

**1930-1940 YILLARI ARASINDA TÜRK RESİM SANATINDA  
ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR**

**Çağatay OLGUN**

**Haziran 2017**

**DENİZLİ**

**1930-1940 YILLARI ARASINDA TÜRK RESİM SANATINDA  
ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR**

**Pamukkale Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Yüksek Lisans Tezi  
Sanat Tarihi Anabilim Dalı  
Sanat Tarihi Programı**

**Çağatay OLGUN**

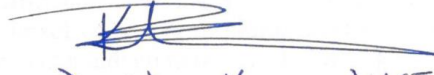
**Danışman: Yrd. Doç. Dr. Halil ÖZYİĞİT**

**Haziran 2017**


**DENİZLİ**

## YÜKSEK LİSANS TEZİ ONAY FORMU

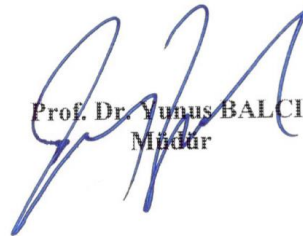
Sanat Tarihi..... Anabilim Dalı, Sanat Tarihi..... Bilim Dalı öğrencisi Çağrı O. Gül..... tarafından Yrd. Doç. Dr. Halil Özyiğit yönetiminde hazırlanan..... 1930-1940 yılları arasında Türk Resim Sanatında Eleştirel Yaklaşımlar.....” başlıklı tez aşağıdaki jüri üyeleri tarafından 29.06.2017 tarihinde yapılan tez savunma sınavında başarılı bulunmuş ve Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

  
Prof. Dr. Kasım İNCE  
Jüri Başkanı


  
Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN  
Jüri Üyesi

  
Yrd. Doç. Dr. Halil ÖZYİĞİT  
(Danışman)  
Jüri Üyesi

Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 27/07/2017 tarih ve 29/05... sayılı kararıyla onaylanmıştır.

  
Prof. Dr. Yunus BALCI  
Müdür

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini; bu çalışmanın doğrudan birincil ürünü olmayan bulguların, verilerin ve materyallerin bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini ve alıntı yapılan çalışmalara atıfta bulunulduğunu beyan ederim.

  
Çağatay OLGUN

## ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında, 1930-1940 yılları arasında Türk resim sanatındaki gelişmeler, süreli yayınlarda yer alan eleştirel yaklaşımlar bağlamında incelenmiş; Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki resim sanatı etkinliklerine ait eksik bilgiler tamamlanmak istenmiştir. 1923-1938 yılları arası Ulu Önder'in yol göstericiliğinde, dünya tarihine eşsiz bir başarı olarak kaydedilmiş çağdaşlaşma hamlelerinin yoğunlaştığı bir dönemdir. Tez çalışmamız süresince, dönemin en önemli birincil kaynakları olan süreli yayınlarda bu büyük başarının gün gün tanığı olma fırsatı yakalamış olmaktan dolayı büyük bir mutluluk duymaktayım.

Tez çalışmamda ve yaşamımın hiçbir anında desteklerini esirgemeyen danışmanım Yrd. Doç. Dr. Halil ÖZYİĞİT'e, Pamukkale Üniversitesi Sanat Tarihi Bölüm Başkanı Prof. Dr. Kasım İNCE'ye; gösterdikleri ilgi, anlayış ve sonsuz desteklerinden ötürü aileme; tez çalışması süresince bir an olsun yanımdan ayrılmayan kardeşim ve meslektaşım Ayşe OLGUN'a; ayrı şehirlere düşmüş olsak da desteğini bir an olsun esirgemeyen dostum Samet SOLHAN'a ve tarama çalışmalarım boyunca gösterdikleri ilgi ve yardımseverlikten dolayı İzmir Millî Kütüphane'sinin tüm çalışanlarına en içten teşekkürlerimi sunuyorum.

## ÖZET

### 1930-1940 Yılları Arasında Türk Resim Sanatında Eleştirel Yaklaşımlar

OLGUN, Çağatay

Yüksek Lisans Tezi

SANAT TARİHİ ABD

Sanat Tarihi Programı

Tez Yöneticisi: Yrd. Doç. Dr. Halil ÖZYİĞİT

Haziran 2017, 371 sayfa.

1930-1940 yılları arasında kalan dönem, Türk resim sanatının sağlam temeller üzerinde yükseldiği ve gelecek dönemlerdeki atılımlara kaynaklık eden önemli bir zaman dilimini ifade etmektedir. Bu yıllarda Türk resim sanatında farklı kuşak ve ekollere ait sanatçı topluluklarının artan etkinlikleri zengin bir sanat ortamı yaratmış, sergi sayılarında önemli bir artış sağlanmıştır. İlki 1916 yılında açılan Galatasaray Resim Sergileri ve Gazi Mustafa Kemal'in emriyle ilk defa 1923'te düzenlenen Ankara Resim Sergileri'ne Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, d Grubu ve Halkevleri sergileri de katılmıştır. İnkılap Sergileri, Birleşik Resim ve Heykel Sergileri, Yarım Asırlık Türk Resim ve Heykel Sergisi ile Devlet Resim ve Heykel Sergileri, Türk resim sanatına tarihsel bir perspektifte, bütüncül bir yaklaşım imkânı sağlamış, Türk resim eleştirisine yeni bakış açıları kazandırmıştır. Sovyetler Birliği, Yunanistan, Romanya gibi ülkelerde açılan sergiler ile Türk resim sanatı uluslararası alanda temsil edilmiştir.

Bu dönemde Anadolu'nun birçok şehrinde ilk kez açılan resim sergileri, Türk resim sanatının İstanbul ve Ankara dışındaki şehirlerde tanınmasına öncülük etmiştir. Ayrıca, sanatçıların piyasa kaygılarına yönelik kalıcı çözüm arayışları neticesinde, müze ve galeri kavramları önem kazanarak, günümüzde çeşitli şehirlerde bulunan Devlet Resim ve Heykel Müzeleri'nin koleksiyonları oluşturulmaya başlanmıştır.

1930-1940 yıllarında, ulus-devlet bağlamında yeniden yapılanan siyasi ve kültürel imgelerin toplumsal tabanda yer edinmesinde, resim sanatının görsel gücünden yararlanılmıştır. Resim sanatı, Ulu Önder'in yol göstericiliğinde yüzünü çağdaş dünyaya dönmüş genç Türkiye Cumhuriyeti için modernleşmenin ve uygar dünyaya katılmanın önemli bir unsuru olarak görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Resim Sergileri, Plastik Sanatlar, Eleştiri, Süreli Yayınlar, Modern Sanat, Sanat Tarihi.

## ABSTRACT

### Critical Approaches in Turkish Painting between 1930 and 1940

OLGUN, Çağatay

Master Thesis

ART HISTORY Department

Art History Programme

Adviser of Thesis: Yrd. Doç. Dr. Halil ÖZYİĞİT

Haziran 2017, 371 page.

The era between 1930 and 1940 reveal a fundamental episode in which Turkish art of painting has risen on solid basis and became a source for future breakthroughs. In these years, the increasing activities of various artist groups of different generations and schools in the Turkish painting art created a rich art scene and the number of the exhibitions increased significantly. Galatasaray Resim Sergileri (Galatasaray Painting Exhibitions) that opened doors in 1916 and Ankara Painting Exhibitions which commenced in 1923 upon the directive of Gazi Mustafa Kemal are followed by Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği (Independent Painters and Sculptors Union) exhibitions, d Grubu (d Group) exhibitions and Halkevi (Community Center) exhibitions. İnkılap Sergileri (Revolution Painting Exhibitions), Birleşik Resim ve Heykel Sergileri (United Painting and Sculpture Exhibitions), Yarım Asırlık Türk Resim ve Heykel Sergisi (Half Centennial Turkish Painting and Sculpture Exhibition) as well as Devlet Resim ve Heykel Sergileri (The State Art and Sculpture Exhibitions) have added new perspectives to Turkish painting criticism in terms of providing a holistic approach to Turkish art of painting in a historical perspective. With the exhibitions held in the Soviet Union, Greece and Romania, the first international interaction of Turkish painting art was achieved.

The painting exhibitions that were opened for the first time in many cities of Anatolia during this period pioneered the recognition of Turkish painting art outside of Istanbul and Ankara. Moreover, the search for a lasting solution to the market concerns of the artists resulted in museums and galleries gaining importance, thus the Devlet Resim ve Heykel Müzesi (The State Art and Sculpture Museums) in various cities started to compile their own collections.

Between the years of 1930 and 1940, political and cultural images restructured within nation-state context gained grounds benefiting from the visual power of painting art.

The art of painting, with the guidance of the Great Leader, faced the contemporary world and became a significant factor in modernization for the young Republic of Turkey and its participation in the civilized world.

**Key Words:** Painting Exhibitions, Plastic Arts, Criticism, Periodicals, Modern Art.

# İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	xii
GİRİŞ.....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1923-1940 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NDE EKONOMİ, KÜLTÜR VE SANAT ORTAMI

1.1. Ekonomik Görünüm .....	5
1.2. Kültür ve Sanat Ortamı .....	10

## İKİNCİ BÖLÜM

### 1930-1940 YILLARI ARASINDA TÜRK RESİM SANATINDA ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR

2.1. Açılan Sergiler .....	20
2.1.1. Galatasaray Resim Sergileri .....	20
2.1.1.1. On Dördüncü Galatasaray Resim Sergisi .....	20



2.1.1.2. On Beşinci Galatasaray Resim Sergisi .....	22
2.1.1.3. On Altıncı Galatasaray Resim Sergisi .....	27
2.1.1.4. On Yedinci Galatasaray Resim Sergisi .....	31
2.1.1.5. On Sekizinci Galatasaray Resim Sergisi .....	34
2.1.1.6. On Dokuzuncu Galatasaray Resim Sergisi .....	36
2.1.1.7. Yirminci Galatasaray Resim Sergisi .....	39
2.1.1.8. Yirmi Birinci Galatasaray Resim Sergisi .....	44
2.1.1.9. Yirmi İkinci Galatasaray Resim Sergisi .....	46
2.1.1.10. Yirmi Üçüncü Galatasaray Resim Sergisi .....	47
2.1.1.11. Yirmi Dördüncü Galatasaray Resim Sergisi .....	50
2.1.2. Ankara Resim Sergileri .....	52
2.1.2.1. Yedinci Ankara Resim Sergisi .....	52
2.1.2.2. Sekizinci Ankara Resim Sergisi .....	59
2.1.2.3. Dokuzuncu Ankara Resim Sergisi .....	69
2.1.2.4. On Birinci Ankara Resim Sergisi .....	77
2.1.2.5. On İkinci Ankara Resim Sergisi .....	80
2.1.2.6. On Üçüncü Ankara Resim Sergisi .....	85
2.1.2.7. On Dördüncü Ankara Resim Sergisi .....	93
2.1.2.8. On Beşinci Ankara Resim Sergisi .....	107
2.1.2.9. On Altıncı Ankara Resim Sergisi .....	123
2.1.2.10. On Yedinci Ankara Resim Sergisi .....	127
2.1.3. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sergileri .....	127
2.1.3.1. Üçüncü Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sergisi .....	128
2.1.3.2. Dördüncü Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sergisi .....	133

2.1.3.3. Beşinci Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sergisi .....	142
2.1.3.4. 1936 Plastik Sanatlar Sergisi .....	145
2.1.3.5. 1937 Zonguldak Resim Sergisi .....	156
2.1.3.6. 1937 Bursa Resim Sergisi .....	157
2.1.3.7. 1937 Balıkesir Resim Sergisi .....	157
2.1.3.8. 1937 Samsun Resim Sergisi .....	158
2.1.3.9. 1938 Zonguldak Resim Sergisi .....	159
2.1.3.10. Altıncı Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sergisi .....	160
2.1.3.11. 1940 İzmit Resim Sergisi .....	163
2.1.4. d Grubu Sergileri .....	166
2.1.4.1. Birinci d Grubu Sergisi .....	166
2.1.4.2. İkinci d Grubu Sergisi .....	168
2.1.4.3. 1934 Moskova ve Leningrad Sergileri .....	172
2.1.4.4. Üçüncü d Grubu Sergisi .....	172
2.1.4.5. Dördüncü d Grubu Sergisi .....	174
2.1.4.6. Beşinci d Grubu Sergisi .....	175
2.1.4.7. Altıncı d Grubu Sergisi .....	177
2.1.4.8. Yedinci d Grubu Sergisi .....	179
2.1.4.9. Sekizinci d Grubu Sergisi .....	186
2.1.5. İnkılap Resim Sergileri .....	190
2.1.5.1. Birinci İnkılap Resim Sergisi .....	190
2.1.5.2. İkinci İnkılap Resim Sergisi .....	193
2.1.5.3. Üçüncü İnkılap Resim Sergisi .....	195
2.1.5.4. Dördüncü İnkılap Resim Sergisi .....	197

2.1.6. Devlet Resim ve Heykel Sergileri .....	202
2.1.6.1. Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi .....	202
2.1.6.2. İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi .....	206
2.1.7. Halkevi Sergileri .....	207
2.1.7.1. 1933 Yılı Halkevi Resim Sergileri .....	208
2.1.7.2. 1934 Yılı Halkevi Resim Sergileri .....	209
2.1.7.3. 1935 Yılı Halkevi Resim Sergileri .....	210
2.1.7.4. 1936 Yılı Halkevi Resim Sergileri .....	213
2.1.7.5. 1937 Yılı Halkevi Resim Sergileri .....	215
2.1.7.6. 1938 Yılı Halkevi Resim Sergileri .....	219
2.1.7.7. 1939 Yılı Halkevi Resim Sergileri .....	223
2.1.7.8. 1940 Yılı Halkevi Resim Sergileri .....	227
2.1.8. Yarım Asırlık Türk Resim ve Heykel Sergisi .....	230
2.1.9. Kişisel Sergiler .....	232
2.1.9.1. 1930 Yılında Açılan Kişisel Sergiler .....	232
2.1.9.2. 1931 Yılında Açılan Kişisel Sergiler .....	234
2.1.9.3. 1932 Yılında Açılan Kişisel Sergiler .....	235
2.1.9.4. 1933 Yılında Açılan Kişisel Sergiler .....	239
2.1.9.5. 1934 Yılında Açılan Kişisel Sergiler .....	248
2.1.9.6. 1935 Yılında Açılan Kişisel Sergiler .....	249
2.1.9.7. 1936 Yılında Açılan Kişisel Sergiler .....	251
2.1.9.8. 1937 Yılında Açılan Kişisel Sergiler .....	252
2.1.9.9. 1938 Yılında Açılan Kişisel Sergiler .....	255
2.1.9.10. 1939 Yılında Açılan Kişisel Sergiler .....	258

2.1.9.11. 1940 Yılında Açılan Kişisel Sergiler .....	259
2.1.10. Yurtdışında Açılan Türk Resim Sergileri .....	260
2.1.10.1. Moskova Modern Türk Resim Sergisi .....	261
2.1.10.2. Kiev Modern Türk Resim Sergisi .....	262
2.1.10.3. Bükreş Modern Türk Resim Sergisi .....	263
2.1.10.4. Atina Türk Resim ve Neşriyat Sergisi .....	265
2.1.10.5. Belgrad Türk Resim ve Neşriyat Sergisi .....	266

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### RESİM SANATI ÜZERİNE DİĞER TARTIŞMALAR

3.1. Basında Modern Sanat/Yeni Sanat Eleştirisi .....	267
3.2. Millî Resim Sanatı/İnkılap Resmi Tartışmaları .....	279
3.3. Resim Galerileri ve Müzeleri .....	284
3.3.1. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi .....	285
3.3.2. Ankara Halkevi Daimi Resim Galerisi .....	293
3.3.3. İstanbul Taksim'deki Resim Galerisi .....	293
3.4. Kuramsal Tartışmalar/Diğer Tartışmalar .....	294
3.5. Sanat ve Sanatçının Himayesi .....	300
3.6. Yurt Gezileri .....	306
SONUÇ .....	311
KAYNAKLAR .....	323



## RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: On Dördüncü Galatasaray Resim Sergisi'nin açılış töreninden bir fotoğraf (Cumhuriyet).-----	21 -
Resim 2: Namık İsmail, "Genç Kız" (Cumhuriyet). -----	22 -
Resim 3: Sergide teşhir edilen eserlerden (Vakit).-----	22 -
Resim 4: Sergiden bir görünüm (Cumhuriyet).-----	24 -
Resim 5: On Beşinci Galatasaray Resim Sergisi'nden bir görüntü (Akşam). ----	24 -
Resim 6: Sami Bey, "Ankara" (Muhit). -----	25 -
Resim 7: Halil Paşa, "Burgaz Sahili" (Muhit). -----	25 -
Resim 8: Ali Bey, "Portre" (Muhit). -----	26 -
Resim 9: Serginin afiş kısmından bir görünüm (Muhit).-----	27 -
Resim 10: On Altıncı Galatasaray Resim Sergisi'nin açılış töreninde konukları gösteren bir fotoğraf (Cumhuriyet). -----	28 -
Resim 11: On Altıncı Galatasaray Resim Sergisi'nden bir görünüm (Vakit).-----	28 -
Resim 12: On Sekizinci Galatasaray Resim Sergisi'nden bir görünüm (Cumhuriyet). -	34 -
Resim 13: Ayetullah Sümer, "Portre (Fresk)" (Arkitekt). -----	37 -
Resim 14: Ayetullah Sümer, "Benli Portre" (Arkitekt).-----	37 -
Resim 15: Feyhaman Duran, "Mustafa Şekip Tunç Portresi" (Arkitekt). -----	38 -
Resim 16: Hikmet Onat, "Cihangir Sırtlarından" (Arkitekt). -----	38 -
Resim 17: Vecih Bereketoğlu, "Çamlık" (Arkitekt). -----	39 -
Resim 18: Namık Yeğenoğlu, "Boğaziçi" (Arkitekt).-----	39 -
Resim 19: Yirminci Galatasaray Resim Sergisi'nden bir görünüm (Akşam).-----	40 -
Resim 20: Vecih Bereketoğlu, "Kayıklar" (Cumhuriyet). -----	44 -
Resim 21: Yirmi Birinci Galatasaray Resim Sergisi (Akşam). -----	45 -
Resim 22: Yirmi Birinci Galatasaray Resim Sergisi'nden teşhir edilen eserlerden bir görünüm (Akşam).-----	45 -

Resim 23: 1938 Galatasaray Resim Sergisi (Cumhuriyet).-----	46 -
Resim 24: Cumhuriyet gazetesinde, Yirmi İkinci Galatasaray Resim Sergisi'nde teşhir edilen bazı eserleri gösteren kolaj (Cumhuriyet).-----	47 -
Resim 25: Yirmi Üçüncü Galatasaray Resim Sergisi (Akşam).-----	47 -
Resim 26: Ayetullah Sümer'in "İsmet İnönü" portresi önünde toplanan meraklı izleyiciler (Cumhuriyet).-----	49 -
Resim 27: Yirmi Dördüncü Galatasaray Resim Sergisi (Vakit).-----	50 -
Resim 28: Resim Sergisinin Açılış Töreninde Kazım Paşa, Maarif Vekili ve Davetliler (Hakimiyeti Milliye).-----	53 -
Resim 29: Sekizinci Ankara Resim Sergisi'nden bir görünüm (Hakimiyeti Milliye).--	62 -
Resim 30: Sami Yetik, "Ankara'da Bir Sokak" (Muhit).-----	63 -
Resim 31: Feyhaman Duran, "Manzara" (Hakimiyeti Milliye).-----	63 -
Resim 32: Halil Paşa, "Çengelköy" (Muhit).-----	64 -
Resim 33: Halil Paşa, "Sahil" (Hakimiyeti Milliye).-----	64 -
Resim 34: İbrahim Çallı, "Manzara" (Hakimiyeti Milliye).-----	65 -
Resim 35: Şevket Dağ, "Valide Hanı" (Hakimiyeti Milliye).-----	66 -
Resim 36:Namık İsmail, "Portre" (Hakimiyeti Milliye).-----	66 -
Resim 37:Hikmet Onat, "Yoğurtçu Deresi" (Hakimiyeti Milliye).-----	67 -
Resim 38: Hasan Vecih Bereketoğlu, "Portre" (Hakimiyeti Milliye).-----	68 -
Resim 39: Başvekil İsmet Paşa ve Fırka Umumi Kâtibi Recep Bey'in Sergiyi Ziyareti (Yedigün).-----	70 -
Resim 40: Maarif Vekili Reşit Galip Bey, Dokuzuncu Ankara Resim Sergisi'ndeki eserleri inceliyor (Yedigün).-----	72 -
Resim 41: Cumhuriyet Halk Fırkası Umumi Kâtibi Recep (Peker) Bey Dokuzuncu Ankara Resim Sergisi'nde bir yapıtı incelerken görülüyor (Hakimiyeti Milliye).-----	73 -
Resim 42: Hikmet Onat, "Başbuğ" (Hakimiyeti Milliye).-----	74 -
Resim 43: Vecihi Bey, "Harman" (Hakimiyeti Milliye).-----	75 -

Resim 44: On Birinci Ankara Resim Sergisi'nin açılış törenine katılan bazı davetliler (Hakimiyeti Milliye).-----	78 -
Resim 45: On Birinci Ankara Resim Sergisi'nden genel bir görünüm (Hakimiyeti Milliye).-----	79 -
Resim 46: Sururi Bey, "Büyük Taarruz" (Hakimiyeti Milliye).-----	79 -
Resim 47: Sururi Taylan, "Büyük Taarruz", T.Ü.Y.B.-----	79 -
Resim 48: Kültür Bakanı Abidin Özmen, 12. Ankara Resim Sergisi açılış töreninde nutkunu okuyor (Cumhuriyet).-----	81 -
Resim 49: Kamutay Başkanı Abdülhalik Renda, serginin açılış kurdelasını kesiyor (Akşam).-----	81 -
Resim 50: Namık İsmail, "Nü" (Ulus).-----	82 -
Resim 51: Namık İsmail, "Nü", T.Ü.Y.B.-----	82 -
Resim 52: Şefik Bursalı, "Konya" (Ulus).-----	83 -
Resim 53: Şefik Bursalı, "Konya", T.Ü.Y.B.-----	84 -
Resim 54: Ahmet Doğu, "Yalılar", (Ulus).-----	84 -
Resim 55: On Üçüncü Ankara Resim Sergisi'nde gazeteciler için verilen davette çekilmiş bir hatıra fotoğrafı (Ulus).-----	85 -
Resim 56: Kültür Bakanı Saffet Arıkan, 13. Ankara Resim Sergisi'nin açılış töreninden (Ulus).-----	86 -
Resim 57: Sergiden genel bir görünüş (Ulus).-----	87 -
Resim 58: On Üçüncü Ankara Resim Sergisi'nde eserleri inceleyen bir ziyaretçi (Cumhuriyet).-----	87 -
Resim 59: İbrahim Çallı, "Ukraynalı Kadın" (Cumhuriyet).-----	88 -
Resim 60: Ayetullah Sümer, "Yeşil" (Ulus).-----	89 -
Resim 61: Halil Paşa'nın bir manzarası (Ulus).-----	90 -
Resim 62: Hikmet Onat, " Fenerbahçe Yarıları" (Ulus).-----	91 -
Resim 63: On Dördüncü Ankara Resim Sergisi'nden genel bir görünüm (Ulus).-----	101 -
Resim 64: Feyhaman Duran, "Atatürk" (Cumhuriyet).-----	102 -



Resim 65:Feyhaman Duran, "Atatürk", T.Ü.Y.B.-----	102 -
Resim 66:Ayetullah Sümer, "Kırmızı Portre" (Cumhuriyet). -----	104 -
Resim 67: Kültür Bakanı Saffet Arıkan, 2. Birleşik Ressamlar ve Heykeltraşlar Sergisi açılışında (Ulus). -----	108 -
Resim 68: Yedigün Mecmuası'nda İkinci Birleşik Resim ve Heykel Sergisi için hazırlanmış bir kolaj. -----	109 -
Resim 69: İkinci Birleşik Resim ve Heykel Sergisi'nden bir görünüm (Ulus). ---	110 -
Resim 70: İkinci Birleşik Resim ve Heykel Sergisi'nden bir görünüm (Ulus). ---	110 -
Resim 71:Cemal Tollu, "Sabiha Gökçen", T.Ü.Y.B. (Ar Mecmuası). -----	117 -
Resim 72: Nurullah Berk, "Kompozisyon"(Ar Mecmuası). -----	119 -
Resim 73: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Oda İçi" (Ar Mecmuası).-----	120 -
Resim 74: Melahat Ekinci, "Kadın Portresi" (Yücel Mecmuası). -----	120 -
Resim 75: Nureddin Ergüven, "Çiçekler" (Ar Mecmuası). -----	120 -
Resim 76: Turgud Zaim, "Kütahyalı Kız" (Ar Mecmuası). -----	121 -
Resim 77: Ali Karsan, "Çıplak Etüdü" (Yücel Mecmuası). -----	121 -
Resim 78: Sururi Taylan, "Doğan Güneş" (Ar Mecmuası). -----	121 -
Resim 79: İbrahim Çallı, "Hatay" (Yücel Mecmuası). -----	122 -
Resim 80: İbrahim Çallı, "Büyükada" (Ar Mecmuası). -----	122 -
Resim 81: Melek Celal, "Portre" (Yücel Mecmuası). -----	123 -
Resim 82: Maarif Vekili Hasan Ali Yücel'in On Altıncı Ankara Resim Sergisi'ni ziyaretinden bir fotoğraf (Akşam). -----	123 -
Resim 83: Hale Asaf, "İsmail Hakkı Oygur Portresi" (Vakit). -----	131 -
Resim 84: Hale Asaf, "İsmail Hakkı Oygur Portresi".-----	131 -
Resim 85: Şeref Akdik, "Kitare Çalan Hanım" (Cumhuriyet).-----	132 -
Resim 86: Vakit gazetesinin Dördüncü Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sergisi için düzenlediği tablo hediye çekilişe katılım kuponu (Vakit). -----	134 -

Resim 87: Beşinci Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sergisi'nin açılış töreninden bir fotoğraf (Cumhuriyet). -----	142 -
Resim 88: Beşinci Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sergisi'nden bir fotoğraf (Vakit).-----	142 -
Resim 89: 1936 Plastik Sanatlar Sergisi'nden genel bir görünüm (Cumhuriyet).-	146 -
Resim 90: Zeki Kocamemi, Nakliye Kolu (Arkitekt).-----	149 -
Resim 91: Zeki Kocamemi, Nakliye Kolu, T.Ü.Y.B. -----	149 -
Resim 92: Mahmut Cuda, Natürmort (Arkitekt).-----	150 -
Resim 93: Arif Bedii, Peyzaj (Arkitekt). -----	152 -
Resim 94: Edip Köseoğlu, Ayıklanan Kadın (Arkitekt).-----	153 -
Resim 95: Şeref Akdik, Portre (Arkitekt). -----	154 -
Resim 96: Hamit Görele, Fırtına (Arkitekt). -----	155 -
Resim 97: İlhami Demirci, Parkta Gezindi (Arkitekt). -----	155 -
Resim 98: Cevat Dereli, Yürüyüş Hazırlık (Arkitekt).-----	156 -
Resim 99: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin Balıkesir Sergisi'nden bir görünüm (Akşam).-----	158 -
Resim 100: Samsun Resim Sergisi'nde teşhir edilen bir eser (Cumhuriyet).-----	159 -
Resim 101: 22. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Sergisi'nin bir fotoğraf (Cumhuriyet).-----	161 -
Resim 102: İlhami Demirer, "Natürmort" (Cumhuriyet).-----	162 -
Resim 103: Ercüment Kalmuk, "Portre" (Cumhuriyet).-----	163 -
Resim 104: d Grubunun birinci sergisinde sanatçılar ve davetliler (Akşam).-----	167 -
Resim 105: Elif Naci'nin D Grubu'nun ikinci sergisinde teşhir ettiği bir yapıtı.--	171 -
Resim 106: Elif Naci, "Çamaşırçı Kadınlar" (Yedigün).-----	174 -
Resim 107: d Grubu'nun Dördüncü Sergisi'nden bir görünüm (Cumhuriyet). ----	175 -
Resim 108: Beşinci D Grubu Sergisi'nde Elif Naci tarafından sergilenen bir eser (Cumhuriyet).-----	177 -

Resim 109: Bedri Rahmi, "Portre" (Kültür Haftası) -----	179 -
Resim 110: Arif Kaptan, "Peyzaj" (Yarım Ay).-----	183 -
Resim 111: Halil Dikmen, "Portre" (Yarım Ay).-----	184 -
Resim 112: Zeki Faik İzer'in Yedinci D Grubu Sergisi'nde teşhir ettiği bir yapıtı (Yarım Ay).-----	186 -
Resim 113: Üçüncü İnkılâp Resim Sergisi'nin açılış töreninden bir fotoğraf (Ulus).---	196 -
Resim 114: Şeref Akdik, "Yeni Mektep" (Cumhuriyet).-----	201 -
Resim 115: Başvekil Refik Saydam, Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ziyarette bulunurken (Cumhuriyet).-----	203 -
Resim 116: İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde izleyicileri gösteren bir fotoğraf (Ulus).-----	207 -
Resim 117: Nureddin Ergüven, "Portre", (Cumhuriyet).-----	216 -
Resim 118: Saip Tuna, "Özden İnönü Portresi", (Cumhuriyet).-----	218 -
Resim 119: 1937 İzmir Halkevi Resim Sergisi'nden görünüm (Akşam).-----	219 -
Resim 120: Nureddin Ergüven, "Portre", (Cumhuriyet).-----	221 -
Resim 121: İnegöl Halkevi tarafından gerçekleştirilen 1938 tarihli resim sergisinden genel bir görünüm (Cumhuriyet).-----	222 -
Resim 122: 1939 Mersin Halkevi Sergisi'nde, ziyaretçiler ve sanatçılar Ali Cemal'in yapıtı "Başbuğ Atatürk" yapıtı önünde (Cumhuriyet).-----	223 -
Resim 123: 1939 Bakırköy Halkevi resim sergisinden genel görünüm (Cumhuriyet).-	226 -
Resim 124: Nureddin Ergüven, "Portre", (Cumhuriyet).-----	228 -
Resim 125: Elif Naci tarafından açılan 1930 yılı kişisel sergisinden genel bir görünüm (Cumhuriyet).-----	233 -
Resim 126: Saip Mualla (Tuna), "Portre", (Muhit).-----	235 -
Resim 127: Saip Mualla (Tuna), "Selma Kazım Şinasi Hanım Portres", (Muhit).-	236 -

Resim 128: Şeref (Akdik) Bey. -----	237 -
Resim 129: Kerim Bey, "Recep Bey Portresi", (Cumhuriyet).-----	240 -
Resim 130: Kerim Bey, "Ankara Valisi Nevzat Bey'in Portresi", (Cumhuriyet).-	240 -
Resim 131: Hoca Ali Rıza'nın Halkevi'nde açılan resim sergisinde teşhir edilen yapıtlarından biri (Cumhuriyet).-----	241 -
Resim 132: Nüzhet Ayetullah (Sümer) Bey ve eserleri (Cumhuriyet). -----	243 -
Resim 133: Tahsin Bey, "İstanbul Limanı ve Rıhtımı", (Cumhuriyet).-----	244 -
Resim 134: Ahmet Bey'in resim sergisinden genel bir görünüm (Hakimiyeti Milliye). -----	245 -
Resim 135: Hamit Necdet (Görel) Bey'in Galatasaray Lisesi'nde açtığı resim sergisinden (Cumhuriyet).-----	246 -
Resim 136: Millî Müsabaka Sergisi'nden bir görünüm içerisinde Feyhaman Duran'ın Antep'te yaptığı bir yapıt (sağda) görülüyor (Ulus)-----	308 -



**Aileme ve Ulu Önder Atatürk'e ithafen...**

## GİRİŞ

“1930-1940 Yılları Arasında Türk Resim Sanatında Eleştirel Yaklaşımlar” adlı tez çalışması, söz konusu yıllar arasında yayınlanan süreli yayınlardaki Türk resim sanatı konulu materyallerin tespit edilmesi, irdelenmesi, analiz edilmesi ve değerlendirilmesinden oluşmaktadır. Tez konusunun belirlenmesine yönelik düşüncemiz, 1930’lu yıllarda Türk resim sanatındaki eleştirel yaklaşımları, yaşanan gelişmeler ve açılan sergiler kapsamında geniş bir perspektif ve sanat tarihi disiplini içerisinde ele alma isteğinden kaynaklanmaktadır.

Michael Ryan, “Eleştiriye Giriş” adlı yapıtının önsözünde, eleştiriye kültürel yaşamın bir çözümlemesi olarak tanımlarken, eleştirinin kültüre olan etkisini bilimin fiziksel hayata yaptığı etkiye benzetmektedir (Ryan, 2012: 9). Yazara göre eleştiri, kültürel yaşayışı parçalara ayırarak inceler ve kültürün işleyiş biçimlerini ortaya çıkarır. Michael Ryan’ın bu yargısı, tez çalışmamız doğrultusundaki amaçlarımız ile örtüşmektedir. 1930-1940 yılları arasında kalan dönem, Türkiye Cumhuriyeti’nin kültürel ve sosyal yaşamının çağdaşlaşma ülküsü etrafında yeniden şekillendiği bir dönemdir. Kültürel yaşamın önemli bir parçası olan resim sanatında eleştirel yaklaşımların anlaşılabilmesi, Cumhuriyet’in ilk yıllarında yaşanan güçlü değişimlerin kültür ve sanat ortamına yansımaları hakkında fikir vermesi açısından önemlidir.

1930-1940 yılları arasında yayınlanan süreli yayınlarda tespit edilen içerikler incelendiğinde, resim sanatı hakkındaki inceleme ve eleştirilerde, önceki dönemlere göre artış gözlemlenmektedir. Belirli bir süre ile sınırlandırılmış olan tez çalışmasında, tespit edilen tüm içeriklere yer verebilmek elbette mümkün değildir. Bu nedenle, konu bütünlüğü ve ulaşılan materyaller göz önüne alınarak konu sınırlandırılmıştır. Süreli yayınlarda resim sergileri hakkında kaleme alınan yazıların, Türk resim sanatının sanatsal ve yapısal tartışmalarını geniş ölçekte yansıtması açısından tezin ana gövdesini 1930-1940 yılları arasında açılan Türk resim sergileri oluşturmaktadır. Sergiler, yazarlara yapıtlar ile bire bir ilişki kurmak yoluyla eleştiri getirme imkânı vermekle birlikte; Türk resminin sanatsal ve yapısal sorunlarının tartışıldığı etkinlikler olarak da değerlendirilmiştir.

Tez çalışması kapsamında öncelikle YÖK Tez Merkezi veritabanı ve Pamukkale Üniversitesi’nde tez taraması yapılmış; konu ile ilişkili yüksek lisans ve doktora tezlerine ulaşılmıştır. Bu çalışmalar içerisinde Halil Özyiğit’in “1920-1928

Yılları Arasında Süreli Yayınlar da Kültür ve Sanat Yorumları: Resim” adlı Yüksek Lisans tezi, yöntemi açısından çalışmamıza örnek teşkil etmektedir. Tez kapsamında, Cumhuriyet döneminin ilk yıllarındaki kültür ve sanat ortamının detaylı bir görünümünü sunulmaktadır. Çalışmada, 1920-1928 yılları arasında yayınlanmış 1 gazete ve 10 mecmuada yer alan kültür ve sanat yazıları çerçevesinde, Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki sanat ortamı hakkında önemli bilgiler verilmiştir (Özyiğit H. (2005). “1920-1928 Yılları Arasında Süreli Yayınlar da Kültür ve Sanat Yorumları: Resim”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli). Candaş Keskin’in “1940-1960 Yılları Arasındaki Kültür-Sanat Dergilerinde Resim Sanatı Eleştirileri”, adlı doktora çalışması ise, tez çalışması kapsamında kalan 1930-1940 yılları arasındaki dönemin devamı niteliğindedir. (Keskin C. (2012). “1940-1960 Yılları Arasındaki Kültür-Sanat Dergilerinde Resim Sanatı Eleştirileri”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara). Söz konusu iki çalışma göz önüne alındığında, tez kapsamında kalan 1930-1940 yılları arasında kalan zaman dilimine yönelik bu çalışmanın, sanat tarihi literatüründe, kronolojik bir zincirin kayıp halkasını tamamlaması umulmaktadır.

Tez çalışması kapsamında kalan döneme yönelik bir diğer çalışma, “Ankara Halkevi Sergileri” adlı Yüksek Lisans tezidir. Tezde, Ankara Halkevi binasında 1932-1952 yılları arasında açılan resim sergileri kronolojik sıra ile irdelenmiş ve sergiler, Halkevleri ideolojisi etrafında değerlendirilmiştir (Doğan Ç. (2009). “Ankara Halkevi Sergileri”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara).

“Türk Resim Sanatında Galatasaray Resim Sergileri” adlı Yüksek Lisans Tezi’nde, 1916-1952 yılları arasında Türk sanatının önemli etkinliklerinden biri olan Galatasaray Resim Sergileri, kronolojik bir şekilde incelenmiştir (Taşdelen, Ö. (2003). Türk Resim Sanatında Galatasaray Sergileri, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul).

“Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Türk Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Yazıları İle Katkıları” adlı doktora tezinde, 1923-1950 yıllar arasında yayınlanan süreli yayınlarda ressamlar tarafından kaleme alınan yazılar irdelenmiş; yazar, konu ve yayın bağlamında, bibliyografik olarak tasnif edilmiştir (Bayer Z. C. (2009). “Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Türk Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Yazıları İle Katkıları”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul).

“İktidar ve Sanat (1923-1950)” adlı doktora tez çalışmasında, Cumhuriyet’in ilanından 1950 yılına kadar geçen sürede sanat ve devlet ilişkisi, siyasetin sanata müdahalesi ekseninde ele alınmıştır. Tezin odak noktasını, tek parti iktidarı süresince yaşanan gelişmeler oluşturmaktadır. Türkiye’deki devlet ve sanat ilişkisi, çeşitli sanat alanlarındaki gelişmeler ışığında, dönemin farklı ülkeleri ile kıyaslanmıştır (Lüleci Y. (2013). “İktidar ve Sanat (1923-1950)”, (Yayınlanmış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul).

“1939-1950 Yılları Arasında Devlet Resim ve Heykel Sergileri” adlı Yüksek Lisans tezi, ilki 1939 yılında düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergileri’nin bir katalog çalışması niteliğindedir (Dolmacı S. (2006). “1939-1950 Yılları Arasında Devlet Resim ve Heykel Sergileri”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara).

M. Orhan Bayrak’ın “Türkiye’de Gazeteler ve Dergiler Sözlüğü (1831-1993)” adlı önemli çalışması, 1930-1940 yılları arasında yayınlanan süreli yayınlar hakkında fikir edinmemizi sağlamıştır (Bayrak O. M. (1994). *Türkiye’de Gazeteler ve Dergiler Sözlüğü (1831-1993)*, Küll Yayınları, İstanbul).

Çalışmamızda, tez kapsamında kalan dönemde yayınlanmış 32 dergi ve 5 günlük gazete seçilmiştir. Yayınların seçiminde, yazar kadroları, yayın politikaları ve okunma oranları göz önünde bulundurulmuştur. Tez kapsamında seçilen dergiler “Ar Mecmuası (1937-1938)<sup>1</sup>, Aramak Mecmuası (1939-1940), Çağlayan (1935-1938), Çığır (1933-1939), Evrensel Ay (1935), Gündüz (1936-1938), Güzel Sanatlar (1939-1940), Hafta (1934-1935), Hareket (1939), Heray (1938), İnanç (1940), İnsan (1938), İz (1934-1935), Kadro (1932-1935), Kalem (1938-1939), Kültür Haftası (1936), Marmara (1936-1938), Mimar (Arkitekt) (1931-1940), Modern Türkiye (1938-1939), Muhit (1930-1932), Oluş (1939), Resimli Ay (1936-1938), Resimli Hafta (1938-1939), Resimli Herşey (1935), Resimli Şark (1931-1934), Ülkü (1933-1940), Varlık (1933-1940), Yarım Ay (1935-1940), Yedigün (1933-1940), Yeni Hayat (1936), Yeni Türk (1932-1938) ve Yücel (1935-1940)”dır. Tez kapsamında incelenen günlük periyotlu gazeteler ise “Akşam (1930-1940), Cumhuriyet (1930-1940), Hakimiyeti Milliye (1930-1934), Ulus (1934-1940) ve Vakit (1930-1934, 1939-1940)” olarak belirlenmiştir. Tarama çalışmaları İzmir Millî Kütüphane Arşivi, İzmir Ahmet

---

<sup>1</sup> Süreli yayın adları yanında parantez içerisinde gösterilen tarihler, yalnızca tez kapsamında taranan yılları göstermektedir.



Piriştina Kent Arşivi, Ankara Üniversitesi Gazeteler Veritabanı, Cumhuriyet Gazetesi Arşivi ve Millî Kütüphane Süreli Yayınlar Kataloğu'nda yürütülmüştür. Tez kapsamında tespit edilen süreli yayınlara ait 54.000 civarı sayfa taranmıştır. Süreli yayınlar dışında konumuz kapsamında kalan tarih ve sanat tarihi kaynaklarına, ilgili makalelere başvurulmuş ve kaynakçaya alınmıştır. Elde edilen veriler ışığında, tez kapsamında kalan süre içerisinde gerçekleştirilen resim sergileri ve dönemin öne çıkan tartışmaları değerlendirilmiştir.

Tez çalışmasında, **“1923-1940 Yılları Arasında Türkiye Cumhuriyet’inde Ekonomi, Kültür ve Sanat Ortamı”** adlı birinci bölümde, **“1923-1940 Yılları Arasında Türkiye Cumhuriyet’inde Ekonomi”** başlığı altında Cumhuriyet’in ilanından 1940 yılına kadar geçen süre içerisindeki ekonomik koşullar irdelenmiştir.

**“Kültür ve Sanat Ortamı”** bölümünde Türkiye Cumhuriyeti’nin eğitim, kültür ve sanat alanındaki modernleşme hamleleri hakkında bilgiler verilmiş, gelişmeler kronolojik bir biçimde ele alınmıştır. 1923-1940 yılları arasında güzel sanatlar alanında gerçekleştirilen etkinlikler, yasal düzenlemeler ve kurumsallaşma girişimleri, hükümetin izlediği kültür ve sanat politikaları çerçevesinde irdelenmiştir.

**“1930-1940 Yılları Arasında Türk Resim Sanatında Eleştirel Yaklaşımlar”** başlıklı ikinci bölümü, çalışmanın ana gövdesini teşkil etmektedir. Bu bölümde 1930-1940 yılları arasında gerçekleştirilen Türk resim sanatı sergileri kronolojik bir sıra içerisinde ele alınmıştır. Bu sergiler, Galatasaray Resim Sergileri, Ankara Resim Sergileri, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sergileri, D Grubu Sergileri, Halkevleri Şube Sergileri, İnkılap Resim Sergileri, Yurtdışı Türk Resim Sergileri, Devlet Resim ve Heykel Sergileri ve kişisel sergiler olmak üzere alt başlıklar halinde, kronolojik bir sıra takip edilerek incelenmiştir. Süreli yayınlarda sergilere yönelik yer alan eleştiri ve incelemeler ele alınmıştır.

**“Resim Sanatı Üzerine Diğer Tartışmalar”** başlığı altındaki üçüncü bölümde ise sergiler hakkında çıkan yazılarda gündeme gelmeyen ya da detaylandırılmayan diğer tartışma konuları, konu bütünlüğünü sağlayacak bir seçki şeklinde yer almaktadır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1923-1940 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NDE EKONOMİ, KÜLTÜR VE SANAT ORTAMI

#### 1.1. Ekonomik Görünüm

1923-1930 yıllarını kapsayan Türk ekonomi politikaları, Millî Mücadele'nin getirdiği şartlar çerçevesinde şekillenir. Devletin ekonomi politikalarındaki önceliği, savaş sonrası koşulların ve Osmanlı Devleti'nden miras alınan ekonomik vaziyetin baskısı altından kurtulmak olur. Kapitülasyonlar, üretim faaliyetleri, dış borçlar ve savaşlara harcanan giderler göz önüne alındığında bu miras ülke için oldukça ağırdır. Birçok şehir savaşın yıkıcı etkileri ile harabe görünümündedir. Genç ve nitelikli nüfusun önemli bir kısmı cephelerde yitirilir. Halk yoksul bir vaziyet içerisinde. Fabrikalar, küçük ve orta ölçekli işletmeler neredeyse durma noktasına gelir. Emtia stoklarının büyük bir bölümü savaş yılları boyunca giderek tükenir (Akşin, 1997: 84-92; Küçükkaya ve Ortaylı, 2012: 87).

İşgal yılları süresince büyük zararlar gören şehirlerin yeniden imarı, ayrı bir mali yük anlamına gelmektedir. Devletin imar ve bayındırlık faaliyetlerine verdiği önem, Cumhuriyet'in ilk on beş yıla ait bütçe giderleri içerisinde ayrılan paya yansır. Buna göre, ilk on beş yılda imar ve bayındırlık bütçesi, diğer giderler ile kıyaslandığında en yüksek paya sahip ilk üç kalem arasında yer almaktadır (Sarı, 2011: 336).

Osmanlı Devleti'nin dışa bağımlı hale gelen ekonomisi ve sermaye çevrelerinin çoğunlukla gayrimüslimlerden oluşması millî bir ekonomik yapının tesisini zorlaştırır. Millî bağımsızlığın ekonomik bağımsızlık ile elde edilebileceğini ön gören Gazi Mustafa Kemal ve arkadaşları, Millî Mücadele yıllarında bir takım teşebbüslerde bulunur. 1922 yılında gayrimüslim sermayeye karşı Türk sermayesini güçlendirmek amacıyla *Millî Türk Ticaret Birliği* kurulur. 17 Şubat 1923'te toplanan ve 4 Mart 1923'e kadar devam eden *İzmir İktisat Kongresi*'nde ise 1930 yılına kadar sürecek ekonomi politikalarının genel hatları tespit edilir (Boratav, 2006: 36-43). 1923-1930 yılları arasında devletin ekonomi politikaları daha liberal bir içerik taşır. Hükümetin politikası bir taraftan Türk sermayesinin geliştirilmesini hedeflerken diğer yandan yabancı sermayenin faaliyetleri de önemli ölçüde desteklenir. Devletin

ekonomik faaliyetlere müdahalesi yabancı sermayenin yetersiz kaldığı noktalar dışında tercih edilmez (Kaya, Durgun, 2009: 236).

1930 yılı Türk mali politikalarının ikinci dönemi olarak nitelendirilebilir. Bu dönemde izlenen politika değişiklikleri, başta tüm dünyayı etkisi altına alan *1929 Dünya Büyük Buhranı* olmak üzere, dış etkenlere bağlı olarak gelişir. *Lozan Antlaşması*'nda (24 Temmuz 1923) Osmanlı Devleti'nin borçlarını düzenleyen maddelerin yürürlüğe giriş tarihi de aynı yıla rastlar. Antlaşmanın imzalandığı tarihte bu borçların toplamı 161,3 milyon lirayı bulur (Özkul, 2009: 281; Yenal, 2003: 66).

*1929 Dünya Büyük Buhranı*'nın etkileri karşısında yabancı ve özel sermaye girişimlerinin yetersiz kalması, devleti müdahaleci ve koruyucu politikalar izlemeye yönlendirir. Devletin bu politikalarının mahiyeti, özel sektörü dışlayan bir anlayışa da karşılık gelmez (Karabulut, 2006: 824). Liberal yaklaşımlar, özel sektörü yok etmeyecek bir denge hassasiyeti ile sürdürülür. Ancak fiyat istikrarını sağlamak, dış gelir dengesinin açık vermesini engellemek ve ekonomik büyüme ve kalkınmayı hızlandırmak gibi amaçlar göz ardı edilmez (Vural, 2008: 98). Bu doğrultuda 25 Şubat 1930 yılında *Türk Parasının Kıymetini Koruma Hakkında Kanun* yürürlüğe konur. 30 Haziran 1930 yılında *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası* kurulur. Büyük Buhran'ın etkilerini azaltmak ve iç piyasayı canlı tutabilmek amacıyla 30 Kasım 1931 yılında *İktisadi Buhran Vergisi Kanunu* çıkartılır. Bu vergiye ilaveten çıkarılan 29 Mayıs 1932 tarihli *Muvazene Kanunu* ile bütçe açığının kapatılması hedeflenir. Devletin piyasaya 1923-1930 yıllarına kıyasla artan müdahalesi, 10 Temmuz 1932 yılında 2058 sayılı kanun ile kurulan *Devlet Sanayi Ofisi* ile iyiden iyiye hissedilir. Buna göre sanayi yatırımları ve işletmeleri doğrudan devletin kontrolüne ve İktisat Vekaleti'nin denetim ve izinlerine tabi olur. Ancak tüm bu uygulamalar özel sermaye/girişim çevrelerinde endişe ve kaygı uyandırır. Devlet özel sektörün bu kaygılarını gidermek ve destek olmak için yeni devlet kuruluşlarını faaliyete geçirir. Bu bağlamda, 11 Haziran 1933 yılında *Sümerbank* kurularak *Devlet Sanayi Ofisi*'nin tüm hak ve işletmeleri buraya devredilir. 22 Haziran 1935 yılında tamamı devlet sermayesi ile kurulan *Etibank*, hükümetin maden politikaları doğrultusunda işletilir. 30 Aralık 1937 tarihinde kurulan *Denizbank* ise deniz, liman ve göl işletmelerini finanse ve idare etmek amacıyla faaliyet gösterir. Atılan bu adımlar, ekonomik yatırımların finanse edilmesinde büyük rol oynar (Eşiyok, 2006: 8; Yenal, 2002: 80, 84-87; Yücel, 2014: 28-32).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında ekonomide en büyük payı tarımsal faaliyetler oluşturur. 1927-1940 yılları arasındaki nüfus istatistiklerine göre kırsalın genel nüfusa oranı %75,6'dır (Günaydın, 2006: 12). 1927 yılında yapılan ilk resmi tarım ve sanayi istatistik kayıtlarına göre mevcut istihdamın %87.8'i tarım sektörüne aittir (TÜİK, 2014: 132). Millî gelirin %67'sini ise tarım sektörü sağlamaktadır. Yine aynı yıl ülke topraklarının %32'si ekilebilir durumdayken, ekim yapılmış toprak oranı %5'i geçmez. Ekimi yapılan ürünlerin ise %90'ı tahıl, geriye kalanı da sanayi bitkileri ve bakliyattan ibarettir. Bu görünüm içerisinde, devletin izlediği tarım politikaları, makineleşme ve çiftçilerin alım güçlerinin artırılmasına yönelik çalışmalar etrafında şekillenir (Aydemir, Durmuş, 2016: 160).

İlk adım olarak 21 Nisan 1924 yılında *İtibarî Zirai Birlikleri Nizamnamesi* ile kooperatifler kurulur. Zahire ve hububat büroları ile tarımsal ürünlerin fiyatlandırılmasındaki farklılıklar azaltılmaya çalışılır. Köylü üzerindeki vergi yükü hafifletilir. 17 Şubat 1925'te, devletin vergi gelirlerinin %22 gibi önemli bir payını oluşturan *Aşar Vergisi* yürürlükten kaldırılır (Kaya, Durgun, 2009: 249). Yabancıların toprak mülkiyeti hakkı kaldırılarak, çiftçilerin ekilebilir arazi oranları artırılır. Topraksız köylüye, 1923-1934 yılları arasında, 711.000 hektar arazi dağıtılır. Tarım okulları ve deneme istasyonları ile tarımdaki çağdaş ve bilimsel faaliyetlere yönelik çalışmalar gerçekleştirilir. Vergi muafiyetleri ve kredi olanakları yaratılarak çiftçinin finanse edilmesi sağlanır. Özellikle Ziraat Bankası, yapılan hukukî düzenlemeler ile çiftçiye kredi verme konusunda önemli bir rol oynar. 1930'lu yıllarda Büyük Buhran'ın etkisiyle tarımsal ürünlerde görülen fiyat dalgalanmalarına karşı köylünün korunması amaçlanır. 1932 yılında 2056 sayılı *Buğdayı Koruma Kanunu* çıkarılır. Kanuna göre Ziraat Bankası, çiftçinin elinde kalan buğdayı satın almakla görevlendirilir. Daha sonra bu alımlara diğer tarım ürünleri de eklenir. Bankalar ve devlet destekleri ile zirai makine alımlarında kolaylıklar sağlanır. Kooperatifler, örnek çiftlikler ve Halkevleri'nin *Köycülük Şubeleri* ile çiftçinin bilinçlenmesi yönünde çalışmalar yürütülür. Ancak tarımsal alanda gerçekleştirilen ekonomik tedbir ve girişimler hedeflenen atılımı karşılamakta yetersiz kalır (Özçelik ve Tuncer, 2007: 262-263; Özkul, 2009: 285; Özel, 2002: 240).

1923-1929 yılları arasında tarım sektöründeki ortalama büyüme hızı %15,4'tür. Büyük Buhran'ın etkileri altında geçen 1930-1939 yıllarında ise bu hız %6'ya kadar düşer. Neticede %10'a yaklaşan bir gerileme söz konusu olsa da,

ekonomik krizin etkileri ve dünya piyasası düşünülduğünde %6'lık bir büyüme hızının önemli bir başarı olduğu söylenebilir (Aydemir, Durmuş, 2016: 160; Şeker, 2011: ).

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte sanayi alanında önemli gelişmeler görülür. 1923-1933 yıllarını kapsayan ilk on yıllık dönemde, İzmir İktisat Kongresi'nde alınan kararlar doğrultusunda gerçekçi bir politika izlenir. 1925 yılında özel işletmelere orta ve uzun vadeli kredi temini için *Sanayi ve Maadin Bankası* kurulur. 1 Haziran 1927'de yurtiçi işletmelerin teşvik edilmesi ve üretime destek olmak amacıyla *Teşvik-i Sanayi Kanunu* çıkarılır (Kasalak: 2012: 68). Kanunun çıkarıldığı yıl sanayinin mevcut görünümü ile ülkenin sanayi üretimi, tüketim ihtiyacını karşılamaktan uzaktır. 1927 Sanayi Sayımı verilerine göre küçük ölçekli işletmeler de dahil olmak üzere toplamda 65.245 sanayi kurumu faaliyet gösterir. Üretim alanlarının % 43, 6'sı gıda ve tütün sanayii, %22'si makine, metal ve maden sanayii ve geri kalanlar da tekstil ile ağaç sanayiinden oluşur. İşletmeler içerisinde sadece 2.822'si motor gücü ile çalışabilecek teknolojiye sahiptir. On ve üzeri işçi çalıştırabilecek ölçekte olan işletme sayısı da 6.000'i geçmez. Sanayi alanında istihdam edilen toplam kişi sayısı ise 256.855'dir (TÜİK, 2014: 273; Yücel, 2014: 12).

