

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
UYGULAMALI SANATLAR EĞİTİMİ BÖLÜMÜ
MESLEKİ RESİM EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

TÜRK RESMİNDE ULUSAL KİMLİK ARAYIŞLARI: 1930-1950

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Ahmet Musa KOÇ

ANKARA
Aralık, 2013

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
UYGULAMALI SANATLAR EĞİTİMİ BÖLÜMÜ
MESLEKİ RESİM EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

TÜRK RESMİNDE ULUSAL KİMLİK ARAYIŞLARI: 1930-1950

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ahmet Musa KOÇ

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Gültekin AKENGİN

ANKARA

Aralık, 2013

JÜRİ ÜYELERİNİN İMZA SAYFASI

Ahmet Musa KOÇ' un **TÜRK RESMİNDE ULUSAL KİMLİK ARAYIŞLARI : 1930 – 1950** başlıklı tezi ../../.... tarihinde, jürimiz tarafından Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Bölümü Mesleki Resim Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Adı Soyadı	İmza
Başkan:.....	
Üye (Tez Danışmanı):.....	
Üye:	

ÖNSÖZ

Millet olarak varlığımızı, yaşadığımız topraklara borçluyuz. Varlığımızın devamı ise tarihî, kültürel ve sanatsal cephelerimizin dünü ve bugünü hakkında bilinçlenmekle mümkündür. Millî birlik bu sayede sağlanır ve millî kimlik bu şekilde kazanılır. Yıllar boyu büyük kültür değişmelerine maruz bırakılan halkımızın, milli birlik ve millî benlik sorunlarına karşı duyarlı olması gerekir. Bu duyarlılığın kaynağı ise milletin kendine özgü tarihsel gerçekleridir. Tarihimizin ve kültürümüzün sürekliliği içinde Türk resim sanatının ayrıcalıklı bir yeri olmuştur. Çağdaş Türk resim sanatı Batı'nın teknik uygulama ve yöntemlerine sıkı sıkıya bağlı kalmış; fakat yoğunlaşarak artan bu ilgi, milli bilincin güçlenmesini sağlamıştır.

Bu araştırmada, Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte milli kültür anlayışı, milli ruhun ve bilincin inkılâplar doğrultusunda oluşturulması, 1930- 1950 yılları arasındaki Türk resim sanatı ve sanatçıları üzerinden incelenmiştir. Ayrıca, 1932 yılında faaliyete geçen Halkevleri ve resmi yayın organı olan Ülkü dergisi, 1938 yılında devletin himayesiyle başlayan, sanatçıların memleket gezileri ve İnkılâp sergileri de ele alınmıştır. Aynı zamanda dönemin sanatçılarının bir araya gelerek oluşturdukları grupların kendi kültürel kimliklerini ve içinde bulundukları toplumun kültürel yapısını özümsemeleri ve sorgulama biçimleri ele alınmıştır.

Araştırmanın giriş bölümünde; problem, araştırmanın amacı, önemi, varsayımlar, sınırlılıklar ve tanımlara yer verilmiştir.

Araştırmanın ikinci bölümünde; kültür, ideoloji, ulusal kimlik, olayların tarihsel gelişimi ve ideolojik söylem, yazılı kaynaklara dayalı literatür taraması yapılarak dönemin sanat olayları ve sanatçıları incelenmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın üçüncü bölümünde; araştırmanın modeli, veri toplama yöntemi ve analizi, evren ve örnekleme gibi araştırmanın yöntemine yönelik bilgilere yer verilmiştir.

Araştırmanın dördüncü bölümünde; elde edilen veriler doğrultusunda bulgular ve yorumlar yapılmıştır. Araştırmanın beşinci bölümünde ise; çalışmayla ilgili sonuç ve öneriler açıklanmıştır.

Araştırmamda yardımlarını esirgemeyen danışmanım Yrd. Doç. Dr. Gültekin Akengin'e ve değerli eşime teşekkürlerimi sunarım.

Ahmet Musa KOÇ

Ankara-2013

ÖZET

TÜRK RESMİNDE ULUSAL KİMLİK ARAYIŞLARI: 1930-1950

KOÇ Ahmet Musa

Yüksek Lisans, Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Bölümü

Mesleki Resim Eğitimi Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Gültekin AKENGİN

Aralık-2013, 112 Sayfa

Cumhuriyet'in erken dönemlerinden itibaren çağdaşlaşmanın ilk ve en önemli şartlarından biri olarak görülen kültür; sanat politikalarını da etkilemiş, Türk aydınlarını ve sanatçılarını bir 'ulusal kimlik' arayışına yöneltmiştir. Ulusal bir sanat yaratma çabaları bu politikayla birlikte, dönemin hükümeti, aydınları ve sanatçıları tarafından tartışılmış, birbirinden farklı görüşler ortaya konmuştur.

Bu araştırmada Cumhuriyet Dönemi siyasi politikalarının etkisiyle oluşan ulusal sanat çabalarının Türk resim sanatına etkileri incelenmiş, iktidarın sanat politikaları çerçevesinde gerçekleştirilen faaliyetlerin niteliği ve dönemin sanat ortamına katkıları ele alınmıştır.

Araştırmanın sonucunda; elde edilen bulgulara göre Cumhuriyet Dönemi'nde Batılılaşma hareketleri, halkçılık ilkesi doğrultusunda geniş kitleleri hedef almış, Çağdaş Türk Resmi'nde yöresel ve milli eğilim güçlenmiştir. Ancak Batılı, bireyci bir duyuşla yoğrulmaya çalışılan folklorik öğelerin, çağdaş Türk resminde bir deneme olmaktan öteye geçemediği söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Türk resmi, cumhuriyet, sanat, ressam.

ABSTRACT

NATIONAL IDENTITY SEARCHING IN TURKISH PAINTING: 1930-1950

KOÇ Ahmet Musa

Master's Thesis, Department of Applied Arts Education

Department of vocational art education

Master's Thesis Supervisor: Yrd. Doç. Dr. Gültekin AKENGİN

December-2013, 112 Pages

The culture, seen as one of the prerequisites of modernization since the Republican Period, has affected the art policies, and directed the Turkish intellectuals and artists to find a “national identity”. Efforts to build a *national art* were discussed with this policy by the government, intellectuals and artists of the time; therefore various ideas were presented.

In this study, the influences of national art efforts formed by the effects of the Republican Period policies on the Turkish Drawing art are studied. Quality of the events performed within the scope of the art policies of the government, and their contributions to the art environment of the time are also studied.

In reference to the results of the research; westernization movement in the republic period aimed at large masses in the direction of the populism principle. Local and national tendency in the Modern Turkish Art gained strength. But we can say that, folkloric elements which have been trying to combined with an individualist and western attitude were not able to go beyond of being a trying in the Modern Turkish Art.

Keywords: Turkish painting, republic, art, painter.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	
JÜRİ ÜYELERİNİN İMZA SAYFASI	ii
ÖNSÖZ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii

RESİMLER LİSTESİ	x
-------------------------------	----------

BÖLÜM I.....	1
---------------------	----------

1. GİRİŞ	1
-----------------------	----------

1.1. Problem Durumu.....	1
--------------------------	---

1.2. Araştırmanın Amacı	2
-------------------------------	---

1.3. Araştırmanın Önemi	2
-------------------------------	---

1.4. Araştırmanın Sayıltıları.....	3
------------------------------------	---

1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	3
---------------------------------------	---

1.6. Tanımlar.....	3
--------------------	---

BÖLÜM II	4
-----------------------	----------

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	4
-----------------------------------	----------

2.1. Kimlik, Kültür.....	4
--------------------------	---

2.2. Kültür, Sanat	6
--------------------------	---

2.3. 1930’ların Başında Türkiye’de Siyasal ve Toplumsal Ortam	9
---	---

2.4. Sanatsal ve Düşünsel Ortam	13
---------------------------------------	----

2.5. Milli Sanat Oluşturma Fikri.....	20
---------------------------------------	----

2.5.1. İnkılâp Sergileri	25
--------------------------------	----

2.5.2. Halkevleri	29
-------------------------	----

2.5.3. Ülkü Dergisi.....	33
--------------------------	----

2.5.4. Yurt Gezileri	36
----------------------------	----

2.6.	Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği.....	39
2.6.1.	Mahmut Cüda (1904-1987)	41
2.6.2.	Hale Asaf (1905-1938).....	44
2.6.3.	Refik Epikman (1902-1974).....	46
2.7.	D Grubu	48
2.7.1.	Nurullah BERK (1904-1982)	55
2.7.2.	Cemal Tollu (1899-1968).....	58
2.7.3.	Zeki Faik İzer (1905-1988).....	61
2.7.4.	Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975).....	64
2.7.5.	Sabri Berkel (1907-1993).....	66
2.8.	Yeniler Grubu	67
2.8.1.	Nuri İYEM (1915-2005).....	71
2.8.2.	Avni Arbaş (1913-2003).....	73
2.8.3.	Abidin Dino (1913-1993).....	75
2.9.	On'lar Grubu.....	77
2.9.1.	Orhan PEKER (1926-1978).....	80
2.9.2.	Neşet GÜNAL (1923-2002)	81
2.9.3.	Nedim Günsür (1924-1994).....	84
3.	YÖNTEM.....	86
3.1.	Araştırmanın Modeli	86
3.2.	Evren ve Örneklem.....	86
3.3.	Veri Toplanması.....	86
3.4.	Verilerin Analizi	87
BÖLÜM IV		88
4.	BULGULAR ve YORUM.....	88

4.1. İnkılâp Sergileri ve Milli Sanat Hareketleri.....	88
4.2. Halkevleri ve Milli Sanat Hareketleri	91
4.3. Yurt Gezileri ve Milli Sanat Hareketleri	94
5. SONUÇ ve ÖNERİLER.....	101
5.1. Sonuç	101
5.2. Öneriler	104
KAYNAKÇA.....	107

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Zeki Faik İzer, <i>İnkılâp Yolunda</i>	14
Resim 2: Halil Dikmen, <i>Cepheye Mermi Taşıyan Kadınlar</i>	18
Resim 3: Refik Epikman, <i>İlk Meclis</i>	21
Resim 4: Şeref Akdik, <i>Millet Mektebi</i>	26
Resim 5: B. Rahmi Eyüpoğlu, <i>İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler</i>	28
Resim 6: İbrahim Çallı, <i>Bir Balo Gecesi</i>	31
Resim 7: Şeref Akdik, <i>Ülkü dergisi kapağı</i>	34
Resim 8: Mahmut Cuda, <i>Yemişler</i>	42
Resim 9: Mahmut Cuda, <i>Torslu Natürmort</i>	43
Resim 10: Hale Asaf, <i>İsmail Hakkı Oygur Potresi</i>	45
Resim 11: Hale Asaf, <i>Bursa'dan Manzara</i>	46
Resim 12: Refik Epikman, <i>Cazband</i>	47
Resim 13: Nurullah Berk, <i>Ütü Yapan Kadın</i>	57
Resim 14: Nurullah Berk, <i>Nargile İçen Adam</i>	57
Resim 15: Cemal Tollu, <i>Ana Toprak</i>	60
Resim 16: Zeki Faik İzer, <i>Tuğra ve Emperyal Senfoni</i>	63
Resim 17: B. Rahmi Eyüpoğlu, <i>Köylü Kadın</i>	65
Resim 18: Sabri Berkel, <i>Taksim Meydanı</i>	67
Resim 19 Nuri İyem, <i>Köylü Kadınlar</i>	72
Resim 20: Avni Arbaş, <i>Atlılar</i>	74
Resim 21: Abidin Dino, <i>İsimsiz</i>	76
Resim 22: Orhan Peker, <i>Atlar</i>	81
Resim 23: Neşet Günal, <i>Yaşam</i>	83
Resim 24: Nedim Günsür, <i>Kompozisyon</i>	84

Resim 25: Nedim Günsür, <i>Göç</i>	85
Resim 26: Zeki Kocamemi, <i>Mekkareciler</i>	89
Resim 27: Malik Aksel, <i>Yeni Mektep</i>	93
Resim 28: Malik Aksel, <i>Sivas'ta Kale Mahallesi</i>	96
Resim 29: Turgut Zaim, <i>Yörük Köyü</i>	98
Resim 30: Bedri Rahmi Eyüpoğlu, <i>Nü</i>	100

BÖLÜM I

1. GİRİŞ

Araştırmanın bu bölümünde; problem durumuna, araştırmanın amacına, önemine, varsayımlarına ve sınırlılıklarına yer verilmiştir.

1.1. Problem Durumu

Osmanlı İmparatorluğu'nun güç ve toprak kaybetmeye başlaması, Avrupa ile yüzleşmeye başlamasının ilk evresini oluşturur. 18. Yüzyıl sonlarında başlayan Osmanlı yenileşme hareketleri içinde Çağdaş Türk resmi, bugün geldiği noktaya kadar oldukça zor bir süreçten geçmiştir.

Uzun ve yorucu bir mücadelenin, bağımsızlık yolunda girilen İstiklâl Savaşı'nın sonunda kurulmuş olan Cumhuriyet; karşısında yanmış ve yıkılmış bir vatan bulmuştu. Yapacağı ilk iş ise kurumlarını yeni bir anlayış ve dünya görüşüyle oluşturmaktı. Bu ülkenin önüne açılan ufuk, yeni kuşaklar için geleceğin elbirliğiyle hazırlanacağı, ortak umutlar çevresinde insanların kenetleneyeceği geniş bir yapıya doğru yayılmaktaydı.

Cumhuriyet hükümeti, bağımsızlığını Batı ile savaşarak elde etmiş olsa da onu çağdaş bir geleceğe taşıyacak olan bilim, teknoloji ve sanatın yine Batı'dan alınması gerektiğinin bilincinde olmuştur. Öte yandan Batı uygarlığının içinde kendi kimliğiyle var olan bir ulus olabilmek için tarihî başarılarından istifade etmek bir devlet politikası olarak önem kazanmıştır.

"Cumhuriyet'in kuruluşunu izleyen yıllardaki hükümet politikalarına bakıldığında, iç işlerinden ekonomiye, eğitim ve kültüre kadar bütün alanlarda, Cumhuriyet'in öngördüğü halkçı ilkeler çerçevesinde ilerlemeyi, kurumlaşmayı olanaklı kılacak bütün imkânların seferber edildiği bir dönem olmuştur" (Özsezgin, 2004:29). Devletin himayesinde gelişen resim sanatı, Cumhuriyet Dönemi'nde de ideolojik bir anlayışla sürmüştür. Yeni rejim her şeyi ile "yeni insan"ı yaratmaya çalışmış ve bu hızlı değişim resim sanatı ile birlikte heykelde de kendini göstermiştir.

Devlet politikası olarak halkçılığın kültüre ve sanata yansıyan boyutları sanatçıları ve yazarları, Anadolu ve halk gerçeğinin yaşanan olgular aracılığıyla bizzat gözlemlenerek yapıta aktarılması yolunda bilinçlendirmiştir.

Sanat ve ideoloji arasındaki açık ilişkiyi gösteren tarihsel örnekler bulunmasına karşın, bu ilişkinin sıklıkla göz ardı edilmesi; ideolojilerin ve siyasi erkin sanat ürünü üzerindeki yoğun etkisi, sanat ürününü ve sanatsal yaşamın tam olarak anlaşılmasının ve çözümlenebilmesinin önünde engeller yaratmaktaydı.

1.2. Araştırmanın Amacı

Çalışmanın alanını oluşturan 1930-1950 arası Cumhuriyet Dönemi sanat anlayışı ve ideolojisi arasındaki ilişki, başka bir ifade ile oluşturulmaya çalışılan ulusal kimlik arayışlarının sanat üzerindeki etkisi incelenmiş ve bu bağlamda tez çalışmasında şu sorulara cevap aranmıştır:

1. Cumhuriyet Dönemi'nin 'Milli sanat' anlayışı nedir, nasıl oluşmuştur?
2. Cumhuriyet Dönemi'nde sanat hangi kaynaklardan beslenmiştir?
3. Cumhuriyet Dönemi'nde resim sanatının ideolojik kullanımı hangi dinamiklerin etkisiyle biçimlenmiştir?
4. Cumhuriyet Dönemi'nde resim sanatında ulusal kimlik yaratma çabaları hangi amaçla yapılmıştır?
5. Cumhuriyet Dönemi'nde ressamların ve resim sanatının ideolojik kullanımı hangi sanatsal sonuçları yaratmıştır?

1.3. Araştırmanın Önemi

Türkiye’de 1930 sonrası değişimlerin toplumsal yapı ve sanat üzerindeki yönelimleri irdelemek, bunun sonucunda sanatın ve kültürel oluşumun yerini ve önemi belirlenmeye çalışılacaktır.

Bu çalışmada, iki ayrı kavram olarak ele alınan kültür ve sanatın birbirleriyle olan etkileşimi irdelenmektedir. Bu iki kavramın sosyolojik ve tarihsel yapılar içinde özellikle sanatın etkileme boyutunun yeri ve önemi konusu tartışılmaktadır.

Kültürel kimlik kavramının oluşumunda genellikle sosyologların, kültür bilimcilerin, siyaset bilimcilerin ve tarih bilimcilerin bakış açılarının tartışma boyutunu oluşturduğu görülmektedir. Bu çalışmada “kültürel kimlik” kavramını sanatsal açıdan da yorumlayabilmek amaçlanmaktadır.

1.4. Araştırmanın Sayıtları

Yazılı kaynaklardaki bilgiler, bilimsel bilgi olarak kabul edilmiştir. Araştırmada yer alan örnek eserler konuyu yeterli ölçüde temsil etmektedir.

1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

“Türk Resminde Ulusal Kimlik Arayışları: 1930-1950” adını taşıyan bu araştırma; 1930-1950 tarihleri arasında eser ortaya koyan, önceden belirlenmiş bazı sanatçılar, bu sanatçıların çalışmaları, aynı zamanda milli sanat oluşturma sürecine katkı sağlayacağı düşünülen inkılâp sergileri, devlet resim heykel sergileri ve yurt gezileri araştırmamızın sınırlılıklarında yer almaktadır.

Çalışmanın 1930-1950 yılları ile sınırlandırılmasının sebebi; Cumhuriyet dönemi ideolojisinin ve iktidarın yoğun sanat politikalarının bu dönemde oluşturulmasıdır.

1.6. Tanımlar

Çağdaş Türk Sanatı: Genel olarak 19. yy.’ dan itibaren gelişen Türk sanatı (Tansuğ, 1997, s.22).

Yerlilik: sözlük manası olarak "yurt içinde yapılan veya bir yurdun kendine özgü niteliklerini taşıyan" (*Türkçe Sözlük* 1998, 1624) manasında kullanılır.

İdeoloji: Topluma yön veren düşünce dizgisi... İdeoloji terimi, Fransız düşünür Destutt de Tracy tarafından, 18. yüzyılın son yıllarında, Yunanca, düşünülen biçim anlamındaki idea sözcüğü ile söz anlamındaki logos sözcüğünün birleştirilmesiyle yapılmış ve düşünceleri inceleyen bilim anlamında ileri sürülmüştür. (Hançerlioğlu, 1977: 141)

Gerçekçilik: 18. ve 19. yüzyıl’dan itibaren yaygın olarak kullanılan fakat farklı biçimlerde yorumlanan “gerçekçilik”; sanat bilimlerinde gerçekçiliğin iki farklı bakış açısından incelendiği görülür. Birinci bakış açısına göre: sanat eseri, biçimsel olarak gerçeklikten esinlenir ve onu bir anlamda tekrar yansıtır. Bu anlamda Natüralizm ve Gerçekçilik terimleri arasında ayırım yapmak zordur. İkinci bakış açısına göre: sanat tarihi içinde belli döneme özgü bir tavır, bir dünya görüşü olarak yorumlanır. Örneğin 17. yüzyıl Hollanda Gerçekçiliği gibi. Rönesans’tan beri ise Gerçekçilik kavramı, doğaya öykünme ve bunun sanat eserine yansımaları bağlamında ele alınmaktadır.

Sanatın gerçeği yansıtması bağlamında Diderot'dan Goethe'ye birçok görüş öne sürölmüştür. (Lekion der Kunst,1996: 63-64, Berksoy, 1998:17)

Toplumsal Gerçekçilik: Toplumsal Gerçekçilik, 19. ve 20. yüzyılda üretilen gerçekçi tarzdaki yapıtlar arasında toplumsal ya da siyasi içeriği olan örnekleri tanımlamak için kullanılan bir terimdir. (Wolff, 2000:34)

BÖLÜM II

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Kimlik, Kültür

Batılı millet anlayışı: Siyasî bir toplulukta, bütün fertler için en azından belli ortak kurumların, hak ve görevlere dair tek bir yasanın varlığını ima eder. Yine topluluk mensuplarının özdeşleşecekleri, aidiyet hissi duyacakları belli bir toplumsal mekân, az çok hatları kesin ve sınırlanmış bir toprak parçasını da akla getirmektedir (Smith, 2009: 25).

Türkler'de ise halkla toprak adeta birbirlerine ait olmalıdır. Ama söz konusu toprak parçasının herhangi bir yer olması mümkün değildir; o herhangi bir toprak parçası değil, "tarihî" bir toprak, "yurt", halkın "beşiği" olmalıdır. "Tarihî toprak", halkın nesiller boyu, üzerinde elbirliği ile yararlı etkilerde bulunduğu bir toptaktır. Tarihî bellek ve çağrışımların mekânı haline gelir. Yurt; bilgelerin, erenlerin ve kahramanların yaşadıkları, çalıştıkları, dua edip savaştıkları yerdir. Bütün bunlar yurdu yeryüzünde biricik kılar. Yurt, nehirleri, denizleri, gölleri, dağları ve kentleriyle "kutsal" hale gelir. Derin ve deruni anlamları sadece sırra matuf olanlar, yani milletin öz-bilinçli evlatlarınca kavranabilecek mübarek ve yüce yerlerdir buralar (Smith, 2009: 147).

Bu bağlamda milleti geniş bir aile ilâmı olarak gören milliyetçilik, fertler arasında millî dayanışmaya ve kardeşlik ruhu aşılamaaya çalışır; bu sayede her milletin toplumsal birliğini vaaz eder. Milliyetçilik, siyasî bir doktrin ve siyaset üslubu olmaktan ziyade tınısını yerküreye yaymış bir kültür bir ideoloji, bir dil, mitoloji, sembolizm ve bilinç biçimi, millet de anlam ve önceliği bu kültür biçimi tarafından ön varsayılan bir kimlik tipidir. Bu anlamda millet ve millî kimlik, milliyetçiliğin ve taraftarlarının bir yaratısı olarak görülebilir. Anlamı ve kutsallığı da milliyetçilerin el emeğidir (Smith, 2009: 147- 148).

Bu durum, sanatların milliyetçilik içindeki rolünü açıklamak için bir yol sunar. Milleti övmek ya da anmak arzusundaki milliyetçiler, zanaatların yanısıra, resim, heykel, mimari, müzik, opera, bale ve sinema gibi sanatsal araç ve ortamların sunduğu dramatik ve yaratıcı olanakların cazibesine kapılırlar. Bu aracı ortamlar eliyle, milletin görüşünü, sesini bütün somut belirliliği içinde ve "arkeolojik" andırımı yoluyla

doğrudan ya da hatırlatmak suretiyle yeniden inşa etme olanağı bulurlar (Smith, 2009: 147- 148).



Resim 1: Paul Gauguin, Kimiz, Nereden Geldik Nereye Gidiyoruz? 1897, Tüyb, 139x374,5 cm.

Paul Gauguin (1848-1903), Batı medeniyetinden kaçıp sığındığı Tahiti'de yaptığı bir tablosuna "Kimiz, nereden gelmiş nereye gideriz?" adını koymuştur. Türklerin geleneksel tanışma töreninde de aynı sorular vardır: "Ey yolcu, kimsin, nesin-necisin, nereden gelmiş nereye gidersin?". Son yılların çok satan (Jostein Gaarder'in) *Sofinin Dünyası: Felsefe Tarihi Üzerine Roman*, Sofi'ye yöneltilen "Kimsin?" sorusuyla başlıyor. Kimlik kavramının belki de en işlevsel tanımı, bu sorunun yanıtında saklıdır. Yine hatırlayalım, İslâm kültüründeki *haddini bilmek* anlayışından farklı olarak Batı kültüründe kendini bilmek, çağlar boyunca etik felsefesinin en yüce erdemi sayılmıştır. Batı dillerindeki kimlik kavramı, özdeşlik anlamında olan *identité/ identity* kökünden türetildiği için özürlü görünür: çünkü gerçek kişiler sanal kimlikleriyle özdeş değildir. Davranışlarımızı belirleyen "temel kişilik" (*huy*) hayat boyu kalsa da *kimlikler* değişkendir; yaşam boyunca sürekli değişebilir, çok kat/katmanlı olabilir. "Kimsin?" sorusuna cevap olarak açıklanan bireysel kimlik de çeşitlidir, bugünden yarına, kişiden kişiye değişiklik gösterebilmektedir (Güvenç, 2009: 33).

Kimlik, birey ve toplumun kendini bilmesi, tarih ve varlık bilincine sahip olması ve onu koruması olarak kabul edilebilirse bir yanılsama değil; cumhuriyet gibi bir erdem sayılır. Nasıl ki yaşamak ve çalışmak insan hakkıysa ulusal kimlik de toplumların, ulusların doğal varlık hakkıdır. Son yüzyılların uluslaşma devrimlerini

yaşayan her toplum ve ülkedeki yurttaşlar tarihî-kültürel köklerini, yani kimliklerini aramışlardır.

Kök arama süreci, tarih ile başlar ama tarihle bitmez. Tarih belki bugüne nerelerden nasıl geldiğimizi anlatır ama yarın ne yapacağımızı söylemez. Her birey, her kuşak, "ben ya da biz kimiz?" sorusunu sorma hakkına sahiptir. Bu anlamda kimlik, değişen fakat geleceğini göremeyen dünyamızda evrensel bir insanlık sorunu olur. Değerli, efsaneleşmiş Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel (1897-1961)'in yıllar önce belirttiği gibi, "Milli eğitim sorunu, o, bu değil, kim olduğunu bilmek" sorunudur. İnsan, kimlik merdiveninin en alt ya da en üst basamağında insan olduğunu bilse, korkmadan çekinmeden dile getirebilse, dünyada kimlik sorunu olmayabilirdi (Güvenç, 1993: 353-357).

Değişen kültürel zamanlar içinde, kişilik değişmediği halde; kimlik, durumlara ve koşullara bağlı olarak değişir ve değişen dünyaya uyumumuzu sağlar. Özetle, Türkçe kimlik, sanal ya da medyatik değil; kendini yenileyen, toplumsal hayatımızın devamını sağlayan bir gerçekliktir. Günümüzde manşetten inmeyen "Türk mü, Türkiyeli mi?" sorusu, ideolojik ya da politik, tarihi ve kültürel bir varlık bilinci sorunudur.

2.2. Kültür, Sanat

Kültürün birçok farklı tanımının yapılmış olması, onun ne olduğu konusunda uzlaşma gücü olduğu sergilemektedir. Bir Fransız düşünürü göre kültür: "Her şey unutulduğu zaman belleklerde ne kalıyorsa ona verilen isimdir". Burada dikkati çeken özellik, kültürün bir birikim ürünü olduğu, posası atılmış, darası düşülmüş değerleri temsil etmekte olduğudur.

Kültür kavramı ilk kez 1871 yılında Edward Taylor tarafından Primitive Culture kitabında yayımlanmıştır (Burke, 2006). Taylor kültür kavramını şöyle ifade etmektedir: "Kültür; toplumun bir üyesi olarak insanoğlunun kazandığı bilgi, sanat, ahlak, gelenekler ve benzeri diğer yetenek ve alışkanlıkları kapsayan karmaşık bir bütündür" (Güvenç, 1985).

Taylor bu tanımında, kültürün karmaşık bütünlüğü kavramıyla onun insan tarafından kazanıldığı gözlemini, büyük bir ustalıkla bir araya getirmektedir. Bu açıdan Taylor'un tanımı, kültürel içeriğin eksiksiz bir dökümünden öte, soyut bir kavram niteliği ve bir kuram değeri kazanmaktadır (Güvenç, 1985).

Kültür kavramı, Türkçe'ye Fransızca'daki "Culture" kelimesinden geçmiştir. Cumhuriyet Dönemi'nde, bu kavram Türkçe'de, Ziya Gökalp'in vurgulayarak kullandığı "hars" kelimesiyle ifade edilmiştir. Gökalp'in bu noktaya, şu görüşlerinden hareketle vardığı anlaşılmaktadır: "Bir medeniyet müteaddit milletlerin müşterek malıdır. Çünkü her medeniyeti, sahipleri olan müteaddit milletler, müşterek bir hayat yaşayarak vücuda getirmişlerdir. Bu sebeple her medeniyet, mutlaka, beynelmileldir. Fakat her medeniyetin, her millette aldığı hususî şekilleri vardır ki, bunlara hars-kültür adı verilir" (Alakuş, 2004).

Kültür – sanatı etkileyip dönüşüme uğratan etmenlerden biri de yönetim – politika ya da devlet düzenidir. Devlet, teknik olarak kültürü biçimlendiremez ama doğru politikalarla sanatın gelişimine katkıda bulunabilir.

Devletin oluşturduğu sistemin olumsuzluklarından kaynaklanan toplumsal baskılar ve bazı yaptırımlar, bireylerin özgür düşünce yapılarının gelişmesini zaman zaman engellemektedir. Sanat ve kültür ortamlarının kısıtlanmasıyla bireyle toplum arasındaki kopukluklar, bireyi yaşadığı çevrenin ve kültürel değerlerin dışına itebilmektedir. Sanatçının, sanatını baskı olmadan özgürce gerçekleştirebilmesini sağlayabilen devletlerde, sanat zevkinin gelişmesinin yanında sanatın da olması gereken üst noktaya ulaştığı gözlemlenmektedir (Atala, 1991: 15).

Din, kültür oluşumunun temel taşlarından biridir. Özellikle toplum dinamiğini oluşturan ve kitleleri yönlendiren din ve devlet ilişkisini Dewey şöyle ele almaktadır:

"Totoliter bir rejim, bütün uyruklarının yaşamını, duygularını, isteklerini, coşkularını, giderek düşüncelerini toptan avucunun içinde tutmak zorundadır. Bütün uyruklarının toptan bağlılığını isteyen her rejimin özünde vardır bu; eğer sürekli olması isteniyorsa her şeyden önce, içsel dediğimiz bütün itileri ve içtepileriyle birlikte düş gücünü buyruğu altına almalıdır. Dinsel örgütler, bu araçlarla yöneten örgütlerdir; bundan ötürü de, totaliter yolda ilerleyen her politik devletin özünde yer alır." (Dewey, 1988: 17)

Kültür ve sanat karşılıklı olarak birbirini etkilemektedir ayrıca günümüzde bu iki kavramın birbirinin yerine eş anlamlı kullanılması oldukça yaygın olsa da özdeş kavramlar değildir. Her sanat olayı, doğru anlamda belki bir kültür olgusu sayılır fakat her kültür olgusu veya varlığı sanat değildir. Bu yüzden de sanat ve kültür kavramlarını birbirinden ayırmak gerekir (Güvenç, 2004:65).

Sanatın ülke kalkınmasındaki rolüne bakıldığında ise milli çerçeveye dışına taşarak temel, kişisel ve evrensel düzeydeki etkilerinin bir bütün olarak ele alınması

gerekmektedir. Yine, sanatın bireye ve topluma katkısı tarihi süreçlere bakıldığında çok net görülmektedir. Sanat, toplumun kültürel oluşumunda ve sosyal kişiliğin şekillenmesinde var olan temel değerleri sentezleyerek ortaya koyabilmede, alışılmışın dışına çıkılabilmesinde, bireye farklı bir bakış açısı kazandıracak temel değer ve birikimdir. Sanatın, toplumların gelişmesindeki önemini Mustafa Kemal Atatürk şu sözleriyle vurgulamaya çalışmıştır:

“Bir milleti yaşatmak için bir takım temeller lazımdır ve bilirsiniz ki, bu temellerin en mühimlerinden biri sanattır. Bir millet sanattan ve sanatkârdan mahrumsa tam bir hayata malik olamaz. Böyle bir millet b i r ayağı top a d, b i r k du çolak v e aciz b i r kimse gibidir. Hatta kastettiğim manayı bu sözde ifadeye kâfi değildir. Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş olur. Bir millet sanata ehemmiyet vermedikçe büyük bir felakete mahkûmdur” (Canlı, 1991: 34).

Kurtuluş Savaşı sonrası yoksul halk, yıkıntılar içinden bir devlet kurmayı başaramıştır. Cumhuriyetin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk, ülkenin ekonomik, sosyal ve kültürel anlamda bir bütün olarak gelişmesinin gerekliliğine inanmaktaydı. Bu dönemde çoğu bürokratin daha öncelikli sorunlar olduğunu düşündüğü bir ortamda Atatürk, sanat kurumlarının açılmasına büyük önem vermiştir. Böylece sanatın, toplum üzerindeki etkisini de göz önünde bulundurarak ülkenin kalkınması için gerekli olan alt yapının oluşturulmasına çalışılmıştır. Ayrıca topluma yeni sanat biçimlerini, yine sanat yoluyla benimsetebilmenin yolu da belirginleşmiştir. Özellikle heykel alanında, anıtların değerli Türk büyüklerinden oluşturulmasıyla toplum tarafından heykel sanatının benimsenmesi sağlanmıştır. Canlı’ya göre:

“Atatürk, genç Türkiye Cumhuriyeti’nin temel taşlarından birinin de sanat olduğuna inanmış ve her fırsatta bu konudaki düşüncelerini yinelemiştir. Bunun ilk örneklerinden birisi 13 Şubat 1923 İzmir Bölge Okulu’nun şeref defterine yazdığı şu sözlerde yatmaktadır: “Vâsıl olmağa mecbur bulunduğumuz seviyeye, bugünkü kadar uzak kalışımızın mühim sebeplerinden biri, sanata ve sanatkârlığa layık olduğu derecede ehemmiyet verilmemiş olmasıdır” (Canlı, 1991: 34)

Atatürk, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin temellerini sanata ve kültüre dayandırarak gelişmenin ve uygar bir ülke olmanın yolunu sık sık dile getirmiştir. Atalarımızın tüm bu sanatsal ve kültürel oluşumlara kayıtsız kalarak gerilediğini, şu sözleriyle de ifade etmiştir: “Babalarımız, babalarımızın babaları; sanatla, millete hayat ve saadet verecek sahalarla lüzumu kadar iştilal ettirilmemişler” (Canlı, 1991: 34)

Türk toplumunun her döneminde yer alan yöresellik, yerellik ve evrensellik tartışmaları aslında kendi kimliğimizi yeterince algılayamayıp Batı'dan doğrudan almaya açık yapının sanata da yansımasıdır. Oysa evrenselliğin özü 'kendi' olma, kendinden yola çıkarak özgünlüğü ve yaratıcılığı getirebilme özelliğidir. Sanatçının kendi yaşantısı, gelenekleri, değerleri, toplumsal yapıyı yönlendiren ve etkileyen değerlerdir. İçinde bulunduğu toplumdan fazlasıyla etkilenen sanatçı kendi toplumunun geleneklerini, yaşama alışkanlıklarını yöresel, yerel veya ulusal değerlerini, kendi kimliğindeki tüm bileşenleri sanat nesnesine, sanat düşüncesine soyut veya somut olarak bilinçli ve bilinçsiz yansıtabilmektedir.

2.3. 1930'ların Başında Türkiye'de Siyasal ve Toplumsal Ortam

Cumhuriyet dönemi siyasi tarihinin ilk evresinde, Tek Parti yönetiminin egemen olduğu, hak ve özgürlüklerin askıda bulunduğu, muhalefetin ve basının tamamen susturulduğu Takrir-i Sükûn dönemi 1929 yılında son bulmuş ve kısmen de olsa bir yumuşama dönemi başlamıştır. 1925- 1929 yılları arasındaki Takrir-i Sükûn döneminde görülen demokrasi ile ilgili olumsuz gelişmelerin yanı sıra Cumhuriyet'in sağlamlaştırılmasında, ulusal devletin güçlendirilmesinde ve çağdaşlaşma yolunda önemli adımlar atılmıştır. Bu dönemdeki otoriter uygulamaların temel gerekçesini, rejimi ve yeni Türk devletini güçlendirme çabalarında aramak yerinde olur (Ertan, 1994:9).

Genç Cumhuriyet'in dayandığı temel ilkelerden birinin milliyetçilik olması, buna karşılık komünizmin din düşmanlığı ve evrensellikten yana olması, Türkiye'nin, sola kaymakla birlikte komünizme karşı çıkmasına neden olmuştur. Bütün bunlara karşılık faşizm hem milliyetçi hem yurt severdi. Bu nedenle bazı çevrelerce Türkiye'ye daha uygun bir rejim olarak görülmekteydi. Öyle ki İtalya'da zor ve tehlikeli bir mücadeleden sonra zafer kazanan faşizm, buhran içindeki Türkiye için de örnek olabilirdi (Ahmad, 1985: 27). Bu sebeple Tek Parti'nin faziletinden ve vazgeçilmezliğinden bahsedilmiş ve toplum bu yolla otoriter yönetime hazırlıklı bir hale getirilmeye çalışılmıştır (Ertan, 1994:15).

Ülke, Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı'ndan İstiklal Savaşı'na kadar yıllar boyu süren bir savaş durumundan daha yeni çıkmıştı. 1929 yılında Dünya piyasalarında yaşanan buhran kısa sürede dünya pazarlarıyla ilişkili olan Türkiye'yi de

etkilemiş ve 1930 yılından itibaren Türkiye'nin iktisadi ve siyasi yaşamında önemli değişimlerin yaşanmasına neden olmuştur (Timur, 2001:133). Bu buhran, Avrupa'da demokratik rejimlerin, parti devlet özdeşliğini savunan totaliter rejimlere dönüşmesi şeklinde kendini gösterir. Ekonomik buhranın yansımalarına benzer bir biçimde, Türkiye'de de siyasi sistem 1930 yılından itibaren bu yöne evrilir. Özellikle Atatürk'ün son yıllarında, devlet idaresi ile parti arasında sıkı bir bağ kurularak, devlet yönetimi büyük oranda parti tarafından gerçekleştirilir (Timur, 2001:165). Mustafa Kemal Paşa'nın direktifiyle Cumhuriyet Halk Partisi'nin tek parti yönetiminin yerleşmesinden sonra iktidarda, her şeyi kapsayan bir modernleşme ve medeniyet projesini gündeminin birinci maddesi haline getirmiş yeni bir devrimci rejim vardı (Bozdoğan, 2002:18).

Kemalist rejim, toplum mühendisliği, yukarıdan aşağıya modernleşme eğilimi ve kendi beyan ettiği devrimci öncülleriyle, yüksek modernist inancı kurucu ideolojilerinden biri olarak benimsemiştir (Bozdoğan, 2002:18). Korumacılık ve devletçilik, iktisat politikaları bakımından 1930-1939 döneminde iki belirleyici özellik olarak görülür (Boratav, 2000:321). Dünyadaki ekonomik krizin Türkiye'yi etkilemesiyle, bu yıla kadar sanayileşmeyi ve kalkınmayı özel teşebbüs aracılığıyla gerçekleştirmeye çalışan yönetim, devletin ekonomi üzerindeki denetimini artırmış, devletçilik ilkesi ekonomik krize uyum arayışları içinde o tarihe kadar oluşmuş olan ideolojiye eklenir (Tekeli, 2001: 62).

Cumhuriyet Halk Partisi'nin 10-18 Mayıs 1931 tarihleri arasında toplanan Üçüncü Kongresi'nde Cumhuriyet Halk Fırkası kendisi için bir program belirlemiştir. Bu programda, 1927 yılında kabul edilen Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık ve Laiklik ilkelerine Devletçilik ve İnkılapçılık ilkeleri de eklenmiştir. Böylece Kemalizm'in temel ilkeleri olan Cumhuriyetçilik, Laiklik, Milliyetçilik, Halkçılık, Devletçilik ve İnkılapçılık 1931 parti programının içerisine yayılmıştır (Zürcher, 2000:264; Dursun, 2002:47). Parti programında yer alan bu ilkeler 1937 yılında Anayasa'ya dahil edilmiştir (Göle, 1998: 91). Partinin özünü oluşturan bu ilkeler sadece parti ilkeleri olarak değil halkın tamamının benimsemesi gereken ilkeler olarak görülür.

Cumhuriyetçilik 1923 yılından itibaren temel ilke olmasına karşın, ulusal dayanışma ve ulusun çıkarlarının topluluk ya da sınıf çıkarlarını üstünde tutma düşüncesi anlamına gelen halkçılık, ilk kez I. Dünya Savaşı esnasında vurgulanmıştır (Zürcher, 2000:264). Timur (2001:118-168), Halkçılık, sınıf mücadelesine karşı kullanılan bir araç olmak yanında İslami hakimiyete karşı çıkan ve sonunda onun yerini

alan laik bir hakimiyet kuramı olarak; Milliyetçiliği de, halkçılık gibi sınıf çelişkileri yerine toplumun uyumlu bütünlüğünü savunan bir ideoloji olarak tanımlar.

Dönemin ideolojisinin bu temel özelliklerinin, özellikle de sınıfsız kaynaşmış millet olma hedefinin sıkça vurgulandığı, yine dönemin entelektüelleri ve siyaset adamlarının yazılarında ve konuşmalarında açık bir biçimde görülür.

10 Mart 1931’de Genel Sekreterlik görevine atanan ve 1930’lu yıllar boyunca örgütsel ve ideolojik anlamda çok etkili olan Recep Bey (Peker), parti ideolojisinin gelişmesini ve ülkedeki tüm siyasal alana yayılmasını, bu alanda tam bir denetim sağlanmasını istemiş; bu amaçla, parti genel sekreteri sıfatıyla tek-parti, devletçilik, inkılâpçılık ve halkçılık ilkelerini aydınlarla ve halka benimsetmek için birçok konferans düzenlemiştir. Aynı amaçla 1931 yılında Cumhuriyet Halk Fırkası Halk Hatipleri Teşkilatını kurmuştur (Koçak, 2000:154-156).

İdeolojinin temel özelliklerini her fırsatta vurgulayan siyaset adamlarından biri olan Peker, CHP Dördüncü Büyük Kurultayı’nın açılışından bir gün önce, 8 Mayıs 1935 akşamı, Ankara Radyosu aracılığıyla verdiği söylevde Tek Parti ideolojisini şöyle özetlemiştir:

“Yeni parti programı hakta ve vazifede kadın ve erkeği bir tutuyor. Bu prensip yolu ile Türk ulusu sınıf telakkisi gibi cins farkını da tanımayan müsavi haklı, müsavi onurlu yurttaşlardan kurulmuş bir yüce halk yığını halini alıyor. Bunda partinin demokratik yüzünü parlatan ayrı bir anlamı da görmek gerektir” (Dursun, 2002:159).

Türkiye’nin, sınıf çatışması yaşamadığı için çok partili demokrasiye ihtiyacı olmadığı öne sürülmüş ve bu tez, tek partiyi zorunlu gösteren bir argüman olarak sıklıkla kullanılmıştır (Ayata, 1992:69). Peker, 13 Mayıs 1935 tarihli kurultayda yapmış olduğu konuşmada Türkiye’de sınıf ve cins ayrımının olmadığını tekrar vurgulamış: “Türkiye’de sınıf yoktur, cins yoktur, imtiyaz yoktur” demiştir. Buna karşılık, sosyal sınıflar yerine, Türk toplumunun çeşitli mesleki zümrelere ayrıldığı kabul görmüştür (Dursun, 2002:159).

Türkiye’de sanat ortamının izlenmesinde önemli rolleri olan kaynaklar arasında basın yayın organlarının yeri yadsınamaz. Çağdaşlaşma aracı olarak gazete ve dergi gibi süreli yayınlarla İdeolojiyi topluma benimsetmenin, ideolojiyi inşa etme sürecinin önemli bir parçası olarak görülmüş ve tek parti iktidarı bunu gerçekleştirmek için

1930’lu yılların başından itibaren çeşitli gazeteler ve dergiler yayımlamıştır. Bu ihtiyaç, ilk olarak *Hâkimiyet-i Milliye* Gazetesi, *Kadro* ve *Ülkü* adlı dergileriyle karşılanmaya çalışılmıştır. *Hâkimiyet-i Milliye*, Milli Mücadele yönetimi ve hatta Mustafa Kemal tarafından yayımlanmıştır. Gazetenin ilk sayısında amaç şu şekilde belirtilmiştir: “Mesleği, milletin iradesini hâkim kılmaktır”. Bu amaç, gazetenin adının belirlenmesinde de etkili olmuştur. *Hâkimiyet-i Milliye*, monarşiyeye karşı cumhuriyet rejiminin savunuculuğunu yapmak ve ideolojisini yansıtmak amacıyla çıkarılmıştır. 1931 yılında CHP’nin yayın organı haline gelen (Cantek, 20003: 58) gazetenin adı 1935’te *Ulus* olarak değiştirilir. 1932 yılının Ocak ayında yayımlanmaya başlayan *Kadro* dergisinin başlıca hedeflerinden biri rejime özgün bir ideoloji hazırlamaktır (Ahmad, 2002: 84; Alpar, 1978: 3). *Kadro* dergisinin de ilk sayısının ilk sayfasında temel amaç şu şekilde belirtilmiştir:

Türkiye bir inkılâb içindedir. Bu inkılâb hiç durmadı (...) İnkılâbın irade ve menfaati, inkılabı duyan ve yaratan azlık, fakat şuurlu bir avangardın, azlık fakat ileri bir KADRO nun iradesinde temsil olunur. Bu kadro, inkılabın şeniyetinden çıkarılan ve onun seyrine uygun bir şekilde izah edildikçe şekillen ve nazariyeleşen prensipleri kendine şuur edinir. İnkılabın derinleşmesi demek, her şeyden evvel, bu prensiplerin ve onların ifadesi olan inkılap ahlak ve disiplinin, ileri kadronun dimağında genç neslin, şehir halkının ve köylünün dimağına inmesi ve yerleşmesi demektir. (...) Türkiye bir inkılap içindedir. Bu inkılap kendine prensip ve onu yaşatacak bu nazari ve fikri unsurlar inkılaba İDEOLOJİ olabilecek fikriyat ve sistemi içinde terkip ve tedvin edilmiş değildir. (...) Hülâsâ; Cihanın bin bir çeşit hadisata gebe kalan bugünkü esrarengiz gidişi içinde, mukadderatını kendi inkılâbının mukadderatına bağlayan inkılâp şevkini her zaman uyanık tutmak ve inkılâbımızın bir bakışta idrakimizi durdurur gibi görünen coşkun ve mürekkep cereyanına daima hâkim kalabilmek için, onun prensiplerin hududu muayyen kriteriyumlar şeklinde bilmeye, benimsemeye ve benimsetmeye mecburuz. KADRO, BUNUN İÇİN ÇIKIYOR (Akt. Keser, 2006: 183).

Kadro dergisi, Türkiye’de çeşitli sınıflar olmakla beraber Batı’dakine benzer bir sınıf çelişkisinin, sınıf kavgasının bulunmadığını ve bu sınıfların kaynaşmış bir kitle olarak kalkınmalarının yolunun, ‘programlı devletçilik’ olduğunu savunur (Timur, 2001:179-182). 1930’lu yıllardaki devlet politikasına paralel olarak gelişen bir seçkinler hareketinin yayın organı olarak değerlendirilebilecek *Kadro* hareketi, devletin ekonomik ve toplumsal rolünü kuramlaştırmaya çalışan bir girişim olarak nitelendirilebilir (Göle, 1998:92).

Adı bizzat Mustafa Kemal tarafından konulan derginin çıkış amacını ve neleri içereceğini Recep (Peker) Bey (Peker, 1933:2) ilk sayıda yer alan “Ülkü Niçin Çıkıyor?” başlıklı yazısında şunları söylemiştir:

“Ülkü, karanlık devirleri arkada bırakarak şerefli ve aydınlık bir istikbâle giden yeni neslin heyecânını beslemek, cem’iyyetin kanındaki inkılâb unsurlarını ısıtmak ileri adımlarını sıklaştırmak için... Ülkü, bu büyük yola katılanlar arasında kafa birliği, gönül birliği ve hareket birliğini yapmak için... Ülkü, millî dile, millî târîhe, millî san’atlara ve kültüre hizmet için... Ülkü, bütün bu gayelere hizmet yolunda çalışan Halkevlerinin rûhündaki harâreti yazı vâsıtasıyla yaymak için... çıkıyor.

Bu yayın organları parti ideolojisini halka yaymaya çalışırken sanat alanına da eğilmiştir. Sözü edilen “ulusal bilinç / kimlik” oluşturma çabaları, Cumhuriyet’in erken dönemlerinden itibaren “çağdaşlaşmanın” ön koşullarından biri olarak görülen kültür – sanat politikalarını da etkilemiş, Türk aydınlarını ve sanatçıları ‘ulusal kimlik’ arayışına yöneltmiştir.

2.4. Sanatsal ve Düşünsel Ortam

1920’lerle birlikte başlayan ve günümüze değin süren ulusal sanat tartışmaları, dönemin kültür politikasının bir parçasıydı. Ulusal bir sanat yaratma çabası, bu politikayla birlikte dönemin hükümeti, aydınları ve sanatçıları tarafından tartışılmış, birbirinden farklı görüşler ortaya konmuştur. “Cumhuriyet’in sanatı nasıl olmalıdır?” sorusu, tartışmaların ana eksenini olmuştur.

Cumhuriyet aydınlarının, modernist akımlara karşı tutumu karışık ve çelişkiliydi. Aydınlar, modernizmi hem Avrupa’da sanatın gelmiş olduğu en uç nokta ve yenilik olarak kabul ediyor hem de ulusal sanat ve kültür tartışmaları sebebiyle eleştirmek durumunda kalıyorlardı. Ülkenin imparatorluk geçmişini yeni ulusun medeniyet bakımından ötekisi olarak reddederlerken liberal, kozmopolit ve bireyci Batı toplumu imajı da vatansever ve homojen Türk ulusu anlayışını tehdit etmekteydi. 1930’ların sonlarında Avrupa’yı saran milliyetçilik dalgası Türkiye’de de hayatın ve kültürün her yönünde güçlendi (Bozdoğan, 2002:260). Sanatçılarda milliyetçilik bilinci uyanmaya başladı. Batıda üslup ve teknik öğrenen sanatçılar, Türkiye’de "milli şuur"un oluşmasını isteyen dayatmaların etkisinde kalıyorlardı (Duben,2007:264).

Halkevleri, dönemin en önemli sergi alanlarıydı. 1937 yılında Atatürk'ün emri ile İstanbul'da ilk Devlet Resim ve Heykel Müzesi açıldı. Bundan sonra devlet plastik sanatlara desteğini arttırdı. 1938 yılında sanatçıların memleket gezileri başladı. 1939'da devletin himayesinde, memleketin tüm sanat birliklerini ve bağımsız sanatçılarını aynı çatı altında toplayan Devlet Resim ve Heykel Sergileri düzenlenmeye başlandı. Sanat eserleri satın alınıp devlet dairelerine asıldı, ödüller dağıtıldı, yarışmalar düzenlendi, ülkenin her yanına anıtlar ve Atatürk büstleri dikildi. Sergiler, devlet adamlarından büyük ilgi görüyordu. Örneğin; birinci ve ikinci sergiyi Başbakan Dr. Refik Saydam, üçüncüsünü Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel açmıştı (Duben,2007:251). Zeki Faik İzer tarafından Birinci İnkılap Sergisi için 1933 yılında yapılan İnkılâp Yolunda (Resim 2) resmi dönemin ruhunu yansıtır.



Resim 2: Zeki Faik İzer, *İnkılâp Yolunda*, T.Ü.Y.B., 176x236 cm.

Halk sanatlarına ilgi artarken devletin kararıyla Güzel Sanatlar Akademisi'ne Avrupa'dan sanatçılar getirtildi. 1937'de Leopold Levy ve Belling, Akademi'nin resim ve heykel bölümlerinin başına geçtiler. Milli sanatın bir ucu halka dayanacak, öbür ucu "muasır medeniyet"i temsil eden Avrupalının biçimsel özelliklerini taşıyacaktı (Duben, 2007:251).

Çağdaş düşünce tarihimizde Türk ve Batı zihniyetleri arasındaki çarpışma başından beri zirvede olduğu halde felsefi olamıyor, genellikle ahlak tartışmasına dönüşüyordu. Fakat Cumhuriyet döneminde bu alanda hareketlenme görüldü ve fikir hareketlerinin sanat düşüncesine yansıdığı izlendi (Duben, 2007:237). Dönemin fikir ve sanat hayatına yön veren; Yeni Adam, Kadro, Yön, Ülkü, Varlık ve Ar gibi dergiler hararetli tartışmaların merkezindeydi. Gayesi ulusal sanatı oluşturmak olan tartışmalar üç kol üzerinden ilerliyordu. Modern sanat karşıtları, modern sanata ılımlı yaklaşanlar, geleneksel-modernist sentezi savunanlar (Köksal 2000).

Modernist sanat akımlarına karşı çıkan veya bunları geçici olarak görenler içinde hem muhafazakarlar hem de sosyalist görüşlere sahip olanlar vardı. Modernist sanata karşı olmalarının sebebi, toplumla ve sosyal gerçeklikle olan ilişkileri zayıflatmasıydı (Köksal 2000). Burhan Asaf'a (Belge) göre: “sanatçı hayata karışmalıdır”. Ona göre sanat devlet himayesinde olmalı, toplumun ihtiyaçlarına uymalı ve ona hizmet etmeliydi (Asaf, 1933:49). Katı bir şekilde modernist sanat karşıtı görüşe sahip olanlar, erken dönem Cumhuriyet hayatını tamamen milli kültür ve milli sanat tartışması içerisinden yapıyordu. Bu görüşe göre sanat; Kurtuluş Savaşı’nı, milli hayatı ve milli liderleri vurgulamalıydı. Bu, tıpkı Avrupa totaliter rejimlerinin resmi görüşlerinde olduğu gibi sanatı realist ve figüratif sanata eşitleyen görüşlerin benzeriydi (Köksal 2000).

Bu görüşlerden biri resmî milliyetçilikti. Devlet büyüklerinin temsil ettiği, Atatürk milliyetçiliği olarak da anılan milliyetçiliğin; Kurtuluş Savaşı döneminden kaynaklanan vatanseverlik ve ülkeye sadakatle tanımlanan bir milliyetçilik anlayışı ile aynı dili konuşan, aynı dini ve kültürü paylaşan, Türk kültürüne bağlılığı esas alan, etnik, ırka dayalı bir milliyetçilik anlayışı arasındaki gerginliği barındırdığı söylenebilir. Resmi milliyetçiliğin başka bir paradoksal özelliği de Batılaşmacı-kalkınmacı fikriyatı ile Batı’ya derin bir kuşkuyla bakan yönüydü (Alpay 2005).

Modern karşıtı görüşlerden diğeri ise Marksizm ile Milliyetçiliğin sentezini yapmaya çalışan Solcu Milliyetçilik’ti (Alpay 2005). 1934’te İsmail Hakkı Tonguç, Ülkü’deki yazısında Modernist Sanat’ın “ihtiyarlamış Avrupa kültürünün eseri” olduğunu; hâlbuki yeni Sovyet Sanatı’nın “hayatla birebir kurduğu ilişki açısından” devrimimiz için tazeleyici ve yapıcı bir model teşkil ettiğini yazar. 1942’lerde Varlık dergisinde Cemil Sena Ogun, “Güzel Kıymetlerde Anarşi”nin hüküm sürdüğü bir

dönemin ürünü olarak, modern sanatın, marazî bir ruh halini” yansıttığını söyler (Köksal 2000).

Modern Sanat karşıtı olan Ali Sami Boyar, Ülkü Dergisi’nde şunları söyler:

Fakat her nedense ressam arkadaşlarımız henüz milli vazifelerine başlayamamışlardır. Bu durgunluğun sebebi oldukça tetkike layıktır. Bize manolya resimlerinden, krizantemlerden evvel milli destanlarımızı okuyacak ve milli mefahirimizi tesbit edecek, inkılâbı tarihe nakledecek resimler ve tablolar lazımdır. Avrupa’da tefessüh etmiş bir sanatın devrim Türkiye’inde yeri yoktur... inkılap Türkiye’i yeni ve milli sanatını kendi duygusundan, kendi ruhundan çıkaracaktır. Duygulu ve münevver inkılap Türk’ü Avrupa’daki snoplar gibi sahte sanat dolapları ile kandırılmaz (Erol 1984:41).

Yakup Kadri (Kadri, 1932:29) de 1932 yılında Kadro’da şöyle yazmıştı: “Türk cemiyeti, Türk inkılabının ortaya attığı prensiplere göre şekillenmedikçe, yeni milli hayatın üslûbu bu prensiplere intibak etmedikçe verimli, sıhhatli orijinal bir san’at ve edebiyat hareketinin doğuşuna intizar beyhudedir”.

Müstakil Ressamlar Birliği ve D Grubu sanatçıları bu türden yazılara ve böyle tutucu yazarlara her ne kadar öfke duysalar ve tepki göstetseler de özellikle Ankara’da açılmaya başlayan İnkılâp Resimleri Sergisi’ne katılmaktan da geri kalmazlar (Erol 1984:41).

Modern Sanata ılımlı yaklaşanlar ise modern sanatı Avrupa çağdaşlığını yakalamanın bir yolu olarak görüyor ve almaya çalışıyorlardı. Bu görüşler arasında modernist eğilimlere katlanılması gerektiği görüşünden, bu eğilimlerden ilham almak gerektiğini düşünenlere kadar çeşitli görüşlere rastlanır. Avrupa Modernizmi’ne sıcak bakan ve bunu topluma anlatmaya çalışanlar daha çok sanatçılardı. Bürokratlar ve eğitim kadroları ise daha katı bir duruş sergilediler ve devrim sanatının milli sanat olması gerektiğinde ısrar ettiler (Köksal 2000).

Modern Sanatı kendi tarihsel gelişimi içinde olumlayarak anlatmaya çalışan bir dizi yazı, D Grubu kurucu ressamlarından Nurullah Berk’e aittir. Berk, Varlık’ta 1935’te yayınlanan yazısında “modern sanatın tabiatın temsili ve gerçeklik ile alakalı olmadığını” söyler ve bu sanatın gücünün zeka ve şahsiyet olduğunu ifade eder. Aynı yıl D Grubu sergisi açılış konferansını veren Necip Fazıl da Avrupa Modernist sanatını harp sonrası düşünsel buhranı ile ilintilendirir. Türkiye’de toplumu zamanın ruhunu anlamamakla ve bu düşünsel isyana katılmamakla suçlayarak; “...sanatın bütün

dünyada geçirdiği ihtilaçlardan (çarpınmalardan) bugünkü Türk nesline düşen payı kimse aramıyor” diyen Necip Fazıl yine de Türk aydınına “nihayet bir balyoz” indiğini ve herşeyi yeniden tahsis etmek zorunda kalacağını söyler (Köksal 2000).

Daha sola yakın çevrelerin toplanmış olduğu Resimli Ay Dergisinde de büyük ölçüde Rus Fütürizm dalgasından ilham alınır. Nazım Hikmet’in ağırlığını hissettirdiği bu etki 1929-1934 arası dönemde, özellikle yayınlanan şiirlerde görülür. 1930’larda Rusya’da tamamen bastırılmış olan Rus Fütürizmi, İstanbul’da Resimli Ay Dergisi’nde hem Nazım Hikmet ve etrafındaki bir grup şairin yazdığı şiirlerle hem de aynı ekibin geleneksel şiire karşı açtıkları “Putları Yıkıyoruz” kampanyasıyla etkisini sürdürür (Köksal 2000). Nâzım Hikmet, Picasso’yu eleştiren Sovyet ressamlarına “Picasso'nun ve birçok Fransız ressamın resimlerini müzelerden atan Hitler'dir” diyerek karşı çıkar (Akçura 2006).

Ulusal resmin inşasında izlenecek yolun, geleneksel sanatlarla modern sanatın sentezinden geçmesi gerektiğine dayanan bu görüşe büyük rağbet olur. Şekip Tunç, Hilmi Ziya Ülken, Ahmet Hamdi Tanpınar, Mazhar Şevket İbşiroğlu, Arif Kaptan, Sabahattin Eyüboğlu, Zahir Güvemli, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve daha birçok sanatçı, düşünür, sosyolog ve sanat tarihçisi ulusal kültür oluşumuna yapıtlarıyla ve yazılarıyla destek vererek, ulusal sanatın oluşması için geleneksel sanatın Batı’dan alınan tekniklerle yeniden yorumlanması ve bir senteze gidilmesi yönünde fikir beyan ederler (Işık, 2007: 9).

1933’te Ali Sami Boyar "İnkılap Türkiye’si yeni ve milli sanatını kendi duygusundan, kendi ruhundan çıkaracaktır" diyordu (Sami, 1933:305). İ. H. Baltacıoğlu ise, “Malik Aksel artık kişisel tatminin yerini toplumu etkilemenin aldığını göstermişti” diyordu (Baltacıoğlu, 1934:298). D Grubu 1933’te kuruluş amacını "milletlerarası olabilmek -bunun için önce milli olmak gerekti-, yani kişilik sahibi olmak" diye tarif etmişti (Adil, 1947:69).

Milli sanat üretmek için halka gitmeyi öngörenlerden biri de Abidin Dino’dur. Milli sanat görüşünü şöyle ifade eder: "Sanat süzgeci, hayatın sanat süzgecinden geçirilmesi demek, bir sentez yapmak demektir. (...) Bu yekûnun içine her şey girer; ve her şeyden önce halk dehası. Halk dehası dedikten sonra hakikaten her şey vardır; hareket, fikir, raks, şiir velhasıl her şey!" (Dino, 1940:6). Halkı tanımanın gerekliliğini Bedri Rahmi Eyüboğlu savunuyordu. İnkılap Sergilerindeki resimleri eleştirerek, ressamın konuyu tanımadığından şikâyet ediyordu. Özellikle, sık sık tekrarlanan bir te-

ma olan İstiklal Savaşı Destanı'nda cepheye mermi taşıyan kadınları gösteren resimlere değinerek bu resimler için nasıl atölye, boya, model, kostüm gerekliyse; ressamın dağları, bayırları ve bu insan yüzlerini yerinde görmesinin gerekli olduğunu söylüyordu. 1937'de kültür bakanı Saffet Arıkan'ın işaret ettiği realite fakirliğini tekrar ederek "Aksi halde şişirme olur ve olmuştur. Köylere gitmeli, kağrı, öküz etüdleri yapmalı, köylü kadını tarlada görmeli" diyor. "Bir sanatkârın her şeyden evvel kendi imkanlarını bilmesi, kendini tanıması ve yorganına göre ayağını uzatması lazımdır" diye vurguluyordu (Eyüpoğlu, 1941:13).

Halil Dikmen'in 1933 yılında birinci İnkılâp sergisi için yaptığı, İstiklal Savaşı Destanı'nı anlatan resim, klasik dönem renk anlayışına bir anlayışla betimlenmiş, renk paleti de bu doğrultuda seçilmiş olmakla beraber kübist renk paletini de çağrıştırmaktadır. (Resim 3)



Resim 3: Halil Dikmen, *Cepheye Mermi Taşıyan Kadınlar*, T.Ü.Y.B.

Sentez düşüncesinin, bazı ressam ve aydınlar tarafından, Batı'nın geleneksel ve ilkel sanatlara olan ilgisinin farkedilmesiyle gündeme taşındığını söyleyen Beşir

Ayvazoğlu, bu ilginin fark edilmesiyle, sanatçı ve aydınların ulusal sanat yaratma ve çağı yakalama bağlamında, geleneksel kaynaklara yönelerek bir sentez yapma çabasına giriştiklerini söyler. 1930'larda, resmî kültür politikası tarafından dışlanmasına rağmen tezhip, minyatür, hat sanatı gibi klasik sanatlara gösterilen ilginin Batı kaynaklı olduğunu belirtir. Avrupa'da modern ressamların artık kanlı canlı insan resimleri ve manzaralar yapmadıklarını, renklerle ve çizgilerle oynayarak tabiattaki örneklerine hiç benzemeyen şekiller ürettiklerini, üstelik bu ressamların Rönesans dışı sanatlara, mesela Ortaçağ mozaiklerine, renkli camlarına, zenci maskelerine, Doğu minyatür ve yazılarına, Japon estamplarına vb. kendilerini daha yakın bulduklarını görünce şaşkına dönmüşlerdi. (...) Koca Avrupa bula bula bizim eskilerimizi, bitpazarına dökülmüş suretli suretsiz, insanı insana, ağacı ağaca benzemeyen renk ve oyunlarımızı mı buluyordu? Gerçekten yeni resimler bizim Karagöz figürlerine, minyatürlerin gölgesiz renk dünyasına, her şeyi geometrik biçime sokan kilim motiflerine, kelimelerin anlamlarından sıyrılıp yalın bir nakış haline gelen eski yazılarımıza ne kadar yakın görünüyordu. Türk aydınlarının birden klasik sanatlarımıza bakışı değişmişti (Ayvazoğlu, 1996:83).

İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Cumhuriyetin ilk yıllarında milli olabilme yolunda atılacak adımların geleneksel sanatlardan geçtiğini ve bunun içerisinde minyatür sanatının önemli bir yere sahip olduğunu vurgulamıştır. Baltacıoğlu sanatçının kendine dönmesini salık veriyor; "Biz Türkler resimde sürrealizmin uyanık rüya anlayışının yaratıcısıyız. (...) Sülüs, celi, talik, divanî celisi, yazılarımız meydandadır" diyordu (Baltacıoğlu, 1942:5). Baltacıoğlu'na göre Picasso ve Cézanne insan güzelliğini, 'elif', 'vav', 'ayın' yoluyla anlatmışlardır. Çevresinde bu anlayışı savunan pek çok ressam da vardı. Zühtü Müridoğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Mahmut Cuda, Turgut Zaim, Abidin Dino gibi sanatçılar aynı görüşü paylaşıyor bu doğrultuda çalışıyordu (Duben, 2007:237).

Tansuğ, kendi kaynaklarına yönelen Türk aydınlarının ilgisi üzerine şunları yazar: 'Batı'yla ilişkiler kuran Türk aydını, böylelikle kendi toprağı üzerinde kendi halkının sanatlarını keşfetmeye başladı. Giderek bu ilgi büyüdü, yoğunlaştı. Aydınlar halk kaynaklarına her el uzatışında başlangıçta hatalı bir şekilde de olsa hem bir memleket sevgisi dile geliyor, hem de bireysel bir ritim, bir deyiş bulmakta ipuçları arayan bir kişilik çabası ortaya konuluyordu. Türk aydını başlangıçta hatalı bir şekilde de olsa Türk kültürünü ve uygarlığını ileriye götürebilmek için başvurulacak

kaynakların kendi halkının yarattığı değerlerde toplandığını iyi, kötü her davranışıyla belirtmek istiyordu' (Tansuğ, 1961:32).

Sanatçılar genel olarak kendi kişiliklerini sanata aktarmanın gerekliliğine inanmışlardı. Fakat kişiliğin toplum tarafından yönlendirildiğini de düşünüyorlardı. Önemli olan sanatçının toplumu ve kendisini iyi tanımasıydı, yani bireysel ve toplumsal bilince varmasıydı. Kemalist ideolojinin öncülüğünde devrim kültürünün yaratılacağına inananlar vardı (Duben, 2007:265). Doğu – Batı zihniyetleri arasında sentez yapma ihtiyacı sistematik ve kavramsal eksikliğe rağmen terazinin kefesi batı ve doğu arasında ağırlık değiştirerek her zaman en canlı sorun olma özelliğini korudu.

2.5. Milli Sanat Oluşturma Fikri

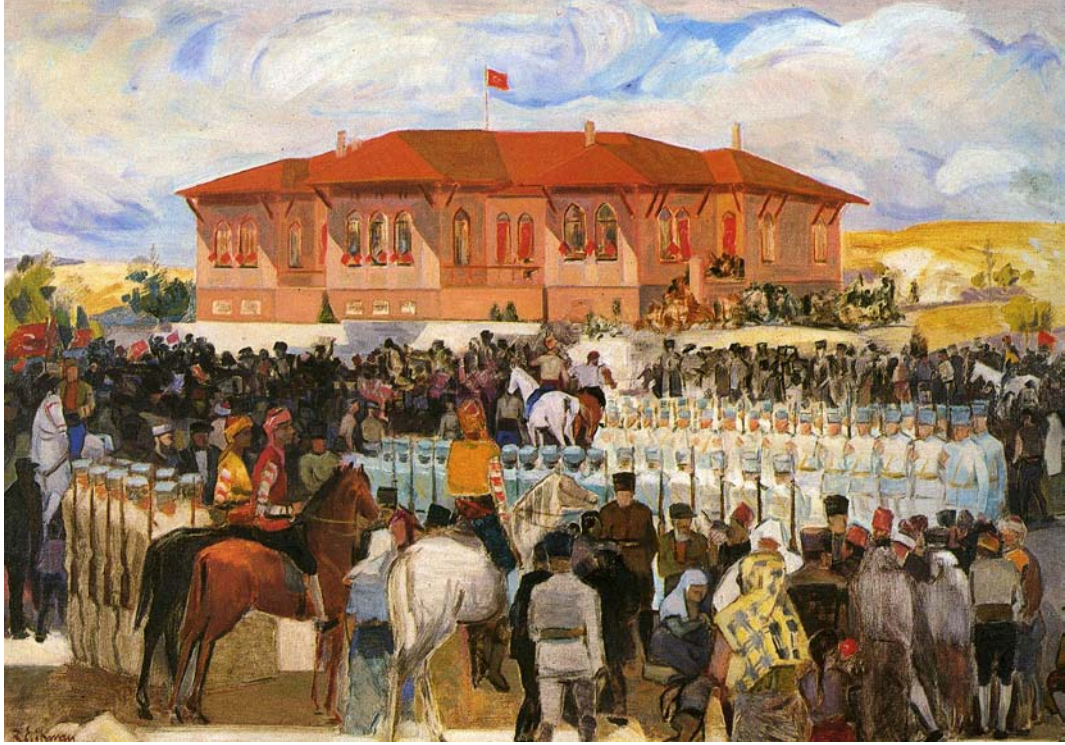
İktidarın ideolojisinin kitlelere öğretilmesini ve benimsetilmesini amaçlayan propagandaların sanat eseri yoluyla yapılması ilk olarak Antik Yunan'la başlamasına karşın sanatın ideolojiye ilişkin bir inanç oluşturma işlevi yüklenmesine hemen her toplumda rastlanır. Chevalier Jaucourt'un *Ansiklopedi*'sinde 'resim' maddesinde şu ifadeler yer almıştır: "Her dönemde, iktidarı ellerinde tutanlar insanlarda doğru hisler uyandırmak için resim ve heykellerden faydalanmışlardır" (Burke, 2003:65).

Cumhuriyet' in kurulduğu dönemde bu anlayış etkili olur, gerçekleştirilen inkılâpları toplumun geneline yaymak için sanata yapılan yatırımlardan kaçınılmadığı gözlemlenebilir.

1923 sonrasında Cumhuriyet'in coşkulu havası içinde Osmanlı dönemi temaları resim sanatında yeni rejime uygulandı. Sanatçılar ile resmi kurumlar arasındaki ilişkiler süregeldi. Devletin himayesinde gelişen resim sanatı, Cumhuriyet döneminde de bu himayeyi ideolojik bir düzeyde sürdürdü. Yeni rejim her şeyi ile "yeni insan"ı yaratmaya çalıştı ve bu hızlı gelişme resimde de heykelde de kendisini gösterdi (AKAY, 1999:67). Ulusal bilinç oluşturma çabaları, Cumhuriyet'in erken dönemlerinden itibaren "çağdaşlaşmanın" ön koşullarından biri olarak görülen kültür – sanat politikalarını da etkilemiştir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında ortaya konan çalışmalar, çoğu yeni değerleri halka benimsetmek, sanatın yaygınlaşmasına katkıda bulunmak amacıyla üretilmiş didaktik ve belgesel niteliğinde çalışmalardır. Örneğin ilke ve inkılâpları, yansıtan eserler çeşitli devlet kurumlarının duvarlarında yer almıştır. Diğer yandan halkın sanata ilgi gösterip

benimseyebilmesi için halkın değer verdiği, yücelttiği kişiler ve kavramları konu alan heykeller yaptırılmıştır. Toplumun yeni sanat biçimleriyle yakınlaşabilmesi ve kavraması için heykeller birçok kentte meydanlara yerleştirilmiştir. Genç Cumhuriyet oluşturulurken kültürel yapılanma da paralel olarak geliştirilmiştir. Böylece hem ilke ve inkılâpların kavranması hem de sanatın gelişmesi için yeni bir ortam oluşturulmuştur. Refik Epikman'ın "İlk Meclis" çalışması dönemin belgesi niteliğindedir. (Resim 3)



Resim 4: Refik Epikman, *İlk Meclis*, T.Ü.Y.B., 100x141 cm.

Cumhuriyet'in kuruluşunu izleyen yıllarda plastik sanatlar iki yönlendirici doğrultusunda gelişim göstermiştir. Bunların ilki; sanatçıları ve aydınları Atatürk inkılâpları uyarınca "milli" sanat geliştirmeye yönelten nedenlerdi. Bunun karşısında yer alan diğeri ise çağdaş Batı sanatının biçimsel gereklerine göre yeni bir anlayış arayıcılığına dayanmaktadır. Sanatçılar değişen derecelerde bu iki anlayış arasında gel-git halindeki eğilimleri temsil ediyorlardı (İskender, 1983:1746).

Cumhuriyet, kurulduğu andan beri plastik sanatları desteklemekteydi. Ancak bu devlet, Batıcı ve milliyetçiydi. Ziya Gökalp' in bazı düşüncelerini iyice keskinleştiren Atatürk'ün milli kültür anlayışı, milli ruhun araştırılmasına ve milli bilincin yaratılmasına dayanmaktaydı. Bu doğrultuda sanatçılardan, yeni bir inkılâp sanatı yaratması bekleniyordu. Sanatçılardan ulusal konuları, bağımsızlık savaşından duyulan

gururu ve inkılâpların yaratmaya çalıştığı yeni ruhu, heyecan ve coşku dolu bir hava içinde işlemleri isteniyordu (İskender, 1983:1746).

Cumhuriyet hükümeti ve hemen hemen aydınların tümü inkılâbın yeni bir sanat biçimine gereksinim olduğu düşüncesinde birleşmekteydiler. Örneğin Ahmet Muhip Dıranas, Türk inkılâbının yeni bir sanat realitesi yarattığını ileri sürerek, "bugünkü milli inşa davasında sanatkârlarımıza büyük bir pay düşmüştür" diyordu (İskender, 1983:1746).

Batılı tarzda resim sanatımızın öncüleri olan asker ressamı, Avrupa'da klasik ressamların atölyelerinde akademik bir eğitimden geçmişler, bu eğitimin kökensel değerlerini İstanbul'a taşımışlardı. Onların arkasından gelen sivil ressam kuşağı da bu geleneği bir ölçüde sürdürmüşler ama akademik resme izlenimci bir aşkı yapmaktan da geri kalmışlardı. Türk resminin 1920'lere, yani Cumhuriyet döneminin ilk yıllarına sarkan görüntüsü, bir anlamda, 1930'lu yıllarda ve onu izleyen dönemde oluşacak gelişmelerin ilk evresidir.

Bu bağlamda, çağdaş Türk resminin temel sorunu "yenilikçilik" değil; çağdaş kökenli sanat kavramlarının yerel düşünce uygulama platformu üzerinde ileri düzeylere götürülmesi sorununa ilişkin arayışlar olmuştur. "Biz milli ruhu, mazinin hamuruyla yoğurmak, bugünün fırınında pişirmek ve istikbalin zevkine sunup onu yeni ihtiyaçları duymaya hazırlamak istiyoruz" (Yücel, 1954:108). Yücel, geleneğin modern çağa uygulanmasına yürekten inanmıştı. Bu ve benzeri görüşlerin ortaya çıkardığı gerçek, Türk ressamı 1930'lu yıllardan 1940'lı yıllara doğru, güncel akım ve eğilimlerin üzerine yükselerek, kendi benliklerini ve kişiliklerini bulma konusunda ortak bir endişeyi paylaşmışlardır.

Cumhuriyet devleti, Batıcı ve milliyetçiydi. Batı'dan teknik, yani medeniyet alınacak; milli ruh ve milli kültürle beslenecekti. Batı kültür biçimleri halka götürülecek; aydın ve sanatçı da Anadolu'yu tanıyacaktı. 1932'de halkevleri açıldı. Bir süre sonra sanat devletin koruması altına alındı. Halkevlerinin, halkın aydınla kaynaşacağı, milliyetçilik ideolojisi ile beslenen çağdaş kültürü tanıyacağı merkezler olması amaçlanıyordu (Duben,2007:250).

Atatürk güzel sanatlara yaklaşımını Cumhuriyet'in onuncu yıldönümündeki nutkunda şöyle ifade etmişti:

"Yüksek bir insan cemiyeti olan Türk milletinin tarihî bir vasfı da güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki, milletimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, fitrî zekâsını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini, millî birlik duygusunu mütemadiyen ve her türlü vasıta ve tedbirlerle besleyerek inkişaf ettirmek, millî ülkümüzdür" (Necip, 1934:10).

1939 yılında Milli Şef İnönü, Atatürk'ün izinde, halkevlerinin rolünü anlatırken;

"Güzel Sanatlar, Halkevlerinin belli başlı iştiğal ettiği esaslı bir mevzudur. Halkevleri, vatanda güzel sanatlara muhabbeti, güzel sanatlardan vatandaşın terbiyesi için, vatandaşın azmini kuvvetlendirmesi için nasıl istifade edileceğini telkin eden bir toplantı yeri olmalıdır" (Güven, 1939:14).