Cumhuriyet Dönemi sanayi politikalarının ikinci dönemi olarak adlandırılan 1933-1939 yılları arasında, devletçi yaklaşımların planlı bir biçimde uygulandığı *Birinci ve İkinci Beş Yıllık Sanayi Planları* ön plana çıkar. Her iki planın da ortak özelliği, ekonomi politikalarında müdahaleci bir anlayış ile sanayi yatırımlarına öncelik verilmesidir. *Birinci Beş Yıllık Sanayi Planı* 1933 yılında hazırlanır, ancak 17 Nisan 1934 tarihinde yürürlüğe girer. *Birinci Beş Yıllık Sanayi Planı* ile kağıt, dokuma ve şeker öncelikli olmak üzere ülkede hammaddesi bulunan sanayi kollarının geliştirilmesi amaçlanır. Bu yıllarda temel ihtiyaç malzemelerinde kendi kendine yeten bir sanayi ortamı tesis edilmeye çalışıldığı söylenebilir. Özel sektör tarafından kurulması mümkün olmayan ya da desteklenmeyen alanlarda ise devlet teşebbüslerinin varlık göstermesi planlanır (Özyurt: 1981: 130-131; Yücel, 2014: 26-27).

1938 tarihli *İkinci Beş Yıllık Sanayi Planı* ile yeraltı kaynaklarından elde edilecek hammadde önem kazanır. Enerji üretimi konusunda elektrik üretim tesisleri kurulmasına yönelik adımlar atılır. İç piyasada talebi düşük hammadde ve yarı mamullerin ihracata uygun hale getirilmesi için gerekli tesislerin kurulması hedeflenir.

Ancak dünyada artan siyasi gerilim ve Atatürk'ün vefatı ile planın uygulanmasında bir takım değişikliklere gidilir. 1939 Nisan ayında plandan tamamen vazgeçilerek *İktisadi Savunma Planı* yürürlüğe konur. *Birinci ve İkinci Beş Yıllık Sanayi Planları* dahilinde gerçekleştirilen yatırımların finansmanında çoğunlukla devlet kredileri ve iç borçlanma tercih edilir. Dış kaynaklara yönelmeme konusunda bilinçli bir çabadan söz edilebilir (Özyurt, 1981: 130; Yücel, 2014: 23-24).

Sanayi alanında atılan bu adımlar, ülke ekonomisinin kalkınmasına önemli katkılar sağlar. 1923-1929 yılları arasında %8 civarında seyreden sanayi büyüme hızı, 1930-1939 yıllarında kriz koşullarına rağmen %11,7'ye ulaşır. Aynı artış kurulan fabrika sayılarında da görülür. Millî sanayi hedefi doğrultusunda gerçekleştirilen girişimler ile Anadolu'nun birçok yerinde yeni fabrikalar kurulur. Osmanlı Devleti'nden Cumhuriyet'e miras kalan fabrika sayısı 378'dir. Cumhuriyet'in ilanından Gazi Mustafa Kemal'in vefatına kadar kurulan fabrika sayısı 46 olur. Büyük bir bölümü devlet işletmesi olan bu fabrikalar arasında; Ankara'da *Fişek Fabrikası* (1924), *Çimento Fabrikası* (1928) ve *Havagazı Fabrikası* (1929); Eskişehir'de *Kiremit Fabrikası* (1927) ve *Şeker Fabrikası* (1934); İzmit'te *Gölcük Tersanesi* (1924) ve *Bez ve Karton Fabrikası* (1934); Kayseri'de *Uçak Fabrikası* (1926); Bursa'da *Süt Fabrikası* (1934), *Suni İpek Fabrikası* (1934) ve *Merinos Fabrikası* (1935); İstanbul'da *Çimento Fabrikası* (1926) ve *Uçak Fabrikası* (1936); Malatya ve Bitlis'te *Sigara Fabrikası*; İzmir'de *Klor Fabrikası* (1938), Diyarbakır'da *Tekel Rakı Fabrikası* (1932) sayılabilir (Akyıldız ve Eroğlu, 2004: 48-49; Meydan, 2014: 39-40; Yücel, 2014: 26-27)

Cumhuriyet'in ilk yıllarında mevcut altyapının yetersizliği ciddi bir sorun olarak gözükmektedir. Yabancı sermaye tarafından kârlı bulunmadığı için desteklenmeyen altyapı faaliyetleri, daha çok devletin kısıtlı imkânları ile sürdürülür. Bu alt yapı çalışmaları arasında demiryolu ve karayolu yapımı ile yabancıların elinde bulunan demiryolu işletmelerinin satın alınması gelir. 1923-1938 yılları arasında toplamda 3509 km. yeni karayolu yapılır. 1923 yılında Osmanlı Devleti'nden kalan 4112 km. demiryolu hattı 1940 yılı itibariyle 8637 km.'ye çıkarılır. İşletmesi yabancılara ait son demiryolu hattı olan Trakya hatları 1937 yılında devlet tarafından satın alınarak demiryollarının millileştirilmesi tamamlanır (Avcı, 2014: 42, 48-51; Çolak, 2013: 360-361).

Başlıca değinilen ekonomi etkinlikleri bağlamında görüleceği üzere, 1930-1940 yılları arasında iktisadi atılımlar yoğunluk kazanır. Kriz koşullarına rağmen sağlanan bu başarıda, ekonomik sistem tercihi ve planlama düşüncesinin birlikte ele alınması önemli bir rol oynar. Gözetilen denge politikaları, ekonomik sistemin kimliğini de şekillendirir. Türkiye Cumhuriyeti'nin koşullarına has bir biçimde oluşturulan bu politikalar, salt liberal ya da salt devletçi olmaktan uzak, her ikisinin sentezi bir görünümde dir.

## 1.2. Kültür ve Sanat Ortamı

Cumhuriyet'in ilanı, Türk toplumunun kültür ve sanat hayatında önemli değişimlerin görüldüğü yeni bir dönemin başlangıcıdır. Gazi Mustafa Kemal, inkılâplar ile çağdaş ve millî bir kültürel birliktelik etrafında eşit yurttaşlık ilkesine dayalı bir sosyal düzen inşa etmeye çalışır. "Yüksek ve inkılâpçı bir kültür seviyesine ulaşmayı" Türk siyasetinin esas hedefleri arasında sayan Ulu Önder (Atatürk'ün Tamim T., 1991: 643), Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren kültür ve sanat politikalarını belirli bir sistem içerisinde ele alır. 1923 yılından itibaren Ankara ve İstanbul'da her yıl gerçekleştirilen resim ve heykel sergileri buna güzel bir örnektir. Elbette daha geniş kapsamlı faaliyetler için bir süre beklemek gerekecektir. 1930 yılına kadar siyasi sorunların büyük oranda çözülmesiyle, devletin 1930'lu yıllarda kültür ve sanat etkinliklerine daha fazla önem verildiği söylenebilir.

Gazi Mustafa Kemal, diğer tüm alanlarda olduğu gibi tam bağımsız ve millî karakterden taviz vermeyen bir kültür anlayışını benimsemektedir. 5 Temmuz 1921 tarihinde İngiliz General Harington'un müzakere teklifi içeren telgrafına verdiği cevapta, kültürel bağımsızlığa verdiği önemini ortaya koyar:

*" Millî topraklarımızın düşmanlardan tamamiyle istihlası, hudud-ı milliyemiz dahilinde siyasi, mali, iktisadi, askeri, adli, harsi istiklal-i tammımız esası kabul edildiği takdirde müzakerata girmeye amade olduğumuzu beyan ederim "* (Atatürk, 2012: 861).

Kültürel yapının bağımsızlığı, kültürü oluşturan öğelerinin yabancı etkilerden arınması ve toplumun millî değerlerinin öne çıkması anlamına gelmektedir. Osmanlı Devleti'nin çok uluslu yapısından Cumhuriyet toplumuna kalan miras ise böylesi bir millî karakterin oldukça uzağındadır. Bu yüzden Cumhuriyet'in ilk yıllarında izlenen kültür politikalarının öncelikli amacı, uzun yıllardır arka plana atılmış olan Türk

kimliğinin yeniden yükseltilmesi olur. Kültürel aktarımın en etkili unsurları olan dil ve tarih alanında gerçekleştirilen atılımlar, bu politika doğrultusunda şekillenir (Sofuoğlu, 2009: 51-52)

Cumhuriyet'in milliyetçilik vurgusunun en güçlü dinamikleri olan Latin harflerinin kabulü (1 Kasım 1928), *Türk Tarih Tezi* (1930) ve *Türk Dil İnkılabı* (1932), İslamî kültür çevresinden arınmaya çalışan ve derinliğini Türk milletinin öz kültüründen alan bir yaklaşımı yansıtır. Bu inkılapların bizzat hazırlayıcısı ve uygulayıcısı olan Gazi Mustafa Kemal'in bu yaklaşımında, Ziya Gökalp'in Türkçülük fikrinin etkisi görülür. Ziya Gökalp, kültürün millileşmesinde esas alınması gereken çevre olarak Türk kültür dairesini<sup>2</sup> işaret eder (Gökalp, 1976: 20). 1930 yılında *Türk Tarih Tezi* doğrultusunda hazırlanan *Türk Tarihinin Ana Hatları* adlı kitapta Gazi, Gökalp ile aynı yönü işaret ederek, Türk kültürünün tarihselliğine dikkat çeker:

*‘‘Ey Türk Milleti! Sen yalnız kahramanlık ve cengaverlikte değil, fikirde ve medeniyette de insanlığın şerefisin. Tarih, kurduğun medeniyetlerin sena ve sitayişleri ile doludur. Mevcudiyetine kasteden siyasi ve içtimai amiller birkaç asırdır yolunu kesmiş, yürüyüşünü ağırlaştırmış olsa da, on bin yıllık fikir ve hars mirası, ruhunda bakir ve tükenmez bir kudret halinde yaşıyor. Hafızasında binlerce ve binlerce yılın hatırasını taşıyan tarih, medeniyet safında lâyük olduğun mevkii sana parmağıyla gösteriyor. Oraya yürü ve yüksel! Bu senin için hem bir hak, hem de bir vazifedir’’* (Türk Tarihi Heyeti, 1930: 69).

Gökalp'in ve Gazi Mustafa Kemal'in milli kültürü tarihsel bir derinlik içerisinde ele alan düşünceleri, kültür ve sanat alanında gerçekleştirilen çalışmalarda oldukça belirgin bir biçimde temsil edilir. Bu bağlamda, 1930'lu yıllarda halk kültürüne yönelik inceleme ve derleme faaliyetlerine ağırlık verilir. *İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü* (1924), *Türk Halkbilimi Derneği* (1 Kasım 1927)<sup>3</sup>, *Türk Dil Kurumu* (12 Temmuz 1932), *Halkevleri* gibi geleneksel folklor üzerine

---

<sup>2</sup> Ziya Gökalp, 1923 senesinde yayımladığı *Türkçülüğün Esasları* adlı kitabında Türkiye Türklerinin *Oğuz (Türkmen) ittihadı* olarak tanımladığı çevre ile kültürel açıdan birleşmesinin daha kolay olacağını belirtir. Gökalp, Oğuz ittihadı içerisinde Oğuz uruğuna mensup olduğunu belirttiği *Azerbaycan, Harezmi, İran Türklerini* saymaktadır. Gökalp'e göre *Türkiye, Azerbaycan, Harezmi ve İran*'in bulunduğu coğrafyaya *Oğuzistan* adını vermek mümkündür. Türkçülüğün hedefi ise, bu coğrafyada tek bir Türk kültürünün hakim olmasını sağlamaktır (Gökalp: 1976: 20-21).

<sup>3</sup> Kuruluşta adı Anadolu Halkbilimi Derneği olan topluluk, Türk Halkbilimi Derneği ismini 1928 yılında almıştır.



çalışmalar yapan kurum vasıtasıyla uzmanlar ile sanatçılar arasında işbirlikleri kurulur. Ortaklaşa yürütülen çalışmalarda, millî ve yerel kültürün tanınmasına yönelik önemli tespitlerde bulunulur. Folklor, plastik sanatlar ve geleneksel halk sanatlarına dair büyük kapsamlı derleme faaliyetleri gerçekleştirilir. Bu çalışmaların sistematığı *Türk Halkbilgisi Derneği* tarafından hazırlanan *Halkbilgisi Toplayıcılarına Rehber* (1928) adlı kitap çerçevesinde gerçekleştirilir (Çobanoğlu, 2009: 1054). Nusret Kemal (Köymen) (1903-1964), Kerim Ömer ve Mimar Abdullah Ziya (Kozanoğlu) (1906-1966) gibi yazarlar *Ülkü Mecmuası*'nda hazırladıkları *Köy Anketi*, *Köycülük* ve *Köycüler Bölümü* gibi inceleme yazıları ile bu çalışmalara katkı sağlar. Elde edilen etnografik bulgu ve malzemeler, 25 Temmuz 1928'de resmî açılışı yapılan *Ankara Etnografya Müzesi*'nde ve Halkevleri'nin *Müzecilik Şubeleri* tarafından açılan yerel müzelerde teşhir edilerek (Yücel, 1999:78), millî heyecanın ve kültürel mirasın halk ile paylaşılması amaçlanır.

Cumhuriyet kazanımlarının korunup geliştirilebilmesi ve millî birliğin sağlanması için eğitim seviyesinin yükseltilmesi bir gereklilik olarak görülmektedir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında okuma-yazma oranı düşüktür. Yüksek tahsil görmüş nitelikli nüfus sayısı toplumun genel okur-yazar oranından daha azdır. Bu nedenle *Harf İnkılâbı*'nı takiben büyük bir okuma-yazma seferberliği başlatılır. Öncelikle okuma-yazma bilmeyen büyük kitlenin Cumhuriyet ideolojisi doğrultusunda eğitim göreceği *Millet Mektepleri* (1929) kurulur (Albayrak, 1994: 472-473). 19 Şubat 1932 yılından itibaren kentlerde *Halkevleri*; köy ve kasabalarda *Halk Odaları* okuma seferberliğine katkı sağlamaya başlar (Eraslan, 2009: 729-730).

1930 yılı başından itibaren Cumhuriyet'in Türk toplumuna kazandırdığı yeni değerler doğrultusunda okulların mevcut müfredatlarında büyük kapsamlı yenilikler gerçekleştirilir. "Türk tarihi", "inkılap tarihi", "yurtbilgisi" gibi dersler eklenerek, millî bilincin ve Cumhuriyet değerlerinin genç nesiller tarafından özümsemesini sağlayacak bir millî eğitim politikası takip edilir (Kaplan, 2005: 140; Korkut, 2009: 714-722). Bu politikanın esasları, Cumhuriyet Halk Fırkası'nın 1931 yılı Parti Programı'nda şu şekilde ifade edilir:

*"Kuvvetli cumhuriyetçi, milliyetçi ve laik vatandaş yetiştirmek tahsilin her derecesi için mecburi ihtimam noktasıdır. Türk milletine, Türkiye Büyük*

*Millet Meclisine ve Türkiye Devletine hürmet etmek ve ettirmek hassası bir vazife olarak telkin olunur” (Parla, 1992: 71).*

Aynı zamanda pozitif bilimlere, güzel sanatlar ve meslekî teknik eğitime ayrılan ders saatlerinde görülen artış, millî söylemin çağdaş değerler ile uzlaştırılması yönünde izlenen hassasiyeti örneklemesi açısından önemlidir (Ergin, 1977: 1786).

Yükseköğretimde ise 1933 yılında gerçekleştirilen *Üniversite Reformu* ile çağdaş ve modern bir eğitim programı yaratılmaya çalışılır. Dönemin bilimsel standartlarının gerisinde kalan Dar’ül-fünûn (1864) kapatılarak *İstanbul Üniversitesi* (1 Ağustos 1933) kurulur (Özata, 2013: 169). Batı’da eğitim görmüş öğrenciler, Nazi Almanya’sından kaçan Alman ve Orta Avrupalı akademisyenler ile akademik kadrolar yeniden oluşturulur. Reform kapsamında Türkiye’ye davet edilen yabancı akademisyenler aracılığıyla Avrupa’daki yeni eğitim modelleri ve düşünce akımları Türk aydınları arasında tanınmaya başlar (Ülken, 1992: 464).

Cumhuriyet’in millî ve çağdaş değerlere dayanan yeni kültürel yapılanmasında en önemli unsurlardan birisi güzel sanatlardır. Gazi Mustafa Kemal’e göre “hissiyatını, ruhunu, inceliğini yüceltmek için yapılması gerekenlerde tembellik eden, resim yapmayan, heykel yapmayan ve güzel sanatları anlamayan bir milletin” ilerleme yolunda yeri yoktur. Gazi’nin güzel sanatlara bakışındaki bu kararlı tutumu, 1923-1938 yılları arasında izlenen sanat politikalarının genel çerçevesini oluşturur (Bütün Eserler, 2007: 361).

Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki sanat politikalarının sistemli bir biçimde yürütülebilmesi ve sanatın devlet himayesinde kurumsal bir kimlik kazanması için yeni yapılanmalara önem verilir. Cumhuriyet’in ilanından henüz üç yıl sonra Maarif Vekâleti bünyesinde *Sanayi-i Nefise Encümeni* (15 Mayıs 1926) kurulur (Özyiğit, 2005:38). “Sanayi-i Nefise Encümeni’nin Teşkilat ve Vesaiti Hakkında Talimatnâme’nin ilk maddesinde, Encümen’in güzel sanatların kapsadığı tüm çalışma alanlarında görevli olduğu ve çalışmalar süresince Maarif Vekâleti’nin danışma kurulu olarak faaliyet göstereceği belirtilir (Etike, 2001:76). Bu sayede sanat eğitimi ve sanat etkinliklerinde uygulanacak projelerin merkezi bir teşkilatlanma içerisinde yürütülmesi sağlanır. 1930’lu yıllarda *Ar Genel Müdürlüğü* ve *Devlet Resim ve Heykel Müzesi*’nin (1937) kurulması ile kurumsallaşma konusunda etkileri günümüze dek süren köklü adımlar atılır (Ödekan, 1999: 4).

Bu yenilikler ile birlikte Osmanlı Devleti'nden miras kalan sanat kurumlarının mevcut idari yapıları da yeniden ele alınır. Bu kurumlar içerisinde dönemin sanat ortamını şekillendiren en önemli kurum *Sanayi-i Nefise Mektebi*'dir (3 Mart 1883). Mektep, 1926 yılında Fındıklı'daki Eski Meclis-i Mebusan binasına taşınır. Bu sayede okul için kalıcı bir mekan ve eğitime daha elverişli koşullar sağlanır. Okulun adı 1927 yılında *Sanayi-i Nefise Akademisi*, Harf İnkılabı'ndan sonra da *Güzel Sanatlar Akademisi* olarak değiştirilir. Akademi'nin idari yapısının ve eğitim sisteminin yeniden organize edildiği reformlar bu dönemde gerçekleştirilir (Germaner, 1999: 19; Üstünipek, 2009: 13; Tansuğ, 2012: 158-159).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında müzik ve sahne sanatları ile ilgili gelişmeleri de göz ardı etmemek gerekir. 1826 yılında saraya bağlı olarak kurulan *Makam-ı Hilafet Muzikası*, 1924 yılında Ankara'ya taşınır ve *Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti* adını alır (Uçan, 2009: 1256). Osmanlı'nın ilk müzik okulu olan *Dar'ül Elhan* (1912) ise 1926 yılında Klasik batı müziği üzerine eğitim vermeye başlar ve İstanbul Belediye Konservatuvarı'na dönüştürülür (Altınköprü, 2004: 27). Dârü'l-bedâyi'nin 1931 yılında İstanbul Belediyesi'ne bağlanması ile tiyatronun belediye bütçesinden hususi bir ödenek elde etmesi sağlanır. Ayrıca Dârü'l-bedâyi'nin adı 1934 yılında *Şehir Tiyatroları* olarak değiştirilerek bugünkü şehir tiyatrolarının temelleri atılır (Konur, 1987: 309).

Aynı bütüncül yaklaşım güzel sanatlar eğitimi ve öğretmen yetiştirilmesi konularında sürdürülür. Gazi Mustafa Kemal, "*Okul sayesinde, okulun vereceği ilim ve fen sayesinde ki, Türk milleti, Türk sanatı, Türk ekonomisi, Türk şiir ve edebiyatı bütün güzellikleriyle gelişir*" sözleri ile güzel sanatlar eğitiminde izlenen kararlılığı özetlemektedir (Maarif Vekâleti, 1939: 14).

1924 yılında, Cumhuriyet döneminde kurulan ilk sanat okulu olan *Ankara Musiki Muallim Mektebi* eğitime başlar (Şıvgın, 2009: 64). Bu arada, uzun yıllar sanat eğitimini tek başına üstlenen Güzel Sanatlar Akademisi'nin 1924 tarihli Cumhuriyet dönemindeki ilk yönetmeliğinde, *Resim Darülmuallim*'i açılmasına dair bir madde yer almakla birlikte bölüm hayata geçirilemez. 1 Temmuz-1 Eylül 1926 tarihleri arasında Ankara'da resim ve elişleri öğretmenlerine yönelik olarak *İş Prensiplerine Müstenit Tedrisat Kursu* (Etike, 2001: 76-77) düzenlenir. 1927 yılında Maarif Vekâleti tarafından Akademi bünyesinde bir resim kursu açılır. Aynı yıl İstanbul

Belediyesi'nde *Şehir Bاندوسو Mektebi* kurulur. Yine Maarif Vekâleti'nin girişimleriyle, 1931 yılında Dârü'l-bedâyi'de bir *Tiyatro Meslek Mektebi* eğitime başlar (Altınay, 1934: 72-73; Ergin, 1977: 2136-2152). *Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü*'nde, 1932-1933 yılında kurulan *Resim-İş Bölümü* ile resim öğretmeni yetiştirme konusunda önemli bir adım atılır. 1936 yılında tiyatro, bale ve orkestra sanatçıları yetiştirmeyi hedefleyen *Ankara Devlet Konservatuari*'nin kurulması ile sanat eğitimin kurumsallaşması sürecinde köklü bir zemin inşa edilir (Duman ve Şahin, 2008: 263-265; Ergün, 1987: 14; Etike, 2001: 79)

Güzel sanatlar eğitimi kapsamında devletin bir diğer uygulaması, başarılı öğrencilerin burslu olarak yurtdışı eğitimine gönderilmesidir. Cumhuriyet dönemindeki ilk öğrenci kafilesi 1924 yılında yurtdışına çıkar. Öğrencilerin resim, heykel, müzik gibi alanlarda yetkin birer uzman olarak yetiştirilmek üzere gerekli bilgi ve tecrübeyi kazanabilecekleri şehirler olarak Paris ve Münih gibi Avrupa'nın sanat merkezleri tercih edilir. Yurtdışı eğitimini tamamlayarak yurda dönen sanatçılar, çağdaş sanat akımlarının Türk sanatında yer edinmesinde etkili olurlar. Ayrıca bu sanatçılar, sanat eğitiminde yeni öğretim kadrolarının oluşumu konusunda önemli görevler üstlenirler (Erbay ve Erbay, 2006: 80-81).

Gazi Mustafa Kemal için sanatçı, *uzun çaba ve çalışmalardan sonra alında ışığı ilk duyan insan olarak* (Atatürkçülük, 1984: 147), toplumsal gelişmenin öncüsü konumundadır. Sanatçının toplumsal kalkınmada oynayacağı rolün kıymetini çok iyi bilen Atatürk, sanat etkinliklerini yakından takip eder ve her fırsatta bu etkinlikleri teşvik edici bir tutum sergiler. Ayrıca, sanatçılar ile yakınlıklar kurmaktan keyif alan Ulu Önder, çoğunluğu Çankaya Köşkü'nde gerçekleşen sohbet meclislerine mutlaka sanatçıları da davet eder (Akay, 2006: 220; Gürkan, 1971: 84).

Sanat etkinlikleri belirli bir sistem ve süreklilik içerisinde Ankara ve İstanbul'da yoğunluk kazanır. İlki 1916 yılında İstanbul'da açılan Galatasaray Resim Sergileri, Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar düzenli olarak gerçekleştirilen tek sanat etkinliğidir. Ankara'nın başkent ilan edilmesiyle (13 Ekim 1923) birlikte ikinci bir kültür ve sanat merkezi oluşturma çabaları görülür. Ankara görünüşü, kültürel yaşamı ve mimarisi ile Anadolu'nun geri kalmış diğer şehirlerine öncü ve örnek bir model olarak yeniden tasarlanır (Sarioğlu, 2001: 115). Resim-heykel sergileri, tiyatro gösterileri ve müzik dinletileri gibi etkinliklerin bilinçli bir şekilde Ankara'ya taşındığı

görülür. 1923 yılından itibaren her yıl Ankara’da *Güzel Sanatlar Birliği* tarafından bir resim heykel sergisi açılmaya başlar. Bu sergileri süreklilik bağlamında *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sergileri*, *D Grubu Sergileri*, *İnkılap Sergileri* ve ilki 1939 yılında düzenlenen *Devlet Resim Heykel Sergileri* takip eder. Ayrıca çoğunluğu Ankara Halkevi salonlarında olmak üzere, çok sayıda konser ve tiyatro gösterimi gerçekleştirilir. Bu gelişmeler eşliğinde 1930’lu yıllarda Ankara’nın, kültür ve sanatın da başkenti haline geldiği söylenebilir (Başkan, 2014: 255-256; Özyiğit, 2014: 238-239, Tansuğ, 2012: 167-169,179).

Diğer şehirlerde ve kırsal alanlarda ise süreklilik gösteren sanat etkinliklerinden söz etmek oldukça güçtür. Ankara ve İstanbul merkezli sanat toplulukları, sanat etkinliklerinin tüm yurttta yaygınlaştırılması amacıyla Anadolu’ya devlet destekli gezici etkinlikler düzenler. Şadi Fikret’in *Millî Sahne*’si, *Darülbedayi* ve *Reşit Rıza* toplulukları gibi tiyatro toplulukları, yurdun birçok yerine giderek oyunlar sahneler. İlki 1938 yılında gerçekleştirilen *Yurt Gezileri* ile ressamlar Anadolu’nun çeşitli yerlerine gönderilir. Dönüşte, Yurt Gezileri kapsamında yaptıkları eserlerden oluşan sergiler düzenler. Ayrıca, Halkevleri’nin *Sanat Şubesi* ve *Temsil Şubesi*, buldukları her ilçe ve kasabada sanat etkinliklerini yaygınlaştırmaya çalışır (Aktaş ve Özdemir, 2011: 192-193; And, 2014: 186-188; Başkan, 2014: 257).

Sanat, okuma yazma oranlarının düşük olduğu Cumhuriyet’in ilk yıllarında, halk eğitime katkı sağlamak amaçlı bir etkinlik olarak tasarlanır. Devletin sanatçılardan beklentisi, inkılapların benimsenmesi, yeni yaşam değerleri ve millî heyecanın geniş kitlelere yayılmasına katkı sağlayacak bir üretim faaliyeti içerisinde olmalarıdır. Özellikle Cumhuriyet’in ilk on yılında millî mücadele ve inkılaplar, yeni devletin görsel imgeleridir. Ressamların tuvallerine yansıyan millî mücadele sahnelerinin yanı sıra, Türkiye’nin pek çok şehrine Atatürk anıtları ve heykelleri yapılır. Kâğıt paraların ve posta pullarının üzerine Atatürk portreleri basılır. Gazete ve dergilerde Atatürk’ün karikatürleri yer alır. Millî mücadele ve Atatürk konulu şiirler kaleme alınır (Lüleci, 2015: 178).

Cumhuriyet’in ilk yıllarında, siyasi söylemin ve kültürel aktarımın en etkili araçlarından biri olan tiyatroya karşı artan bir ilgiden söz edilebilir. Tiyatronun her alanında büyük katkıları olan ve Cumhuriyet dönemi tiyatrosunun yükselmesini sağlayan isim *Muhsin Ertuğrul*’dur (28 Şubat 1892 - 29 Nisan 1979). 1927 yılında

Dârü'l-bedâyi'nin başına getirilmesiyle tiyatrodaki sanatsal ve idari açıdan düzenli bir döneme girildiği görülür. Oyun seçiminde gözetilen titizlik, ilk kez çocuk oyunlarının oynanmaya başlanması, müzikli oyunların başarılı uygulamaları, edebiyat matinelere, yeni bir tiyatro okulunun açılması, öğrenci matinelere düzenlenmesi gibi önemli çalışmalar bu dönem içinde gerçekleştirilir (And, 2014: 159; Suner, 1995: 12-13).

Gazi Mustafa Kemal, tarih tezinin savunmasını yaparken, tiyatrodaki kitlesel iletişimdeki gücüne dikkat çeker:

*'Herhangi bir davayı millete ve kütleye mal etmek istediğimiz zaman tiyatrodaki geniş kütleye yapabildiği vasıtasız telkinden istifade etmelidir* (Halıcı, 2009: 3).

Gazi'nin bu düşünceleri, tiyatro oyunlarında ele alınan konu seçimlerinde açıkça görülür. Cumhuriyet'in ilk yıllarında sahnelenen oyunların önemli bir bölümü, halkta ulusal bir bilinç yaratma ve hükümetin siyasal yolla elde ettiği gücü duygusal anlamda pekiştirme amacıyla yazılır. Çoğu manzum bir dille yazılan bu eserlerde estetik kaygılar ikinci plana geçerken; Türklük ve inkılaplar yüceltilir. Bu oyunlar arasında Yakup Kadri'nin *Sağanak* (1929), Aka Gündüz'ün *Mavi Yıldırım* (1933), Müsahipzâde Celâl'in *Bir Kavuk Devrildi* (1930), Faruk Nafiz'in *Kahraman* (1933) ve Halit Fahri'nin *On Yılın Destanı* (1933) piyesleri sayılabilir. Bu oyunların, dönemin toplum psikolojisini yansıtmaları açısından önemli bir belge olduğu söylenebilir. Ayrıca *Karagöz, Meddah, Ortaoyunu, Tuluat* ve seyirlik köylü oyunları gibi geleneksel tiyatro etkinlikleri de varlığını sürdürmeye devam eder (And, 2014: 159; Çelik, 2009: 1296-1297; Türk Tiyatrosu, 1983: 306; Temel, 2016: 1774).

Muhsin Ertuğrul, tiyatrodaki olduğu gibi, Cumhuriyet dönemi Türk sinemasının ilk dönemine yön veren kişidir. *İstanbul Şehir Tiyatroları* aracılığı ile Türk sinemasının tüm yönetimini üstlenir (Onaran, 1981: 331). Ancak sanatçıya göre sinema, tiyatrodaki bir yan dalı olarak değerlendirilir. Tiyatro oyunlarının beyaz perdeye uyarlanmasından öteye geçmeyen yaklaşımı, sinemanın diğer sanat dallarına göre daha yavaş bir gelişim göstermesine yol açar (Özön, 1968: 19). 1930-1946 yılları arasında toplam 49 film çekilir. Bu filmlerin yalnız 6'sı günümüze ulaşmıştır (Ayça, 1999: 122).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında levanten ailelerin kişisel merakı seviyesinde kalan ve toplumsal bir karşılığı olmayan operanın gelişim süreci 1930'lu yıllara rastlar.

Ahmet Adnan (Saygun) ve Mahmut Ragıp (Köseihal) öncülüğünde kurulan *Opera Cemiyeti*, operada ilk kurumsal yaklaşım olarak öne çıkar. İlk sahneleme 1934 yılında Ahmet Adnan (Saygun) tarafından, Münir Hayri (Egeli) Bey'in metni üzerine bestelenen *Feridun Piyesi (Özsoy Operası)* ile yapılır. Opera besteciliğinde Cemal Reşit (Rey) Bey öne çıkan bir diğer önemli isimdir. Gazi Mustafa Kemal'in operaya olan özel ilgisi de, bu alanda yapılan çalışmaların hız kazanmasında oldukça etkilidir. Ankara Halkevi'nde, Ulu Önder'in Ankara'ya gelişinin on beşinci yıldönümü sebebiyle Ahmet Adnan Saygun'un *Taş Bebek* ve Necil Kazım (Akses) Bey'in *Bay Önder* operası Gazi'nin huzurunda sahnelenir (Çakır, 2009: 1290; Özhancı, 2009: 201).

Mustafa Kemal'in müziğe yaklaşımı başta Ziya Gökalp'in eski medeniyet ve yeni medeniyet arasındaki ayrımı olmak üzere, batı medeniyetini aşacak bir çağdaşlaşma düşüncesi paralelinde gelişir (Uçan, 2009: 1257). Alaturka – alafanga müzik ayrımı da, bu düşünce etrafında şekillenir. Atatürk, müziğin gelişimine verdiği öneme 1 Kasım 1934 günü Meclis açılışında yaptığı konuşmada şu sözlerle değinir:

*“Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bu gün dinletmeye yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları, bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak; bu düzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musiki de yerini alabilir. Kültür işleri bakanlığının buna değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim”* (TBMM Zabıt Ceridesi (4), 1 Kasım (Teşrinisâni) 1934: 4 ).

Gazi'nin millî müzik konusundaki görüşleri, geleneksel halk müziğine karşı büyük bir ilgi ve merak duyulmasına kaynaklık eder. 1926 – 1930 arasında *İstanbul Konservatuvarı*'nın ve 1932 yılından itibaren de *Halkevleri*'nin çalışmaları neticesinde Anadolu'nun geleneksel müzik ve oyunlarına dair geniş kapsamlı derleme faaliyetleri gerçekleştirilir. Neredeyse tüm iller, kasaba ve köylere varıncaya dek tetkik edilir. Tespit edilen çok sayıda halk türküsü ve ezgileri ses kaydına alınarak korunur (Mirzaoğlu, 2009: 1046-1047).

Mimarlık alanı, Türkçülük fikirlerinin uygulandığı uygun bir ortam olarak öne çıkar (Sözen, 1984: 27). 19. yy. seçmeciliğine tepkilerinin gösterildiği bu dönemde milliyetçi bir mimari anlayışın ortaya çıktığı söylenebilir (Tansuğ, 2012: 143). “Millî Mimari Rönesansı”, “Millî Mimari” olarak da bilinen Birinci Ulusal Mimarlık Akımı’nda başta Mimar Kemalettin Bey (1870-1927) ve Vedat (Tek) Bey (1873-1942) olmak üzere, Arif Hikmet Koyunoğlu (1888-1982), Tahsin Sermet (1889-1969, Gulio Mongeri (1875-1953) gibi isimler sayılabilir (Bozdoğan, 2015:31).

1930’lara kadar devam eden Birinci Ulusal Mimarlık Akımı, bu tarihten sonra etkilerini kaybetmeye başlar. Bu dönemin sonlarına doğru, toplumsal, siyasal ve kültürel hayatta uygulanmak istenen değişiklikler mimariye yansır ( Sözen, 1987: 167). Cumhuriyet’in modernleşme ülküsü bağlamında uluslararası modern mimariye yöneliş görülür (Fidan, 2002: 33). Birinci Ulusal Mimari Akımı’nın yerine Egli’nin modern tekniklere ve işlevselliğe önem verdiği Uluslararası Üslup ortaya çıkar (Aslanoğlu, 2010: 57). Bu yıllarda, bina inşa teknikleri ve malzemeler yeni boyut kazanır. Betonarme, çelik türleri, alüminyum ve cam gibi malzemeler yeni mimaride yerlerini alır (Hasol, 2017: 85) Ayrıca, Avrupa’da resim dalında gelişen Kübizm, Fütürizm gibi sanat akımlarının etkisi de mimariye yansır. Kübizmin resim sanatında, nesneleri küp, küre ya da piramidal olarak öne çıkarması, mimaride de bu tür etkilere neden olduğu söylenebilir (Hasol, 2017: 86). Bu dönem mimarisi, “kübik” veya “asri” mimarlık olarak adlandırılır (Aslanoğlu, 2010:63).

1930’lu yıllarda Ulu Önder’in yol göstericiliğinde, yeni rejimin çağdaşlaşma ilkelerinin coşkusu toplumsal ve kültürel alanda hissedilmeye başlanmıştır. Kültürel imgeler, milliyetçilik ve modernizm bağlamında yeniden inşa edilirken, sanat, bu hedefler doğrultusunda yapılanan ulusal imgelerin toplumsal tabana aktarılmasında önemli bir araç olarak görülmüştür. Bu ilkeler doğrultusunda sanat ortamı ve sanatçıların gündemine yeni konular gelmiş, sanatsal etkinliklerde Cumhuriyet’in ve Atatürk’ün devrim ideolojisine koşutluk ön plana çıkmıştır. Cumhuriyet’in resmi sanat politikaları şekillenmeye başlamış, sanat eğitimi, sanatın himayesi, sanatçının desteklenmesi gibi konular Cumhuriyet Hükümetleri’nin önemli bir gündem maddesi haline dönüşmüştür. .Bu gelişmeler ışığında 1930-1940 yılları arasında kalan dönemin, Türk resim sanatının sağlam temeller üzerinde yükseldiği ve gelecek dönemlerdeki atılımlara kaynaklık eden bir süreç olduğu söylenebilir.



## İKİNCİ BÖLÜM

### 1930-1940 YILLARI ARASINDA TÜRK RESİM SANATINDA ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR

#### 2.1. Açılan Sergiler

1930-1940 yılları arasında gerçekleştirilen Türk resim sergileri hakkında seçilmiş süreli yayınlarda yer alan haber, inceleme ve eleştiriler derlenerek, Ankara Resim Sergileri, Galatasaray Resim Sergileri, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sergileri, D Grubu Sergileri, İnkılap Sergileri, Halkevleri Şube Sergileri, Yurtdışında Açılan Türk Resim Sergileri ve Kişisel Sergiler başlıkları altında irdelenmiştir.

##### 2.1.1. Galatasaray Resim Sergileri

Türk resim sanatı tarihinin süreklilik bağlamında en eski sergisi olan Galatasaray Resim Sergileri, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti tarafından ilk kez 1916 yılında Societa Opera binasında (Galatasaraylılar Yurdu) açılmış, 1919 yılında Galatasaray Mekteb-i Sultanisi'nde açılan sergiden itibaren süreklilik kazanmış ve 1951 yılına dek salon anlayışı içerisinde sürdürülmüştür (Yasa Yaman, 2012: 141). Galatasaray Resim Sergileri, tez kapsamında kalan süre içerisinde her yıl açılmaya devam etmiştir. Güzel Sanatlar Birliği sanatçıları tarafından düzenlenen Galatasaray Resim Sergileri'nin, basında, Ankara'da gerçekleştirilen sergilere göre düşük bir ilgiyle takip edildiği söylenebilir. Sergiler, 1930'lu yıllar boyunca izleyici sayıları ve eser satışları açısından düşüş içerisinde gözükmektedir.

##### 2.1.1.1. On Dördüncü Galatasaray Resim Sergisi

On Dördüncü Galatasaray Resim Sergisi, 200'e yakın<sup>4</sup> eser ile 2 Ağustos 1930 tarihinde Galatasaray Lisesi'nin üst katında yer alan iki büyük salonda açılır. Açılış törenindeki ilk konuşmayı ressam Şevket (Dağ) Bey (1876-1944) yapar. Serginin resmi açılışını simgeleyen kordela ise davetliler arasında bulunan İstanbul Mebusu Yusuf Akçura (1876-1935) tarafından kesilir. Yusuf Akçura, sanatçılara iyi bir eser satışı ve gelecek temenni ettiği kısa bir konuşma gerçekleştirir (Resim 1) ("Resim Sergisi", (1 Ağustos 1930). *Hakimiyeti Milliye*; "Resim Sergisi Bugün Açılıyor", (2

<sup>4</sup> 3 Ağustos 1930 tarihli Vakit gazetesinde yer alan haberde, *On Dördüncü Galatasaray Resim Sergisi*'nde 164 eserin teşhir edildiği bilgisi yer almaktadır ("Resim Sergisi", (3 Ağustos 1930). *Vakit*).

Ağustos 1930). *Cumhuriyet*; “Resim Sergisi Bugün Açılıyor”, (2 Ağustos 1930). *Vakit*).



Resim 1: On Dördüncü Galatasaray Resim Sergisi'nin açılış töreninden bir fotoğraf (*Cumhuriyet*).

Sergi, basında, genç ve usta sanatçıların ince zevklerini yansıtan yapıtlardan oluşması açısından beğeniyle karşılanır. Bu yapıtlar arasında Namık İsmail'in (1890-1935) “*Genç Kız*” portresi (Resim 2), ilk bakışta dikkat çeken, başarılı bir eser olarak nitelendirilmektedir. Sami (Yetik) Bey'in (1878-1945) “*Şakayık Günleri*” ve “*Yıldız Çiçekleri*”, Ruhi (Arel) Bey'in (1880-1931) “*Bebek Koyu*” ve “*Haliçte Gurup*”, Sabiha Rüşdü (Bozcalı) Hanım'ın (1903-1998) “*Natürmort*”u, Şevket Bey'in “*Büyük Çarşı*” ve “*Kuyumcular*”ı, İbrahim (Çallı)'nın (1882-1960) bir çiçek resmi ile “*Deniz Banyosu*” yapıtları, Arslanyan Efendi'nin “*Rüstempaşa Camii Kapısı*” ve “*Ayasofya Camii*”, Halil (Sözel) Paşa'nın “*Natürmort*”u ve Ahmet Bey'in bir portre çalışması *On Dördüncü Galatasaray Resim Sergisi*'nin en beğenilen eserleri arasında gösterilmektedir (Resim 3) (“*Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi Açıldı*”, (3 Ağustos 1930). *Cumhuriyet*).



Resim 2: Namık İsmail, "Genç Kız" (Cumhuriyet).



Resim 3: Sergide teşhir edilen eserlerden (Vakit).

On Dördüncü Galatasaray Resim Sergisi'nin heykel bölümünde, kadın sanatçıların eserleri ile öne çıktığı görülmektedir. Bari Hanım'ın iki büst çalışması ve Rezan Hanım'ın "*Düşünen Kadın*" heykeli, serginin takdirle karşılanan eserleri arasında yer almaktadır. Serginin başarılı bir diğer kadın sanatçısı Güzin (Duran) Hanım'dır (1898-1981). Güzin Hanım'ın serginin tezyini kısmında teşhir ettiği deri eserleri beğeniyle karşılanmıştır ("*Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi Açıldı*", (3 Ağustos 1930). *Cumhuriyet*).

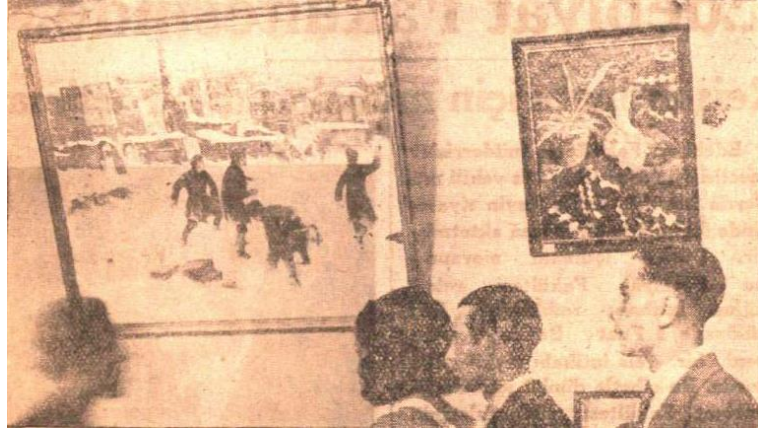
Sergide eser teşhir eden diğer sanatçılar arasında İlhami (Demirci) (1908-1976), Kadri, Hüsnü, Fuat, İsmet, Mustafa Turgut, Rahman, Sadık Mustafa, Sadi Ziya,

Sırrı, Şevket, Turgut, Nazmi Ziya (Güran) (1881-1937), Hasan Vecih (Bereketoğlu) (1895-1971), Ziya, Yakup, Hulusi, Ali Halil, Mehmet, Celal, Hikmet, Cemal Sait (Tollu) (1899-1968), Hüsnü ve Feyhaman (Duran) Bey (1886-1970) ile Kudsiye, Mayda ve Müzdan Hanımlar yer almaktadır (“Resim Sergisi”, (3 Ağustos 1930). *Vakit*).

### 2.1.1.2. On Beşinci Galatasaray Resim Sergisi

1 Ağustos 1931 tarihinde açılan On Beşinci Galatasaray Resim Sergisi, Türk ressamların sergilere olan eski ilgi ve özenlerini kaybetmiş olduğunu göstermesi açısından üzüntü verici olarak değerlendirilmektedir. Şevket (Dağ) Bey, açılış töreninde gerçekleştirdiği konuşmada ekonomik koşulların ressamların üretimlerini olumsuz yönde etkilediğini belirtmektedir. On Beşinci Galatasaray Resim Sergisi’nde teşhir edilmek üzere eser bulmakta zorlanmış olduklarına dikkat çekmektedir (Resim 4) (“Resim Sergisi Açıldı”, (2 Ağustos 1931). *Cumhuriyet*; “Güzel Sanatlar Birliği Sergisi”, (3 Ağustos 1931). *Hakimiyeti Milliye*).

Hikmet Feridun (Es) (1909-1992), *Akşam* gazetesinde kaleme aldığı incelemesinde, eserlerin salonun en karanlık köşelerine konumlandırılmış olmasını eleştirmektedir. Bununla birlikte, tabloların duvara tutturuldukları vidaların sürekli olarak gevşemesi sonucunda düşme tehlikesiyle karşı karşıya kalmasını ve son anda bir hademenin müdahalesi ile düşmekten kurtulduklarını, özensizlik olarak eleştirmektedir. Yazar, tabloların aşağıya doğru kayarken duvara sürtünmeleri sonucunda çıkardıkları seslere istinaden, eserleri, alaycı bir dille, sesli tablolar olarak nitelendirmektedir. Hikmet Feridun’un sergi hakkındaki eleştirileri bununla sınırlı değildir. Yazar, sergiyi gezen ziyaretçilerin yapıtlar karşısındaki yorumlarını, Türk izleyicisinin sanatsal yetkinliği açısından eleştirmektedir. Bu doğrultuda, sergide tanık olduğu yorumlardan bazılarını okuyucular ile paylaşır. Örneğin, iki izleyicinin bir natürlü tabloda yer alan karpuzun iyi bir meze olabileceğinde hemfikir olduklarını belirtmektedir. Hikmet (Onat) Bey’in (1882-1977) “*Kabataş*” tablosu karşısında ise Kabataş sahilinde hangi balığın daha iyi tutulabileceğini tartışan iki arkadaş arasında az daha kavga çıkacağını aktarmaktadır. Yazar, sergideki tanıklıkları ışığında, Türk izleyicisinin resim sergisine olan ilgi ve alakasının bu yorumlardan ibaret olduğunu eleştirel bir dille ifade etmektedir (Resim 5) (Hikmet Feridun, (5 Ağustos 1931). “Resim Sergisinde Yarım Saat”, *Akşam*).

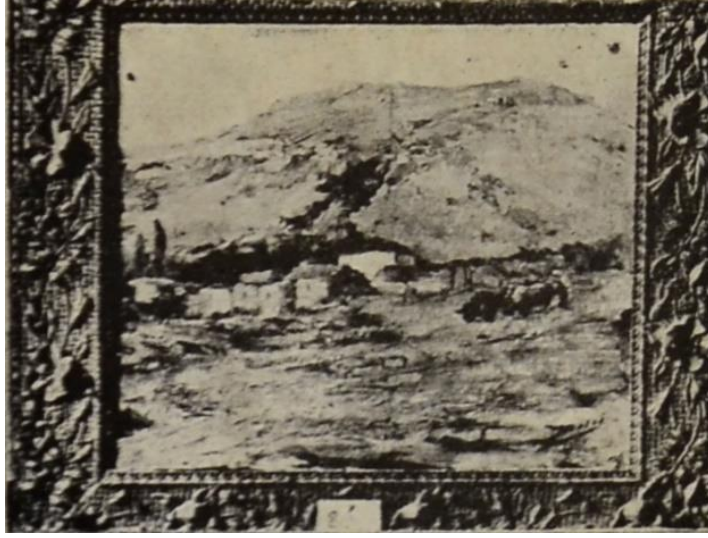


Resim 4: Sergiden bir görünüm (Cumhuriyet).



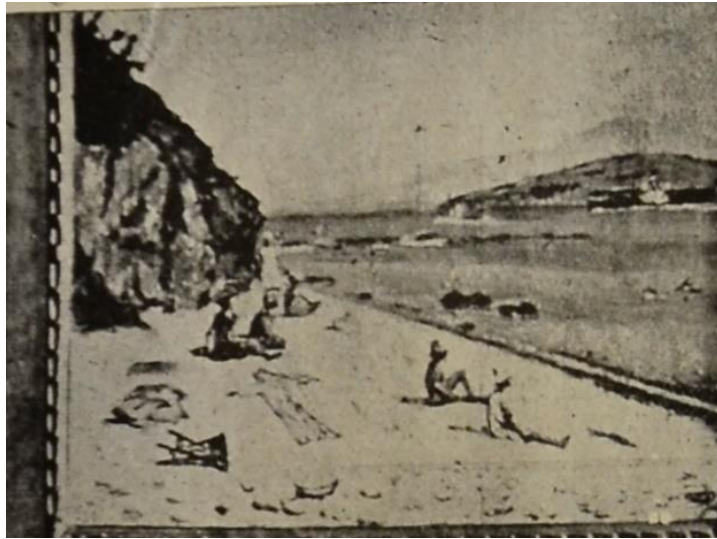
Resim 5: On Beşinci Galatasaray Resim Sergisi'nden bir görüntü (Akşam).

Serginin başarılı eserleri arasında, Sami (Yetik) Bey'in (1878-1945) renkleri ile dikkat çeken “Ankara” poşadı (Resim 6) bariz bir biçimde sanat heyecanını yansıtması açısından övülmektedir. Sanatçının beğeniyle karşılanan bir diğer yapıtı olan “Kar” manzarasında, resmin birinci planındaki sadeliği, ikinci planda göstermemesi kusur olarak değerlendirilmektedir (“Resim Sergisi Açıldı”, (2 Ağustos 1931). *Cumhuriyet*, İ. M., 1931: 12).



Resim 6: Sami Bey, “Ankara” (Muhit).

Sergide, İstanbul’un cami ve han ressamı olarak tanıtılan Şevket Bey’in bu yıl daha ufak boyutlu eserler teşhir ettiğine dikkat çekilmektedir. Bu durum, sanatçıların üretimlerini doğrudan etkileyen olumsuz ekonomik koşullar ile ilişkilendirilmektedir. Üstat Halil Paşa’nın ise, yapıtları ile Türk resminin usta sanatçılarından olduğunu bir kere daha ispat ettiği yorumunda bulunmaktadır. Şark havasını tuvalerde yaşatabilmenin ve Şark güneşini aslı kadar canlı bir şekilde resmedebilmenin Halil Paşa’ya özgü bir yetenek olduğu ifade edilmektedir (Resim 7). Serginin en beğenilen sanatçıları arasında sayılan Ali (Karsan) Bey’in (1903-1998) teşhir ettiği her bir yapıtın, ayrı ayrı kıymetler taşıdığı belirtilmektedir. Sanatçının, “*Portre*”sinde (Resim 8) teknik itibari ile hocasını takip ettiği yorumlanmaktadır (İ. M., 1931: 12).



Resim 7: Halil Paşa, “Burgaz Sahili” (Muhit).



Resim 8: Ali Bey, "Portre" (Muhit).

Harilaos Efendi'nin "*Portrem*", Safief Efendi'nin "*İki Kız*" ve Zahide Hanım'ın "*Manolyalar*" tabloları serginin beğeniyle karşılanan yapıtları olarak tanıtılmaktadır. Feyhaman Bey'in bu seneki sergide en beğenilen yapıtı olarak, bir genç portresi gösterilmektedir. Vecih Bey'in etüt ve poşatları serginin dikkat çeken yapıtları arasında sayılmaktadır. Halil Paşa'nın oğlu Ali Halil (Sözel) Bey (1904-1974), Avrupa'daki eğitiminden henüz yeni dönmüş olmakla birlikte, tabloları gelecek vadeden çalışmalar olarak gösterilmektedir. Ruhi Bey'in ise yapıtları ile beklentileri karşılayamadığı yorumunda bulunmaktadır ("*Resim Sergisi Açıldı*", (2 Ağustos 1931). *Cumhuriyet*; İ. M., 1931: 12).

On Beşinci Galatasaray Resim Sergisi'nin afiş bölümü (Resim 9), basında büyük bir ilgi ve beğeniyle karşılanmaktadır. On yedi yapıtı ile sergide yer alan Ömer Bey, afişlere karşı izleyicilerde ve kamuoyunda oluşan ilginin en güçlü nedeni olarak sunulmaktadır. Sergide takdir gören diğer afiş sanatçıları arasında Cemal Bey ve Necmi Bey'in isimleri zikredilmektedir ("*Resim Sergisi Açıldı*", (2 Ağustos 1931). *Cumhuriyet*; İ. M., 1931: 12).



Resim 9: Serginin afiş kısmından bir görünüm (Muhit).

Güzin Hanım'ın deri işleri ve Celal Bey'in kağıtlardan yapılmış çiçek kompozisyonları, serginin başarılı çalışmaları arasında sayılmaktadır. Ayrıca Güzel Sanatlar Birliği tarafından, bir süre önce vefat eden Celal Bey'in eserlerinden oluşan ayrı bir sergi düzenlemeyi planladıkları duyurulmaktadır ("Resim Sergisi Açıldı", (2 Ağustos 1931). *Cumhuriyet*).

### 2.1.1.3. On Altıncı Galatasaray Resim Sergisi

On Altıncı Galatasaray Resim Sergisi, Türk resim sanatının yıllardır içerisinde bulunduğu gerileyişin ulaştığı son nokta olarak nitelendirilmektedir. 31 Temmuz 1932 tarihinde açılışı yapılan serginin, aynı tarihlerde açılan Yerli Malları Sergisi'nin yanında yıllardır giderek küçüldüğü, bu sergide ise geriye gidişin elem ve keder verici boyutlara ulaştığı belirtilmektedir. Galatasaray Resim Sergisi'nin, adeta Yerli Malları Sergisi'nden müşteri çalmak isteyen bir duruma düşmesi eleştirilmektedir. Basında, sergiye karşı ifade edilen ortak görüş, serginin, hem eser sayısı hem de eserlerin başarısı açısından Türk resim sanatının son günlerini yaşadığı izlenimini uyandırıyor olmasıdır (Resim 10) (Nazmi Ziya, (19 Ağustos 1932). "16ıncı Resim Sergisi", *Cumhuriyet*; Faruk Nafiz, (22 Ağustos 1932). "İki Sergi", *Hakimiyeti Milliye*; Ali Sami, (23 Ağustos 1932). "İçler Acısı", *Cumhuriyet*).