Halkevleri 1930 ve 1940'lı yıllarda en önemli sergi alanlarıydı. 1937 yılında Atatürk'ün emri ile İstanbul'da ilk Devlet Resim ve Heykel Müzesi açıldı. Bundan sonra devlet plastik sanatlara desteğini arttırdı. 1938 yılında sanatçıların memleket gezileri başladı. 1939'da devletin himayesinde, memleketin tüm sanat birliklerini ve bağımsız sanatçılarını aynı çatı altında toplayan Devlet Resim ve Heykel Sergileri düzenlenmeye başlandı. Sanat eserleri satın alınıp devlet dairelerine asıldı, ödüller dağıtıldı, yarışmalar düzenlendi, ülkenin her tarafına anıtlar ve Atatürk büstleri dikildi. Devlet Sergileri, devlet adamlarından büyük ilgi görüyordu. Örneğin, birinci ve ikinci sergileri Başbakan Dr. Refik Saydam, üçüncüsünü Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel açmıştı. Bu ilgi uzun yıllar sürdü (Duben, 2007:251).

Kemal İskender, ulusal sanat yaratma çabalarının ilk olarak bu dönemde gerçekleşmediğini; buna yönelik adımların daha önce de atıldığını söyler. "Gerçekte milliyetçiliğin sanatsal alana, düşünce düzeyinde de olsa yansıyan örnekleri *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde* görüldüğü için, yeni değildi. Gazetede Muallim Ruhi, Muallim Vecihi, Fevzi (Uluğ), Ruhi (Arel) ve Galip Bahtiyar gibi yazarlar, Avrupa sanatını oluşturan ulusal karakterler üzerinde durmuşlar; sanatsal değerlerin milli millet kılan özelliklerden soyutlanamayacağı düşüncesinden hareketle ulusal ve yerel nitelikteki bir sanat anlayışının öncülüğünü yapmışlardı" (İskender, 1983:1746).

Fevzi Uluğ, sanatın milli olması zorunluluğundan hareketle devletin sanatı desteklemesi gerektiğini ileri sürmüş; Sanayi- i Nefise hocalarının Türk olmasında ısrar

etmiştir. Galip Bahtiyar da ulusal karaktere inananlardan biriydi. Bunun sanata kesin olarak yansıtacağı ya da en azından yansıması gerektiği düşüncesindeydi. Ancak bunun, resmin bir köşesine ilâştirilmiş "Şarklı" bir tiplerle sağlanamayacağının da farkındaydı. Milli sanat ve milli zevk, yapıtın genel yapısında ya da havasında hissedilmeliydi.

Milliyeti bir milletin onuru ve namusu ile özdeşleştiren Muallim Ruhi ise milli bir sanat için Osmanlı İmparatorluğu'nun şanlı tarihini ve halk sanatlarını kaynak olarak göstermiştir.

Muallim Vecihi, daha da ileri giderek, sanatın halk tarafından anlaşılabilmesini sağlamak için sanatçıların üçer kişilik gruplar halinde ülkenin çeşitli kesimlerini gezmelerini ve buraları konu alan resimler yapmalarını önermişti. Bu öneri, 1938-1943 arasında ressamların yurt gezileri ile sonuçlanan Halkevleri programının bir ön biçimiydi (İskender, 1983:1746).

Eğitimleri ne olursa olsun, 1930' ların tüm düşünür ve aydınları geçmişteki bu örnekleri yineler biçimde "milli" sanat konusunda birleşmiş görünmektedir. Genel görüş, Batı'dan sadece teknik almasıydı. Bu konudaki düşüncelerin kuramsal kökeni ise Ziya Gökalp'e kadar dayanıyordu. Gerek çağdaş sanatla Türk kültür ve geleneklerini bütünleştirerek yeni bir sentez yaratmak isteyenler gerek daha katı bir tutumla milli sanat ve inkılâp ruhunun karşılığını yerel konuların gerçekçi bir üslupla işlenmesinde arayanlar, bu temelden hareket ediyorlardı (İskender, 1983:1746).

Duben, bu arayışların ulusal kimlik oluşturmadaki eksikliği şöyle vurgular: "Modernleşme sürecinde çağdaş Türk resmi baştan beri gelenekle problemli bir ilişki kurdu. Batılılaşma sürecinde ithal edilen sanat akımları yüzeysel biçimcilikten öteye gidemedi. Devrimleri benimseyen sanatçılar bile Batılı zihniyete yabancıydılar. Dolayısıyla "Türk kimliğinin duyumsanması" sorunsalı, konu ve dekoratif şekilcilikle sınırlı kaldı" (Duben, 2007:167).

Yüz elli yıldır Batı resminin teknik ve plastik sorunlarıyla tanışık olan, uğraşan resim heykel sanatımız 1930'lardan itibaren bilinçli olarak Doğu-İslâm kültürü ile Batı kültürünün sentezini oluşturmaya çalışmıştır. Sentez sorunu Pollock'un da işaret ettiği gibi, yerel temalar ve motiflerin zorlanmasıyla değil; resmin evrensel nitelikli boyutlarına bir Amerikalı'nın Amerikalı olması gibi, bir Türk'ün Türk olması ile doğal olarak katılacak olan ulusal duyarlılığın birleştiği noktada belirir. Kritik olan Türk

resminin Çağdaş Sanata katılımının nasıl olabileceğini ve ulusal duyarlılığın niteliklerini saptamaktır (Aksüğür, 1982:48).

2.5.1. İnkılâp Sergileri

Cumhuriyetin 10. yıldönümüne baktığımızda, geniş programlarla kutlandığını görürüz. Bu etkinliklerinin başında, 1933'ün Ekim ayında Ankara'da düzenlenen ve pek çok sanatçının katılımıyla gerçekleşen "İnkılâp Sergisi" gelir. Sergi, kurtuluş savaşını, Cumhuriyet'in kuruluşunu ve devrimleri içeren konularından dolayı inkılâp sergileri olarak anılır. Bu sergi bir bakıma, ilk on yılın, sanat yönünden bir muhasebesidir (Renda, 1981:449).

Devlet, savunduğu kültür politikalarını devam ettirme kararlılığını ortaya koyar. Atatürk, Onuncu Yıl Nutku'nda güzel sanatlara ağırlık verilmesi yönündeki isteğini dile getirir ve bu istek CHP tarafından yasa haline getirilir. Onuncu yıl kutlamaları kapsamında düzenlenen İnkılâp Sergileri'nin ilki dönemin Maarif Vekili Reşit Galib'in önerisiyle 1933 yılında düzenlenmiştir. Bu sergilerin amacı Türk sanatçıları bir fikir ve ideal birliği altında toplamaktır. Aynı zamanda devletin sanatçılardan Türk inkılâplarını yansıtan eserler üretmeleri yönündeki beklentisinin bir ürünüdür (Işık, 2007: 37). Devlet bu amaç doğrultusunda sergiye katılan sanatçılardan birtakım beklentilerde bulunmuştur. Bu beklentiler, sanatçının toplumsal bir işlevinin olması, sanatsal bilgiye ve tekniğe hâkim olması ve yapıtlarını içtenlikle meydana getirmiş olmasıdır. Refik Epikman (Epikman, 1940:44), 1940 yılında yazdığı Resim ve Heykel Sergileri konulu bir makalesinde İnkılâp Sergilerine de değinmiş ve söz konusu sanatçı kriterlerini şu şekilde tanımlamıştır:

“Şöyle ki: inkılab hizmetinde büyük rolü olan güzel san'atlar kadrosu, eğer:

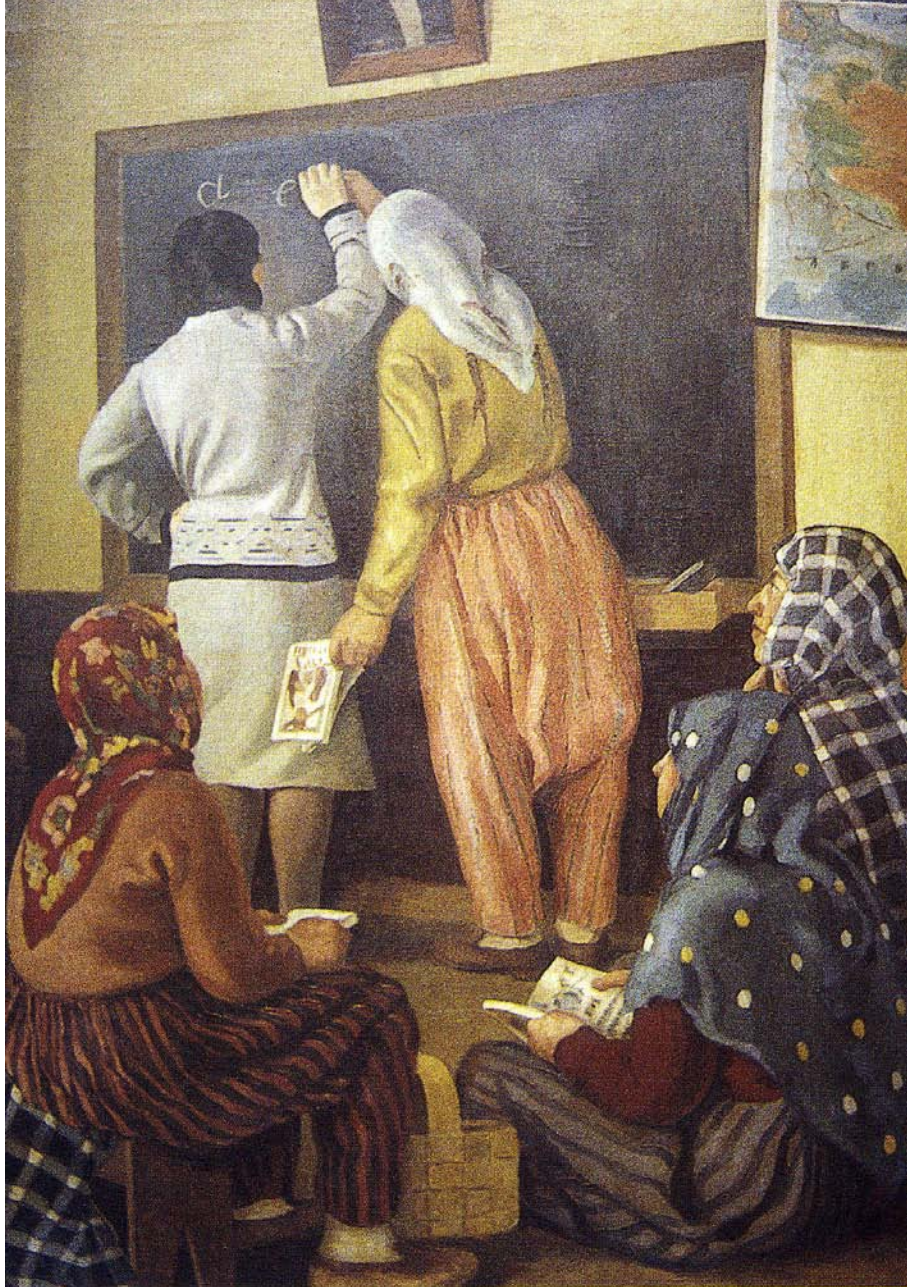
San'atkarın, cemiyet içinde bir fonksiyonu olmazsa,

Mesleki bilgi ve tekniğe malik değilse,

Samimiyetden uzaksa; o san'atkarın, güzel bir san'at eseri vücade getirmesine imkân yokdur”.

Bununla birlikte, sanatçıların ilk sergide Türk İnkılâbı'nı yansıtan çalışmalara yeterince yer vermemiş oldukları basında yer alan bazı yazılarla da eleştirilir. Eleştiri düzeyinde olmasa bile farklı bir tepki de Atatürk'ten gelir. Sergiyi gezen Atatürk,

özellikle Türk İnkılâbı'nı yansıtan çalışmalara ilgi gösterir ve Şeref Akdik'in 'Millet Mektebi' (Resim 5) adlı resminin önünde uzun uzun durarak yanındakilere; 'Resmi çok beğendim, bu resmi aldınız mı?' diye sorar. Bu resim, köylü kadınlarına yeni harfleri öğreten bir bayan öğretmeni göstermektedir ve serginin içeriğine oldukça uygun düşmektedir (Üstünipek, 1999:42).



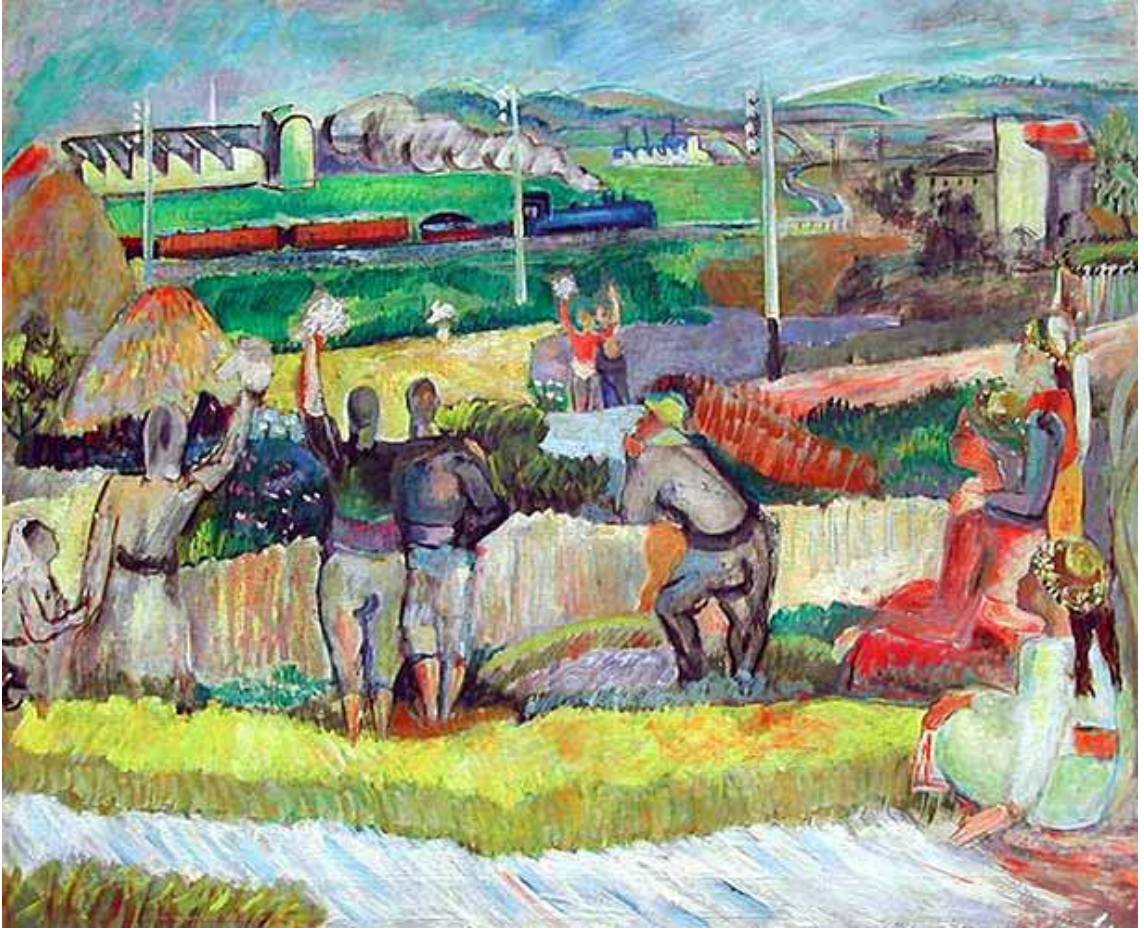
Resim 5: Şeref Akdik, *Millet Mektebi*, T.Ü.Y.B., 180x150 cm.

İnkılâp Sergileri, o dönemde devletin sanata ve sanatçıya karşı tutumunu yansıtması bakımından önemlidir. Sanatçılardan, kısa zamanda gerçekleştirilmiş büyük inkılâpları yansıtan eserler üretmeleri istenmiştir. Devletin, sanatçıların konu seçimlerini inkılâplar doğrultusunda yönlendirme girişimi, İnkılâp Sergileri fikrinin doğmasına sebep olmuştur. Bu sergilerin düzenlenme fikrinin nasıl geliştiği Burhan Asaf'ın 17 Mayıs 1933 yılında Ankara'da düzenlenen bir resim sergisini eleştiren yazısında yer almaktadır. Asaf sergideki serbest konulu resimlerden yakınlıkla sanatçıların Türk İnkılâbı'nı yansıtan eserler üretmesi gerektiğini savunmuştur. Yazının devamında da Maarif Vekili Reşad Galip ile Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Namık İsmail'in de aynı fikirde olduklarını ve sanatı devlet himayesine almanın gerekliliği üzerinde bir karara vardıklarını söylemektedir. Asaf, söz konusu yazısında bu fikirlerini şu şekilde ifade etmiştir:

“Geçenlerde, Akademi müdürü Namık İsmail Bey Ankara'ya geldiği ve San'at hayatımızı kemiren buhrandan şikâyet ettiği sıralarda, dertleşmiştik. O da kanidi ki, bizde san'atkar hayatın tamamen dışında kalmıştık.(...). Mektep müdürü Maarif Vekilimiz ile de görüştü. Birlikte bir karara vardılar: San'at'ı Devlet himayesine almak lazımdır. Fakat bunun içinde san'at'ın cemiyet ihtiyaçlarına uyması, bir memleket san'at'ı olması, bir inkılâp san'atı olması şarttır”(Asaf, 1933:48).

Dönemin birçok ressamı Türk İnkılabı konulu resimler üretir. Ali Çelebi, 'Arkadaşlık' ve 'Hücum'; Zeki Kocamemi, 'Mekkareciler' (Nakliye Kolu); Şeref Akdik, 'Okuma Seferberliği'; İbrahim Çallı, 'Zeybekler Kurtuluş Savaşında'; Malik Aksel, 'Cumhuriyet Bayramı'; Bedri Rahmi, 'İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler'(Resim 5) ve 'Köylü Ailesi'; Cemal Tollu, 'Okuyan Köylü Kızlar'; Halil Dikmen, 'Cephane Taşıyan Kadınlar'(Resim 2); Zeki Faik İzer, Delacroix'dan uyarladığı 'Cumhuriyet İnkılâpları'(Resim 1); Nurullah Berk, Lue Albert Moreau'dan uyarladığı 'Tayyareciler'; Eşref Üren, Fouquet'den uyarladığı 'Köye Gelen Atlılar' vb. (Erol 1984:41) gibi...

Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun 1935'te üçüncü İnkılâp sergisi için yaptığı 'İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler' resmi; (Resim 6) Cumhuriyet'in kazanımlarını, sanayi, teknoloji ve hasat alanında yoğun bir çalışmayı gösterir. Dışavurumcu bir tarzın egemen olduğu resimde yerel motiflerin kullanıldığı görülmektedir.



Resim 6: B. Rahmi Eyüpoğlu, *İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler*, T.Ü.B.Y., 100x120 cm.

İlki 1933 yılında Cumhuriyetin 10. yıldönümünde açılan İnkılâp Resimleri Sergisi, 1936 yılına kadar sadece dört defa düzenlenir. Bu sergilerin hiçbirinde seçici bir kurul yoktur. İsteyen herkese sergiye katılma olanağı tanındığı için değerliyle değersiz, başarılıyla başarısız yanyana getiren bir pazar görünümündedir. Resimlere büyük boyutlu ancak kof olduğu yönünde eleştiriler gelir ve bu eleştiriler, 1938 yılına değin yoğun olarak sürer. Beklenen sonucu veremediği için devamı getirilmez (Erol 1984:41-52). Genç Cumhuriyet, kısa zamanda gerçekleştirdiği inkılâpları yansıtan eserlerden oluşan bir sergi talebinde bulunmuştur ancak sergilenen eserlerin bu talebi tam anlamıyla karşıladığını söylemek güçtür.

Devletin ve sanatçıların tutumuyla ilgili bu çatışma, dönemin sanat eleştirmenleri tarafından eleştirilmiştir. Refik Epikman, Devlet Resim ve Heykel Sergileri ile ilgili makalesinde İnkılâp Sergileriyle ilgili sert eleştirilerde bulunmuştur. Epikman, İnkılâp Sergilerini eleştiren düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

“(...) Fakat, hadd-i zatında güzel olan bu teşebbüsün gayesi ne olabileceğinin san’atkarlarımızca anlaşılamaması, yeni bir dünya görüşüne sahi, canlı, bütün hayati unsurlarını hakikatden alan inkılabımızın plastik san’atlar sahasında da fikriyatını, san’atkarlarımızın teknik maharetiyle ifade etmesi icab ederken, uzakdan, yakından, san’atla alakası olsun olmasın, her yollanan resmin sergi jürisi olmaması dolayısıyla sergiye asılmasını, bu güzel teşebbüsü günden güne aleyhde bir cereyan olarak muhite telkin ediyordu. Çünkü eserlerin hiçbir tefrike tabi tutulmaksızın teşhiri ve bunun neticesi olarak güzel ve emek mahsulü bir eserle gazete muharririnin günlük havadis toplaması kabilinden inkılab sergilerinin içinde de bir nevi aktüalite ressamlarının türemesini ve mevzuun tarihi kıymetini speküle ederek, icradaki maharetsizliklerini örtmek suretiyle cür’et derecesine varan ve san’atla hiçbir münasebeti olmayan gayretlerin neticesi olarak bir kıymet anarşisinin doğmasına sebebiyet vermiştir” (Epikman, 1940:145).

Resimlere eleştiriler, 1938 yılına değin yoğun olarak sürer. Beklenen sonucu veremediği için devamı getirilmez. Bu tarihten itibaren CHP’nin düzenlediği Ressamların Yurt Gezileri ile farklı bir yöne gider (Erol 1984:41-52)

2.5.2. Halkevleri

II. Meşrutiyet’e kadar halkın eğitimi bakımından devletin kayda değer bir çalışması olmamasına karşın, milliyetçi düşüncelerin yaygınlık kazanması ile birlikte halk eğitimi kimi düşünürleri meşgul etmeye başlamış ve halk eğitiminin ilk basamağı, halka doğru gitmek olarak görülmüştür. Bu amaçla, 1912 yılında Ziya Gökalp’in girişimiyle, Türklüğü ve Türkçe’yi yaygınlaştırmak amacıyla Türk Ocakları kurulmuştur (Üstel, 2002:263). Ocaklar, Cumhuriyet döneminde de faaliyetlerine devam etmişlerdir. Dönemi içerisinde önemli faaliyetler gösteren Türk Ocakları çalışmalarını özellikle milli dil ve milli tarih konuları üzerinde yoğunlaştırmışlardır.

Ocaklar, milliyetçilik fikrinin hâkim olduğu kuruluşlardı. Yeni devlet ise inkılâpların halka ulaştırılmasını ve benimsetilmesini amaç edinmişti. Bu nedenle milliyetçilik ve halkçılığın bir arada bulunduğu yeni kurumlara ihtiyacı vardı. Çünkü yeni devletin temellerini oluşturan ilkelere birisi de Halkçılık’tı (Sarıay, 2002:825). Devlet ideolojisinin ve inkılâplarının halka benimsetilmesini hedefleniyordu. Yönetim, Türk Ocakları’nı halka yeterince ulaşamamakla suçluyordu. Yani kendisine tâbi ve fırka ile bütünleşmiş bir kurum istiyordu. Böylece Türk Ocakları’nın vazifesini tamamladığı ima edilmeye başlanmıştı. Nitekim ülkede milli fikirlerin, milli dilin ve milli tarihin gelişmesinde büyük katkılarda bulunmuş, faaliyette bulunduğu dönemlerde önemli

işlere imza atmış olan Türk Ocakları, 1930’lu yıllara gelindiğinde devrini tükettiği düşünülmüş ve yerine daha işlevsel, alternatif bir kurum düşünülmüştür. Bu kurumun adı Halkevi olarak belirlenmiştir (Özdemir, Aktaş, 2011:241).

19 Şubat 1932’de kentlerde Halkevleri, büyük köylerde ise Halkodaları kurulmuştur. Halkevleri de Halkodaları da özünde Türk Ocakları ile aynı işlevi görüyordu. Ancak, hem Türk Ocaklarının Tek Parti iktidarı öncesinde kurulması ve örgütsel olarak partinin taşra şubelerine bağlı olarak çalışması bakımından Halkevleri, Türk Ocaklarından farklılık göstermiştir (Zürcher, 2000:262).

Rejimin yerleşmesi için atılan adımların sonuçlarından biri olan Halkevleri halkı pozitivist dünya görüşü doğrultusunda eğitmek, yeni rejimi destekleyecek bir siyasi kültür oluşturmak, halkın kaynaşarak birbirini anlayan ve fikir alışverişinde bulunan insanlar haline gelmesini sağlamak, gençleri zararlı alışkanlardan uzak tutmak, sağlıklı nesiller yetiştirmek, halkı modern bir zihniyete kavuşturmak, köy ile kent arasındaki farkı ortadan kaldırmak, köylerde ve kentlerde yetişkin eğitimini gerçekleştirmek, cehaleti yok etmek, milliyetçi, laik ve halkçı fikirleri aşılacak gibi nedenlerle açılmıştı (Zürcher, 2000:262). Halkevlerinden beklenen görev Cumhuriyetçilik, Laiklik, Demokrasi, Halkçılık vb. değerleri halka kazandırması ve halk arasında yerleşmiş olan imtiyazlılıkları ortadan kaldırmasıydı (Ültanır,2005:9).

Ankara Halkevi’nin uzamsal konumu, bu kuruluşların kurulma amacını tespit etmekte oldukça fikir vericidir. Ankara Halkevi, eski ve yeni şehirler arasında, yüksek sayılabilecek bir noktada kurulur. Bunun temel amacı ise, Ankara’daki “yerli halk” ile “yeni halk”ı karşılaştıracak ve etkileşimini sağlayacak bir örgüt olarak işlevlendirilmesidir (Batuman, 2002:54).

Devletin 1930-1945 yılları arasında halk eğitimine verdiği önemi ve Halkevleri’nin gerekliliğini, Zübeyr (1933:152), *Halk Terbiyesi Vasıtaları* başlıklı yazısında şöyle açıklamaktadır:

Halk terbiyesi, milleti teşkilatlaştıran ve milli kıymetlerimizi meydana çıkaran işletme işidir. Halk terbiyesi memleketin şive, mezhep ve medeniyet itibarıyla birçok parçalara ayrılan zümrelerini bir içtimai vücut ve millet haline yoğurma, fertlerin düşünüş, duyuş ve isteyişini bütün milletin mefkûresine uygun bir tarzda işleyerek ruhu yetiştirme demektir. Türk milletinin geniş halk tabakalarına milli kültürden pay vererek ve bu sayede şuurlu kümeleri siyasi ve içtimai dirime ortak ederek, Türk milletinin dirim güçlerini ve kaynaklarını tazelemek, tekâmül ve inkişaf ettirmektir.

William H. Jansen, “Halkevleri 1932’de Atatürk ve onun Cumhuriyet Halk Partisi tarafından kurulan yetişkin eğitimi cemiyeti ve kültürel merkez idiler. Onlar, ülkenin her yerinde şehirlerde, kasabalarda ve hatta küçük köylerde bile yerleşen, hükümet himayeli ve destekli merkez idiler” (Akt.Jansen, 1961:355) diye tanımlarken dönemin Başbakanı İsmet İnönü ise “Halkevleri siyasal bir müessese değildirler. Sosyal ve kültürel kurumlardır”(Zeyrek, 2006:13). “Halkevi isminde ileri sürüldüğü gibi, bir saray ya da malikâne evi değildir, bu her tür sınıf çatışmasına tamamen karşı ve derinden halkçı olan Türk insanının toplandığı ulusal bir kurumdur. Orada “sen” ya da “ben” yoktur; “biz” vardır. Siyasal ve sosyal bir şekilde yüksek rütbeli vatandaş ve bir köylü ya da bir işçi dirsek dirseğe (yan yana) oturur, onlar birbirleriyle konuşurlar” (Şimşek, 2005:75) diye tanımlamaktadır. Cumhuriyetin yenilenen yapılarını ve dönemin toplumsal yapısını İbrahim Çallı’nın “Bir Balo Gecesi” adlı yapıtında görmekteyiz. (Resim 7)



Resim 7: İbrahim Çallı, *Bir Balo Gecesi*, D.Ü.Y.B. 40x50 cm.

Doğrudan partiye bağlı, halkı eğitmek ve harekete geçirmekle sorumlu olan Halkevleri ve Halkodalarının temel hedefi, kültürel faaliyetlerin yanı sıra halka CHP’nin programını öğretmek olmuştur (Göle, 1998:95). Halkevleri, dönemin halkçı

ideolojisinin uygulanması ile sıkı sıkıya ilişkilidir. Recep Peker'in belirttiği gibi (Akt. Timur, 2001:173) halkevlerinin amacı “ulusu katılaştırmak, sınıfsız, katı bir kitle haline getirmektir”. Yani hedefleri, halkın yeni milli kimliği ‘sindirmesini’ sağlamaktır (Göle, 1998: 90). Bu bağlamda Halkevlerinin amacı, yeni rejimin anlayışına göre milleti tek tek bireyler halinden çıkararak görüş, anlayış ve eylemde bir birlik haline getirmek (Kansu, 1941:5); partili ve partisiz herkesi toplayarak birleştirmek ve tanıştırmaktır. Bilinçli, birbirini anlayan, birbirini seven ve ulusal ideale bağlı bir topluluk haline getirmek, bununla birlikte Türk Devrimi’nin değerlerinin korunmasını, yayılmasını ve halk tarafından benimsenmesini sağlamaktır (Koçak, 2000:155). Recep Peker (Akt. Anonim, 1971:7) 1932 yılında Halkevlerinin açılış nutkunda “Cumhuriyet Halk Fırkası’nın Halkevleri ile takip ettiği gaye; milleti şuurlu, birbirini anlayan, birbirini seven, ideale bağlı bir halk kütlesi halinde teşkilatlandırmaktır” diyerek Halkevleri’nin kurulma amacı olarak özetler.

Halkevleri ilk olarak 1932 yılının Şubat ayında 14 merkezde açılmıştır. 1932 yılının sonunda sayı 34’e ulaşmıştır. Halkevleri’nin en hızlı geliştiği dönem ise 1932-1940 yılları arasını kapsayan dönem olmuştur. 1932-1951 yılları arasını kapsayan dönemde toplam 478 Halkevi ve 4332 Halkodası bulunmaktadır (Durukan-Ulus Uraz, 2008:46).

Halkevlerinin hedeflenen sonuçlara ulaşması bütün organlardan, araçlardan ve şartlardan faydalanabilmesi için çeşitli yetenek, uzmanlık ve isteklere göre her vatandaşın beğeneceği bir faaliyet alanı bulabilmesi için Halkevleri şu şekilde dokuz şubeye ayrılmıştır:

1. Dil, tarih, edebiyat
2. Güzel Sanatlar
3. Tiyatro
4. Spor
5. Sosyal yardım
6. Halk Dershaneleri ve Kurslar
7. Kütüphane ve Yayın
8. Köycülük

9. Müze ve Sergi

Merkezî yayın örgütü *Ülkü* dergisi dışında yaklaşık kırk yayın organına sahip olan ve sergi, konferans, gösteri, tiyatro gibi otuza yakın etkinliğin bünyesinde gerçekleştirildiği Halkevleri, 1951 yılında Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle birlikte çıkartılan özel bir kanunla kapatılmıştır (Katoğlu, 2000:435).

Halkevleri'nin kapatılmasında, II. Dünya Savaşı'nın sonucunda dünyada birçok ülkenin demokrasiyi tercih edişi, Türkiye'nin tıpkı birincisinde olduğu gibi ikincisinde de dünyanın gidişatına ayak uydurması ve çok partili hayata geçiş kararı almasının etkisi olduğu söylenebilir. Aynı zamanda, çok partili hayata geçişle birlikte Halkevleri'nin, CHP'nin bir organı gibi görülmesi Halkevleri'ne olan maddi yardımların önemli oranda kesilmesine sebep olmuştur. Bunun sonucunda da Halkevleri'nin faaliyetleri zayıflamıştır.

Halkevleri'nin, birçok yönden eleştirilmekle birlikte, toplumun önde gelen kültür merkezleri olduğu aşîkârdır. Dil, tarih ve folklor konularında araştırmalar yapmışlar, insanların tiyatro, sinema gibi görsel sanatlar ve güzel sanatlar alanında Batılı ve milli unsurları tanımalarına sebep olmuşlardır. Halkın güzel sanatlar ile tanışmasını sağlarken sanatçının da halka yaklaşması sağlanmıştır.

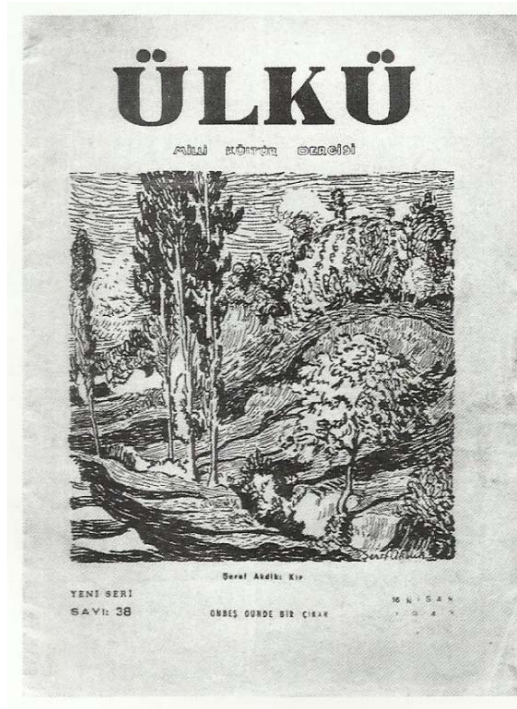
2.5.3. *Ülkü* Dergisi

Halkevleri'nin kuruluşunu izleyen yıl Ankara'da yayımlanmaya başlayan *Ülkü* dergisi; genel merkez yayını olması, dönemin önde gelen kalem sahiplerinin yazılarına yer vermesi ve taşra halkevlerine yazılarıyla yön verici olması açısından oldukça önemlidir. Halkın eğitime ve kültürel gelişimine yardımcı olmak üzere 19 Şubat 1932'de kurulan ve tek parti döneminin konjonktürel yapısı içinde CHP'nin bir yan teşkilatı olarak meydana getirilen Halkevleri, bir taraftan “dil, edebiyat, tarih”, “güzel sanatlar”, “temsîl”, “spor”, “sosyal yardım”, “halk dershaneleri ve kurslar”, “kütüphane ve yayın”, “köycülük”, “müze ve sergi” adlarıyla dokuz grupta faaliyet gösterirken diğer taraftan bu başlıklar altında gerçekleştirdiği faaliyetlerini kamuoyuna duyurabilmek amacıyla dergiler yayımlamıştır. Bunlardan biri olan *Ülkü*'nün temel amacı; çağdaş, dünya ve ülke sorunlarını bilen, yaratıcı ve üretken olan toplumcu zihniyette bireyler yetiştirmektir. Ülke nüfusunun büyük çoğunluğunu oluşturan köylüler, derginin hedef kitlesi arasında ilk sıradadır. Halkevleri'nin kuruluşundan bir

yıl sonra yayımlamaya başlamış ve 1950 yılına kadar yayın hayatını devam ettirmiştir (Örmeci, 2010:1)

Bu süreç, genç Cumhuriyet'in kendini var etme ve halka benimsetme sürecidir. Kemalist Devrim, ulusal kurtuluş mücadelesinin yanısıra büyük bir aydınlanma projesi, kültür devrimidir ve eski rejimin tüm etkilerini silecek yepyeni ve modern bir Cumhuriyet inşa etmeye, yeni ve çağdaş bir insan yaratmaya çalışmıştır. Adı bizzat Mustafa Kemal tarafından konulan derginin ilk sayısında yer alan “Ülkü Niçin Çıkıyor?” makalesinde derginin çıkış amacını açıklayan Peker; “Ülkü, karanlık devirleri arkada bırakarak şerefli ve aydınlık bir istikbale giden yeni neslin heyecanını beslemek, cemiyetin kanındaki inkılâp unsurlarını ısıtmak, ileri adımları sıklaştırmak için çıkıyor” demiştir (Bülent, 2004:268).

Ancak Osmanlı Devleti'nden miras alınan merkez-çevre uzaklığı nedeniyle sosyal tabanı zayıf olan Kemalist Devrim, laik, çağdaş bir devlet yaratmaya çalışırken uyguladığı keskin devrimci metodlar halkla arasındaki bağı zayıflatmış ve devlet-halk uçurumunun güçlenmesine neden olmuştur (Örmeci, 2010:2).



Resim 8: Şeref Akdik, Ülkü dergisin (16 Nisan 1943) kapağı.

Sanat alanında yazılara yer veren Ülkü dergisi dönemin sanat anlayışına yön vermiş, Cumhuriyet'in sanat anlayışının nasıl olması gerektiği konusunda yazılar

yayınlanmıştır. Ali Sami Boyar başta olmak üzere diğer yazı örnekleriyle belirlenebilecek bir tutum şöylece ortaya konulabilir; Ressam Ali Sami (Boyar) *Ülkü* dergisinin Haziran 1934'te yayınlanan *Sanat Varlığımızda Resmin Yeri* adlı yazısının bir bölümünde:

“Memleketimiz bir sanat memleketidir. Toprağı, havası, suyu, tarihi, üstünde yaşayanlara her asırda sanat ilham etmiştir. Garp kazmasını, küreğini, hatta pabucunu tahtadan yaparken, Türk topraktan çıkardığı demiri, kalkan, kılıç, miğfer yapmış ve üzerlerini altın nakışlarla süslemiştir. Onlar aradan binlerce sene geçtiği halde, hâlâ garp müzelerinde bile nadir eserler arasında saklanmaktadır. Türk minyatürleri, Türk nakışı, Türk cildi, Türk çinileri, şark sanat tarihinin büyük ciltler teşkil eden mühim kollarıdır. Hiçbir asırda modası geçmeyen ve eskidikçe kıymeti artan halının mucidi de, Asya steplerinde yaşayan Türklerdir”

diye başlamakta, aynı yazıda XIX. yüzyıl sonundaki resim uğraşlarının Meşrutiyet’e gelinceye değin yüzeysel olduğu ileri sürülerek, bu dönem içinde gerek halk resim geleneğinin yozlaştığı, gerekse kentli zenginlerin kötü bir “Avrupa Resmi” hayranlığı içinde bulundukları söz konusu edilmektedir. Ressam Ali Sami, aynı yazıda, “Ben o kanaatteyim ki ta başladığı tarihten beri resim derslerini sebep ve hikmetini kavrayan eller idare etmiş olsaydı; memleketteki resim bilgisi, resim sevgisi, hatta umumi sanat duygusu, elbette bugünkünden daha iyi olurdu” (1934:13) demektedir. İlginç bir biçimde eklektik nitelik taşıyan bu yazının bir yerinde, halkla milli sanatçılar arasındaki derin bağlılığın sözü edilmekte, bu sorunun çözümüne eski tarihin en sanatkâr milleti olan Yunanlılar erişebilmiştir de denmektedir (Tansuğ, 1986:184).