Resim 10: On Altıncı Galatasaray Resim Sergisi'nin açılış töreninde konukları gösteren bir fotoğraf (Cumhuriyet).

Faruk Nafiz (Çamlıbel) (1898-1973), 31 Ağustos 1932 tarihli *Hakimiyeti Milliye* gazetesinde yer alan yazısında, sergideki eser sayısının bir resim sergisinden daha çok, sanattan anlamayan bir zenginın salonunu çağrıştırdığını belirtmektedir (Resim 11). Yazar, serginin duvarlarını süsleyen yapıtların tamamının, sadece beş-altı bin liraya alınabileceğinden hareketle, Türk ressamının, eskiden fırçasını elinden bırakmazken, bugün neredeyse fırçasını eline almadığı eleştirisinde bulunmaktadır (Faruk Nafiz, (31 Ağustos 1932). “Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).



Resim 11: On Altıncı Galatasaray Resim Sergisi'nden bir görünüm (Vakit).

Sergi hakkında yapılan değerlendirmelerde, eserlere yönelik herhangi bir teknik analiz yer almamaktadır. Bunun yerine, Türk resim sanatının yapısal sorunlarına dair tartışmaların daha fazla yer bulduğu görülmektedir. Bu tartışmalarda iki görüş öne çıkmaktadır. İlki, Türk resim sanatındaki gerileyişin sorumlusu olarak

Türk ressamlarını işaret ederken; diğer görüşe göre halkın ve devletin resim sanatı karşısındaki ilgisizliği, kaçınılmaz olarak bir gerileme süreci doğurmuştur. Bu tartışmalar aynı zamanda, Türk ressamları arasında yaşanan fikir ayrılıklarını da basında açık bir biçimde ortaya koymasından önemli görülmektedir. Bir süredir Nazmi Ziya ve Ali Sami (Boyar) (1880-1967) arasında, Cumhuriyet gazetesinde yayınladıkları makaleler aracılığı ile süregelen tartışmanın, On Altıncı Galatasaray Resim Sergisi bağlamında sürdürüldüğü görülmektedir. Nazmi Ziya'ya göre, On Altıncı Galatasaray Resim Sergisi'ne yapılan olumsuz eleştiriler, son yıllarda halk ve basın arasında yaygınlaşan, esasında hiçbir sanatsal temeli olmayan bir modayı yansıtmaktadır. Bundan on altı yıl önce, dört-beş kişiden ibaret küçük bir cemiyet olmasına karşın, işgal yıllarında bile düzenli bir biçimde sergi açabilme kararlılığını ortaya koyan Güzel Sanatlar Birliği sanatçıları eleştirilmeden önce mutlaka takdir edilmeli ve yüceltilmelidir. Gazete ve dergideki resimlerden, duvarlardaki afişlere kadar toplumsal yaşayışta önemsiz görülen ancak büyük bir yer tutan üretimler, ressamların çalışma azimleri sayesinde gerçekleştirilmektedir. Bu nedenle, On Altıncı Galatasaray Resim Sergisi'nin başarısızlığından sanatçıları sorumlu tutmak hatalı bir yaklaşımdır. Aynı şekilde, bu başarısızlığı ekonomik krizin getirdiği koşullar ile açıklamak da yeterli değildir. Çünkü bir yılda milyonlarca lirasını sadece rakı masrafına harcayanlar, bu tutarın çok daha azını millî sanat için harcamaktan kaçınmaktadır. Bu açıdan Türk ressamının ve genel olarak Türk plastik sanatlarının gerileyişi ekonomik kriz ile değil, doğrudan toplumsal yapıyla ilişkilendirilmektedir. Yapılması gereken, halkın ilgisinin kurumlar aracılığı ile resim sanatına yönlendirilmesi ve halkın eser satın alması yönünde teşvik edilmesi gösterilmektedir (Nazmi Ziya, (19 Ağustos 1932). "16ncı Resim Sergisi", *Cumhuriyet*).

Ali Sami, Nazmi Ziya'nun bu düşüncelerine karşı çıkmaktadır. Ali Sami'ye göre, memlekette rakıya harcanan parayı eleştiremeyecek bir kesim varsa, o da ressamlardır. Üstelik halkın ve hükümetin Türk ressamlarına olan ilgisi Nazmi Ziya'nın bahsettiğinin aksine, sanatçılara çalışma azmi aşılacak için yeterlidir. Fakat sanatçılar, kendilerine gösterilen bu teveccühe karşılık veremeyerek, toplum nezdinde daha iyi yerlerde olmaları yönündeki fırsatları kaybetmiştir (Ali Sami, (23 Ağustos 1932). "İçler Acısı", *Cumhuriyet*).

Nazmi Ziya ile Ali Sami arasındaki bir diğer görüş ayrılığı, belediyelerin sanatçıları destekleme konusundaki sorumlulukları üzerine yaşanmaktadır. Nazmi

Ziya, belediyelerin, sanatın varlığı ve millî sanatın geleceği için yapılması gerekenler hakkında en ufak bir fikre sahip olmadığını savunmaktadır. Halka bir bardak temiz su vermeyi dahi başaramayan belediyelerin, resim sergilerine ve eser satışlarına, hiç değilse sanatseverlerin bir araya geldiği küçük teşkilatlar kurarak destek vermesi gerektiğini belirtmektedir (Nazmi Ziya, (19 Ağustos 1932). “16ıncı Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*).

Ali Sami, Nazmi Ziya'nın bu önerisine karşılık, dünyanın hangi belediyesinin fiili olarak güzel sanatların desteklenmesi konusunda sorumlu olduğu sorusunu yöneltmektedir. Yazara göre, belediyeler zaten iki üç yıldır resim sergilerinden eser satın almayarak, resim sanatından gayet iyi anladığını kanıtlamaktadır. On Altıncı Galatasaray Resim Sergisi'nden eser satın alınması, sanatı değil, tembelliği desteklemektir. Belediyelerin, doğrudan sanatçılara maddî destek sağladığı zamanlardaki kötü uygulamaları da unutulmamalıdır. Önceki senelerde serginin en başarılı eserini ödüllendirmek üzere ayrılan üç-dört bin liralık bütçenin dağıtılmasındaki haksızlıklar hatırlatılmaktadır (Ali Sami, (23 Ağustos 1932). “İçler Acısı”, *Cumhuriyet*).

On Altıncı Galatasaray Resim Sergisi'ne katılan sanatçı sayısında, önceki sergilere göre önemli bir azalış görülmektedir. İbrahim (Çallı), Namık İsmail, Mehmet Ali (Laga) Bey (1878-1947), Ali Cemal (Benim) Bey (1881-1939), Cevat (Dereli) Bey (1900-1989) ve daha birçok sanatçı, bu sergide yapıt sergilemeyi reddetmiştir. Nazmi Ziya'ya göre sanatçıların sergiye katılmamasının nedeni, halk ve hükümetin Türk resim sergilerine karşı olan ilgisizliğini protesto etme amacı taşımaktadır. Ali Sami ise sanatçıların asıl tepkisinin, Türk resmini başarısızlığa mahkum eden zihniyete karşı olduğunu belirtmektedir. Ali Sami'ye göre Türk ressamları için önceden resim sergilerine katılmak bir zorunluluk iken, artık sergilerde eser teşhir etmemek bir vazife haline gelmiştir. Sanatçıların bazıları kişisel gerekçelere sahip olmakla birlikte, On Altıncı Galatasaray Resim Sergisi'ne katılmamalarının esas nedeni budur. Çünkü sergi, Türk halkının sanat sevgisini ortadan kaldıracak kadar başarısız olarak yorumlanmaktadır. Türk ressamlarının bu şekilde ortaya çıkması yerine, sergiye katılmamaları daha doğru bir tavır olarak değerlendirilmektedir (Nazmi Ziya, (19 Ağustos 1932). “16ıncı Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*; (Ali Sami, (23 Ağustos 1932). “İçler Acısı”, *Cumhuriyet*).

Türk resim sanatının On Altıncı Galatasaray Resim Sergisi ile açıkça vurgulanan başarısızlığında sanatçıların payına işaret eden bir diğer isim Yusuf Ziya (Ortaç)'tır (1895-1967). Ressamların büyük önem verdiği serginin bir düğün evi kadar bile cazibeye sahip olamadığını belirtmektedir. Sanatçılar tarafından Kurbağalıdere, krizantemler, yelkenliler başta olmak üzere, yıllardır tekrar edilen kompozisyonlar, tanıdık birer “tabiat ceseti” olmaktan başka bir anlam taşımaz. Yusuf Ziya'ya göre, diğer sergilerde boş yere aranan Türk ressamı, bu sergide de yoktur. Sanat eserini, maddeye işlenmiş bir fikir olarak yorumlayan Yusuf Ziya, Türk ressamların, bu gerçeği kavrayamadığını belirtmektedir. Büyük olayların, yıllar geçtikçe kazanılan bakış açısı ile daha doğru bir biçimde yorumlanabileceğini belirten Yusuf Ziya, böylelikle inkılapların kalp ve zihin tarafından daha iyi benimsenebileceğini söylemektedir. Türk ressamlar ise büyük zaferlerin ve yeni bir ülke kurabilme başarısının üzerinden yıllar geçmesine karşın, beklenen heyecanı yansıtmaktan uzak bulunmaktadır. Yazara göre, özellikle fotoğrafın icadından sonra, ressamların karşılaştığı meseleler değişerek, yeni nitelikler kazanmaktadır. Türk ressamlar ise bu değişimin özünü anlamaktan uzaktır. Bu meseleler üzerine yönelmek ve yeni anlayışlara ayak uydurabilmek ise Fransız marka kravatlar takmaktan daha fazlasını gerektirmektedir. Fırçayı yönlendiren eller, okur yazar bir kafa tarafından işletilmedikçe Türk resminin hakettiği yere ulaşması mümkün gözükmemektedir (Yusuf Ziya, (1 Ağustos 1932). “Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*).

#### **2.1.1.4. On Yedinci Galatasaray Resim Sergisi**

29 Temmuz 1933 tarihinde kalabalık bir davetli grubunun katılımı ile açılışı gerçekleştirilen On Yedinci Galatasaray Resim Sergisi'nde, Türk resmine karşı artan ilgisizliğin ressamlardan kaynaklandığı yönündeki eleştiriler devam etmektedir. Galatasaray Resim Sergisi'nin, Yerli Malları Sergisi karşısında adeta bir hastane sessizliğine bürünmesinin nedeni, halkın yıllardır aynı türden eserlere duyduğu bıkkınlık olarak gösterilmektedir. Sergide teşhir edilen 32 sanatçıya ait 132 yapıtın, konu ve teknik açısından hiçbir yenilik taşımadığı vurgulanmaktadır. (Faruk Nafiz, (2 Eylül 1933). “İki Sergi”, *Hakimiyeti Milliye*).

Güzel Sanatlar Birliği sanatçılarına göre, eserlerinde tekrara düşmüş olduklarına yönelik eleştiriler büyük bir haksızlıktır. Sanatçılara göre, bir ressamın belirli bir konuda ısrarcı olması, sürekli aynı konuyu tekrar ettiği anlamına gelmez. Aksine, sanatçının o alanda uzmanlaşma çabalarını ortaya koyması açısından önemli

görülmektedir. Şevket Bey, Avrupa’da sadece hayvanların, dağların ya da farklı konuların üzerinde ısrarla eğilen ve bu sayede ün kazanan ressamın olduğuna dikkat çekerek, Türk ressamın uzmanlaşmak amacıyla belirli bir konu üzerine eğilmesinin neden eleştirildiğini anlayamadığını belirtmektedir. Şevket Bey’e göre ressamdan, her sene bir önceki eserlerinden farklı ve alakasız kompozisyonlar beklemek gülünç ve tuhaf bir yaklaşımdır (Hikmet Feridun, (5 Eylül 1933). “Koca Resim Sergisi’nde Dört Tablo Satıldı”, *Akşam*).

Şevket Bey, On Yedinci Galatasaray Resim Sergisi’nde, sanatçıların maddi kazançlarına dikkat çekerek, sanatçılara yönelik eleştirilere karşı çıkmaktadır. Ressamların tüm masraf ve çabalarına karşın yalnızca dört yapıt satabilmeleri kabul edilebilir bir durum değildir. Usta sanatçıya göre, bu zor koşullar altında üretimlerine devam etmeye çalışan sanatçıların, bir de basın tarafından acımasızca eleştirilmeleri, üzerinde düşünülmesi gereken bir durum olarak görülmektedir (Hikmet Feridun, (5 Eylül 1933). “Koca Resim Sergisi’nde Dört Tablo Satıldı”, *Akşam*).

Sergi bağlamında gündeme gelen bir diğer konu, İstanbul ve Ankara’daki sergiler arasında nitelik ve nicelik bakımından ortaya çıkan büyük farktır. Galatasaray Resim Sergileri ile birlikte Türk resim sanatına yöneltilen eleştirilerin ve ortaya çıkan karamsarlığın, Ankara Resim Sergileri’nde görülmediğinin altı çizilmektedir. Ankara’da resim sanatına karşı çok büyük bir ilgi olduğu ve eser satışlarının sanatçıları memnun edici düzeylerde gerçekleştiği belirtilmektedir. Ankara sergilerinde teşhir edilen yapıtların büyük çoğunluğu kısa bir sürede alıcı bulmaktadır. Sanatçılar, bu nedenle tüm heves ve çalışma azimleri ile birlikte en güzel yapıtlarını da Ankara Resim Sergileri’ne saklamaktadır. Ressamların, İstanbul’da satılmayan eserleri Ankara’ya getirdikleri düşünülmesin diye, Ankara Resim Sergisi’ne her defasında yeni eserler ile katılması, gösterdikleri hassasiyeti somut delili olarak ortaya konmaktadır (Hikmet Feridun, (5 Eylül 1933). “Koca Resim Sergisi’nde Dört Tablo Satıldı”, *Akşam*).

On Yedinci Galatasaray Resim Sergisi, genç sanatçıların başarılı yapıtlar sergilemesi açısından, önceki sergilere göre daha ümit verici bulunmaktadır. Faruk Nafiz, gençlerin Türk resim sanatına getirdiği dinamizmin gelecek seneler için önemli bir işaret olduğunu belirtmektedir. Modern sanatın genç sanatçılar arasında henüz yeni tanınmaya başlanması, bazı eksikliklerin göz ardı edilebilebilmesi için geçerli bir neden olarak yorumlanmaktadır. Genç ressamın, üstatların eserlerindeki

yaşlanmışlığa karşın, Türk resim sanatı için yeni bir doğumu müjdelemektedir (“17inci Resim Sergisi”, (30 Temmuz 1933). *Cumhuriyet*; Faruk Nafiz, (2 Eylül 1933). “İki Sergi”, *Hakimiyeti Milliye*).

Serginin en başarılı sanatçılarından olan Cemal Sait Bey’in ekspresyonist tarzdaki yapıtları beğeniyle karşılanmaktadır. Sanatçının özellikle “*elinde paleti ile kendi portresi*” çok başarılı bulunurken, Cevat Bey’in kış ve köy manzaralı tabloları ile Güzel Sanatlar Akademisi hocalarından Hikmet Bey’in etütleri serginin beğeni toplayan eserleri arasında gösterilmektedir. Muallim Mektebi’nde resim hocalığı yapan Şevket Bey’in cami resimleri, sanatçının daima başarılı olduğu kompozisyonlar olarak takdir edilmektedir (Anonim, 1933: 14).

Ali Sami Bey’in Türk kadınının Cumhuriyet ile elde ettiği kazanımları vurguladığı “*Dün ve Bugün*” tablosu, konu seçimi itibariyle başarılı bulunmaktadır. Safief Efendi’nin ismi basına yansımaya sahip bir portre çalışmasında, sanatçının renklere olan hâkimiyeti övülmektedir. Güzel Sanatlar Akademisi hocalarından Feyhaman Bey’in manzaraları beğenilse de, üstattan daha güzel eserler beklendiğinin altı çizilmektedir (“17inci Resim Sergisi”, (30 Temmuz 1933). *Cumhuriyet*; Anonim, 1933: 14).

Vecih Bey’in “*Moda Sahili*” tablosu, serginin dikkat çeken eserleri arasında gösterilmektedir. Halil Paşa’nın alışılmış canlı peyzajları, her zaman olduğu gibi büyük beğeni toplayan eserler arasında sayılmaktadır (Anonim, 1933: 14).

On Yedinci Galatasaray Resim Sergisi, Üsküdarlı Ali Rıza’nın (1858-1930) eserleri için bir oda ayrılmasıyla dikkat çekmektedir. Abdülhak Şinasi, Varlık Dergisi’nin 6. sayısında sanatçının eserlerini ve sanatçı kişiliğini irdelediği bir yazı kaleme alır. Şinasi, yaptığı değerlendirmenin bir sanat eleştirisi olmadığını; sadece eserler karşısındaki hislerini okuyucu ile paylaşmak istediğini belirtmektedir. Yazıda, yapıtlar karşısındaki hisleri coşkun ve edebî bir ifade edilmektedir (Abdülhak Şinasi, 1933: 86-88).

Serginin tezyini kısımda Güzin Hanım’ın deri işleri ve afiş kısmında Ömer, Kadri ve Sünusi Beylerin çalışmaları yer almaktadır. Özellikle Sünusi Bey’in afişleri, sanatçının başarılı tarzını yansıtmaya açısından takdir edilmektedir (Anonim, 1933: 14).

### 2.1.1.5. On Sekizinci Galatasaray Resim Sergisi

Otuz iki sanatçının 137 eserine ev sahipliği yapan On Sekizinci Galatasaray Resim Sergisi, 21 Temmuz 1934 tarihinde açılır. Sergi, son yıllardaki güçlü eleştirel ortamdan kaynaklanan düşük beklentileri aşarak büyük beğeni toplar. Basında yer alan değerlendirmelerde, serginin ulaştığı başarının mimarı olarak Nüzhet Ayetullah (Sümer) (1905-1979) gösterilmektedir. Genç sanatçı, yalnızca Galatasaray Resim Sergisi'nin değil, Türk resim sanatının ufkunda doğan büyük bir umut kaynağı olarak övülmektedir. Resim eğitimini Fransa'da tamamlayan, uluslararası sergi ve yarışmalarda ödülleri bulunan Nüzhet Ayetullah'ın Türkiye'de yeterince tanınmaması ve sanatçıya sahip çıkmakta Avrupa'dan geri kalınması eleştirilmektedir (Resim 12) ("Resim Sergisi", (22 Temmuz 1934). *Vakit*).



*Resim 12: On Sekizinci Galatasaray Resim Sergisi'nden bir görünüm (Cumhuriyet).*

Nüzhet Ayetullah, sergi kapsamında, Galatasaray Lisesi'nin kendisine tahsis edilmiş bir odasında 63 eser teşhir eder. Sanatçının yapıtları, gerçekçi anlatımları ve doğadaki asıllarına sadık olmaları açısından olumlu eleştiriler almaktadır. Sanatçının başarısı, ünlü eleştirmen John Ruskin'in sanatın hayal gücünü harekete geçirebilmesi hakkındaki tespitlerini doğrular nitelikte bulunmaktadır. John Ruskin'e göre, bir sanatçının amacı sadece hayal gücüne hitap etmek değil, aynı zamanda, hayal gücü aracılığıyla fikirleri harekete geçirmek, izleyiciye yol göstermektir. İzleyicinin hayal gücüne hitap edebilen ancak izleyiciyi yönlendiremeyen sanatçıların sanatsal yetkinliği ise yüzeysel ve yetersizdir. Basında yer alan eleştirilerde, Nüzhet Ayetullah, sadece hayal gücüne hitap etmekle kalmayan, hayal gücünü harekete geçiren, ilham

veren ve hayal gücüne rehberlik eden bir sanatçı olarak görülmektedir. Onun sanatında yer alan her şeyin doğadaki aslına benzemesi, genç sanatçının dış dünyanın gerçekliklerini gözleme yeteneğinin kanıtı şeklinde değerlendirilmektedir. Sanatçının bu yeteneği öyle bir başarıya ulaşmıştır ki, empresyonist ve kübist ressamlar tarafından en ağır şekilde eleştirilmesi, sanat çevrelerince kaçınılmaz bulunmaktadır. Basında, Nüzhet Ayetullah'ın yarattığı heyecan, sanatçının imzasını taşıyan portrelerin, Türk resminin geleceğini müjdelediği söyleminde somutlaşır. Bunlar arasında, Paris Sergisi'nde gümüş madalya kazandığı belirtilen kadın portresi, serginin en dikkat çekici eseri olarak ifade edilmektedir. Genç ressamın canlı, duru ve etkileyici tarzını “Çoban Mehmet”, “Seniha Hanım” ve “Saracoğlu Şükrü Bey” portrelerinde görmenin mümkün olduğu yorumu getirilmektedir. Sanatçının basında yarattığı coşku ve beğeniyi yansıtan bir başka eleştiri, natürmortlarına yöneliktir. Şal, vazo, buhurdan ve sedef kakma gibi çeşitli kompozisyonlar barındıran natürmort çalışmalarını, hiç çekinmeden şaheser olarak nitelendirmenin mümkün olduğu ifade edilmektedir. “İzmir Sahili” ve “Sonbahar” peyzajlarının ise sergideki bütün eserler yanında yıkılmaz, sağlam bir dağ gibi yükseldiği yorumunda bulunmaktadır (“Güzel Bir Resim Sergisi”, (7 Ağustos 1934). *Akşam*; Faruk Nafiz, (2 Ağustos 1934). “İki Sergi” *Hakimiyeti Milliye*).

Nüzhet Ayetullah'tan başka sergide eser teşhir eden sanatçılara ait bir döküm, Cumhuriyet gazetesinde yer almaktadır. Döküme göre On Sekizinci Galatasaray Resim Sergisi'ne Abdullah Bey 3, Ahmet Bey 6, Ali Halil Bey 3 Bedia (Güleryüz) (1903-1991) Hanım 2, Cevat Bey 6, Edip Bey 3, Fransız ressamlar Birliği'nden Mm. Denardu 3, Fatma Muzaffer Hanım 1, Eris Efendi 4, Feyhaman Bey 8, Namık İsmail Bey 3, Hamit Necdet (Görel) Bey (1903-1980) 4, Halil Paşa 4, Hikmet Bey, 1, İskender Bey 4, Melek Celâl (Sofu) Hanım (1896-1976) 9, Mustafa Turgut Bey 6, Muzaffer Bey 2, Necmi Rıza Bey 4, Nazmi Ziya Bey 3, Perof Efendi 8, Nicola Kalmikof Efendi<sup>5</sup> (1898-1951) 4, Sadi Bey 4, Sami (Yetik) Bey (1878-1945) 1, Sefer Efendi 3, Seyfi Efendi 4, Sünusi Efendi 7, Şevket Bey 4, Şeref (Akdik) Bey (1899-1972) 5, Vecih Bey 5, Yakup Bey 1 yapıt ile katılır. Heykel kısmında ise Bilinski Efendi'nin 8 ve Melek Celal Hanım'ın 6 eseri teşhir edilir (“18inci Resim Sergisi”, (22 Temmuz 1934). *Cumhuriyet*).

---

<sup>5</sup> Naci Kalmukoğlu.



Bu sanatçılar arasında Namık İsmail'in katalogda 40 numaraya kayıtlı yapıtı, Melek Celal Hanım'ın bir natürmortu, Nazmi Ziya Bey'in "*Bahar*" tablosu ve Şevket Bey'in "*Kamelya*" eseri serginin dikkat çeken yapıtları olarak tanıtılmaktadır ("*18inci Resim Sergisi*", (22 Temmuz 1934). *Cumhuriyet*).

#### **2.1.1.6. On Dokuzuncu Galatasaray Resim Sergisi**

On Dokuzuncu Galatasaray Resim Sergisi, 19 Temmuz 1935'te, Galatasaray Lisesi salonlarında, kalabalık olmayan bir davetli grubunun katılımı ile açılır. Serginin tertip heyeti Ayetullah Sümer, Hikmet Onat ve Sami Yetik'ten oluşmaktadır. Şevket Dağ, açılışta yaptığı konuşmada, serginin Güzel Sanatlar Birliği tarafından İstanbul, Ankara ve Fransa'da düzenlenen sergiler ile birlikte otuz dördüncü sergisi olduğunu belirtmektedir. Bu sergilerin devam edebilmesinde, Cumhuriyet Hükümeti'nin destek ve himayelerinin önemine dikkat çekerek, hükümetin yardımları sürdükçe, daha nice sergiler açacaklarının sözünü vermektedir. Şevket Dağ'ın konuşmasının ardından, serginin resmi açılışını temsil eden kurdele, Salah Cimcoz (1875-1947) tarafından, yüzüncü sergiye ulaşılması temennisi ile kesilir. Son yılların en olgun ve başarılı Galatasaray Resim Sergisi olarak değerlendirilen sergide, 32 sanatçınının 105 yapıtı teşhir edilir. Yapıt sayısındaki azalma, jüri heyetinin bu yıl daha seçici ve titiz davrandığını göstermesi açısından memnuniyet verici olarak değerlendirilmektedir. Sergide yer alan eserler olgun ve mükemmel olarak yorumlanmaktadır. ("*19.ncu Resim Sergisi*", (29 Temmuz 1935). *Cumhuriyet*)

Serginin en dikkat çeken ismi, geçen yıl olduğu gibi Ayetullah Sümer'dir. Sanatçı, teşhir ettiği eser sayısı ve eserlerdeki başarısı açısından övgüyle karşılanmaktadır. Özellikle portre (Resim 13) ve natürmortlarının yüksek sanatsal değerlerine dikkat çekilmektedir. Ayetullah Sümer imzası taşıyan on iki tablo arasında "*Uyku*", "*Benli Kadın*" (Resim 14) ve "*S. Bedri Göknil*" portresi başarıları ile öne çıkarak basında yer bulan eserlerdir. Feyhaman Duran'ın "*Öğretmen Vechi'nin Portresi*", "*Laleler*" ve "*Mustafa Şekip Tunç Portresi*" (Resim 15), Hikmet Onat'ın "*Cihangir Sırtlarından*" (Resim 16), İbrahim Çallı'nın "*Adadan*", Nazmi Ziya Güran'ın başta "*Karadeniz*" olmak üzere manzaraları, Vecih Bereketoğlu'nun "*Çamlık*" (Resim 17) manzarası, Namık İsmail Yeğenoğlu'nun "*Boğaziçi*" adlı iki yapıtı (Resim 18), Halit Dural'ın "*Yenikapı İskelesi*", Hayri Çizel'in "*Kasımpatılar*", ressam Muzaffer'in "*Bozdoğan Kemeri*" ve Sami Yetik'nin "*Bayram*" adlı yapıtları sergide övülmeye değer bulunan eserlerdir. Ali Halil Sözel'in ve Güzin Duran'ın çiçek

resimleri, ressam Ahmet'in portre ve manzaraları, N. Sererof'un köylü kadınları ve "Eyüp" manzarası, Moni Cindorf'un natürmortları ile Faris Ferid ve Nicola Kalmikof'un portreleri sergi genelinde beğenilen diğer yapıtlar arasında gösterilmektedir. Gösterilen ilgi bağlamında basına yansıyan diğer eserler, ressam İskender'in "Natürmort", Saadet'in "Bozdoğan Kemer", Turgut'un "Sapanca Sabah", Zahide'nin "Boğaziçi" adlı eserleri sayılmaktadır ("19.ncu Resim Sergisi", (29 Temmuz 1935). *Cumhuriyet*; "İki Sergi Bir Arada", (31 Temmuz 1935). *Cumhuriyet*; "Resim Sergisi", (9 Ağustos 1935). *Akşam*).



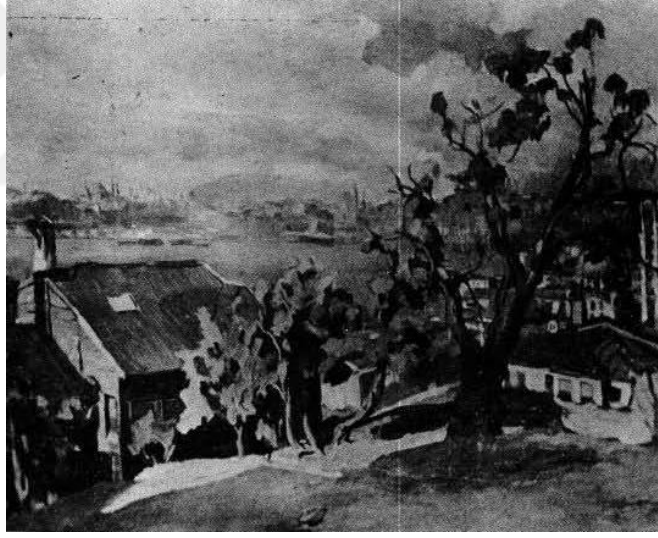
Resim 13: Ayetullah Sümer, "Portre (Fresk)" (Arkitekt).



Resim 14: Ayetullah Sümer, "Benli Portre" (Arkitekt).



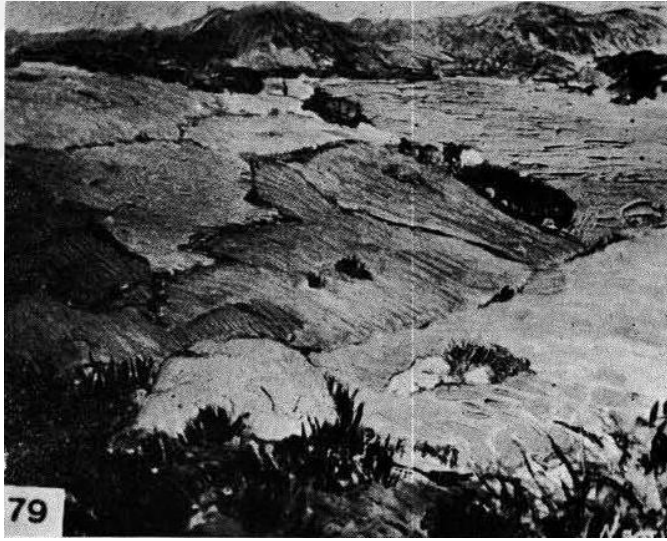
Resim 15: Feyhaman Duran, “Mustafa Şekip Tunç Portresi” (Arkitekt).



Resim 16: Hikmet Onat, “Cihangir Sırtlarından” (Arkitekt).



Resim 17: Vecih Bereketoğlu, “Çamlık” (Arkitekt).



Resim 18: Namık Yeğenoğlu, “Boğaziçi” (Arkitekt).

#### 2.1.1.7. Yirminci Galatasaray Resim Sergisi

1 Ağustos 1936 tarihinde açılan Yirminci Galatasaray Resim Sergisi'ne (Resim 19) yönelik en dikkat çeken eleştirisi, Mahmut Cuda'ya aittir. Sanatçı, sergi kataloğundaki Güzel Sanatlar Birliği ve Galatasaray Resim Sergilerini öven ifadeleri ağır bir dille eleştirilmektedir. Bu eleştiriler bağlamında Güzel Sanatlar Birliği'nin Türk resim sanatı içerisindeki etkinlik ve mevcudiyetini irdeleyen Mahmut Cuda'nın ilk eleştirisi, katalogta yer alan, “*Galatasaray sergisinin 1916'dan beri devam*

*edişinin memlekette sanat aşkı ile yaşayan bir varlığın gayret ve sebatını ifade ettiğine şüphe yoktur*” ifadesine yöneliktir. Cuda’ya göre bu söylem, Güzel Sanatlar Birliği’ne yapılmış, gerçeği yansıtmayan bir övgüden ibarettir. Üstelik bu söylemin Türkiye’deki diğer sanatçıları ve sanat oluşumlarını dışlaması açısından hiçbir geçerliliği yoktur. Türk resim sanatında gerçek sanatçı vasfı taşıyan on ressamdan dokuzu, Güzel Sanatlar Birliği ve Galatasaray Resim Sergileri dışında kalan birlik ve etkinlikler içerisinde sanat yaşamını sürdürmektedir. Bu ifade yerine, kataloğa, “1916’dan beri Galatasaray sergisini gayret ve sebatla devam ettiren Güzel Sanatlar Birliği’nin memlekette sanat aşkı ile yaşayan varlıklardan biri olduğunda şüphe yoktur” cümlesinin konulmasını önermektedir (Mahmut Cuda, (28 Ağustos 1936). “Yirminci Galatasaray Sergisi ve Bir Usulün İflâsı”, *Cumhuriyet*).



Resim 19: Yirminci Galatasaray Resim Sergisi'nden bir görünüm (Akşam).

Mahmut Cuda’nın bir başka eleştirisi, Güzel Sanatlar Birliği’nin amacı olarak belirtilen “*yetişmiş, kudretli sanatçıları tanıtmak ve genç yetenekleri teşvik ve himaye etmek*” söyleminedir. Bu söylem, Galatasaray Resim Sergileri’nin işleyişi ve geçmiş tecrübeler açısından gerçekte yaşanan pratiği yansıtmamaktadır. Sergide eser teşhir edebilmek, bunun için de jüri heyeti tarafından seçilebilmek için, sanatsal yetkinliğini kanıtlamış bir sanatçı olmaktan başka yol yoktur. Oysa genç sanatçıların jüri karşısında kendilerini kabul ettirebilme olanakları yok denecek kadar azdır. Bununla birlikte, genç sanatçıların teşvik ve himaye edilmesi de doğru tanımlanmış bir amaç değildir. Sanatsal yeterliliklerini ispat etmiş genç yeteneklerin tanıtılmasına yönelik çaba gösterilmelidir (Mahmut Cuda, (28 Ağustos 1936). “Yirminci Galatasaray Sergisi ve Bir Usulün İflâsı”, *Cumhuriyet*).

Sergi kataloğunda yer alan bir başka ifade de, Mahmut Cuda'nın eleştirilerinin hedefinde yer almaktadır. Güzel Sanatlar Birliği, Galatasaray Sergileri'ne yöneltilen sanat dedikodularına olgunlukla cevap vermenin prensipleri olduğunu ve sanatçısından ziyade esere saygı göstermeyi görev bildiklerini belirtmektedir. Mahmut Cuda ise sanat dedikoduları ile ifade edilen olguların sınırlandırılmayacağını savunmaktadır. Sanatçıya göre, kimi zaman eleştiriler saygı sınırlarını aşıya bile, belirli bir fikre dayanmaları açısından estetik, teknik ve felsefi bir tartışma hüviyetinde değerlendirilmektedir. Sanat dedikodusu ifadesi ile işaret edilen ne türden bir eleştiri olursa olsun, "sükûnetten" ziyade "sükût" ile cevap vermek, Güzel Sanatlar Birliği üyelerine daha çok yakışacak bir tavır olarak görülmektedir (Mahmut Cuda, (28 Ağustos 1936). "Yirminci Galatasaray Sergisi ve Bir Usulün İflâsı", *Cumhuriyet*).

Mahmut Cuda, Galatasaray Resim Sergileri'nin tüm sanatseverleri ve Türk sanatçıları kapsayan bir imtihan yeri olduğu görüşünü reddetmektedir. Tek bir sanatçı grubunun üyelerinden oluşan jürinin yapacağı seçimlerin, o grubun fikirlerini ve sanat beğenisini yansıtmaktan öteye gidemeyeceğinin altını çizmektedir. Sanatçıya göre tarafsızlığı, kapsayıcılığı ve tüm sanatçılara açık olması açısından tek ideal sergi İnkılâp Sergileri'dir. Ancak Güzel Sanatlar Birliği sanatçılarının, Cumhuriyetin onuncu yıl dönümünden itibaren düzenli olarak açılan İnkılâp Sergileri'nin henüz ilkinde büyük bir hüsrana uğradığı eleştirisi getirilmektedir. O günden bu yana, Güzel Sanatlar Birliği sanatçılarının kendi çevrelerinden dışarıya çıkamadığı vurgusu yapılmaktadır (Mahmut Cuda, (28 Ağustos 1936). "Yirminci Galatasaray Sergisi ve Bir Usulün İflâsı", *Cumhuriyet*).

Galatasaray Resim Sergileri'nin ülke gençliğine sanat sevgisi aşıl原因 ve güncel sanatın kaynağı olan bir etkinlik biçiminde tanımlanması, Mahmut Cuda için bir başka eleştiri konusu olarak görülmektedir. Sanatçı, Türk resim sanatının kaynağının şaşırılmayacak kadar açık bir şekilde Batı olduğunu hatırlatır. Bu kaynaktan asıl etkilenenler, bugünün gençleri değil; bugünkü sanatçıları yetiştiren hocalardır. Onlara, sanat hevesini ilk aşıl原因lar ise rüştiyedeki hocalardır. Bu bağlamda, Türk resim sanatının esas kaynağı Heinrich Hoffman (1885-1957), Andre Lhote (1885-1962), Simon Hollosy (1857-1918), Jean-Paul Laurens (1838-1921) gibi yabancı hocalar ve Avrupa'nın şaheserlerle dolu müzeleri olmalıdır. Dini, siyasi ve ekonomik gelişmeler nedeniyle Avrupa'dan yıllarca geriye düşen resim ve heykel sanatı, yine Avrupa ile kurulan güçlü ilişkiler ve temaslar neticesinde gelişmektedir.

Güncel sanat da bu bağlamda değerlendirilmeli ve etkileşimin gerçek kaynağı Galatasaray Resim Sergileri'nden ziyade Avrupa'da aranmalıdır. Mahmut Cuda'ya göre, tek tek cevap verdiği tüm iddialar, sanat eğitimi almamış, estetik beğenisi henüz oluşmamış kişileri sergiye çekebilmek için Güzel Sanatlar Birliği tarafından yapılmış süslü girizgâhlardır. Genç sanatçılara sahip çıkmayı amaçlamaktan ziyade, zaten kendisini ispat etmiş sanatçıların bir nevi propagandasına dönüşen bu söylem ve usul, Türk resim sanatı açısından artık çökmüştür (Mahmut Cuda, (28 Ağustos 1936). "Yirminci Galatasaray Sergisi ve Bir Usulün İflâsı", *Cumhuriyet*).

Yirminci Galatasaray Resim Sergisi kapsamında, İstanbul ve Ankara'nın sanat çevresi arasındaki farkı bir kez daha gündeme getirilmektedir. Ankara'da 6000-7000 lirayı bulan eser satışlarına karşılık, İstanbul'da "satılmıştır" etiketini görmenin mümkün olmadığı belirtilmektedir. Z. Foçalı, sergiyi, Ankara Resim Sergisi'nin bir tortusu ve Ankara'dan artakalan, satılamayan eserlerin sergisi olarak ağır ifadelerle eleştirilmektedir. Galatasaray Resim Sergisi'nde eser satışı yapılamaması, İstanbul halkının sanattan anladığına dair bir işaret olarak yorumlanır. Eser satışlarında oluşan bu bariz fark, Galatasaray Resim Sergileri'nin, Ankara Resim Sergileri karşısında giderek gerilemesine neden olmaktadır. Usta sanatçılar, pek çok eserini Ankara'da sattığı için, Galatasaray Resim Sergileri'nde az eser teşhir etmek zorunda kalmaktadır. Bazı durumlarda, sanatçıların sergileyebilecek eseri kalmadığı için Galatasaray Resim Sergileri'ne katılmadığına dikkat çekilmektedir (Foçalı, 1936: 204).

Sergide teşhir edilen eserler ise kariyer sahibi ressamın sergisinden ziyade, mektep talebelerinin ve amatörlerin sergisini çağrıştırmaları açısından eleştirilmektedir. Galatasaray Resim Sergileri, halka ve yabancılara karşı Türk resim sanatını en iyi ifade edebildiği girişimlerden biri olarak vurgulanmaktadır. Sergi, yapıt jüri heyetinin yapıt seçiminde titiz davranmaması nedeniyle amatör yapıtlardan oluştuğu eleştirisine uğramaktadır (Foçalı, 1936: 204).

Basında, sergiyi başarılı bulan görüşler de yer almaktadır. *Cumhuriyet* gazetesinin 19 Ağustos 1936 tarihli nüshasında yer alan yazıya göre, sergideki eserler, bir dedikodu mahiyetinde olan eleştirilere verilecek en güzel cevap niteliği taşımaktadır. Çünkü çocuk çıkartmalarını bile çağrıştırmayan ve ne olduklarının anlaşılabilmesi için sanatçıların yaptığı açıklamaların dahi yetersiz kaldığı eserler bu sergide yer almamaktadır. Bu seneki sergide göze çarpan, sanatçıların itinalı çalışmaları ve ivme kazanan sanatsal gelişimleridir. Bütün ünlerini karalama ve

tekerlemeler ile elde etmeye çalışan sanat eleştirmenlerinin iddiaları, bu sergi için geçerli kabul edilmemektedir (“Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi”, (19 Ağustos 1936). *Cumhuriyet*; Anonim, 1936a: 38).

Sergide teşhir edilen 127 eser arasında, İbrahim Çallı'nın yapıtları dikkat çekmektedir. Sanatçının Sovyet Rusya'da yaptığı ve henüz tamamlanmamış “*Ukraynalı Kadın*” adlı etüdü, renk ve poz açısından beğenilmektedir. “*Çıplak*”ta ise, yapıtın torsu güzel bulunurken, bacaklarda form ve anatomi olmadığı ifade edilmektedir (“Resim Sergisi Dün Açıldı”, (2 Ağustos 1936). *Akşam*; “Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi”, (19 Ağustos 1936). *Cumhuriyet*; Foçalı, 1936: 205).

Eserlerinin birçoğu Ankara'da satın alınan Şevket Dağ'ın, Yirminci Galatasaray Resim Sergisi'nde teşhir ettiği “*Eski Ev*” tablosu, serginin olumlu tepkiler alan başarılı eserleri arasında gösterilmektedir (“Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi”, (19 Ağustos 1936). *Cumhuriyet*; Foçalı, 1936: 205).

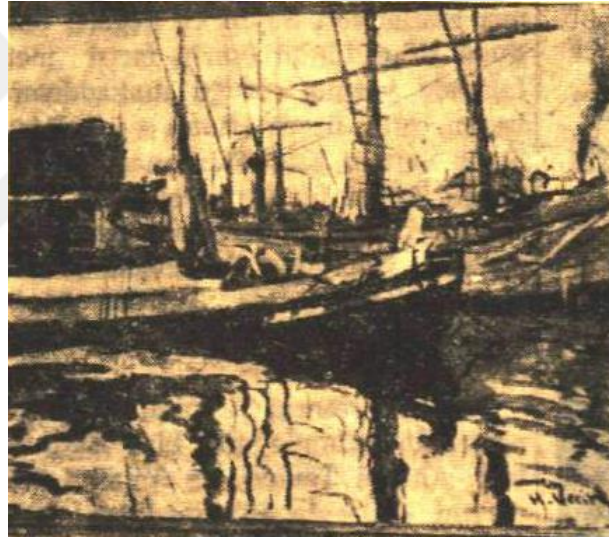
Türk resim sanatının yükselen isimleri arasında anılan genç ismi Ayetullah Sümer bu seneki serginin de en başarılı ressamı arasında gösterilmektedir. “*Yeşil*” isimli portresi, sanatta başarının karşılıklı övgüler ile değil, sadece verilen eserler ile gösterilebileceğinin parlak bir örneği olarak yorumlanmaktadır. Z. Foçalı, portreye yönelik eleştirisinde kesin bir yargıya varmaktan kaçınır. Sergiyi ziyareti esnasında, tablonun tamamen yeşil renkten oluşması ve adeta boyanmış bir fotoğrafı çağrıştıran gerçekliğinin beğenilmediği belirtilmektedir. Fakat, eleştirilen bu noktaların, sanatçının üslubu ile alakalı tercihler olarak değerlendirilmesi gerektiğinin altı çizilmektedir. Yazar, sanatçının Burgaz Adası'nda yaptığı küçük boyutlu çok sayıdaki poşadının modern tarzda eserler olduğunu ifade etmektedir. Aynı tarzı, büyük boyutlu tablolarla sürdürmesi durumunda; sanatçıya yönelik eleştirilerin anlamsız kalacağı belirtilmektedir. “*Sonbahar*” tablosu ise, renkleri açısından gerçek bir sonbaharı çağrıştırmaması açısından takdirle karşılanmaktadır (“Resim Sergisi Dün Açıldı”, (2 Ağustos 1936). *Akşam*; “Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi”, (2 Ağustos 1936). *Cumhuriyet*; “Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi”, (19 Ağustos 1936). *Cumhuriyet*; Foçalı, 1936: 205).

Serginin öne çıkan bir başka sonbahar kompozisyonu Sami Yetik'in fırçasından çıkmıştır.“*Sonbaharda Yeni Bahçe*”, başarıya ulaşmış güçlü bir eser olarak yorumlanmaktadır. Sanatçının “*Ankara'dan Bir Köşe*” adlı yapıtı, sergide dikkat çeken



eserler arasında gösterilmektedir (“Resim Sergisi Dün Açıldı”, (2 Ağustos 1936). *Akşam*; “Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi”, (19 Ağustos 1936). *Cumhuriyet*).

Ali Karsan’ın portreleri ile öne çıkan sergide en dikkat çeken yapıt olarak, Arkitekt Mecmuası’nda yayınlanan portresi gösterilir. Nazmi Ziya’nın “*Baltalimanı*”, Vecih Bereketoğlu’nun “*Kayıklar*”ı (Resim 20), Nicola Kalmikof’un “*Japon Kadın*”ı, Feyhaman Duran’ın “*İsmail Hikmet*” portresi, General Halil Sözen’in “*Köprü İçi*” ve bir natürmortu, Melek Celal’in “*Çiçekler*”i ve “*Arap Kızı*” tabloları serginin övülmeye layık yapıtları arasında anılmaktadır. Melek Celal’in “*Arap Kızı*”, başarılı profili ve ahenkli renkleri ile sanatçının teşhir ettiği diğer yapıtlardan daha başarılı bulunmaktadır (“Resim Sergisi Dün Açıldı”, (2 Ağustos 1936). *Akşam*; “Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi”, (2 Ağustos 1936). *Cumhuriyet*; “Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi”, (19 Ağustos 1936). *Cumhuriyet*; Foçalı, 1936: 205).



Resim 20: Vecih Bereketoğlu, “Kayıklar” (Cumhuriyet).

#### 2.1.1.8. Yirmi Birinci Galatasaray Resim Sergisi

1937 yılında açılan Yirmi Birinci Galatasaray Resim Sergisi (Resim 21), basında Galatasaray Sergileri’ne karşı artan ilgisizliğin somut örneklerinden biri olarak gösterilmektedir. 29 Temmuz 1937 tarihinde açılan sergi, basına ilgi odağı olmayı pek de başaramaz. İçeriklerde, serginin açılışını Selahaddin Cimcöz’ün gerçekleştirdiği, şehrin tanınmış simalarından oluşan bir davetli grubunun katıldığı bilgisi paylaşılmaktadır. Yirmi Birinci Galatasaray Resim Sergisi’ne katılan 37 ressam arasında, ressam Ali Halil, Ali Karsan, Ahmet Doğuer (1890-1945), Avni Arbaş (1919-2003), Ayetullah Sümer, Perof, Bedia Güleriyüz, Cevad Gökdeniz, Feyhaman,

Hayri, Hikmet, Hulusi (Mercan) (1913-1988), Şevket Dağ ile İbrahim Çallı isimleri yer almaktadır (Resim 22) (“Galatasaray’da Bir Resim Sergisi”, (30 Temmuz 1936). *Akşam*; “İstanbul’da Resim Sergisi”, (31 Temmuz 1936). *Ulus*).



Resim 21: Yirmi Birinci Galatasaray Resim Sergisi (Akşam).



Resim 22: Yirmi Birinci Galatasaray Resim Sergisi'nden teşhir edilen eserlerden bir görünüm (Akşam).

Yedigün Mecmuası’nda, sergiye ilişkin kaleme alınan değerlendirmede, serginin, durgun geçen Türk sanat hayatına hareketlilik getirdiği yorumu yapılmaktadır. Sergide, ressamların oldukça özgün yapıtlar teşhir ettiği belirtilmektedir. Güzel Sanatlar Birliği sanatçılarının klasik anlayıştaki üslupları vurgulanmaktadır. Sergide yer alan 69 peyzaj, 26 natürmort ve 25 portre arasında Ahmet Doğer’in “*Uşak Şeker Fabrikası*” ve Ayetullah Sümer’in “*Çubuk Barajından*” tablolarından başka, inkılâplar konulu eserin yer almaması eleştirilmektedir. İbrahim Çallı’nın, bu sergiye de az çalışarak katıldığı yorumunda bulunmaktadır. Rahman Safi’nin “*Çingeneler*”, “*Kırık Vazo*”, “*Sedef Kabuğu*” ve “*Kadın*” portresi, renk ve anlam bakımından çok başarılı yapıtlar olarak övülmektedir. Şevket Dağ’ın Türk çiniciliğinin bütün inceliklerini yansıtabilecek kadar dikkatli ve titiz çalıştığı Konya

Sırçalı Medrese'nin iç mekan resimlerinden oluşturduğu seri, serginin en beğenilen eserleri arasında anılmaktadır. Sami Yetik'in "*Kaz Kesen Adam*", Hayri Çizer'in "*Güller*" ve Hikmet Onat'ın "*Fenerbahçe*" yapıtları başarılı bulunur (Anonim, 1938a: 14-15).

### 2.1.1.9. Yirmi İkinci Galatasaray Resim Sergisi

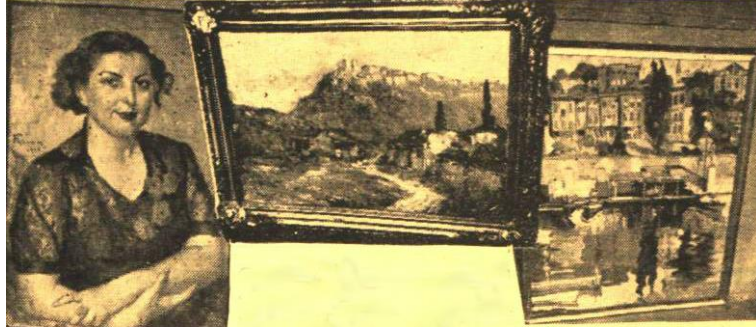
Basının Galatasaray Resim Sergileri'ne yönelik ilgisizliği Yirmi İkinci Galatasaray Resim Sergisi'nde de devam eder. Sergi hakkında ulaşılabilen tek değerlendirme, serginin açılışından bir gün sonra, 24 Temmuz 1938 tarihinde Cumhuriyet gazetesinde yer alan küçük bir haberden oluşmaktadır. Şevket Dağ tarafından açılışı yapılan sergiye, büyük bir davetli kitlesinin iştirak ettiği belirtilmektedir. Bu seneki sergide, bir önceki sergiye göre eser sayısı ve çeşidi bakımından artış görülmesi memnuniyetle karşılanmaktadır (Resim 23) ("*Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi Açıldı*", (24 Temmuz 1938). *Cumhuriyet*).



Resim 23: 1938 Galatasaray Resim Sergisi (Cumhuriyet).

Sergide eser teşhir eden sanatçılar ise Abdullah Çizgen (1907-1987), Ahmet Doğruer, Ali Karsan, Anahit Apkaryan, Ayetullah Sümer, Baha Said, Bedia Gülyüz, Cevad Gökdeniz, Edda Spereo, Edith Antselher, Feyhaman Duran, Fuad Soyhan (1885-1961), Greta Sperco, Güzin Duran, Hayri Çizel (1891-1950), Hikmet Onat, H. Ksantopulos, Hulûsi Mercan (1913-1988), Vecih Bereketoğlu, İbrahim Çallı, İskender, Mediha Gezgin, Mithat Akman, Muzaffer Sipahi, Muzaffer Soyer, Turgut Tokad, N. Kalnikof, Perof, Saadet Retkan, Sabri Ekşi, Safi İbrahim, Sami Yetik, Selim Turan (1915-1994), Şevket Dağ, V. Arslanyan, Viktorya Sıryan, Yvonne Karsan (1907-1986) ve Zahide'dir. Taranan yayınlarda, sanatçıların teşhir ettikleri eserlere

dair herhangi bir bilgiye rastlanılmamıştır (Resim 24) (“Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi Açıldı”, (24 Temmuz 1938). *Cumhuriyet*).



Resim 24: Cumhuriyet gazetesinde, Yirmi İkinci Galatasaray Resim Sergisi'nde teşhir edilen bazı eserleri gösteren kolaj (Cumhuriyet).

#### 2.1.1.10. Yirmi Üçüncü Galatasaray Resim Sergisi

Yirmi Üçüncü Galatasaray Resim Sergisi, 26 Temmuz 1939 tarihinde, 168 yapıt ile açılır. Sergiye, eş zamanlı gerçekleştirilen Yerli Malları Sergisi'nin açılışına gelenler ile seçkin bir sanatsever kitlenin katıldığı belirtilmektedir (Resim 25). Serginin açılışı, İstanbul Valisi ve Belediye Reisi Lütüf Kırdar (1887-1961) tarafından gerçekleştirilir. Şevket Dağ, Güzel Sanatlar Birliği sanatçıları adına, davetlilere eserleri tanıttığı kısa bir konuşma gerçekleştirir (“Güzel Sanatlar Resim Sergisi Açıldı”, (27 Temmuz 1939). *Akşam*; “23üncü Resim Sergisi Açıldı”, (27 Temmuz 1939). *Cumhuriyet*; “Resim Sergisi Açıldı”, (27 Temmuz 1939). *Vakit*).



Resim 25: Yirmi Üçüncü Galatasaray Resim Sergisi (Akşam).

Sergiye irdelenen, 11 Ağustos 1939 tarihli *Cumhuriyet* gazetesindeki Fahri Hırçın imzalı yazıda, sergide teşhir edilen eserlerin usta sanatçılardan beklenmeyecek kadar hatalarla dolu olduğu vurgusu dikkat çekmektedir. Bu hatalar özellikle, desen

kuruluşlarında kendini gösterir. Sergiye katılan sanatçıların renk uygulamalarındaki başarısını takdir eden Fahri Hırçın, süjeyi anlaşılır kılmak konusunda sanatçıların deseni ihmal etmesinden kaynaklı bir başarısızlığa da dikkat çekmektedir. Bir tablonun başarılı olabilmesi için renk kadar, desenin de önemi üzerinde duran yazar, bir ressamın renk konusunda, değişen ışık koşulları açısından en aykırı uygulamaları dahi savunabilmeli yaklaşımını ortaya koymaktadır. Yazara göre, desen sanatçıya savunma olanağı sunamaz. Hatalı deseni savunabilmek, sadece kübik resimlerde mümkün olabilecek türden bir kusurdur. Çünkü bir ressamın en önemli görevi, tabiatta olan güzellikleri tespit etmektir. Eleştirmene göre, tabiatı ihmal ya da ıslah etmeye kalkışmak, sanatçının aleyhinedir (Hırçın, F. (11 Ağustos 1939). “23üncü Galatasaray Resim Sergisinde Teşhir Edilmekte Olan Sanat Eserleri”, *Cumhuriyet*).