Ali Sami'nin *Ülkü* dergisinin 1934 Temmuz sayısında yayınlanan *Güzel Sanatları İnkılâba Nasıl Maledebiliriz* yazısında, inkılâpları gerçekleştiren şahsiyetlerin teşviklerinden söz ederek: "Vazifemizin mahiyeti nedir?" sorusunu soruyor ve ekliyor:

"Benim aklımın kavrayışına göre, inkılâp ülküsü bir kültür, bir âlemdir. Her âlem gibi o da etrafındaki belli başlı peykleriyle yaşar. Güzel Sanatlar da inkılâp dünyasının ayrılmaz peyklerinden biridir. Büyük inkılâbımızın tekâmülü bu peyklerin de ayrı ayrı inkılâplarını geçirmesiyle olacaktı. Aldığımız büyük emir, vaktin eriştiğini bize hatırlatmaktadır. Şeflerimiz bize: sanat ordusu iş başına! diyorlar..."

Bu yazılardan da anlaşılacağı üzere *Ülkü* dergisinin birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da tek parti iktidarının yönlendirici bir tutum sergilediği ve ulusal sanat anlayışını teşvik edici bir propaganda aracı olduğu söylenebilir.

2.5.4. Yurt Gezileri

Ressamların yurt gezileri, 1938 yılında Cumhuriyet Halk Partisi tarafından başlatılan ve resim sanatı tarihimizde önemli yeri olan bir uygulamaydı. 1938 ve 1944 yılları arasında yapılan bu gezilerde devlet, her yıl on ressamı ülkenin farklı illerine göndermekte ve gittikleri yerlerdeki gözlemlerinden yola çıkarak eserler üretmelerini istemekteydi.

İnkılâp Sergileri'nin "güdümlayici" karakterinin eleştirisinden sonra 1938'de Yurt Sergileri olarak bilinen bu sergi döneminde CHP'nin etkisi sanat alanında iyice belirginleşmeye başlamıştı. Eylül ayının başında geziler başlamış, ayın sonunda bitmiştir (Geziler çoğu kez Eylül ayında başlamasına rağmen bazen bir buçuk hatta iki ay sürdüğü de olmuştur). Bu geziler sonucunda meydana gelen eserler seçici kurulun kararına göre "Cumhuriyet Halk Partisi'nin Prisi (Prix)" ile ödüllendirilmiştir ve resimleri hükümet satın almıştır. CHP Genel Merkezi kararlarına göre, 1938 yılında Edirne, Bursa, Konya, Antalya, İzmir, Gaziantep, Malatya, Trabzon, Rize, Erzurum gezilir. 1 Mart 1943 tarihinde "*Ülkü*" dergisinin verdiği habere göre, "Cumhurbaşkanımızın verdiği emirler doğrultusunda" Parti yeni seneye girerken, beşinci geziye daha geniş bir programla girer. Bu gezilerin ve sergilerin Almanya ve ABD'de 1930'lu yıllardaki devlet destekli sanat ile ilişkileri olduğu düşünülebilir (Yasa Yaman, 1996:37).

Atatürk, tüm yaşamı boyunca halkın içinde olmuştur. Cumhuriyet kurulduktan sonra sayısız yurt gezisine çıkmış, gezilerinde devrimleri halka kendisi açıklamıştır. Büyük ve gelişmiş kentlerde yaşayan sanatçıların Anadolu'ya giderek halka hizmet etmesini istemiştir. Atatürk, 10 Haziran 1926'da Bursa'da tiyatro sanatçılarına şöyle söylemiştir: "...Sizin vatana en büyük hizmetiniz Anadolumuzu baştanbaşa dolaşıp halkımıza sanatın ne olduğunu anlatmanız olacaktır" (Kocatürk, 1988:456). Atatürk'ün bu konudaki görüşleri doğrultusunda 1938-1943 yılları arasında CHP tarafından görevlendirilen 48 ressam Anadolu'nun çeşitli kentlerinde çalışmalar yapar. *Ressamların Yurt Gezileri*, CHP'nin sanat alanında aldığı çok önemli bir karardır. Sanatçılar Anadolu'yu ve Anadolu halkını, Anadolu halkı da sanat ve sanatçıları

tanıyacaklardır. Bu yakınlaşma ulusal bir sanatın yaratılması için gerekli görülmüştür. Birinci Yurt Gezisi 1-30 Eylül 1938, İkinci Yurt Gezisi 15 Ağustos-30 Eylül 1939, Üçüncü Yurt Gezisi 15 Ağustos-30 Eylül 1940, Dördüncü Yurt Gezisi 1 Temmuz-30 Eylül 1941, Beşinci Yurt Gezisi 1 Temmuz-30 Eylül 1942, Altıncı Yurt Gezisi 1 Temmuz-30 Eylül 1943 tarihleri arasında yapılır. Her Yurt Gezisi çalışma döneminde ressamlardan belirli bir sayıda resim yapmaları istenir. Birinci yıl dörder resim, ikinci ve üçüncü yıllarda altışar resim, dördüncü yıl altışar resim ve 1-2 metre uzunluğunda kompozisyon, beşinci ve altıncı yıllarda onar resim ve 1.5-2 metre uzunluğunda kompozisyon yapılacaktır. Sanatçılar istenilen sayıdan daha fazla resim yapmışlardır. Altı yılın sonunda toplam 675 eser hazırlanmıştır. 1944’de, bu eserlerin sergilenmesi amacı ile *Yurt Gezileri Resim Sergisi* açılmıştır (Ural: 1998:21).

Devlet yurt gezilerine katılacak olan resamlara yol parası, zorunlu harcamalar, ödül gibi parasal destekler vererek sanatçıları bu gezilere katılmaya teşvik etmiştir. Altı sene sürdükten ve ülkenin bütün illerine geziler yapıldıktan sonra, Türkiye’nin çok partili sisteme geçmesiyle sona erer.

Yurt gezileri, İkinci Dünya Savaşı sırasında, savaşın en şiddetli olduğu zamanlarda bile sürdürülmüş, sanatçılar bu gezilere büyük bir istekle katılmışlardır. İstanbul ve çevresinin aydın kesiminden ressamların Anadolu’nun en ücra köşelerine bile büyük bir coşkuyla gitmeleri, aydın kesimin halkla kaynaşması bakımından önemli bir adımdır.

Türkiye'nin devletçi bir politika uyguladığı dönemde, Tek Parti yönetiminin her tür bürokrasi engelini aşarak sanatçılara sağladığı bu olanak, her şeyden önce İstanbul doğasına ve yaşamına koşullanmış görünen resimdeki konu ufkunun genişlemesine fırsat vermiş, doğa olarak salt yaşadığı çevreyi tanıyan sanatçılara, bu çevre dışına taşma olanağı sağlamıştır. Öte yandan, gezi sonuçlarının tuvallere yansıyan görüntülerinin toplu halde sergilenmesi ve bu sergilerin aynı dönemde devreye giren devlet sergilerine rastlaması, ödül ve değerlendirme ölçütlerinin bu kapsamda düşünülmüş olması, konunun uzun vadeli bir program çerçevesinde, Türk sanatının gelişmesine katkı sağlayıcı yönde planlandığını ortaya koymakta, sanatçıların özgür biçimlendirme uğraşlarını destekleyici bir amacın öngörüldüğünü kanıtlamaktadır (Giray, 1995:18).

İlk yurt gezisine gönderilen ressamların yapıtlarından oluşan (on ressamın yüz on altı tablosu) sergiyi, gene aynı yıl içinde (1939) sonuçlanan ikinci yurt gezisiyle ilgili

sergi izler. Bu sergi, 1. Devlet Resim ve Heykel Sergisi ile aynı gün ve aynı mekânda açılır. Sergide on ressamın yüz bir yapıtı yer almaktadır. Ankara Sergievi salonlarında, 2. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'yle birlikte, ancak hususi bir salonda açılan 3. Yurt Gezileri Sergisi (on ressamdan seksen yedi resim), bu programla amaçlanan hedeflerin büyük ölçüde gerçekleşmiş olduğunu ortaya koymakla beraber, ilk sergilerden başlayarak dikkat çekmiş olan devlet sergilerinin yarattığı yaygın etkinin yanında güncelliğini sürdürmekten de uzak kalmıştır. Nitekim dördüncü yurt gezisinin sonuçlarını içeren sergi, devlet sergisinden ayrılmış ve 1942'de bağımsız bir sergi halinde düzenlenmiştir. Ancak Halkevleri'nin 10. kuruluş yılının bu sergiye rastlaması nedeniyle, 1942'ye kadar planlanan bu gezilerin toplu sonuçlarını bir arada sunan kapsamlı bir sergi, Ankara Halkevi salonlarında, kırk ressamın 393 yapıtından oluşan bir gösteriye dönüştürülür. Artık bu resimlerden "Memleket Resimleri" diye söz edilecek ve sanat-kültür çevrelerinin dikkatleri, yeniden bu olay üzerinde toplanacaktır (Giray, 1995:18-19).

On dört ressamdan seçilen 166 resimle düzenlenen 5. Yurt Gezileri Sergisi'ni, 1943'te Anadolu kentlerine gönderilen ressamların yapıtlarıyla, daha öncekilerden seçilenlerin bir araya getirilerek sunulduğu "Cumhuriyet Halk Partisi Resim Sergisi" adlı son sergi izler. Bu sergi, aynı zamanda uygulanan gezi programının genel bir değerlendirilmesidir (Dıranas, 1942:4).

Söz konusu sergiler, devlet tarafından başta Halkevi şubeleri olmak üzere devlet kurumlarına tablo alımı için, devlet sergileriyle birlikte ilk kaynağı oluşturur.

Yurt gezileri kapsamında üretilmiş olan eserlerin çoğunun akıbeti bilinmemektedir. Çok partili sisteme geçildikten sonra halkevlerinin mallarına el konulmuş ve bu süreç içerisinde yurt gezilerinde üretilmiş eserler özensiz bir biçimde depolandıktan sonra kaderlerine terk edilmiştir. Eserler zamanla tahribata uğramış, dağılmış, yağmalanmış ve büyük bir kısmı yok olmuştur.

Ressamların büyük bir coşkuyla başladıkları yurt gezilerinde üretilen eserlerin bir süre sonra kaderine terk edilmesi Türk Resim Sanatı'nın tarihi içerisinde telafisi mümkün olmayan bir kayıptır. Eşref Üren, bu gezilere bizzat katılmış bir sanatçı olarak bu kayıptan kaynaklanan üzüntüsünü şu şekilde dile getirmiştir:

“ Ne oldular bilmiyorum. Çünkü hiçbir yerde rastlayamadım bu güne dek bu peyzajlarımı. Çok üzülürüm şayet kaybolmuşlarsa. Halk Partisi'nin tertiplediği gezi tablolarımdan (...) korunanlar

müstesna galiba kapanın elinde kalmış olacak. Kaybolan ve ziyan olanlara elden gelmiyor acımamak” (Ural, 1998:60).

Yurt gezileri, o dönemde devletin sanata ve sanatçıya karşı tutumunu yansıtan önemli bir sanat olayıdır. Devlet İnkılap Sergileri’nde sanatçılardan eserlerinin konuları açısından kimi beklentilerde bulunmuş, sanatçıların inkılâp konulu resimler meydana getirmelerini istemiştir. Ancak bu beklentiler yurt gezilerinde farklı bir boyut kazanmış, devlet, sanatçılara hiçbir zorlayıcı etkide bulunmamış ve sanatçıların serbest çalışmalar meydana getirmelerine olanak sağlamıştır.

2.6. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği

1923 yılında Cumhuriyet’in ilan edilmesinin ardından güzel sanatlara önem verilmiş, Türkiye Cumhuriyeti’nin ekonomik, siyasal ve kültürel alanlarda her yönü ile Batı’yı yakalaması için çabalanmıştır. Özellikle Cumhuriyet’in ilk yıllarında bu alanlarda yetişmiş kişilerin bulunmaması dikkate alınarak 1924’te resim konusunda yetenekli gençler yurt dışına gönderilerek yetiştirmeleri sağlanmıştır. Yurt dışı eğitimlerinden sonra yurda dönen sanatçılar, üretimlerini sürdürecekleri maddi ve manevi koşulların bulunmadığı Cumhuriyet’in ilk yıllarında, sanatçıların grup ve dernekler çatısı altında bir araya gelerek, dayanışma içerisinde olmaları, birlikte sergiler düzenlemeleri, sorunlarını dile getirmeleri ve devletin sınırlı desteğinden pay almaya çalışmaları kaçınılmazdır (Genç, 2006:28).

Temmuz 1929’da Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği adıyla varlığını duyuran bu oluşumun kurucu üyeleri, Refik Fazıl Epikman (İstanbul, 1902-1974); Cevat Hamit Dereli (İstanbul, 1900-1989); Şeref Kâmil Akdik (İstanbul, 1899-1971); Mahmut Celâlettin Cuda (Fethiye- 1904-1987); Nurullah Cemal Berk (İstanbul, 1906-1982); Hale Asaf (İstanbul, 1905-1938); Ali Avni Çelebi (İstanbul, 1904-1993); Ahmet Zeki Kocamemi (İstanbul, 1900-1959), ressam ve heykeltraş Muhittin Sebati Ataman (Amasya, 1901-1932); heykeltraş Raşit Aşir Acudoğlu (İstanbul, 1898-1957) ve dekoratör Fahrettin Arkunlar (İstanbul, 1901-1971)’dır. Birliğe daha sonraki yıllarda Elif Naci, Büyük Saim Özveren ve Turgut Zaim de katılmıştır. Avrupa’da yaşadıkları sanat ortamını ülkeye getiren bu ressamların amacı, Türk resim sanatının düzenli ve kalıcı temellere oturtulması ve yaygınlaştırılması olmuştur (Giray, 1997:11). Ayrıca sanatçı haklarını korumak, dayanışma içerisinde olmak, sergi açma imkânının kısıtlı

olduğu şartlarda ortak sergiler açmak, sanatı yaygınlaştırmak ve sosyal etkinlikler gerçekleştirmek gibi hedefleri yerine getirmeyi de amaçlamışlardır.

“Memlekette sanat cereyanını ve meşherlerinin çoğalması ile halkın rağbetini celbetmek ve sanat meraklılarına bir mukayese sahası hazırlamak” amacıyla kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin ilk sergisi, yetmiş üç tablo ve üç heykelle Ekim 1929’da İstanbul Türkocağı’nda açılmıştır. Eserlerini sergileyecek sergi salonu bulmakta zorlanan ve parasızlık yüzünden, sergiledikleri tabloların tuvallerini bir yıl sonra başka bir resimle boyayarak tekrar sergilerine koymak durumunda kalan Müstakiller’in, Anadolu’daki ilk sergisi ise, 1937 yılında Zonguldak’ta açılmıştır. Daha önceki sergilerde, giriş ücreti alınırken, bu kez, sanatı topluma tanıtmak amacıyla, sergiyi gezenlerden ücret alınmamış, halkın sanatçıya ve sanat eserine ilgisini artıracak umulan bu uygulama, gazete ve dergilerdeki yazılarla da desteklenmiştir (Giray, 1997:57).

Başlıca niyetleri, Empresyonist paletten vazgeçmek, renklerin cazibesinden, tatlılık ve şeffaflığından ziyade inşa ve desen kurallarına uymak (Berk,1943:37) olan Müstakil Ressamlar Birliği’nin üyelerini 1914 Kuşağı ressamlarından ayıran özellikler, Batı’daki “yeni resim” düşüncesine uyum sağlayarak İstanbul doğasını ve yaşamını yansıtmayı amaçlayan değerlerin yer aldığı çalışmalarında konuyu geri plana itmeleri, biçimin bağımsızlaştığı ve doğa biçimlerinin “deforme” edildiği bir sanat anlayışında direnişleridir. Resimlerinde nesneyi, salt kütle ve doğadan soyutlanmış biçim bağlamında ele alır, iç doğayı öne çıkaran eğilimlere ağırlık verirler (Özsezgin, 1998:29-30).

Batı resminden öğrendikleri saf sanat, mantık ve genel yöntemin ışığında, içinde yaşadıkları şartların kendilerine sağladığı hakların ve ayrıcalıkların farkında olarak “şimdi”ye eğilen ve “Her çağın kendi tavrı, bakışı ve duruşu” olduğunu vurgulayan resimler üreten Müstakiller, bütün özgünlüğün “zaman”ın duyularına vurduğu damgadan kaynaklandığının bilincinde, duyularıyla algıladıkları kendi zamanlarının resmini çizmeye çalışırlar. Bu yüzden, aynı yıllarda Batı’da etkin sanat akımlarının tam uygulayıcısı olmak yerine, Cumhuriyet’in ilk yıllarının dinamik, canlı hayatını yansıtan resimler gerçekleştirirler. Anadolu’da geçici sergiler zinciri oluşturup resim sanatını ve Türk resmini daha geniş çevrelere yayma görevini üstlenirler, sergi açtıkları yerlerde konferanslar ve halk sohbetleri düzenler, sanatçıları ve eserlerini tanıtan kataloglar hazırlayarak, toplumun kültürel düzeyinin yükselmesine hizmet ederler (Baudelaire, 2003:105).

Ama Türk resmindeki asıl değişimi, kendi bünyelerinden uzaklaştırdıkları gençlerin bir araya gelerek kurdukları bir başka grup (D Grubu) yapacaktır. Birliğin dağılmasından sonra sanatçılar asıl kimliklerini, kişiliklerini gelecek yıllarda bulacaklardır. Dağılan sadece birlik olmuştur (Berk-Özsezgin,1974:52).

2.6.1. Mahmut Cüda (1904-1987)

Gerçekçi bir yaklaşımla betimlediği ölüdoğalarıyla tanınan Mahmut Cüda, 1918 yılında girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerinde öğrenim gördü. 1923 yılında kendi imkânları ile Münih'e gitmiş, burada Hans Hofmann atölyesine devam etmiştir. Bir yıl sonra yeniden Çallı atölyesine dönmüş ve 1924'te Avrupa'ya öğrenci gönderen sınava katılarak Paris'e gitmiştir. Burada Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Lucien Simon atölyesinde eğitimini tamamlayarak yurda dönmüş ve Güzel Sanatlar Akademisinde Namık İsmail'in yanında yardımcı öğretmen olarak göreve başlamıştır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin kurulmasında öncü rolü üstlenmiş olan sanatçı, Akademi'deki görevinden istifa etmiş ve 1929 tarihinden itibaren yurdun çeşitli yerlerinde resim öğretmenliği yapmıştır (Özsezgin, 1994:343).

Eserlerine, yerel bir çeşni, milli bir anlatım katan Mahmud Cûda, Batı tekniğinde Doğu-İslâm felsefesine, geleneğine bağlı kompozisyon, natürmort, peyzaj ve desen çalışmaları yapar. Bir minyatür ressamının titizliğiyle gayet ince işlenmiş ve fırça izleri belli olmayan manzaralarında bütün ayrıntıları doğadaki yumuşaklıkları içinde, plastik değerlerini ihmâl ve anlamı şekle feda etmeden vermeyi başarır (Berk, 1943:40). Natürmortlarında doğaya bağlı, kendine özgü bir gerçekçilik anlayışıyla yemişler, heykel, vazo, bükülü kâğıt, kitap, geniş kıvrımlı düz ya da desenli kumaş gibi nesneleri biraraya getirir.

Mahmut Cüda, bireysel sanat anlayışı olan gerçekçi üslup doğrultusunda yapıtlar üretmiştir. Sanatta kübist konstrüktif biçimleri savunan Müstakiller Grubu içinde, inşa sanatı kendi özgün kimliğiyle yorumlayan bir sanatçı olarak belirir. Avrupa'da aldığı sanat eğitimi sırasında incelemeler yaptığı müzelerde izlediği büyük boyutlu kompozisyonların teknik ve estetik yetkinliklerinden etkilenen Cüda, sanat yaşamına büyük boyutlu kompozisyonlar üreterek başlamıştır. Sanatçının özgün üslubu ve başarılı teknik uygulamalarını sunan bu çalışmalarına; Aydın Yangını ve Haramiler adlı eserleri önemli örneklerdir (Eczacıbaşı, 1997:363). Münih'te eğitimini sürdürdüğü yıllarda Hans

Hoffman, Cüda'nın resimde ulaştığı üç boyutlu anlatıma dayanarak heykel çalışmaya yönelmesini ister. Resimlerinde nesnelerin hacimsel özelliklerini, kitle etkilerini, mekân yansımasını üstün sanat gücüyle aktaran Cüda'nın heykele dönük çalışmalarını doğal bir eğilim olarak değerlendirmek gerekir. Ancak Cüda'nın yaşamında resim tutkusu her zaman ön planda yer alır (Giray, 2004:40).

Mahmut Cuda, kendini Türk resminde Çallı kuşağı'yla birlikte baş gösteren “ilerlemeci” çizgiye oturtmaz. Klasisizm, Empresyonizmden sonra sıradaki Batılı akıma ya da akımlara ilgi duymaz. Onun eğilimi “gerçekçilik”tir. Yıkması, geçmişte bırakması gereken bir kuşak olduğunu düşünmez. “Gerçekçilik benim doğal eğilimim, bu eğilimde ilerlemek de tek amacımdır. Uygulamalarım ise eş doğrultuda fakat ayrı ayrı gerçek araştırmalardır” demektedir (Giray, 2002:44). O, bireysel ve toplumsal kişiliğini korumak çabasıyla ilk yağlıboya ressamlarının, çevrelerinin yerel beğenilerine uygun yapıtlardan esinlenir. “Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyit Bey’in benzer özelliklerinden yararlanarak” Türk resminin “başlangıcında tutulan yolda yürümeye büyük özen gösterdiğini” (Giray, 2002:44) ifade eder. Cuda'nın resimlerindeki modernliğin sırrı olan bu sözleri, Yemişler(Resim 8), Torslu Natürmort (Resim 9) belirgindir.



Resim 9: Mahmut Cuda, *Yemişler*, Tuval üzerine yağlı boya, 46,5x70 cm.

İlk dönemlerinde hareketli bir resimsel oluşumun peşine düşen sanatçı, zamanla nesne ve figürlerin gerek renk, gerekse biçimsel değerlerini mutlak bir gözlemcilikle betimlediği, kendi ölçülerini geliştirmiş olduğu bir "idealizmi" benimsemeye başlar (Sağlam, 2004:164). Sanatçı tüm yapıtlarında doğayla öznel bağlar kurmuş ve gerçek değerlerini koruyan görünümle çevrelerinde oluşan anlamlı bir mekân olgusunda güçlü anlatımlara ulaşmıştır. Bu özelliği sanatçının Batı tekniğini, yaşadığı toplumun nesnel ve tinsel kaynaklarıyla bir arada değerlendirdiğini göstermektedir (Eczacıbaşı, 1997:363).



Resim 10: Mahmut Cuda, *Torslu Natürmort*, Tuval üzerine yağlı boya

Mahmut Cuda deformasyona hiç rağbet etmeyen bir biçimlendirme ilkesini sonuna kadar denemiş ve bundan yeniliklerle rekabet edebilen bir tazelik üretmesini de bilmiştir (Tansuğ, 2005:375). O, sanat yaşamına başlarken benimsediği gerçekçi üsluba yaşamı boyunca bağlı kalmıştır. Batıda yaygınlaşan modern akımlar, sanatımızı ve sanatçılarımızı etkisi altına alırken Cuda, sanat anlayışından ödün vermez. Bu tutumu

ile Türk resim sanatında özgün ve yetkin bir yer kazanır. Benimsediği sanat anlayışına yaşamı boyunca sabırla ve kararlılıkla bağlı kalırken, birlik ve beraberliğinin sağlanmasına, ortak yararların hakça dağılmasına duyduğu inanç için de bir ömür harcar.

2.6.2. Hale Asaf (1905-1938)

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği'nin tek kadın üyesi, Peyami Safa'nın, 'dünya çapında bir sanatçı (kadın sanatçı değil!) olarak belirlemek için okurdan izin istediği'(Tansuğ, 1986:169) Hale Asaf, ilk resim öğrenimini 1918'de Almanya'da, Berlin Akademisinde yaptı. İstanbul'a döndükten sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girdi ve Feyhaman Duran'ın öğrencisi oldu. 1924'te MEB bursu ile yeniden Almanya'ya gitti, bir yıl sonra Paris'e geçerek burada bulunan Mahmut Cüda, Cevat Dereli ve Refik Epikman gibi Türk resamlara katıldı ve 1928 yılına kadar sanat eğitimini Grande Choumiere atölyesinde sürdürdü. Burada hocası olan Andre Lhote ve kendisi ile aynı yolda yürüdüğünü söylediği Roger de la Frensnaye, arkadaş grubu içerisinde olan Fernand Leger, Asaf'ın biçim anlayışında son derece belirleyici rol oynamışlardır. Paris'te bulunan öteki Türk sanatçılarıyla birlikte Hale Asaf da 1928'de Türkiye'ye dönmüştür. Ayrıca Hale Asaf aynı yıl içinde kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin'nin kurucu üyeleri arasında yer alan tek kadın sanatçıdır (Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, 1994:2589).

Paris'te geçirdiği öğrenim yıllarının deneyimleri ile Asaf, yeteneği ve duyarlılığı Türk resim sanatına yepyeni ve özgün bir sanat anlayışının katılmasını gerçekleştiriyordu. Asaf'ın bu dönem resimleri, geniş renk yüzeylerinin geometrik inşasına (konstrüksiyonuna) katılan serbest fırça vuruşları bir şehir görünümünü ya da bir portreyi bir anda duygu, düşünce, yaşam yüklü olarak betimler. Paris ve kendi portresi sanatçının yaşama ve dünyaya bakışı açısının pencereleridir (Giray, 1997:174).

Yaşamının büyük bölümünü Avrupa'da geçirmiş olan sanatçının bugün tanınabilen yapıtları iki grup altında değerlendirilebilir. Portre çalışmaları ve manzaralar. 1938'te yaptığı İsmail Hakkı Oygur Portresi ve Kendi Portresi (Resim 10) sanat anlayışına önemli bir açıklık kazandırmaktadır. Bugün İRHM koleksiyonunda bulunan Bursa görünümleri de Hale Asaf in sanatının önemli bir dönemini aydınlığa kavuşturmaktadır (Resim 11). Hale Asaf, resim öğretmeni olarak gönderildiği Bursa'da

“Çorapçılar Çarşısı”nda resim yaptığı için yadırganır ve etrafı sarıldığı için bayılır. Sanatçının apar topar gönderildiği Bursa’da yaşadıklarına adres olarak rahatlıkla sanatçının Bursa adlı resmi gösterilebilir. Resimdeki siyah figürü saran kentin yapıları, Asaf’ın ruhuna iyi gelmeyen tayininin, onda bıraktığı izi sansürsüz, sanatçının tüm duyarlılığını deşifre ederek anlatmaktadır (Giray, 1997:83). Bunlarda bir tuval karesiyle kesilen kent görünümleri, mimari değerlerinin ve çevre özelliklerinin bütününde lirik bir anlatımı sergilemektedir. Hale Asafın tüm resimlerinde mekan olgusu, renk lekelerinin dengeli dağılımı, ritmik bir kuruluştaki başarılı kompozisyonlara ulaşmaktadır. Renkte, lekede, biçimde ve kuruluştaki araştırma evrelerinin bireşimine karşın, sanatının en çarpıcı özelliği doğal, kendiliğinden ve lirik bir anlatım yüklenmesidir (Eczacıbaşı,1998:741)



Resim 11: Hale Asaf, *İsmail Hakkı Oygar Potresi*, T.Ü.Y.B., 91x72 cm.

Sanatçı resimlerinde mekân olgusunu, renk lekelerinin dengesiyle elde etmiş ve üçüncü boyutu vurgulamıştır. Resmin düzenini açık koyu zıtlığı ile kurmuş, ayrıntıya önem vermemiş, renk, çizgi ve biçimi birleştirerek büyük lekelerle dönüştürmüştür.

Yaşamı boyunca bu yöntemini koruyarak ilerlemeye çabalaması da sanatındaki belli başlı özelliği olmuştur. İstanbul'a döndükten sonraki tüm yapıtlarında bu özelliği çok belirgindir (Giray, 1997:174). Biçimlerin geometrik hacimsel bir anlayışa göre düzenlendiği resimleri, Türkiye'de 1930'lara doğru izlenimcilik karşıtı gelişen yeni eğilimin örnekleri arasında yer alır. Hâle Asaf, daha sonraki dönemlerde yaygınlaşacak olan kadın sanatçı imajının da kişilikli öncüsüdür.



Resim 12: Hale Asaf, *Bursa'dan Manzara*, T.Ü.Y.B.

2.6.3. Refik Epikman (1902-1974)

1918 yılında Sanayi-i Nefise mektebinde öğrenim görmeye başlayan sanatçı, eğitimini İbrahim Çallı'nın atölyesinde sürdürmüş ve 1925 yılında okuldan birincilikle mezun olmuştur. Aynı yıl Paris'e sanat eğitimine gönderilmiş olan sanatçı burada Julian Akademisi'nde Paul Albert Laurens ile çalışmış, 1928 yılında yurda dönerek Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucu üyeleri arasında yer almıştır (Eczacıbaşı, 2008: 530).

Epikman, ilk çalışmalarında özellikle doğa görünümlerine yakın ilgi duymuş, İbrahim Çallı'ya özgü renklerle, doğa ve modele dayanan coşkulu resimler yapmıştır. Paris'te, Julian Akademisinde, Paul Albert Laurens'in atölyesinde aldığı eğitimden

sonra, döndüğünde, konstrüktif kaygıları belli resimler yapmaya başlamıştır. “Dans” gibi küçük çaptaki düzenlemeleri, “Ağaçlar” gibi görünümünde hem Kübizmi, hem inşacı tekniği benimsemeye başladığını belli etmiştir. Paris’te aldığı sanat eğitiminden sonra doğaya, kübist ve yapımcı (konstrüktif) bir anlayışla yaklaşmış olan sanatçının resimlerinde desen ve biçim kaygısı ağır basar (Berk,1983:124).



Resim 13 Refik Epikman, *Cazband*, Tuval üzerine yağlı boya, 45x65 cm.

Hayatı boyunca hiç kişisel sergi açmayarak, akademideki görevinden atıldıktan sonra Ankara’ya yerleşerek Gazi Eğitim’de kütüphanecilik ardından 1939 yılından itibaren Ar Kolu Başkanlığı yapan Refik Epikman, müstakil olamadıysa, müstakil sergi de açmaz ve adeta kendini tamamıyla sosyal inkılaba adar. Epikman, konu seçimindeki sivil tavrıyla müstakillerin Türk resmi adına verdikleri mücadeleye bir örnek oluşturur.

Çalışmalarında Dönem arkadaşları Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi ve Mahmut Cüda gibi, desen, hacim ve mekân kaygısına dayalı inşacı bir uygulama anlayışını vurgulamaktadır (Eczacıbaşı, 2008: 530).

Türk resim sanatını 1950'lerden başlayarak etkisi altına alan soyut eğilimler Epikman'ın sanat anlayışını da etkilemiş, 1960 sonrası yapıtlarında soyut renk ve biçim uygulamalarına eğilmiştir. Bu resimlerinde, tuval yüzeyine dağılan geometrik kuruluşlarda renk dokusunun görsel ve duygusal çağrışımları belirginleşmiştir. Epikman son on yıl içindeki soyut ya da yan soyut resimlerinde, renk faktörüne daha geniş yer

vermekle beraber, tablonun çizgi ve desen yapısını da öngördüğünü hissettirmiştir. Renk ve biçimlerin psikolojik etkilerine dayanan anlatımından dolayı resimleri bazen soyut dışavurumcu olarak da adlandırılmıştır (Berk,1983:124). Refik Epikman, yaşamı boyunca sürdürdüğü resim çalışmaları ve sanat yazılarıyla Türk resim sanatında önemli bir yere sahiptir.

2.7. D Grubu

1933'te Türk modernleşmesinin önemli bir adım olarak kabul edilen d Grubu ortaya çıktı. Bu serüven, Narmanlı Han'ın altındaki Şapkacı dükkânında 8 Ekim 1933'te başladı. Zeki Faik İzer'in Cihangir'deki evinde başlayan bu süreç, ilk dönemde Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu katıldılar. Daha sonra Tuğut Zaim, Bedii Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Eşref Üren, Arif Kaptan, Halil Dikmen, Sabri Berkel, Salih Urallı, Hakkı Anlı, Fahrünnisa (Fahr el nissa) Zeid, Nusret Suman ve Zeki Kocamemi'nin katılmasıyla genişlemiştir. Léopold Lévy, Şeref Akdik ve Cemal Nadir Güler de yapıtlarını birer kez grupta sergilemişlerdir (Çoker, Berk, 1977:11). Narmanlı Handaki ilk sergi 160 desenle ivme kazandı. İkinci sergi 19 Ocak 1934'te Beyoğlu Halkevi'nde gerçekleştirildi. Sergide grup üyelerinin 48 yağlıboyası sergilendi (Çoker, Berk, 1977:12).

Türk sanat tarihinde kurulan dördüncü grup olması ve Latin alfabesinde dördüncü sırayı d harfinin alması nedeni ile grup bu adı almıştır (Tansuğ, 1986:179). Nurullah Berk (1933:4), D grubunun sanat anlayışını ve amacını özetlerken, “San’at için san’at = “D” grubu . O, çığır açmayacak. Fakat sanatı resmîyetten, nizamnamelerden, maddelerden, dalaverelerden, cehaletten, eblehlikten kurtaracak. O; san’atın kalp işi, dimağ işi, kültür işi olduğunu göstermeye çalışacak” olarak ifade eder.

Nurullah Berk, grubun kuruluş amacını ‘ruhi ve ideolojik’ olarak iki bölümde ele alır. Ruhi nedenleri; resmi cemiyetlerin kırtasiyeciliğinden kaçınarak birbirini anlayan ve seven birkaç arkadaşın çok mahdut bir kadro ile bir grup kurarak birliği, topluluğu temin etmek arzusu olarak açıklar (Berk, 1983:3-9). İdeolojik nedenleri de şu şekilde tanımlar: “Hakiki bir yaşayan sanatı memlekete yaymak (...) yani formüle dökülen akademizmin iktidarsızlığı gizleyen sözde modernizmin tam zıttı. Tekniğini ve bilgisini klasik membalardan almakla beraber, tabiata olan temasta duyulan lirizmi, hiçbir cesareten korkmayarak hatta aşırı görünmekten bile ürkmeyerek tercüme etmek” (Berk, 1983:3-9).

D grubu, manifesto niteliğindeki yazıda, sanat için sanat öğretisini benimsediğini bildirmesine karşın, tıpkı Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyesi sanatçılar gibi devlet görevlendirmelerinde sürekli olarak ön planda olmuş ve bu görevlendirmeler nedeniyle ideolojinin birincil kaygı olduğu resimler yapmaktan da uzak kalmamıştır (Ceyhun, 1986:10-11).

Kemal İskender (İskender, 1983:1750) ise Müstakiller ve D Grubu'nu, "Milli sanat" kavramı açısından kıyaslarken, Müstakilleri izleyen D Grubu'nun durumu daha da çelişkili bulur. "Bir kere Müstakillere göre D Grubu daha biçimci ve Batıcı bir tutuma sahipti. İkincisi, grubun sözcüsü Nurullah Berk, amaçlarını "bir sanat grubu oluşturmak, harice eser göstermek, Türkiye'de canlı ve Osmanlılık'tan kurtulmuş bir sanat çıkışı açmak" olarak ifade ediyordu" olarak ifade eder.

Grubun devletle ilişkisi, yüzeysel bir bakışla bile tam bir patron-çalışan ilişkisiydi. D grubunun devlet desteğinden daha fazla faydalanmasını sağlayan olay ise Üniversiteler Reformu ile gerçekleşir. Bu döneme kadar Nazmi Ziya, İbrahim Çallı ve Namık İsmail, Akademi (Devlet Güzel Sanatlar Akademisi) hocası olarak etkin olmuş, D grubu üyeleri de bu hocalardan eğitim almıştır. Akademi müdürü Namık İsmail ölünce akademinin başına Burhan Toprak tayin edilir ve ardından Akademi'yi çağdaşlaştırma amacıyla bölümlerin başlarına birer yabancı sanatçı getirilir. Bu durum D Grubu için önemli bir gelişme olur, eski hocalarına karşı çıkamayan D Grubu üyeleri başlangıçta yabancı hocalara sığınır. Burhan Toprak'ın yaptığı ilk iş D Grubu üyelerini "Léopold Lévy'ye çevirmen" sıfatı ile Akademi'de istihdam etmek olur. Böylece Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk ve Sabri Fethah Berkel, Leopold Levy'nin çevirmeni olarak hem kadroya alınmış hem de onun atölyesinde öğrenimlerine devam etmiş olurlar. Bu grup yeni atölye hocalarının sanat anlayışından etkilenmemiştir. Levy, Türk sanatçıların Fransız sanatçılardan etkilenmelerini hoş karşılamamasına rağmen Türk sanatçıların çalışmalarında L'hote'un etkisi devam etmiştir (Ceyhun, 1986:10-11). Dönemin entelektüellerinin çoğunluğu D grubunu yenilikçi bularak destekler.

Gençlerin açtığı devrede çok şeyler oldu. Bir defa bu gençler artık hakiki Avrupa ile bizi karşı karşıya getiriyor. Resim sanatının allak bullak eden bir ihtilâlin reçeteleri ellerinde, bir akidenin piyonları olarak Avrupa'dan İstanbul'a döndükleri zaman, Türk entelektüel âlemi ve o zamana kadar resimden anlar görünen birtakım amatörler esaslı şaşkınlık geçirmişlerdir. Bu gençler bir takım sergiler açıyorlardı. Teşhir ettikleri eserler o zamanın anlayışına göre "deli

saçmaları” idi. (...) Fakat resim tarihimizde Bedrileriyle, Alileriyle, Dinolariyla, Hamitleriyle, Cemalleri ve Nurullahlarıyla bu hareketi daima alkışlayacağız.

Türk resim tarihinde tek yaratıcı sancı bu hareket olmuştur. Çünkü bu harekettir ki resmin ne olduğunu ve ne olması lâzım geldiğini ortaya atmıştır; resmi gündelik bir mesele haline getirmiş, hele daha mühim olarak bu işin polemiğini ve sanatçı dedikodusunu doğurmuştur (Dıranas, 1940; 138-140).

Devrimin ilkelerini sağlamlaştırmak ve halka yaymak için sanatçının devletin yanında olması çok önemli bir mesele olarak hatta bir zorunluluk olarak görülmüştür. Sanatçı devletle işbirliği yapmak zorunda olan bir aydın olarak algılanmıştır. Çağlar (Akt. Şerif, 1937:168) sanatçının iktidarın yanında durması gerektiğini şöyle ifade eder:

En büyüğümüz, Türk milletine kalbinden ve kafasından her gün yeni bir şey verirken geçen gün bir münasebetle: “Ben icap ettiği zaman millete canımı da vermeğe hazırım” dedi; hâlâ bizde münevver geçinip duran bazıları, sanatlarını millet ve vatan meseleleri için seferber etmekten çekinedursunlar! Atatürk neslinden olmanın mesuliyet ve şerefini duymaktan bu kadar uzak olan bu sinsî kimseleri nasıl kendimizden hatta adamdan sayabiliriz?

Çağlar’a göre sanatçının seçmesi gereken tek yol; sanatın kamusal fayda amaçlı, eğitim ve propaganda amaçlı kullanılmasıdır. Bunu yapmayan sanatçının payına düşen ise “bizden” ve “adamdan” sayılmamasıdır.

Mussolini İtalya’sında fütürizmin devlet ideolojisi kalıplarına uydurularak kabullenilmesi ile Cumhuriyet’in devrimler ideolojisi ve D Grubu arasındaki ilişkisi benzerlik göstermektedir. Her iki ülke de devlet ideolojisini, sanat kanalıyla, kolay anlaşılabilen figüratif anlatımla halka kabullendirme amacı güder. Her ne kadar D Grubu ve devlet ideolojisi bir birine paralel çizgiler üzerinde olsalar da D Grubu sanatçıları kendilerini doğrudan devletin sanat ideologları olarak görmemişlerdir. Bu durumu grup sanatçılarının neredeyse hiç birinin Atatürk portresi yapmamış olması kanıtlamaktadır. Nurullah Berk yazılarında, bu işin Atatürk veya Ankara resimleri ile olacak şey olmadığını, yaptıklarının yeni Cumhuriyetin yeni sanatı olduğunu sık sık belirtmiştir. Bu söylem kübist, fütürist felsefe ile çok bağlantılıdır ve yeni biçim anlayışını Batı’dan bir moda olarak değil, yeni bir kimlik arayışındaki toplumun yeni sanat dili olarak tercih ettiklerini açıkça göstermektedir (Gökkaya, 2006:89).

Modern uygarlıkla, 1930’lu yıllarda, eşit derecede kültürel ve sanatsal çevre yaratmak amaçlanmıştır. Bu sebeple Türkiye kapılarını kübizme sonuna kadar açmıştır.

Ancak temel problem, Türkiye’de ‘aşırı ihtilalperestlik’ olarak tanımlanan kübizmin, aynı dönemde, Avrupa’da akademik bir sanat biçimi olmaya başlaması ve kübizmden çok daha fazla ihtilalci olan süprematizm, konstrüktivizm ve hatta dada gibi sanat alanında büyük tartışmalar açan hareketlerin de ömrünü tamamlamaya başlamış olmasıdır. Sanatsal temellerini 19. yüzyılın son yıllarında Cezanne’ın atmış olduğu ve Avrupa’da, özellikle de Fransa’da, 1907 yılından itibaren altın yıllarını yaşamaya başlayan kübist sanat 1930’lu yıllarda gelenekselleşmiş bir sanat biçimi haline gelmiştir. Türkiye’de ise tarih tekerrür etmiş ve tıpkı izlenimcilikte olduğu gibi kübizm de yeni bir sanat biçimi olarak kabul edilmeye başlanmış, kimi ressamlar kendilerini Fransız ekolünün temsilcileri olarak tanıtmaya başlamıştır. Bu moda sadece resim alanında etkili olmamış, “kübist” terimi daha geniş bir alanda kimi zaman olumlu kimi zaman olumsuz bir sıfat olarak eleştirilerin en gözde terimi olmuştur (Keser, 2006:194).

Kübist sanat biçimi, sanat alanında kuramcı olarak görülen ve söz sahibi olan eleştirmenler tarafından da tavsiye edilmiştir. Bu sanat biçimine, özellikle 1930’ların ilk yıllarında, İ.H. Baltacıoğlu işaret etmiştir. Uzun zamandan beri milli sanat için halk kaynaklarını önermekteydi. Yayımladığı *Yeni Adam* dergisinde Bedri Rahmi ve Zühtü Müritoğlu gibi sanatçılardan da destek bulan Baltacıoğlu, geçmişle bugünün bir bütün olduğunu ileri sürerek inkılâbın görevinin, eski ile yeniye değil ölü ile diriyi ayırt etmek olduğunu savunuyordu. Ona göre inkılâbın "münevverleri", öz kültürün anası olan halktan koptuklarında birer hastadan başka bir şey değillerdi. Sanatta alaycılık kesin bir zorunluluktur. Çünkü sanat, "obje değil, objenin tasvirindeki süje" idi. Tavrı ya da üslup olarak nitelenebilecek bu tasvir, çeşnisi ile milletten millete değişmekteydi. Her millet gibi Türk’ün de "güzel" dediği bir insan ideali vardı. Bu ideal de "milli form"du. Baltacıoğlu, buradan yola çıkarak milli renk ve kompozisyon anlayışlarının minyatür ve halk resmi kaynaklarında aranması gerektiğine inanıyordu. Hatta daha da ileri giderek tekniğin - uluslararası olsa bile - milli kanalı da olabileceğini savunuyordu. Bunun kaynağı olarak gene halk resmini gösteriyordu (İskender, 1983:1751). Baltacıoğlu, bu sebeple D Grubu düşüncesini desteklemiş ve desteklemesinin gerekliliği üzerine 1931 yılında *Demokrasi ve San’at* adlı kitap yayınlamıştır. Baltacıoğlu (1931:25)’na göre sanat eserleri belirli dönemlerin, belirli tarihlerin ürünü olan görüş, yapış, işleyiş ve ifade ediş tarzlarıydı. Antik Yunan, Gotik, Rönesans, bir adamın bir iki sanatçının yetenek ve tahakkümünden oluşmuş özel deneyimler değildi.

Baltacıoğlu (1931:72-75)'na göre, kübizmi diğer sanat hareketlerinden ayıran en belirgin özelliklerinden biri 'konvansiyonların ilgası'dır; "konvansiyonlardan kurtulmak ve icat işine baş başa kalmaktır." Bir diğer ayırt edici özellik de "motiflerin ilgası"dır. "Rönesans bir motif san'atidir. Onun inkişafı olan XIV., XV., ve XVI. Louis sanatları motif sanatlarıdır. Bütün Romantizm devri, motif devridir" ve "kübizmin bu motif sanatlarıyla hiçbir ilişkisi yoktur; çıplak yüzlü, soyulmuş gövdeler sanatıdır. Kübizme bu doğayı veren, güzellik konusundaki farktır. Güzellik, süs, ek ve yalan güzelliği değil, vücut, teşrih ve gerçekçilik akımıdır". Baltacıoğlu teşrih kavramını, kübizmin görüneni yadsıyıp onu yeniden düzenleyen; nesnelerin fiziksel varlığını bölüp, parçalayıp yeniden kurması özelliğini tanımlamak için kullanmaktadır. Baltacıoğlu, bütün bu özellikleri nedeniyle kübizmi, Türk devriminin resmî sanat anlayışı olarak görmüş ve savunmuştur (Keser, 2006:195).

Kübizm, başta resim olmak üzere, sanat alanında çok etkili olmasına karşın kimi ressamlar, bu sanat biçimini, Türk resim sanatının gelişiminin önündeki en büyük engel olarak görmüşlerdir. Birkaç yıl sonra kübizm, Türk sanatçılar hatta en ateşli savunucusu olan D Grubu üyeleri arasında da etkisini yitirmiş ve sanatçılar yeni akımlara yönelmişlerdir (Keser, 2006:195).

D Grubu etkinlik gösterdiği yıllar boyunca olumlu ve olumsuz birçok eleştiriye maruz kalmıştır. Dönemin şair, yazar ve sanat tarihçileri bu hususta ikiye ayrılmışlardır. Fikret Adil, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Ahmet Muhip Dıranas, Lütfi Emiroğlu, Sabahattin Eyüboğlu, Celalettin Ezine, Eşref Fehim, M. Şevket İpşiroğlu, Necip Fazıl Kısakürek, Hikmet Münir, Peyami Safa, Sabri Esat Siyavuşgil, Ercüment Ekrem Talu, Ahmet Hamdi Tanpınar, Burhan Toprak, Vedat Nedim Tör, Mustafa Şekip Tunç, Suut Kemal Yetki, grubun eserlerini ve fikirlerini desteklerken; Ratip Tahir Burak, Fahir Onger, Naci Sadullah, Selami İzzet Sedes ve Ref'i Cevad Ulunay, grubun karşısında olan isimlerdir (Dal,1983:5). Malik Aksel ise her iki grubun olumlu ve olumsuz yanlarını işaret ederek D Grubuna karşı tarafsız olmayı tercih ederken zaman zaman eleştirmekten de kaçınmamıştır. Aksel, *Sanat ve Edebiyat* dergisinde yazdığı bir dizi yazıda, yerinde bir saptamayla Picasso'nun sadece Paris'te bir anlamı olabileceğini ileri sürmüştür. Bu açıdan bakıldığında, sayıları giderek çoğalan yerli Picasso'ları anlamsız bulur. D Grubu resmi halka sevdirmek iddiası ile ortaya çıkmış, ancak resim geleneğinin iyice yerleştiği ülkelerin sanatçılarından daha aşırı bir tutumla hareket ettiği için karşı tepki yaratmıştı. Aksel, bu arada M. Şekip Tunç, Hilmi Ziya Ülken, A.H.

Tanpınar ve İ.H. Baltacıoğlu gibi D Grubu yanlısı yazarları da eleştirmektedir (İskender, 1983:1750).

Bunların yanısıra Fransız Akademisi üyesi ve Cernuschi Müzesi Müdürü Rene Grousset, Paris Guimet Müzesi uzmanlarından Madeleine David, Cardiff Müzesi Müdürü John Steegman, sanat yazarı Derek Patmore, Cernuschi Müzesi uzmanlarından Jhannine Auboyer, grubun çalışmaları hakkında olumlu izlenimleri olan Batılı sanat uzmanlarındandır (Dal,1983:5).

D Grubu'nun en çok eleştirildiği noktalardan biri Türk resmine getirdiği geometrik biçim anlayışının Avrupa'ya göre yirmi yıl geç kalmış olması, bu durumun Batı'nın yaptıklarını aktarmaktan başka bir şey olmayıp çağdaşlık adı altında icra edilmesidir. Karşı durdukları Çallı kuşağı ile aralarında hiçbir farkın olmadığına altı çizilmelidir. Mehmet Ergüven de bu görüşe katılmakta, D Grubu'nu, modernizm adı altında git gide kısırlaşan bir Batı hayranlığına çanak tutmakla suçlamaktadır (Ergüven, 2002:28). Diğer bir eleştiri de D Grubu'nun sanat adına getirdiği yenilenmenin sadece teknikle sınırlı olduğu, o dönemin ülke gerçekliği ile bağdaşmadığıdır (Tansuğ, 1986:184). Cemal Tollu gruba yönelik eleştiriler karşısında şunları söylemektedir:

“(...)Nesiller, bir birine bağlanarak bir bütünü, bir Türk resmini meydana getirirler. Her sanatkâr kendine göre bu bütünü tamamlayacak olan bir unsur ilave etmiş ise vazifesini yapmış demektir. Bizim nesilde Türk sanatına, evvelkinden başka ve bugünkü nesli hazırlayan imkânları ve yeni telakkiyi getirmiştir. Şayet bu inkâr ediliyorsa bizden sonraki neslin mevcudiyeti de inkâr ediliyor demektir(...)” (Tollu, 1955:12).

1939'dan sonraya denk gelen bu süreçte Levy'nin etkisiyle, modernden klasiğe dönüşüm izlenmiş, modern-klasik söylemi öne çıkmıştır. Özgün olmak için ise ulusal güzelliklerin öne çıkarılması savunulmuştur. 1941-1943 arasına denk gelen bu dönem, D Grubu'nun olgun bir düzeye ulaştığını vurgulamaktadır.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında başlamış olan ve savaşın hemen ardından etkilerini gösteren ikinci bir ulusal sanat anlayışı ortaya çıkmış ve bu anlayış D Grubu'nun 1951'de Türk resmine 'Anadolu kübizmi' olarak adlandırılan yeni bir kavram getirmesine neden olmuştur. Nurullah Berk Paris'te bir yıl kalarak dönemin özelliklerini yakından incelemiştir (Çoker, 2004:21). Yurda döndüğünde Sabri Berkel, Salih Urallı, Halil Dikmen, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu'nun bu konu üzerinde durmalarını sağlamıştır. Böylece ilk kurulduğu yıllarda kendi Doğulu kimliğini

koruyarak batı sanatına yaklaşamayacaklarını savunan D Grubu üyeleri, çağdaş Türk sanatının alt yapısını geleneksel Türk sanatında temellendirmeye başlamışlardır. “Bu görüşün altında artık Batı’ ya öykünmeyip Batı gibi olmayı başarmışlık yatmaktadır” (Yaman, 1995:39). Bu dönemde; Nurullah Berk minyatür kaynaklı biçim soyutlamalarına, Cemal Tollu Anadolu medeniyetleri temalı kompozisyon oluşumlarına, Elif Naci büyük hat formlarına, Zühtü Müridoğlu ağaç dalları ile soyut kompozisyonlara yönelmiştir (Gökkaya, 2006:92).

Zeynep Yasa Yaman, D Grubu adlı kitabında D Grubu’nun 1933’ten 1951’e kadar olan etkinlikleri ele alındığında sanata bakış açıları ve anlatım tarzları zaman içinde değişim göstermiş ve dört dönemden oluşan farklılıklar ortaya çıktığını belirtmiştir.

I. Başkaldırı Dönemi (1933-1936)

1933-1935 yılları arasında altı sergi açan grup, bu dönemde sanatın sorunlarıyla ilgilenen, eskiyi beğenmeyen ve yeniye açık bir tutumla temeller arayan bir anlayış sergilemiştir.

Grup Cezanne’nin klasik olan temellerine dayalı renk ve biçim anlayışını resme getirmek istemişlerdir.

Sanatı ve teknolojisinin eskisinden farklı olması gereğini benimseyen Cumhuriyet’in kültürel ortamı, kendine özgü bir dünya görüşünü geliştirmiştir. Bundan dolayı, özünde Kübizm’in biçimciliğini benimseyen, dinamizmi vurgulayan Fütürist yaklaşımlar da D Grubu tarafından kabul edilmiştir.

Bu dönemde grup sanatçıları, sanatı, konudan ayırarak daha çok biçim, teknik ve düşünce olarak benimsemişlerdir.

II. Uzlaşma Dönemi (1937-1940)

Grup açtıkları sergilerden sonra yeterince anlaşılmadıklarını düşünerek yakınmaya başlamışlardır. Bununla birlikte Cezanne’a dayalı olan sanat anlayışı, grup tarafından törpülenmeye başlanmıştır.

İlk başlarda tini ikinci planda tutup çizgi, hat, desen ve düşünceyi benimseyen grup daha sonra başlayan klasiğe dönüş devrinde tin ve düşünceyi aynı ölçüde değerlendirmeye başlamıştır.

III. Olgunluk Dönemi (1941-1944)

Bu dönemde grup ‘modern-klasik’ anlayışın hâkim olduğu bir senteze girmiştir.

Grup özgün olma yolundaki arayışlarını kendi kültür ve geleneklerimizle bütünleştirmeye başlamıştır. Anadolu kültüründen yararlanma, yerel olana bağlı kalma bu dönemdeki amaçlardandır.

IV. Uluslararası Dönem (1945-1951)

II. Dünya Savaşı’nın son bulmasıyla grup, olgunluk sürecini Batı’ya açma isteğinde bulunmuştur. Kübizmi gündeminden çıkaran grup Doğu-Batı sentezini özgün bir dille yaratma düşüncesini tamamen benimsemiştir.

Grup, Türk Resmi’nin kendi geleneklerinden yararlanarak ulusal bir çizgide ayrıca evrensel bir niteliğe ulaşmış sanat ortamı oluşturmuştur (Yaman, 2002:16).

D Grubu, modern sanatın çeşitli eğilimlerini savunmuş, sanatçıların hiçbir zaman aynı çizgide olması beklenmemiştir. Buna bağlı olarak on beş yıllık yoğun faaliyet döneminden sonra 1947 yılında grup dağılmış, sanatçılar artık tamamen biçimlenmiş olan sanatsal üsluplarına kendi yollarında devam etme kararı almışlardır. Fakat d Grubu’nun Türk resim sanatındaki etkileri 1960’lara kadar devam etmiştir.

2.7.1. Nurullah BERK (1904-1982)

Türk resim sanatında geometrik biçim anlayışının ilk temsilcilerinden olan Nurullah Berk, 22 Mart 1906 tarihinde İstanbul’da doğmuş, 1920-1924 yılları arasında Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi’nde Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerinde eğitim görmüştür. 1924-1928 yılları arasında Paris Güzel Sanatlar Okulu’nda Ernest Laurent atölyesine devam etmiş, 1928 yılında bu okuldan sertifika alarak yurda dönmüş ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği’nin kurucuları arasında yer almıştır. Bu öğrenim durumu için Nurullah Berk şunları ifade eder: "Hocalar Lucien Simon, Jean Pierre Laurens, Ferdinand Humbert ve Ernest Laurent idi. Bu sonuncusunun atölyesinde çalışmışım. Dört yıl ne öğretmişti bana Ernest Laurent, kırk yıldır uygulanan ölü bir akademizmden başka?" (Giray, 2004:196). Berk, 1937’de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi eğitim kadrosunda yer aldı ve 29 yıl bu okulda öğretim üyeliğini sürdürdü.

1933 yılında ikinci kez öğrenim için Paris’e giden sanatçı, bu kez Andre Lhote ve Fernand Léger gibi ustaların yanında çalıştı. Çağın sanatına yeni bir görüş getiren

Leger'in deseni ve anıtsal biçimleri, Andre Lhote'un kübizmi, Nurullah Berk'i etkiler. 1933 sonlannda yurda döndükten sonra "D Grubu" nun kuruculan arasında yer alan ve çağdaş sanatın Türkiye'de yerleşmesine çalışan sanatçının, bu yıllarda yaptığı resimleri incelendiğinde André Lhote'un Rönesans'a temellenen çağdaş klasisizminin ve Léger'nin stilize edilmiş kübizm estetiğinin etkileri gözlenmektedir (Erol,1997:9). Zaten bu amaçla da kurulmasına öncülük ettiği D Grubu dönemindeki resimlerinde (1933-35) Bireşimsel Kübizme yakınlığı sezilir (Eczacıbaşı, 2008: 223).

Andre Lhote, Türk Resminde 1930'lu ve 40'lı yıllarda etkin olan ve özellikle D Grubu'nun kübizme bakan yönüyle genel estetik algısını belirleyen önemli bir isimdir. Nurullah Berk gibi o dönemin sanatçılarından bu yeni tercihlerinin nedeni, büyük ölçüde Academie Julian'ın katı akademik tavrıyla, Ingres hayranlığının yeterli ve inandırıcı gelmemesiyle ilişkilidir. Hamit Görele'nin deyiimiyle, " Cezanne'cılığın dünyayı sardığı bir devirde Julian'a egemen olan Ingrescilik çok da anlamlı değildir." (Akt.Baytar, 2010:182). Bu noktada Andre Lhote, Kübizm'in kuramcılarında biri ve kuramlarıyla olduğu kadar resimleriyle de bu anlayışa yakın bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendini akıma katılmakta kesin kararlı bir tavır sergilememiş saysa bile, kübizm akımının akademideki ayağını oluşturan bir ressam ve kuramcı olarak anılmaktadır.

Sonraki yıllarda Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçılarından tümünde olduğu gibi batının bir taklidi olmayarak, batıda öğrendiklerini kendi özgün üslubu ve kültürü ile birleştirip ulusal sanat yaratma kaygısı yaşamış, minyatür ve hat sanatları ile beslenen yeni bir döneme başlamıştır. Bu dönemde arabesk unsurlar resminin ayrılmaz bir parçası iken resmindeki figür veya nesnelerin dış konturlarını parçalayarak mekana yayılan iki boyutlu geometrik yüzeyler, resmin bir soyut yüzeyler düzenlemesi olarak var olmasına neden olmuştur (Gökkaya, 2006:121). Bu dönem için gösterilebilecek tipik örnek *Ütü Yapan Kadın* (Resim 13) ve *Nargile İçen Adam* (Resim 14) olabilir.



Resim 14: Nurullah Berk, *Ütü Yapan Kadın*, TÜYB, 99x99 cm.



Resim 15: Nurullah Berk, *Nargile İçen Adam*, TÜYB, 60 x 93 cm.

Berk'in batının bir kopyası olmama amacıyla doğu ve İslam sanatına olan yönelimi, Rönesans'tan çağımıza birçok batılı usta tarafından da yeni dünyalar keşfetmenin coşkusu ile yüz yıllar boyunca araştırılarak bir çok yapıtın ham maddesini oluşturmuş olan bir yönelim olduğu bilinmektedir. Bu yönelim özellikle çağdaş akımlarda daha fazla gözlemlenebilen dinamik-statik karşıtlığına dayanan bir estetik anlayışı doğurmuştur. Şu durumda Nurullah Berk'in arabesk sevgisinin hat sanatından

mi? Yoksa batıdaki ustalarından edindiği bu estetik anlayıştan mı geldiği tartışmaya açık bir konudur (Anday, 1977:4).

Tanzimat'la başlayan Batılılaşma hareketi, Osmanlı Devleti'nin yıkılmasından sonra yeni kurulan devletin yönetim biçimiyle somutlaşır. Cumhuriyetin ilanı demokratik bir toplumun oluşturulmasında önemli bir adımdır. Her yeni toplumsal yapılanma kendi kültürünü de oluşturmak zorundadır. Kültürel dayanaklarından yoksun hareketlerin varlıklarını koruması olası değildir. Sanatta batıyı örnek almak, bu oluşumun doğal sonuçlarından birisidir.

Nurullah Berk bu yönelişte öğretmenliği, yazarlığı ve ressamlığı ile önemli bir yere sahiptir. Ulusal kimlik oluşturma çabalarına kafa yormuş, samimi işler üretmiştir. O dönemde Türk Sanat tarihinde büyük bir boşluk teşkil eden sanat yazarlığı ve eleştirmenliği alanına da adım atmış ve bugüne kadar Türk sanatı ile yakından ve ya uzaktan ilgilenmiş olan herkesin mutlaka karşılaşmış olduğu çok sayıda kitap ve makaleyi kültür hayatımıza armağan etmiştir.

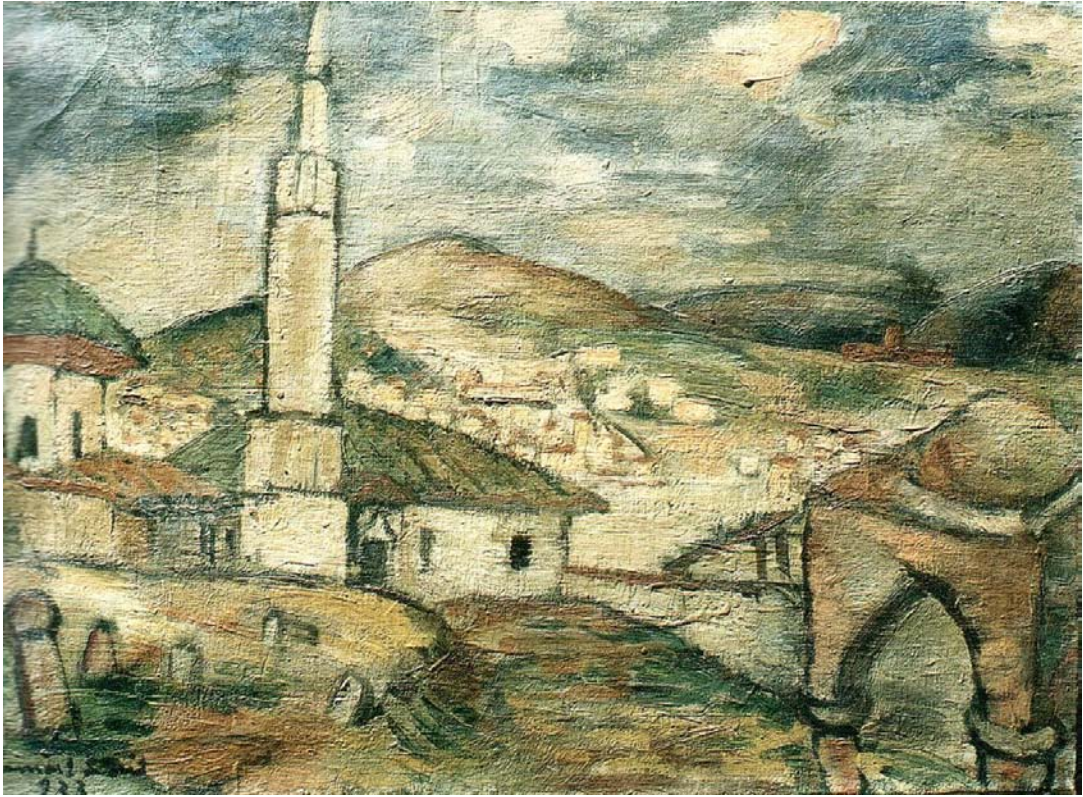
2.7.2. Cemal Tollu (1899-1968)

İstanbul'da doğan Cemal Tollu, I. Dünya Savaşı'nın çıkması nedeniyle bırakmak zorunda kaldığı Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki sanat öğrenimini, ancak savaş sonrası okula dönerek tamamladı. Ülkesinin bağımsızlığı için üzerine düşeni yerine getirerek, biçimler ve renkler dünyasındaki savaşına bir süre ara verip gerçek anlamda fiziksel savaşın içerisine girmiştir. Cumhuriyet, yüzbinlerce insanın özverisiyle kurulmuştur ve sanatçılar önce silah sonra fırça tutarak bu sürece her aşamasında katılmışlardır. Mezuniyetinden sonra sanat eğitimini pekiştirmek amacıyla Fransa'ya gider, Paris'te Andre Lhote, Fernand Léger ve Marcel Gromaire'in atölyelerine çalışır (Eczacıbaşı, 2008:1799). Yurda dönüşünden sonra, Akademi'deki reform hareketleri sırasında, Leopold Lévy tarafından Akademi'nin hoca kadrosuna alınır ve 1964 yılına kadar bu görevini sürdürür (Baytar, 2010:148)

Tollu'nun ilk resimlerinde öğretmenleri Gromaire ve Lhote'un, desenlerindeyse Hoffman'ın sert kenarlı biçimlerinin etkileri görülür. Bu üç hoca, Kübizm ve Konstrüktivizm eğilimi taşıyan resimleriyle İzlenimcilik'in yumuşak biçim algılamasına karşı gelmişler ve resmin geometrik yapısına önem vermişlerdi (Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, 1985:5324) Cemal Tollu, Akademi'de Çallı'nın yanında çalışmış olmakla beraber, sonradan yurtdışındaki eğitiminde yanlarında çalıştığı ve eğitim gördüğü Andre

Lhote ve Léger gibi akademik kübist ressamların etkisinde kalarak geliştirdiği kompozisyonlarında hacimsel ve arkitektonik biçimlere ağırlık verdi. Anadolu Hitit sanatındaki heykel ve kabartmalardan da büyük ölçüde esinlenerek, aldığı eğitim sonrasında 1930 kuşağı ressamları arasında, yabancı etkileri, yerel kültür değerleriyle figürlü resimlerdir (Baytar, 2010:148).

Tollu özellikle D Grubu'nun ilk yıllarında inşacı eğilimler taşıyan resimleri giderek anıtsal görünüm veren çizgilerle oluşturulmuş bir hacim ve biçim anlayışına yöneltmiştir. Anadolu'ya özgü konuları, kübist yapımcı eğilimi, geometrik biçim ağır basan bir düzeyde ele almıştır (Dal, 1997:1799). Sanatçı Anadolu'ya özgü konuları



Resim 16: Cemal Tollu, 'Ankara'dan', TÛYB, 46x65 cm.

geometrik biçimin hâkim olduğu bir anlayışla ele almıştır(Resim15).

Hitit heykellerinin etkisiyle çalışmalarını, kütle ve hacmin yanında keskin çizgilerle birbirinden ayrılmış bir üslupta oluşturmuştur.

"D" Grubu'nun özgür yenilikçiliği öngören mesajını kavramış olmanın verdiği güven duygusunu, başka çalışmalarında olduğu gibi, bu tablosunda da (Resim 15) açığa vuruyor. Açık koyu ayrımlarının, kütleyi soyutlamacı bir teknik düzeyinde ortaya çıkaran resimsel düzen etkisi, tablonun kübist bir düzenleme bağlamında ele alındığını kanıtlamaktadır.

yapı elemanıdır. Ayrıca bulut imgesi sanatçının resimlerindeki değişimi ve gelişimi ele veren, tarihsiz resimlerinin döneminin saptanmasına yardımcı olan bir resimsel eleman olarak özel bir yere sahiptir (Çoker, 1960:11).

D Grubunun bütün sergilerine ve çok sayıda yurtiçi ve yurtdışı sergiye katılan Cemal Tollu, 26 Ağustos 1968'de yasama veda etmiştir. Onu yakından tanıyan meslektaşı Nurullah Berk Cemal Tollu için su ifadeleri kullanmaktadır: "...Neydi onu ötekilerden bir bakıma kendi en yakın dostlarından ayıran? Kolaycılıktan kaçışı, güç isleri başarma çabası, temizliği, içtenliği, şarklılıktan nefreti, sanatın zanaatini kavrayışı, kendini bilisi, kendi sınırlarını pek güzel seçerek yapabildiğini yapmakla yetinişi, kötü isler çıkardığı zaman bunlardan utanmayışı, saflığı, her çeşit gösteriştan kaçışı, yapamayacağını yapmaya, olduğundan üstün görünmeye heves etmeyişi..."(Çoker, 1996:17).

2.7.3. Zeki Faik İzer (1905-1988)

1923'te girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nde İbrahim Çallı Atölyesinde öğrenim gören sanatçı 1928'de Paris'e gitti, burada André Lhote ve Othon Friesz'in atölyelerinde çalıştı (Eczacıbaşı, 2008:899) 1932'de İstanbul'a döndü ve Gazi Eğitim Enstitüsü'nde hocalık görevine başladı. 1933'te D Grubu'nu kuran beş sanatçı arasına katılarak çalışmalarını daha çok bu grubun ilkeleri çerçevesinde sürdürdü. 1934'te yeniden Paris'e gitti. Burada iki yıl Titian, Veronese ve Nicolas Poussin gibi ustaların yapıtlarını inceledi ve kopyalar yaptı. İstanbul'a dönünce Güzel Sanatlar Akademisi Süsleme Sanatları Atölyesi'ne öğretmen oldu. 1948-1952 arasında ise akademi müdürü olarak görev yaptı (Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, 1985:3014).

Ahmet Hamdi Tanpınar, bir yerde Zeki Faik İzer için, bugünün sanatçısı olduğunu bilen bir ressam tanımını yapmıştır. 1971-1984 yılları arasında sürekli olarak yaşadığı, gözlem ve duyumlarını geliştirdiği, çalışmalarını sürdürdüğü Paris'te, Zeki Faik İzer, daha önce Türkiye'de başlattığı soyut çalışmalarının izinde yürürken, seçmiş olduğu yolun, bulunduğu ortamda kendini haklı çıkaran bulgulara açık seçeneklerle dolu olduğunu görmüştü (Özsezgin, 1994:197). İzer'in başlangıçta çıplak konulu ve figüre bağımlı çalışmaları, 1950'lerde ve onu izleyen yıllarda Soyut-Dışavurumcu Lirik-Soyut yönde gelişim göstermiştir. 1960'tan sonra doğacı figüratif resmi son bulur ve Soyut-Lirik dönemi başlar. Bu dönem çalışmalarında, kaligrafik imgelerden hareketle renk ve biçim ilişkilerini irdelediği ve daha sonra müzik bağlantılı kompozisyonlara

yöneldiği görülür. Coşkulu boyama ve çizime yönelik renk, tuş, biçim ve çizgi araştırmaları, resimlerindeki ritmik devingenliği ve 'kendiliğindenliği' de beraberinde getirmiştir. 1970 sonrası çalışmalarında kolaj denemeleri yer alır. 1980'lerde Orta Asya ve Selçuklu halılarındaki geleneksel motiflerle resimlerindeki soyut imgelemelerin birleştiği büyük boy duvar halıları üreten Zeki Faik İzer, resim sanatının sınırlarına kadar giderek kendine doğru görünen yönde araştırmalarını sürdürmüştür (Akdeniz, 2004:59).

Zeki Faik İzer'in resmindeki biçim anlayışına baktığımızda; okul yıllarında hocaları İbrahim Çallı, Hikmet Onat ve Nazmi Ziya'dan aldığı eğitim sonucunda klasik, izlenimci bir anlayışa sahip iken, 1926 yılında Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin yurda dönmeleri ile gelen yapısalcı yeni bir desen bilinci onda yepyeni düşünceler uyandırmıştır. Paris'teki eğitimi süresince müzelerde bir çok orijinal eser görmesine bağlı olarak hem Viyana resminin ışık gölgesinin, hem kübizmin, hem Matisse'in estetiğinde çalışmalar yaparak kendini geliştirme imkanı bulmuştur.

Özdemir Altan Zeki Faik İzer'in resmine dair şu şekilde bir eleştiri getirmiştir:

“İzer'in kendi sanatının geometrisini her tuvalinde kuramadığı ve ya kendi deyimi ile ‘spritüel formu bulamadığı’nı kabul etmemiz normaldir. Boya sanatını en başarılı buluşlarını tablolarının detaylarında kullanabilen sanatçı, bazen bütünde yeni bir forma gidememekte ve renkçiliğinin başarısını, çok tuvalde aynı renkleri tekrarlamakla gölgelemektedir. Az renk olanaklarına dayanan yeni armoniler, O'nun sanatını takibedenler tarafından istekle aranmaktadır(…)”



Resim 18: Zeki Faik İzer, *Tuğra ve Emperyal Senfoni*, TÜYB, 162x230 cm

Paris'te bulunduğu sırada Friesz ve Lhote'dan yararlanan İzer, çizgisellikten çok renk lekelerinin düzenlenmesine yönelik bir çalışmaya eğilim göstermiş, önceleri figürlü kompozisyonlar yaparken giderek soyut düzenlemelere yönelmiştir (Eczacıbaşı, 2008:899). Zeki Faik İzer, başlangıçta kübist üslupta çalışırken zamanla bu akımın geometrik kurgusundan, düşünceye dayanan ve hesaplı tekniğinden uzaklaştı. A.Lhote'dan sonraki öğretmeni Friesz'in tavrını kendisine daha yakın buldu ve bir süre de gerçeğe ve doğaya bağlı kalarak çalıştı. 1955'lerde soyut sanata yönelerek özgün üslubunu geliştirdi ve doğadan ve gerçekçi görüntülerden arınmış, bilinen hiçbir biçimi anımsatmayan lekeci bir yaklaşımla çalıştı.⁴⁸⁴ Nurullah Berk'in deyiimiyle; "Tuval alanının boşluğu içinde birbirinin sürekli bir kaynaşma, cıvıldaşma havasını uyandıran büyük çaplı eser yaratıcısı" olmuştur (Berk, 1972:45). İzer dönemin yaygın olan ulusal resim anlayışının önde gelen sanatçılarından biri olmuştur.

2.7.4. Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975)

Gruba 1934 yılında katılan ve çok yönlü bir sanatçı portresi çizer. Ressamlığının yanı sıra şair, yazar ve dekoratör kimliği taşıyan Bedri Rahmi Eyüboğlu, geleneksel süsleme ve halk el sanatlarından seçtiği motifleri yapıtlarında başarılı bir bireşim içinde kullanmıştır (Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, 1985:2066).

Paris’te Andre Lhote akademisinde çalışmış, fakat ilk dönemler daha çok Raoul Dufy’nin etkisinde kaldığı anlaşılan resimler yapmıştır. İleriki dönemlerde kübist üslupta da çalışan ressam, kendine özgü bir tarz oluşturmuştur. Folklor sanatının zengin motiflerini keşfeden Bedri Rahmi, Türk halı kilim, çini ve yazma hat sanatını kendine kaynak olarak almış bunların çizgi, biçim ve renklerini kullanarak batı ve yerel estetiğinin bir sentezini oluşturmuştur Değişmez bir görüş ve çalışma tarzına bağlı kalan, Anadolu folkloruna bağlı olan sanatçı, klasikleşmiş süsleme sanatlarımızdan ve halk sanatlarımızdan seçtiği motifleri başarılı bir sentez gücü ile yağlı boya tablolarına, gravürlerine, mozaik ve seramiklerine aktarmıştır. Böylelikle Türk süsleme sanatının değişik, zengin biçim ve renk skalası, modern bir sanatçının elinde yepyeni bir tada kavuşmuş ve Modern Türk Sanatına büyük katkıda bulunmuştur (Tansuğ, 1993:181).

Türkiye'ye döndükten sonra bir dönem "d Grubu" sergilerine katılan Eyüboğlu, 1940'larda renkçi bir anlayışta manzara ve portreler yaptı. Aynı dönemde Yurt Gezileri sırasında keşfettiği Geleneksel Halk Sanatlarına ilgi duyarak incelemeye başladı (Akdeniz, 2004:77).

“Köylü Kadın” isimli tablosu (Resim 17) Anadolu’da ki el işlemlerine ait desenleri kendi anlayışıyla yorumladığı bir resimdir. Dekoratör olmasından dolayı bazı resimlerinde bu etkiler kendini hissettiriyor. Pano yaparken kullandığı mozaik tekniğini burada siyah fon üzerine boya ile uygulamıştır. Bu tabloda ilk dikkati çeken şey çocuğunu emziren anne, figürden başka alt tarafta bu figürden bağımsız olarak yer alan vagonlu bir tren, onunda sağında ve solunda bulunan figürler gözden kaçmamaktadır (Bayrak, 2006:71).



Resim 19: Bedri Rahmi Eyüpoğlu, *Köylü Kadın*, Duralit üzerine yağlıboya, 146x183 cm

1950'lerde mozaik çalışmaları yoğunlaşmıştır. Değişik araç ve gereçlerle, farklı tekniklerle oluşturduğu işlerinde, Batı sanatının zengin deneyim ve birikimleriyle, yöresel ve geleneksel halk sanatının ürünleri arasında, kendi sanat anlayışına özgü köprüler kurdu. Yaşamı boyunca Anadolu kaynaklı halk sanatı örneklerine eğilen Bedri Rahmi, Batı resminin teknik olanaklarını kullanarak Anadolu duyarlılığını yansıtmak istemiştir. Bu çabasının başlangıcı 1930'larda gerçekleştirdiği Karpuzlu Çıplak (1932), Odaıcı (1937) ve Deniz Kızları (1937) gibi resimlerinde açık bir biçimde görülür. Çevreye bakışı atölyesinde çalıştığı Lhote'dan çok Matisse ve Dufy'ye benzer. Sanatçı Anadolu kültürünün tek bir örgesiyle yetinmediği gibi, çalışmalarını tek bir sanat türüyle de sınırlamamış, yağlıboya, Oyma baskı, Mozaik ve Seramik en çok denediği alanlar olmuştur. Kullandığı renkler, seçtiği halk sanatı örneklerinin canlılığını taşırlar. Tüm etkilenmelerine karşın Bedri Rahmi'nin resimlerinde halk örgeleri aynen kopya edilmemiştir. Onun amacı, örgelerin biçim ve renk zenginliğini çağdaş teknikleri kullanarak bir bireşime ulaştırmaktır. Bu anlayışla yaptığı çalışmaları giderek renk ve çizginin soyutlama olanaklarını araştırmasıyla birlikte gelişmiştir (Özsezgin,1998:152).