Fahri Hırçın, bu kıstaslar bağlamında tespit ettiği bazı eserleri yorumlamaktadır. Yazar, sanatçı ya da isimlerine dair herhangi bir bilgi vermemektedir. Eserlerden ilki, “bir gün batımı ya da doğumu tablosu” olarak okuyucuya tanıtılmaktadır. İstanbul’un gurup vaktini yansıtan resmin çok fazla gereksiz detay içerdiğini belirtilmektedir. Resme hâkim renklerin alacakaranlık tonlarında olması, günün hangi vaktinin resmedildiğinin anlaşılmasını zorlaştırması açısından eleştirilmektedir. Tablonun birinci planında yer alan harap bir evin balkonundan hüznü bir biçimde bu perişan manzarayı izleyen kadının, resim karşısında hüznülenmek konusunda haklı olduğu yorumu yapılmaktadır. Sergi salonunun biraz ilerisinde, aynı ressama ait, daha az hataları olan bir resmin olması ise sanatta yeteneğin iyi eserler yapmak için yeterli olmadığını kanıtı olarak sunulmaktadır. Bir bostanı gösteren tabloda, renk ve desen hatalarının göz ardı edilebileceği, fakat perspektif hatasının bariz bir eksiklik olduğu belirtilmektedir. Bostancı ile aynı düzlemde ve yan yana bulunan lahanaların, bostancıdan daha büyük resmedilmesi eleştirilmektedir. Yazar, kör oldukları izlenimi veren kirliliği mavi renkli genç kadın portresine de eleştiri getirmektedir. Kalçası vücuduna sonradan ilave edilmiş bir yama gibi duran figürler ve elbisesi sadece bir boya yığını olan kadınlar, büyük bir başarısızlık olarak ifade edilmektedir (Hırçın, F. (11 Ağustos 1939). “23üncü Galatasaray Resim Sergisinde Teşhir Edilmekte Olan Sanat Eserleri” *Cumhuriyet*).

Serginin şeref bölümünde sergilenen Ayetullah Sümer’in “*İsmet İnönü*” portresi serginin en başarılı yapıtı olarak gösterilmektedir (Resim 26). Ayetullah

Sümer, böylesi bir tabloya gösterilmesi gereken tüm özeni ve sanat kudretini göstermesiyle takdir edilmektedir. Sanatçının desen konusundaki başarısının yanı sıra, İsmet İnönü'nün yüz hatlarını tespit etmekteki ustalığı beğeni toplamaktadır. Reiscumhurun yüzündeki en derin anlamları güçlü bir şekilde ifade etmeyi başaran Ayetullah Sümer'in güçlü fırçasının, renk ve detaylarda tüm ustalığı ile kendisini gösterdiği belirtilmektedir. Çehrenin en ufak detayını bile atlamayan ressam, gerçekliğin tam olarak tespit edilmesi zorunluluğunu yerine getirmesi açısından övülmektedir. Eserin, geleceğin tarih kitaplarında yer alacağı ise kuşku duyulmaz bir gerçek olarak ifade edilmektedir. Sanatçının katalogda 24 numaraya kayıtlı "Akşam" tablosu da sergide görülmesi gereken eserler arasında anılmaktadır ("Güzel Sanatlar Resim Sergisi Açıldı", (27 Temmuz 1939). *Akşam*; Hırçın, F. (11 Ağustos 1939). "23üncü Galatasaray Resim Sergisinde Teşhir Edilmekte Olan Sanat Eserleri" *Cumhuriyet*).



Resim 26: Ayetullah Sümer'in "İsmet İnönü" portresi önünde toplanan meraklı izleyiciler (Cumhuriyet).

Hayri Çizen'in katalogda 122 numaraya kaydedilmiş "Zenci" portresi ve 123 katalog numaralı "Köylü Kız" portresi, serginin beğeni toplayan yapıtları arasında gösterilmektedir. "Köylü Kız" portresinde, renklerin fazla kuvvetli olmasına rağmen, figürün pozlanması, zaman ve duruş bakımından başarılı bulunmaktadır. Sami Yetik'in üç güzel eseri ve Nazmi Dayan'ın (1893-?) bir natürmortu, serginin üzerinde dikkatle durulması gereken yapıtları olarak tanıtılmaktadır ("Güzel Sanatlar Resim Sergisi Açıldı", (27 Temmuz 1939). *Akşam*; Hırçın, F. (11 Ağustos 1939). "23üncü Galatasaray Resim Sergisinde Teşhir Edilmekte Olan Sanat Eserleri" *Cumhuriyet*).

### 2.1.1.11. Yirmi Dördüncü Galatasaray Resim Sergisi

Galatasaray Resim Sergileri'nin yirmi dördüncüsü, 1 Ağustos 1940 tarihinde, 27 ressamın üç salonda teşhir ettiği 109 eser ile açılır (Resim 27). Serginin jüri heyeti, Şevket Dağ, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Ali Karsan, İbrahim Çallı, Sami Yetik ve Vecih Bereketoğlu'ndan oluşmaktadır. Açılışı, İstanbul mebusu Hakkı Şinasi Erel (1868-1941) tarafından gerçekleştirilen serginin açılış konuşması Şevket Dağ tarafından yapılır. Sanatçı, Cumhuriyet Hükümeti'ne ve Millî Şef İsmet İnönü'ye, güzel sanatlara göstermekte oldukları büyük alakadan dolayı teşekkürlerini sunar. ("Galatasaray'da Bir Resim Sergisi Açıldı", (2 Ağustos 1940). *Akşam*; "Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi Açıldı", (2 Ağustos 1940). *Ulus*; "Güzel Sanatlar Resim Sergisi", (2 Ağustos 1940). *Cumhuriyet*; "Galatasaray'da Dün Açılan Resim Sergisi", (2 Ağustos 1940). *Vakit*).



Resim 27: Yirmi Dördüncü Galatasaray Resim Sergisi (Vakit).

Sergi, Güzel Sanatlar Birliği sanatçılarının, yapıtlarında ısrarlı bir şekilde sürdürdükleri durağan ve heyecansız yaklaşımlardan dolayı eleştiriyle karşılaşır. Eserlerin, izleyiciyi heyecana düşürmemek için dilini yutmuş ya da kendi içerisinde kapanmış gibi karakersiz ve donuk olduğu yorumunda bulunulur. Ressamların tuvallerinde, hızla değişen dünyaya karşı tepkilerini ifade etmek, dönüşümlere ayak uydurmak ve siyasi alandaki gelişmeleri sanatçı gözüyle yorumlamak yerine; olup bitenlere tepkisiz kalması kabul edilemez bir durum olarak eleştirilir. Yıllardır tekrar eden ve artık bayatlayan kompozisyonlar, sanatçıların dünyaya olan ilgisizliğinin bir ürünü olarak nitelendirilir. Sanatçıların ilgisizliği, inkılâplara ve millî heyecanlara karşı da süregelmektedir. İnkılâplarına karşı borçlarını ödemediği eleştirisiyle karşılaşan sanatçıların yapıtları, teknik açıdan ayrı bir değerlendirme konusu olarak

ele alınır. Konu seçimlerindeki eksikliklerine karşın, sergide teknik açıdan mükemmel olarak nitelendirilebilecek eserlerin bulunduğu belirtilir (Anonim, 1940a: 18-19).

Sergide, Abdullah Çizgen'in 2, Ahmet Doğuer'in 8, Ali Halil'in 6, Ali Karsan'ın 1, A. Perova'nın 1, Ayetullah Sümer'in 14, B. Burla'nın 1, Edit Ancer'in 3, Feyhaman Duran'ın 1, Fuad Soydan'ın 4, Güzin Duran'ın 1, Hayri Çizel'in 2, Hikmet Onat'ın 4, İ. H. İskender'in 2, İbrahim Çallı'nın 4, Lütfü Üst'ün 2, Mehmet Ağâh Özbulan'ın 6, Muzaffer Sipahi'nin 3, Nezih Güven'in 1, Naci Kalmukoğlu'nun 11, Perof'un 8, Saadet Otgan'ın 1, Salih Ekes'in 2, Sami Yetik'in 4, Şeref Akdik'in 5, Şevket Dağ'ın 3 ve Vecih Bereketoğlu'nun 11 eseri teşhir edilmektedir. Çeşitli ekollere bağlı sanatçılara ait eserlerin hayranlık uyandırmamakla birlikte; yeni ve özgün tarzlarından dolayı beğenildiği belirtilmektedir ("Güzel Sanatlar Resim Sergisi", (2 Ağustos 1940). *Cumhuriyet*; Koçer, S. (18 Ağustos 1940). "Galatasaray Lisesi'nde Açılan Resim Sergisi", *Vakit*).

Serginin en başarılı sanatçısı olarak işaret edilen Ayetullah Sümer'in bu sergiye kadar kâinatı her zaman siyah bir cam arkasından gösterme eğilimine karşın, bu sergide bakış açısını değiştirerek yeşil ve mavi tonlara yönelmesi hayret verici olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca, ismi belirtilmeyen, ton ve kompozisyon açısından güçlü olduğu vurgulanan bir yapıtı çok sayıda izleyici tarafından satın alınmak istenmişse de, eserin satılık olmadığı belirtilmektedir (Koçer, S. (18 Ağustos 1940). "Galatasaray Lisesi'nde Açılan Resim Sergisi", *Vakit*; Anonim, 1940a: 19).

İbrahim Çallı'nın manzara ve peyzajları, sanatçının üslubunda şimdiye kadar alışık olunmayan yeni arayışlar barındırması açısından eleştirilmektedir. Usta sanatçı, klasisizmden yeni arayışlara doğru sürüklenirken, kendisini bu tarz bir değişime zorlaması yerilmektedir. İbrahim Çallı'nın olgun eserleri yirmi dördüncü sergide teşhir edilen eserleri ile karşılaştırıldığında acemilik dönemi eserlerine bir dönüş olarak yorumlanmaktadır (Koçer, S. (18 Ağustos 1940). "Galatasaray Lisesi'nde Açılan Resim Sergisi", *Vakit*).

Darüşşafaka Lisesi Resim Muallimi Ağâh Özbudun'un altı akvareli, İstanbul'un tarihi abidelerine karşı duyulan derin hislerin etkisi ile dinî vecdin güçlü birer ifadesi olarak büyük bir beğeniyle karşılanmaktadır. Sanatçının "*Saraçhanebaşı (Akça Hüseyin Paşa Sebili)*", "*Medrese Kapısı Sebili*", "*Çarşı Kapı Sebili*", "*Mollâ Gürânî Sebili*", "*Süleymaniye Mimar Sinan Türbesi*" ve "*Ayasofya Üçüncü Selim*



*Türbesi*<sup>6</sup>” adlı akvarelleri klasik üslupta olmakla birlikte, “fotoğrafik” bir gerçeklikten uzaklaşmış olmaları yönünden yenilikçi bulunmaktadır (Koçer, S. (18 Ağustos 1940). “Galatasaray Lisesi’nde Açılan Resim Sergisi”, *Vakit*).

Şevket Dağ’ın büyük çarşayı resmettiği yağlıboya tablosu, hareketli ve canlı üslubu açısından beğenilmektedir. Fakat, iç mekan resimleri, yıllardır tekrar ettiği bir kompozisyon olması açısından eleştirilir. İç mekan resimlerinde edindiği teknik tecrübeleri farklı kompozisyonlara uygulaması ise hatalı bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir. Eserlerde, camide alışveriş yapıp, çarşıda ibadet etmek benzeri bir atmosferin oluştuğu yorumunda bulunulur (Koçer, S. (18 Ağustos 1940). “Galatasaray Lisesi’nde Açılan Resim Sergisi”, *Vakit*; Anonim, 1940a: 19).

Vecihi Bereketoğlu’nun “*Kavalık*”, “*Çalılık*” ve “*Meydan Yolu*” eserleri serginin başarılı olan diğer eserleri arasında gösterilmektedir. Sanatçının “*Karacahmet*” tablosu ise serginin en nefis eseri olarak nitelendirilmektedir. Gri renklerin nüanslarından oluşan yapıtın yalnızca başarılı bir doğa taklidi olmadığı; bununla birlikte renk ve kompozisyonda duygusal açıdan incelikler barındırdığı vurgulanmaktadır (Koçer, S. (18 Ağustos 1940). “Galatasaray Lisesi’nde Açılan Resim Sergisi”, *Vakit*; Anonim, 1940a: 19).

### **2.1.2. Ankara Resim Sergileri**

Ankara Resim Sergileri’nin birincisi, Ankara’nın başkent ilan edilmesinden (13 Ekim 1923) bir gün sonra, 14 Ekim 1923’te açılır. Türk resim sanatının en köklü sanatçı topluluğu olan Güzel Sanatlar Birliği tarafından düzenlenen sergiler, İcra Vekilleri Heyeti’nin 12 Eylül 1926 tarihli kararnamesi ve Maarif Vekâleti’nin himayesi ile 1926 yılından itibaren devletin resmi sergisi olma niteliği kazanır (Özyiğit, 2013: 233-234). Ankara Resim Sergileri 1923-1940 yılları arasında, 1926 ve 1932 yılları hariç, on altı kez açılır.

#### **2.1.2.1. Yedinci Ankara Resim Sergisi**

Ankara Resim Sergileri’nin yedincisi, 19 Mayıs 1930’da Cumhuriyet Halk Fırkası binasında açılır. Serginin düzenleme heyeti Halil Paşa, Şevket Bey ve Hasan Vecih Bey’den oluşmaktadır. Büyük Millet Meclisi Başkanı Kazım (Özalp) Paşa

---

<sup>6</sup> Yazar tarafından Ayasofya’da olduğu belirtilen Üçüncü Selim Türbesi, Laleli Külliyesi’nde bulunmaktadır. Metnin aslına sadık kalınarak herhangi bir değişiklik yapılmamıştır.

(1880-1968) tarafından resmi açılışı yapılan serginin açılış törenine, Maarif Vekili Cemal Hüsni (Taray) Bey (1893-1975), Ordu Müfettişi Ali Sait (Akbatogan) (1872-1950) ve ikinci reisi Asım Paşa, elçiler, milletvekilleri ile bakanlık çalışanları katılır (Resim 28). Sergide, 47 sanatçının 182<sup>7</sup> yapıtı teşhir edilmiştir (“Resim Sergisi”, (17 Mayıs 1930). *Hakimiyeti Milliye*; “Resim Sergisi”, (19 Mayıs 1930). *Hakimiyeti Milliye*; “Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi”, (20 Mayıs 1930). *Hakimiyeti Milliye*; “Ankara Resim Sergisi Dün Açıldı”, (20 Mayıs 1930). *Cumhuriyet*, “Resim Sergisi”, (20 Mayıs 1930). *Vakit*).



Resim 28: Resim Sergisinin Açılış Töreninde Kazım Paşa, Maarif Vekili ve Davetliler (Hakimiyeti Milliye).

Yedinci Ankara Resim Sergisi, sergide yer alan eserlerin niteliği ve izleyicilerin gösterdiği ilgi açısından, basında memnuniyetle karşılanmıştır. Resim ve heykellerin, henüz serginin ilk gününden itibaren alıcı bulması serginin ulaştığı başarının ispatı olarak işaret edilmektedir. Sergiyi, ressamlar Halil Paşa ve Şevket Bey ile birlikte gezen Yunus Nadi (Abalıoğlu) (1879-1945), Yedinci Ankara Resim Sergisi’ni, Türk resim sanatının mükemmel yeteneklere sahip olduğunun açık bir göstergesi olarak yorumlamaktadır (“Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi”, (20 Mayıs 1930). *Hakimiyeti Milliye*; Yunus Nadi, (25 Mayıs 1930). “Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*).

Sergi bağlamında gerçekleştirilen eleştirilerde, Türk izleyicisinin ve sanat çevrelerinin resim sergileri karşısındaki yaklaşımları tartışmaya açılmıştır. *Hakimiyeti Milliye* gazetesinde Celal Esat (Arseven) (1876-1971) imzası ile yayınlanan yazıda,

<sup>7</sup> Yunus Nadi, 25 Mayıs 1930 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde yer alan incelemesinde sergide 200 kadar eserin teşhir edildiğini belirtir (Yunus Nadi, (25 Mayıs 1930). “Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*).

resim sergilerinin Türkiye ve Avrupa'daki ele alınış biçimleri karşılaştırılmaktadır. Celal Esat, Avrupa'daki sergilerin, sosyal ve ekonomik koşulların dikkate alınması şartıyla, yıllık sanat etkinliklerinin değerlendirilmesinde önemli bir ölçüt olduğunu belirtmektedir. Türkiye'de ise bu durumun izleyiciler ve eleştirmenler tarafından yeterince kavranmadığı görüşündedir (Celal Esat, (27 Mayıs 1930). "1930 Resim Sergisi", *Hakimiyeti Milliye*).

Celal Esat, eserlerin teknik yönden başarısız bulunmasını, Türk izleyicisinin gelişmekte olan sanatsal beğenisi açısından kabul edilebilir olarak değerlendirmektedir. Türk resim sanatında arzu edilen atılımın, Türk ressamların eserlerinde henüz görülemediği noktasında izleyiciler ile aynı fikirleri paylaştığını vurgulamaktadır. Fakat dönem koşulları çerçevesinde, sergiye yönelik olumsuz eleştirilerin, dar bir perspektif içerisinde yapılan değerlendirmelerin sonucu olarak yanıltıcı olabileceğine dikkat çekmektedir. Celal Esat'a göre, sergiyi başarısız olarak nitelendirmek, Türk resim sanatının tarihsel gelişimi düşünüldüğünde, gerçekleri yansıtmaktan uzaktır. Daha sağlıklı bir değerlendirme için, yaklaşık otuz yıl önceki Türk resim sergilerinin hatırlanması gerektiğini belirtmektedir. Bu sergilerde bir ya da iki Türk ressamından başka isim bulunmazken; bugün elliye yakın Türk sanatçısının katılımı ile düzenlenen bir sergiye ulaşabilmenin gurur verici bir gelişme olduğunun altını çizmektedir. Türk resminin kısa bir süre içerisinde ulaştığı bu noktayı göz ardı ederek yapılan olumsuz eleştirileri, sergiye karşı büyük bir haksızlık olarak nitelendirmektedir (Celal Esat, (27 Mayıs 1930). "1930 Resim Sergisi", *Hakimiyeti Milliye*).

Yazarın dikkat çektiği bir başka nokta, sanatçıların yaşamlarını sürdürebilmek için ihtiyaç duyduğu maddi gereksinimlerdir. Ressam ve heykeltıraşların öncelikleri, tartışmasız bir biçimde maddi kaygıların etkisi altında şekillenmektedir. Dolayısıyla, sanatçının başarısının, onun yaşam koşulları ile doğrudan ilişkili olduğu unutulmamalıdır. Bu bağlamda, 1930 Dünya Büyük Buhranı'nın sanatçıları üzerindeki etkileri, yapılacak eleştirilerde önemli bir kıstas olmalıdır. Çünkü, 1930 Dünya Büyük Buhranı'nın etkisiyle oluşan ekonomik problemler ve piyasa koşulları, sanatçıyı daha az zamanda daha fazla eser üretmek zorunda bırakmaktadır. Bir ressamın, satabileceği tek bir tablo için üç dört yıllık bir çalışma dönemine girmesi artık mümkün gözükmemektedir. Ressamlar daha hızlı çalışmak, eserlerini kısa sürede tamamlamak

ve en kolay şekilde satmak zorundadır (Celal Esat, (27 Mayıs 1930). “1930 Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

Türk sanatçıların üretim faaliyetlerini olumsuz anlamda etkileyen bir başka gelişme, tüm dünyada hızla değişen sanat anlayışıdır. Celal Esat’a göre Avrupa’da olduğu gibi Türk ressamaları da yeni sanat akımlarına karşı hazırlıksız yakalanmıştır. Yazar, Türk ressamalarının yeni sanata karşı olan ilgisinin, sadece eski kalmak korkusundan kaynaklandığı düşüncesindedir (Celal Esat, (27 Mayıs 1930). “1930 Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

Sanatçıların bu kaygıları, yeni sanatı savunan geniş bir sanat çevresi yüzünden artmaktadır. Bu çevrenin sanatsal yetkinliği ise birçok yönden tartışmalıdır. Doğayı başarı ile taklit eden empresyonist ve akademik ressamaların küçümsenmesi ve kübizmin en başarısız örneklerinin bu çevre tarafından sahiplenilmesi, sanatsal yetkinlikleri konusundaki şüpheleri güçlendirmektedir. Celal Esat’a göre, kübizmi savunmalarının tek nedeni, kimsenin anlamadığı bir şeyi anlıyormuş gibi görünmeye çalışmalarıdır. Bunun sonucunda yeni sanat, sanatçılar tarafından özümsemeden ve anlaşılmadan kabul edilerek bir taklide dönüşmektedir (Celal Esat, (27 Mayıs 1930). “1930 Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

Bu ortamda kudretlerini sürdüren ressamalar ise sanatlarında samimi davranan, eskiye bağlı ve güçlü kalmayı başaranlardır. Yedinci Ankara Resim Sergisi özelinde bu sanatçılara örnek olabilecek isimler, Hikmet Bey ve Namık İsmail’dir. İki sanatçının da Avrupa’nın herhangi bir sergisinde eserlerini iftiharla sergileyebilecek yetkinlikte olduğunun altı çizilmektedir. Üstelik sanatçıların tabloları modern ya da kübik değildir (Celal Esat, (27 Mayıs 1930). “1930 Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

Celal Esat’a göre yeni sanat, izleyici davranışları açısından da ele alınmalıdır. Yeni sanatın ön yargılara dayanan yaklaşımlarla yorumlanması, kesinlikle hatalı bir davranış olacaktır. Çünkü resim, kurallara bağlı olmayan bir zevk meselesidir. Bir resmin sanat eseri olarak kabul edilmesinde temel ölçüt, izleyiciyi yaşamın sıkıntılarından ve ıstıraplarından uzaklaştıracak hisler uyandırmasıdır. Bu heyecan, kübist ressamlar tarafından da amaçlanmaktadır. Eski sanat ile yeni sanat arasındaki temel fark ise, bu heyecana ulaşmakta sanatçılar tarafından takip edilen yoldur. Yeni sanat, tabiata benzemek yerine, sanatçının iç dünyasındaki lirizmi dışa vurmayı

hedefler. Klasik anlayışı savunan sanatçı ve eleştirmenlerin yeni sanata karşıtlıkları da bu noktada başlamaktadır. Yeni sanata yöneltilen olumsuz eleştiriler, aslında bu dışavurumcu yaklaşıma olan tepkilerinden ileri gelmektedir. Daha sağlıklı bir değerlendirme için yeni sanatın düşünsel bir derinlik içerisinde irdelenmesi gerekmektedir (Celal Esat, (27 Mayıs 1930). “1930 Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

Yedinci Ankara Resim Sergisi’nde yüksek sanat üstatları arasında ismi ilk işaret edilen sanatçı Halil Paşa’dır. Usta sanatçının, sergide dört yeni eser teşhir etmesi memnuniyetle karşılanmaktadır. Bu eserlerin “Ankara’da Tabakhane Deresi”, “Ankara Deresi”, “Mısır’da Cami” ve “Kırmızı Köşk” olduğu belirtilir. Sanatçının sergilediği diğer yapıtlardan “Kız Kulesi” ve “Bostancı Sahili”, ressamın karakterini yansıtan iki güzel eser olarak yorumlanmaktadır. Sanatsal yetkinliğin, doğaya benzemek noktasında doğayı aşan bir güzellik ile elde edilebileceğini belirten Yunus Nadi, sanatçının “Kız Kulesi” ve “Bostancı Sahili” tabloları ile bu yetkinliğe ulaştığı yorumunda bulunmaktadır. “Rumeli Hisarı”, “Çiçek” ve “Meyve” tabloları, sanatçının imzasını taşıyan diğer başarılı eserleri olarak basına yansımıştır (“Resim Sergisi”, (20 Mayıs 1930). *Hakimiyeti Milliye*; Yunus Nadi, (25 Mayıs 1930). “Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*).

Serginin ulaştığı başarının bir başka usta mimarı, Şevket (Dağ) Bey’dir. Sanatçının birbirinden güzel ve çok canlı bulunan “Güneş”, “Yeni Cami”, “Müezzin Mahfili”, “Boğaz” ve “Eyüp” tabloları, serginin başarılı yapıtları arasında gösterilir (Resim Sergisi”, (20 Mayıs 1930). *Hakimiyeti Milliye*; Yunus Nadi, (25 Mayıs 1930). “Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*). Sanatçının “Boğaz” tablosuna dikkat çeken Yunus Nadi, sanatın bütün esrarını taşıdığını belirttiği eser hakkında şu yorumda bulunmaktadır:

“Kendi hesabıma ben Boğaz’ı fevkalade buldum. Biraz uzaktan göz ayrılmayarak azıcık temaşa olunduğunda tablo nazarda büyüyor ve giderek adeta güzel bir Boğaz cesametini alıyor” (Yunus Nadi, (25 Mayıs 1930). “Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*).

Yedinci Ankara Resim Sergisi’nde, sanatsal yetkinliği açısından övgüyle karşılanan bir diğer sanatçı Sami (Yetik) Bey (1848-1945) olur. Sami Bey’in bu sergide, özellikle çiçekler ve çiçeklerin renklerinde benzersiz bir başarıya ulaştığına

dikkat çekilmektedir. Sanatçının “Çengelköy Sırtları”, “Üç Çiçek” ve “Kar” tabloları serginin nitelikli eserleri arasında gösterilmektedir (“Resim Sergisi”, (20 Mayıs 1930). *Hakimiyeti Milliye*; Yunus Nadi, (25 Mayıs 1930). “Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*).

Serginin bir başka başarılı sanatçısı, sergiye altı yapıt ile katılan Sururi (Erdinçler) Bey (1891-1947)'dir. Yunus Nadi, Sururi Bey ile bizzat tanışmaktan şeref duyduğunu belirtir. Sanatçıyı, Türk Devleti'nin yeni payitahtı olan Ankara'nın can alıcı özelliklerini kavraması açısından seçkin bir isim olarak takdim etmektedir. Yazar, Ankara'nın bu özelliklerini şu sözlerle tanımlamaktadır:

*“Ankara en vahşi, huruşan dağ çiçeklerinde olduğu kadar gümrak renklerin memleketidir. Bu diyarın tulûunda başka renkler, gündüzünde başka renkler ve gurubunda başka renkler vardır. Yaz mevsimi hususunda gurup zamanlarında Ankara'nın etraf yamaçlarından ufuklarda dantelleşen tepelere kadar uzanıp yayılan mor ile erguvanın bütün afatını cami bir renk vardır ki dünyanın hiçbir diyarında misline tesadüf olunamaz diye düşünürüm”* (Yunus Nadi, (25 Mayıs 1930). “Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*).

Yunus Nadi'ye göre Sururi Bey, “Ankara Kalesi” tablosunda Ankara'nın bu benzersiz görünüşünden kaynaklanan ayrıcalığı keşfetmiştir. Sanatçı, resmindeki renk dalgaları ile bu görünüşün coşkunu kısmen de olsa izleyiciye ulaştırmayı başarmıştır. Sanatçının bu tablodaki kısmî başarısının artması için teşvik edilmesi, sanatseverlere düşen önemli bir vazife olarak görülmektedir (Yunus Nadi, (25 Mayıs 1930). “Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*).

Hikmet (Onat) Bey ise Yedinci Ankara Resim Sergisi'nde, herkes tarafından güzellikleri ile bilinen “edebi deniz tablolarına” yenilerini eklemiştir (Yunus Nadi, (25 Mayıs 1930). “Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*). Usta sanatçının “Fındıklı Sahili”, “Balık Kayıkları”, “Kayıklar” ve bir portre çalışması sergide öne çıkan eserler arasında gösterilmektedir. Sanatçının “Kayıklar” tablosu, Maarif Vekâleti tarafından satın alınmıştır (“Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi”, (20 Mayıs 1930). *Hakimiyeti Milliye*; Celal Esat, (27 Mayıs 1930). “1930 Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

İbrahim (Çallı) Bey'in “Ada Manzarası” ve ismi verilmeyen üç küçük tablosu, serginin en başarılı eserleri arasında değerlendirilmektedir. Fakat sanatçının sergi genelinde, beklentilerin altında kaldığı görüşü öne çıkmaktadır. Yunus Nadi'ye göre, sanatçı, bu sergiye hazırlanırken tembellik yapmıştır (“Güzel Sanatlar Birliğinin

Resim Sergisi”, (20 Mayıs 1930). *Hakimiyeti Milliye*; Yunus Nadi, (25 Mayıs 1930). “Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*).

Yedinci Ankara Resim Sergisi’nin başarılı isimleri arasında gösterilen bir diğer sanatçı Namık İsmail’dir. Sanatçının ismi verilmeyen iki etüdü ile “*Kayalar*”, “*Boğaziçi*” ve bir natürmort çalışması, serginin başarılı yapıtları olarak basına yansımaktadır. “*Kayalar*” tablosu, Maarif Vekâleti tarafından satın alınan yapıtlar arasındadır (“Resim Sergisi”, (20 Mayıs 1930). *Hakimiyeti Milliye*; Celal Esat, (27 Mayıs 1930). “1930 Resim Sergisi” *Hakimiyeti Milliye*).

Şefik (Bursalı) Bey (1903-1990) sergiye katılan sanatçılar arasında yeni sanata en çok yaklaşan isim olarak tanıtılmaktadır. Sanatçının modern üsluptaki eserleri tüm sergi genelinde tam bir ileri hareket örneği olarak değerlendirilmektedir. Eserlerindeki acayip olarak nitelenen renk ve şekiller, sanatçının modern üslupta ulaştığı samimi anlatımı ortaya koyması açısından başarılı bulunmaktadır. “*Ayasofya*”, “*Büyükada*”, “*Gülhane Parkı*” ve “*Nü*” tabloları, serginin takdirle karşılanan yapıtları arasında sayılmaktadır (“Resim Sergisi”, (20 Mayıs 1930). *Hakimiyeti Milliye*; Celal Esat, (27 Mayıs 1930). “1930 Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

Nazmi Ziya Bey, “*Göksü’da Akşam*”, “*Fatih’te Sabah*” ve “*İlkbahar*” eserleri ile serginin güçlü ressamı arasında gösterilmektedir. Sanatçının “*Fatih’te Sabah*” ve “*İlkbahar*” tabloları, ne yaptığını bilen, yetenekli bir fırçadan çıkmış eserler olarak değerlendirilmektedir (“Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi”, (20 Mayıs 1930). *Hakimiyeti Milliye*; Yunus Nadi, (25 Mayıs 1930). “Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*).

Feyhaman Bey’in isimsiz portresi ile bir manzarası sergide beğeni toplayan diğer eserlerdir. Sadi Bey’in “*Göksu*” tablosu; Ali Halil Bey’in “*Kabak*” tablosu ile bir natürmortu; Müzdan Hanım’ın bir portre çalışması ve Mimar Refik Bey’in akvarel çalışmaları takdirle karşılanır. Vecih Bey’in “*Sahil*”, “*Kayalar*”, “*Ekin*” tabloları ile birlikte, sanatçının her zaman başarılı olduğu belirtilen bir kompozisyon olarak “*Dere*” tablosu olumlu eleştiriler almaktadır (“Resim Sergisi”, (20 Mayıs 1930). *Hakimiyeti Milliye*; Yunus Nadi, (25 Mayıs 1930). “Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*).

Serginin heykel bölümünün en başarılı eserleri olarak Sabiha Ziya (Bengütaş) Hanım’ın “*Bedia Hanım Büstü*” başta olmak üzere Madam Bari’nin iki büst çalışması ve Rezan Ramiz Hanım’ın “*Nü*” ve “*Düşünen Kadın*” heykelleri gösterilmektedir (Yunus Nadi, (25 Mayıs 1930). “Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*).

Yedinci Ankara Resim Sergisi'nde teşhir edilen bir başka eser grubu afişlerdir. Sergi hakkında çıkan yazılarda, afiş sanatının Türkiye için yeni bir sanat dalı olduğuna dikkat çekilmektedir ("Resim Sergisi", (20 Mayıs 1930). *Hakimiyeti Milliye*). Yunus Nadi, serginin giriş bölümünde teşhir edilen afişlerin, modern tarzda, kübik ve art nouveau çizgileri ile tüm serginin gençler tarafından yapıldığı izlenimi yarattığını belirtmektedir. Basında, sergide yer alan afiş sanatçılarının ve çalışmalarının isimlerine dair herhangi bir bilgi yer almamaktadır (Yunus Nadi, (25 Mayıs 1930). "Resim Sergisi", *Cumhuriyet*).

### 2.1.2.2. Sekizinci Ankara Resim Sergisi

23 Mayıs 1931'de 144<sup>8</sup> yapıt ile açılan Sekizinci Ankara Resim Sergisi, Türk Ocağı binasının iki salonunu ve bir koridorunu kapsayacak biçimde düzenlenir. Serginin açılışının Maarif Vekili Mahmut Esat (Bozkurt) Bey (1892-1943) tarafından yapılacağına duyurulmasına karşın, resmi açılış, Halk Fırkası Umumi Kâtibi Recep (Peker) Bey (1889-1950) tarafından gerçekleştirilmiştir ("Resim Sergisi", (22 Mayıs 1931). *Hakimiyeti Milliye*; "Resim Sergisi", (23 Mayıs 1931). *Hakimiyeti Milliye*; "Ankara'da Resim Sergisi", (24 Mayıs 1931). *Akşam*; Muhittin Doğan, 1931: 11).

Recep Bey açılış töreninde, Türk resim sanatının gelişimi karşısında duyduğu memnuniyeti ifade eden bir konuşma yapar:

*"Güzel Sanatlar Birliği'nin kıymetli eserleriyle süslenmiş olan bu salonu açma vazifesi, Maarif Vekili beyefendi tarafından ifa edilecekti. Fakat vekil beyin meşgul bulunması bu şerefli vazifenin benim tarafımdan icrası fırsatını bahşetti. Bu fırsattan zevkle istifade ediyorum. Bu fırsatla güzel sanatlara ait her şube arasında resmin de memleketin diğer sahalardaki terakki adımlarına muvazi addolunabilecek bir inkişafa mazhar olduğunu kaydedirim. Bu mevzuu uzun sözlere müsait bulmuyorum. Sanatkarlarımızı takdir ederim.*

*Birçok kıymetli sanat eserleriyle bezenmiş olan bu salonu açarken onun kapısı önünde memlekette her yeni ve güzel eserin vücutlanmasında ve*

---

<sup>8</sup> 23 Mayıs 1931 tarihli *Hakimiyeti Milliye* gazetesinde yer alan yazıda, sergide 144 resim, portre ve afişin teşhir edileceği belirtilir ("Resim Sergisi", (23 Mayıs 1931). *Hakimiyeti Milliye*). Aynı eser sayısı, Muhittin Doğan tarafından tekrarlanır (Muhittin Doğan, 1931: 11). Behçet Kemal ise "genç ve ihtiyar on beş kadar ressamın yaklaşık seksen eser" ile sergiye katıldığını söylemektedir (Behçet Kemal, (30 Mayıs 1931). "Bu Seneki Ankara Resim Sergisi" *Hakimiyeti Milliye*).



*inkışafında en büyük tesiri bulunan büyük Millî Reis'in adını hürmetle anmayı vazife telakki ediyor ve Güzel Sanatlar Birliği resim sergisini açıyorum''* (“Resim Sergisi”, (23 Mayıs 1931). *Hakimiyeti Milliye*).

Sekizinci Ankara Resim Sergisi, düzenli olarak açılan resim sergilerinin toplumsal yaşamdaki önemini vurgulayan bir perspektif içerisinde ele alınır. Türk ressamların, Avrupa’da olduğu gibi, süreklilik içerisinde sergi açma geleneğine sahip olmaları önemli bir gelişmedir. 1873’den itibaren İstanbul’da her yıl açılmaya gayret edilen resim sergileri, Türk aydınının resim ve güzellikler hakkındaki düşüncelerine katkı sağlaması açısından önemli bir rol üstlenmektedir. Bu bağlamda resim sergileri, bugünü ifade eden ve gelecek nesilleri aydınlatan bir sanat ışığı olarak, toplumsal ve kültürel alanda büyük bir sorumluluk taşımaktadır (Behçet Kemal, (30 Mayıs 1931). “Bu Seneki Ankara Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*; Muhittin Doğan, 1931: 11).

Türk aydını ise güzel sanatların bu güzide şubesine kendisini adanmış resamlara hak ettikleri ilgi ve beğeniye göstermedikleri için eleştirilir. Bu ilgisizlik Sekizinci Ankara Resim Sergisi’nde önceki senelere göre daha güçlü bir biçimde hissedilmektedir (Muhittin Doğan, 1931: 11).

Faruk Nafiz, 13 Haziran 1931’de *Hakimiyeti Milliye* gazetesinde kaleme aldığı yazıda Sekizinci Ankara Resim Sergisi’ne karşı olan ilgisizliği, şu ifadeler ile okuyucuya aktarmaktadır:

*“İki üç ressam, kendi evlerinde, kendi atölyelerindeymiş gibi, dört duvarı kaplayan levhalara bakarak iki üç hafta, hemen tek başlarına, sergide gezindiler durdular. Birkaç resim de satılmasaydı onlar bize, biz de onlara hayretle soracaktık; bu sergi neden açıldı, neden kapandı?”*(Faruk Nafiz, (13 Haziran 1931). “Kapanan Sergi”, *Hakimiyeti Milliye*).

Muhittin Doğan, sergilerin daha fazla ilgi görmesi için sanatçılara düşen sorumluluğu işaret etmektedir. Yazara göre, sanatçıların eserlerinde inkılaplar ve millî konulara verdikleri önem yeterli değildir. Bu durum, sanatçıların tanınmasında ve resim sanatının yaygınlaşmasında engel teşkil etmektedir. Sanatçılara bu konudaki tavsiyesi ise yabancı sanatçıların ülkedeki faaliyetlerinin tartışıldığı bir dönemde oldukça ilginçtir:

“Krippel’in tunçla canlandığı yağız çehreli, bağı açık ateşe koşan kahramanlar gibi ilhamlar arıyoruz, sanatkarlarımızdan tarihe ve gelecek nesle nefis hediyeler bekliyoruz” (Muhittin Doğan, 1931: 12).

Behçet Kemal (Çağlar) (1908-1969) ise sergiye duyulan ilgisizliği, sergide yer alan yapıtlar ile ilişkilendirir. Sanatları büyük bir hayranlıkla takip edilen usta ressamın, bu sergide, Türk resim sanatına herhangi bir yenilik getirmediği düşüncesindedir. Yazara göre, teşhir edilen eserlerin izleyicinin alışkın olduğu türden eserlerden oluşması, ilgisizliğin temel nedenidir (Behçet Kemal, (30 Mayıs 1931). “Bu Seneki Ankara Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

Faruk Nafiz’e göre sergiye duyulan ilgisizlik, eleştirmenlerin yapıcı olmayan yorumlarının bir sonucudur. Eleştirmenlerin olumsuz tespitlerde bulunmaktan başka herhangi bir yaklaşıma sahip olmadıklarını belirtmektedir. Eleştirel ortamın Türk resim sanatına katkı sağlayabilmesi, tespit edilen olumsuzlukların nedenleri üzerine yapılacak değerlendirmeler ile mümkün gözükmektedir. Sanata ve sanatçıya karşı ön yargılı bir biçimde yöneltilen eleştiriler devam ettiği sürece, Türk sanatının gerileyişi de sürecektir (Faruk Nafiz, (13 Haziran 1931). “Kapanan Sergi”, *Hakimiyeti Milliye*).

Faruk Nafiz, Ankara’da daha önceki senelerde açılan sergilere karşı ilginin daha fazla olduğunu belirtmektedir. Önceki sergilerde, daha ilk günden satılmıştır etiketinin, tabloların altında belirmeye başladığını anımsatır. Bu durumun duygusal ve düşünsel bir mücadelenin somut bir ödülü olarak ümit verici olduğunu belirtmektedir. Sergide ise tek bir tablonun altında dahi bu etiketi görmenin haftalarca süren bir bekleyişten sonra mümkün olduğuna dikkat çekmektedir. Eserin başarısında maddî karşılığın önemli olmadığını savunanları ise sanatçılar ile empati kurmaya davet etmektedir (Faruk Nafiz, (13 Haziran 1931). “Kapanan Sergi”, *Hakimiyeti Milliye*).

Sekizinci Ankara Resim Sergisi’nde, yedincisine kıyasla daha az eser teşhir edilmesi konusunda bazı görüş ayrılıkları olduğu görülmektedir. Faruk Nafiz, orta halli bir Amerikan zengininin salonunu süslemeye ancak yetecek kadar eserin teşhir edilmesini, izleyici açısından olumlu bir gelişme olarak yorumlamaktadır. Eser sayısı azaldıkça, serginin başarısının arttığı fikrindedir. Bu sayede, yanındaki eserin başarısını gölgelendirecek niteliksiz yapıtların, izleyicilerin seyir zevkini bozmasının önüne geçilmiş olur. Azalan eser sayısının bir diğer olumlu yönü, önceki senelerde

salonu dolduran krizantemlere ve yıllardır tekrar edilen kompozisyonlara bu yıl daha az yer verilmesidir (Faruk Nafiz, (26 Mayıs 1931). “Sergide”, *Hakimiyeti Milliye*).

Sergiye katılan eser sayısındaki düşüşe dikkat çeken diğer isim Behçet Kemal'dir. Yazar, serginin, azalan eser sayısından dolayı zayıf bir görünümde olduğunu belirtmektedir (Resim 29) (Behçet Kemal, (30 Mayıs 1931). “Bu Seneki Ankara Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).



Resim 29: Sekizinci Ankara Resim Sergisi'nden bir görünüm (Hakimiyeti Milliye).

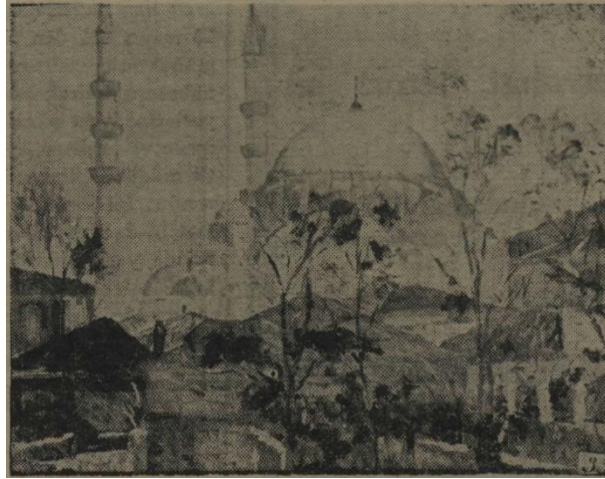
Sekizinci Ankara Resim Sergisi'nde Sami Bey'in “Kış”, “Ankara’da Bir Sokak” (Resim 30), Konya’dan bir camiyi ve medreseyi resmettiği iki tablosu ile isimsiz bir manzara resmi, serginin başarılı eserleri olarak tanıtılmaktadır (Muhittin Doğan, 1931: 12; Behçet Kemal, (30 Mayıs 1931). “Bu Seneki Ankara Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*). Başkent Ankara’nın güzel köşelerini bulan ve yaşayan sanatkar olarak tanıtılan Sami Bey’in tablolarındaki özenli detaycılığa dikkat çekilmektedir. Behçet Kemal, sanatçının lirik anlatımını, edebi çağrışımlar yaratacak kadar etkileyici bulunmaktadır:

*‘Sami Bey’in ormanının aynı zamanda bir umman, bir yeşillik denizi olabileceğini gösteren bir tablosunda rüzgar o kadar orijinal ve basit bir surette kendini gösteriyor ki insan gayri ihtiyari dağıldı mı diye saçlarını yokluyor. Emsalsiz sanatkar Yahya Kemal’in ‘dalgın duyuyor rüzgarın ahengini dal dal’ mısrasındaki engin zevki bütün manasıyla tadıyoruz’* (Behçet Kemal, (30 Mayıs 1931). “Bu Seneki Ankara Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).



Resim 30: Sami Yetik, “Ankara'da Bir Sokak” (Muhit).

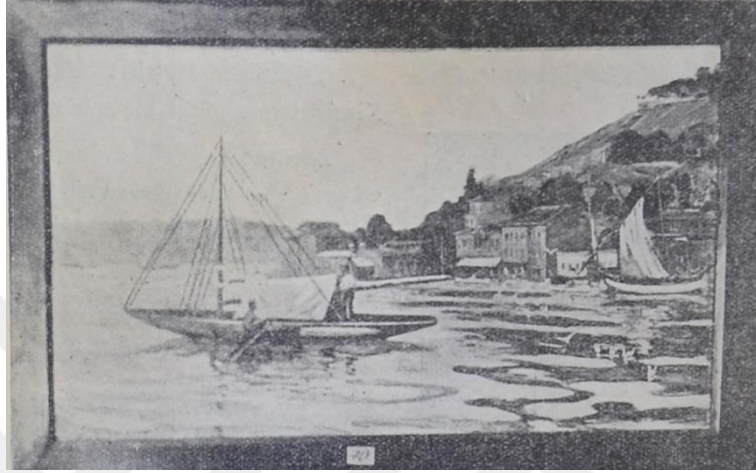
Feyhaman Bey'in sergide teşhir ettiği natürmortları ve portreleri, sanatın en yüksek ürünleri olarak yorumlanır (Resim 31) (Muhittin Doğan, 1931: 12). Behçet Kemal, sanatçının isimsiz bir portresine dikkat çeker. Bir portrede yer alması gereken doğal ifadenin, sanatçı tarafından tüm açıklığı ile yansıtıldığını belirtir. Yazar, portrede yer alan erkek figürünün, herkese çok tanıdık ve doğal gelen görünümünün sırrını, sanatçının açık anlatım yeteneğine bağlamaktadır (Behçet Kemal, (30 Mayıs 1931). “Bu Seneki Ankara Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).



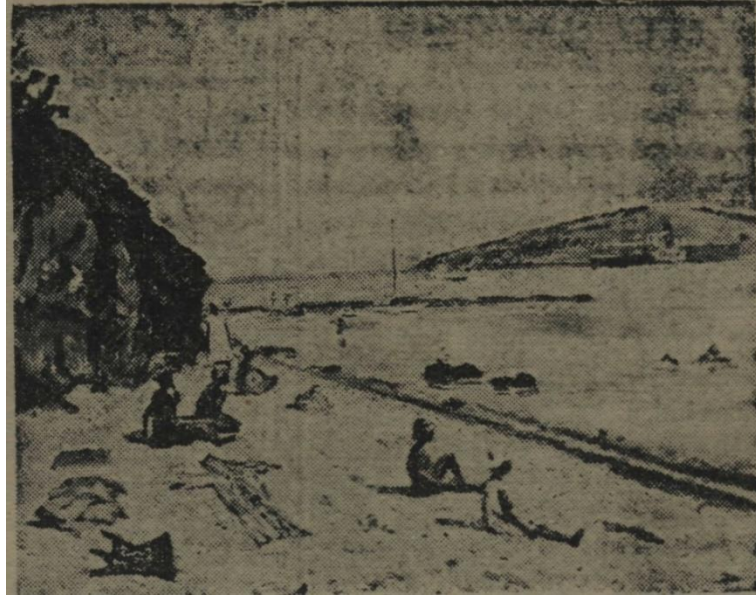
Resim 31: Feyhaman Duran, "Manzara" (Hakimiyeti Milliye).

Sergiye yedi eser ile katılan Halil Paşa'nın “*Fenerbahçe'de Harman*”, “*Çengelköy*” (Resim 32) ve “*Sahil*” (Resim 33) tabloları serginin övülmeye layık

yapıtları olarak anılır (Muhittin Doğan, 1931: 12). Nazmi Ziya'nın "Gemiler" tablosundaki gemiler "durgun derenin içinde göle inmiş kumrular gibi munis ve canlı" olarak yorumlanır (Behçet Kemal, (30 Mayıs 1931). "Bu Seneki Ankara Resim Sergisi", *Hakimiyeti Milliye*).



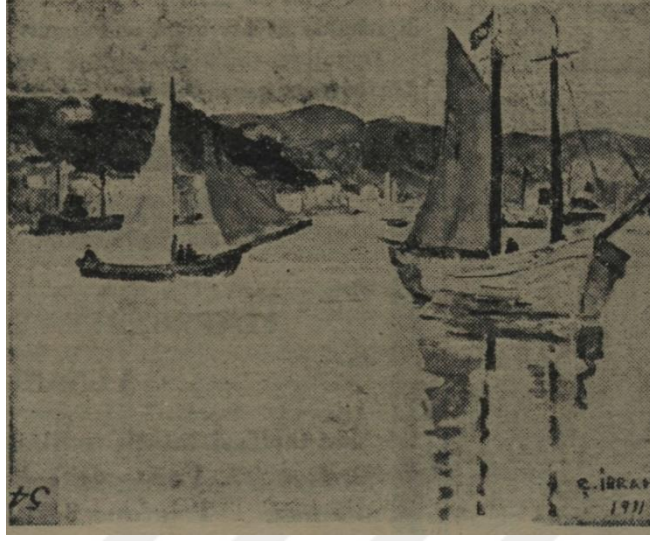
Resim 32: Halil Paşa, "Çengelköy" (Muhit).



Resim 33: Halil Paşa, "Sahil" (Hakimiyeti Milliye).

İbrahim Çallı'nın "Arzuhalci" eseri, konusu bakımından özgün ve çalışma tarzı bakımından ileri bir hareket örneği olarak övülür. Sanatçının katalogda 54 numaraya kayıtlı manzara resmi (Resim 34), sergide başarısı ile öne çıkan bir diğer

eser olarak ifade edilmektedir (Behçet Kemal, (30 Mayıs 1931). “Bu Seneki Ankara Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*; Muhittin Doğan, 1931: 12).

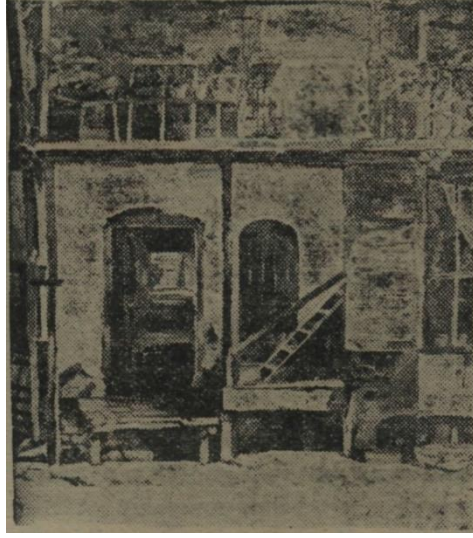


Resim 34: İbrahim Çallı, "Manzara" (Hakimiyeti Milliye).

Türk nakışlarını işlemekteki ustalığına dikkat çekilen Şevket Bey'in “*Valide Hanı*” tablosu (Resim 35) büyük beğeni toplar. Sanatçının “*Haydarpaşa*” yapıtı ise serginin tartışmalı eserleri arasında gösterilmektedir. Muhittin Doğan, tablonun birçok eleştirilen tarafından olumsuz eleştiriler aldığını belirtmektedir. Bu eleştirilerin ortak noktasını, tablonun özgün bir konuya sahip olmadığı yönündeki görüşler oluşturmaktadır. Yazar, bu nedenle tabloya temkinli yaklaşılması gerektiğini belirtmektedir (Muhittin Doğan, 1931: 12).

Behçet Kemal ise “*Haydarpaşa Garı*”ndaki bazı köşelerin “Pierre Loti zevkinde olanları minnettar edecek güzellikte olduğunu” ifade etmektedir. Tabloda yer alan tren ise kompozisyon içerisindeki yerleşimi ve boyutları açısından eleştirilmektedir. Trenin, kafese konmuş bir aslan gibi, çevresi ile son derece uyumsuz bir görünüm içerisinde olduğu yorumunda bulunmaktadır (Behçet Kemal, (30 Mayıs 1931). “Bu Seneki Ankara Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

Namık İsmail'in canlı görünüşlerine dikkat çekilen portreleri, serginin en güçlü eserleri arasında tanıtılmaktadır. Sanatçının bir patronu tasvir ettiği portresi (Resim 36), sanatçının yeteneğini yansıtan başarılı bir eser olarak değerlendirilmektedir (Muhittin Doğan, 1931: 12; Behçet Kemal, (30 Mayıs 1931). “Bu Seneki Ankara Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).



Resim 35: Şevket Dağ, "Valide Hanı" (Hakimiyeti Milliye).



Resim 36: Namık İsmail, "Portre" (Hakimiyeti Milliye).

Bir diğer usta ressam Hikmet Bey'in eserlerindeki gölgelendirme tarzı dikkat çekmektedir. Sanatçının gölgelendirme tekniğinin, karakteristik bir özellik olarak kolaylıkla fark edilebileceği belirtilmektedir. Eserlerinde, deniz üzerine düşen gölgelerin, Hikmet Bey'in imzası haline geldiği yorumunda bulunmaktadır. Sanatçının "Yoğurtçu Deresi" (Resim 37) ve "Kabataş" eserleri renklerin oynaştığı, öpüştüğü enfes manzaralar olarak beğeniyle karşılanır (Behçet Kemal, (30 Mayıs 1931). "Bu Seneki Ankara Resim Sergisi", *Hakimiyeti Milliye*).



Resim 37:Hikmet Onat, "Yoğurtçu Deresi" (Hakimiyeti Milliye).

Vecih (Bereketoğlu) Bey'in "*Deniz*" ile "*Dere ve Sahil*" tabloları sergiyi süsleyen en güzel peyzajlar olarak okuyucuya takdim edilir (Muhittin Doğan, 1931: 12). Behçet Kemal, Vecih Bey'in bir eserinde yer alan servilerde semavi renklerin kullanılması durumunda sergideki manzara resimlerinin en cazibi olarak dakikalarca seyredilebilecek bir başarıya ulaşabileceğini belirtir. Sanatçının "*Kadın Portresi*" (Resim 38), serginin beğeni ile izlenen eserleri arasındadır (Behçet Kemal, (30 Mayıs 1931). "Bu Seneki Ankara Resim Sergisi", *Hakimiyeti Milliye*).

Sergiye katılan öğrencilerden Melahat Hanım, sergide altı eser teşhir eder. Bu eserler klasik tarzın güzel birer örneği olarak değerlendirilir. Sanatçının "*Kadın Portresi*", renk kullanımı ve kadın figürünün ifadesindeki başarılı anlatımı açısından övgüyle karşılanır (Behçet Kemal, (30 Mayıs 1931). "Bu Seneki Ankara Resim Sergisi", *Hakimiyeti Milliye*; Muhittin Doğan, 1931: 12).





Resim 38: Hasan Vecih Bereketoğlu, "Portre" (Hakimiyeti Milliye).