Az malzemeye çok şey anlatma sanatı olarak tanımladığı halk sanatı, Bedri Rahmi'nin coşku dolu bir üretimle biçimlenen resimlerinde, tükenmez bir kaynak oluşturur. Çağdaş resim sanatımızda bu kaynağı, ilk keşfeden ve öğrencilerine özgün

sanat üretmenin yollarını öncelikle bu kaynakta ve yaşamın içinde aramak gerektiğini esinlendiren o olmuştur. Aynı zamanda bir sanat yazarı olarak da, dönemine büyük katkıda bulunmuştur (Özsezgin,1998:152).

2.7.5. Sabri Berkel (1907-1993)

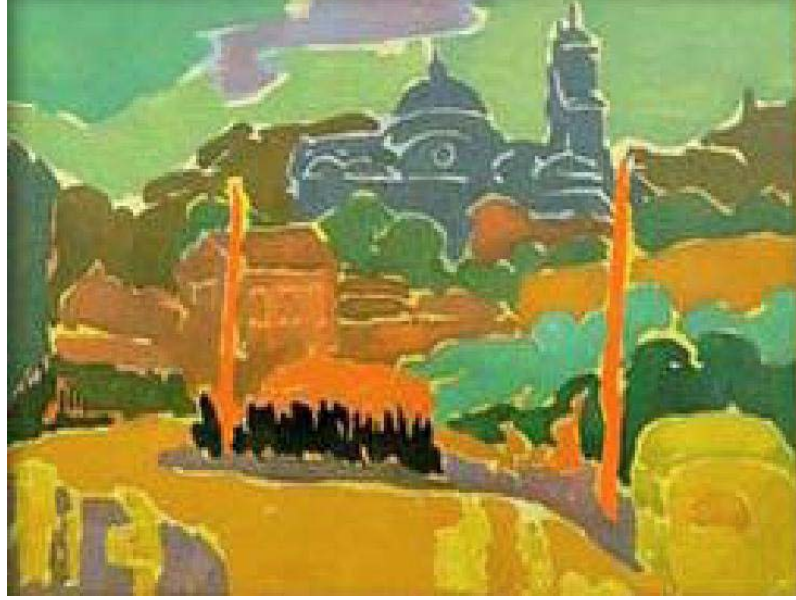
Sabri Berkel, 1927'de Üsküp Sırp Fransız Okulu'nu, 1928'de Belgrad Güzel Sanatlar Okulu'nun Hazırlık Bölümü'nü bitirdi. 1929-1935 arasında Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde Felice Carena'nın Atölyesi'nde fresk ve oyma baskı üzerine çalıştı. 1935'te Türkiye'ye geldikten sonra İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Oyma Baskı Atölyesi'ne asistan olarak girdi ve daha sonra 1947 yılında sanat eğitimi için Paris'e gönderildi. Paris'te André Lhote Atölyesi'nde çalıştı. 1939-69 arasında Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki oymabaskı atölyesi öğretmenliğini, 1965-69'da aynı kurumun Resim Bölümü başkanlığı izlemiştir (Eczacıbaşı, 1998:223).

Önce “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği” üye iken, J. G. Daragnes ve Andre Lhote'un atölyelerinde eğitim görmüş ve 1941'de “D Grubu” üyeleri arasına katılmıştır. İlk yapıtlarında akademik bir disiplin içinde doğal görünümlere bağlı kalmıştır. Karakalem ya da mürekkepli uçla gerçekleştirdiği çeşitli nitelikteki nü ve figür gibi desenlerindeki biçim anlayışını titiz ve düzenli bir işçiliğin de desteğiyle geliştirmiştir. 1940'ların sonuna doğru Cezanne kübizminden kaynaklanan bir anlayışla ele aldığı natürlüklerin ardından soyut resme yönelmiştir.

Berkel, Türk resmi içinde az rastlanan bir biçim sürekliliği ortaya koymuştur. Berkel'in 1931-33 arasındaki portre ve çıplak çalışmalarında çizgi ve düzlem birleşimiyle geliştirdiği üç boyutlu kütle sağlamlığı giderek Cezanne'ın ve Kübizm'in yapısal düzenleme ilkelerini kavramasını sağlamış; özellikle 1935- 47 arasındaki ölü doğaları, Kübist çözümlemenin çeşitli biçim ve düzenlemelere uygulandığı çok yönlü bir araştırma döneminin ürünleri olmuştur (Eczacıbaşı, 1998:223).

İtalya da ki çalışmaları onu klasik sanata ve geçmişin büyük ustalarına yakınlaştırmıştır. Tiziano, Veronese gibi Venedikli büyüklerin hayranı olan Felice Carena'in etkisiyle Rönesans ressamlarının teknik ve sistemlerini iyice irdelemiştir. Yurda döndükten sonra gerçekçiliğe yakın ve titiz çalışmaları yok olarak, daha renkçi daha özgün bir türe yönelmiştir. Sabri Berkel'in on yıla yakın bir süreden beri uyguladığı soyut elemanlar birleşiminde ki denklik, biçim ve renk düzeni modern sanatın klasik yönü içinde sınıflandırılabilir niteliktedir. Fresk, gravür gibi türleri de

iyice inceleyerek uygulayan sanatçının eserleri sanata sonsuz bir saygı ve bir an bile gevşemeyen bir titizlikle kendini empoze eder (Berk, Gezer, 1973:63-64). Sabri Berkel'in resim sanatının, çizgi, leke, renk, ton gibi temel unsurları ile oluşturduğu bu soyutlamaları, hem uyumlu, hem zıt pastel tonlarla, hem düz, hem de kavisli hatların ilginç bir birlikteliğinden kaynaklanan bir albeniye sahiptir.



Resim 20: Sabri Berkel, *Taksim Meydanı*, m.ü.y.b, 70x100 cm.

“Taksim Meydanı” adlı eseri (Resim 18) sanatçımızın soyuta geçişini sağlayan resimlerinden birisidir. Sanatçı, Cezanne kübizminin bir benzeri olan tuvalinde kübist etkili eserlerinin başlangıç aşamasını oluşturmuştur. Biçimlerde konturlu çizgileri ilk eserlerinde oluşturmayarak, renkler arası kübikleştirme yolunu seçmiştir. Sonraki resimlerinde görülecek olan kontur özelliği bu eserde henüz yer almaya başlamıştır (Bayrak,2006:74).

2.8. Yeniler Grubu

İkinci Dünya Savaşı yıllarında Türkiye, büyük ekonomik sorunlarla karşılaşmakla beraber, bu sorunları çözme yolunda ciddi kararlar almış, özellikle sanayi planlamasına girmişti. Demiryolu programı bu dönemde planlandı. Ancak Türkiye'nin içinde yer almak istediği Batı ülkeleri ise sanayileşmeyi değil; Avrupa'nın ihtiyacı olan gıda maddeleri üretimine hız verecek tarımsal gelişmeyi öngörüyorlardı. O nedenle, 1947'de hazırlanan kalkınma planı sanayileşmekten çok, tarımsal gelişmeler için birtakım teknolojik hedefler saptamıştı.

Türkiye'deki sanatçı gruplaşmalarının uzun sayılabilecek bir arayış dönemi ardından, farklı bakış açılarıyla gündemdeki yerini alması da bu döneme rastlar. 1933-1947 yılları arasında on beş grup sergisi açan “D Grubu”nun, Avrupa resminin eğilimlerinden başka bir şey getirmediğini savunan bir grup genç, “Yeniler” adı altında toplanmışlardı (Giray, 1983:17). Çoğunluğunu Akademi'yi yeni bitirmiş sanatçıların oluşturduğu yeni bir grup hareketi kendini göstermeye başlamıştı. "Yaşayan sanat" sloganı çevresinde toplanan ve ortak bir görüşü benimsemekten çok, kişisel ve çağdaş yöndeki özgün arayışların tümüne açık olan “D Grubu”, bir grup genç sanatçının tepkisel çıkışına gerekçe oluşturacak eleştiriler karşısında varlığını sürdürebilmekle beraber, bu eleştirilerden kaynaklanan yeni seçenekler için de uygun bir "karşı-ekip" olma özelliğini korumaktaydı.

1941'de Akademi'den yeni mezun olan Nuri İyem, Avni Arbaş, Selim Turan, Ferruh Başağa, Fethi Karakaş, Agop Arad, Mümtaz Yener, Turgut Atalay ve Haşmet Akal gibi yirmili yaşlardaki bir grup genç sanatçı, Mayıs 1941'de İstanbul Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü salonunda, ortak amaç ve görüş çerçevesinde bir araya gelerek bir sergi açmışlardı. Yeni gençler, sanat görüşü bakımından belli bir çizgide toplanmış bulunuyorlardı. Onlara göre sanat, özellikle de resim, toplumun sorunlarıyla yakından ilgilenmeli, yaşantısını yansıtmalı, halkın günlük çalışmalarının olduğu kadar sevinç ve dertlerinin de aynası olmalıydı. Halkın arasına girmek, onların düşünce ve yaşayışlarını paylaşarak sanatsal üretimlerini gerçekleştirmek amacını taşıyan bu sanatçılar, İkinci Dünya Savaşı'nın bunalımlı ortamında, sanatlarına toplumsal gerçekçi bir yön vermek istiyorlardı. Yeniler, resimlerinde, kendi anlayışlarına uygun yöresel konuları işlerken, teknik ve yöntem açısından Batılı Resmin tamamen dışında da yeralmamışlardı.

D Grubu'nun, Batılı akımların izinden gitmeye zorlayan anlayışı; kendi insanımıza, toprağımıza ve yaşantımıza dönülmesi gereğini savunan genç sanatçılardan oluşan Yeniler Grubu'nu doğurur. Kökü bu ülkeden olmayan ürünlerin bu toprakta tutmadığı görüşleri yaygınlaşır. “Bir takım yenilikleri, ithalat malı gibi fikir ve sanat piyasamıza taşımak, bir çeşit gümrük kaçakçılığı sayılmaz mıydı?” gibi ifadelerle “bizim olan”ın, “bizim ihtiyaçlarımız”ın gözardı edilmemesi gerektiği savunulur. İlk sergilerini 1940'ta Gazeteciler Cemiyeti'nin Beyoğlu Lokalinde düzenlerler. Bu sergide Agop Arad, heykeltıraş Faruk Marel ve afişçi Yusuf Karaçay gibi isimler olmasına rağmen 1941'deki 2. Sergide Abidin Dino'yu gruptan çıkarırlar, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Haşmet Akal ve Ferruh Başağa'yı gruba alırlar. İyem'in belirttiğine göre, bu

sergiden sonra toplumcu-gerçekçi resim anlayışı kendi yaşlıları sanatçılarca oldukça benimsenir (Özsezgin, 1998:27).

Liman grubu üyelerinden Turgut Atalay, Liman sergisini ve D grubu estetiğine aldıkları karşı tavrı şöyle anlatır:

“Liman sergisinin özü, arkadaşlarımızın birbirlerine güvenerek bir arada çalışmaları, inançlarıydı. Resimde, sanatçının geniş anlamda yaşadığı ülkeyi kavraması, sırtını bir yere yaslaması gerektiğine inanıyorduk. Aslında bu eylemimiz yeni aksiyonumuz bir yerde tepkiydi. Çünkü bu sergi özünde D grubuna karşı ciddi bir hareketti. Onların resimleri, turist gözüyle yapılmış, içinde bulunduğumuz bu ülkeye ve toplumuna yabancılaşmış resimlerdi. Yeniler grubunun yaptığı mücadeleden en önemli yanı sosyal bir idealizmdi. Resim, bir kültür aracı olarak çevreye yaklaştırmak, onu sevilir ve anlaşılır bir dille konuşturup, sorunları toplumcu bir bakış açısıyla anlatmaktır”(Mengüç, Atalay, 2001:47).

Turgut Atalay, Balıkçı Ferman Reis'in ağlarının kesildiği açılışa dönemin sıkıyönetim komutanı Ali Rıza Artunkol, vali yardımcısı Ahmet Kınık'ın ve milli eğitim bakanı Hasan Ali Yücel'in de katıldığını belirterek “o dönemde resim alan tek yer devlet idi. Ve devlet de en iyi resmi akademi hocaları yapar anlayışıyla biz genç resamlardan değil; hocalardan alıyordu. İşte epey yıpranmamıza karşın Liman Sergisi'nde resimle yaşamı birleştirmiştik” (Mengüç, Atalay, 2001:47) der.

Yeniler Grubu, 28 Mart 1940'ta "Liman Resim Sergisi" adıyla, Gazeteciler Cemiyeti'nin Beyoğlu Lokali'nde Nuri İyem'le birlikte Selim Turan, Avni Arbaş, Abidin Dino gibi toplumsal gerçekçi sanat anlayışını benimsemiş görünen sanatçıları bir araya toplayan bir sergi açtılar. Hilmi Ziya Ülken, Mustafa Şekip Tunç ve Ahmet Hamdi Tanpınar, Yeniler'i desteklediler. Ülken'e göre, "bütün sanatta olduğu gibi resimde de mücerret ve umumi şekillere sonradan muhteva katmak onları mahalli renklerle doldurmak" bir çözüm olamazdı (Ülken, 1942:6). "Mahalli şartlar", kendi hamlelerini kendileri yaratmalıydı. Çünkü "içtimai tekâmülün bariz vasıflarından biri, değerlerin farklılaşması" idi (Ülken, 1942:6). "Ekol" hastalığından kurtulmak için çaba gösteren bu gençlerin ciddiyetinden ve samimiyetinden kuşku duymamak gerekiyordu. Liman Sergisi, "yeni bir sosyal muhteva" getiriyor ve halkın çehresini yansıtan bir "ayna" olma işleviyle ortaya çıkıyordu (Önger, 1973:58).

Hilmi Ziya Ülken, Resim ve Cemiyet adıyla yayınladığı küçük bir kitapta sanatta toplumculuk düşüncesini savunmuş, yeni hareketi övmüştü. Ülken (Ülken, 1942:9) kitabında şöyle söyler:

Bugün Türk ressamaları nihayet bu istikameti sezmiş görünüyor. Halkevlerinde ve basın kurumlarında eserleri haklı olarak teşhir edilen bu genç istidatlar, milli resmin can damarına parmaklarını basmışlardır. Çünkü millî olmak, ‘ben milliyim!’ diye bağırarak değil; fakat kendilerinin olan meseleleri içinden duyarak onları dünyaya aksettirmektir. İstanbul'un iç yüzünü yaşayan, kafile kafile köylere giden bu genç resamlardan hakiki eserler beklemenin zamanıdır.

Ülken, kitabın sonuna eklediği notlarının IX numaralı maddesinde şöyle yazmaktadır:

“Son nesil ressamaları, hayata henüz yeni giren artistler bize desenlerinin kemalinde ve işlerin ustalığından ziyade bilhassa bu yolda büyük ümidler veriyorlar. Şeklin kemali muhtevanın canlılığında doğacağı için ileride onların tuttuğu yolun büyük eserlerini vereceklerini umuyoruz ki bir çok düşünürlerimizin de bu fikirde olduklarını görmekle seviniyoruz (Ülken, 1942:57).

Bu düşünürlerden biri de Mustafa Şekip Tunç’tur. Sanat kitaplarında psikolog olarak da geçen Profesör Şekip Tunç, Yenilerin Sergisi adlı makalesinde “bu ressamaların içtimai mevzua dokunmalarından, ciddi olmalarından takdirle bahsettikten sonra mevzularına şarkın hususiyetini veremediklerini henüz daha taklitte kaldıklarını ilave eder (Tunç, 1950:8).

Bununla beraber onları alkışlamaktan da geri kalmaz.

“Fakat muhakkak olan bir şey varsa, atılmış olan yeni adımın arz ettiğim gibi çok bariz hususiyetler taşıdığı ve halis şiir gibi resme doğru gitmek istidatlarını gösterdiği. [...] büyük nehirler küçük ırmaklardan hasıl olduğu gibi Türk resminin şahikasını da bu küçük tepeleri tırmandıktan sonra çıkılacaktır. Yeniler şimdilik bu küçük tepeleri gösteriyor. Fakat bunların tam olgunluklarında Türk resmini şahikalara götürmeleri muhtemeldir. Sergiden ben işte bu ümitle çıktım [...](Tunç, 1950:8).

D grubunun büyük destekçisi Fikret Adil, 3 Mayıs 1951’de Cumhuriyet gazetesinde şöyle diyordu:

“Yenileri, ağabeylerinden ayıran şeyin ne olabileceğini boşuna düşünüyorsunuz; ama isimleri böyle. Aralarında üslup itibarıyla

birbirlerini andıran küçük gruplar teşkil etmek kabil. Lakin hemen hepsi, yeşil rengin hâkimiyeti altında birleşmişler. Şimdilik Yenilerin hiç değilse, bu sergilerindeki vasfı bu [...]"

Dekoratör İsmail Hakkı Oygur, Beyoğlu'nda İstiklal caddesindeki galerisinde Yeniler'e sergi açtığında Peyami Safa, önce tepki gösterdiği Yeniler'i bu kez beğenir:

"Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitiren yedi gencin İsmail Hakkı Oygur atelyesinde açılan sergide gördüğümüz eserleri, artık olgunluk haddine vardıkları için Akademi ağacının dallarında biraz daha güneş ve su bekleyerek sarkan yemişler değildir. Bir sofranın istiklali içinde önümüze konulmuşlardır."

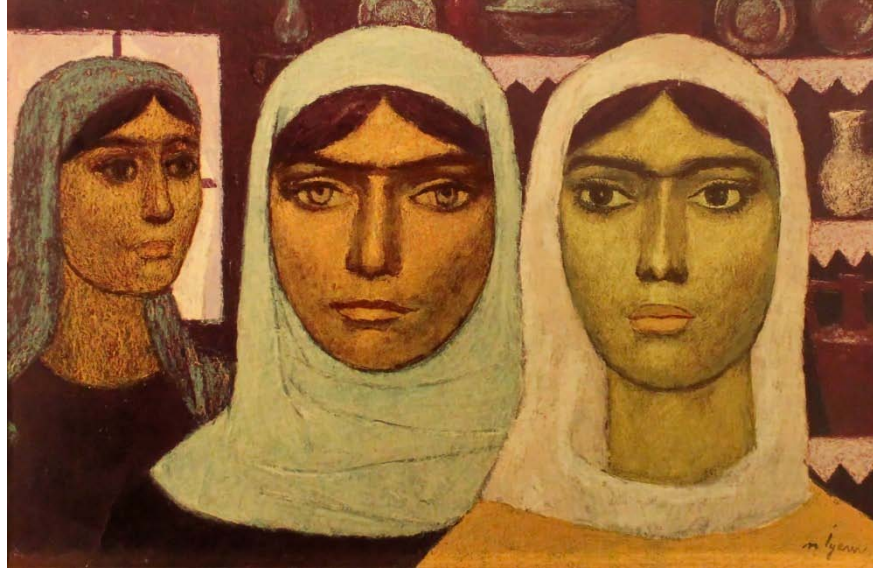
Yeniler, Abidin Dino'nun önerisiyle, 1942'de İstanbul'da açtıkları ikinci sergilerinin temasını kadın olarak belirler (Tansuğ, 1987: 227). Akademi müdürü Burhan Toprak'ın 1943 yılındaki sergilerinde, Mümtaz Yener'in Fırın adlı tablosu ile Haşmet Akal'ın natürmort'unu sergiden çıkarmaya çalışması karşısında gençler, Akademi müdürüne karşı gelir. Resimler ancak polis zoruyla salondan çıkarılır. Burhan Toprak'ın, Liman sergileri sırasında Mümtaz Yener'i sergiden çıkarması, sağ ve sol kesimlerde farklı yorumlara yol açar. Sağdaki gazeteciler bu reddin "doğru" olduğunu, milli konuların "güzelliği" yerine işçilerin resmedilmesinin milliyetçilik olmayacağını anlatan yazılar yazarlar. Bazı yazarlar ise bu olayın ne kadar yanlış olduğunu yazarak Mümtaz Yener'e destek olurlar (Akay, 1999:54).

1943 yılında, Eminönü Halkevi'nde gerçekleşen serginin ardından gruba yeni katılanlar olsa da baştaki yoğun etkinlik biraz gevşeyerek 1952'de alınan dağılma kararına kadar sürer. Grubun üyeleri "Türkiye Ressamları Cemiyeti"ne katılır. Yeniler Grubu'nun bazı üyelerinde de 1950'den sonra soyut resme yönelme eğilimi ortaya çıkar. Toplumcu resim sözleriyle kurulmuş olan grup giderek bu anlayıştan uzaklaşır.

2.8.1. Nuri İYEM (1915-2005)

Yeniler grubunu oluşturan sanatçıların başında Nuri İyem gelir. Selim Turan ve Avni Arbaş gibi arkadaşları ile Kemal Sönmezler'in önerisi üzerine Liman konulu bir sergi düzenlemeyi kararlaştırmışlar, bu sergiye D grubundan kopan Abidin Dino'dan başka, Haşmet Akal, Nejat Melih, Turgut Atalay, Faruk Morel, Mümtaz Yener, Agop Arad, İlhan Arakon gibi sanatçılar katılmışlardır.

1940’lı yılların sanat dünyasında “D” Grubu’nun öncülüğüyle başlamış olan yenilikçi akımları, ülke gerçeklerine aşılama ya da bu akımları Türkiye’de temsil etme girişimi olarak özetlenebilecek sanatçı misyonu karşısında, İyem’in ve arkadaşlarının bir tür “anti tez” g dıştirmiş olmasıdır. Bu antitez, en tipik savunusu İyem’in kişiliğinde bulmuş ve tartışması günümüze kadar uzanan “Türkiye”ye özgü sanat” ya da “ulusal” ve “yöresel” ağırlıklı eğilimlerin resim sanatımızdaki yeri olmuştur (Hakkındabilgi, 2013).



Resim 21: Nuri İyem, *Köylü Kadınlar*, T.Ü.Y.B., 75x100 cm.

Yeniler grubu 1951 yılında dağılana kadar bu arada bir süre de Resim- Heykel Müzesi’nde Halil Dikmen’in yardımcısı olarak çalışan Nuri İyem, daha sonra Türk Ressamlar derneğine katıldı. Müzedeki görevi sırasında Türk resminin ilk dönem ustalarını da tanıma fırsatı bulan İyem özellikle de Hoca Ali Rıza’ya hayranlık besliyordu; “Doğrusu ya, Türk resmi uzun yıllar seyircisiz kaldığı için, toplumsal yaşama katılmada emekledi durdu. Kendi payıma Hoca Ali Rıza’yı, Türk resmini Halk’a doğru götürmekteki çaba ve başarılarından ötürü, ayrıca seviyor ve sayıyorum” (İyem, 1981:49).

İyem, Yeniler’ in dönemin sanat çevresine etkisini ve sanat anlayışını şöyle ifade eder:

“Bizim doğaya, çevreye, figüre bağlı, insan sevgisi ile dolu, coşkulu, gerçekçi resim anlayışımız, çok kısa bir sürede umulmadık büyük bir ilgiyle karşılandı. Ne var ki, başta D Grubu olmak üzere,

birçok ressamın keyfi kaçmıştı... Türk resmi içinde ‘Yeniler’in yeri, tüm küçümseme çabalarına karşın çok önemlidir... Ulusal olmayan, toplumsal yankı uyandıramaz... Bana göre çağdaşlık, yeni akımlara uymak değildir. Ulus tarafından sahip çıkılmayan ve yaşama giremeyen yapıtların, sanat ürünü olduklarını kabul etmiyorum... Önce Türkiye gerçeğini kavramamız lazım, evrensele yerellikten gidilir”. (1986)

Nuri İyem, gençlik yıllarından bu yana özellikle Yeniler grubu ile birlikte edindiği sanatın halka ulaşması, Türk insanının resimle buluşabilmesi arzusu yaşamının sonuna kadar devam etti. İyem sanatın toplumsal yanı ile yakından ilgilenmiş, sanatçı kimliğini sanat-toplum ilişkisi üzerinde kurmuştur. İyem sanatın toplumla buluşması üzerine şunları söylüyor; “Türkiye’de resme karşı sanıldığı kadar ters bir davranış yok. Eğer sen ressam olarak onlarla konuşmaya razı olabilirsen, onlarla diyalog kurabilirsen düşüncelerini, resimlerini onlara yavaş yavaş kabul ettirebilirsin” (Tanaltay, 1999:42).

Belki de bu yaklaşmayı sağlama çabası ve ümidiyle İyem, sürekli üretmişti. Bu inanç doğrultusunda Hoca Ali Rıza, 14 Kuşağı ve Bedri Rahmi’nin sürdürdüğü çabaları büyük ölçüde ilerleten, bu uğurda Akademi’ye cephe alan ve sıkıntılı uzun yıllar geçirdi. Nuri İyem’ in Türk resim sanatına adanmış 90 yıllık ömrü, 2005 de İstanbul’da sona erdi.

2.8.2. Avni Arbaş (1913-2003)

1940-1946 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Leopold Levy Atölyesi’nde eğitim görmüş olan sanatçı, 1940’ ta Liman Sergisi’ni düzenleyen ve sonra Yeniler olarak adlandırılacak olan sanatçı grubunda yer almıştır. 1946 yılında Fransız Hükümetinin verdiği bir bursla gittiği Paris’te otuz yıl kaldı. Etkinliklerine Paris Okulu bünyesinde devam etti (Baytar, 2010:222).

1946 yılında Paris’e giden Avni Arbaş, Hocası Leopold Levy’nin etkisinde geliştirmiş olduğu soyutlamaya açık, gri paletli, lekesel resim tarzını benimseyen sanatçının, 1952 yılında kendisini ziyaret eden Hıfzı Topuz’a o dönem benimsediği "sanat görüşünü" şöyle aktarıyordu:

"...Artık gizemli sanat çağları geçmiştir. Sanatçı geniş kitleye seslenecektir. Bunun için de halkın 'anlayış düzeyinde' olacaktır. Ne var ki, sanatçı halka bir şey vermeden önce halktan birçok şeyler alacak ve halkça eğitilecektir. Demek ki, sanatçı önce halkın sorunları

ile ilgilenecek, onları anlamaya çalışacak, sonra da yapıtında bunları 'yansıtmaya' olanaklarını araştıracaktır. Toplumla ilişkisini kesilmiş bir sanatçı 'halkın sanatçısı' olamaz... Türk sanatçısının da 'görevi' toplumun ihtiyaçları üzerine eğilmektir... Biçimde de mutlaka içerik gibi halkın 'anlayacağı' bir açıklıkta olmalıdır. Biçimi halkın 'anlayış niteliklerine' göre ayarlamak gerekir..." (Akt. Baytar, 2010:222).



Resim 220: Avni Arbaş, *Atlılar*, Duralit üzerine yağlıboya, 50x68 cm

Avni Arbaş, Paris'te geçen ilk yıllarında İstanbul'da başlayan Anadolu yaşamını ve insanını betimleyen "toplumcu-gerçekçi" bir açılıma sahip resimleri üretmeye devam etmiştir. Ancak 1960'lı yıllara doğru soyutlama eğilimini temel resim sorunu haline getiren peyzaj denemeleri ve nesne düzenlemeleriyle de öne çıkmıştır. Aslında, dönemin sanatsal algı modellerinin ve yaygınlaşan biçimleme yaklaşımlarının Arbaş'ın çok ilgisini çektiği söylenemez. Doğayla ve yaşamla bağlantılı, ölçülü bir anlatımcı yaklaşımı koruyan bağımsız bir pentür sanatçısı olarak gündemini ve önemini korumuş bir sanatçıdır (Sağlam, 2004:216).

Yeniler grubu üyesi olarak o yıllara dair düşüncelerini şöyle aktarır;

“1940’ da benimde katıldığım Yeniler grubunun 1. Sergisi açıldı. Yeniler oturup sadece elma- armut resmi yapmak istemiyorlardı. “Etrafımızda olup bitenlere daha yakından daha dikkatli bakalım... içinde yaşadığımız hayatı çevreyi resmedelim” diyorlardı. Bir realizm getirmek istiyorlardı. Fikir olarak güzel tabii, sokağa topluma açılmak... ama bana kalırsa önce resim gelmeliydi (Tanaltay, 1989:65)”

1970'lerin sonunda Türkiye'ye dönen Arbaş'ın Türkiye'ye özgü örgeleri işlediği resimlerinde soyutlamalar giderek artsa da sanatçının figüratif anlatıma karşı eğilimi her zaman baskın olmuştur. Tüm resimlerinde ayrıntılar atılmıştır, figürler renk-leke ağırlığı taşır. Vazo ve Çiçekler ve Ağ Toplayan Balıkçılar gibi erken çalışmalarından son çalışmalarına değin kişiliğinde dikkati çeken, desen ve renk uyumlarının süreklilik taşımış olmasıdır. Sağlam bir çizgi ya da desen temeli üzerinde renk arama çabası, özellikle 1960'lardan sonra sanatçının üslubunu güçlendirmiştir (Eczacıbaşı, 1997:124).

Genel bir tanımlamayla; resmin biçimsel gereksinimlerini, yüzey ve doku karakteristiklerini, dolayısıyla resmin iç plastiğini sorunlaştıran ve estetik düzeyde bir sunumu önemseyen bir yaklaşım içindedir (Sağlam, 2004:216). Arbaş'ın yaşamı boyunca resimlerindeki temel duyarlılık değişmemiş, Türkiye'ye özgü yaşam motiflerine ve figüre bağlılığı her zaman devam etmiştir.

2.8.3. Abidin Dino (1913-1993)

Soyut anlatımı ön plana alan resimleri, heykelleri, İllüstrasyon'ları ve Karikatürleri'leri sanatçının toplumsal sorunlara öznel yaklaşımıyla beslenir (Eczacıbaşı, 1997:457). Sanatçı Anadolu tipleri ve işçi desenlerinde kendine özgü bir üsluba ulaşmıştır.

Yaşamındaki resim tutkusu lise yıllarında başlayan Dino, Robert Kolej'den ayrılarak resim ve karikatüre yönelmiş; akademik bir resim öğrenimi görmeden, gazete ve dergi çalışmaları sırasında bir yandan da resim yapmıştır (Eczacıbaşı, 1997:457). 1937'de Londra ve Paris'te bulunan sanatçı, burada sanat araştırmaları yaparak dönemin ünlü sanatçılarıyla tanışmıştır. 1938'de Türkiye'ye dönmüş ve 1933'den beri üyesi olduğu D Grubu'ndan ayrılarak, daha sonra Yeniler Grubu'nu kuracakları yeni bir eğilimin içine girmiştir. 1941'de Yeniler Grubu'ndan ayrılmıştır. 1952'de bir daha dönmek üzere Paris'e yerleşen Dino, burada da Türk yazarların kitaplarına illüstrasyonlar yapmış ve çeşitli kitaplar hazırlamıştır. Abidin Dino için sanat, geçmişten geleceğe uzanan ve sanatçının ilgi ve duyarlık alanını kapsayan her tür nesne ve oluşum, deneyim ve bilgi birikiminin tümüdür. O nedenle, sürekli bir arayış ve yenilenme, Dino'nun her dönemi için geçerli olabilmıştır. Resimleri, düşünsel ve görsel temeller üzerine oturur. Dönemsel çalışmaları birbirine bağlayan şey de, bu düşünselliğin ve görselliğin sürekliliği ve kendi içindeki organik ilişkisidir (Özsezgin, 1998:126).

1950'lerin başında resim serüveni açısından oldukça ilginç bir "geçiş noktasında" duruyordu. Bir yandan Anadolu Halk Sanatı'nda gözlemlenen motifleri "dönüştürerek" seramiklerinde yorumluyor, öte yandan da doğada izlediği form bütünlüklerini soyut kompozisyonlarında ele alıyordu. Sanatçının sahip olduğu bu "karşıt" potansiyel onu, Paris sanat ortamının güncel tartışmaları açısından değerlendirildiğinde, ilginç bir çizgiye yerleştirmişti. Abidin'in bu yıllarda hiçbir yönlendirmen kabul etmeyecek denli kendi çizgisinde ilerleyen bir resim anlayışı vardı. Picasso tutunma mücadelesi veren sanatçıyı destekleyerek 1952 yazında Vallauris'te kendi seramiklerini yaptığı atölyede çalışmasını sağlar. Cemal Tollu gibi Abidin Dino da Anadolu uygarlıklarının sanat verilerine ilgi duymaya başlamış ve bunlardan esinlenerek seramikler üretmiştir (Eczacıbaşı, 1997:457)



Resim 21: Abidin Dino, *İsimsiz*, Tuval üzerine yağlıboya, 88x116 cm

Abidin Dino, dönemin sanat olayları içinde sıkça yer almış, birçok farklı disiplinde eserler üretmiştir.

2.9. On'lar Grubu

Türk resminde halk sanatımızın süslemeci öğelerini kullanarak yeni denemelerle eserler veren Bedri Rahmi Eyüboğlu, akademideki öğrencilerini kendi düşünce tarzında yetiştirmiştir. Bunun sonucu olarak, hocalarının izinden giden on öğrenci 1947'de bir araya gelerek "On'lar Grubu" adıyla yeni bir topluluk kurmuşlardır.

Türk resminde, Doğu-Batı birleşimini özgün eserlere yansıtmakla, yeni imkânlar sağlayabileceklerine inanan gruba göre, yöresel kültür değerleri, evrensel sanat üretmekte bir esin kaynağı olacağı gibi, Batı resminin büyük ustalarını evrensel sanat kaynağına yöneltmekte usta olarak benimsenerek de sanatçıya yeni ufuklar açmaktadır.

Cumhuriyet ateşinin aydınlattığı Atatürklü yılların ardından gelen Tek partili dönem, özde aynı hedefleri amaçlarken, önemli değişimleri de beraberinde getirecektir. Bu değişim, yeni bir düşünce yapısını gündeme getirir. Evrensel boyutlara ulaşmanın vazgeçilemez koşulu çağdaşlıktır fakat milli kimlik asla feda edilmemelidir. 1938 yılından başlayarak İnönü döneminin politikasının uygulama alanı olarak ortaya çıkan Anadolu ve Batı sentezini hedef alan düşünce yapısı, On'lar grubunun biçemlerini belirler. Bu yıllarda, ülke kaynakları arasında tarım öncelikli sırada yer almaktaydı. Kültürel araştırmalar Anadolu üzerinde yoğunlaşmakta, köy şiirleri, romanları, öyküleri yazılmakta, büyük ve küçük memleket hikâyeleri yarışmaları düzenlenmekteydi. Bir yandan da dünya klasikleri maarif vekâleti yayınları arasında yayınlanmaktaydı. Köy Enstitüleri'nde tarım dersleri gören gençler keman çalmakta ve klasik müzik yorumlamakta, ressamlar Anadolu gezilerine gönderilmekte, Halkevleri beceri ve meslek kursları düzenlemekte, bunların yanı sıra resim sergilerini, konserleri ve tiyatro oyunlarını yurda yaymakta, özellikle de folklor araştırmaları ve derlemeleri önemsenmekteydi.

Düşünce yapısının hedefi belirlidir: Yerellik, geleneksel kaynaklar ön plana alınarak batının çağdaş kültür düzeyinde özgün bir yer alabilmek. Çağdaş olmak uğruna batının taklitçiliğine ve tekrarına saplanmadan evrensel sanat anlayışına, yerel, geleneksel ve batı sentezinin özgünlüğüne ulaşabilmek...

Gündeme 'Türk Resmi' yaratma iradesiyle geleneksel sanatlarımızdan esinler aramaya yönelen sanatçılar gelecektir. Geleneksel el sanatlarımızın örneklerini soyutlayarak ya da yeniden yorumlayarak, çağdaş resim sanatına öncülük edecek değerleri yaratmaya çabalayacaklar ve bu görüşü yazılarıyla savunacaklardır.

Dönemin, sanat yazıları da yazan Nurullah Berk, Sabri Berkel, Cemal Tollu, Elif Naci ve Bedri Rahmi gibi sanatçıları bu görüşü benimsemekle kalmaz, uygulayarak ve savunan yazılar kaleme alarak yaygınlaşmasını sağlamaya çalışırlar (Giray, 2003:20-21).

O yıllarda Elif Naci'nin "Türk resminin kaynakları Alpler'in ötesinde değil, Toroslar'ın eteğinde aranmalıdır" sözü On'lar Grubu'nun sloganı olur (Kalaycı 1998:34).

"On'lar Grubu", Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Orhan Peker, Mehmet Pesen, Turan Erol, İhsan İncesu, Hulusi Sarp, Osman Oral, Adnan Varin ve Fikret Otyam gibi sanatçılardan oluşmuştur. Sonraları pek çok genç sanatçının da katılımı ile 1946'dan 1955'e kadar Türk resim sanatında önemli bir yere sahip olmuştur (Tansuğ, 1997:45). Bu sanatçılarımızdan bazıları özgün yöresel anlayış çerçevesinde bireysel üsluplarını geliştirebilen sanatçılar olmuştur. 1950'lerde grup dağılarak "D Grubu" sanatçıları gibi çağdaş anlamda kendi kişisel üsluplarını keşfetmişler ve bu doğrultuda eserler üretmişlerdir.

Grubun ilk sergisi Akademi salonlarında açılır: Mehmet Pesen anılarını şu sözlerle anlatır:

Atölyedeki diğer arkadaşlarla birlikte oluşmaya başlamıştık. Bedri Bey, bizi bir araya getirip sergi açma gereğine inanırdı... Sergiyi okulun yemekhanesinde açtık. Burada birleştiğimiz tek nokta hepimizin yerel sanatlara bağlılığımızdı (Tanaltay, 1993).

Serginin girişinde, bir yana El Greco'nun bir resminin reproduksyonu bir yana da Anadolu kilimi asılmış olması, Onlar Grubu'nun genel eğilimini ortaya koyar. Biri Doğu'nun diğeri Batı'nın simgesi olan, Anadolu'nun saf bir kilim nakışı ve 16. yüzyılı 17. Yüzyıla bağlayan kişilikli bir İspanyol ressamının yan yana getirilmesi ile grubun üyeleri her iki motife de sahip çıkacaklarını, herhangi birine bütünüyle yönelmenin çağdaş sanat açısından tutarlı olmayacağını anlatmak istiyor olmalıydılar. Hocaları Bedri Rahmi'ye göre de hem resmî hem de tezyini sanatı tatmak gerekirdi. Ve son yarım yüzyıldır Batı'nın da resim dünyası bu yönelimdeydi. Batılı ressamlar bu nakışları, kilimleri, dokumaları önemsiyorlardı (Özsezgin,1980:62-63).