Avrupa'dan yurda yeni dönen Ali Halil'in katıldığı ilk sergi, Sekizinci Ankara Resim Sergisi'dir. Genç ressamın eserleri, Türk resim sanatı açısından gurur verici olarak değerlendirilir. Ali Halil'in ve bir başka resim öğrencisi olan Kadri Bey'in yenilikçi tarzları, umut verici bulunur (Muhittin Doğan, 1931: 12).

Sururi Bey'in "*Anadolu Vadileri*" serginin başarılı eserlerinden biri olarak işaret edilir. Behçet Kemal'e göre, tablodaki dağların, altındaki etiketi okumadan da bir bakışta Anadolu'nun dağları olduğunu anlamak mümkündür. Yazar, eserde zayıf bulduğu noktalar için sanatçıya şu tavsiyelerde bulunur

*"Yalnız, dağlar vekar alameti olarak dik, tevekkül alameti olarak daha yassı olsa ne kadar manidar olurdu. Kağnı ve köylüler olmasaydı dağların geçitinden ne geleceğini tablonun gerisinde oturup dakikalarca bekleyebilirdik"* (Behçet Kemal, (30 Mayıs 1931). "Bu Seneki Ankara Resim Sergisi", *Hakimiyeti Milliye*).

Behçet Kemal, sanatçı ismi belirtmediği üç eser hakkında daha değerlendirmelerde bulunur. Bu eserlerden ilki "*Ankara Gurup Esnasında Kale*" tablosudur. Eserde, ressamın renk kullanımındaki teknik ve ustalığına dikkat çekilmektedir. Renkler, güneşin batışının ardında beliren sonsuz bir doğuş hissini yansıtması açısından etkileyici olarak değerlendirilir. "*Ankara Taş Ocakları*" tablosu ise ülke çapındaki kalkınmaya dair güçlü bir heyecan kaynağı olarak bahsedilmeye değer bulunur. Memleketi ilgilendiren konuların ve ilhamların bir tabloda yer aldığını görmek, Türk resim sanatının gelecek seneleri için ümit vericidir. Behçet Kemal,

bahsettiği üçüncü tabloda, dağ eteğinde yer alan bir köyün ve bir kağının betimlendiğini aktarır. Tablodaki renklerin ilk bakışta bir kusur olarak yorumlanabileceğini belirtir. Fakat renklerin, olayın geçtiği ana dair herhangi bir çıkarım yapılmasını zorlaştırması açısından, esere olgun bir hava kattığı görüşündedir (Behçet Kemal, (30 Mayıs 1931). “Bu Seneki Ankara Resim Sergisi” *Hakimiyeti Milliye*).

Sekizinci Ankara Resim Sergisi’nde yer alan yapıtlar arasında heykel bulunmaz. Serginin tezyini sanatlar bölümünde Güzin Hanım’ın çalışmaları büyük bir ilgi ve beğeniyle karşılanır. Afiş bölümünde ise öne çıkan sanatçı Ömer Bey olur. Ömer Bey’in afiş ve reklamları Türkiye’de yeni bir tarzın, başarılı örnekleri olarak tanıtılır. Sanatçının bir diş macunu reklamı için tasarladığı afişin kompozisyonu şu şekilde aktarılır:

*“Bir diş macunu reklamında köklü ve koca bir diş zenperest bir ihtiyar; taze ve beyaz macun ise güzel ve munis bir kızdır”* (Behçet Kemal, (30 Mayıs 1931). “Bu Seneki Ankara Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

### **2.1.2.3. Dokuzuncu Ankara Resim Sergisi**

Büyük Millet Meclisi Reisi Kazım Paşa ve Başvekil İsmet (İnönü) Bey’in bizzat katılımıyla açılışı gerçekleştirilen Dokuzuncu Ankara Resim Sergisi, 1 Mayıs 1933 tarihinde, saat 17.00’de, Ankara Halkevi Binası’nda açılır (Resim 39) (“Güzel Sanatlar Birliği Sergisi”, (1 Mayıs 1933). *Hakimiyeti Milliye*). Maarif Vekâletinin himayesinde düzenlenen serginin açılış törenine Millet Meclisi reisi ve başvekilin yanı sıra, Cumhuriyet Halk Fırkası Kâtibi Umumîsi Recep Bey, Maarif Vekili Dr. Reşit Galip Bey (Mustafa Reşit Baydur) (1893-1934), sefirler, mebuslar, yüksek düzey asker ve memurlar katılır (Resim 13). Serginin açılışı, Dr. Reşit Galip Bey tarafından gerçekleştirilir (“Güzel Sanatlar Birliği Sergisi”, (2 Mayıs 1933). *Hakimiyeti Milliye*; “Ankara Güzel Sanatlar Resim Sergisi”, (2 Mayıs 1933). *Vakit*).

Maarif Vekili Dr. Reşit Galip Bey, açılış töreninde yaptığı konuşmada;

*“Güzel sanatların inkişafını daima derin alâka ve büyük ehemmiyetle takip eden Cumhuriyet Hükümeti namına Güzel Sanatlar Birliğinin dokuzuncu resim sergisini açıyorum”*

sözleri ile hükümetin güzel sanatlar alanındaki desteğini vurgular (“Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisini Dün Maarif Vekili Açtı”, (2 Mayıs 1933). *Hakimiyeti Milliye*).



Resim 39: Başvekil İsmet Paşa ve Fırka Umumi Kâtibi Recep Bey'in Sergiyi Ziyareti (Yedigün).

Serginin açılışından bir gün sonra *Hakimiyeti Milliye*'de çıkan haberde, sergideki eser sayısının yüz elliye yakın olduğu bilgisi yer alır (“Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi Açıldı”, (2 Mayıs 1933). *Hakimiyeti Milliye*). Aynı eser sayısı, Server Rifat'ın *Yedigün Mecmuası*'nın 9. sayısında yer alan makalesinde tekrarlanır (Server Rifat, 1933: 7).

Dokuzuncu Ankara Resim Sergisi, sergileme alanının düzenlenme biçimi açısından eleştiriye uğrar. Sergi salonun dar olduğu ve ışık düzenin eserler için uygun olmadığına dikkat çekilir (“Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi Açıldı”, (2 Mayıs 1933). *Hakimiyeti Milliye*; Server Rifat, 1933: 7).

Dokuzuncu Ankara Resim Sergisi kapsamında kaleme alınan yazılarda millî sanat tartışmalarının ağırlık kazandığı görülür. Aka Gündüz (Enis Avni Akagündüz) (1885-1958) *Hakimiyeti Milliye* gazetesinde yayınlanan “*Resim Sergisi ve 1920*” başlıklı makalesinde, millî bir sanat olmadığına yönelik eleştirileri samimi bulmadığını belirtir. Yazarın bu düşüncesi, Ankara Ticaret Mektebi muallimi ressam Kerim'in mütareke günlerini tasvir ettiği “1920” tablosunun sergiye kabul edilmemesi örneğinde somutlaşır. Tablonun bir büfe kapısının arkasına atılı bir vaziyette bırakıldığını sitemkâr bir dille gündeme getirir. Üstelik ressam Kerim'in diğer usta resamlardan hiçbir eksiği olmadığı görüşündedir. İnkılâp şeflerinin kanatları altında açılan bir sergide, böylesi bir durumu inkılâp şeflerine duyurmanın bir vazife olduğunu belirtir (Aka Gündüz, (8 Mayıs 1933). “*Resim Sergisi ve 1920*”, *Hakimiyeti Milliye*).

Aka Gündüz, ismini “kara mütareke yıllarının sembolü” olan 1920 yılından alan, bu bir buçuk metrelik tablonun detayları hakkında şu ayrıntılı bilgileri verir:

*“Ressam Kerim'in tablosunda - karanlığın değil – karanlıkların rengi değil - renkleri vardır. 1920 mütareke devrinin karanlıkları ne idi ise; onların renklerini vermiştir. Hem mükemmel vermiştir. Çünkü mükemmel duygulu, mükemmel heyecanlı bir Ankara ak saçlısıdır. Bu karanlıkların son plânında seher mi, şafak mı, ışık mı, yalaza mı, yangın mı? Ne idüğü belirsiz aydınlıklar vardır: Galiba Sivas kongresinin sonlarını gösteren şeyler... Köylü kılığında bir adam.. Genç mi ihtiyar mı? belli değil. Bu karanlıklar içinde oraya doğru gidiyor. Bir adamın karanlıklar içinde gidişi neyse, Kerim, o adama örnekler vermiştir. Ve tablosuna da (1920) adını koymuştur.”* (Aka Gündüz, (8 Mayıs 1933). “Resim Sergisi ve 1920”, *Hakimiyeti Milliye*).

Aka Gündüz, inkılâpları ve millî mücadeleyi konu edinen resimlerin artması gerektiğini düşünenlerin hızla arttığı bir dönemde gerçekleşen bu olayın sorumlusu olarak serginin hakem heyetini işaret eder. Heyetin, tabloyu geri çevirme gerekçesi olarak ileri sürdüğü tablonun detaysız olduğu yorumunu ağır bir dille eleştirir. Bu yorumu, gerçek niyetlerini gizlemek amacıyla ileri sürdükleri bir bahane olarak değerlendirir. Asıl nedenin tablonun adından kaynaklanmış olabileceğine dikkat çeker. Aka Gündüz, hakem heyetinin, “1920” isminden rahatsızlık duyarak, siyasi bir kararla hareket etmiş olabileceği düşüncesindedir. Bu nedenle, hükümetin olaya en kısa zamanda müdahil olmasını talep eder (Aka Gündüz, (8 Mayıs 1933). “Resim Sergisi ve 1920”, *Hakimiyeti Milliye*).

Sergi bağlamında basına yansıyan bir başka milliyetçi söylem, 7 Haziran 1933 tarihli *Hakimiyeti Milliye* gazetesinde yer alır. Salâhattin Yurdakul imzalı yazıda, sergide yer alan eserlerde millî mücadele yılları ve inkılaplardan uzak konuların ele alınması sert bir dille eleştirilir. Yurdakul, inkılâpların ışığı içerisinde gezinen Türk ressamlarının millî eserlerini görmek ümidiyle gittiği sergide, büyük bir hayal kırıklığı yaşadığını belirtir. Sanatçıların, toplumdaki gelişimin en güçlü öncülerini olduğunu belirten Salâhattin Yurdakul, Türkiye gibi inkılâplar gerçekleştirmekte olan ülkelerde bu sorumluluğun arttığına dikkat çeker. Fakat Türk ressamları henüz uyanamadıkları bir uykunun düşü içerisinde, “halâ tabiat denen Venedik soytarısı hesabına bin bir renkli karnaval maskeleri işleyen bir oyuncakçı” görünümündedir. Sergideki çıplak

kadın resimleri, yarasaları; manzaralar, örümcek ağlarını; kurumuş çiçekler, sarı saz demetlerini anımsatmaktadır. Türk ressamları sanat yaşamlarını Cumhuriyet ülküsüne karşı gaflet içerisinde sürdürmektedir. Yurdakul, Türk ressamlarına şu ağır ifadeler ile seslenmektedir:

*“Ressam! Kafanın içinde iki damlacık akıl varsa, mumyalayıp bize getirdiğin cansız insan cesetlerini, hissiz tabiat parçalarını, kurumuş çiçek demetlerini dürüp kendini onların içine göm de paletini yüzüne kapayarak duygusuzluğuna hıçkırma hıçkırma ağla”* (Salâhattin Yurdakul, (7 Haziran 1933). “Bir Sızı: Bir Gencin Resim Sergisi Hakkındaki Düşünceleri”, *Hakimiyeti Milliye*).

Millî sanat tartışmalarına karşın, sergiye gösterilen ilgi, memnuniyet yaratmaktadır. Serginin, çok sayıda meraklı izleyici tarafından gezildiği ve büyük takdir gördüğü belirtilmektedir. Devlet erkânının tabloları uzun süre incelemesi ve sanatçıları öven konuşmalar yapması, duyulan memnuniyeti artırır (Resim 40, 41). Başarılı eserlerin henüz ilk günden alıcı bulması ise Türk resim sanatı açısından önemli bir gelişme olarak yorumlanmaktadır (“Ankara’da Resim Sergisi”, (2 Mayıs 1933). *Cumhuriyet*; “Resim Sergisinde”, (3 Mayıs 1930). *Hakimiyeti Milliye*; Server Rıfat, 1933:7).



Resim 40: Maarif Vekili Reşit Galip Bey, Dokuzuncu Ankara Resim Sergisi'ndeki eserleri inceliyor (Yedigün).



Resim 41: Cumhuriyet Halk Fırkası Umumi Kâtibi Recep (Peker) Bey Dokuzuncu Ankara Resim Sergisi'nde bir yapıtı incelerken görülüyor (Hakimiyeti Milliye).

Server Rıfat (İskit)'e (1894-1975) göre sergiye gösterilen yoğun ilgi, sanat ve sanatçının takdir edilmediğine yönelik eleştirilerin boş laftan ibaret olduğunun kanıtıdır. Sergiyi ziyaret eden herkes, eserleri tetkik etmesini bilmekte ve isabetli değerlendirmelerde bulunmaktadır. Ziyaretçiler, kıymetli eserlere hak ettikleri ilgi ve övgüyü hiç vakit kaybetmeden göstermektedir. Yazar, sanatçıların daha başarılı yapıtlar ortaya koymasını için, bu ortamı son derece elverişli bulur (Server Rıfat, 1933:7).

Dokuzuncu Ankara Resim Sergisi'nde teşhir edilen eserler arasında, Hikmet Bey'in “Başbuğ” tablosu (Resim 42), serginin en kıymetli eseri olarak nitelendirilir. Server Rıfat, Ulu Önder'in gerçek vücut oranlarına yakın olarak betimlendiği “Başbuğ” tablosunun, şimdiye kadar yapılmış en başarılı Gazi portresi olduğu görüşündedir. Yazar, sanatçının yaklaşık bir yılda tamamladığı eserin elde ettiği başarıya Arthur Kampf'ın (1864-1950) ya da başkalarının yaklaşılamayacağını ifade eder (Server Rıfat, 1933:7). Sanatçının, “Durgun Dere”, “Dere”, “Sarkık Dallar”, “Derede Sabah” ve “İkindi Güneşi” adlı tabloları serginin diğer dikkat çekici yapıtlarıdır (“Resim Sergisinde”, (3 Mayıs 1933). Hakimiyeti Milliye; “Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi Açıldı”, (2 Mayıs 1933). *Hakimiyeti Milliye*).



Resim 42: Hikmet Onat, “Başbuğ” (Hakimiyeti Milliye).

Namık İsmail’in “*Kırmızı Senfoni*”si, serginin en başarılı ikinci yapıtı olarak işaret edilir. Eser, Server Rıfat tarafından serginin en parlak yıldızı olarak okuyucuya takdim edilir. Kırmızı kumaş üzerinde büyük bir bronz kaptan dökülen portakalların resmedildiği eser, şaşkınlık yaratacak kadar güzel ve canlı bulunur (“Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi Açıldı”, (2 Mayıs 1933). *Hakimiyeti Milliye*; Server Rıfat, 1933:7).

Namık İsmail’in “*Kırmızı Senfoni*” tablosu ile birlikte, “*Bursa*” ve “*Boğaziçi*” tabloları, konularını kuvvetle canlandıran eserler olarak serginin öne çıkan yapıtları arasında yer alır. Namık İsmail’in sergide teşhir ettiği eserler bağlamında, belirli üslup kurallarına takılıp kalmak yerine; konunun gerektirdiği teknik ve üslup özelliklerini uygulamakta ısrarcı olduğu yorumunda bulunulur (“Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi Açıldı”, (2 Mayıs 1933). *Hakimiyeti Milliye*).

Vecih Bey’in “*Harman*” tablosu (Resim 43), serginin en başarılı üç eseri arasında gösterilmektedir. Kızgın güneş altında bir harman yerinin tasvir edildiği eser, serginin canlı ve anlamlı yapıtı olarak yorumlanır (“Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi Açıldı”, (2 Mayıs 1933). *Hakimiyeti Milliye*; Server Rıfat, 1933:7).



Resim 43: Vecihi Bey, “Harman” (Hakimiyeti Milliye).

Vecihi Bey’in “*Karacaahmet*” ve “*Serviler*” tabloları, melankolik ruhları ile seyirciyi etkileyebilecek kadar güçlü eserler olarak tanıtılır. Sanatçının klasik üslupta çalıştığı natürmortunun, izleyicilerden büyük beğeni topladığı belirtilir. “*Dere*” ve “*Deniz*” tabloları ise dikkat ve önem görmeyi hak eden yapıtlar olarak işaret edilir (“Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi Açıldı”, (2 Mayıs 1933). *Hakimiyeti Milliye*).

Dokuzuncu Ankara Resim Sergisi’nin öne çıkan yapıtları arasında, ressam Ahmet Bey’in iki eseri yer alır. Sergiye yedi tablo ile katılan Ahmet Bey’in eserlerine dair herhangi bir bilgi verilmemektedir (“Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi Açıldı” (2 Mayıs 1933). *Hakimiyeti Milliye*).

Sergide altı eser teşhir ettiği belirtilen Halil Paşa’nın oğlu Ahmet Ali Bey’in “*Natürmort*”u serginin başarılı eserleri arasında gösterilir. Sanatçının iki plaj tablosu ve “*Çamlıca*” eseri, üslup açısından Halil Paşa’nın eserlerine benzetilir. Ali Münip’in natürmortları ve katalogda 18 numarada kayıtlı tablosu, serginin diğer başarılı eserleri olarak okuyucuya tanıtılır (“Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi Açıldı”, (2 Mayıs 1933). *Hakimiyeti Milliye*).

Ressam Ahmet Ziya Bey’in tabloları ise ağır bir eleştiriye uğrar. Sanatçının resimlerinin sergide yer bulabilmesi bile şaşırtıcı bulunmaktadır (“Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi Açıldı”, (2 Mayıs 1933). *Hakimiyeti Milliye*; Server Rıfat, 1933:7).



Çallı İbrahim'in "*İstirahat*" isimli nü tablosu, kabul edilebilir bulunmakla birlikte, hatalar ile dolu olması açısından eleştirilir. Modern üsluptaki türbe ve çiçek resimleri, beklentilerin altında kalmış olmakla birlikte bir derece telafi edebilecek güzellikte bulunur ("Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi Açıldı", (2 Mayıs 1933). *Hakimiyeti Milliye*).

Feyhaman Bey'in Dokuzuncu Ankara Resim Sergisi'nde çok sayıda natürmort teşhir ettiği belirtilir. Bu natürmortlar içerisinde "*Keman*" ve "*Ayı*" tabloları serginin başarılı yapıtları olarak değerlendirilir. Portre çalışmalarında her daim başarılı olduğunun altı çizilen Feyhaman Bey'in isimleri verilmeyen iki portre çalışması serginin öne çıkan eserleri arasındadır ("Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi Açıldı", (2 Mayıs 1933). *Hakimiyeti Milliye*; Server Rıfat, 1933:7).

Türk resminin büyük ismi Halil Paşa, sergide altı eser teşhir eder. Sanatçının her daim başarılı olduğu vurgulanır. Bu nedenle, sanatçının eserlerinin teknik açıdan eleştirilmesinin, ona karşı saygısızlık olacağı belirtilir ("Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi Açıldı", (2 Mayıs 1933). *Hakimiyeti Milliye*; Server Rıfat, 1933:7).

Nazmi Ziya'nın "*Küçük Liman*"; "*Eski Ankara*" ve bir Bursa manzarası; Şefik Bey'in "*Bursa Manzarası*" serginin güçlü eserleri arasında gösterilir. Üstat olarak nitelenen Şevket Bey'in cami resimleri en ufak hatası dahi olmayan, kusursuz tablolar olarak yorumlanır. Kenan Bey'in katalogda 18 numarada kayıtlı natürmortu; Ruhi Bey'in "*Geyve Boğazı*", Sadi Bey'in "*Göksü Deresi*", Sara Farahi Hanım'ın "*Portre*", Saip Mualla (Tuna) Bey'in (1904-1974) "*Kırmızı Kız*" ve Bedia Hanım'ın "*Sabah*" tabloları, sergide başarıları ile dikkat çeken diğer eserler olarak basına yansır ("Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi Açıldı", (2 Mayıs 1933). *Hakimiyeti Milliye*; Server Rıfat, 1933:7).

Nüzhet Ayetullah Bey'in, Avrupa'da madalyalar kazanmış bir sanatçı olmasına karşın, bu başarısını sergide yansıtamadığı belirtilir. Sanatçının "*Kadın*" tablosu, bir fotoğraf agrandismanı olarak değerlendirilir. Bir natürmort çalışmasındaki sedef kabuğunun ise mükemmel bir parça olarak hayranlıkla seyredildiği belirtilmektedir (Server Rıfat, 1933:7).

Serginin tezyini sanatlar bölümünde, Güzin Hanım'ın çalışmaları ön plana çıkar. Güzin Hanım'ın deri işleri Türkiye'de yeni görülen bir sanat alanındaki başarılı

girişimler olarak değerlendirilir (“Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi Açıldı”, (2 Mayıs 1933). *Hakimiyeti Milliye*; Server Rıfat, 1933:7).

Serginin afiş bölümünde eser teşhir eden tek sanatçı Ömer Bey’dir. Sanatçının, serginin gözlerden uzak bir köşesinde teşhir ettiği birkaç afişin izleyicilerden iltifat gördüğü belirtilir (“Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi Açıldı”, (2 Mayıs 1933). *Hakimiyeti Milliye*; Server Rıfat, 1933:7).

#### **2.1.2.4. On Birinci Ankara Resim Sergisi**

On Birinci Ankara Resim Sergisi,<sup>9</sup> 10 Haziran 1934’te Ankara Ticaret Lisesi’nde açılır (“Ankara’daki Resim Sergisi”, (11 Haziran 1934). *Cumhuriyet*; “Ankara’da On Birinci Resim Sergisi Açıldı”, (11 Haziran 1934). *Vakit*). Serginin açılış törenine Büyük Millet Meclisi Reis vekillerinden Hasan Bey, mebuslardan Osmanzâde Hamdi (Aksoy) Bey, Rahmi Bey, Mahmut Bey, Başvekâlet Müsteşarı Kemal Bey, Millî Müdafaa Müsteşarı Nazmi Paşa, Ziraat Bankası müdürü Kemal Zaim (Sunel) Bey, sanatseverler ve basın mensupları katılır (Resim 44). Maarif Vekili Hikmet (Bayur) Bey (1891-1980) tarafından himaye edilen serginin açılışını, Maarif Vekili’nin toplantıda olması sebebiyle Millî Talim ve Terbiye Heyeti Reisi İhsan (Sungu) Bey (1883-1946) yapar. İhsan Bey, serginin açılışında kısa bir konuşma yapar:

*“Maarif Vekili Beyefendinin açmaları mukarrer olan bu güzel sergiyi, kendilerinin Vekiller heyetinde bulunmaları dolayısıyla, emirleriyle, ben açıyorum. Türkün her sahada olduğu gibi, güzel sanatlar sahasında da yüksek istidat ve kabiliyetini gösteren bu güzel sergiyi açmakla derin bir memnuniyet duyuyorum. Bu vesile ile bize güzel eserlerini getiren değerli sanatkârlarımıza saygı ve teşekkürlerimi arz ederim”* (“On Birinci Resim Sergisi”, (11 Haziran 1934). *Hakimiyeti Milliye*)

---

<sup>9</sup> Ankara Halkevi binasında açılan Onuncu Ankara Resim Sergisi, aynı zamanda “İnkılâp Sergileri” kapsamında düzenlenen sergilerin ilkidir. Kamuoyunda “Birinci İnkılâp Sergisi” olarak da adlandırılan “Onuncu Ankara Resim Sergisi”, tez çalışmasının İnkılâp Sergileri bölümünde detaylı olarak ele alınmıştır.

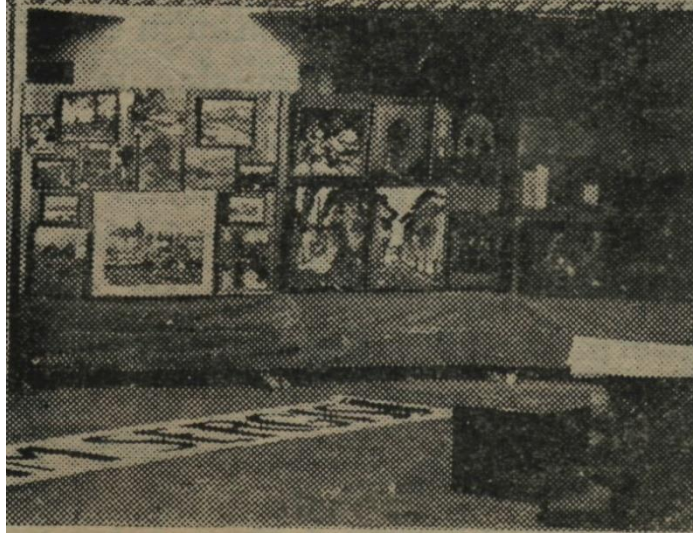


Resim 44: On Birinci Ankara Resim Sergisi'nin açılış törenine katılan bazı davetliler (Hakimiyeti Milliye).

Yüze yakın yapıtın yer aldığı sergide (Resim 45), başarılı eserlerin sayıca fazla olması memnuniyetle karşılanır. Kamuoyunda oluşan hâkim görüş, serginin Ankara Resim Sergileri arasındaki en olgunlaşmış sergi olduğudur. On birinci sergi ile teşhir edilen yapıtların şimdiye kadar nadir görülen bir teknik yetkinliğe ulaştığı ifade edilir. Sanatçıların renk ve boya kullanımları, doğayı yansıtmak noktasında önceki sergilere daha başarılı bulunur. Sergi, Ankara sanat çevreleri için bir fırsat ve hareket kaynağı olarak değerlendirilir (“On Birinci Resim Sergisi”, (10 Haziran 1934). *Hakimiyeti Milliye*; “On Birinci Resim Sergisi”, (11 Haziran 1934). *Hakimiyeti Milliye*).

On Birinci Ankara Resim Sergisi'nde teşhir edilen eserler arasında, Sururi Bey'in “*Büyük Taarruz*” tablosu (Resim 46, 47), konusu bakımından serginin en dikkat çekici eseri olarak nitelendirilir. Tablonun altında “Biraz sonra cihanda büyük bir inhidam olacaktı ve beklediğimiz halâs güneşinin tulü' edebilmesi için bu inhidam lâzımdı” sözlerinin yer aldığı belirtilir. Hakimiyeti Milliye gazetesinde, eser hakkında şu yorumda bulunulur:

*“Bu büyük tablo at üzerinde Büyük Başkumandanımızı ve onun yanında büyük kumandan İsmet Paşayı tasvir ediyordu. Havada kızıl bir güneş ışığı, gökyüzünde bir infilak ve ileride kurtuluş savaşının hareketlerini canlandıran bu tablo, tersim bakanından olmasa da, mevzu itibariyle salonun en göz alan eseridir”* (“On Birinci Resim Sergisi”, (11 Haziran 1934). *Hakimiyeti Milliye*).



Resim 45: On Birinci Ankara Resim Sergisi'nden genel bir görünüm (Hakimiyeti Milliye).



Resim 46: Sururi Bey, "Büyük Taarruz" (Hakimiyeti Milliye).



Resim 47: Sururi Taylan, "Büyük Taarruz", T.Ü.Y.B.

Sergide beğeniyle karşılanan bir diğer ressam Halil Paşa'dır. Sanatçının duvarlara aralıklarla asılmış tablolarının "Boğaziçi'nin kıyılarından Ankara'ya boya ve renk armağanları getirdiği" yorumunda bulunulur. Üstat Şevket Bey ise her zaman olduğu gibi, özellikle eski kale duvarlarını, mabetlerin zemin ve sütunlarını resmettiği özgün yapıtları ile büyük beğeni toplar. Hikmet Bey'in Ankara ve İstanbul'dan iki manzarası; Feyhaman Bey'in iki portre çalışması; Namık İsmail Bey'in renk uyumu açısından takdirle karşılanan küçük poşatları; Cevat Beyin canlılığı ile dikkat çeken savaş temalı bir tablosu; Vecih Bey'in köy ve kır manzaraları ile "*Karacaahmet*" tablosu serginin başarılı eserleri arasında güzide bir yer tutan, kıymetli yapıtlar olarak tanıtılır. Sergiye katılan sanatçılardan Ressam Ahmet Bey, Ali Halil, Ayetullah Bey, Nazmi Ziya, Sami Bey, Şeref Kamil Bey, Rahman Safif Bey, Abdullah Bey, Ömer Bey, Cemal Bey, Vecih Bey, Bedia Hanım ve Güzin Hanım'ın beğenilen eserler teşhir ettiği belirtilir. Bu sanatçıların sergide teşhir ettikleri eserlerin detaylarına dair basına yansıyan bir bilgi bulunmamaktadır ("On Birinci Resim Sergisi", (11 Haziran 1934). *Hakimiyeti Milliye*; "Resim Sergisi", (22 Temmuz 1934). *Vakit*).

#### **2.1.2.5. On İkinci Ankara Resim Sergisi**

1 Haziran 1935 tarihinde Ankara Sergievi'nde gerçekleştirilen On İkinci Ankara Resim Sergisi, Kültür Bakanı Abidin Özmen'in nutkunun ardından Kamutay Başkanı Abdülhalik Renda tarafından açılır (Resim 48, 49). Düzenleme heyeti Vecih Bey ve Sami Bey'den oluşan serginin açılış törenine kalabalık bir davetli grubunun katıldığı belirtilir ("Ankara'da Resim Sergisi", (30 Mayıs 1935). *Akşam*; "On İkinci Resim Sergisi Açılıyor", (31 Mayıs 1935). *Ulus*; "Ankara Resim Sergisi Bugün Açılıyor", (1 Haziran 1935). *Ulus*).

Abidin Özmen, açılış töreninde söylediği nutukta, Türk resim sanatının gelişimine şu sözlerle dikkat çeker:

*"Güzel Sanatlar Birliğinin Ankara'da açtığı sergilerin 12.'sini açmakla mutluyum. Sergi gözden geçirildiği zaman Türk ulusunun güzel sanatlar alanındaki gelişimi göze çarpar. Büyük Önderimizin yönetmesine, ulusumuzun duygusundaki inceliğe, kamunun göstermekte olduğu ilgiye göre aramız gittikçe daha yükselecektir"* ("Resim Sergisi", (2 Haziran 1935). *Cumhuriyet*).



Resim 48: Kültür Bakanı Abidin  zmen, 12. Ankara Resim Sergisi açılış töreninde nutkunu okuyor (Cumhuriyet).



Resim 49: Kamutay Başkanı Abdülhalik Renda, serginin açılış kurdelasını kesiyor (Akşam).

Otuz beş sanatçıya ait 129 yapıtın teşhir edildiği sergi, ziyaretçiler ve kamuoyundan olumlu eleştiriler alır. Sergi, her bakımdan bir başarı olarak değerlendirilir. Sanatseverlere, şimdiye kadar açılmış olan sergilerin en zengini olması açısından, mutlaka ziyaret etmeleri yönünde tavsiyelerde bulunulur (“12. Resim Sergisi Açılıyor”, (31 Mayıs 1935). *Ulus*; “Resim Sergisi”, (2 Haziran 1935). *Cumhuriyet*).

On İkinci Ankara Resim Sergisi’ne, İstanbul’daki serbest ressamaların ve d Grubu  yelerinin katılmaması eleştirilir. 31 Mayıs 1935 tarihli *Ulus* gazetesinde yayımlanan bir yazıda, sanatçıların ayrı birlikler halinde farklı sergiler düzenlemeleri, üzüntü verici olarak değerlendirilir. Bu durum, izleyicilerin klasik, akademik ve modern ekoller arasında karşılaştırma yapma fırsatını yitirmelerine neden olması

açısından eleştirilir. Bu eleştiri aynı zamanda, Türk ressamlarının etkinliklerini ve eserlerini bir çatı altında toplamayı hedefleyen, Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin düzenlenmesine kadar sürecek olan tartışmaların başlangıç noktalarından biridir ("On İkinci Resim Sergisi Açılıyor", (31 Mayıs 1935). *Ulus*).

Sergide, Vecih Bereketoğlu'nun yedi, Namık İsmail'in altı (Resim 50, 51), İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Ayetullah Sümer, Feyhaman Duran ve Sami Yetik'in dörder tablosu, serginin "profesörler kısmını" oluşturan eserler olarak nitelendirilir ("On İkinci Resim Sergisi Açılıyor", (31 Mayıs 1935). *Ulus*).



Resim 50: Namık İsmail, "Nü" (Ulus).



Resim 51: Namık İsmail, "Nü", T.Ü.Y.B.

Sergide yedi eser teşhir eden General Halil için, içindeki sanat ateşi hâlâ sönmemiş bir üstat yorumu yapılmaktadır. Aynı zamanda Cumhuriyet Halk Partisi'nin

Konya milletvekili olan Şevket (Dağ) Bey'in çarşı ve kapalı çarşısı gösteren iki tablosunda, sanatçının yenilik içerisinde olduğuna dikkat çekilmektedir. Bursalı Şefik'in "*Konya*" (Resim 26) tablosu, isimsiz iki peyzajı ve bir natürmortu; Rahman Safiyef'in bir portresi ve bir peyzajı serginin beğenilen diğer eserleri arasında yer almaktadır ("On İkinci Resim Sergisi Açılıyor", (31 Mayıs 1935). *Ulus*).

Kazım Bey'in sergide teşhir ettiği "*Bursa*" adlı iki ayrı eser, beğeniyle karşılanmıştır. Kadri Atamal (1903-?)'in "*Güller*" ve bir peyzaj çalışması ile Seyfettin Hüsnü'nün natürmort çalışmaları, On İkinci Ankara Resim Sergisi'nde başarılı bulunan yapıtlar arasında gösterilmektedir. Muhtar Aykım, Hayri Çizel, Güzin Duran, Edip Köseoğlu (1904-1990), Ali Halil (Sözel), Bedia Hanım, Cevad Bey ve Ahmet Doğuer'in (Resim 52, 53, 54) eserleri serginin beğenilen diğer eserleri arasında sayılmaktadır ("On İkinci Resim Sergisi Açılıyor", (31 Mayıs 1935). *Ulus*).



Resim 52: Şefik Bursalı, "Konya" (Ulus).





Resim 53: Şefik Bursalı, “Konya”, T.Ü.Y.B



Resim 54: Ahmet Doğu, “Yalılar”,(Ulus).

Sergiye katılan sanatçılar içerisinde bir grup ressamın, serginin “Ankara kısmını” oluşturduğu şeklinde bir gruplandırmada bulunulmuştur. Ankara’da ikamet ettiği belirtilen bu ressamlar arasında en dikkat çeken isim olarak Malik Aksel (1901-1987) işaret edilmektedir Sanatçının sergide teşhir ettiği beş tablo, ulusal yolda yeni bir adım olarak yorumlanmaktadır. Bir başka Ankaralı ressam Saip Bey’in yedi portresi ve Sururi Bey’in altı tablosu serginin övülmeye layık eserleri arasında gösterilmektedir. Serginin Ankara kısmının, Celal, Cevat, Kasım, Refet, Talha Eke ve Abidin’in tabloları ile tamamlandığı belirtilmektedir (“On İkinci Resim Sergisi Açılıyor”, (31 Mayıs 1935). *Ulus*).

### 2.1.2.6. On Üçüncü Ankara Resim Sergisi

6 Haziran 1936 tarihinde, Ankara Sergievi'nde açılan *On Üçüncü Ankara Resim Sergisi*'nde, sanatçılar ve basın arasındaki iletişimin güçlendirilmesi için yeni bir uygulamaya gidildiği görülmektedir. Serginin açılışından bir gün önce, gazeteciler ve basın mensuplarına yönelik çaylı bir davet düzenlenir. Davet sırasında sergide yer alan yapıtlar, ressamlar eşliğinde gazetecilere tanıtılmıştır (Resim 55). Memnuniyetle karşılanan uygulamanın, sanatçılar ve basın arasındaki iletişime olumlu katkılar sağladığı söylenebilir. Sergi hakkında çıkan yazılarda, önceki yıllara göre daha olumlu ve detaylı incelemelerin yer aldığı görülmektedir (“Resim Sergisi ve Gazetecilerimiz”, (4 Haziran 1936). *Ulus*; “Resim Sergisi”, (5 Haziran 1936). *Ulus*; “Ankara’da Resim Sergisi”, (5 Haziran 1936). *Cumhuriyet*; Anonim, 1936b: 230).



Resim 55: On Üçüncü Ankara Resim Sergisi'nde gazeteciler için verilen davette çekilmiş bir hatıra fotoğrafı (*Ulus*).

On Üçüncü Ankara Resim Sergisi'nin düzenleme heyeti Hikmet Onat ve Ayetullah Sümer'den oluşmaktadır. Jüri heyetinde ise Şevket Dağ, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Ayetullah Sümer, Sami Yetik ve Vecih Bereketoğlu isimleri yer almaktadır (“Ankara Resim Sergisi”, (7 Haziran 1936). *Cumhuriyet*)

Serginin açılış törenine Kamutay Başkanı Abdülhalik Renda (1881-1957), C.H.P Genel Sekreteri Recep Peker, Kültür Bakanı Saffet Arıkan (1888-1946), Kültür Bakanlığı yüksek memurları, İnhisarlar ve Gümrükler Vekili Rana Tarhan başta olmak üzere çok sayıda bakan, milletvekili ve davetli katılmıştır. Açılış töreninin ilk konuşması, Güzel Sanatlar Birliği yöneticisi ve Konya milletvekili Şevket Dağ tarafından gerçekleştirilir. Sanatçı konuşmasında, Güzel Sanatlar Birliği'nin

faaliyetleri hakkında bilgiler vermektedir Şevket Dağ'ın ardından, Kültür Bakanı Saffet Arıkan tarafından davetlilere ve sanatçılara hitaben bir konuşma yapılmıştır (Resim 56). Arıkan, Cumhuriyet ideolojisi bağlamında sanatçılara düşen sorumluluğa ve güzel sanatların önemine Şu sözlerle dikkat çekmektedir:

*“Bu sergi Ankara’da açılanların on  c ns d r. Sanatk rlerimizin sanat ve teknik yolunda her gün biraz daha ilerlediklerini memnuniyetle görüyoruz. Ulu  nderimizin Cumhuriyetimizin onuncu yıl dönümü münasebetiyle irşad buyurdukları program nutkunda güzel sanatlara büyük bir kıymet ve ehemmiyet verdikleri mal mdur. Resim de güzel sanatların en esaslı bir Şubesi olduğuna göre ressamlarımızın üzerlerine nasıl büyük ve kutsal bir  dev aldıklarını hatırlatırım. Sanatın her sahasında olduğu gibi resimde de inkılâbın ideolojisine daha kuvvetle sarılmak ve her işte realite ile meşgul olmak sanatk rlerimizin esaslı gayeleri olsun. Kamutay BaŐkanımızdan bu sergiyi açmalarını diliyoruz” (“Resim Sergisi Açıldı”, (7 Haziran 1936). Ulus)*



Resim 56: Kültür Bakanı Saffet Arıkan, 13. Ankara Resim Sergisi'nin açılış töreninden (Ulus).

Yirmi altı sanatçının katılımıyla düzenlenen On  c nc  Ankara Resim Sergisi’nde (Resim 57, 58), 122’si resim ve 25’i heykel olmak üzere, toplamda 147 eser teşhir edilmiştir. Eser sayısında, önceki yıllara göre yaşanan artışın nedeni olarak, jüri heyetinin sergiye katılacak eser seçimindeki tercihlerine dikkat çekilmektedir. Jüri heyetinin seçimlerinde daha titiz olması durumunda, sergiye katılımın bu denli yüksek olmayacağı; bununla birlikte serginin daha nitelikli eserlerden meydana geleceği

yorumunda bulunmaktadır (“Ankara Resim Sergisi”, (7 Haziran 1936). *Akşam*;  
“Ankara Resim Sergisi”, (7 Haziran 1936). *Cumhuriyet*).



Resim 57: Sergiden genel bir görünüş (Ulus).



Resim 58: On Üçüncü Ankara Resim Sergisi'nde eserleri inceleyen bir ziyaretçi (Cumhuriyet).

On Üçüncü Ankara Resim Sergisi hakkında basında çıkan yazılarda, sergiye karşı olumlu eleştirilerin yöneltildiği görülmektedir. Sanatçıların önceki yıllara göre daha başarılı eserler teşhir etmesi memnuniyetle karşılanmaktadır. Sergiye katılan genç sanatçıların eserlerinde önemli bir olgunluğa eriştikleri görüşü hâkim fikirdir. Sergide özellikle genç ressam ve heykeltıraşların başarılı yapıtlar ile ön plana çıkmaları, olumlu bir gelişme olarak değerlendirilmektedir (“Resim Sergisi”, (5 Haziran 1936). *Ulus*; “Resim Sergisi Açıldı”, (7 Haziran 1936). *Ulus*; “Ankara Resim Sergisi”, (7 Haziran 1936). *Akşam*)

Serginin en dikkat çeken ismi, Sovyet Rusya seyahatinden yeni dönen ve orada yaptığı sekiz yapıt ile sergiye katılan İbrahim Çallı olur. Bu ziyaretin sanatçıya büyük bir hız ve heyecan kattığı, son yıllarda üzerine çöken durgunluğa son verdiği, “*eski ve genç Çallı’yı iade ettiği*” yorumunda bulunmaktadır. İbrahim Çallı, yapıtlarında ulaştığı başarı ile serginin kuvvetli, gürbüz ve cömert ismi olarak övgü dolu sözlerle anılmaktadır (Nahid Sırrı, 1936: 370; “Ankara Resim Sergisi”, (7 Haziran 1936). *Cumhuriyet*).

İbrahim Çallı’nın kadın portreleri serginin beğenilen eserleri arasında gösterilmektedir. Bu portreler için “Ukrayna köylü dilberleri, beyaz gömlekli rengârenk eteklikleri altında Çallı’nın ruhuna ilhamlar fısıldamışlar” yorumunda bulunmaktadır. Sanatçının “*Ukraynalı Kadın Portresi*” olarak basına yansıyan tablosu, çok canlı ve yaşam dolu bir olgunlukta olması açısından takdir edilmektedir (Resim 59). “*Nü*” tablosu balmumu bir heykele benzetilmesine karşın, “*Mellenena*” tablosu sanatçının ince hassasiyetinin bir ifadesi olarak değerlendirilmektedir. Çallı’nın dört manzara resmi ve “koyu renkli, cephe gerisini gösteren” eseri, usta sanatçının, sanat hayatında yeni bir gençleşme ve kalkınma devresine girdiğini müjdeleyecek güzellikte bulunmaktadır (“Resim Sergisi Açıldı”, (7 Haziran 1936). *Ulus*; “Ankara Resim Sergisi”, (7 Haziran 1936). *Cumhuriyet*).

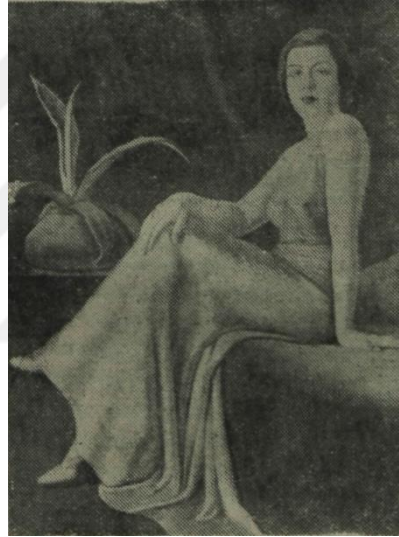


Resim 59: İbrahim Çallı, “Ukraynalı Kadın” (*Cumhuriyet*).

On Üçüncü Ankara Resim Sergisi ’nde öne çıkan bir diğer sanatçı Ayetullah Sümer’dir. Sergide sekiz eser teşhir eden sanatçının “*İnönü*” tablosu, serginin en göze çarpan eseri olarak övülmektedir. Esere verilen önem, eserin konusu bağlamında şu tarihi atıfla ifade edilmektedir:

“Eserler arasında en göze çarpanlardan biri Ayetullah Sümer’in İnönü isimli tablosudur ki İsmet İnönü’nü, İnönü’nde göstermektedir. Bizce, bu tablonun adı, «İnönü’nde milletin makûs talihini yenen İnönü» olmalıydı. Çünkü bu sıfatı ilk defa İnönü’nde muzaffer olan İnönü’ne İnönü’nde Metristepe’de iken Atatürk vermişti. Hem de sıcağı sıcağına çektiği bir telgrafla” (“Ankara Resim Sergisi”, (7 Haziran 1936). Cumhuriyet).

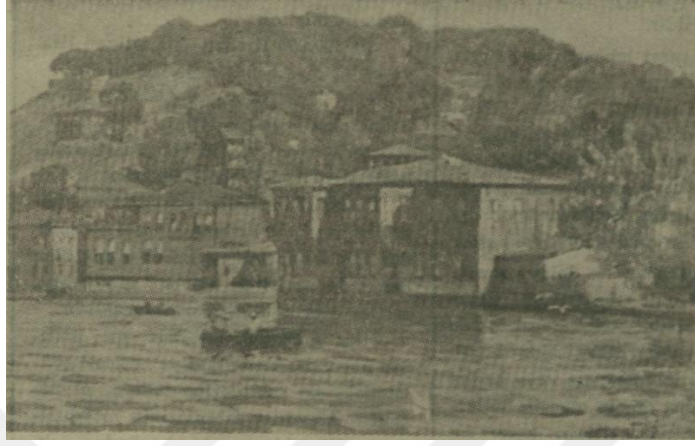
Ayetullah Sümer’in resim sanatının her alanında başarılı olduğu yorumunda bulunmaktadır. Bu bağlamda, sanatçının sergide teşhir ettiği “Yeşil” isimli portre çalışması, sanatçının kadın portreleri yapmaktaki başarısına güçlü bir örnek olarak değerlendirilmektedir (Resim 60). Resimde, yeşil rengin tüm ton ve nüanslarının en ufak detaya varıncaya dek yer bulması dikkat çekici bulunmaktadır.



Resim 60: Ayetullah Sümer, "Yeşil" (Ulus).

Ayetullah Sümer’in resimlerindeki dekoratif anlayış, sanatçının bir fresk eğitimci olması ile ilişkilendirilmektedir. Tablolarında daima bir dekor etkisi hissedildiği ve bu tabloların mevzuları ne olursa olsun, ruhlarının renk zeminlerinin birbiri üzerine işlenmesi esasına dayandığı yorumunda bulunmaktadır. Bu bağlamda “Uyku” ve “Sonbahar” tabloları, dekoratif anlayışta yapılmış başarılı eserler olarak nitelendirilmektedir. Sanatçının “Çoban Mehmet” portresi ise, portre olarak değerlendirilmesi güç bir eser olarak eleştirilmektedir. “Akşam Olurken”, “Sabah Olurken” ve “İstinye’den” tabloları, sanatçının imzasını taşıyan güçlü eserler olarak vurgulanır (“Resim Sergisi Açıldı”, (7 Haziran 1936). Ulus; “Ankara Resim Sergisi”, (7 Haziran 1936). Cumhuriyet; Nahid Sırrı, 1936: 370).

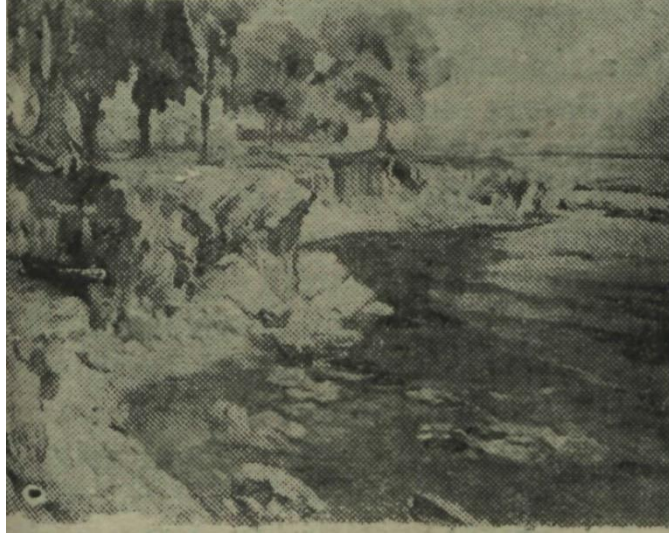
Türk resim sanatının duayen ismi General Halil, sergiye altı peyzaj ile katılmıştır (Resim 61). Sanatçının eserleri, geçip giden yılların sanat aşkı üzerinde hiçbir tahrip etkisi yaratamayacağına güçlü örnekleri olarak yorumlanmaktadır. Sanatçının “*Büyükada Koyu*” tablosu, serginin en beğenilen eserlerindedir.



Resim 61: Halil Paşa'nın bir manzarası (Ulus).

Feyhaman Duran, serginin bir diğer başarılı sanatçısı olarak tanıtılmaktadır. Sanatçının “*General Halil*” tablosu, serginin en başarılı eserleri arasında gösterilmektedir. Portrede, General Halil’in daha genç bir yaşta resmedilmiş olması, eserin önceki yıllarda yapıldığı izlenimi yarattığı üzerinde durulmaktadır. Sanatçının “*Hikmet Bey*” ve “*Osman Çavuş*” portreleri, serginin başarılı eserleri arasında gösterilmektedir (“Resim Sergisi Açıldı”, (7 Haziran 1936). *Ulus*; “Ankara Resim Sergisi”, (7 Haziran 1936). *Cumhuriyet*; Nahid Sırrı, 1936: 370).

Sergide altı eser teşhir eden Hikmet Onat’ın, Güzel Sanatlar Akademisi resim muallimleri içerisinde en modern sanatçı olduğu vurgusu yapılmaktadır. Sanatçının “*Fenerbahçe Yarıları*” tablosu (Resim 62) beğeni toplamıştır. Fenerbahçe kayalıklarının çeşitli açılardan tuvale aktarıldığı belirtilen resimde, sanatçının göz alıcı renkler kullanma eğiliminde olmasına karşın; belirli bir uyum yaratacak tezatlarla yer verdiğine de dikkat çekilmektedir (“Resim Sergisi Açıldı”, (7 Haziran 1936). *Ulus*; “Ankara Resim Sergisi”, (7 Haziran 1936). *Cumhuriyet*).



Resim 62: Hikmet Onat, " Fenerbahçe Yarıları" (Ulus).

Nazmi Ziya Güran, *On Üçüncü Ankara Resim Sergisi*'nde sekiz eser teşhir etmiştir. Sanatçıya özgü ve tüm eserlerinin ortak noktasını oluşturan hâkim üslup fazla süslü, fazla Rokoko olarak tanımlanmaktadır. Bu üslubun, "*Bahar Şarkısı*" tablosunda, hoş gitmeyen bir duruma dönüştüğü yorumunda bulunulmuştur ("Resim Sergisi Açıldı", (7 Haziran 1936). *Ulus*; "Ankara Resim Sergisi", (7 Haziran 1936). *Cumhuriyet*).

Sergide üç Bursa peyzajı teşhir eden Şefik Bursalı'nın olgunlaşan üslubuna ve sanatsal gelişimine dikkat çekilmektedir. Şefik Bursalı'nın hassas ve doğal üslubuna bakıldığında, kendi kendisini yetiştirmiş bir sanatçı olarak takdir edilmesi gerektiği vurgulanmaktadır ("Resim Sergisi Açıldı", (7 Haziran 1936). *Ulus*).

Malik Aksel, On Üçüncü Ankara Resim Sergisi'nin en dikkat çeken isimlerindedir. Genç sanatçının eserleri, resimde bir Ankara ekolüne yönelik önemli araştırmalar şeklinde değerlendirilmektedir. Sanatçının memlekete ve kendi özüne dönüş noktasında takdir edilmesi gereken bir çaba içerisinde olduğuna dikkat çekilmektedir. Sergi düzenleme heyeti, Malik Aksel'in "kıymetli eserlerini" serginin gözlerden uzak bir yerinde teşhir etmeleri açısından eleştirilmektedir. Sanatçının "*Hamal Çocuk*", "*Kağrı Başındaki Köylüler*" ve "*Keçiler*" tabloları, birer bozkır manzaraları olarak kendi kültürümüze ait bakış açılarını yansıtmaları açısından takdir edilmektedir ("Resim Sergisi Açıldı", (7 Haziran 1936). *Ulus*).

On Üçüncü Ankara Resim Sergisi'nin bir diğer başarılı ismi Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur (1911-1975). D Grubu Sergileri ile tanınma fırsatı yakaladığı belirtilen



sanatçı, sergide dört manzara resmi teşhir etmiştir. Sanatçının primitivist olarak tanımlanan bu eserleri için, sergi alanının en sonuna atılmış olmakla birlikte, kıymetlerinden hiçbir şey kaybetmedikleri vurgusu yapılmaktadır. Eserlerin birbirine olan benzerlikleri ise bir kusur değilse bile sanatsal açıdan tehlikeli olarak değerlendirilmektedir. Sanatçının primitivist üslubunun, Türk resim sanatı geleneği yaratma konusundaki ısrarcı girişimlerini karakterize ettiği yorumunda bulunmaktadır. Sanatçının bu yaklaşım içerisinde her geçen gün yeni ve özgün kompozisyonlar ortaya koyması övgüyle karşılanmaktadır (“Resim Sergisi Açıldı”, (7 Haziran 1936). *Ulus*; “Ankara Resim Sergisi”, (7 Haziran 1936). *Cumhuriyet*; Nahid Sırrı, 1936: 370).

Serginin genç sanatçılarından heykeltıraş Nusret Suman, On Üçüncü Ankara Resim Sergisi’nde bir portre ve Ankara’dan çeşitli peyzajlar teşhir eder. Genç sanatçının araştırma evresinden yaratım sürecine geçmekte olduğu yorumunda bulunmaktadır. Sergide teşhir edilen eserlerin bazılarının ikinci planda kaldıkları belirtilmektedir. Bu eserlerin ortak kusurlarının, başarısız renk uygulamaları olduğu yorumunda bulunulur. Kartpostalları anımsattığı ve renk özentiliği içerisinde olduğu belirtilen bu eserlere en tipik örnek olarak Sururi Bey’in isimleri paylaşılmayan iki tablosu gösterilir. Hayri Çizel’in romantik tarzdaki manzara ve çiçek resimleri, Bedia Güteryüz’ün ismi verilmeyen iki eseri, renkleri açısından eleştirilmektedir. Saip Tuna ve ressam Refet’in eserleri ise kendilerini tekrar etmeleri açısından başarısız bulunmaktadır. Şevket Dağ’ın On Üçüncü Ankara Resim Sergisi’nde eser teşhir etmemiş olması ise ilk defa karşılaşılan, üzüntü verici bir durum olarak değerlendirilmektedir (“Resim Sergisi Açıldı”, (7 Haziran 1936). *Ulus*).

On Üçüncü Ankara Resim Sergisi’nde, 1935 yılında vefat eden Namık İsmail’in yokluğunun büyük bir üzüntüyle karşılandığı görülmektedir. Namık İsmail’in anısına ithâfen, sanatçıya ayrılan bir köşede, siyah kurdele içerisinde beyaz bir çerçeve sergilenmiştir (“Ankara Resim Sergisi”, (7 Haziran 1936). *Akşam*; “Resim Sergisi Açıldı”, (7 Haziran 1936). *Ulus*; “Ankara Resim Sergisi,” (7 Haziran 1936). *Cumhuriyet*).

On Üçüncü Ankara Resim Sergisi’nin heykel bölümünde, Sabiha Ziya Bengütaş’ın mutlak bir başarıya ulaştığı belirtilmektedir. Sergide yirmi üç büst ve heykel teşhir eden sanatçının çalışma gayreti takdirle karşılanmaktadır. Diğer başarılı

heykeltıraşlar ise Mahir Tomruk ve Nusret Suman'ın isimleri zikredilmektedir (“Resim Sergisi Açıldı”, (7 Haziran 1936). *Ulus*; “Ankara Resim Sergisi”, (7 Haziran 1936). *Cumhuriyet*).

### 2.1.2.7. On Dördüncü Ankara Resim Sergisi

On Dördüncü Ankara Resim Sergisi, 9 Haziran 1937 tarihinde Ankara Halkevi binasında açılır. Sergi, Türk resim sanatında sergileme geleneği içerisinde önemli bir değişimin ilk adımı olarak değerlendirilir. Birleşik Ressamlar Sergisi<sup>10</sup> olarak da bilinen On Dördüncü Ankara Resim Sergisi, Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne giden sürecin önemli bir basamağı olmuştur. Sergi, Güzel Sanatlar Birliği, d Grubu, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ile herhangi bir birlikte yer almayan ressamların eserlerini kapsamaktadır.

Serginin düzenlenmesine yönelik çalışmalar, sanatçı birlikleri arasında ortaklaşa kurulan bir komisyon tarafından yürütülür. Komisyonda, Güzel Sanatlar Birliği'nden Ayetullah Sümer; Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nden Refik Epikman ve d Grubu'ndan Nurullah Berk (1906-1982) yer almaktadır (“Büyük Bir Resim Sergisi Açılıyor”, (2 Haziran 1937). *Ulus*; “Ankara Resim Sergisi Hazırlıkları”, (3 Haziran 1937). *Akşam*).

On Dördüncü Ankara Resim Sergisi, Maarif Vekili Saffet Arıkan'ın manevi himayesinde gerçekleştirilir (“Ankara Resim Sergisi Hazırlıkları”, (3 Haziran 1937). *Akşam*; “Resim Sergisi Bugün Açılıyor”, (9 Haziran 1937). *Ulus*). Bir önceki sergide olduğu gibi, serginin resmi açılış tarihinden bir gün önce gazetecilere özel bir davet verilir. Yapıtlar sanatçılar eşliğinde gazetecilere tanıtılır. Saffet Arıkan, kalabalık bir davetli grubunun katılımı ile düzenlenen açılış töreninde, sanatçıların bir araya gelmesinden duyduğu memnuniyeti şu sözlerle ifade etmektedir:

*“Ressamlığın güzel sanatlarda tuttuğu çok esaslı yeri bu mevzuu benden çok iyi bilen bir güzide heyete karşı tebarüz ettirmek gayretinde*

---

<sup>10</sup> On Dördüncü Ankara Resim Sergisi, çeşitli kaynaklarda Birinci Birleşik Ressamlar Sergisi adıyla, ayrı bir sergi olarak ele alınmaktadır. Bu adlandırma yanlış olmamakla birlikte, serginin Ankara Resim Sergileri'nden farklı bir sergi olarak ele alınması doğru değildir. Tez kapsamında incelediğimiz süreli yayınlarda sergi ile ilgili çıkan on iki yazıdan sadece 11 Haziran 1937 tarihli Cumhuriyet gazetesinde yer alan haberde “Birleşmiş Sanatkârlar Sergisi” olarak bahsedilir (“Ankara’da Birleşmiş Sanatkârlar Sergisi”, (11 Haziran 1937). *Cumhuriyet*). İncelenen diğer tüm dönem süreli yayınlarında serginin On Dördüncü Ankara Resim Sergisi olarak adlandırıldığı görülmektedir.

*bulunmayacağım. Benim burada sevinçle üzerinde duracağım idarî ve kültürel mevzu şudur. Açılmasını kutlayacağımız serginin şimdiye kadar olduğu gibi şu veya bu grubun eserleri sergileri değil, birleşmiş Türk ressamlarının bu seçkin camianın sergisi olmasıdır. Rekabetin ancak millî varlıklar arasında yapılması lâzım gelen bir mefhum olduğunu yalnız ve yalnız millî davanın en büyük zevk ve yarış kılavuzu bulunduğunu anlamış güzidelerin sergisi olmasıdır. Moskova, Bükreş, Atina ve Belgrad sergilerimizin muvaffak oluşlarının bu çok hayırkâr zihniyete amil olduğunu söylemek benim için müstesna bir zevktir”* (“Ankara’da Birleşmiş Sanatkârlar Sergisi”, (11 Haziran 1937). *Cumhuriyet*)

On Dördüncü Ankara Resim Sergisi ile sanatçı birlikleri ve bağımsız sanatçılar ilk defa ortak bir sergi etkinliğinde buluşur. Bu durum, kamuoyu ve sanatseverler arasında heyecan verici bir gelişme olarak yorumlanmaktadır. Sergi, farklı ekollerin ve birliklerin bir araya gelmesi bağlamında, Türk sanatının ilkbahar bahçesine benzetilmektedir. Resim sergileri, Halkevleri’nin yeni Türk sanatı üzerindeki büyük ve hızlı tesirini güçlü bir şekilde ortaya koyan önemli bir etkinlik olarak değerlendirilmektedir. Halkevleri’nin serginin düzenlenmesindeki başarısı, başka hiçbir kurumun olamayacağı kadar millî ve sanat ile alakalı olmalarına bağlanmaktadır (“Ankara’da Resim Sergisi Açıldı”, (10 Haziran 1937). *Akşam*).

Yazılı basında yer alan değerlendirmelerde serginin düzen ve teşhir edilen eserler bakımından önceki seneler ile kıyaslanamayacak kadar başarılı olduğu görüşü hâkimdir. Etkinlikte, farklı ekollerden birçok sanatçının saygı uyandıran ve izleyiciyi uzun bir hayali yolculuğa çıkaracak eserler teşhir ettiği belirtilmektedir. Farklı sanatçı birlikleri arasında doğacak rekabetten ise Türk resim sanatının kazançlı çıkacağı noktasında birleşilmektedir (“Büyük Bir Resim Sergisi Açılıyor”, (2 Haziran 1937). *Ulus*; “Ankara’da Birleşmiş Sanatkârlar Sergisi”, (11 Haziran 1937). *Cumhuriyet*; Çağlar, 1937: 197).

Behçet Kemal Çağlar, Yücel dergisinin 29. sayısında yaptığı değerlendirmede, farklı birliklere mensup sanatçıların bir araya gelmesini şu ifadelerle yorumlamaktadır:

*“Resmi bir hırfet ve marifet olmaktan çıkarıp, bir sanat ve kültür işi haline koymak yolunda ressamlarımızın atabildiği ileri ve verimli adımları bir kerede, bir arada ve Ankara’da görmek sergiyi gezenleri hakikaten mütehassis edecek bir değer ve mana taşımaktadır”* (Çağlar, 1937: 197).

On Dördüncü Ankara Resim Sergisi'nin Türk resim sanatı açısından önemine dikkat çeken bir diğer yazı, 21 Haziran 1937 tarihli Ulus gazetesinde yer almaktadır. Asım Us'un Kurun gazetesinde, 19 Haziran 1937 tarihinde kaleme aldığı makalesinin aktarıldığı yazıya göre, sanatçı birliklerinin bir araya gelerek düzenlediği sergi, Türk resim sanatının ulaştığı başarının ispatı niteliğindedir:

*“Bir çiçek bahçesine girildiği zaman hissedilen zevk ve oradaki çiçeklerin çokluğu ve tenevvüü ile mütenasip olur. Muhtelif gruplara ayrılarak birbirlerinden ayrı çalışan Türk ressamlarının birleşmeleri de şimdiye kadar zenginlik bakımından misli görülmemiş bir resim sergisi vücuda getirmiştir. Bu sergideki eserlerin muhtelif meslek sahibi sanatkârlar elinden çıkmış olması bir çiçek bahçesindeki renklerin tenevvüü kabilinden olarak seyredenlerin zevk ve hazlarını artırıyor. Türkiye’de bir güzel sanatlar hayatı olmadığını zannedenler varsa sadece bu sergiyi göstermek bu türlü zanların ne kadar yanlış olduğuna ispata kâfi gelir. Nasıl ki Moskova, Bükreş, Atina, Belgrad gibi yabancı memleketlerde açılan sergilerde memleketimizin güzel sanatlar hususundaki bütün kabiliyetleri gösterilememiş olmakla beraber büyük takdirler kazanmıştır. Türkiye’de Atatürk inkılâbı diğer sahalarda olduğu gibi güzel sanatlar yolunda da büyük ilerleme hamleleri yaratmıştır”* (Us, A. (19 Haziran 1937) “Ankara Resim Sergisi”, *Kurun*)<sup>11</sup>.

Varlık Mecmuası'nın 15 Temmuz 1937 tarihli 97. sayısında sergi hakkında bir inceleme yazısı kaleme alan Nurullah Berk, serginin eski ve yeni sanatçılar ile çeşitli ekolleri bir araya getiren sergiyi, resim sanatının bir panoraması olarak nitelemektedir. Fakat Berk'e göre, sergi, Türk sanatını temsil edebilecek zenginliğe” sahip değildir. Bu durumun başlıca nedenleri arasında, İbrahim Çallı'nın sadece birkaç poşadını teşhir etmesi; Feyhaman Duran, Sami Yetik, Hikmet Onat gibi isimlerin uzun yıllardır tekrarda ısrarcı oldukları kompozisyonlardan oluşan eserlerini göndermeleri ve d Grubu'nun en güçlü temsilcilerinden biri olan Zeki Faik İzer'in (1905-1988) bu sergide eser teşhir etmemesi olarak gösterilmektedir (Berk, 1937a: 388).

---

<sup>11</sup> İlk olarak 19 Haziran 1937 tarihinde Kurun gazetesinde yayımlanan yazı, 21 Haziran 1937 tarihinde Ulus gazetesinde, alıntılanarak yer almıştır (“Ankara Resim Sergisi Hakkında”, (21 Haziran 1937), *Ulus*).

Nurullah Berk'e göre sergi, Türk resim sanatının iki temel ekolü arasındaki rekabeti yansıtmaktadır. Sanatçıya göre sergiye iki nesil arasında devam etmekte olan kavgaların bir neticesi olarak bakmak mümkündür. Berk, d Grubu ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği sanatçıları ile Güzel Sanatlar Birliği sanatçıları arasındaki bu rekabetin On Dördüncü Ankara Resim Sergisi ile ulaştığı noktayı şu sözlerle ifade etmektedir:

*“Fikirlerin çarpışması, kültür faaliyetinde pek lazım bir hız unsuru olmakla beraber, birçok haksızlıklara mahal vermekten hali kalmaz. Gelen bir ekol, doğan bir cereyan, kendisinden evvel gelenleri topyekûn inkâr eder. Hızı ve varlığının sebebi, esasen bu hızda mündemiçtir. Yukarıda hususiyetlerini saymış olduğum bu iki zümre arasında, uzun müddetten beri bariz bir antagonizm devam edegelmişti. İnkârlar, karşılıklı silah gibi kullanıldı. Her iki zümre kendisini müdafaa edebilmek için, bu gibi kavgalarda meşru bir vasıta haline gelen haksızlığı alet edinmekten bir an tereddüt etmedi. Kati bilançonun zamanından belki çok uzağız. Fakat her iki tarafın haklarını teslim etmenin, yani her iki tarafın memlekete kazandırdığı kıymetleri tam bir bîtaraflıkla tebarüz ettirmenin zamanı geldi zannındayım. Birinci Birleşik Sergi'nin sanat hususiyetlerini tetkik etmekle, bu yolda bir adım atmış bulunacağımızı temenni edelim” (Berk, 1937a: 388).*

Sergide teşhir edilen eserler, millî ve yerel konuların ele alınması açısından kamuoyunda memnuniyetle karşılanır. Sanatçıların, On Dördüncü Ankara Resim Sergisi'nde aşırılığa kaçan yaklaşımlardan uzaklaşmaya başladığı belirtilmektedir. Bu durumun Türk resim sanatı için büyük bir kazanç olduğunun altı çizilmektedir (“Ankara'da Resim Sergisi Açıldı”, (10 Haziran 1937). *Akşam*; “Ankara Resim Sergisi Kapanıyor”, (19 Haziran 1937). *Cumhuriyet*; “Ankara'da Açılan Resim Sergisi”, (23 Haziran 1937). *Cumhuriyet*).

Behçet Kemal Çağlar, sergiyi ziyaret eden Batılı bir sanat otoritesinin sergi hakkındaki olumsuz düşüncelerine ise şu sözlerle karşı çıkmaktadır:

*“Bu günlerde Ankara'ya gelmiş olan bir garp sanat otoritesinin, “bir ikisinin bir bakıma orjinalitesi müstesna, bunların hepsi bir takım bitmemiş eserler, denemeler, aranmalar!” demiş olmasına rağmen, anlayan ve duyan bir insan için, burada bir şeyler söyleyen, bir şeyler telkin eden ve düşünce ile*

*duyguyu kendi çerçevesi içerisinde alımadığı ve tanımadığı sahalara götüren beş on sanat eseri vardır” (Çağlar, 1937: 197).*

On Dördüncü Ankara Resim Sergisi'ne yönelik yazılarda, güzel sanatların propaganda gücünün sanatçılar tarafından yeterince kavranmadığı görüşü hâkimdir. Sanatçılar, propaganda konusunda, gazetecilerin kişisel çabaları ile sınırlı bir yaklaşımı yeterli görmektedir. Serginin propaganda işlevinin yetersizliği sebebiyle toplum tarafından daha az ilgiyle karşılandığı belirtilmektedir. Asım Us (1884-1967), Maarif Vekili Saffet Arıkan'ın serginin açılış töreninde yaptığı konuşmadaki sözlerini hatırlamanın faydalı olacağını belirtmektedir. Saffet Arıkan'a göre, önceki sergiler realite ve ideoloji bakımından yetersiz kalmaktadır. Bu nedenle, sanatçıların bu noktaya önem vermeleri gerekmektedir. Saffet Arıkan ile sergi esnasında kısa bir sohbet gerçekleştirme imkânı bulan Asım Us, Maarif Vekili'ne sergi hakkındaki düşüncelerini bizzat sorma fırsatı bulur ve Maarif Vekili'nin düşüncelerini okuyucuyla paylaşır:

*“Sergi gerçekten zengindir. Bundan çok memnunum. Fakat realite ve ideoloji sahasında istediklerimizin tahakkuku kültürce ilerlemeye bağlıdır. Bu cihetten daha çalışmaya ihtiyacımız vardır” (“Ankara Resim Sergisi Hakkında”, (21 Haziran 1937), *Ulus*; Us, A. “Ankara Resim Sergisi”, (19 Haziran 1937). *Kurun*).*

Nurullah Berk ise Türk ressamlarından millî bir resim sanatı beklemek için çok erken olduğu düşüncesindedir. Plastik sanat tarihimizin en fazla üç nesli kapsayacak, bir geçmişe sahip olduğuna dikkat çekmektedir. Berk'e göre, bu kadar kısa bir süre içerisinde sanatçılardan hem özgün hem de millî olmasını beklemek bir ikilemdir. Çünkü bir sanat kolunun millî olarak nitelendirilmesi, o sanatın teknik ve malzemesinin asırlarca o millet tarafından kullanıyor olmasını gerektirmektedir. Türk sanatı açısından Anadolu'da üretilen testiler, küpler, Kütahya çinileri ve yeniden canlandırılmak koşuluyla müzehhiplik, mücellitlik gibi sanat dalları geleneksel işçiliğin birikimini, yani millî karakteri yansıtmaktadır. Resim sanatı ise henüz yeni bir sanat dalıdır. Bununla birlikte teknik, görüş ve malzeme açısından tamamen Batılıdır (Berk, 1937a: 388).

Nurullah Berk, bir sanat dalının millî bir karakter kazanabilmesi için üslubun önemine şu sözlerle dikkat çekmektedir:

“Millî renk, millî mevzuların terennümü ile elde edilemez. Sanatta millîlik her şeyden evvel –pek aşikâr bir hakikati tekrarlıyorum-, bir style, bir üslup meselesidir. Üslup ise kazanılmaz ve öğrenilmez. O sanatkârın tahteşuurundan gelme, kalbe, tarife ve tasnife sığmayan bir kuvvettir. “Style’i”, “stilisation’u” yani sunî bir çalışma ile esere bir hususiyet verme sananların bu hakikati unutmamaları gerekir” (Berk, 1937a: 388).

Nurullah Berk, resim ve heykel sanatında köklü bir geçmişe sahip olan Japonya’nın Batılı teknik ve malzemeye yönedikten sonra millî hususiyetlerinin birçoğunu kaybettiğini belirtmektedir. Malzeme değişikliği dolayısıyla, Japon resim sanatının karakterini temsil eden küçük bir alanda her türlü manzarayı tüm detayları ile verdikleri dekoratif anlayış terkedilmek zorunda kalmıştır. Berk’e göre Japon ressamı, Batılı resim sanatının malzemelerine yenilmiştir (Berk, 1937a: 389).

Nurullah Berk, On Dördüncü Resim Sergisi’ne yöneltilen gayri millî eleştirisine de karşı çıkmaktadır. Böyle bir yargıya ulaşabilmek için Batılı anlamda resim sanatının Türkiye’deki geçmişinin göz önüne alınması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu noktaya dikkat edildiği takdirde, serginin “gayri millî” olarak nitelendirilmesini, sanatçılara yapılmış bir haksızlık olarak görmektedir (Berk, 1937a: 388).

On Dördüncü Ankara Resim Sergisi ile sanatçıların ihtiyaçlarına yönelik yasal düzenlemeleri kapsayan “iyileşme hamleleri” de gündeme gelir. Asım Us, bu düzenlemeleri üç ana başlık altında ele almaktadır. Bunlardan ilki, sanatçıların uzun süredir ihtiyacı olan, sürekli eser sergileyebilecekleri bir sergi alanı yapılmasıdır. Daimi bir sergi yerinin uzun zamandan beri hükümet tarafından da yapılmak istendiğine dikkat çeken Asım Us, bu konuda geç kalınmaya başlandığı uyarısında bulunmaktadır. Asım Us’a göre, On Dördüncü Ankara Resim Sergisi’nde teşhir edilen eserlerin zenginliği, bir sergi yeri inşası için geç kalındığının en önemli ispatıdır (“Ankara Resim Sergisi Hakkında”, (21 Haziran 1937), *Ulus*; Us, A. “Ankara Resim Sergisi”, (19 Haziran 1937). *Kurun*).

Asım Us’a göre, sergi yeri kadar önemli bir başka konu, tüm sanatçıları kapsayacak bir “sergi nizamnamesine” duyulan ihtiyaçtır. Duyumları neticesinde, konuyla alakalı çalışmaların varlığından haberdar olduğunu ifade etmektedir. Sergi nizamnamesinin kısa bir süre içerisinde hazırlanacağını umduğunu belirtmektedir

“Ankara Resim Sergisi Hakkında” (21 Haziran 1937), *Ulus*; Us, A. “Ankara Resim Sergisi”, (19 Haziran 1937). *Kurun*).

Yazar tarafından işaret edilen bir diğer nokta, hükümet tarafından sanatçılara yapılan yardımların arttırılmasıdır. Sanatçıların hükümet tarafından teşvik ve himaye edilmesi, güzel sanatlarda ilerlemek açısından büyük bir öneme sahiptir. Bununla birlikte, devletin desteği, millî bir sanat anlayışı yaratabilmek açısından önemli bir imkân sağlayacaktır. Us, resimde realite ve ideolojiye önem veren devlet adamlarının ressamları bu doğrultuda teşvik edebileceğini belirtir. Bunun için hükümet tarafından satın alınacak eserlerde realite ve ideolojiye uygunluğun bir kıstas olarak ele alınmasını tavsiye eder. Bu sayede sanatta ilerlemenin yanı sıra sanatçıyı himaye edebilmenin de mümkün olabileceğini belirtir. Asım Us’a göre, On Dördüncü Ankara Resim Sergisi’nde az sayıda yer alan inkılâplar ve zafer temalı resimlerin, sonraki sergilerde daha fazla sayıda yer bulması sağlanabilir (“Ankara Resim Sergisi Hakkında”, (21 Haziran 1937), *Ulus*; Us, A. “Ankara Resim Sergisi”, (19 Haziran 1937). *Kurun*).

Ülkü Mecmuası’nda, sergi hakkında bir yazı kaleme alan Nahid Sırrı (Örik) (1895-1960) ise hükümet tarafından satın alınacak resimlerin inkılâp konulu olmak şartıyla sınırlandırılmasının bazı olumsuzluklar yarattığını söylemektedir. Nahid Sırrı, sergilerde teşhir edilen eserlerin tek alıcısının hükümet olduğuna dikkat çeker. Hükümetin güzel sanatları desteklemek adına yaptığı eser alımlarında, sadece inkılâp konulu resimler ya da peyzajları tercih ettiğini anımsatır. Nahid Sırrı’ya göre bu durum, sanatçıları tekdüzeliğe yönlendirmektedir. Sergideki eserleri bu açıdan değerlendiren Nahid Sırrı, sanatçıların eser satma kaygısı ile özensiz ve birbirinin tekrarı kompozisyonlar teşhir ettiği görüşündedir. Bu düşüncesini, On Dördüncü Ankara Resim Sergisi’nde gördüğü eserler bağlamında şu şekilde ifade etmektedir:

*“Mesela bu sergide maruf bir sanatkârımızın yıllardan ve yıllardan beri tersim eylemiş olduğu Kurbağalı Dere’den yeni resimler var. Yeni hiçbir gayret ifade etmeyen, resimde, renkte ve ışıktaki hiçbir tenevvü ve arama hissi vermeyen resimler. Daha onlarca benzeri bilinmeden bir tanesi görülürse, hele İstanbul hasreti içinde hoşta gidecek resimler. Fakat bu resimlerden daha kaç yıl, kaç tane göreceğiz? Karı koca iki ressam, natürmortları için meyveleri ve masa örtüsünü bile değiştirmekten üşenmişler. Geçen yıl hakikaten latif bir yaz*



*saatinde Ada'da bir yol seyredip sevmiştim. Bu yıl aynı yolu, aynı pembe renkleri ve aynı pembe bayanlar ile görünce yine o resim midir, yoksa o resmin aynı olan bir diğeri midir, bilemedim” (Nahid Sırrı, 1937: 394-395).*

Nahid Sırrı'ya göre ressamlarımızın Kurbağalı Dere ve ada kompozisyonlarındaki özensiz ve tekrara yönelik yaklaşımları Ankara manzaraları için de geçerlidir. Ankara manzaralarında daima Bend Deresi'nden sırttaki evlerin görünüşü, Ankara Kalesi'nin yandan tek bir silueti ve Samanpazarı ile Hamamönü arasında eski bir sokaktan ibaret kesitler tekrarlanmaktadır. Ankara'da bunlar dışında kalan birçok eşsiz güzellikteki yerin, ressamlar tarafından resmedilmek bir yana, ziyaret dahi edilmemiş olabileceğini belirtmektedir. Bu konudaki çözüm önerisi ise devlet erkânının satın alacağı eserler için konuları önceden belirtilmek şartıyla ayrı bir yarışma tertip edilmesidir (Nahid Sırrı, 1937: 395).

Sergi bağlamında Nahid Sırrı tarafından gündeme getirilen bir diğerkonu, satın alınan eserlerin muhafaza edilmesidir. Nahid Sırrı, satın alınan eserlerin, devlet erkânının odalarında yer kalmadığı için depolarda atılı bir vaziyette bekletilmesine tepki göstermektedir. Birçoğu, resim eğitimi için Avrupa'ya gönderilmiş sanatçıların yüzlerce liraya satın alınan eserlerinin depolarda unutulmasını kaygı verici olarak değerlendirmektedir. Yazar, Dolmabahçe Sarayı'nda kurulan Daimi Resim Galerisi'nin bu soruna kısmen çözüm getirebileceğini düşünse de, bu konuda sanatçılara düşen sorumluluğa şu sözlerle işaret etmektedir:

*“Onların resimleri pek mi kuvvetli şeyler, pek mi büyük sabırların ve büyük cehd ve gayretlerin mahsulü eserler? İstikbalin unutamayacağı şaheserler bu yeni büyük sergide var mı ve mebzul mü? Bunu iddia da maalesef mümkün değildir” (Nahid Sırrı, 1937: 394).*

Basının, On Dördüncü Ankara Resim Sergisi'ne olan ilgisi, öncekilere göre daha düşük olur. *Varlık Mecmuası*'nın 15 Temmuz 1937 tarihli 97. sayısında sergi hakkında bir inceleme yazısı kaleme alan Nurullah Berk, yazısına, bu konudan duyduğu üzüntüyü ifade ederek başlar. Bu ilgisizliğin nedenlerini basının mevcut durumunda arayan Berk, basının sanatsal alandaki yetersizliğini alaycı bir ifade ile eleştirmektedir:

*“Geçen 9 Haziran Ankara Halkevi'nde açılmış olan büyük resim ve heykel sergisi matbuat sütunlarında hemen hemen hiçbir akis uyandırmadı.*

*Bunun sebebini bir taraftan Ankara'da Ulus'tan başka hiçbir gazetenin çıkmamasında, diğer taraftan, İstanbul gazetelerinde muhabirlik edenlerin bu kabil sanat tezahürlerini sadece haber vermekten ileri gidememelerinde aramalıyız. Demir sanayiinde veyahut sporda mütehasıs olduklarını sanmadığımız aynı muhabirlerin, mesela Karabük yahut falanca maç hakkında uzun yazılar yazmakta olmaları, plastik sanatımızın bu şayanı dikkat tezahürü hakkında da birkaç satırı esirgemeyecekleri ümidini uyandırabilirdi” (Berk, 1937a: 388).*

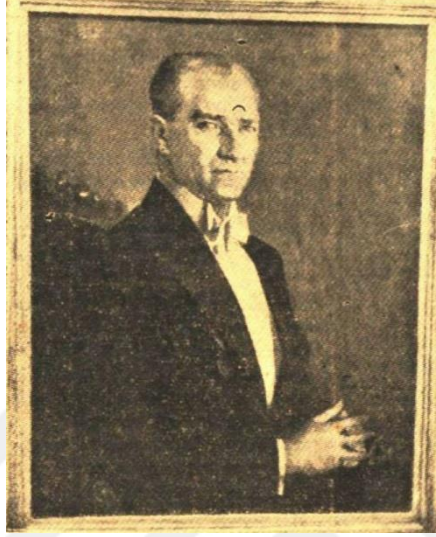
Nahid Sırrı da, basının On Dördüncü Ankara Resim Sergisi'ne her zamankinden daha fazla ilgisiz kaldığını belirtmektedir. Sergi hakkında sadece birkaç makalenin yazılmış olmasını hazin bir durum olarak değerlendirmektedir. Yazara göre, kamuoyunun ve kamuoyunu temsil eden basının güzel sanatların resim ve heykel kısmıyla hiç ilgilenmemesi karşısında bu sergilerin ne ifade ettiğini ve hangi ihtiyaca cevap verdiğini anlamak güçtür (Nahid Sırrı, 1937: 394).

On Dördüncü Ankara Resim Sergisi'nde 350 yapıt yer alır. 11 Haziran 1937 tarihli Akşam gazetesinde, bu yapıtların yüz ellisinin Güzel Sanatlar Birliği'ne, yüzünün Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'ne, ellisinin d Grubu'na ve geri kalanların herhangi bir birliğe bağlı bulunmayan sanatçılara ait olduğu belirtilir. Eserler, sergileme alanında, sanatçıların üyesi oldukları birliklere göre gruplandırılarak teşhir edilmiştir (Resim 63) (“Resim Sergisi Bugün Açılıyor”, (9 Haziran 1937). *Ulus*; “Ankara'da Resim Sergisi Açıldı”, (10 Haziran 1937). *Akşam*; “Ankara Resim Sergisi”, (11 Haziran 1937). *Akşam*; “Ankara'da Açılan Resim Sergisi”, (23 Haziran 1937). *Cumhuriyet*).

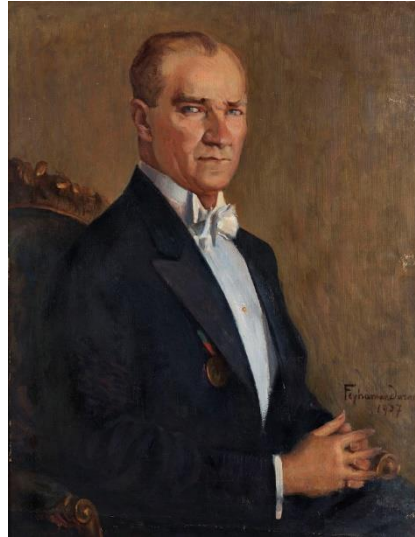


Resim 63: On Dördüncü Ankara Resim Sergisi'nden genel bir görünüm (*Ulus*).

Serginin Güzel Sanatlar Birliği'ne ait kısımda en dikkat çeken sanatçı “Atatürk” portresi (Resim 64, 65) ile Feyhaman Duran olur. Portrenin baş kısmının kuvvetli olduğu, ancak ellerinde desen hatalarının bulunduğu belirtilir. Portre, genel itibariyle büyük bir başarısızlık olarak değerlendirilmektedir (“Ankara’da Açılan Resim Sergisi”, (23 Haziran 1937). *Cumhuriyet*).



Resim 64: Feyhaman Duran, "Atatürk" (Cumhuriyet).



Resim 65: Feyhaman Duran, "Atatürk", T..Y.B.

Behçet Kemal ağlar, Feyhaman Duran'ın “Atatürk” portresi üzerinden hareketle, Türk ressamlarının Atatürk portresi konusunda başarısızlığına dikkat çekmektedir:

*“Düşünüyorum da, Atatürk’ün portresini hiçbir ressamımız, bir Hamdullah Suphi, bir Ahmet Haşım kadar çizemedi, diyorum. Kültürleri mi eksik, sanatları mı, inançları mı?”* (Çağlar, 1937: 197).

Atatürk resimlerine dikkat çeken bir diğer isim Nahid Sırrı’dır. Feyhaman Duran’ın tablosu için gövdenin dar ve kısa görünmesine rağmen başın ışığını ve taze kumrallığının başarılı olduğu yorumunda bulunmaktadır. Yazar, birçok Atatürk portresi yapılmış olmasına rağmen, Atatürk’ün büyük günlerdeki çehresini ve heybetini, o günlere uygun bir kompozisyon içerisinde düşünen ve gösteren bir sanatçı olmadığını savunmaktadır. Nahid Sırrı, Feyhaman Duran’ın tablosunu Gazi’nin güç ve kudretini yansıtmaktan uzaktır bulmaktadır. Sırrı, Ulu Önder’e yaraşır bir kompozisyonun nasıl yapılabileceği noktasında şu ifadeleri kullanmaktadır:

*“Samsun yolu. Deniz yolu. Atatürk Samsun’a çıkacak. Ne çetin yol üstünde! Deniz yolunun Samsun’a kadar varmaması ihtimali var. Samsun’dan öteye yolun gitmemesi ihtimali var. Anadolu yolları açılınca bu yolun zafere ulaşmaması imkânı var. Bunlar hep mümkün olabilir. Fakat Atatürk Karadeniz’in ufuklarına öyle hâkim ve emin bakıyor ki onu gösteren ressam, şüphe ve korkularımızın tamamıyla boş olduğundan, yakın tarihi bilmesek de, bizi emin kılacaktır”*

Nahid Sırrı, Atatürk konulu resimler bağlamında görmek istediği bir başka kompozisyonu da şu sözlerle okuyucuya tarif etmektedir:

*“Atatürk’ün zaferi müteakip bir seyahatinde en mutaassıp ve haşin sayılan bir yerde, medreselerin artık açılmayacağını bir iltimasa karşı pervasız ve katî söyleyişi ve bir başka defa şapka giymek icap ettiğini ve işte bunun için şapka giyeceğini söyleyip sarıklılar ortasında başına şapka geçirişini tasvir eden levhalar... İnsan irade ve cesaretinin hâkimiyet ve zaferini en katî misallerle tespit eden bu levhalar nerede?”*

Feyhaman Duran’ın natürmortları ve “Otoportre” çalışması, serginin başarılı eserleri arasında gösterilmektedir. “Mektepli Kız Portresi” ise çağın genç kızlarını başarı ile temsil eden bir sanat eseri olarak okuyucuya takdim edilmektedir. Portrenin bakışlarında ve yüz çizgilerinde genç kızlığın pervasızlığı, serbestliği, inançsızlığı, açık yürekliliği, zevk düşkünlüğü gibi tüm ruhsal durumların başarı ile verildiği

yorumunda bulunmaktadır (“Ankara’da Açılan Resim Sergisi”, (23 Haziran 1937). *Cumhuriyet*; Çağlar, 1937: 197).

Ayetullah Sümer, On Dördüncü Ankara Resim Sergisi’nde sekiz eser teşhir eder. Sanatçının “*Kırmızı Portre*” tablosu (Resim 66), desen ve renk sadeliği açısından serginin en başarılı eserleri arasında değerlendirilmektedir. Kompozisyonun tamamına hâkim olan sadeliğin, sadece büyük bir sanat bilgisi ile mümkün olabileceğine dikkat çekilmektedir. Ayetullah Sümer, tüm eserlerinde aynı yüksek kişiliği yansıtan bir sanatçı olması bakımından takdir edilmektedir (“Ankara Resim Sergisi”, (11 Haziran 1934). *Akşam*; “Ankara’da Açılan Resim Sergisi”, (23 Haziran 1937). *Cumhuriyet*).



Resim 66:Ayetullah Sümer, "Kırmızı Portre" (Cumhuriyet).

Hikmet Onat ve Vecih Bereketoğlu’nun manzaraları, serginin *Güzel Sanatlar Birliği*’ne ayrılmış kısmında öne çıkan diğer eserlerdir. Sami Yetik’in Bursa manzaraları ve “*Yağmurdan Evvel*” etüdü ise serginin kuvvetli eserlerindedir. Ali Karsan, sergide başarılı yapıtları ile dikkat çeken isimler arasında tanıtılmaktadır (“Ankara’da Açılan Resim Sergisi”, (23 Haziran 1937). *Cumhuriyet*)

Sergide takdirle karşılanan bir diğer ressam Seyfi Toray’dır (1900-1975). Sanatçının bir pazar satışının sonunu alaca karanlıkta gösteren tablosu serginin en anlamlı eseri olarak yorumlanmaktadır (“Ankara’da Açılan Resim Sergisi”, (23 Haziran 1937). *Cumhuriyet*). Behçet Kemal Çağlar, Seyfi Toray’ın tablosu hakkında şu değerlendirmede bulunur:

“*Bozkırın ve kızıl akşamın renkleri birbirine girmiş, tozla beraber ve toz gibi akşama sinmiş, müstağni ve müphem, her şeyi ikinci planda bırakmış;*

*bu arada köylü, at ve satılığa çıkarılan sebze aynı derecede silik, aynı cansızlık veya canlılıkta, aynı derece toprak içinde ve toprağa mensup olarak düşüncede belirebileceği gibi duruyor” (Çağlar, 1937: 197).*

Nurullah Berk, On Dördüncü Ankara Resim Sergisi’nde Güzel Sanatlar Birliği sanatçılarını ait eserleri millî sanat tartışmaları bağlamında değerlendirmektedir. Fransız akademik empresyonizmine bağlı kalmakla birlikte, yurda döndükten sonra yurt manzaraları ile ilgilendikleri yorumunu yapmaktadır. Ağabeylerimiz olarak tanımladığı bu sanatçıların eserlerini genç nesillere kıyasla çok daha millî bulmaktadır. Nurullah Berk, bu düşüncesini şu sözlerle detaylandırmaktadır:

*“Hikmet Onat’ın bilhassa 1914-1924 senelerinde yapmış olduğu Boğaziçi manzaraları, rakit sulara gölgelerini vuran sandalları, mavnaları; Nazmi Ziya’nın manzaraları; Şevket Dağ’ın cami içleri, Fransızların ‘Parfume du Terrorir’ dedikleri ‘vatan kokusu’ taşıyan eserler idi. Bu saydığım ressamların daha yaşlılarında, bir General Halil, bir Hoca Ali Rıza, bir Zekai Paşa’da millî renk daha barizdir. Bunlara Türk ressamı demezsek, kime diyeceğiz?” (Berk, 1937a: 388).*

On Dördüncü Ankara Resim Sergisi’nin Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’ne ait bölümünde en dikkat çeken isimler; Ali Avni Çelebi, Arif Kaptan, Refik Epikman (1902-1974), Mahmut Cuda, Hamit Görele ve Nureddin Ergüven (1905-1979) olarak basına yansır. Hamit Görele’nin “*Şair Kamuran*” portresi çok hassas ve samimi bulunur. Sanatçının “*Ankara*” manzarasının, Ankara’nın yolları, binaları ya da sembolleri açısından olmasa da, yağmur bulutlarının birden sağanaklaşan dolgunluğu ile Ankara’nın atmosferini başarılı bir şekilde yansıttığı belirtilir. Mahmut Cuda’nın natüremortları ve desenleri, serginin beğenilen çalışmalarındandır. Refik Epikman’ın Orta Anadolu’nun dere dibi köylerinden birini gösteren tablosu destansı olarak yorumlanmaktadır. Nureddin Ergüven’in “*Bağbozumu*” tablosu serginin en güçlü eserlerinden biri olarak gösterilmektedir. Ergüven’in bu tabloda yer alan Baküs’ün kızı figürü ile resimlerinin bir karakteri haline gelen muhteris, çılgın, iptidai ve ilahi kadın tipinin, hayat bulduğu belirtilmektedir (“*Ankara’da Açılan Resim Sergisi*”, (23 Haziran 1937). *Cumhuriyet*; Çağlar, 1937: 197). Behçet Kemal Çağlar, eserin detayları hakkında şu bilgileri paylaşır:

*“Bir yanda kızıl renkleri ile iştah ve şehvetten haber veren, öte yanda bize dönük kalçasında çok iri bir çavuş üzümü rengi ve değirmilliliğiyle<sup>12</sup> gözü sarhoş eden iki kadın daha var. Arkada asmalar, kamelyalar ve salkımlardan örülmüş bir parça...”* (Çağlar, 1937: 198).

d Grubu sanatçıları arasında Turgut Zaim (1906-1974) isminin diğer sanatçılara göre öne çıktığı görülmektedir. Sanatçının “Orta Oyunu” tablosu orijinal ve mükemmel olarak yorumlanmakla birlikte, kompozisyonu itibariyle fazla fantastik bulunur. Turgut Zaim’in bir kağına yer verdiği tablosu ise kağı yanında duran kızın kıyafetlerindeki yerel vurgulara karşın, kızın yüzü şehirli imajı nedeniyle eleştirilmektedir (“Ankara’da Açılan Resim Sergisi”, (23 Haziran 1937). *Cumhuriyet*; Çağlar, 1937: 197).

Nurullah Berk, d Grubu ile Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’ni gençliğin etrafında toplandığı birlikler olarak işaret eder. Her iki grubu, sergi bağlamında gençliğin temsilcileri olarak birlikte değerlendirmenin doğru bir yaklaşım olacağını belirtir. d Grubu ve Müstakil Heykeltıraşlar Birliği sanatçıların, kendilerinden önceki kuşaklara kıyasla, Türk resim sanatına yeni bir dinamizm getirdiğinde şüphe duyulmaması gerektiğini vurgulamaktadır. Berk, her iki sanatçı topluluğunun da Türk resim sanatına katkılarını şu sözlerle ifade etmektedir:

*“Müstakil ressamların ve d Grubunun mütevali sergileri, şimdi isimleri ağızlarda dolaşan, eserleri yabancı memleketlerinde açılan Türk sanat sergilerinde parlayan ressam ve heykeltıraşlarımızı memleketeye tanıtmışlardır. Gençler, ağabeylerine nazaran, pek bariz entelektüel kaygılar taşımakta, plastik problemi inceden inceye deşmek istemektedirler”* (Berk, 1937a: 389).

Nurullah Berk, d Grubu ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sanatçıların söz konusu entelektüel kaygıları ve plastik çözüm arayışları dolayısıyla, Batılı ressamların etkisi altında kaldıkları düşüncesindedir. Bu durumun özellikle d Grubu’nun ilk sergilerinde açık bir biçimde görülebileceğini belirtilmektedir. Berk’e göre bu bir zaaf ya da ayıp değildir. Etkileşim, bir ressamın sanat yaşamındaki ilk dayanak noktasıdır. Önemli olan bu noktanın doğru bir biçimde tespit ve tercih

---

<sup>12</sup> Yuvarlaklık (TDK) (Erişim Tarihi: 19 Aralık 2016).

edilmesidir. Nurullah Berk, bu düşüncesini, On Dördüncü Ankara Resim Sergisi'nde eser teşhir eden genç sanatçılar bağlamında şu sözlerle özetlemektedir:

*“Büyüklerimizin Jean Aman ya da Chabas’ların tesiri altında kalmış olmalarına mukabil gençlerin Gromaire, Lhote, Friez ve şimdi Leopold Levy’nin tesiri altında kalmaları, herhalde gençlerin lehine kaydedilecek bir keyfiyettir”* (Berk, 1937a: 389).

Serginin Ankara ressamı içerisinde Malik Aksel ismi öne çıkar. Sanatçının “*Bayrak*” tablosu, tam bir inanç kudretiyle işlenmiş, eşsiz bir sanat eseri olarak değerlendirilmektedir (“Ankara’da Açılan Resim Sergisi”, (23 Haziran 1937). *Cumhuriyet*; Çağlar, 1937: 197).

Serginin heykel bölümünde Sabiha Ziya Bengütaş’ın “*Okuyan Çoban*” heykeli, serginin takdir kazanan eserleri arasındadır. Heykelin güçlü ifadesi, izleyicilere dakikalarca sürececek bir seyir zevki verecek kadar etkileyici bulunmaktadır. Kenan Yontuç’un (1904-1995) büstleri ve Zühtü Müridoğlu’nun (1906-1992) bir rölyefi, serginin heykel bölümünde öne çıkan diğer başarılı eserler arasında gösterilmektedir (“Ankara’da Açılan Resim Sergisi”, (23 Haziran 1937). *Cumhuriyet*; Çağlar, 1937: 197).

#### **2.1.2.8. On Beşinci Ankara Resim Sergisi**

Birleşik Resim ve Heykel Sergileri’nin ikincisi, Ankara Resim Sergilerinin on beşincisi, 2 Haziran 1938 tarihinde Ankara Halkevi binasında açılır. Serginin açılış törenine Büyük Millet Meclisi Reisi Abdülhalik Renda, Kültür Bakanı Saffet Arıkan, bazı vekiller, mebuslar, elçilik görevlileri ile devlet erkânından çok sayıda davetli katılır (Resim 67) (“Ankara’da Açılan Resim Sergisi”, (3 Haziran 1938). *Cumhuriyet*). Kültür Bakanı Saffet Arıkan, serginin açılışında söylediği nutukta, sanatçıların bir araya gelmesinden duyduğu memnuniyeti ve Türk ressamlarından beklentilerini şu sözlerle ifade eder:

*“Güzel sanatı seven ar müntesiplerimizi buraya teşrifinizle sevindiren yüksek heyetinizi hürmetle selamlar ve sizlere borçlu olduğumuz derin teşekkürü bu fırsatla da arz ederim. Bugün göreceğiniz sergi, kabiliyet ve verim bakımından yurdumuzda ileri hamlelerini memnuniyetle müşahade ettiğimiz ressamlarımızın toplu olarak teşhir ettikleri 2 inci sergidir. Bu birleşme*



*hareketi, kendilerinin meşru yarışmaları için büyük bir kuvvet unsuru olmakta, bizlere daha derli toplu bir mukayese yapmak ve daha kolay bir hüküm verebilmek fırsatını bahşetmektedir. Marifet iltifata tâbidir. Türk inkılabının ideolojisini ve realiteyi ifade hususunda bu yıl daha muvaffak eserlerle karşılaşacağımızı umuyoruz. Ve bu gibi eserlere her yönden takdirlerinizi esirgemeyeceğinize kuvvetle kani bulunuyoruz. Atatürk'ün güzel sanatlara verdiği büyük ehemmiyetin derin manâsını kavrayarak bu şerefli vazifeyi de başarmaya savaştan ar müntesiplerimize muvaffakiyetler dilerim ve bizi bu kültür çatısı altında şu anın heyecan verici saadetine erdiren o Büyük Şefimize sonsuz minnetlerimizi ve sarsılmaz bağlılığımızı arz ederim” (“Büyük Resim Sergisi Dün Halkevinde Açıldı”, (3 Haziran 1938). *Ulus*).*



Resim 67: Kültür Bakanı Saffet Arıkan, 2. Birleşik Ressamlar ve Heykeltıraşlar Sergisi açılışında (*Ulus*).

Sergi, Güzel Sanatlar Birliği, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, d Grubu ve bağımsız sanatçıların 331 yapıtından oluşmaktadır. Bu eserlerden 130'u Güzel Sanatlar Birliği'ne, 97'si Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ne, 29'u d Grubu'na ve 75'i bağımsız çalışan sanatçılara aittir. Teşhir edilecek eserler, sergiye katılan toplulukların kendi aralarında tespit edilmiştir (Resim 68) (“Birleşik Resim Sergisi”, (20 Nisan 1938). *Ulus*; “Birleşik Resim Sergisi”, (4 Haziran 1938). *Ulus*).

Yazılı basında sergi hakkında çıkan değerlendirmelerin ortak noktasını, farklı sanat anlayışlarına sahip sanatçı birliklerinin bir araya gelmesinden duyulan memnuniyettir. Birleşik sergiler klasik, akademik ve modern ekollere bağlı sanatçıların eserlerinin değerlendirilmesi açısından ayrı bir önem arz etmektedir. Bu sergiler sayesinde, eserler ve ekoller arasında doğan karşılaştırma imkânı; zaman, mekan ve çevre gibi etkenlerin resim sanatı üzerindeki etkilerinin tespit edilebilmesini

olanaklı kılmaktadır. Ayrıca, en yaşlısından, en gencine, fütürist ya da sürrealist ayrımı yapılmadan yapıtları bir arada görebilmenin, izleyiciyi cezbeden ve sergiye olan ilginin artmasını sağlayan bir etken olduğuna dikkat çekilmektedir Büyük Resim Sergisi Dün Halkevinde Açıldı”, (7 Haziran 1938). *Ulus*).



Resim 68: Yedigün Mecmuası'nda İkinci Birleşik Resim ve Heykel Sergisi için hazırlanmış bir kolaj.

On Beşinci Ankara Resim Sergisi'nde, teşhir edilen eserlerin niteliği ve adedi bakımından önceki sergilere kıyasla daha zengin bulunmaktadır. Sergi, Türk resim sanatının kısa sürede yakaladığı hızlı gelişimi yansıtması açısından takdirle karşılanır. Basında yer alan yaygın görüşe göre, bu gelişimin tesadüf olması ya da bir yıl gibi kısa bir sürede başarılması oldukça güçtür. Oysa ressamlar ve heykeltıraşlar artık yollarını bularak, gördükleri ilgiye daha güçlü eserler vermek sureti ile karşılık verme kararlılığını göstermektedir. Teşhir edilen eserler bakımından sergi, Türk sanatçısının mükemmel bir çeşitliliğe ulaşması olarak yorumlanır (Resim 69, 70) (“Büyük Resim Sergisi Dün Halkevinde Açıldı”, (7 Haziran 1938). *Ulus*; “Birleşik Resim ve Heykel Sergisi”, (8 Haziran 1938). *Ulus*).

Yedigün Mecmuası'nın 277. sayısında sergi hakkında bir yazı kaleme alan Cemal Kutay, ulaşılan başarıyı şu şekilde değerlendirmektedir:

*“Bizde ilk resim sergisinin nasıl açıldığını hatırlarsınız: Garplı fikir ve realizme göre kurulmuş Türk resminin üstatlarından olan Şeker Ahmet Paşa, ilk resim sergisini 1290'da, yani 1878'de Çemberlitaş'ta evvela Darülfünun olarak yapılmış ve sonraları Maarif Nezareti'nin yerleştiği büyük binada açmıştır. İlk resim sergisi üzerinden altmış sene geçti. Altmış sene, yani bir insan ve bir nesil hayatı, milletlerin hayatına göre hiçbir zaman devir değildir. Fakat biz altmış sene içinde üç devir sığdırdık. Medeniyetleri, cemiyetleri,*

*alemi terakki tarzını, kültür seviyesini resimler, heykeller, şiirler, hulâsa güzel sanatlar ile ölçülen tarih, bu altmış sene içerisindeki üç devrin mukayesesini Ankara Halkevi'nin salonunda yanılmadan ve yanlış hüküm vermeden yapabilecektir” (Kutay, 1938: 10-11).*

Cemal Kutay, sergiye katılan sanatçıların yaş, görüş ve duyuş farkı açısından oldukça geniş bir yelpaze oluşturduğunu belirterek, teşhir edilen eserlerin özgünlüğünü, bu çeşitlilik ile ilişkilendirmektedir. Kutay, Türk resim sanatının yüksek bir gelenek oluşturmaya başladığına dikkat çekmektedir. Yazara göre yapıtlarda, toplumsal yaşayışın arzuları, kırılmaları, şartları ve dış dünyanın tüm değerleri, sanatçıların elinde bir kopya olmaktan çıkarak millî bir kimlik kazanır. Sanatçıların bu yaklaşımları, serginin candan ve samimi atmosferinin başlıca nedenidir.



Resim 69: İkinci Birleşik Resim ve Heykel Sergisi'nden bir görünüm (Ulus).



Resim 70: İkinci Birleşik Resim ve Heykel Sergisi'nden bir görünüm (Ulus).

*Yücel Mecmuası*'nın 41. sayısında, Cemal Kutay'ın görüşlerinin tam aksine, serginin samimiyeti ve başarısına yönelik ağır bir eleştiri kaleme alınır. Yazıda, serginin, özellikle resim ve tiyatroya yeni tedbirler ve ilaveler ile daha candan bir destek sağlayan hükümet ve C.H.P.'nin teşviklerine karşılık veremediği vurgusu yapılmaktadır. Yüzlerce tablonun teşhir edildiği salonları gezerken, ziyaret öncesinde duyulan heyecanın, kısa bir süre içerisinde hayal kırıklığına dönüştüğü yorumunda bulunulur. Sergide, sanatçıların yaratma tutkuları ve sanatsal kaygılarına dair hiçbir fırça izi olmadığı yorumunda bulunulur. Eserler, sanatçıların ruhlarındaki sayısız fırtınaların ve yangınların mahsulü olan nihai bir durgunluk hali yerine; bir kuyumcunun telaşsızlığı, bir marangozun basit mahareti ile yapılmış sakin ve esneyen tablolar olarak değerlendirilmektedir (Anonim, 1938b: 208).

Sergide, memnuniyet yaratan en önemli nokta hükümet tarafından sanatçılara gösterilen ilgidir. Devlet büyüklerinin serginin açılış gününde geç saatlere kadar sergi salonunda kalmaları, sanatçılarla tek tek ilgilenmeleri ve sanatçıların ihtiyaçlarına yönelik sohbetler gerçekleştirmeleri önemli bir manevi destek olarak işaret edilmektedir ("Büyük Resim Sergisi Dün Açıldı", (3 Haziran 1938). *Ulus*).

Sergide gerçekleştirilen eser satışları sanatçılara verilen desteğin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Kültür Bakanlığı, farklı sanatçı birliklerine mensup 13 sanatçıdan, 1565 lira tutarında eser satın alır. Kültür Bakanlığı tarafından eserleri satın alınan sanatçılar; İbrahim Çallı, Fikret Mualla (1903-1967), Arif Bedii, Edip Hakkı Köseoğlu, Ragıp Bey, Ahmet Hakkı Anlı (1906-1991), Şefik Bursalı, Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Nurettin Ergüven, Refik Epikman, Nurullah Berk, Malik Aksel, Zühtü Müridoğlu ve Ali Hadi Bara'dır. Sergide teşhir edilen çok sayıda eserin Dahiliye Vekaleti, Nafia Vekaleti, Sıhhiye Vekaleti ve millî bankalara tavsiye edildiği belirtilmektedir. Sergide önemli miktarda eser alan bir diğer kurum Cumhuriyet Halk Partisi'dir. Cumhuriyet Halk Partisi'nin satın aldığı eserlerin toplam bedeli 1.000 lirayı bulmaktadır. Kültür Bakanlığı ve Cumhuriyet Halk Partisi'nin satın aldığı eserler dışında, sadece Güzel Sanatlar Birliği, Başvekâlete, İnhisarlar Vekâletine ve bankalara toplam bedeli 4.150 Lirayı bulan eser satışı gerçekleştirir. Bu satışlar göz önüne alındığında, sergide yapılan toplam eser satışı 8. 000 Liraya ulaşır. Sergiden eser satın alan kurumların destekleri şükranla karşılanmaktadır. Halkın eser satın alacak sanat aşkına sahip olduğu zaman, güzel sanatlarda gerçek bir ilerlemenin

başlayacağı yorumu yapılmaktadır (“Güzel Sanatlara Gösterilen Sevgi”, (4 Temmuz 1938). *Cumhuriyet*).

Sergi bağlamında sanatçıların desteklenmesine yönelik bir diğer yazı, *Ar Mecmuası*'nın 1938 Haziran tarihli 2. cildinin 6. sayısında yer alır. Yazıda, “Ar, Birleşik Sergiye iştirak etmiş ressam ve heykeltıraşlarımıza birkaç güzel haber veriyor” sözleriyle sanatçılara seslenilir. Yazıda, Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Direktörlüğü'nün senelik sergilerin daha başarılı bir şekilde düzenlenmesi için yeni bir yönetmelik hazırlamaya başladığı belirtilmektedir. Yeni nizamname ile sergilerin düzenlenme tarzları, kabul jürisi, satışlar, ödüller gibi meselelerin çözüme kavuşturulacağı beklenmektedir. Aynı zamanda, Kültür Bakanlığı'nın eserler satın alma bütçesini arttırma yönünde çalışmalar sürdürdüğü ifade edilmektedir (Anonim, 1938c: 16).