Bu anlamda Turan Erol'a (1984:96) göre yerelliğin yanında, Batılı öğretim yöntemleri kaçınılmaz bir olgu olarak görülmektedir ve bu grubu oluşturan gençler

resme başlarken desen çizimlerinde Dürer yada Leonardo gibi çizmek şartıyla yetiştirilmişlerdir. Atölyesinde öğrencilerine bu çerçevede eğitim veren Bedri Rahmi'nin 10'lar Grubu üzerine sözleri ise şu şekildedir:

“Türk tezyini sanat dehasıyla ancak garp resminin temeli üzerinde esaslı bir şekilde durduktan sonra temasa geldiler. Tezyini sanatlarımızın abad eden, icat fikrini, biçimde, renkte, istifte son haddine ermiş, vuzuhu benimsemeğe başladılar. Bu benimsemede bir gün bir Fransız, bir İspanyol, bir Alman ressamından öteye gideceklerine eminim. Çünkü benimsemeğe çalıştıkları vuzuh babalarının dedelerinin malıdır”

Grup ikinci sergisini bir apartman dairesinde, sonraki sergilerini ise Beyoğlu'nda Sanatseverler Kulübünde ve Amerikan Haberler Merkezi'nde düzenlemiştir. İkinci sergiden sonra topluluğa, Turan Erol, Osman Oral, Fikret Otyam, Remzi Paşa, Orhan Peker, Adnan Varınca gibi isimler de katılmış ve sayıları 21'e ulaşmıştır (Özsezgin,1980:63).

Genç sanatçılardan oluşan 10'lar Grubu, sanata yeni bir soluk getiren bir hareket olarak yorumlanıp ilgiyle karşılansalar da üyelerin zamanla kendi sanat tarzlarını güçlendirme savaşına girmeleri grubun adını gölgede bırakmıştır. Henüz yolun başında olan sanatçılar, sanat ortamını derinden etkilemeseler de bazıları yöresel ve özgün resim dünyamızın etkili temsilcileri olmuştur. Özellikle dış etkilerden sıyrılarak çevreden, doğadan esinlenen, içten samimi anlatım üslubuna sahip olan Turan Erol, Mustafa Esirkuş, Orhan Peker, Nedim Günsur, Mehmet Pesen ve Leyla Gamsız yerel Türk resmine katkıda bulunan önemli sanatçılardan birkaçıdır (Özsezgin,1980:70).

Son toplu sergilerini 1954 yılında, İstanbul Amerikan Haberler Merkezi'nde açan On'lar grubu üyeleri, bu serginin ardından bireysel çalışmalarına öncelik vererek, öznel görüşlerini belirleyen yapıtlar üretecek, sergiler açacak ve sanatta kalıcı olmanın çok katmanlı araştırma ve çalışmalara yöneleceklerdir. Yeni bir sanat görüşü çevresinde birleşerek, sekiz yıl boyunca birlikte sergiler açan sanatçılar, 10'lar grubunun ortak düşünce yapısından, zamanın ilerleyen değerleri uyarınca uzaklaşacaklar, yarattıkları biçimsel özgünlüklerle resim sanatı tarihimizin içinde yer alacaklardır (Giray, 2003:20-21).

2.9.1. Orhan PEKER (1926-1978)

İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nde eğitim görmüştür. Öğrencilik yıllarında Doğu Batı sentezinin olanaklarını araştırmış, 1947'de bir grup arkadaşıyla birlikte Onlar grubunu'nu kurmuştur. Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirdikten sonra askerlik görevini yapmış, ardından da Avusturya'ya giderek Kokoschka'nın Salzburg Yaz Akademisi'ne devam etmiştir. Avusturya, Almanya ve Hollanda'da çeşitli çalışma ve araştırmalar yaptıktan bir süre de Paris'te kaldıktan sonra 1953'te Türkiye'ye dönmüştür (Eczacıbaşı, 1997:1441).

Orhan Peker daha ilk resimlerinde ortaya koyduğu anlatımcı lekeci tutumunu bütün sanat yaşamı boyunca sürdürmüştür. Ele aldığı konuları en küçük ayrıntısına kadar ve derinliğine inceleyip işlemiştir (Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi,1986: 4445).

Orhan Peker, çağdaş resim sanatımızda ve orta kuşak sanatçıları arasında, kimlik ve kişilik arayışının, yaşamla bağdaşık ve özgün bir resim dilini bulmaya yönelik bir çabayla mümkün olabileceği gerçeğini görüp kavrayan ve bu yolda yapıtlar üretmiş olan bir sanatçıdır. Görüp algıladığı nesneler dünyası ve insan yaşamı, resminin değişmez konuları olarak geçerliğini hep korumuştur. Gözlemlerine ve deneyimlerine bağlı kalmış, resminde bunların belirleyici işlevini her zaman ön planda tutmuştur. Sanat, onun için "kalple kafa arasında" kurulan bir dengenin ürünüydü. Sanatın özü, "samimiyetle sevebilmektir. Resimlerinde, bu inanç bütünlüğünün derin izleri egemendir (Özsezgin,1994:269).

Peker, 1950'lerin başında doğayı açık koyu lekeler halinde yorumlamaya yönelik bir anlayışla çalışmaya başlamış, 1950'lerin ortasına doğru yapıtlarında biçimin gerisinde anlam ve kavramları çağrıştıran imgeler belirmeye başlamıştır. 1960'tan sonra çalışmalarını özellikle at başları üzerine yoğunlaştıran Peker, tekli, ikili ya da üçlü at gruplarını betimlemiş; bu çalışmalarıyla figüratif soyut karşıtlığı bağlamında çeşitli çözümler aramaya yönelmiştir. Figüratif kökenli, lekeci anlatımdaki bu yapıtlarında biçimler, rengin ön plana çıkarılması ve çeşitli renk farklılaşmalarıyla oluşturulmuş, nesneler lekeci bir yapıya ulaşmıştır (Eczacıbaşı, 1997:1441). Orhan Peker, resimlerinde nesneyi ilk bakışta tanınmayacak şekilde açık koyu renk lekelerine dönüştürerek soyutlar. Resimleri, figüratif soyutlamaya dayalı dışavurumcu bir anlatım içindedir. 1960'lı yıllarda ürettiği "Mandalar", "İtfaiyeciler" ve "Yük Beygirleri resim dizileri, onun en karakteristik resimleridir (Akdeniz, 2004:112). Gerçekleştirdiği hemen tüm figüratif yapıtlarda leke, sanatçının üslubunu belirleyen önemli bir öğedir. Peker aynı

yıllarda yöresellik anlayışına da benzer bir tavırla yaklaşmış, özellikle Ankara ve çevresinde gerçekleştirdiği yapıtlarında Anadolu'nun bozkır havasını tüm gerçeğiyle, ancak kendine özgü bir yorumla yansıtmıştır (Baytar,2010:250).



Resim 22: Orhan Peker, *Atlar*, Tuval üzerine yağlıboya, 66x58 cm.

Peker, yerel izlenimleriyle gözlemlerine dayanan resimlerinin kaynağı her zaman doğa ve yaşamdan alınmıştır (Resim 22). Orhan Peker özgün resim üslûbuna, soyutlamaya yönelik lekeci bir anlayış çerçevesini yoğun ifade içerikleriyle kaynaştırarak gelişme yolunu açmıştır (Eczacıbaşı, 1997:1441).

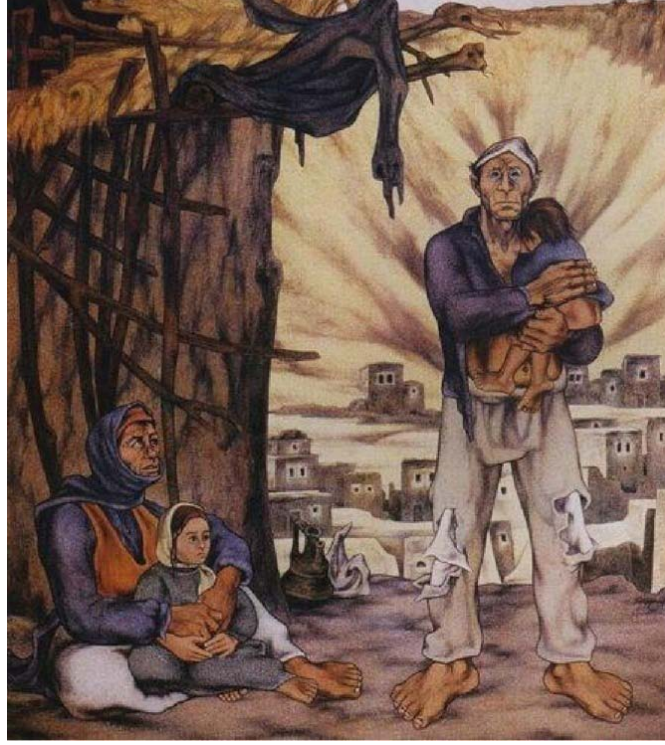
2.9.2. Neşet GÜNAL (1923-2002)

Neşet Günal, 1939- 1946 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim gördü. Eğitimi sırasında Nurullah Berk, Sabri Berkel daha sonra da Léopold Lévy'nin öğrencisi oldu. Okulu bitirdiği yıl Avrupa sınavını kazanarak 1948'de Paris'e gitti. André Lhote'nin Atölyesi'nde ve desen alanında Fernand Léger'in Özel Akademisi'nde çalışmalar yaptı. Öğrencilik yıllarından başlayarak figüratif

anlayışta çalışan Günal, 1954'te Türkiye'ye döndükten sonra Güzel Sanatlar Akademisi'ne asistan olarak atanmıştır (Eczacıbaşı, 1997: 728).

Biçim estetiği yönünden kübistlere ve Leger'ye yakın olan Neşet Günal'ın bütün resimlerinde, doğup büyüdüğü Orta Anadolu doğasından ve yaşamından izler egemendir (Özsezgin,1994:728). 1940'larda yaptığı resimler, onun yolunu ve yöntemini erken dönemlerde çizmiş olduğunu gösterir. Zaten kendisi de değişkenliğe karşı durduğunu notlarında açıklıyor. Resim, onun için bir "oyun" olmadı hiçbir zaman, "azaplı bir süreç" oldu. Anıtsal figür temasına duyduğu yakın ilgi, resmini bu tema üzerinde sürekli bir çeşitlemeye götürdü. Resimlerinde figürün içeriksel bağıntıları, Anadolu gerçekliği üzerine kurulmasından kaynaklanan toplumsal bir özle pekiştirilmiştir (Özsezgin,1998:135). Fransa'da kaldığı süre içinde özellikle figürleri işleyiş yönünden hocası Léger'den etkilenmiş, bu etki dış çizgi, modelaj ve el ayak işleyişinde belirgindir. Bir süre, Leger'nin biçimsel anlatım yöntemlerini geleneksel Doğu sanatlarının özellikleriyle bütünleştirmeye çalışmış; özde ve biçimdeyse Doğu sanatının üslupçu ve akılcı yanını özümsemiştir. Onun resimlerinin temel ögesi insandır (Eczacıbaşı, 1997: 728).

Yerel görüntüleri betimlediği 1956 tarihli Bağ Bozumu'nda Leger'ye oranla daha gerçekçi bir tavır görülür. Artık biçimin, rengin, düzenin akılcı ve üslupçu bir oluşum içinde şiirselliğini sağlama amacındadır. Resminde temel öge insan olmaya başlar. Çabası, insana gerçekçi bir açıdan yaklaşmaktır. 1958'deki Yaşantı adlı kompozisyonu, onun kişisel anlatımını belgeleyen ilk örneklerindendir. 1960'tan sonraki çalışmalarında anlatımcı yanı giderek ağırlık kazanmaya başlar. 1970'lerden sonra gerçekleştirdiği kalabalık figürlü kompozisyonlarında da, kişileri belirli eylemler içinde betimleyen düzenlemelerinde de bu durgunluk egemendir. Figürün yanı sıra arka planda, kaba taş duvarlar ya da yıkıntılardan oluşan mimari öğeler kullanmıştır. Bu yıkıntılar, figürlerin yüz ifadeleri ve giysileriyle bütünleşerek resmin etki gücünü daha da artırmaktadır(Baytar,2010:236).



Resim 23: Neşet Günel, *Yaşam*, TÜYB, 225x200 cm

Aynı yöndeki toplumsallık, çağdaş resim sanatımızın geç dönemlerinde, yaşanan olguların ve oluşumların bir uzantısı şeklinde kendini gösterdiği halde, Neşet Günel'in sanatı, bu olgu ve oluşumların üzerine yükselmekte, toplumsallığı ya da toplumsal gerçekliği, insan doğasının yapısında yer alan bir süreçsellik yönünden değerlendirmektedir (Özsezgin,1998:135).

Neşet Günel konu olarak Anadolu insanını seçmiştir. Çoğu büyük boy resimlerinde bu insanların yoksulluğunu, zor yaşam koşullarını ve doğayla savaşlarını ele alır. Figürlerin, özellikle el ve ayaklarındaki biçim bozmalar, onun anlatımcı tavrını belirtir. Yüzlerde, zor koşullara karşı ezilmeyen ve yılmayan onurlu bir direnç, acı ve bekleyiş görülür. Çocuklar da Günel'in figürleri arasında önemli bir yer tutar (Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, 1986:2550). Yoksul ve kaba giysiler vücutları, sanki bedeninin ayrılmaz bir parçasıymış gibi sarmaktadır. Günel 1980'de İDGSA Resim Bölümü dekanlığına getirilmiş ve bu görevini 1983'e değin sürdürmüştür (Eczacıbaşı, 1997:730).

2.9.3. Nedim Günsür (1924-1994)

Doğanın canlı ve cansız nesnelere sevgiyle yaklaşmış, gerçeğin özüne duygulu ve alçakgönüllü bir tavırla eğilerek, şiir tadının egemen olduğu resimler yapmıştır. Günsür, yer yer naif özellikler de taşıyan figüratif yapıtlarıyla tanınır.

Günsür, 1942'de Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne girerek Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olmuştur. Akademideki öğrencilik yıllarında bir grup arkadaşıyla birlikte kurduğu Onlar Grubu'nda etkin rol oynamıştır. 1948'de eğitimini tamamlayan sanatçı aynı yıl Fransız hükümetinden aldığı bursla Paris'e gitmiş, Leger ve Lhote'un atölyelerine izleyici olarak katılmıştır. Paris'te kaldığı dört yıl süresince önce yarı soyut, ardından da tamamen soyut anlayışta çalışmıştır. 1952'de Türkiye'ye dönen Günsür, 1954'te Zonguldak'a gitmiş, ertesi yıl Karadeniz Ereğlisi Ortaokulu'na resim öğretmenini olarak atanmıştır. Bu dönemde Dışavurumcu bir anlayışla maden işçilerinin yaşamını konu alan çalışmalarına başlamıştır (Eczacıbaşı, 1997: 730).



Resim 234: Nedim Günsür, *Kompozisyon*, TÜYB, 120x170 cm.

Nedim Günsür, 1959'da İstanbul'a yerleşti. Bundan sonra resimlerinde fabrikaları, işçileri, gurbetçileri, satıcıları, damları, antenleri ve çocuklarıyla gecekondu semtleri yer almaya başladı. Nedim Günsür öncelikle bir figür ressamıdır. İlk dönem resimlerinde figürler kesin ve net çizgilerle kurulmuştur. Yapıtlarında açık koyu etkisi,

boyanın dokusal etkisinden önce gelir. Madenci figürleri, yüzeye bağlı geometrik biçimlerdir ve onun bu dönem resimlerindeki toplumsal mesajı ön plana çıkarmazlar, tersine, ilk bakışta böyle bir mesajın vurucu ve etkileyici gücünden uzak gibi görünürler. Günsür'ün, fırça izlerinin belli olmadığı ince bir boya tabakası ile boyadığı resimlerinde gerek düzen, gerek geometrik ve ritmik çizgi oluşumları, gerekse renk açısından hassas bir denge vardır (Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi, 1986:2554).

Nedim Günsür'ü belli figüratif aşamalar sonucunda karar kılınan bir figür ilgisinin mekânla kaynaşan özellikleri içinde çalışmıştır (Tansuğ, 1986:383). Nedim Günsür'ün sanatı, yöre gerçeklerine, doğa ve yaşam özelliklerine bağlı, gerçekçi bir özellik taşır (Özsezgin,1994:176).



Resim 245: Nedim Günsür, *Göç*, TÜYB.

Günsür un tıpkı bu tablosunda olduğu gibi (Resim 25) yöresel ve geleneksel konuları seçmesinde Leger ve Bedri Rahmi' nin öğrencisi olması büyük bir rol oynamaktadır. Tablo büyük bir üst bölüm ve küçük bir altbölüm şeklinde planlanmıştır. Üst alandaki açık lekenin içine alt alandaki koyu lekenin karışması suretiyle resimde bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır. İssız bir alanda elindeki bohçalarla yolan düşen bu kalabalıkla Nedim Günsür'ün konuya olan duyarlılığı vurgulamaya çalıştığını hissedebiliyoruz. Konu sanatçıyı Türk resminde toplumsal gerçekçiler dediğimiz bir alanda anmaya çağırırken figür ifadelerinden naif yaklaşımını hemen fark edebiliyoruz (Türksanatı.com, 2013:2).

BÖLÜM III

3. YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Araştırma, nitel araştırma özelliği taşıdığı için özellikle betimsel yöntemler kullanılmış ve tarama modeline göre kaynak ve alan araştırma modelleri tercih edilmiştir. Araştırmaya kütüphane ve arşiv taraması yapılarak başlanmış, konu ile ilgili hazırlanmış olan ‘Yüksek Lisans’ ve ‘Doktora Tezleri’ için YÖK ve Gazi Üniversitesi kütüphanelerinden ayrıca internet ağından yararlanılmıştır.

Kütüphanelerde yapılan araştırmalar sürerken aynı zamanda, ilgili kaynak araştırması yapılmış, araştırmaya yön verecek süreli yayınlar ve kitaplar incelenmiştir.

Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu varolduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarındandır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Tarama araştırmacısı, nesnenin ya da bireyin doğrudan kendisini inceleyebileceği gibi önceden tutulmuş çeşitli kayıtlar, eski kalıntılar ve alandaki kaynak kişilere başvurarak elde edeceği dağınık verileri, kendi gözlemleri ile bir sistem içinde bütünleştirerek yorumlamak durumunda kalır. (Karasar, 2002: 77).

3.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmada, 1930-1950 tarihleri arasında üretim yapan sanatçılar ve sanat olayları evren olarak belirlenmiştir. Araştırma için belirlenen evrenin tümüne ulaşmak güç olduğundan amaçlı örneklemeye uygulanmıştır. Önceden belirlenmiş bazı sanatçılar ve bu sanatçıların çalışmaları, aynı zamanda önceden belirlenmiş dönemin sanat olayları araştırmanın örneklemine oluşturmaktadır.

3.3. Veri Toplanması

Bu araştırma kuramsal incelemeler ve betimlemelere dayanmaktadır. Bu nedenle yazılı metinler ve resimler çözümleme için kullanılan temel belgelerdir. Araştırmada ulusal kimlik arayışları daha önceki mevcut literatürden yararlanılarak oluşturulmuştur. 1930-1950 yılları arasında yayımlanmış olan dergi, kitap ve gazete gibi yayınlar

incelenecektir. Ülkü ve Kadro gibi ideolojik dergiler; Ar ve Güzel Sanatlar Dergisi gibi sanat dergileri ve söz konusu dönemde düzenlenen sergilerin katalogları yanında birçok farklı kaynaklar taranarak döküman incelemesi yapılmış, yazılı kaynakların taranması ile elde edilen bulgulardan veri tabanı oluşturulmuş ve bunlar yorumlanmıştır.

Öncelikle belirlediğimiz konu üzerine akademik çalışmalar belirlenmiş ve YÖK'ün internet sayfasından (tez.yok.gov.tr) ilgili çalışma alanında yapılmış tezler taranmıştır. Araştırmanın betimleme ve çözümleme bölümleri için araştırma konusu olan döneme ait görsel ve yazılı kaynaklara Milli Kütüphane, Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi, TBMM arşivi, Gazi Üniversitesi Merkez Kütüphanesi ve Ankara Resim Heykel Müzesi Kütüphanesinden ulaşılmıştır.

3.4. Verilerin Analizi

Verilerin analizi, betimsel analiz ve içerik analizi şeklinde yapılır. (Kaptan,1995:56). Araştırma konusu ile ilgili kaynakların taranması sonucu elde edilen bilgiler araştırmacı tarafından analiz edilir.

Araştırmada nitel veri toplama teknikleri kullanılmıştır. Bu kapsamda elde edilen veriler, anlamlı bir bütün oluşturacak biçimde sistematize edilerek toplanmış, analiz edilmiş ve yorumlamaya gidilmiştir. Konuya ilişkin süreli yayınlara, genel kitaplara, güncel kaynaklara, sanat- edebiyat- kültür alanlarında yayımlanmış çeşitli dergilere ve kaynakçada belirtilen genel yayınlara bakılmıştır.

Arşiv ve kütüphanelerde gerçekleştirilen yayın taraması sonucunda kapsamlı bir kaynakça oluşturulmuş, süreli yayınlarda geçen kültür- sanat yazılarının yanı sıra YÖK Tez Tarama Merkezi'nde, kütüphanelerde, arşivlerde çalışılmış, bilgi eksikliği görülen konularda internet ortamından yararlanma yoluna gidilmiştir. Konuya ilişkin (sergi broşürü, davetiye, katalog vb.), görsel malzemelerden ve araştırma kapsamında seçilen sanatçıların yapmış oldukları söyleşilerinden faydalanılmıştır.

Yıldırım'a (2000:58) göre betimsel analiz, daha çok kavramsal yapının açık biçimde belirlendiği araştırmalarda kullanılır. İçeriksel analiz, kaynaklardan toplanan verilerin derinlemesine analiz edilmesine ve önceden belirgin olmayan olguların ortaya çıkmasına olanak tanır.

BÖLÜM IV

4. BULGULAR ve YORUM

4.1. İnkılâp Sergileri ve Milli Sanat Hareketleri

1933 yılında bir yanda D grubu kurulurken bir yanda 1. İnkılâp Resimleri Sergisi'nin hazırlanmakta olduğu ve Halkevleri'nin birer ikişer açılması ile birlikte Ülkü dergisinin de yayımlanmaya başladığı anımsanmalıdır.

Atatürk' ün Onuncu Yıl Nutku'nda, güzel sanatlara ağırlık verilmesi yönündeki isteğini dile getirmesiyle Cumhuriyet Halk Partisi tarafından bu istek, yasa haline getirilir. Devlet, savunduğu kültür politikalarını devam ettirme kararlılığını ortaya koyar ve bunun bir uzantısı olarak her yıl Cumhuriyet Bayramı'na denk gelen 29 Ekim tarihinde bir İnkılâp Sergisi düzenlenmesi kararını alır.

İlk olarak Cumhuriyetin 10. Yıl dönümünde, 1933 yılında, açılan İnkılâp Resimleri Sergisi, 1936 yılına kadar sadece dört defa düzenlenir (Erol, 1984: 41). Sanatçıların Kurtuluş Savaşı'nı ve devrimlerin coşkusunu, değişimlerin heyecanı ile resimlerine yansıttıkları izlenmektedir. Sanatçıların devrim çalışmalarına katkısını ortaya koyan bu resimlerde Milli Mücadele konuları ele alınmıştır. Daha sonraki yıllarda, inkılâp konularını işlemekten çok yapıtın inkılâpçı olması gerektiğini savunan sanat eleştirmenleri ve sanatçılar (Germaner, 1999: 17-18) milli mücadele konularını güdümlü sanat kapsamında değerlendirmiştir. Aynı zamanda, İnkılâp Sergileri'nin devrime ve de sanata hizmet etmediği, sanat açısından tehlikeli olduğu ve bu yoldan geri dönülmesi gerektiği yolunda eleştirilerde de bulunulmuştur.

Turan Erol, İnkılâp Sergileri'ndeki yönlendirici etki üzerinde durur:

“Batı'nın en yeni akımlarını bize getirmek için elbirliği ile ortaya atılan genç sanatçıların Türkiye gerçeği içinde yön ve tutum değiştirmeleridir. D grubu sanatçılarının zaman geçtikçe gecikmiş bir kübizmin daha doğrusu Fransız resminin kübizm sonrası temsilcileri sayılması gereken Fernand Leger, Gromaire ve tabii ünlü Andre Lhote akademilerinin vurduğu damgadan kurtulmaya kendilerine özgü bir resim dilini bulmaya yönelmeleri sevinilecek bir gelişmeydi, ne var ki ülkede bağımsız ve öncü (aslında aktarma) bir sanatı savunmak, yaymak amacıyla ortaya atılan gençler bu kez tek parti döneminin sosyo-kültürel piyasasına mı uyum göstereceklerdi? Gerçek odur ki, her yıl Ankara'da açılan İnkılâp Resimleri sergisine hazırlanacaklar, serginin hiç değilse adının telkin ettiği yönde yapıtlar vermeye

başlayacaklardır. Zeki Kocamemi-Mekkareciler (Resim 26), Şeref Akdik-Okuma Seferberliği, Zeki Faik İzer- Cumhuriyet İnkıpları, Nurullah Berk- Tayyareciler gibi...” (Erol, 1987: 16).



Resim 256: Zeki Kocamemi, *Mekkareciler*, TÜYB, 123x195.5 cm

Ekim 1936’da Ankara’da düzenlenen dördüncü ve son sergi için Yaşar Nabi, Fransızca Ankara Gazetesi’nde “Resimde Gerçekliğe Doğru” başlıklı makalesinde şunları yazar:

“Öncekilere göre daha büyük bir gösteri sayılabilecek olan Dördüncü Devrim Sergisi gösteriyor ki resim alanındaki ülkümüzde gerçekçi eğilimler giderek büyümektedir. Bu olgu, sergilenen resimlerin sınırlı görünen başarısından duyabileceğimiz üzüntüleri siliyor. Her zaman söyledik, bugün de söylüyoruz: Türkiye’de bir yazın geleneği ve yazından anlayan bir halk vardır. Ama bugünün sanatçı kuşaklarının sorumluluğu ve ödevi Batı Müziği’ni ve resmi seven bir halk yetiştirmektir. Bunun içindir ki her sanatsal harekette, soyut estetik sorunlarından önce bir büyük sorun bizi düşündürür: bu sorun halkın eğitimidir. Bugün halkın resim ve müzikle ilgili eğitimini temel olarak almadığımız hiçbir sanatsal eylemimizi iyiye götüremeyiz. Aksi halde halkın sanata karşı ilgisizliğinden sonsuza dek yakınıp duracağız. Türk sanatçısı önce kimin için ve niçin çalıştığını saptayacaktır. Eğer yabancılar, zaten kendisini tanıtmakta olan bazı aydınların hayranlığını, övgülerini biraz daha çok kazanmak için çalışmıyorsa, açık seçik bir karar almak zorundadır” (bkz: Erol 1984: 52).

Bu yazıda Nabi, yığınların resim ve müzik yapıtlarına ilgi göstermesini sağlamak için iki yol gösterir; ‘gerçekçi yöntem’ ve ‘ulusal esin’. Çift süren köylü, halı dokuyan kadın, çekicini kullanan demirci vb. gerçekçi ve devrimci resmin alabildiğince geniş konu çerçevesi içinde yer almalı ancak halı dokuyan kadınlarımız İtalyan Meryemleri’ni anımsatmamalı, çiftçimiz Alman çiftçisine benzememelidir. Yaşar Nabi, yazısını şöyle sonuçlandırır:

“Fakat konudan daha önemli olan, yabancı biçemlerden kendini kurtarmış kendi toprağına ve ulusuna duyarlıklı bir sanatçı yüreğini yansıtan bir biçemdir. Dördüncü Devrim resimlerin sergisinde zevkle izlediğimiz bazı yapıtlar, bu büyük gerçeğin bazı genç sanatçılar tarafından sezilmiş olduğunu göstermektedir. Bekleyeceğiz, zaman bizimledir” (Erol 1984: 52).

Ulus yazarlarından Burhan Belge, sanatçının toplumsal olmasını, ulusal olmasını yani sanatçıdan sanatını devrime adanmasını istediklerini belirtir. Ancak sanatçıları teknikte zayıf olduğu gibi konuda da anlayışsız ve heyecansız bulur. Belge’ye göre yetersiz teknik bir de konuya feda edilince ne devrime ne de sanata yarar. İnkılâp Resimleri’nde başarısız olduğunu ve bu yanlış yoldan bir an önce dönülmesi gerektiğini söyleyen Belge, 1937 yılında Ar Dergisi’nde şunları söyler:

“Biz kendi hesabımıza, bir hatalı yoldan geri dönmeyi borç biliyoruz. Sanat zaten içtimaî ve millî kalmağa mahkûmdur. Meğer ki abstraksiyona kaç, yani intihar ede... Sanat eserinden yalnız artistik olmasını şart koşmak, sanatımızın lehine bir hareket olacaktır. Daha büyük ve daha feyizli sentez, yani eserin inkılâpçı olması şartı kendiliğinden daha kolay hâsıl olacaktır. Buna göre, sanat’ı serbest ilân etmek, muayyen bir devre için lüzumlu görünüyor. Yoksa ‘Sanat’ ile inkılâp birbirlerini inkâr etmekte devam edeceklerdir” (Erol 1984:53).

Bu yöndeki eleştiriler, 1937’lerde de sürer. Örneğin; Ülkü’de sergi eleştirileri yayınlanmaya başlayan Nahit Sırrı, tek müşterisi hükümet olan bu tip sergilerde devrim konulu resimlerin ya da Kurbağalı dere manzaralarının usandırıcılığından, yorgun ve resmileşmiş bir sanattan söz eder. Ressamların ilgisizlikten yakınmalarına da şu karşılığı verir Nahit Sırrı:

“Bizim de onlara söyleyecek hiç bir şeyimiz yok mudur? Onların resimleri pek mi kuvvetli şeyler, pek mi büyük sabırların ve büyük cehd ve gayretlerin mahsulu eserler? İstikbalin unutamayacağı şah eserler bu yeni büyük sergide var mı ve mebzul mü? Bunu iddia da maalesef mümkün değildir” (Erol 1984:53).

Her ne kadar İnkılâp Sergileri dönemin aydınlarınca eleştirilmiş olsa da, büyük kültür değişimlerine açık bir halkın ulusal birlik ve benlik sorunlarına karşı duyarlılığını artırdığı ve duyarlılığın kaynağını ulusun kendine özgü tarihsel gerçeklerinde aramak için basamak teşkil ettiği söylenebilir.

4.2. Halkevleri ve Milli Sanat Hareketleri

Ulusal bilinç / kimlik oluşturma çabaları, Cumhuriyet’in erken dönemlerinden itibaren “çağdaşlaşmanın” ön koşullarından biri olarak görülen kültür – sanat politikalarını da etkilemiştir. 1930 – 1950 yıllarını belirleyen ana siyaset, tek parti konumundaki CHP’nin altı oku ile ifade edilen ilkelerde toplanır. Bu ilkeleri toplumsallaştırmaya ve içselleştirmeye yönelik en önemli kurumlar ise Türk Tarih Kurumu (1931), Türk Dil Kurumu (1932), ve Halkevleri (1932) olmuştur (Germaner, 1999: 11). Devlet politikaları arasında yer alan “Halkçılık” ilkesiyle, kaynağını Anadolu kültüründen ve halk gerçeğinden alan, toplum yapısını, gelenekleri bir değer olarak gören kültür ve sanat edimlerinin gerçekleştirilmesi amaçlanmıştır (Özsezgin, 1998: 27). Cumhuriyet sonrasında devletin sanatı ve sanatçıyı koruyucu yöndeki girişimleri, genellikle bizim insanımızı ve çevre yaşamımızı yansıtmaya yönelik çabaların özendirilmesi yolundadır. Halkçı kültür politikası; sanatçıların, Batı’da öğrendiği resim teknikleri doğrultusunda Anadolu’ya açılmasını öngörür. Açılan Halkevleri, güzel sanatları teşvik etmeyi, açtığı sergilerle sanat ve zevk anlayışını halk tabakalarına götürecek ortamı sağlamayı hedefler (Dıranas, 1941: 15).

1935 yılında CHP’nin resmi yazılı hedeflerinden biri şöyledir:

“Halkevlerinin çalışmaları ile Türk sanatında geleneği olmayan resim ve heykeltraşlığın halkın ruhuna sinmiş, halka inmiş ve halkın olmuş” sanat şubeleri haline gelmesi istenir”(Yeşilkaya, 1999: 93).

1940 yılındaki Halkevleri Çalışma Talimatnamesi ise 31 no'lu şu maddeyi içerir:

“Resimde, ‘milli destanları yaşatan, kahramanlıklarımızı canlandıran, kendi öz benlik ve hayatımızı ilgilendiren’ konulardaki tarzların destekleneceği belirtilir, bu arada yalnızca ‘tabiata sadakat değil, tabiata aykırılık ve serazatlık’ da cesaretlendirilir” (Yeşilkaya, 1999: 96).

1939 yılında Milli Şef İnönü, Atatürk'ün izinde, halkevlerinin rolünü vurgular:

"Güzel Sanatlar, Halkevlerinin belli başlı iştigal ettiği esaslı bir mevzudur. Halkevleri, vatanda güzel sanatlara muhabbeti, güzel sanatlardan vatandaşın terbiyesi için, vatandaşın azmini kuvvetlendirmesi için nasıl istifade edileceğini telkin eden bir toplantı yeri olmalıdır" (Güven, 1939: 14).

Halkevleri, çağdaş kültürü Anadolu'nun uzak köşelerine yaymayı amaçlayan kültür kurumları olarak, bünyesinde barındırdığı sanat kollarıyla amatör sanat meraklıları için alt düzeyde kursların verildiği ve böylece sanata ilgi alanının genişletildiği mekânlar olma görevini de üstlenmiştir. Dünya ekonomik bunalımının hemen ertesinde devreye giren bu kurumlar, ekonomik zorunlulukların doğal sonucu olarak merkezi bir programın uygulanmasını öngörmekte, halkı politik ve ideolojik yönde örgütlemeyi amaçlamaktaydı. Amaç ve düşünce birliğini gerçekleştirmekte, aydın ve köylü kesimi arasındaki ilişkileri düzenlemekte, Cumhuriyet Halk Fırkası'nın ilkelerini yurt ölçüsünde yaygınlaştırmakta, önemli görevleri yerine getirmiş olan bu kurumların etken olduğu dönemde, Türkiye'de yerel ya da ulusal sanat tartışmalarının su yüzüne çıkması doğaldı. Bu tartışmaların kökeninde, çağdaş sanatı kitleyle uzlaştırma ve yakınmalara yol açan kopukluğu gidermekte izlenecek yol ve yöntemleri saptama olgusu egemendi. Halkevleri'ne bağlı Güzel Sanatlar Kolu'nun kurulma amacı, güzel sanatlara halkın ilgi ve yakınlığını arttırmak, güzel sanatların, İstanbul ve Ankara dışında yurt ölçeğine yayılmasını sağlamaktı. Güzel sanatlara ilgi duyan genç yeteneklerin korunup kollanması da bu sebeptendir. Halkevleri yönergesinin 104. maddesi, Köycülük Kolu'nun görevlerini sayarken, köylerin toplumsal ve estetik açıdan geliştirilmesi, köylü ve kentli arasında "karşılıklı sevgi ve dayanışma duygularının güçlendirilmesi" üzerinde önemle durmaktaydı. 1932-40 arasında, Halkevleri'nin bütününde 970 serginin gerçekleştirilmiş olması, bu yöndeki yaygın eğitimin o dönemde sanatı da kapsamış olduğu sonucunu açıklamaktadır (Çavdar, 1983:880).



Resim 267: Malîk Aksel, *Yeni Mektep*, TÜYB, 84x84 cm.

Çağdaş resim beğenisini yurda yaymak, "tek bir müzeyle kifayet etmemek, Anadolu'nun büyük merkezlerinde ressamlarımızın eserlerinden küçük müzecikler yapmak", o yıllarda aydınların paylaştıkları ya da üzerinde birleştikleri temel sorundur (Tanpınar,2006:395). Devletin halkevlerinde örgütlediği görüşle, aydınlardaki eğilimin bir noktada çakıştığını gösteren bu durum, sanatı İstanbul kentiyle sınırlı gören anlayışın geride kaldığını, "halkçılık" ilkesi doğrultusundaki devletçi programın aydın kesimce onaylandığını ve kabul gördüğünü ortaya koymaktadır.

Halkı parti ideolojisi doğrultusunda eğitmek amacıyla kurulan ve partiye bağlı kuruluşlar olan halkevleri de halkın ideolojik eğitiminde, propagandada aracı olarak düşünülen, başta resim olmak üzere, tüm sanatlarla çok sıkı bir ilişki içinde olmuştur. Halkevleri'nin dokuz şubesinden biri olan ve müzik, resim, heykel ve mimari alanlarını kapsayan Güzel Sanatlar şubesinin kurulma amacı şu şekilde belirlenmiştir:

“Türk milletinde resim ve heykeltıraşlık kabiliyeti her hangi bir millette olduğundan daha üstün olmak icap eder; çünkü ruhu en büyük, en ilahi sevinçler ve ıstıraplarla yoğrulmuş olan, yaradılışın en güzel ve en çetin tezahürleri ile dünyanın her yerinde ilk temasa gelmiş olan, bu millettir. Bu milletin vaktiyle kafesinin ardından tabiatı bile şöyle yarım görmüş kızlarıdır ki halı ve çevre nakışlarına birer hakiki bahar manzarası verebilmişlerdir ve sonra taşı ilk yontan, toprağı ve demiri ilk işleyen, heykeli ilk yapan, ilk yazan, ilk seven ve inanan da Türk’tür. Asırların, sakat din telakkilerinin sinsi tesiri ile gevşettiğı ve körlettiğı bu ezeli harikulade istidatlar muhakkak ki birgün yeniden üste çıkacak, kendini meydana vuracaktır. İşte halkevlerinin, güzel sanatlar bakımından, en birinci vazifesi, bu istidatların inkişafına yer hazırlamak, imkân vermektir” (Anonim, tarihsiz:37).

Garplı görünen, halkın bigâne kaldığı güzel sanatları aslında kendi öz malı olduğuna ikna etmek için bu tür abartılı yaklaşımlar sergilenmiştir. 1938 yılından itibaren de Cumhuriyet Halk Partisi, Halkevleri politikası kapsamında düzenlediğı "Anadolu Resim Gezileri" ile resim sanatçılarını yurt gezilerine çıkararak, bu gezilerden ülke gerçeklerini yansıtan yapıtlar getirmelerini sağlayan bir program uygulamaya başlar (Öranas, 1942:4). Böylelikle resim sanatımızın Anadolu doğası ile insanına ulaşmasını, ülke gerçeklerine yönelmesini öngören görüşler güçlenir. Bölgesel özellikleri, ülke insanları ve yaşamını konu alan kompozisyonlarla, resmimizde yöresel ve ulusal eğilim güçlenir. Yöresel ağırlıklı resmimiz; bu etkinliklerle, sonraki dönemlerde de etkisini duyuracak olan bir gelişmeyi başlatır. Bunda kuşkusuz halkevlerinin de payı büyüktür.

4.3. Yurt Gezileri ve Milli Sanat Hareketleri

Cumhuriyet döneminde, halkçılık ilkesi doğrultusunda geniş kitleler hedef alınmış ve özellikle de sanatın ülke yüzeyine yaygınlaştırılması öngörülmüştür.

1938-1943 yılları arasında, ressamlar yurdun çeşitli illerine yollanarak kendilerinden folklorik değerlerin araştırılması istenmiş, yapılan ödeme ve ödüllendirmelerle sanatçılar desteklenmiştir. Sanatın halka yayılmasını, belli bir işlev kazanmasını ve sanatçının ülke gerçeklerinin yakından tanınmasını amaçlayan bu yaklaşım, Türk resim sanatında folklorik öğelerin ilk kez görülmeye başlamasına ve konuda yerellik eğilimlerine yol açmıştır. Yerel konuların ilk uygulamaları, geç

kübizmden taviz vermeyen, 1930’lu yılların parçalı ve konstrüksiyona dayalı bir biçim dilini kullanan Anadolu görünümleridir (Germaner, 1999: 19).

Yurt Gezileri, İnkılâp Sergileri’nin bekleneni vermemesinin ardından devletin ulusal bir sanat yaratma yönünde attığı başka bir adım olur. Böylece, “ulusal resim” yaratılması yolunda sanatçılara hem maddi bir destek sağlanır hem de çağdaş sanata yerel öğelerin girmesi teşvik edilir. Bu geziler sadece sıkça bıkkınlık getirdiği yönünde eleştirilen Kurbağalı dere manzaralarını değil farklı konuların ele alınış ve yorumlanış biçimlerini de değiştirir (Yaman, 2003:217).

1939 yılında düzenlenen ikinci yurt gezisinde Sivas'a gitmiş olan sanatçının burada ürettiği resimler arasında Gök Medrese ve kongre binası gibi bu şehrin yakın ve uzak geçmişine tanıklık eden iki yapıya yer vermesi dikkat çekicidir (Giray, 1995: 34). Ayrıca “Sivaslı Kız” resminde yörenin yerel giysileri, “Halı Dokurken” resminde günlük yaşamın asırlardır değişmeyen olguları ele alınmıştır. Yurt gezilerinin Türk sanatçısına sağladığı toplumun sosyal ve ekonomik yapısına tanık olma imkânı, “Kale Mahallesi” resminde görülebilir (Resim 28). Yurt Gezileri'nde yapılmış ve bilinen resimler arasında toplumsal gerçekçi denebilecek hemen tek resimdir. Gezilerde yapılan öteki resimlerde güzellik arayışı ve iyimser bir bakış varken, Aksel'in Kale Mahallesi'nde toplumda yaşanan yoksulluğun izleri görülür.



Resim 278: Malik Aksel, *Sivas'ta Kale Mahallesi*, TÜYB, 45x54 cm.

Yurt gezisine katılacak sanatçıların belirlenmesi ve gidecekleri yerlerin saptanması işi için CHP, Güzel Sanatlar Akademisi'ni görevlendirir. Akademiden gelen listeye göre çalıştırılacak sanatçılar belirlenir. Bu sanatçılar, 1938-1943 yılları arasında Türkiye'nin bütün illerini dolaşır ve o yörelerin manzaralarını, insanlarını resimler. Suut Kemal Yetkin, 15 Mayıs 1944 tarihli Cumhuriyet gazetesinde "Cumhuriyet Halk Partisi Yurt Gezisi Resim Sergisi" başlıklı yazısında sergiyi şöyle dile getirir:

"Sergide hayal mahsulü tek bir manzara yoktu. Bütün bu manzaraların devamlı surette, doğrudan doğruya tabiata bakılarak yapıldığı görülüyordu. Ressamlarımızın, havada uçuşan renkleri, ağaçlarda kaynaşan şekilleri en güzel görünüşüyle yakalamak için çok uğraştıkları hiss olunuyordu. Onlar yurdun türlü tabiat parçalarını yalnız gözlerine değil, gönüllerine de sindirmişler. Bu duygulu resimlerin gönülsüz yaratılabileceklerine bir dakika olsun ihtimal vermem. Doğudan batıya bütün yurdu, engin zenginliği ile bir arada görmek istiyor musunuz? Sergievi'nde açılan yurt gezisi resim sergisine gidiniz" (Yaman 2003:218).

Dönemin sanat olaylarını yakından takip eden Malik Aksel, 1 Nisan 1942 tarihli Ülkü dergisinde şunları ifade eder:

“...Parti, resamlara yepyeni bir çığır açmış ve bu münasebetle yurdun en uzak köşelerindeki güzellikleri, renkleri, tarihi eserleri halka sunmak fırsatını vermiştir. Çamlıca’dan, Kurbağalıdere’den, Boğaziçi’nden çıkmayan resamlar, kökleşmiş itiyatlarını bir tarafa bırakarak, yeni renk ve ışık dünyalarına doğru yürümek, onların zevkini tatmak ve tattırmak imkânı bulmuşlardır” (Aksel, 2011:191).

“...sanatı herkesin malı yapmak bakımından önemli milli bir hareket olduğundan şüphemiz yoktur” (Aksel, 2011:196).

Adnan Turani, gezilerin Türk sanatına etkileri şöyle değerlendiriyor:

“...Halk Partisi’nin 1939’larda resamlarımızı Anadolu’ya geziye göndermesiyle meydana gelen yerel notlu çalışmalarda, biçimleme yöntemleri katılığı yumuşadı. Kısa süre içinde sergilerde, Anadolu kent ve kasabalarının hanlarını, kahvelerinin, eski yaylı arabalarını, ulu çınarlarını, kübist biçim-bozmasına uğramış köylü ya da kasabaları konu edinen resimler görölmeğe başladı. Böylece, yerli havalı, kübist biçimleme yönteminden çok sadeleştirmeye yönelik resimler adeta moda oldu”(Turani,1984:11).

Hakkı Esatoğlu ise 1950’de yayımlanan yazısında Yurt Gezileri’ne sert bir dille eleştirir:

“Halk Partisi, Anadolu’ya gönderdiği resamlara verdiği direktiflerle memleket gerçekleriyle değil, iyi taraflarıyla görmelerini emrettiğinden bu ısmarlama resimlerle resim sanatı fonksiyonu ifa etmekten uzak bırakılmıştır. Parti himayesine girmeyen müstakil resamların çalışma imkânları her bakımdan tehdit edilip sergi açmaları güçlendirildiği anlayışsız tenkidçilere bu ileri eserleri kötüleyici yazılar yazdırdığı için, halk hizmetinde realist bir resim çığırının açılması gecikmiştir” (Yaman, 2003:220).

Refik Epikman ise geziyi olumlu bularak; “teşebbüs; sanatkârı hayal çevresinden tabiata, mütenevvi hayat şartlarının içerisine, bir kelime ile Anadolu’nun ta kendisine ulaştırmıştır” der (Akay, 1999:42). Bu gezi sonunda portrelerde de daha çok yerel ve ulusal tipler görölüyordu. Turgut Zaim’in varlığı ve Avşar resimleri sergiye yeni bir konu olarak yöresel resimleri katmıştır (Resim 29).



Resim29: Turgut Zaim, *Yörük Köyü*, TÜYB.

1938-1943 yılları arasında Parti görevlendirmesi nedeniyle Anadolu'ya giden sanatçılardan bazıları, orada köylü nakışlarını keşfetmiş ve bunu ulusal sanat yaratma aracı olarak biçimsel öge olarak resme katmıştır. Köylü nakışlarından etkilenecek yeni bir dil oluşturma çabası gösteren sanatçıların başında gelen Bedri Rahmi Eyüboğlu, modern Türk resmini yaratmak için geleneksel halk sanatını sağlam bir kaynak olarak görmüş, kuramsal olarak da bu konuya ağırlık vermiştir. Eyüboğlu, 1948 ya da 1949 yılında, Teknik Üniversite'de verdiği bir konferansta nakışlarla ilgili şunları söylemiştir:

“Avrupa müzelerini dolaşanlar bütün dünya nakışlarını bir araya toplayan salonlarından bizimkilere verilen önemi gördükçe haklı olarak sevinirler. Resim ve heykelin yokluğu pahasına süsleme sanatı kollarının hepsinde bütün dünya sanatçıların çileden çıkartan bir açıklığa, bir sadeliğe ve bu sadelik içinde sonsuz bir zenginliğe varmışsınız.

... Size şunu büyük bir güvenle söyleyebilirim. Geleneği ve malzemesi yüzde yüz bu memleketin harcı olan herhangi bir süsleme sanatı parçası tam anlamı ile bir sanat eseridir.

... Su katılmamış bir Türk çinisi, bir Türk kilimi, bir yazma, bir bakır ibrik, bir tahta oyması, bir sanat eserinde bulunması şans olan bütün nitelikleri taşır” (Eyüboğlu, 1986:129).

Bu tutum birçok sanat tarihçi ve eleştirmen tarafından eleştirilmiştir. Bunların başında da Sezer Tansuğ gelmektedir. Sezer Tansuğ (tarihsiz:16), bu dönemde ulusal nitelikte resim yapma ve bu yöndeki dil arayışlarının bir zorlama olduğunu düşünmüştür; dolayısıyla dönemin resim sanatını başarısız bulmuş ve sonradan yetişen kuşağın, geleneksel halk sanatının motiflerini kullanan sanatçılara karşı bir tepki oluşturduklarını söylemiştir. Ona göre bu tepkinin nedeni, bu öğelerin bıkkınlık verecek kadar bol ve rastgele kullanılmasıdır. Ulusal öğeleri kullanan sanatçıların tavrı, Türk resmini bir başarıya götürememiştir; çünkü halkın ortak yaratımı olan motiflerin taşıdığı öz, kullanılanlarca anlaşılmamış ve Batılı, bireyci bir duyuşla yoğrulmaya kalkışılmıştır. Tansuğ (tarihsiz:16)’a göre, toprağa bağlı, bu gerçek öğeler onlara özenen modern düşünsel bir Batı duyuşuyla uzlaşmamış ve bu farklı duyuşlar arasındaki açıklık yüzünden birbirleri içinde sırtıp kalmıştır (Resim 30). Türk-İslam sanatını, mimarî, nakış, resim, hangi alanda olursa olsun, bugünün tarih anlayışıyla incelemek istiyorsak bu eserlerin, belli bir dünya görüşünün ve hayat tavrının ifadesi olduğunu düşünmemiz gerekir. Bu hayat tavrının temel ilkesi, Tanrı Buyruğu'na kayıtsız şartsız boyun eğmedir (İpşiroğlu, 2009: 74).



Resim 30: Bedri Rahmi Eyüpoğlu, *Nü*, TÜYB, 80x94 cm.

BÖLÜM V

5. SONUÇ ve ÖNERİLER

5.1. Sonuç

“Türk Resminde Ulusal Kimlik Arayışları: 1930-1950” başlıklı bu tez çalışmasında, Dünyanın kabul edeceği bir toplum yaratmayı hedefleyen Cumhuriyet Hükümeti’nin, Batı Uygarlığı’nın içinde kendi kimliğiyle var olan milli bir resim sanatını oluşturma çabası incelenmiştir. Araştırmada, resmi ideolojinin kültür politikaları çerçevesinde oluşturulan kurumlar, bu fikir doğrultusunda hareket eden gruplar ve sanatçılar ele alınmıştır. Cumhuriyet hükümetinin kültür politikası, muassır medeniyetler seviyesine ulaşma amacı gereğince olmuş ve bu iki dengeyi korumaya özen göstermiştir. Bu çabalar, 1950’ye kadar çeşitli görüş ve önerilerin ortaya atıldığı bir tartışma ortamını beraberinde getirmiştir.

Fatih Sultan Mehmet döneminden itibaren, resim anlayışının biçim açısından değişikliğe uğraması, Tanzimat Dönemi ile üst seviyeye ulaşmıştır. Batılılaşma sürecinin her döneminde iktidarın rolü oldukça büyük olmuştur. Dönem ressamlarının hepsi; makam mevki sahibi, yüksek rütbeli, padişah mensubu şahsiyetlerdi. Resimlerde duygulu bir kibarlığın ve asaletin, sükûnetin ön planda olduğu görülür. Modern Türkiye’nin; temsil ettiği tüm akılcı değerleri, geçmişten tamamen kopuşu, Meşrutiyet’ten devraldığı modernliğiyle topluma yansımak arzusu taşıdığı izlenmektedir. Batılı biçimde üretilen sanatı halkla buluşturmak ve halka sevdirmek, modernizmi tüm yurda yaymak başlıca hedeftir. Devlet politikaları arasında yer alan “Halkçılık” ilkesiyle, kaynağını Anadolu kültüründen ve halk gerçeğinden alan, toplum yapısını, gelenekleri, önemli bir değer olarak gören kültür ve sanat edimlerinin gerçekleştirilmesi amaçlanır. 1930 – 1950 yılları arasındaki dönemi belirleyen ana siyaset, tek parti konumundaki CHP’nin altı oku ile ifade edilen ilkelerde toplanır. Bu ilkeleri toplumsallaştırmaya ve içselleştirmeye yönelik en önemli kurumlar ise Türk Tarih Kurumu (1931), Türk Dil Kurumu (1932) ve Halkevleri (1932) olur.

Devlet, sanat ortamını modernleşme ideolojisi doğrultusunda yönlendirmeye çalışmış; partinin kültür politikası milli kimliğe sahip olmak ve milli kimliğin

oluşturulmasında sanatın, bir araç olarak işlevlendirilmesinde önemli ölçüde yer tuttuğu anlaşılr. Türk resim sanatında ulusal kimlik arayışlarının iktidar kaynaklı desteklerle sağlanmaya çalışıldığı görülmektedir. Cumhuriyet, bir an evvel resme dönüşmelidir. Bu resim izlenilmeli ve izlenildiğinde onun içinde taşıdığı tüm modernlikleri göstermelidir. Bu amaçla düzenlenen, yarışmalı sergilerle, siparişlerle ve sanatçıların yoğun biçimde devlet kuruluşlarında istihdam edilmesiyle devlet, sanatın hamiliğini üslenmiş, yönlendirici bir güç olmuştur.

Devrim ideolojisini, sanat vasıtasıyla yayma girişimini temsil eden, ilki 1933 yılında olmak üzere, 1936 yılına kadar sadece dört defa düzenlenen İnkılâp Resimleri Sergisi istenileni vermez. İnkılâp konularını işlemekten çok yapıtın inkılâpçı olması gerektiği düşüncesine zemin hazırlar. Türk kültür ve sanat değerlerini Atatürk devrimleri ve ülkücülüğünün ışığı altında yaşamak ve yaşatmak amacıyla kurulan Halkevleri (1932) Güzel Sanatlar Kolu ile de halkın ilgi ve yakınlığını artırmak, güzel sanatların İstanbul ve Ankara dışında, yurt geneline yayılmasını amaçlar. Garplı görünen, halkın bigâne kaldığı güzel sanatları aslında kendi öz malı olduğuna ikna etmek için Halkevleri'nin bütününde 970 sergi düzenlenir. Bu sergilerle birlikte sanatçının ve halkın birbirinden beslendiği ortamların sağlanması, Türk resminin kimliğini nerede arayacağı konusuna ışık tuttuğu söylenebilir. 1938-1943 yılları arasında ise düzenlenen Yurt Gezileri ile ressamlar yurdun çeşitli illerine yollanarak, folklorik değerlerin araştırılması istenir. Yapılan ödeme ve ödüllendirmelerle sanatçılar desteklenir. Sanatın halka yayılmasını, belli bir işlev kazanmasını ve sanatçının ülke gerçeklerini yakından tanımasını amaçlayan bu yaklaşımın, Türk resim sanatında folklorik öğelerin ilk kez görülmeye başlamasına ve konuda yerellik eğilimlerine yol açtığı gözlemlenir.

“Memlekette sanat cereyanını ve meşherlerinin çoğalması ile halkın rağbetini celbetmek ve sanat meraklılarına bir mukayese sahası hazırlamak” amacıyla Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (1929) kurulur. Avrupa’da yaşadıkları sanat ortamını ülkeye getirip Türk resim sanatının düzenli ve kalıcı temellere oturtmayı ve yaygınlaştırmayı, sanatçı haklarını korumayı, dayanışma içerisinde olmayı, sergi açma imkânının kısıtlı olduğu şartlarda ortak sergiler açmayı, sanatı yaygınlaştırmayı ve sosyal etkinlikler gerçekleştirmeyi amaçlamışlardır.

Başlıca niyetleri Empresyonist paletten vazgeçmek, renklerin cazibesinden, tatlılık ve şeffaflığından ziyade inşa ve desen kurallarına uymak olan Müstakil

Ressamlar Birliği üyelerini, 1914 Kuşaağı ressamlarından ayıran özellikler; Batı'daki "yeni resim" düşüncesine uyum sağlayarak İstanbul doğasını ve yaşamını yansıtmayı amaçlayan değerlerin yer aldığı çalışmalarında, konuyu geri plana itmeleri, biçimin bağımsızlaştığı ve doğa biçimlerinin "deforme" edildiğı bir sanat anlayışında direnişleridir.

Batı resminden öğrendikleri saf sanat, mantık ve genel yöntemin ışığında, içinde yaşadıkları şartların kendilerine sağladığı hakların ve ayrıcalıkların farkında olarak "şimdi"ye eğilen ve her çağın kendi tavrı, bakışı ve duruşu olduğunu vurgulayan resimler üreten Müstakiller, bütün özgünlüğün zamanın duyularına vurduğu damgadan kaynaklandığının bilincinde, duyularıyla algıladıkları kendi zamanlarının resmini çizmeye çalışırlar. Bu yüzden, aynı yıllarda Batı'da etkin sanat akımlarının tam uygulayıcısı olmak yerine, Cumhuriyet'in ilk yıllarının dinamik, canlı hayatını yansıtan eserler verirler. Ama Türk resmindeki asıl değişimi, kendi bünyelerinden uzaklaştırdıkları gençlerin bir araya gelerek kurdukları bir başka grup yapacaktır.

Ülkeye "Yaşayan sanat"ı getirme iddiasıyla ortaya çıktıkları halde, Avrupa'da zamanını tamamlamış ve yeni anlayışlara kaynaklık etmiş kübizm ve konstrüktivizm gibi akımları getirmek ve eleştirdikleri önceki kuşaklar gibi, Batı resminin biçimsel taklitçiliğinden kurtulamamakla suçlanan D Grubu, her şeye rağmen, o güne kadar doğa ve nesneleri olduğu gibi taklit eden, giderek akademikleşen anlayışların yanında en azından tartışma ortamının doğmasını, biçimsel de olsa yeni anlayışların uygulanmasını, akademizme tavır alınmasını ve yeni kavramların tanıtılmasını, yerel öğelerin resme dâhil edilmesini sağlayarak dar bir çevreden oluşan resim dünyamıza bir canlılık getirirler. Nurullah Berk, Cemal Tollu, Sabri Berkel, Turgut Zaim, Bedri Rahmi gibi toplumun ilerlemesine öncü rolündeki kişiler olarak resimlerinde Doğulu ve Batılı özellikleri bir araya getirerek bir sentez oluşturmaya çalışırlar. Kültürde devamlılık ilkesini esas alarak toplumda bir geleneğı bulunan modelin, ortak kültürün, yüzyıllar boyunca oluşagelen bir zihniyetin iyi ve güzel yanlarından beslenerek sanata ve kimliğe ulaşılacağını, ancak bu şekilde var olabileceğimizi savunurlar.

D Grubunun, Avrupa resminin eğilimlerinden başka bir şey getirmediğini savunan bir grup genç, Yeniler adı altında toplanır. Toplumun hoş olmayan yönlerine, işçilerin, yoksulların zor yaşamına yer verirler. Türk resminde yöresel ve toplumsal içerikli çabalar, bir grup etkinliğı halinde kendini gösterir. Onlara göre sanat, özellikle de resim, toplumun sorunlarıyla yakından ilgilenmeli, yaşantısını yansıtmalı, halkın

sevinç ve dertlerinin aynası olmalıydı. Halkın arasına girmek, onların düşünce ve yaşayışlarını paylaşmak amacını taşıyan bu sanatçılar, İstanbul halkının 1940'lı yıllardaki toplumsal hayatını yansıtan resimleriyle, meyvelerini 60'lı 70'li yıllarda verecek olan toplumsal sanat anlayışının temelini oluşturarak 1942-1952 yılları arasında etkinliğini sürdürecektir "Onlar Grubu"na da öncülük ederler.

Anadolu'nun geleneksel nakış ve motifleriyle çağdaş Batı resminin anlatım biçimlerini birleştirerek, doğadan ve yaşanan gerçek çevreden seçtikleri konuları yöresel bir dil ve sanatın soyutlama anlayışıyla işleyen Onlar Grubu'nun anlatım ve teknikte ulaştıkları özgün çizgi, kendilerinden önce gelen gruplardan ayrılımlarını sağlasa da, zamanla yola çıkış iddialarından uzaklaştıkları için, dağılmalarını önleyemez.

Son tahlilde, devlet tarafından 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı tarzı resme yönlendirilen Osmanlı sanatçısından, tercihlerini kendisi belirleyen bugünün sanatçısına kadar bütün Türk sanatçıların ortak çabası, özgün ve nitelikli bir Türk resmi yaratmaktır. Sanatın, tıpkı bilim gibi, mutlak doğrulardan ve mutlak gerçeklerden oluşması gerekmediğini bilmek, sanatçıları özgürleştirmiş, onlar da bazen bir grup etkinliği, bazen de birbirinden bağımsız kişisel varoluş biçimi olarak sanatsal çalışmalarını sürdürmüş sonraki nesillere samimi çabalarını miras bırakmışlardır.

5.2. Öneriler

İnceleme alanını oluşturan dönem, Türk resim sanatı tarihi bakımından oldukça önemlidir. Tanzimat'tan beri süregelen Batılılaşma hareketlerinin sanatımızda en belirgin hale geldiği dönem olarak dikkat çekmektedir. Bu sancılı süreç Türk sanatına pek çok şey kattı.

Kültürel kimliğin sanatsal yaratının merkezinde olduğu muhakkaktır, bu sebeple bize ait bir resim sanatı oluşturmak Türk sanatçılarının öncelikli problemi olagelmıştır. Cumhuriyet Dönemi'nde oluşturulmaya çalışılan Türk resminde ulusal kimlik, farklı bir biçimde ilerlemiş, bir devlet politikası olmuştur. Bu nedenlerle süreç izlenmeli, bu dönemdeki farklı sanat biçimleri, farklı bağlamlar ve yöntemlerle daha fazla çalışma yapılarak ayrıntılı biçimde ele alınmalıdır. Örneğin, dönemin sanat anlayışı belirlenen resimler üzerinden incelenebilir ve aynı dönemde müzik, grafik, karikatür, heykel gibi

sanatın farklı disiplinlerinde üretilen eserlerin farklı yöntemlerle tez çalışmaları şeklinde ya da makale biçiminde araştırmalar yapılabilir.

KAYNAKÇA

- Adil, F. (1947). D Grubu ve Türkiye’de Resim.
- Ahmad, F. (2002). *Modern Türkiye’nin Oluşumu*. (Çev. Y. Alogan). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Akay, A. (1999). Devlet Himayesinden Serbestleşmeye Plastik Sanatlar. *Sanatın Sosyolojik Gözü*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akdeniz, H. (2004). Türk Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler. *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu II*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası.
- Akçura, G. (2006). Picasso ile Yunus Emre. *Virgöl*, Nisan; 94.
- Aksüğür İ. (1982) *AR Sanat Yeni Dizisi*, 48, 1 Haziran.
- Akşin, S. (2002) Türk Ulusçuluğu, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. (7. Cilt). İstanbul: İletişim Yayınları. (ilk basım 1983).
- Alakuş, A. O. (Güz 2004). “Kültür Kavramı Tanımlarına Dışkin Bir Analiz”, *Milli Eğitim Dergisi*, Sayı 164.
- Alpar, C. (1978). (Ed.). *Kadro. Aylık Kültür Mecmuası*. 1932-Cilt 1. (Tıpkı Basım). Ankara: Ankara İktisadi ve İdari İlimler Akademisi.
- Alpay, Ş. (2005). Türkiye’de Milliyetçiliğin Türleri. *Zaman*, 31 Mart.
- Anday, Melih, Cevdet (1977). Nurullah Berk’te Doğu ve Batı. *Nurullah Berk, Toplu Sergiler 2* (Haz. Çoker, A., Bilensoy, K., Aysan, Ş.), İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yayını.
- Anonim. (Halkevci Kardeşler). (1971). *Halkevlerinin Doğuşu: 19 Şubat 1932: Açılışın ilk Haftası*. Ankara: Halkevleri Genel Merkezi Yayınları.
- Anonim. (tarihsiz). Halkevleri. *1932-1935: 103 Halkevi Geçen Yıllarda Nasıl Çalıştı*. Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi.
- Asaf, B. (1933). Sanat’ın Salamurası Karşısında”, *Kadro, Aylık Fikir Mecmuası*, 17 Mayıs, s48-49.
- Atalay, T. Mengüç, A. (2001). *Bilim Sanat Galerisi Yayınları*, İstanbul, s.47-8
- Atala, Y. Mim. Müm. Emin. (1991). “Sanatta Evrensellik-Yöresellik”, *Hacettepe Üniversitesi Ülke Kalkınmasında Sanatın Yeri Sempozyum Bildirileri* (6-8 Mayıs), Ankara: Hacettepe Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:11, , ss: 16.
- Ayata, A. G. (1992). *CHP (Örgüt ve İdeoloji)*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Ayvazoğlu, B. (1996). Geleneğin Gücü. *Aksiyon*, 83.
- Baltacıoğlu, İ.H. (1931). *Demokrasi ve San’at*. İstanbul: Sanayii Nefise Matbaası.
- Baltacıoğlu, İ.H. (1942). *Yeni Adam*, sayı 386, 21 Mayıs s.5.

- Batuman, B. (2002). Mekan, Kimlik ve Sosyal Çatışma: Cumhuriyet'in Kamusal Mekanı Olarak Kızılay Meydanı. İç. G. A. Sargın (Ed), *Başkent Üzerine Mekan Politik Tezler: Ankara'nın Kamusal Yüzleri* (s. 41-77). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı* (Çev: Ali Berktay). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berk, N. (1972). *Resim ve Heykel*. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Berk N., Özsezgin K. (1983), *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Düzenleyen: Fahri Karagözoğlu. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berk, N. (5 Ekim 1933). D Grubu. *Vakit Gazetesi*. s.4.
- Berk, N. (1943). *Türkiye'de Resim*. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, s.37-40.
- Berk, N. Gezer, H. (1973). *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, Türkiye. İstanbul: İş Bankası Kültür ve Sanat Yayınları, (1.Baskı) s. 63
- Berk, N. (1939). *D Grubunu Takdim*, D Grubu Sergi Broşürü, İstanbul'dan Naklen.
- Boratav, K. (2000). İktisat Tarihi, İç. S. Akşin (Ed.), *Türkiye Tarih 4. Çağdaş Türkiye Tarihi* (s. 297-382). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Boyar, A. S. (1933). Türk İnkılabının Beklediği Sanat, *Ülkü Halkevleri Mecmuası*, 10, ikinci teşrin,c.2, s.305.
- Boyar, A. S. (1934). Sanat Varlığımızda Resmin Yeri, *Ülkü Mecmuası*. Haziran.
- Boyar, A. S. (1934). Sanat Varlığımızda Resmin Yeri, *Ülkü Mecmuası*. Temmuz.
- Bozdoğan, S. (2002). *Modernizm ve Ulusun İnşası*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Burke, P. (2003). *Tarihin Görgü Tanıkları*. (Çev. Z. Yelçe). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Canlı, G. (1991) "Kalkınma ve Sanat İlişkisi Bir Örnekleme", *Hacettepe Üniversitesi Ülke Kalkınmasında Sanatın Yeri Sempozyum Bildirileri*. (6-8 Mayıs), Ankara: Hacettepe Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:11, , ss: 33-34.
- Cantek, F. Ş. (2003). "Yaban"lar ve "Yerli"ler: *Başkent Olma Sürecinde Ankara*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ceyhun, D. (1986). *Nuri İyem*. İstanbul: Belirsiz.
- Çavdar, T. (1983)."Halkevleri", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, s. 880.
- Çeken, B. (2004). Resim Sanatında Halkbilimsel Öğelerden Yararlanma. *Milli Folklor*, 64, 94-97.
- Çoker, A. (1977). Nurullah Berk. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, Toplu Sergiler Kataloğu, s.11.
- Çoker, A. (1 Kasım 1960). Cemal Tollu, Sanatçıyla Konuşmalar Cemal Tollu Anlatıyor, *Varlık*, 537.
- Çoker, A. (1996). *Cemal Tollu*. Galeri B Yayınları: İstanbul.

- Çalışlar, A. (1988). *Ulusal Kültür ve Sanat*, İstanbul: Cem Yayınevi, , s.75.
- Dal, Yazar E. (Eylül,1983). *D grubu ve Türk Resmindeki Yeri*, Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, S.15, s.5.
- Dal E. (1997). “D Grubu”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi C.I*, İstanbul: Yem Yayınları, SS. 416-417.
- Dewey, J. (1988). *Özgürlük ve Kültür*, (Çev: V. Günyol), İstanbul: Remzi Kitabevi, ss: 17.
- Dıranas, A. M. (1940) Resimde Ümanizma; Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle. *Güzel Sanatlar*. 131-156.
- Dino, A. (1940). Tiyatro Anketine Cevabı, *Yeni Adam*, No.279, 2 Mayıs, s. 6.
- Duben, İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950)*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Dursun, T. (2002). *Tek Parti Dönemindeki Cumhuriyet Halk Partisi Büyük Kurultayları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Durukan, A., Uluşu Uraz, T. (2008). Cumhuriyetin Kültür Kurumu Olarak Halkevi Binaları. *Mimarlık, Planlama, Tasarım*, İtü Dergisi Cilt: 7, S. 1, s. 46.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Epikman, R. (Nisan 1940). Türkiye’de Resim ve Heykel Sergileri. *Ülkü Dergisi*, s. 145.
- Ergüven, M. (1998). *Görmece*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ergüven, M. (2002). *Yoruma Doğru*. (2.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erol, T. (1984), *Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu Yetiştirme Koşulları, Sanatçı Kişiliği*, İstanbul: Cem Yayın Evi.
- Erol, T. (1984). *Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde BedriRahmi Eyüboğlu*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Erol, T. (1987). Nurullah Berk’in Sanat Yaşamımızdaki Yeri, Sanatçı Kişiliği. *Milliyet Sanat Dergisi*, 15 Şubat, S.47, s.14.
- Erol, T. (1997). Öncü Bir Aydın Kişilik: Nurullah Berk. *Sanat Çevresi*, Ocak, S.219, s.6
- Ertan, F.E. (1994). *Kadrocular ve Kadro Hareketi*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Eyüboğlu, B. R. (1986). *Resme Başlarken*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Onger, F. (Mayıs 1973). 1941 Liman Sergisi ve Yeniler Grubu. *Soyut*, , sayı: 58
- Genç, M.A. (2006). *Türk Resminde Batılılaşma Sürecinde D Grubu Ressamlarının Rolü*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Genel Sanat Tarih Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Germaner, S. (1999). Cumhuriyet Dönemi Resim Sanatı. Ayla Ödekan (Ed.), *Cumhuriyetin Renkleri ve Biçimleri* (s.8-25) İstanbul: Türkiye Tarih Vakfı.
- Giray, K. (Kasım 2003). Resim Sanatımızda On’lar Grubu. *Rhsanat*, İstanbul.
- Giray, K. (1997). *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*. İstanbul: Ak Yayınları.

- Giray, K. (2004), *Cumhuriyet'in ilk Ressamları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Giray, K. (1995), Yurdu Gezen Türk Ressamlar, *Türkiye'de Sanat*, s. 18-19, 1995.
- Giray, K. (1997), *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları.
- Giray, K. (2002). *Mahmut Cuda*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Göle, N. (1998). *Mühendisler ve İdeoloji*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gündoğar, S. (2013). *Bütünleştirmeyi amaç edinmiş bir yazar* <http://www.evrensel.net/01/06/18/kultur.html>
- Güvenç, B. (2009). Kimlikler Lütfen. *Kültür, Kimlik ve Kimlikler* (ss.31-38). Ankara: Odtü Yayınları.
- Güvenç, B. (1993). *Türk Kimliği*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- GÜVENÇ, B. (2004). *Kültürün ABC'si*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- İşık, V. (2007). *Türk Resminde 1930-1970 Tarihlerinde Yapılan Sanat Tartışmaları ve Tartışmaların Odağındaki Sanatçı: Bedri Rahmi Eyüpoğlu*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- İpşiroğlu, M. Ş. (2009). *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*. (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İrepoğlu, G. (2005). *Zeki Faik İzer*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İskender, K. (1983). Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Resim. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (C.6). İstanbul: İletişim Yayınları.
- İyem, N. (1981). Galerilerin Yararı. *Gösteri*, S.6, s.49.
- Kadri, Y. (1932). Edebiyat Buhranına Dair, *Kadro*, 8 Ağustos, s.29.
- Kalaycı, L. (1998). 75 Yıllık Plastik Sanatlar Serüvenine Bir Bakış. *Türkiye'de Sanat*, Eylül-Ekim 35; 30-37.
- Kansu, N. A. (1941). Halk Terbiyesi ve Halkevleri. *Ülkü*, 97. 3-6.
- Karayel Gökkaya, E. (2006). *Türk Resminde Cumhuriyetin İlk Yıllarında Gelişen Geometrik Biçim Anlayışı Ve Figüratif Türk Resmine Etkileri* Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Katoğlu, M. (2000). Cumhuriyet Türkiye'sinde Eğitim, Kültür, Sanat. İç. S. Akşin (Ed.), *Çağdaş Türkiye Tarihi* (s. 415-520). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Keser, N. (2006). *Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi/Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

- Köksal, A. (1987). Türk Resminde Çağdaşlaşma, *Türk Resminde Modernleşme Süreci*, Düzenleyen: Yahşi Baraz. İstanbul: Galeri Baraz.
- Köksal, D. (2000). Erken Dönem Cumhuriyet Türkiye'sinde Sanat Eleştirisi ve Avrupa Modernizmi.
- Kocatürk, U. (1988). *Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Kronolojisi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Koçak, C. (2000). Siyasal Tarih (1923-1950). S. Akşin (Ed.), *Çağdaş Türkiye Tarihi* (s. 25-211). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Koçak, C. (2000). Siyasal Tarih (1923-1950). İç. S. Akşin (Ed.), *Çağdaş Türkiye Tarihi* (s. 25-211). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Necip, K. (Birinci Teşrin 1933). "Halkevleri", *Ülkü*, No. 11/9
- Öranas, M. (1942). Resimlere Dair Düşünceler. *Ulus*, 10 Mart, s.4
- Örmeci, O. (2010). Nuri İyem Hayatı Nuri İyem Kimdir. <http://www.hakkında-bilgi-nedir.com/biyografi/> Kasım 15iletisim@politikadergisi.com
- Özsezgin, K. (1994), *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özsezgin K. (1980), *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı*, (3. Cilt), İstanbul: Tıglat Basımevi.
- Özsezgin, K. (1998) *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Peker, R. (1933). *Ülkü Niçin Çıkıyor? Ülkü Mecmuası No. 1*, s.3.
- Renda, G. T. Erol, N. Berk, A. Turani, K. Özsezgin, M. Aslier, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. (1981) (4 Cilt). İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Sağlam, M. (2004), *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası, Sanat Koleksiyonu I. Batılı Anlamda Türk Resim Sanatının Gelişme Aşamaları ve Koleksiyondan Örnekler*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Yayını.
- Smith, D.A. (2009). *Milli Kimlik*, (B. Şener, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları
- Simsek, S. (March 2005) "People's Houses as a Nationwide Project For Ideological Mobilization in Early Republican Turkey, *Turkish Studies*, Vol. 6, No. 1, p. 75.
- Şerif, M. (1937) *Sanat ve İnkılap : Devrim Geçiren Memleketlerde Entelektüellerin Fonksiyonu. Yücel, Aylık Kültür Mecmuası*, 29. 168-171.
- Tanaltay, E. (1989). Sanat Ustalarıyla Bir Gün. *Sanat Çevresi*. İstanbul: Kültür ve Sanat Yayınları, 4.
- Tanaltay, E. (1993). *Sanat Ustalarıyla Bir Gün*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Tanpınar, A.H. (2006). *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tansuğ, S. (1983). *Karşıtı Aramak*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları
- Tansuğ, S. (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem*, (4. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Tansuğ, S. (1987), *Beş Gerçekçi Türk Ressamı*. İstanbul: Gelişim Yayınları.
- Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1993). *Çağdaş Türk Resim Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tekeli, İ. (2001). *Modernite Aşılırken Kent Planlanması*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Timur, T. (2001). *Türk Devrimi ve Sonrası*. Ankara: İmge Yayınevi.
- Tollu, C. (11 Mayıs 1955). Tenkitler Karşısında. *Yeni Sabah*.
- Turani, A. (1984). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Tunç, M. Şekip. (7 Mayıs 1950). *Resme Sirayet Eden İdeoloji Salgını*. Cumhuriyet gazetesi, Fikirler başlıklı sütun.
- Türkdoğan, O. (1988). *Değişme-Kültür ve Sosyal Çözülme*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Timur, T. (2001). *Türk Devrimi ve Sonrası*. Ankara: İmge Yayınevi.
- Ural, M. (1998). Cumhuriyet'in Romansı, Ressamlar Yurt Gezisi'nden(1938-1943). *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)*. İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş.
- Ültanır, E., Ültanır G. (2005). Estonya, İngiltere ve Türkiye'de Yetiskinler Eğitiminde Profesyonel Standartlar. *Mersin: Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 1, S. 1, , s. 9.
- Üstel, F. (2002). Türk Ocakları. İç. T. Bora ve M. Gültekingil (Ed.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik* (s. 263-268). İstanbul: İletişimi Yayınları.
- Üstünipek, M. (1999). 1931 Yılından Genç Bir Etkinlik: Müstakillerin 4. Sergisi. *Türkiye'de Sanat*, Mart-Nisan; 38; 42-45.
- Varlık, M. Bülent. (2004). Ülkü: Halkevleri Mecmuası, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce* (cilt 2). Kemalizm. İstanbul: İletişim Yayınları
- William, H. Jansen. (Oct.Dec., 1961). Turkish Folklore an Introduction, *The Journal of American Folklore*. Vol. 74, No. 294, Folklore Research around the World: A North American Point of View, p. 355.
- Yasa Yaman, Z. (2003). Değişen Manzaralar: Kültür ve Modernite. *Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi Yayınları, Güz; 89; 217-229.
- Yasa Yaman, Z. (2002). *D Grubu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Yasa Yaman, Z. (1995). Sanat Tarihimizde Eski Bir Konu: Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği mi, d grubu mu? *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, S.20, s.37-38
- Yarar, E. (Eylül,1983). D grubu ve Türk Resmindeki Yeri. *Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 15, 3-9.

- Yeşilkaya, N. G. (1999). *Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yücel, H. Â. (1954). Duhamel'in Dedikleri, *Cumhuriyet Gazetesi*, 15.08.1954 s. 2.
- Sarınay, Y. (2002). İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Milliyetçiliğinin Doğusu ve Gelisimi”, *Türkler Ansiklopedisi*, (C. 14, s. 825) Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Zeyrek, S. (2006). Türkiye’de Halkevleri ve Halkodaları (1932-1951). Ankara: Anı Yayınevi s. 13.
- Zübeyr, H. (1933). Halk Terbiyesi Vasıtaları. *Ülkü*, Mart. 152-159.
- Zürcher, E. J. (2000). *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*. (Çev. Y. S. Gönen). İstanbul: İletişim Yayınları.