Serginin Güzel Sanatlar Birliği sanatçılarına ayrılmış kısmında eserleri beğenilen ressamlar arasında General Halil'in ismi ilk zikredilenler arasındadır. Çok genç ve ışıklı olarak değerlendirilen “*İnekler*” tablosu, usta sanatçının son eserlerinden olduğu vurgusu ile tanıtılmaktadır. “*Köy Sokağı*” tablosu, canlı ve kuvvetli bir eser olarak yorumlanmaktadır. Eski Ankara'ya ve kale taraflarını gösteren Ankara manzarası ise, gerçekliğe uygunluk açısından eleştirilmektedir. Sanatçının “*Büyükanne*” tablosu, serginin en güçlü eserleri arasında sayılmaktadır. Nahid Sırrı, *Ülkü Mecmuası*'nın 65. sayısında, tablonun kompozisyonu ile ilgili şu detayları verir:

*“Patiska perdelerden fevkalade güzel ve ölçülü bir ışık alan bir odada ihtiyar bir kadın iskemleye oturmuş, torununun bir çorabını tamir ediyor. Ve küçük bir kız çocuğu biraz irice ve yere biraz yapışmamış ayaklarının biri çoraplı, biri çıplak, tamirin sonuna muntazır. İhtiyar kadının kırmızı entarisindeki eskiliğe kadar her şeyin harikulade bir vuzuh ve sadakatle gösterildiği bu levha, muhterem pirin tek eseri de olsa kendisine pek değerli bir ressam sıfatı verebilirdi”* (Nahid Sırrı, 1938: 472).

Üstat Şevket Dağ, teşhir ettiği yedi yapıtı ile serginin en başarılı isimleri arasında gösterilmektedir. Şevket Dağ'ın çinileri yer yer harap olmuş medreseye ait tabloları, sanatçının beğenilen eserleri olarak tanıtılmaktadır. Sanatçının boğazı resmettiği peyzajındaki denizin yeşili ile medreseyi gösteren resmindeki çinilerin yeşili arasındaki benzerliğe dikkat çekilir (Kutay, 1938: 12; Nahid Sırrı, 1938: 472).

İbrahim Çallı'nın "*Hatay*" (Resim 79), "*Büyükada*" (Resim 80), "*Heybeliada*", "*Manolya ve Leylakları*" ile "*Dolmabahçe*" tabloları serginin başarılı bulunan eserleri arasında sayılmaktadır. Sanatçının "*Dolmabahçe*" tablosunda, sarayın heybetini vurgulamak için kayıkları kullanması eleştirilmektedir. Büyükada'dan Heybeli'yi gösteren "*Heybeliada*" tablosu ise, serginin en başarılı eserlerinden biri olarak değerlendirilir. Resimde, adanın bir yaz günündeki baş döndürücü sıcağı ve mest edici renklerinin yaşamakta olduğu belirtilmektedir (Kutay, 1938: 12; Nahid Sırrı, 1938: 472).

Hikmet Onat'ın büyük boyutlu "*Celal Bayar*" portresi sergideki en dikkat çeken eserlerden birisi olarak gösterilmektedir. Portrede, Celal Bayar'ın baş kısmının başarı ile verildiği belirtilmektedir. Portrenin vücut kısmı ise Başvekilin hareketlerindeki doğallık ve dengeli tavırları yansıtmaktan oldukça uzak olarak yorumlanmaktadır. Sanatçının, "*Celal Bayar*" portresinden başka Cihangir'den bir manzara ve çok sevdiği "*Kurbağalı Dere*" tabloları başarılı eserleri arasında sayılmaktadır (Nahid Sırrı, 1938: 472).

Feyhaman Duran'ın sergide teşhir ettiği portreleri her zaman olduğu gibi ustaca yorumuyla anılmaktadır. Sanatçının güzel çiçekleriyle birlikte resmettiği genç kadın portresinde, birbirine kavuşan el ve kolların yeterince başarılı olmamasına karşın, yüz kısmının oldukça canlı ve başarılı olduğu belirtilmektedir (Kutay, 1938: 12; Nahid Sırrı, 1938: 472).

Vecih Bereketoğlu'nun Moda ve Ada sahillerine ait manzaraları serginin beğeni ile karşılanan eserlerindedir. "*Sahil*" tablosunun renk tonlarındaki güzelliğine dikkat çekilmektedir. Sanatçının "zengin bir şalın önünde olgun meyvelerden" oluşan natürmortu, serginin bir diğer başarılı eseridir (Kutay, 1938: 12; Nahid Sırrı, 1938: 473).

Ayetullah Sümer'in sergiye birkaç büyük boyutlu olan çok sayıda eser ile katıldığı belirtilir. Sanatçının bu tabloları arasında "*Habeş Odalığı*" adlı nü eseri takdirle karşılanır. Nahid Sırrı, resimdeki renklerin başarılı olduğu yorumunda bulunur. Sanatçının genç kız portresi ise ferah ve taze olarak değerlendirilmektedir. Sümer'in natürmortlarındaki koyu renklerin çok güzel oldukları ifade edilmektedir (Kutay, 1938: 12; Nahid Sırrı, 1938: 473).

Ahmet Doğuer'in "*Köy Düğünü*", yerel költürü yansıması bakımından takdirle karşılanır. Resmin, Kütahya için örf ve kıyafet açısından bir belge niteliğinde olduğuna dikkat çekilir. Sanatçının "*Çini Yapan Kadın*" tablosu, serginin beğenilen eserleri arasında sayılmaktadır (Kutay, 1938: 12; Nahid Sırrı, 1938: 473).

Sergide, Fikret Mualla'nın, küçük bir iskemle üstünde oturmuş, çirkin ve memeleri bilhassa gizlenmeye lâıık olan nü tablosu, serginin kuvvetli eserleri arasında anılmaktadır. Topkapı Sarayı'nın ressamı olarak tanınan Abdullah Çizgen'in, Bağdat Köşkü'nü resmettiği tablosu, mekânın dinlenme arzusu uyandıran ferah atmosferini yansıtmaması açısından eleştirilmektedir. Genç ressam Ali Halil Sözel'in "*Çamlıca Sırtı*" tablosu ise canlı ve munis olarak değerlendirilmektedir. Tabloda kullanılan yeşil renklerin, Zekai Paşa'nın resimlerinde karşımıza çıkan temiz işçiliği hatırlattığı ifade edilmektedir. Sami Yetik'in iki Bursa manzarası, Ali Karsan'ın "*Çıplak*" etüdü (Resim 77), Sururi Taylan'ın "*Doğan Güneş*" tablosu (Resim 78), Cevad Göktemiz'in "*Salacık*" akvareli, Hayri Çizel'in "*Kandilli'den Boğaz*" manzarası, Muzaffer Soyer'in "*Yeşil Deniz*" tablosu ve Zahide Özar'ın "*Yeniköy'den*" manzarası Güzel Sanatlar Birliği sanatçıları tarafından sergilenen başarılı eserler olarak gösterilmektedir (Kutay, 1938:12; Nahid Sırrı, 1938: 473).

Serginin Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'ne ayrılmış bölümünde 22 ressam ve bir heykeltraşın eserleri yer alır. Bu eserler arasında, Seyfi Toray'ın laleleri başarılı renk kullanımı açısından beğenilir. Sanatçının ince, hisli ve başarılı bir üslubunun olmasına karşın; konuları ve renkleri kullanmaktaki tekdüze tutumu eleştirilmektedir (Kutay, 1938: 12; Nahid Sırrı, 1938: 473).

Nureddin Ergüven'in kompozisyonları, Seyfi Toray'ın ince ve hisli üslubunun aksine gürültülü ve abartılı renklerden oluşan coşkulu eserler olarak tanımlanır. Sanatçının başarılı renk kullanımı ile birlikte çizgilerdeki ustalığı ile izleyiciler üzerinde güçlü bir etki bıraktığı ifade edilmektedir (Resim 75) (Kutay, 1938:12; Nahid Sırrı, 1938: 473).

Refik Epikman'ın doğayı gerçekçi bir anlayış ile yansıtmadaki ustalığı takdirle karşılanır. Sanatçının "*Baraj*" tablosu, vatanın cennet köşelerini göstermesi açısından beğenilir. "*Hasan Âli Yücel*" portresinde ise solgun ten, hırçın yüz ve dudakların belli belirsiz bir buse karşısında uzatılmış hissi yarattığı eleştirisine uğrar (Kutay, 1938: 12; Nahid Sırrı, 1938: 473).

Serginin beğeni kazanan bir diğer sanatçısı, Şeref Akdik'tir. Sanatçının, özellikle Bursa peyzajlarındaki başarısına dikkat çekilir. Bursalı Şefik ise, sergide yeni arayışlar içerisinde olmasından dolayı takdir edilir (Nahid Sırrı, 1938: 473).

Üretken bir sanatçı olduğu belirtilen Sırrı Özbay'ın Balıkesir'in sokaklarını resmettiği “*Köyde Sokak*” tablosu ile ayvalı natürmortu güzel eserler olarak değerlendirilir. “*Köyde Sokak*”, Anadolu'nun cana yakınlığını göstermesi açısından takdirle karşılaşır. Sanatçının aşırılığa kaçan ve görece daha radikal sanat üsluplarını sevmesine karşın, sergiye bu tarzının dışında eserler göndermiş olması memnuniyetle karşılaşılır (Kutay, 1938: 12; Nahid Sırrı, 1938: 473).

Melahat Ekinci'nin “*Kadın*” portresinde (Resim 74), figürün canlılığı ve bakışlarındaki güçlü ifadeye dikkat çekilmektedir. Edip Hakkı Köseoğlu'nun “*Mangal Baş*” tablosunda, “gamlı bir hicranın sınırlara uyuşukluk veren rengini ve dışarıda yağın yağmurun hüznünü, mangalın başında oturan bir kızın gözlerinde” canlandırarak, binlerce izleyicinin dikkatini çektiği ifade edilmektedir. Arif Bedii'nin sergide teşhir ettiği eserler arasında Süleymaniye Camii'ni resmettiği eseri, sanatçının tabloları arasında en güzeli olarak gösterilmektedir. Mahmut Cuda'nın renklerdeki armoni ve tonların uyumunu gözeterek yeni renkler yarattığı tabloları beğenilmektedir. Her yeni eseri ile sanatsal açıdan bir adım daha ilerlediği vurgulanan Hamit Görele'nin İstiklal Mücadelesi'ne ait büyük tablosu takdirle karşılaşılır (Kutay, 1938: 12; Nahid Sırrı, 1938: 473).

Sergi itibarıyla, d Grubu'nun kadrosunda bazı değişikliklerin gerçekleştiği görülmektedir. d Grubu'ndan ayrılan Turgut Zaim'im serbest ressamla ayrılan kısımda yer alması dikkat çeker. d Grubu'nun kurucuları arasında yer alan Elif Naci eser teşhir etmez. Eren Eyüboğlu, ilk defa Ankara Resim Sergisi'ne katılır. Sergiye altı eser ile katılan genç sanatçının çalışmaları, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yapıtlarına eş değerde bulunur. İki sanatçının da Boğaziçi manzaraları güzel bulunmakla birlikte, Boğaziçi'ni yansıtması noktasında zayıf olarak değerlendirilmektedir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eserleri dinamik ve cesur yapıtlar olarak övgüyle karşılaşılır (Resim 73) (Kutay, 1938: 12; Nahid Sırrı, 1938: 473).

d Grubu sanatçıları içerisinde en güçlü isim olarak, sergide dört eser teşhir eden Nurullah Berk gösterilir. Sanatçının dört eserinin, diğer resimlerindeki renk ve tavrı



hatırlattığı belirtilir. Kompozisyonlarında renk kullanımının çok uygun ve başarılı olduğu yorumunda bulunulur (Resim 72) (Kutay, 1938: 12; Nahid Sırrı, 1938: 473)

Cemal Tollu'nun "*Sabiha Gökçen*" (Resim 71) portresi ise serginin en manalı eserleri arasında gösterilmektedir. Portrenin altında "gökleri koruyan ilk Türk kadını" yazısının yer aldığını belirten Cemal Kutay, sergiyi ziyareti esnasında tablonun izleyiciler üzerindeki etkisine dair tanık olduğu bir sahneyi şu sözlerle aktarır:

*"Salonun bir ucunda genç bir liseli kız: tapar gibi, hayranlıkla bir tabloya bakıyor... Cemal Tollu'nun kahraman Sabiha Gökçen'i canlandırdığı bu tablosu önünde, bilhassa bir genç kız kalabalığı var. Fırça ve boya, bir sanat kudreti ile birleşerek, seması görünmeyen bu kapalı salonda uçmaya hasret çeken kim bilir kaç genç kıza, sonsuz ufuklar yarattı"* (Kutay, 1938: 11).

Yücel Mecmuası'nda "*Sabiha Gökçen*" portresi hakkında yer alan değerlendirmede, Cemal Tollu'nun üslubu ve inkılap resmi noktasındaki samimiyet eleştirilmektedir:

*"Bizden 'inkılap resmi de isterler, göze girelim!' diye sinsi sinsi gülerkek ve kendileri birbirleriyle alay ederek bir takım çırpıştırma ve ilhamı ağızdan dolma tablolar. Bütün görüş ve resmedişleri ile her hususta diğerlerinden ayrı olan d Grubu mensubu bir ressam, "Gökçen" in resmini yaparken bütün hususiyetlerinden feragat edebildiğine göre, diğer modellerinin ne kusuru ve günahı vardı ki öyle acayip ve çarpık yapmaya lüzum duydu diye soranlara çok rastgeldik"* (Anonim, 1938b: 208).



Resim 71:Cemal Tollu, "Sabiha Gökçen", T.Ü.Y.B. (Ar Mecmuası).

Cemal Tollu'nun sergide teşhir ettiği natürmortları, serginin beğenilen eserleri arasında gösterilmektedir. Yapıttaki objelerin, Orta Anadolu'da büyük emekler ile yetişen mahsullerin sertliğini taşıdığı belirtilmektedir. Peyzajlarındaki yeşil tonları göz okşayıcı olarak değerlendirilir (Kutay, 1938: 12).

Zeki Faik İzer'in "Çıplak" tablosu, kapıdan bakan bir çocuktan utanmayacak kadar doğal bulunur. "İstanbul Limanı" tablosu, sanatsal açıdan kıymetli bir yapıt olarak nitelendirilir. Sanatçının bir diğer tablosu "Tuvalet" ise, Nahid Sırrı tarafından şu sözlerle eleştirilir:

*"Zeki Faik'in 'Tuvalet'inde bir kadının çıplak ve diğerinin giyimli olması, pek büyük bir resim üstadının biri üryan ve biri giyimli iki kadını niçin yan yana koymuş olduğu hakkındaki suali 1938 yılında tekrar ettiriyor"* (Nahid Sırrı, 1938: 474).

Serginin, herhangi bir sanatçı birliğine dahil olmayan serbest sanatçılar kısmında 15 ressam ve 3 heykeltıraşın eserleri yer alır. Bu bölümün en dikkat çeken sanatçısı Halil Dikmen olur. Sanatçının "Millî Mücadele Esnasında Köylüleri İrşad Eden Atatürk" tablosu büyük bir beğeniyle karşılanır. Nahid Sırrı, tablo hakkındaki detayları ve tabloya yönelik eleştirisini şu sözlerle ifade eder:

*"Ön safta ve bir kısmı çömelmiş bir kısmı ayakta duran köylüler ortasında Atatürk'ü oturmuş ve konuşuyor görüyoruz. Arkadaki yeşil tabiat kısmında eski İtalyan ressamlarının, öndeki ışıklanmış grupta Felemenk*

*ekolünün tesirleri bariz. İnsanlarda açık kahverengi ve yüzlerce birbirine müşabebet var. Ve resmin bir tarafındaki kulübede, grupta ilk Hristiyanların toplanışlarını insana fazla hatırlatıyor. Edilebilecek bu kabil itirazlara rağmen bir eser karşısında olduğunu insan teslim ediyor* (Nahid Sırrı, 1938: 474).

Hamit Necdet'in "Üç Kotra" tablosu, kotraların canlı ve etkileyici görüntüsü ile başarılı bulunmaktadır. Kotraların üzerinde büyük ve sapsarı yelkenlerin rüzgardan etkilenmeden durmaları tablonun kusuru olarak gösterilmektedir (Nahid Sırrı, 1938: 474).

Turgut Zaim'in nü, peyzaj ve natürmort olmak üzere çeşitli tarzlarda, on iki eser teşhir ettiği belirtilmektedir. Sanatçının köylü çocuklarını, folkloru, örf ve adet manzaralarını sevdiği vurgulanır. Sanatçının en dikkat çeken eseri, kendisini atölyede çalışırken gösteren betimlemesi olarak gösterilir. Sanatçının "Ankara Keçileri" tablosu ise teknik açıdan serginin en sanatsal tablolardan biri olarak değerlendirilmektedir. Malik Aksel'in resimlerinde yer alan kadın figürlerine ayrıca dikkat çekilerek, Türk kızının güzelliğini bir örnek teşkil edecek biçimde, başarı ile yansıttığı vurgulanmaktadır. Kadın figürleri, güzel yüzü, güzel gözü ile tipik Türk kızının, hayallerde yaşayan özgün Türk güzelliğinin bütün hatlarını temsil ettiği belirtilmektedir. Sanatçının "Çini İşleyen Kız" tablosunda ise (Resim 76) vücudun detayları eleştiriye açık olarak değerlendirilmektedir. Figürün baş kısmının nazik ve güzel olduğu belirtilir. Açık bırakılmış pencereden görülen manzara ise "nefis bir minyatür" olarak yorumlanır (Kutay, 1938: 12; Nahid Sırrı, 1938: 475).

Serginin serbest sanatçılar kısmında öne çıkan isim Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938) olur. Sanatçının "Çeşme" tablosu, çok detaylı ve sabır gerektiren bir çalışmanın ürünü olarak değerlendirilmektedir. Refet Başokçu'nun (1885-1950) eserleri ise, ucuz bir lokantanın kahvaltı ve akşamcılık meşheri gibi sözleri ile eleştirilir. Melek Celal'in portre çalışması (Resim 81), Sami Karabatı'nın "Boğaziçi" manzarası, Sadık Göktuna'nın (1876-1951) küçük ve güzel olarak değerlendirilen eserleri ile Şerif Renkgörür'ün (1887-1947) Ankara peyzajları beğeniyle karşılanır. İlhami Demirci'nin "Plaj" tablosu isürekli özgün kalmaya çalışan bir sanatçının başarılı bir eseri olarak okuyucuya takdim edilir. Ercüment Kalmuk ise zaman kavramını üzerinden tren geçen, altında kağıdı olan panosu ile bir sembol olarak

açıkladığı tablosuyla serginin güçlü isimleri arasında anılmaktadır (Kutay, 1938: 12; Nahid Sırrı, 1938: 475).

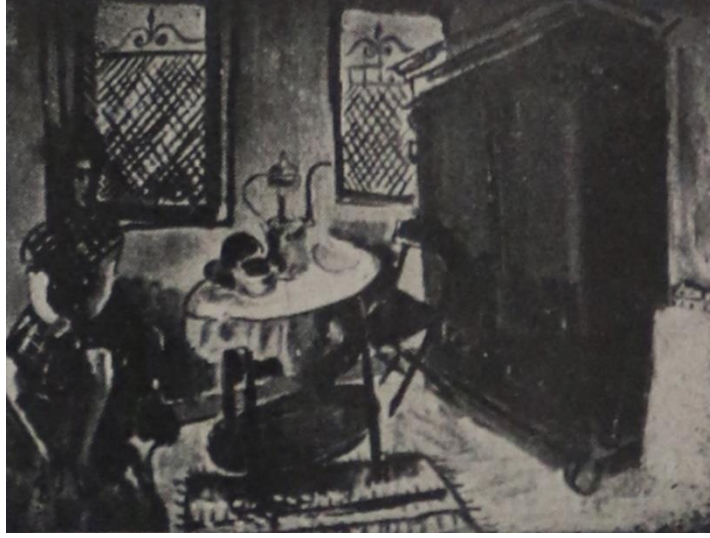
Heykelleri ile tanınmasına rağmen başarılı bir ressam olan Nusret Suman, sergiye üç heykeli ile iştirak eder.. Sanatçının “Nü” heykeli ve “Tayyareciler” rölyefi serginin öne çıkan yapıtlarındandır. Yapıtta, üç erkek başının çelik gibi erkeksi hatlarına dikkat çekilir. Başlarının çok zayıf görünmesi nedeniyle bu dünyadan olmadıkları izlenimi yarattığı eleştirisi getirilmektedir (Kutay, 1938: 12; Nahid Sırrı, 1938: 475).

d Grubu’na ayrılan bölümde eser teşhir eden Cemal Tollu’nun “Erkek Başı” ve Zühtü Müridoğlu’nun iki heykeli beğeniyle karşılanır (Nahid Sırrı, 1938: 475).

Serbest sanatçıların heykelleri arasında ise Ali Hadi Bara ve Kenan Yontuç’un eserleri öne çıkmaktadır. Ali Hadi Bara’nın etütleri, Kenan Yontuç’un büyük burunlu, zayıf ve asabi bir erkek başı, serginin beğenilen eserleri arasında gösterilmektedir (Nahid Sırrı, 1938: 475).



Resim 72: Nurullah Berk, "Kompozisyon"(Ar Mecmuası).



Resim 73: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Oda İçi" (Ar Mecdması).



Resim 74: Melahat Ekinci, "Kadın Portresi" (Yücel Mecdması).



Resim 75: Nureddin Ergüven, "Çiçekler" (Ar Mecdması).



Resim 76: Turgud Zaim, "Kütahyalı Kız" (Ar Mecmuası).



Resim 77: Ali Karsan, "Çıplak Etüdü" (Yücel Mecmuası).



Resim 78: Sururi Taylan, "Doğan Güneş" (Ar Mecmuası).



Resim 79: İbrahim Çallı, "Hatay" (Yücel Mecmuası).



Resim 80: İbrahim Çallı, "Büyükada" (Ar Mecmuası).



Resim 81: Melek Celal, "Portre" (Yücel Mecmuası).

### 2.1.2.9. On Altıncı Ankara Resim Sergisi

On Altıncı Ankara Resim Sergisi, 5 Haziran 1939 tarihinde Ankara Sergievi'nde açılır (Resim 82). Maarif Vekili Hasan Ali Yücel'in himayesinde düzenlenen sergiden, *Güzel Sanatlar Birliği İdare Heyeti* üyesi Vecih Bereketoğlu ve Ayetullah Sümer sorumludur ("16. Resim Sergisi Pazartesiye Sergi Evinde Açılıyor", (3 Haziran 1939). *Ulus*; "Güzel Sanatlar Birliği'nin Resim Sergisi", (5 Haziran 1939). *Akşam*).



Resim 82: Maarif Vekili Hasan Ali Yücel'in On Altıncı Ankara Resim Sergisi'ni ziyaretinden bir fotoğraf (Akşam).



Serginin açılış törenine Maarif Vekili Hasan Ali Yücel, Cumhurbaşlığı Umumi Kâtibi Kemal Gedeleş, Başvekâlet Müsteşarı Vehbi Demirel, Maarif Vekâleti erkânı, Fransız Büyükelçisi Massigli, Sovyet Büyükelçisi Trantief, Almanya Büyükelçisi Von Pappen, elçilik çalışanları, diplomatlar ve çok sayıda sanatsever katılır. Sergi, Şevket Dağ'ın Güzel Sanatlar Birliği'nin 1908'den beri süren sanat yolculuğu ile birlikte hükümetin Türk resim sanatına verdiği desteğe vurgu yapan uzun bir söylevi ile açılır ("Sergievinde Güzel Bir Resim Sergisi Açıldı", (6 Haziran 1939). *Ulus*).

Ankara Resim Sergileri'nin Güzel Sanat Birliği öncülüğünde, Cumhuriyet ile yaşıt bir etkinlik olarak bir geleneğe dönüştüğü belirtilmektedir. Sanatçıların bu geleneği bir görev bilinciyle yaşatıyor olmaları takdire şayan bir durum olarak değerlendirilmektedir. Birliğin, halka güzel sanatları sevdirmek amacıyla İstanbul ve Ankara'da şimdiye kadar 46 sergi düzenlemesi, çabalarının en somut göstergesi olarak gösterilmektedir ("16. Resim Sergisi Pazartesiye Sergi Evinde Açılıyor", (3 Haziran 1939). *Ulus*)

On Altıncı Ankara Resim Sergisi hakkında yazılı basında çıkan değerlendirmelerde, serginin çok sayıda değerli esere ev sahipliği yaptığı şeklindedir. Güzel Sanatlar Birliği ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ile birlikte, bir sanatçı birliğine mensup olmayan sanatçıların da katılması memnuniyet yaratır. Serginin, farklı sanat görüşlerine sahip sanatçıların bir yıllık çalışmalarından oluşan zengin bir içeriğe sahip olması, kazanç olarak nitelendirilmektedir. Her gün binlerce kişi tarafından ziyaret edilen serginin gördüğü ilgi, serginin ulaştığı başarının ispatı olarak değerlendirilmektedir ("Sergievinde Güzel Bir Resim Sergisi Açıldı", (6 Haziran 1939). *Ulus*; "Ankara'da Resim Sergisi", (17 Haziran 1939). *Akşam*).

Otuz sanatçının katılımı ile düzenlenen On Altıncı Ankara Resim Sergisi'nde 200'e yakın eserin sergilendiği belirtilir. Ayrıca, Güzin Duran tarafından çeşitli koleksiyonlardan toplanan, 300' yakın Karagöz'e ait resim, sergi salonunun iki ayrı pavyonunda teşhir edilir ("Ankara'da Resim Sergisi", (17 Haziran 1939). *Akşam*).

Sergi hakkında, 17 Haziran 1939 tarihli *Ulus* gazetesinde çıkan bir yazıda, serginin genel karakterinin bir kelime ile ifade edilebilmesinin mümkün olmadığı yorumunda bulunulur. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği sanatçıları arasında farklı yaklaşımların her zamankinden daha az olmasına karşın; serginin geneli hakkında bir yoruma ulaşmanın güç olduğu belirtilir. Bunun nedeni olarak,

sanatçıların sergide teşhir ettikleri eserlerde farklı üslupları tercih etmesine işaret edilmektedir. Değerlendirmede, aşırıya kaçan üslup denemelerinden uzaklaşarak klasik ve normal sınıf tarzı eserlerin çoğunlukta olması, serginin lehine kaydedilebilecek bir durum olarak yorumlanmaktadır. Bununla birlikte kompozisyon bütünlüğü içerisinde değerlendirilebilecek eserlerin sayıca az olması, bu eserlerin nitelik bakımından değersiz bulunması, serginin başarısız yönü olarak yorumlanır (“Güzel Sanatlar Birliği 16. Resim Sergisi”, (17 Haziran 1939). *Ulus*).

Sergiye katılan sanatçılar, kendi kendilerini tekrarlamak hatasına düşmeleri açısından eleştirilmektedir. Sürekli bir yenilik içerisinde olmanın zor olmasına karşın; başarının sanatçıların ortaya koyacağı yenilikler ile orantılı olduğu belirtilir. Sanatçının, belirli bir noktaya ulaştıktan sonra yenilik arayışından uzaklaşmasının, sanat gibi mücadele isteyen bir alanda kabul edilemez olduğuna dikkat çekilir (“Güzel Sanatlar Birliği 16. Resim Sergisi”, (17 Haziran 1939). *Ulus*).

Genç sanatçıların başarısı ise serginin gelecek vadeden, umut verici yönünü meydana getirir Bu noktadan hareketle, Türk resim sanatının durgunluk içerisinde olmadığı, artan eleştirilerin bir gerileme değil, aksine izleyici ve eleştirmenlerin beğeni ve taleplerinin arttığı bir göstergesi olduğu belirtilmektedir. Bu serginin, gelecek senelerde açılacak çok daha başarılı sergilerin habercisi olduğu yorumunda bulunulur (“Güzel Sanatlar Birliği 16. Resim Sergisi”, (17 Haziran 1939). *Ulus*)

Sergide teşhir edilen eserler arasında Şevket Dağ’ın altı tablosu, üstat bir fırçadan çıkmış eserler olarak yorumlanmaktadır. Sanatçının söz konusu yapıtları; sıcak renkli çinilerle süslenmiş iki adet “*Yeni Cami*” tablosu, “*Rumelihisarı*” ve peyzajlarıdır. Bunlar, sanatçının en güçlü eserleri olarak övgüyle karşılanır. Sanatçının, Türk mimari sanatının tarihi kıymetlerini tuvale aksettirmekte özgün ve güçlü bir çalışma tarzı gösterdiği vurgulanır (“Ankara’da Resim Sergisi”, (17 Haziran 1939). *Akşam*; “Güzel Sanatlar Birliği 16. Resim Sergisi”, (17 Haziran 1939). *Ulus*).

Vecih Bereketoğlu, her yıl biraz daha gelişim gösteren, üretken ve tabiat aşığı bir ressam olarak, On Altıncı Ankara Resim Sergisi’nin başarılı sanatçıları arasında sayılmaktadır. Sanatçının eserlerinde canlı, berrak ve temiz Türk doğasının zengin köşelerinin başarıyla resmedildiği belirtilir. Sanatçının manzaraları asil ve ince bir zevkin ürünleri olarak yorumlanır. “*Limanda Sabah*” ve “*Deniz Kenarı*” tablolarında munis ve tatlı bir denizin; “*Ekin*” tablosunda başakla altın arasındaki münasebeti

düşündüren hasadın göz ve gönül alıcı rengi takdirle karşılanmaktadır (“Ankara’da Resim Sergisi”, (17 Haziran 1939). *Akşam*; “Güzel Sanatlar Birliği 16. Resim Sergisi”, (17 Haziran 1939). *Ulus*).

Serginin beğeniyle karşılanan bir diğer sanatçısı Feyhaman Duran’dır. Sanatçının “*Atatürk*” ve “*Millî Şef*” portreleri, serginin en başarılı eserleri arasındadır. “*Hasan Âli Yücel*” portresi ise süjeyi tamamen ifade etmemekle birlikte, uyumlu ve dengeli renk kullanımı açısından nefis bir çalışma olarak yorumlanır (“Güzel Sanatlar Birliği 16. Resim Sergisi”, (17 Haziran 1939). *Ulus*).

Serginin bir diğer “*Millî Şef*” portresi, Ayetullah Sümer imzalıdır. Portre, başarılı bir eser olarak değerlendirilir. Sanatçı, genç ressamlarımızın en üretkenlerinden ve en değerlilerinden sözleri ile övülür. Ayetullah Sümer’in denizi ince bir hassasiyetle resmetmeyi başardığı büyük bir tablosu serginin başarılı eserleri arasında gösterilmektedir. Sanatçının beğenilen diğer eserleri ise natürmortlarıdır. Bu yapıtları arasında kırmızı bir örtü ile bakırın uyumunun vurgulandığı tablosu nefis bir eser olarak yorumlanır (“Güzel Sanatlar Birliği 16. Resim Sergisi”, (17 Haziran 1939). *Ulus*).

Sergiye 6 peyzaj ile katılan Halil Sözen’in şöhret ve sanatın kıymetli hatırasını devam ettirdiği yorumunda bulunulur (“Güzel Sanatlar Birliği 16. Resim Sergisi”, (17 Haziran 1939). *Ulus*).

Şeref Akdik’in teşhir ettiği iki portre ve dört manzarasında flu ve yumuşak renkler ile çok tatlı bir uyuma ulaşması övülmektedir. Sergide renk uygulamaları başarılı bulunan diğer sanatçılar Hikmet Onat ve Sami Yetik’tir. İki sanatçının da parlak renkli manzaraları ve olgun meyveleri gösteren natürmortları serginin kıymetli eserleri olarak yorumlanır (“Ankara’da Resim Sergisi”, (17 Haziran 1939). *Akşam*; “Güzel Sanatlar Birliği 16. Resim Sergisi”, (17 Haziran 1939). *Ulus*).

Daha önceden Ankaralı ressam grubuna ait bölümde eser teşhir eden Malik Aksel, bu sergide Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği sanatçıları arasında yer alır. Sanatçının “*Ev Süpüren Kadın*”, “*Gece Feneri*” ve “*Ankara’dan Manzara*” tabloları genç ressamın başarılı çalışmaları olarak yorumlanır. Nureddin Ergüven ve Refik Epikman’ın eserleri çiğ renklerin uyumu ile meydana getirilmiş janrların, başarılı ve dikkate değer oldukları belirtilmektedir (“Güzel Sanatlar Birliği 16. Resim Sergisi”, (17 Haziran 1939). *Ulus*).

### **2.1.2.10. On Yedinci Ankara Resim Sergisi**

On Yedinci Ankara Resim Sergisi, 1 Haziran 1940 tarihinde Ankara Sergievi'nde açılır. Serginin resmi açılışı Maarif Vekili Hasan Ali Yücel tarafından gerçekleştirilir. Açılış töreninde, Ankara bürokrasinin ve hükümet erkânının üst düzeyde katılım sağladığı görülür ("Güzel Sanatlar Birliği'nin Resim Sergisi Açılıyor (30 Mayıs 1940). *Akşam*; "Güzel Sanatlar Birliği Sergisi Hazırlanıyor", (30 Mayıs 1940). *Cumhuriyet*; "Ankara Güzel Sanatlar Birliği Sergisi Açıldı", (2 Haziran 1940). *Cumhuriyet*; "Ankara Resim Sergisi Açıldı", (2 Haziran 1940). *Vakit*). Ressam Şevket Dağ, Güzel Sanatlar Birliği'nin etkinliklerine ve hükümetin bu konudaki desteklerine dikkat çektiği bir konuşma gerçekleştirir ("Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi Sergivinde Açıldı", (2 Haziran 1940). *Ulus*).

Sergide Güzel Sanatlar Birliği sanatçılarına ait 145 yapıt teşhir edilirken, on dördüncü, on beşinci ve on altıncı Ankara Resim Sergileri'nde tüm sanatçı birliklerini kapsayan geniş katılımlı düzenlemeden vazgeçildiği görülür. 30 Mayıs 1940 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, D Grubu ve bağımsız sanatçı birliklerinden oluşan bir başka sergi, Belediyeler Bankası'nın altındaki salonda açılır. Ankara'nın en büyük caddesi üzerinde, aynı tarihlerde iki resim sergisi açılmış olmasının bir tesadüf olmadığı; Cumhuriyet rejiminin önemli bir kazanımı olduğu yorumunda bulunulur. Bununla birlikte, aynı tarihlerde düzenlenen farklı sergiler, sanatçı birlikleri arasındaki ayrımı ve rekabeti vurgulaması açısından önemlidir ("Ankara'da Resim Sergisi", (31 Mayıs 1940). *Cumhuriyet*; "Resim Sergisi Belediyeler Bankasının Altındaki Salonda Dün Açıldı", (31 Mayıs 1940). *Ulus*; T.İ., (2 Haziran 1940)., "İki Resim Sergisi", *Ulus*)

### **2.1.3. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sergileri**

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, 3'ü 1930-1931 yılları arasında, 8'i ise 1936-1940 yılları arasında olmak üzere tez kapsamında kalan süre içerisinde 11 sergi düzenler. Bu sergilerin 6'sının İstanbul ve Ankara dışındaki şehirlerde düzenlenmiş olması, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin, resim sanatının Anadolu'ya tanıtılmasındaki gönüllü çabalarının somut bir göstergesidir. Fakat Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin bu çabalarının basında yeterince karşılık göremediği söylenebilir.

### 2.1.3.1. Üçüncü Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sergisi

Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin üçüncü sergisi 1 Haziran 1930 tarihinde Ankara Türkocağı binasında açılır. Serginin açılışı Maarif Vekili Cemal Hüsnü (Taray) Bey tarafından gerçekleştirilir. Açılış törenine çeşitli bakanlıkların ve elçiliklerin çalışanları katılır ("Müstakil Ressamlar Sergisi", (29 Mayıs 1930). *Vakit*; "Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Sergisi", (1 Haziran 1930). *Hakimiyeti Milliye*; "Ankara'da Resim ve Heykel Sergisi", (1 Haziran 1930). *Vakit*; "Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Sergisi", (2 Haziran 1930). *Hakimiyeti Milliye*).

Üçüncü Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Sergisi'nin, aynı dönemde açılan Yedinci Ankara Resim Sergisi'ne kıyasla kamuoyunda daha az ilgi gördüğü söylenebilir. Celal Esat'ın *Hakimiyeti Milliye* gazetesinde 6 Haziran 1930 ve 12 Haziran 1930 tarihlerinde yayımlanan iki yazısında, Güzel Sanatlar Birliği ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin neredeyse aynı tarihlerde, iki ayrı sergi açmış olmasının nedenleri irdelenmektedir. Esat'a göre bu nedenlerin başında, hocalarından bağımsız çalışabilecek olgunluğa eriştiğine inanan genç sanatçıların ayrı bir sanatsal yol tutma gayesi gelmektedir. Yeni kuşak sanatçılar, Türk resmindeki gerileme karşısında yeni bir sanatsal anlayışı savunmaktadır. Bu anlayış, geleneksel olana karşı medeni dünyanın sanat anlayışına karşılık gelmektedir (Celal Esat, (6 Haziran 1930). "Müstakil Ressamlar Sergisi", *Hakimiyeti Milliye*).

Sergi bağlamında, kamuoyunda tartışılan bir diğer konu Türkiye'de sanat eleştirisinin mevcut durumudur. Celal Esat, eleştirinin, her şeyden önce bir eser çözümlenmesi olduğunu ifade etmektedir. Avrupalı ressamın, sanatsal gelişimleri açısından eleştirilmeyi arzu ettiklerine dikkat çeken yazar, Türk ressamın ise eserlerine yönelik eleştirilerden rahatsızlık duyduğunu belirtir. Sanatçılar ile yakın ilişkiler kuran eleştirmenlerin, sanatçıların bu rahatsızlığı karşısında eleştiri yapmaktan kaçındığını vurgular. Celal Esat'a göre Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği bu konuda diğer sanatçılara göre farklı ve daha anlayışlı bir yaklaşıma sahip gözükmektedir (Celal Esat, (6 Haziran 1930). "Müstakil Ressamlar Sergisi", *Hakimiyeti Milliye*).

Sergi, Türk resim sanatındaki kuşak farklarının boyutlarının anlaşılması ve genç sanatçıların yeni sanatı temsil edip etmediğinin değerlendirilmesi noktasında önemli bir fırsat olarak ele alınır. Fakat, sergide yer alan eserler göz önüne alındığında,

genç ressamilar ile bir önceki kuşak arasında üslup açısından büyük farklar olmadığı ifade edilmektedir. Celal Esat, sergide “yeni zihniyet ve yeni sanat anlayışında yapılmış eserlerin az sayıda ve nitelik bakımından yeterli olmadıklarını belirtmektedir. Yazar bu açıdan, sergiyi, bir pencerenin köşesinden çekingen bakışlarla bakan mahcup bir genç kıza benzetmektedir (“İki Resim Sergisi”, (24 Mayıs 1930). *Vakit*; Celal Esat, (6 Haziran 1930). “Müstakil Ressamlar Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

Celal Esat, yeni sanat bağlamında başlattığı tartışmayı, izleyiciler açısından yaptığı değerlendirme ile sürdürmektedir. Ali Hadi Bey’in daha önce Paris’te teşhir ettiği modern bir yapıt olan, sergi kataloğunda 6 numaraya kayıtlı “*Kadın Portresi*” karşısında izleyiciden gelen tepkileri okuyucuya şu sözlerle aktarmaktadır:

“- *Birader bu ne? Tahtadan fena oyulmuş dört köşe bir burun, çarpık bir baş, yamalı bohçaya benzer bir çehre. Vallahi bizim çocuk bile bundan güzel yapıyor Onun yaptıklarını bu sergiye koysak? Ne dersin?*” (Celal Esat, (12 Haziran 1930), “Müstakil Ressamlar Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

Celal Esat, yapıtlar karşısında olumlu görüş bildiren izleyicilerin görüşlerine de yer vermektedir:

“- *İşte resim! İşte sanat! Yazık ki ressamlarımız hep bu yoldan gidemiyorlar. Modern zihniyeti, modern sanat ihtiyacını duymıyorlar*” (Celal Esat, (12 Haziran 1930), “Müstakil Ressamlar Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

Esat, söz konusu iki bakış açısını, taraf tutma duygusu içerisinde olmaları açısından hatalı olarak değerlendirmektedir. Okuyucuya, ön yargılarından uzak bir bakış açısı geliştirmeleri yönünde tavsiyede bulunan yazar, resim sanatı hakkında daha çok şey okumaları, daha fazla sergi gezmeleri ve tarafsız olarak birikimlerini değerlendirmeleri gerektiğini öğütlemektedir (Celal Esat, (12 Haziran 1930), “Müstakil Ressamlar Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

Celal Esat, modern sanatın özümsemesi açısından birçok modern Türk ressamının samimi ve birikim sahibi olmadığı görüşündedir. Aynı görünümün Avrupalı ressamilar için de geçerli olduğunu belirten Esat, samimi bir kübist ya da modern sanat eserine tesadüf edebilmenin oldukça güç olduğunu savunmaktadır. Bu durumun nedeni olarak toplumsal alanda olduğu gibi sanat alanında yaşanan buhranı

işaret eder (Celal Esat, (12 Haziran 1930), “Müstakil Ressamlar Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

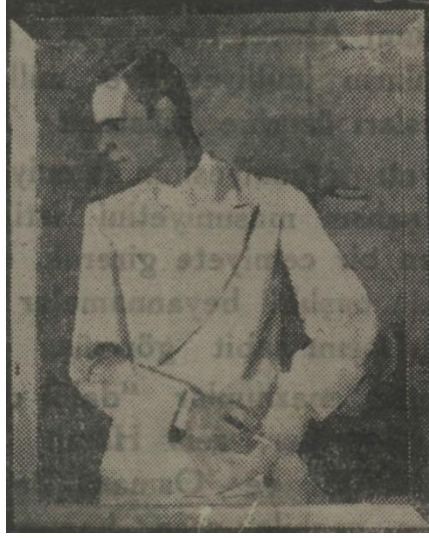
Üçüncü Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Sergisi, eserlerin sergi salonuna yerleşimi açısından eleştirilmektedir. Aynı sanatçıya ait eserlerin birbirinden uzak yerlerde konumlandırılması tepkiyle karşılanmaktadır. Bu düzenleme ile eserlerin etkisinin ve anlaşılma imkânının azaldığına dikkat çekilir (Celal Esat, (6 Haziran 1930). “Müstakil Ressamlar Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

Celal Esat birkaçı istisna olmak üzere genel olarak sergide teşhir edilen tüm eserleri zayıf bulmaktadır. Sanatçıların sanatsal kuvvetlerini çalışmalarına taşıyamadığını, bunun doğal bir sonucu olarak sanatsal yetkinliklerini yansıtmaktan uzak yapıtlar ortaya koyduklarını söylemektedir (Celal Esat, (6 Haziran 1930). “Müstakil Ressamlar Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

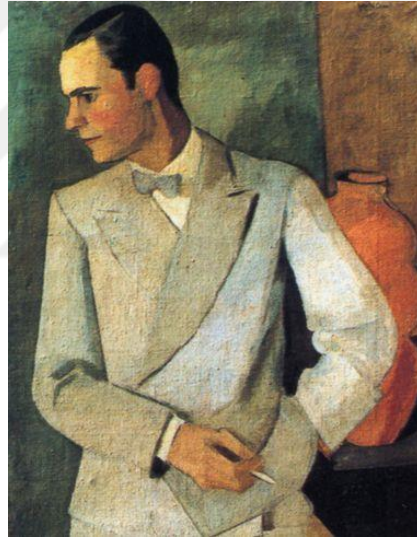
Sergide, çok sayıda poşadın teşhir edilmesi hatalı bir tercih olarak değerlendirilir. Teşhir edilen eserlerin birçoğunun “fragment ya da etüt seviyesinde” olduğu yorumunda bulunulur. Oysa, ressamların başarılı olabilmesi için çok sayıda poşad yerine, tamamlanmış tek bir eser sergilemesinin daha doğru bir tercih olacağı vurgulanmaktadır (Celal Esat, (6 Haziran 1930). “Müstakil Ressamlar Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

Nurullah Cemal Bey’in sergide teşhir ettiği katalogda 28 numarada kayıtlı “*Kadın Portresi*” ile hakkında detay verilmeyen bir diğer tablosu, serginin beğenilen eserleri arasında gösterilmektedir. “*Kadın Portresi*” renk ve hacimlerin uyumu açısından takdirle karşılanır. Tablonun başarısını pekiştiren bir diğer etkenin portrenin yarattığı duygusal izlenim olduğu belirtilmektedir (Celal Esat, (6 Haziran 1930). “Müstakil Ressamlar Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

Sergide, modern sanatı temsil eden eserler arasında Hale Asaf’ın tabloları başarılı örnekler olarak öne çıkar. Sanatçının özellikle “17” katalog numaralı “*Bursa’da Bir Manzara*” tablosu ve “*İsmail Hakkı Bey*” portresi (Resim 83, 84), ümit verici bir heyecanın kaynağı olarak gösterilmektedir (“Müstakil Ressamlar”, (2 Haziran 1930). *Vakit*).



Resim 83: Hale Asaf, "İsmail Hakkı Oygur Portresi" (Vakit).



Resim 84: Hale Asaf, "İsmail Hakkı Oygur Portresi".

Serginin öne çıkan bir diğer sanatçısı Şeref Bey'dir. Sanatçının "*Kitare Çalan Hanım*" ve "*Naşit Hakkı Bey*" portreleri, sanatçının tüm sanatsal yaklaşımlarını yansıtmaları açısından beğeniyle karşılanır. Tablolardaki renk uyumları ve renkler aracılığı ile yaratılan etkiler dikkat çekici olarak değerlendirilir. "*Kitare Çalan Hanım*" tablosunda (Resim 85) mavi ve sarı gibi birbirini bütünleyen iki rengin tercih edilmesi övgüyle karşılanır. "*Naşit Hakkı Bey*" portresinde ise kırmızı ve gül renginin yarattığı güçlü etki üzerinde durulur (Celal Esat, (6 Haziran 1930). "Müstakil Ressamlar Sergisi", *Hakimiyeti Milliye*).





Resim 85: Şeref Akdik, "Kitare Çalan Hanım" (Cumhuriyet).

Celal Esat, “sanatta şahsiyet” olarak tanımladığı güçlü duyumsamanın eski ya da yeni sanat fark etmeksizin tüm üsluplarda bulunması gerektiğini belirtmektedir. Bu düşüncesini, Şeref Bey’in katalogta 46 numaraya kayıtlı peyzajındaki evin “münzeviliğinin” izleyiciye aktarılmasındaki ustalığa atıfta bulunarak destekler. Aynı güçlü anlatıma ulaşan bir diğer eser, Ali Hadi Bey’in, katalogta 2 numarada yer alan “*Venedik*” tablosudur Celal Esat, Ali Hadi Bey’in “*Venedik*” tablosundaki samimi anlatımın “*Napoli*” ya da “*Floransa*” peyzajlarında olmadığı yorumunda bulunmaktadır. Bu yüzden “*Venedik*” tablosunun tesadüfi bir başarı olup olmadığı konusunda endişeli bir yaklaşım ortaya konmaktadır (Celal Esat, (6 Haziran 1930). “Müstakil Ressamlar Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

Refik Fazıl Bey’in şimdiye kadar hiçbir sergide görülmeyen cesur bir girişim ile Michelangelo di Lodovico Buonaroti Simoni ve Raffaello Sanzio da Urbino gibi klasik sanatçıların izinden gidilmesi gerektiğini hatırlattığı tablosu büyük bir beğeniyle karşılanır. Detayları hakkında herhangi bir bilginin yer almadığı eser, tam olarak bitirilmeden teşhir edilmesi açısından eleştirilmektedir (Celal Esat, (12 Haziran 1930), “Müstakil Ressamlar Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

Serginin heykel bölümünde, Ali Hadi Bey ve Muhittin Sebati Bey’in plastik çalışmaları beğeniyle karşılanır. Sanatçıların eserlerinin tamamlanmış bir görünümünden uzak olmaları ise eserlerin eksik noktaları olarak değerlendirilmektedir (Celal Esat, (12 Haziran 1930), “Müstakil Ressamlar Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

Serginin seramik bölümünde İsmail Hakkı Bey'in çalışmaları takdirle karşılanır. Sanatçının eserleri, şimdiye kadar ihmal edilen bir alanın Türk sanatında doğuşunu gösteren, memnuniyet verici bir oluşum olarak yorumlanır (Celal Esat, (12 Haziran 1930), "Müstakil Ressamlar Sergisi", *Hakimiyeti Milliye*).

### 2.1.3.2. Dördüncü Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sergisi

15 Şubat 1931 tarihinde resmi açılışı yapılan Dördüncü Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sergisi, 16 Şubat 1931'den itibaren İstanbullu sanatseverler ile buluşur. Beyoğlu'nda, 310 numaralı eski Moskovit ve Kapriç lokantaları salonunda düzenlenen serginin açılış törenine devlet erkânından hiç kimsenin katılmaması basında tepkiyle karşılanır. Törene, sanatçıları yalnız bırakmak istemeyen meslektaşları ve birkaç vatandaş dışında katılan olmadığı belirtilir ("Resim Sergisi", (15 Şubat 1931). *Akşam*; "Müstakil Ressamlar Dün Sergilerini Açtılar", (16 Şubat 1931). *Vakit*; Mahmut Yesari, 1931:1).

Sergi süresi boyunca, halkın ilgisini çekmek amacıyla çeşitli etkinlikler gerçekleştirilir. Bu bağlamda haftada iki defa olmak üzere, sergi düzenleme heyeti tarafından yeni sanat akımları hakkında konferanslar düzenlenir. Sergi salonunda her gün, bir gramofon şirketi tarafından dinletiler gerçekleştirilir. Sergi düzenleme heyeti tarafından tablo ödüllü bir çekiliş düzenlenir. Çekilişte, sergi bileti üzerindeki numaraya göre kazanan izleyiciye beş adet tablo hediye edilir. Sergi kapsamında düzenlenen bir başka çekiliş, *Vakit* gazetesi tarafından düzenlenir (Resim 86). Çekiliş duyurularında, hediye edilme ihtimali olan tabloların değerlerinin 150 lira ile 300 lira arasında değiştiğine dikkat çekilir. 17 Mart 1931 tarihinde yapılan çekilişte serginin en beğenilen eseri Ali Hadi Bey'in "*Floransa*" tablosu olur. Tabloyu, *Vakit* gazetesi okuyucularından Güzin Sadi Hanım'ın kazandığı belirtilir ("Müstakil Ressamlar Dün Sergilerini Açtılar", (16 Şubat 1931). *Vakit*; "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Sergisi", (17 Şubat 1931). *Hakimiyeti Milliye*; "Parasız Tablo", (7 Mart 1931). *Vakit*).



Resim 86: Vakit gazetesinin Dördüncü Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sergisi için düzenlediği tablo hediye çekiliş katılım kuponu (Vakit).

Sergi hakkında basına yansıyan değerlendirmelerde, genç sanatçıların hiçbir destek görmeksizin dördüncü sergilerini açmaları büyük bir övgüyle karşılanır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin İstanbul'da geçen yıl sonbaharda açacağı sergiyi uygun bir yer bulamadıkları için iptal ettikleri anımsatılır. Bununla birlikte, sanat çevrelerinin bu genç sanatçılar hakkındaki olumsuz ve ilgisiz tutumlarına rağmen, Dördüncü Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sergisi, genç sanatçıların sanatlarını yaşatmaktaki kararlılığının en güçlü göstergesi olarak takdir edilmektedir ("Müstakil Ressamlar Birliğinin 4. Sergisi 15 Şubatta Açılacak", (12 Şubat 1931). *Vakit*; "Müstakil Ressamlar Sergisi Bugün Açılıyor", (15 Şubat 1931). *Vakit*).

Dördüncü Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Sergisi'nin halktan gördüğü ilgi memnuniyetle ifade edilmektedir. Serginin henüz ilk günden itibaren büyük bir ziyaretçi akınına uğradığı belirtilir. Kolordu Komutanı Şükrü Naili (Gökberk) Paşa'nın sergiyi ziyaret etmesi ve aralarında Cevat Bey'in "Üç Kadın"ının da olduğu üç tablo satın alması sevinçle karşılanır ("Müstakil Ressamlar Sergisi", (7 Mart 1931). *Akşam*).

Basında, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin Türk resim sanatı içerisindeki özgün yerinin önemle vurgulandığını görmekteyiz. Güzel Sanatlar Akademisi Sanat Tarihi muallimi Burhan Ümit, 21 Mart 1931 tarihli Vakit gazetesindeki incelemesinde, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ile Türkiye'de doğmakta olan yeni sanat anlayışının, gerçek sanat olduğunun ortaya

çıkıldığını belirtmektedir (Burhan Ümit, (21 Mart 1931). “Müstakil Ressamlar Sergisinde”, *Vakit*).

Burhan Ümit, sergide teşhir edilen eserlerin doğru bir biçimde değerlendirilebilmesi için, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin Türk resim sanatı içerisindeki yerinin doğru bir biçimde tespit edilmesi gerektiği üzerinde durmaktadır. Yazara göre, öncelikle genç ressamın Avrupa'daki eğitimlerinin ardından yurda döndüklerinde karşılaştıkları sanat ortamı analiz edilmelidir. Türkiye'de plastik sanatların yarım asrı bulmayan, kısa bir geçmişinin olduğunu belirten Burhan Ümit, plastik sanatların, aydınlar arasında bile lüks bir etkinlik olarak algılandığını hatırlatmaktadır. Yazar, resim ve heykelin dini gerekçeler ile yasaklanmasının, sanatın gelişimini engelleyen düşünsel ortamı güçlendirdiğini vurgulamaktadır. Bu durumun, sanatı yaşamsal bir gereksinim olarak algılayan medeni dünya ile büyük bir tezat oluşturduğunun altı çizilmektedir (Burhan Ümit, (21 Mart 1931). “Müstakil Ressamlar Sergisinde”, *Vakit*).

Burhan Ümit'e göre Türk sanatçıları, güzel sanatlara karşı toplumda yerleşmiş olumsuz algıları değiştirecek bir çaba içerisinde değildir. Yaşam tarzları ve eserleri, sanatın bir süs veya lüks bir faaliyet olduğu algısını güçlendirmektedir. Sanatçıların, Türk halkına ve sanat çevrelerine “ne bir renk armonisini, ne bir ışık cümbüşünü ne de bir mimari eseri sevdiremediği yorumunda bulunmaktadır. Bu bağlamda Türk sanatı sanki hakir bir dilenci gibi hayatın yüz sene arkasından sürünerek ilerlemektedir. Burhan Ümit, gerçek sanatçılar olarak tanımladığı kitle ile Türk sanatçılarının, halkın duygu dünyası üzerindeki etkilerini şu sözlerle karşılaştırır:

*“Hâlbuki medeni bir adamın Watteau'ya, Roden'e, Tiziano'ya, Yunus Emre'ye, Fuzuli'ye, Chopin'e, Tolstoy'a, Shakespeare'a veya bunlara benzeyenlere ne kadar ferah ve teselli borcu vardır. Fransa'da kimbilir ne kadar kadın, erkek manevi ölüş tarzlarını Balzac'a medyundurlar? Kim bilir dünya yüzünde ne kadar insan Otello gibi kıskanıyor, Desdemona gibi ağlıyor ve Leyla gibi hasretten yanıyor, mahvoluyor? Çünkü Shakespeare ya da Fuzuli cansız ihya ve teşhise muvaffak olmuşlardır. Büyük artistler hayatı taklit etmiyorlar belki hayat ve cemiyet onları taklit ediyor. 19. asırda birçok gençler intihar ediyorlardı. Zira Goethe'nin Verter'i, Müse'nin Rolla'sı intihar etmişlerdi. Demek ki sanatkâr yarattığı eserle insanlara bu kadar hâkim*

*olabiliyor. Leonardo'yu, Michelangelo'yu, Mimar Sinan'ı, Yunus Emre'yi artist diye vasfettikten sonra devrin sanat müessillerine bu ismi vermek için insan ya çok kültürden mahrum ya da çok lütüfkâr olmalıdır. Bunların eserlerini okurken veya temaşa ederken münevver ve hassas bir adamın bütün melekeleri aç kalmaya mahkûmdur. Bunların inşa ettikleri bir tabloya, bir romana, bir musiki parçasına sanat eseri demek şeytanı güldürecek ve melekeleri ağlatacak bir cinayet irtikâp etmek demektir” (Burhan Ümit, (21 Mart 1931). “Müstakil Ressamlar Sergisinde”, *Vakit*).*

Burhan Ümit tarafından, Türk sanatçılarının gerçekçi çözüm arayışlarından uzak, halkın cehaletinden ve güzel sanatlara ilgisizliğinden sürekli olarak şikayetçi olmaları eleştirilmektedir. Yazar, sanatçıların şikâyet etmelerini yetersizliklerine dair bir bahane olarak yorumlamaktadır. Sanat konusunda idealist bir tavır içerisinde olmaları gerektiğini belirtir. Kendilerini sevmeyenlere ve anlamayanlara karşı tepkisiz kalmalarını tavsiye eder. Yazara göre şöhret ve takdir edilmek, gerçek bir sanatçı için sanatını sürdürmenin mutlak bir koşulu değildir. Gerçek sanatçı, fildişinden kutu içerisinde yapayalnız yaşamaya mahkûmdur. Sanatın asıl koşulu, sanatçının yalnızlığını sürdürebilmesidir. Türk sanatçıları ise bu yaratıcı inziva içinde hislerini ve fikirlerini açıkça söylemek yerine, öncelikle refah ve huzur aramayı tercih etmektedir. Burhan Ümit, sanatçıların bu davranışlarının gerekçesi olarak sanatsal açıdan yenilik getirecek bir iddiaları olmamasını işaret eder (Burhan Ümit, (21 Mart 1931). “Müstakil Ressamlar Sergisinde”, *Vakit*).

Sanatın bir süreklilik ve bir teselli hali olduğunu belirten Burhan Ümit, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği sanatçıları, sanat anlayışları bağlamında ayrı bir yere koymaktadır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği sanatçıları ile Avrupa'daki eğitimleri sırasında tanışma fırsatı bulduğunu belirten yazar, genç sanatçıların, o yıllarda, ne müşterilerinin, ne hayranlarının, ne de şöhret ve servet ümitlerinin olmadığına bizzat tanıklık ettiğini ifade etmektedir. Eğitimleri sırasında destek amaçlı aldıkları maaşın, bir baş hademe maaşını geçmeyecek kadar az olduğunu ve eserlerinden herhangi bir gelir elde edemediklerinden de yakınmaktadır. Bu şartlar altında eğitimlerini sürdüren gençleri “hem dünyalarını hem de ahiretlerini kaybetmiş bedbahtlara benzettiğini” ifade eder. Fakat sanatçılar hakkında böyle bir düşünceye kapılmasının bir hata olduğunu kısa zamanda fark ettiğinin altını çizen yazar, kalender ve dinç kalpli olarak nitelediği bu genç sanatçılar için her şeyin renk, çizgi ve ışık

olduğu görüşünü savunmaktadır. Bu uğurda, onları perişan durumlara düşüren sanat tutkularının, aynı zamanda hastalıktan, sefaletten, ihtiyarlıktan, haksızlık ve budalalığın zaferinden kurtardığı yorumunda bulunur. Genç sanatçıların bu kurtuluşu, dünyanın geçici zevkleri ile ilişkilerini keserek kendilerini çılgınca bir feragatle güzelliğe ve kemâle adamları sayesinde gerçekleştireceğini savlamaktadır (Burhan Ümit, (21 Mart 1931). “Müstakil Ressamlar Sergisinde”, *Vakit*).

Burhan Ümit, ismini hatırlamadığını belirttiği bir Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyesinin Paris'teyken sarf ettiği sözleri, genç sanatçının sanat tutkusunu vurgulamak açısından okuyucuyla paylaşır:

*“Bütün ömrümün manası olan sanat yüzünden en tatlı zevkleri bile kendime haram ettim. Yaşayışım uzun bir didinmeden ibaret oldu. Böyleyken, ihtimal ki yaşamaya layık hiçbir eser doğuramayacağım. Müzelerdeki şaheserlerin karşısında kendi tablolarımı hatırladıkça beynimden vurulmuşa dönüyorum. Fakat ne ehemmiyeti var. Benim için sanat ibadettir. En hakir fakat samimi bir dindar taptığı Allah'ın şevket ve azametine hiçbir şeyin ilave edilemeyeceğini bildiği halde zevk ve aşkla nasıl ibadet ederse, ben de aynı cuşişle resim yapıyorum. Ve bu asli meşgalede hiçbir şeyde, ne servette, ne şöhrette, ne sevdada bulamayacağım huzuru buluyorum. Bu saadet ve mükâfat kâfi değil mi?”* (Burhan Ümit, (21 Mart 1931). “Müstakil Ressamlar Sergisinde”, *Vakit*).

Burhan Ümit, genç ressamların tutkularını özetleyen bir başka anısını Louvre Müzesi'nde Muhittin Sebati ile yaşadığını belirtir:

*“Bir gün Louvre Müzesi'nde Leonardo'nun eserlerini temaşa ederken şimdi hasta olan Muhittin Sebati o zamandan hummalı gözlerini kaldırarak:*

*-“Burhan” dedi. “Jokonda'nın şu elini görüyor musun? Eğer ben bu eli yapabilseydim, boynuma asar ve ölünceye kadar ‘bunu ben yaptım’ diye gezerdim”* (Burhan Ümit, (21 Mart 1931). “Müstakil Ressamlar Sergisinde”, *Vakit*).

Yazara göre, genç sanatçıların bu tutkuları, her şeyi şöhret ve para açısından değerlendiren bir neslin yetiştiği dönemde imrenilecek bir meziyettir. Bu bağlamda, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sanatçılarının eserleri ne kadar zayıf

olursa olsun gerçek sanat ve sanatçının doğumunu müjdelemektedir. Çünkü böyle bir ortamda şaheserlerin doğmamasına imkân yoktur” (Burhan Ümit, (21 Mart 1931). “Müstakil Ressamlar Sergisinde”, *Vakit*).

Yazılı basında sergi bağlamında gündeme gelen bir diğer konu, “millî sanat” tartışmalarıdır. Bu tartışmaların, resimlerdeki konu seçimleri ve peyzajlar üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Mahmut Yesari, eserlerin teknik açıdan olgunluğa ulaşmış olmakla birlikte, mahallî ruh olarak tanımladığı yerel ve millî etkilerden mahrum olduğunu belirtmektedir. Sergide yer alan Floransa, Napoli, Paris gibi Avrupa kentlerini gösteren manzara resimleri, “aynı kalem, aynı fırça ne diye memleketimizin renklerini, güzelliklerini tesbit etmesin?” sözleri ile eleştirilir. Söz konusu Avrupa manzaralarının yabancı ressamlar tarafından zaten yeterince ele alındığını belirtir. Türk ressamların Avrupa manzaralarını resmetmelerinin, tablolarının sanatsal değerini arttırmayacağını söyler. Yazar, bir eserin sanat eseri olarak nitelendirilebilmesinin, eserin taşıyacağı ruh ile ilişkili olduğunu ifade eder. Bu ruhun bir sanat yapıtına taşınabilmesi ise her sanatçının sadece millî değerlerinden alacağı kuvvet ve ilham ile mümkün olacaktır. Bu durum, doğudan sadece eksantrik tesirler ve ilhamlar alan yabancı ressamlar için de geçerlidir. Mahmut Yesari’ye göre bir ressam, teknik açıdan ne kadar başarılı olursa olsun, yabancı ülkelerin özelliklerine ve değerlerine hâkim olamaz. Bu nedenle Türk ressamlarının millî ve mahalli bir resim anlayışına dönmeleri kaçınılmaz bir gerekliliktir (Yesari, 1931: 1).

Dördüncü Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sergisi’nde teşhir edilen eserlerin sadece birkaçının Türkiye’den manzaralar içermesi, izleyici için de yanlış bir tercih olarak yorumlanmaktadır. Halkın hiçbir zaman Monmarte ya da Moulin Rouge ile alakadar olmayacağı yorumunda bulunulur. Türk ressamlardan, Türkiye’nin güzelliklerini, sanatçı gözü ile halka öğretmeleri beklenmektedir. İzleyiciler için harap olmuş kaldırım sokakların, yıkılmaya yüz tutmuş eski evlerin samimiyeti, Monmarte ya da Moulin Rouge’da geçen zamanlardan daha alışılmış ve kıymetli olduğu ifade edilmektedir (“Resim Sergisi”, (2 Mart 1931). *Akşam*).

Sergide aralarında Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği üyesi olmayan bazı sanatçıların da yer aldığı 17 ressam ve 3 heykeltraş, 119 eseri teşhir eder. Fakat bu sanatçıların isimleri hakkında basına yansıyan herhangi bir bilgi yer almamaktadır. Sergilenen yapıtlar arasında Arif Bedii Bey’in “*Tiryaki Çarşısı*” ve “*Topkapı Sarayı*”

tabloları ile Hale Asaf Hanım'ın "*Bursa*" manzarası yerli olmaları açısından övgüyle karşılanır. Bu üç eserin, yabancı bir resim sergisine konulmuş üç Türk eseri gibi kaldığı yorumunda bulunulur. Diğer eserler ise Avrupa manzaralarına yönelik olmaları açısından bu üç eserin gerisinde kaldığı eleştirisine uğrar ("*Resim Sergisi*", (15 Şubat 1931). *Akşam*; "*Resim Sergisi*", (2 Mart 1931). *Akşam*).

Hale Asaf'ın sergide öne çıkan diğer bir eseri "*Mösyö Weber*" portresidir. Tablonun bitmemiş görünümü ile birlikte renklerin dolgunluğu ve uyumu, izleyicilerin uzun süre dikkatini çekmiştir. Çizgilerin sertliği, portrenin karakteri ile oldukça uyumlu bulunmakla birlikte detayların fazlaca önemsendiği ifade edilir. Sanatçıya göre detaylar ile uğraşmak resmin genelini olumsuz etkileyen bir durum olmuştur. Bir resmin "bitmiş sayılabilmesi için renklerin ahenk ve karakterini bulabilmek" yeterlidir (Burhan Ümit, (22 Mart 1931). "*Müstakil Ressamlar Sergisinde*", *Vakit*).

Arif Bedii'nin "*Tiryaki Çarşısı*" ve "*Topkapı Sarayı*" tabloları ile birlikte "*Çingenerler*" eseri, serginin en beğenilen eserleri arasında sayılmaktadır. Resimde yer alan ışık ve gölge tezatları, eserin başarısının başlıca etkenleri olarak gösterilmektedir. Sanatçının ismi basına yansımayan bir poşadında ise renk armonisinin mükemmel olduğu yorumunda bulunulur. Arif Bedii'nin renkten ziyade kompozisyona önem veren bir ressam olduğuna ve yakın gelecek için büyük umutlar vadettiğine dikkat çekilmektedir (Burhan Ümit, (22 Mart 1931). "*Müstakil Ressamlar Sergisinde*", *Vakit*).

Refik Bey, sergide beklenilenden daha az eser teşhir etmesi açısından hayal kırıklığı ile karşılanır. Sanatçının kütlelerin birbiriyle olan ilişkileri ile karakter ve hareketlerdeki değişkenliği takdirle karşılanan "*Dans*" tablosu ise sergide teşhir ettiği eserler arasında en başarılı eser olarak işaret edilir. Renklerdeki sarı ve mavilerin ise dikkat dağıtmayan ve tablonun birliğini korumaya yardımcı olan etkisine dikkat çekilmektedir (Burhan Ümit, (22 Mart 1931). "*Müstakil Ressamlar Sergisinde*", *Vakit*).

Nurullah Bey'in "*R*" isimli portresindeki karşıtıklara dikkat çekilerek, pantolon ile fon arasındaki tezatlık ve mizanpaj başarılı bulunmaktadır. Tablonun poz planlarının düz olması ve portrenin simasının rölyef etkisinden mahrum olması ise, eserin olumsuz anlamda eleştirilen noktalarıdır (Burhan Ümit, (22 Mart 1931). "*Müstakil Ressamlar Sergisinde*", *Vakit*).



Muhittin Sebati'nin "*Otoportre*" tablosu fazla beyaz bulunmamakla birlikte, tablo zeki bir araştırmanın ürünü olarak tanımlanmaktadır. Ekspresyon açısından kuvvetli bulunan yapıtın desen kuruluşları, fon ile yüzün birleştiği noktanın yuvarlaklığının hissedilmemesi eleştirilmektedir (Burhan Ümit, (22 Mart 1931). "Müstakil Ressamlar Sergisinde", *Vakit*).

Turgut Bey'in yeniçerilerin kazan kaldırma sahnesini resmettiği yapıtı, kompozisyon açısından kabul edilebilir olarak değerlendirilmektedir. "Sürşarje" olarak nitelenen eserin detaylardaki özenli çalışmaya dikkat çekilerek, sanatçının çizgileri, renk tonlarından daha dikkatli bir biçimde ele aldığı yorumunda bulunulur (Burhan Ümit, (22 Mart 1931). "Müstakil Ressamlar Sergisinde", *Vakit*).

Mahmut Celalettin Bey'in eserleri ise sanatçının doğaya sadık kalmakta çok fazla ısrarcı olduğu gerekçesiyle eleştirilir. Sanatçının bu tutumuyla, kendisini gereksiz bir biçimde sınırlandırdığı, oysa sanatta mümkün olduğu kadar engine aılabılmenin gerektiği yorumunda bulunulur (Burhan Ümit, (22 Mart 1931). "Müstakil Ressamlar Sergisinde", *Vakit*).

Burhan Ümit, şeref Bey'in "*Moda Burnu*" tablosunun, kompozisyon ve teknik açısından dağınık olduğunu belirtmektedir. Tablonun her tarafına ışık ve gölge yerleştirilmesini ise tabiata bakmış lakin bir şey görmemiş hissi vermesi açısından başarısız bulmaktadır. Eşref Bey'in "*Genç Kız*" portresi, Burhan Ümit tarafından teknik ve ifade açısından başarısız bulunarak ağır bir dille eleştirilmektedir. Renkleri ise "müphem" olarak yorumlar. Resmin, bitmemiş görünümünü, bir başka kusur olarak işaret eder. Sara Hanım'ın "*Bebekli Kız*" tablosu, serginin en ağır dille eleştirilen eseridir. Resmin renkleri açısından hiçbir uyum göstermediği belirtilmektedir. Sanatçının tabiatı olanca zavallılığı ile kopya ettiği değerlendirmesinde bulunulur. Sanatçıya, henüz şahsiyetini bulmadan eser teşhir etmemesi gerektiği tavsiyesinde bulunulur (Burhan Ümit, (22 Mart 1931). "Müstakil Ressamlar Sergisinde", *Vakit*).

Heykeltraşlığın ruhunun teknik yeterlilik olduğunu kavramış bir sanatçı olarak okuyucuya takdim edilen (Ali) Hadi Bey, Dördüncü Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sergisi'nde "*Venedik Piazza Meydanı*" adlı bir tablo teşhir eder. Sanatçı, tablonun renklerinde yakaladığı uyum ve tezatların başarısı açısından beğenilir. Hadi Bey'in "*Havva*" heykeli, serginin en başarılı eseri olarak işaret edilir.

Eser, hacim, denge ve şekil açısından küçük bir şaheser olarak yorumlanır. Heykelin kalın bacaklarının, hacimlerdeki bütünlüğü sağlamak amacıyla bilinçli bir tercih olduğu, yeni sanata alışmamış izleyiciler tarafından anlaşılamayacağı belirtilmektedir. Sanatçının “*Genç Kız*” büstü ise, “*Havva*” heykelinin aksine estetik haz uyandırmaktan uzak bir eser olarak tanıtılmaktadır. Büstün zarif görünmesi amacıyla yapılan uzun boynunun uygunsuz olduğu belirtilmektedir (Burhan Ümit, (22 Mart 1931). “Müstakil Ressamlar Sergisinde”, *Vakit*).

Muhittin Sebati'nin, İngilizler tarafından Şehzadebaşı'nda şehit edilen iki nöbetçi asker anısına yapılacak olan abide için hazırladığı taslak büyük bir takdirle karşılaşır. Eser, ülkede abide yapabilecek gençler olduğunu gösterecek kadar kuvvetli bulunur. Türk gençlerinin görmezden gelinerek, millî abidelerin yabancı sanatçılar tarafından yapılmasının ise esef verici olduğu yorumunda bulunulur (Burhan Ümit, (22 Mart 1931). “Müstakil Ressamlar Sergisinde”, *Vakit*).

Sabiha Ziya (Bengütaş) Hanım'ın “*Alçak Kabartma*” çalışması ise Burhan Ümit tarafından oldukça ağır bir dille eleştirilmektedir. Eserin tamamen plansız bir şekilde yapıldığı belirtilir. Bununla birlikte, verilmek istenen şeklin yeterince belirmediği ve kabartmanın sanki düz bir satıh üzerine yapılmış gibi görüldüğüne dikkat çekilir. Burhan Ümit, boş satıhları doldurmak için yapılmış çizgilerin ise eserin zaten zayıf olan bütünlüğünü büsbütün berbat ettiği görüşündedir. Hacmin içeriden dışarıya yönelen bir şey olmasına karşın, bu eserde ne hacmin hacme ne de şeklin şekle benzediği” eleştirisi getirilmektedir. Yazarın yapıta yönelik yergisi, “yüzü yamuk yumuk bu barbar yüzü nereden bulduğunu merak ediyorum” sözleri ile sonlanmaktadır (Burhan Ümit, (22 Mart 1931). “Müstakil Ressamlar Sergisinde”, *Vakit*).

Serginin seramik kısmında ise İsmail Hakkı Bey'in eserleri takdir ve övgüyle karşılaşılır. Sanatçının Türkiye'de ilk defa, Avrupa teknik ve malzemesi le çini sanatında eserler verdiğine atıfla üzerinde plaj resmi bulunan vazoları, desen ve renk kombinasyonu açısından takdirle karşılaşmaktadır. “*Yeşil Cigaralık*” ve turkuaz kâseler, üzerlerindeki sır ve şekil açısından başarılı bulunmakla birlikte, form ve dekor açısından çok fazla etki altında kalması eleştirilmektedir (Burhan Ümit, (22 Mart 1931). “Müstakil Ressamlar Sergisinde”, *Vakit*).

### 2.1.3.3. Beşinci Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sergisi

Beşinci Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sergisi, 25 Teşrinievvel (Ekim) 1931 tarihinde, İstanbul eski Türkocağı Binası'nda açılır. Serginin açılış törenine İngiliz Sefiresi Leydi Clark, çeşitli ülke elçiliklerinin çalışanları, Yunan ve Bulgar gazeteciler ile sanatçıların yakın çevresi katılır (Resim 87, 88) (“Ressamlar ve Heykeltraşlar Sergisi”, (26 Ekim (Teşrinievvel) 1931). *Hakimiyeti Milliye*; “Müstakil Ressamlar Sergisi”, (26 Ekim (Teşrinievvel) 1931). *Akşam*).



Resim 87: Beşinci Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sergisi'nin açılış töreninden bir fotoğraf (Cumhuriyet).



Resim 88: Beşinci Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sergisi'nden bir fotoğraf (Vakit).

26 Ekim (Teşrinievvel) 1931 tarihli Cumhuriyet gazetesinde sergi hakkında çıkan haberde, sergiye katılan sanatçıların isimleri bir liste halinde yayınlanır. Listeye göre; Ali Hadi, Ahmet Zeki, Ahmet Mithat, Cemal, Elif Naci, Hale Asaf, Mahmut

Cemalettin, Muhittin Sebati, Nurullah Cemal, Refik Fazıl, Şeref Kamil, İsmail Hakkı ve Frans Monovil Hanım sergide eser teşhir eden sanatçılardır (“Müstakil Ressamlar Sergisi Dün Açıldı”, 26 Ekim (Teşrinievvel) 1931). *Cumhuriyet*).

Beşinci Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sergisi hakkında yapılan değerlendirmelerin, “yeni sanat” ve “eski sanat” tartışmaları kapsamında gerçekleştiği görülmektedir. Faruk Nafiz, 16 Kasım (Teşrinisani) 1931 tarihli Hakimiyeti Milliye gazetesinde kaleme aldığı yazıda, yeni sanat konusunda olumsuz bir yaklaşım sergilemektedir. Güzel Sanatlar Birliği sanatçılarına ait eserleri eski oldukları gerekçesiyle beğenmeyenlerin, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği sanatçılarının hünerlerini hayretle seyrettiklerini belirtir. Faruk Nafiz’e göre, genç ressamların bu yeni sergisi, birkaç ay önce açılan Güzel Sanatlar Birliği Sergisi hakkında yazılmış eleştirileri pek az kelime değiştirerek yeniden kullanma imkânı verecek kadar yenilikten uzak bulunmaktadır (Faruk Nafiz, (16 Kasım (Teşrinisani) 1931). “Sergide”, *Hakimiyeti Milliye*).

Elif Naci ise Muhit Mecmuası’nın 38. sayısında yer alan incelemesinde, Beşinci Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sergisi’nin Türk resim sanatı açısından görmeye alışık olunan tarz ve şekillerden çok farklı olduğu fikrindedir. Sergide teşhir edilen eserlerin görülen, bilinen ve ezberlenen resimlerin ifade tarzlarına göre büyük bir değişiklik ve aykırılık içerdiklerini söylemektedir. Elif Naci, sergide teşhir edilen eserlerin, izleyiciler üzerinde gerçekten de büyük bir şaşkınlık yarattığını belirtir. İzleyicilerin, resimlerde gördükleri ağaçların, kadınların, yolların doğadaki asıllarına benzememesi konusunda merak ve hoşnutsuzluk içerisinde yorumlarda bulunduğunu aktarır. (Elif Naci, 1931: 29). Resimlerdeki form ve biçimler hakkında benzer bir hoşnutsuzluğa, Faruk Nafiz’in incelemesinde de temas edilir. Yazar, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği sanatçılarını ağır ifadelerle eleştirmektedir:

*“Sergide bir genç kız portresi gördük ve düşündük. Acaba ressama poz veren küçük hanım bu tabloya bittikten sonra baktı mı? Bakmış olsaydı bu leylak burunlu, kurbağa gözlü resmi, sergiden önce ressamın başına geçirirdi.*

*Sergideki portrelerin en belli başlı hususiyeti, insanları, ölümden evvel mumyalamasındadır. Buna mukabil natürmortları canlandırmak için, neredeyse, testiye kanat, bardağa ayak takacaklar ve natürmortun yerini*

*peyzaja verecekler. Evler şeker kutusunu, ağaçlar tavan süpürgesini ve ara yerde dolaşan insanlar da boş birer çuvalı andırıyor. Bu da gösteriyor ki yeni ressamlarımızın bazısında mucize kudreti var!”* (Faruk Nafiz, (16 Kasım (Teşrinisani) 1931). “Sergide”, *Hakimiyeti Milliye*).

Elif Naci, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği’ne yönelik eleştiri yapanları sanat anlayışında yaşanan gelişmeleri anlamaya davet etmektedir. Yazara göre bu değişimin nedenleri yaşam koşullarında aranmalıdır. Sanatçılar, 20.yy’ın değişen yaşam koşulları ve kısalan insan ömründen dolayı kısa fakat etkili söz söylemeye mecbur kalmaktadır. Yeni bir üslup arayışında olan sanatçılar, dünün sabırlı sanatkârının samur fırça ile işlediği düzgün eserlerinden daha farklı yapıtlar ortaya koymaktadırlar. Elif Naci, bu araştırmalar karşısında yapılan eleştirileri ise basit ve ilkel bir bakış açısının ürünleri olarak yorumlamaktadır (Elif Naci, 1931: 29). Elif Naci, sanat anlayışındaki hızlı değişimi ve bu değişimin Türk resim sanatı açısından Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği öncülüğünde kazandığı ivmeyi şu sözlerle ifade eder:

*İşte Müstakiller, yarının ufkuna muntahi olan bu yolun yolcularıdır. Kimi bir Garp üstadının irşadi aydınlığında, kimi Şark havasının samimi ve berrak temizliğinde işliyorlar, boyuyorlar. Bu eserler, elbette ki olduğu yerden bir karış bile kıpırdamayanlar için bir şey söylemezler. Genç sanatkârlar, o kadar çok yürümüşlerdir ki yerinde sayanlar için uzaktan birer nokta halinde görünürler. Yıldızlar gibi...”* (Elif Naci, 1931: 29, 75).

Faruk Nafiz ise bu görüşe kesin bir dille karşı çıkmaktadır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği sanatçılarının kendilerini “geleceğin”, diğer ressamları ise “dünün” sanatçıları olarak tanımlamalarını, temelsiz bir değerlendirme sözleri ile eleştirmektedir (Faruk Nafiz, (16 Kasım (Teşrinisani) 1931). “Sergide”, *Hakimiyeti Milliye*).

Beşinci Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sergisi’nde Elif Naci’nin 10, Hale Asaf’ın 9, Refik Fazıl’ın 8, Şeref Kamil’in 6, Nurullah Cemal’in 5, Ahmet Zeki’nin 5, Ali Hadi’nin 2, Muhittin Sebati’nin 2, Mahmut Cemalettin’in ve Cemal Bey’in 1 adet tablosu teşhir edilir. Sergide Muhittin Sebati, İsmail Safa ve M. Franz Monavil’in birer heykeli ile birlikte Ali Hadi Bey’in dört heykeli yer almaktadır (“Müstakil Ressamlar Sergisi Dün Açıldı”, (26 Ekim (Teşrinievvel) 1931).

*Cumhuriyet*; “Müstakil Ressamların Sergisi Açıldı”, (26 Ekim (Teşrinievvel) 1931). *Vakit*).

Elif Naci, Refik Fazıl’ın “*Foks-Trot*”, “*Ada*” ve “*Natürmort*” tablolarını, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği’nin yenilikçi davasına güçlü birer örnek olarak göstermektedir “*Foks-Trot*” tablosunun renk ve bütünlük açısından ulaştığı olgunluk, ressamın teknikteki kudretinin açık bir göstergesi olarak değerlendirilir. Refik Fazıl’ın eserlerindeki ölçülü yaklaşım, teknik ve his olgunluğu ile kıskanılacak bir sanatkâr olduğunu ifade etmektedir (Elif Naci, 1931: 75).

Elif Naci, Muhittin Sebati’nin teşhir ettiği iki peyzaj için “sönük ve fersiz bir görünüşün o kadar ince, o kadar esiri, o kadar şiirli mahsulleri” yorumunda bulunmaktadır. Sanatçının eserlerindeki hassasiyeti “esrarlı bir kalp çarpıntısının seslerini duyar gibi oluyorum” sözleri ile takdir etmektedir (Elif Naci, 1931: 75).

Beşinci Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği Sergisi’nin öne çıkan diğer eserleri Mithat Bey’in “*Venedik*” tablosu ile Ali Hadi’nin bir peyzajıdır. Nurullah Cemal’in ise “peyzajlarında, portrelerinden daha başarılı olduğu” yorumunda bulunulur. Bununla birlikte, sanatçının portre konusunda “garip bir ısrar” içerisinde olduğuna dikkat çekilir (Elif Naci, 1931: 75).

Heykel bölümünün en başarılı ismi Ali Hadi’dir. Sanatçı, Elif Naci tarafından Türkiye’nin biricik heykel sanatkârı sözleri ile övülür. Türkiye’de heykel ve abidelere verilen büyük öneme karşın; memleketin Ali Hadi’nin eserlerinden mahrum oluşu şaşkınlık yaratan bir durum olarak değerlendirilir (Elif Naci, 1931: 75).

#### **2.1.3.4. 1936 Plastik Sanatlar Sergisi**

Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, beşinci sergilerinin ardından 1936 yılına dek, yaklaşık olarak beş yıl boyunca, İstanbul’da sergi düzenlemez. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği’nin beşinci sergisinden sonra yazılı basında tespit edilen ve 18 Nisan 1936 tarihinde İstanbul’da açılan (Resim 89) ilk sergi, kamuoyunda, 1936 Plastik Sanatlar Sergisi olarak adlandırılır.

1936 Plastik Sanat Sergisi hakkında çıkan incelemelerde, serginin bir barın loş ve karanlık salonunda açılması Türk resim sanatı açısından utanç verici bir durum olarak yorumlanır. Sanatçıların, 1936 Plastik Sanat Sergisi’ni açabilmek için uzunca bir süredir mekân arayışında olduklarına dikkat çekilir. Eserlerini teşhir edecek bir

galeri ya da sergi binasına sahip olmayan ressamın, sanatlarını halka ulaştırabilmek amacıyla bir resim sergisi için hiç uygun olmayan yerlerde sergiler düzenlemesi takdir edilir. Sanatçıların bu gayret ve fedakârlıkları karşısında, basit bir sergi salonu bile kuramayanların utanç duyması gerektiği yorumunda bulunulur (Anonim, 1936c: 63).



Resim 89: 1936 Plastik Sanatlar Sergisi'nden genel bir görünüm (Cumhuriyet).

*Cumhuriyet* gazetesinde sergi hakkında bir değerlendirmede bulunan Peyami Safa, sanatçıların sergi için uygun bir mekân bulamamalarını, Türk resim sanatına karşı süregelen ilgisizlik içerisinde ele almaktadır. Peyami Safa'ya göre Türkiye gibi bir ülkede resim sanatının geri planda kalması, tüm aydınlar arasında paylaşılması gereken bir utançtır. Sergiyi bir günde sadece on kişinin ziyaret etmesi kabul edilemez bir durumdur. Kısa bir süre önce Sovyetler Birliği'nde açılan Türk resim sergisini hatırlatan Peyami Safa, bu serginin günde altı yedi bin ziyaretçiye ev sahipliği yaptığını belirtmektedir (Peyami Safa, (14 Mayıs 1936). “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sergisi'nde”, *Cumhuriyet*).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyesi Hamit Görele, *Arkitekt* dergisinde kaleme aldığı incelemede, bir barda sergi açmak zorunda kalmalarını alaycı bir üslup ile tenkit eder. Bir sergi binası yapılması için uzun süredir verdikleri çabayı anımsatan Görele, bu zorlukları yaşayan bir sanatçı olarak üzüntüsünü şu sözlerle dile getirmektedir:

*“Şark pazarının döner vitrinleri önünden sonsuz bir dehliz gibi uzanan koridorlardan, aynalardan, kapılardan geçtikten sonra tâ içeride loş, fakat yaklaştıkça tatlı bir ışığın süzüle süzüle aktığı görünen bar salonuna giriyoruz.*

*İşte tam bir galeri ışığı altında teşhir olunan resimler. Bilmezsiniz resim sergisi için bu ışık ne bulunmaz bir nimettir. Bu sergiyi keşke barda açmasaydınız diye bizi muaheze edenlere karşı söyleyeceğimiz çok şeyler vardır. Fakat ne yapalım, ilkin gülüyor, ve peşinden: neden olmasın, burada da artistler geceleri şehvî danslar ile elektrik ışığının oynak çizgili vücutları üzerindeki bin bir oyununu teşhir etmiyorlar mı? diyoruz. Bu resimlerle de biz insanların zekâsına ve bedîî hislerine hitap etmiyor muyuz? Türk resminin şurada burada sürünmesinden biz neden mesul olalım. Ona bir yuva bulmak gerekti. Senelerce yazıldı, yazıyoruz, olmadı” (Görel, 1936: 88).*

Hamit Görel, Türk resim sanatını, diğer sanat dalları arasında perişan düşmüş bir periye benzetir. Bar salonunda bir resim sergisi düzenlemek zorunda kalınması, Türk resim sanatının bu perişan durumunu özetlemektedir. Aynı zamanda, Türkiye'nin zayıf kültürel yaşamının doğru bir biçimde anlaşılabilmesi açısından iyi bir örnektir (Görel, 1936: 88).

Hamit Görel'e göre resim sanatı toplumsal yaşama sunduğu katkılar açısından, diğer sanatlardan ayrı olarak ele alınmalıdır. Resim sanatı, her şeyden önce güzellik ve iyilik gibi doğrudan bireyin mutluluğu ile ilişkili zevkler sunmaktadır. Bu açıdan, toplumun resim sergileri karşısındaki ilgisizliği anlaşılması güç bir durumdur. Resim sanatının uzun yıllardan bu yana lüks bir etkinlik olarak algılanması, halkı resim sergilerinden uzaklaştıran en güçlü etkidir. Bu düşüncenin toplumsal boyutta geniş bir karşılık bulması ise bir kültür buhranına işaret etmektedir (Görel, 1936: 88).

Resim sanatının Türkiye'de gözden kaçan bir başka önemi, etkili propaganda gücüdür. Müzik ile kıyaslandığında resim, doğrudan doğruya göze hitap eden, somut, anlaşılması ve zevk alınması kolay bir sanat dalıdır. Bu yönüyle, resim sanatının kitlesel iletişimde ve özellikle inkılâpların propagandasında müzikten çok daha etkili bir araç olarak değerlendirilmesi gerektiği ifade edilmektedir. Bu bağlamda resim sergileri, halka esaslı ve sarsılmaz bir eğitim verebilecek yegâne etkinlik olarak gösterilmektedir. 1936 Plastik Sanatlar Sergisi kapsamında ressamların farklı sanatçı birlikleri altında faaliyet göstermeleri tartışmaya açılır. Bu tartışmalarda, farklı sanatçı birlikleri tarafından düzenlenen sergilerin, halkın eğitilmesini sağlayacak kuvveti dağıtarak, Türk resim sanatının gelişimini engellediği düşüncesinin hâkim olduğu görülmektedir. Üstelik sanatçıların farklı birlikler altında bir araya gelme nedenlerinin, halk açısından hiçbir karşılığı yoktur. Okul, yaş, nesil farkları ve Avrupa'ya gidip



gitmemek gibi sebepler, sanatçının düşündüğünün aksine, sanatta başarı ve özgünlüğü arayan izleyiciler için önemsiz detaylar olarak değerlendirilmektedir. Bu farklara dayanarak gidilen ayrımlar ise resim sanatına ve izleyiciye büyük zararlar vermektedir. Sanatçıların bu farkları bir saygınlık kaynağı olarak öne sürmeleri, halkın eleştirel ve seçici yaklaşımlarını örseleyen bir taraftarlığa yol açtığı yorumu getirilmektedir (Anonim, 1936d: 139; Görele, 1936: 88; Tunç, 1936: 323)

Bu bağlamda ressam, sadece tuval boyayan kişi değildir. Sanatçının halk nezdinde değer görmesi, boyadığı tuval aracılığı ile ortaya bir şahsiyet koyabilme yeteneği ile mümkün olabileceği savlanmaktadır. Ressamın yaşı, üslubu, eğitimi ya da teşhir ettiği eser sayısı; bir serginin başarısı ile hiçbir ilişkisi olmayan detaylar olarak görülmektedir. Bu detaylara dayanan gruplaşmalar ise büyük şehirlerdeki seçici ve resimden anlayan izleyiciyi sadece kısa bir süre avutma başarısı gösterebilir. Resim sergileri, ressamın sanatsal şahsiyetleri ve yetkinlikleri göz önüne alınarak düzenlenmediği sürece, Türk resminin beklenen kudrete erişmesi mümkün gözükmemektedir (Tunç, 1936: 323).

Serginin, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sanatçılarının gerçek yeteneklerini yansıtmaktan uzak olduğu görüşü, yapılan eleştirilerin ortak noktasını oluşturmaktadır. Fakat, sanatçıların zor şartlar altında sergi açabilme başarısı vurgulanmaktadır. Bununla birlikte izleyicilerin sergide güzel ve incelikli eserler bulabileceği belirtilmektedir (Anonim, 1936c: 63; Anonim, 1936d: 139).

Zeki Kocamemi'nin "*Nakliye Kolu*" tablosu (Resim 90, 91), modern anlayışta yapılmış başarılı bir eser olarak serginin en beğenilen eserleri arasındadır. Hamit Görele, eserin çok fazla siyah görünmesinin modernist anlayış ile ters düşen bir kusur olduğu yorumunda bulunmaktadır. Modernizmin, klasisizme karşı resmi karanlıktan kurtarmak isteyen bir reaksiyon olduğu ifade edilmektedir. Resimdeki atın deseni ise baş döndürecek kadar asil bulunmaktadır. Desenin güzelliği, atın üzerindeki zabıt figürünün bir yayı andıran kıvrılışı ve bakışları tarafından desteklenmesi övülmektedir. Arka planda yer alan koyu yeşil renkteki katırın deseni, hareketi ve atın renkleri ile meydana getirdiği uyum dikkat çekici bulunur. Katırı çeken askerin deseni ise ressamlar için izlenebilecek güzelliklerden olduğu belirtilmektedir (Görele, 1936: 89).



Resim 90: Zeki Kocamemi, Nakliye Kolu (Arkitekt).



Resim 91: Zeki Kocamemi, Nakliye Kolu, T.Ü.Y.B.

Ali Avni Çelebi'nin tabloları, kendisinin bile beğenmeyeceği eserler olarak tanıtılmaktadır. Sanatçının, zengin ve zevkli bir sofrayı resmettiği katalogda 1 numarada kayıtlı natürmortu, kompozisyon açısından başarılı bulunmaktadır. Masa örtüsünün renkleri ve kenarlarının aldığı ışığın, resme güzel bir hava katmış olmakla birlikte, örtünün üst kısımlarına düşen mavi tonun son derece sevimsiz görüldüğü ifade edilmektedir. Masanın sağında yer alan soba, tablonun bir diğer kusuru olarak gösterilmektedir. Biçim açısından bir dolap mı, yoksa bir soba mı olduğu anlaşılmayan nesnenin, sofranın üzerine her an devrilecekmiş gibi eğreti durması eleştirilir. Sofrada yer alan mavi güzel fincanın, sofranın bir rakı sofrasına benzememesi için özenle yerleştirildiği vurgulanmaktadır (Görel, 1936: 89).

Sanatçının sergide teşhir ettiği diğer bir peyzajı ve natürmortu ise kimseye karşı savunulamayacak kadar başarısız eserler olarak nitelendirilir. Peyzajda, ağaçların yerden göğe fışkırır gibi görünen yükselişi, resmin konstrüksiyonundan kaynaklanan bir yükseliş olmadığı için eleştirilmektedir. Resim kompozisyon, hacim ve desen açısından başarısız bulunmaktadır. Sanatçının natürmortunda ise peyzajı ile aynı tekrarlara düşmesi eleştirilmektedir (Görel, 1936: 89).

Mahmut Cuda'nın sergide teşhir ettiği iki natürmort, sanatçının nesnelere üzerindeki ısrarlı denemeleri açısından övgüyle karşılanır (Resim 92). İşleniş bakımından temiz bir ruhun bütün saflığını yansıtmakta yorumu getirilmektedir. Katalogda 57 numaraya kayıtlı natürmort, sergide yer alan en başarılı natürmort olarak nitelendirilir ("Müstakil Ressam ve Heykeltıraşların Sergisi Dün Açıldı", (19 Nisan 1936). *Cumhuriyet*).



Resim 92: Mahmut Cuda, Natürmort (Arkitekt).

Hamit Görel, her iki eserin de Paris Salon Sergileri'nde kolaylıkla teşhir edilebilecek güzellikte olduğunu belirtmesine karşın; eserleri beğenmediğini belirtmektedir. Görel, sanatçının bir pentür ressamından ziyade, incelikli bir desinatör olduğu görüşündedir. Bu bağlamda, sanatçının karikatürlerim dediği desenlerini işaret eder. Mahmut Cuda'nın basitliğe düşmeden, insanların gülünç hallerini başarı ile resmettiğini belirtmektedir. Özellikle bu desenlerden birisi, Rönesans'ı çağrıştıran bir sabırla yapılmış, fevkalâde bir eser olarak yorumlanır. Sanatçının diğer eserleri,

natürmortları ve karikatürlerine göre daha zayıf bulunmakla birlikte, gelecek için umut verici olarak değerlendirilmektedir (“Müstakil Ressam ve Heykeltraşların Sergisi Dün Açıldı”, (19 Nisan 1936). *Cumhuriyet*; Görele, 1936: 89; Anonim, 1936d: 139).

Arif Bedii, 1936 Plastik Sanatlar Sergisi'nin yıldızı olarak işaret edilir. Sergide teşhir ettiği eserleri kadar, resim sanatındaki yükselişi de kamuoyu tarafından büyük bir ilgiyle ele alınır. Sanatçının Bahriye'de öğrenciyken ziyaret ettiği bir Galatasaray Resim Sergisi'nde Çallı'nın resmi ile karşılaşmasının hayatının dönüm noktası olduğu, ardından, mesleğini ve arkadaşlarını kaybetmek pahasına büyük bir arzu ve istekle resimler yapmaya başladığı dile getirilmektedir. Adeta kendinden geçmiş gibi, İstanbul'un dört bir tarafını dolaşarak peyzajlar yapan sanatçı, Süleymaniye'deki baba evinde yaptığı portre ve natürmortlar ile kendisini geliştirmiştir. Bir süre sonra Güzel Sanatlar Akademisi'nde kişisel bir sergi ile çıktığı yolda klasik ve yeni sanatı savunan çeşitli sanatçılar ile dostluk ilişkileri kurmuştur. Bu süre zarfında, sanatsal düşünceleri konusunda önemli tecrübeler edinmiştir. 1936 Plastik Sanatlar Sergisi ise Arif Bedii'nin bu tecrübeler neticesinde sanatının şahsiyet kazandığı sergi olarak nitelendirilmektedir. Sanatçı, sergide ulaştığı başarı ile geleceğin seçkin ressamları arasında kesinlikle olacağını ispatladığı savlanır. Arif Bedii'nin eserleri, taklitten ve akademik eğitimin manevi hazdan yoksun öğretisinden tamamen arınmış olarak değerlendirilmektedir. Resimlerinde, eski-yeni sanat tartışmalarının çok ötesinde, özgün bir şahsiyetin görülebileceği ifade edilmektedir. Peyzajlarında hava ve ışığa önemli bir yer ayırması ve lirik anlatımı, sanatçının üstün meziyetinin bir işaret olarak görülmektedir. Arif Bedii'nin sergide öne çıkan eserleri 6 numaralı “*Bebek*”, 7 numaralı “*Göksu*”, 8 numaralı “*Yıldız*” ve 9 numaralı “*Gülhane Parkı*” manzaraları ile bir çocuk portresi ve isimsiz bir peyzajı sayılmaktadır (Resim 93). Sanatçının yapıtlarının, henüz ilk göz temasında büyük bir heyecan uyandırdığı yorumunda bulunulur. İstanbul'un çeşitli görünümünün sadece Arif Bedii tarafından böylesine bir doğallık ve gerçekçi bir anlatımla ele alınabileceği belirtilmektedir. Sergide teşhir edilen dört manzarada derin acılar çekmiş bir ruhun kendine özgü renk, ışık ve gölge tonlarını görmenin mümkün olduğu ifade edilmektedir. Çocuk portresindeki renk, desen ve çizgiler sanatçının ulaştığı başarının diğer somut göstergesi olarak belirtilmektedir. Resimlerini, boyanın ağırlığını kaldırmayacak kadar ince bir kağıt üzerine yapması ise eleştirilmektedir (“Müstakil Ressam ve Heykeltraşların Sergisi

Dün Açıldı”, (19 Nisan 1936). *Cumhuriyet*; Anonim, 1936c: 63; Görele, 1936: 93; Tunç, 1936: 323).



Resim 93: Arif Bedii, Peyzaj (Arkitekt).

Güzel Sanatlar Akademisi hocalarından Edip Köseoğlu, serginin öne çıkan isimleri arasında sayılmaktadır. Sanatçının kübist eserlerden Peter Paul Rubens ve Rembrandt Harmenszoon van Rijn etkisindeki portrelere, Zeki Kocamemi etkisindeki natüromortlara dek geniş bir üslup yelpazesinde eser teşhir ettiği belirtilmektedir. Sanatçının yeşil elbiseli bir portresi ise kendi üslubuna yönelik arayışlarını içermesi açısından diğer yapıtlardan ayrılmaktadır. Yeşil rengin, tablonun sıcak ahengi içerisinde esrarlı ve kıymetli bir değer kazandığı yorumunda bulunulur (Resim 94). Edip Köseoğlu'nun Rembrandt etkisindeki eserleri olumsuz eleştiriler alır. Hamit Görele sanatçıya, kübizm ve Rembrandt kopyacılığını bırakıp kendisine özgü bir üslup arayışına girmesini tavsiye etmektedir. Üslup araştırmaları kapsamında çeşitli sanatçılardan etkilenmiş olmasını, kabul edilebilir olarak değerlendirilmekle birlikte, bazı eserlerinden etkileşim sınırlarını aşarak taklitçiliğe vardığını belirtmektedir. Edip Köseoğlu'nun bu eserleri taklit etmek için gösterdiği çabayı, özgün arayışlar için sarf ettiği takdirde çok daha başarılı eserler teşhir edeceğine olan inancını dile getirir (“Müstakil Ressam ve Heykeltıraşların Sergisi Dün Açıldı”, (19 Nisan 1936). *Cumhuriyet*; Görele, 1936: 93).



Resim 94: Edip Köseoğlu, Ayıklanan Kadın (Arkitekt).

Sergide iki eser teşhir eden Fahri Arkunlar'ın "*Harf İnkılâbı*" tablosu renk ve teknik açıdan Jean Leon Jerome ve Raffaello'nun eserlerini çağrıştırmasına karşın olumlu eleştiriler alır. Fahri Arkunlar'ın modle etmekteki ustalığı neticesinde resme kazandırdığı pastoral güzelliğin, doğa aşıklarını hayran bıraktığı belirtilmektedir. Mavi bir fon üzerine sarışın, beyaz bluzlu bir kız portresi olarak okuyucuya tanıtılan bir başka yapıtı, serginin en başarılı eserleri arasında gösterilmektedir ("Müstakil Ressam ve Heykeltıraşların Sergisi Dün Açıldı", (19 Nisan 1936). *Cumhuriyet*; Görele, 1936: 93).

Şeref Akdik'in "*Mühürdar Sokağı*" ve "*Deniz*" tabloları serginin başarılı eserleri olarak okuyucuya takdim edilmektedir. Sanatçının "*Mühürdar Sokağı*" yapıtında, Maurice Utrillo gibi duygulu bir biçimde çalışmış olması övgüyle karşılanmaktadır. Hamit Görele ise Şeref Akdik'in bu sergide teşhir ettiği on beş eser yerine, Ankara Resim Sergisi'ndeki tek bir küçük peyzajının tercih edilebileceği fikrini savunmaktadır. Sanatçıya göre, Akdik'in teşhir ettiği eserler doğa karşısında özensiz ve seçici olmayan bir yaklaşımın ürünleridir (Resim 95) ("Müstakil Ressam ve Heykeltıraşların Sergisi Dün Açıldı", (19 Nisan 1936). *Cumhuriyet*; Görele, 1936: 93).



Resim 95: Şeref Akdik, Portre (Arkitekt).

Kemal Zeren'in manzaraları, sanatçının İstanbul'u ele alış biçimi açısından takdir ve hayranlıkla karşılanır. “Boğaza Bakış”, “Gece” ve “Şadırvan” isimli yapıtları, serginin en değerli eserleri arasında gösterilir. Genç ressamın, İstanbul manzaralarını eski İstanbul desenlerindeymiş gibi görmesi ve zengin renkleri gözleri yormadan koyuluklar arasında yerleştirmesi büyük beğeni ile karşılanır. Sanatçı, sürekli arayış içerisinde olması açısından takdir edilir. Sanatçının akademik eğitim paralelinde basit doğa taklitleri yapmak yerine, yeni bir tarz yaratmayı hedeflemesi büyük bir başarı olarak görülmektedir (“Müstakil Ressam ve Heykeltıraşların Sergisi Dün Açıldı”, (19 Nisan 1936). *Cumhuriyet*; Anonim, 1936c: 63; Görele, 1936: 93).

Hamit Görele, renkleri en iyi ifade eden, çizgileri kuvvetli bir ressam olarak tanıtılmaktadır. Sanatçının “*Juan Le Pen*” manzarası, Suadiye ya da Büyükkada'daki herhangi bir gazinonun renginden, ışığından ve havasından farklı bir şey yansıtması açısından eleştirilir. Sanatçı, eserlerine yönelik yaptığı öz eleştiride “*Juan Le Pen*” manzarası için sıcak ve buğulu renkler kullandığını belirtir. Diğer eserlerinde ise özellikle açık tonlar üzerinde ısrarcı olduğunu ifade etmektedir. Bu ısrarı, “*Lüksemburg Parkı*” tablosunda gülünç bir duruma düşmek pahasına da olsa sürdürdüğünün altını çizer. İsim vermediği bir diğer peyzajında ise açık tonlar tercih etmesinin, izleyiciler tarafından beğeniyle karşılandığını aktarmaktadır. Sergide teşhir ettiği yapıtlar içerisinde bir renk trajedisi ve pastoral bir senfoni olarak nitelediği “*Fırtına*” (Resim 96) isimli yapıtını beğendiğini ifade etmektedir (“Müstakil Ressam ve Heykeltıraşların Sergisi Dün Açıldı”, (19 Nisan 1936). *Cumhuriyet*; Görele, 1936: 93).



Resim 96: Hamit Görele, Fırtına (Arkitekt).

İsmail Hakkı Uygur'ın "*Köy Düğünü*" yapıtı, 1936 Plastik Sanatlar Sergisi'nin başarılı yapıtları arasında sayılmaktadır. Sanatçının her zaman kendisine özgü olan iç zenginliğinin eserlerine de aksettiği yorumunda bulunmaktadır ("Müstakil Ressam ve Heykeltıraşların Sergisi Dün Açıldı", (19 Nisan 1936). *Cumhuriyet*).

İlhami Demirci'nin tabloları ise modernizmin taze kokusunu yansıttığı şeklinde yorumlanmaktadır. Doğru bir yolda ilerlediği belirtilen sanatçının "*Parkta Gezinti*" (Resim 97) tablosu serginin övülmeye layık bulunan eserleri arasında gösterilmektedir ("Müstakil Ressam ve Heykeltıraşların Sergisi Dün Açıldı", (19 Nisan 1936). *Cumhuriyet*; Görele, 1936: 93).



Resim 97: İlhami Demirci, Parkta Gezindi (Arkitekt).



Cevat Dereli'nin büyük boyutlu tablosu “*Yürüyüşe Hazırlık*” (Resim 98), konusu açısından “nankör” bir kompozisyon olarak değerlendirilir. Sanatçının renk, desen ve ışık oyunları aracılığıyla, konudan kaynaklanabilecek tüm zorlukları aştığına dikkat çekilir. Eserin az kusuru olmasına rağmen, zoraki bir kaygı ile çalışıldığına dair bir izlenim bıraktığı yorumunda bulunulur (Görel, 1936: 93).



Resim 98: Cevat Dereli, *Yürüyüşe Hazırlık* (Arkitekt).

Sergide yer alan eserlerden basına yansıyan son yapıt, Melahat Işık'ın peyzajıdır. Çok güzel olarak nitelendirilen eser hakkında başka bilgi yer almamaktadır (“Müstakil Ressam ve Heykeltıraşların Sergisi Dün Açıldı”, (19 Nisan 1936). *Cumhuriyet*).

1936 Plastik Sanatlar Sergisi'nin heykel bölümünde öne çıkan isim Ali Hadi Bara'dır. Sanatçının “*Mareşal Fevzi Çakmak*” büstü, çok kıymetli bir sanat eseri olarak okuyucuya takdim edilmektedir (“Müstakil Ressam ve Heykeltıraşların Sergisi Dün Açıldı”, (19 Nisan 1936). *Cumhuriyet*).

#### **2.1.3.5. 1937 Zonguldak Resim Sergisi**

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, 1937 yılı içerisinde Anadolu'nun farklı şehirlerinde sergiler düzenler. Halkevlerinin girişimleri neticesinde gerçekleştirilen bu sergilerin ilki, 22 Ocak 1937 tarihinde 107 eser ile açılan *Zonguldak Resim Sergisi*'dir. Sergi, Zonguldak'ta açılan ilk resim sergisi olması bakımından ayrı bir öneme sahiptir. Zonguldak Resim Sergisi, Zonguldak Halkevi'nin kent çapında gerçekleştirdiği kültür-sanat etkinlikleri çerçevesinde, kış programının bir parçası

olarak düzenlenir. Aynı zamanda Atina’da düzenlenen Türk Resim ve Neşriyat Sergisi’ne katılan Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği sanatçıları, Zonguldak Halkevi Ar Şubesi’nin davetini geri çevirmez. Halkevi binasında açılan sergiye, halk tarafından büyük ilgi gösterilirken, bu ilgi eser satışlarına da yansır. Çok sayıda yapıt, sanatseverler ve Cumhuriyet Halk Partisi tarafından satın alınır. Ayrıca, sergi kapsamında, halka açık olarak “Modern Sanat ve Bugünkü Türk Sanatı” başlıklı bir konferans düzenlenir. Mahmut Cûda tarafından düzenlenen konferans, yoğun ilgi üzerine ikinci defa tekrarlanır (“Zonguldak Halkevi Çalışmaları”, (20 Ocak (Sonkânun) 1937). *Ulus*; “Müstakil Ressamların Zonguldak’taki Sergileri”, (22 Ocak (İkincikânun) 1937). *Cumhuriyet*; “Zonguldak’ta Bir Resim Sergisi”, (22 Ocak (Kânunisani) 1937). *Akşam*; Anonim, 1937a: 15).

#### **2.1.3.6. 1937 Yılı Bursa Resim Sergisi**

Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği’nin halka resim sevgisini aşlamak ve Türk resim sanatının geniş kitlelere ulaşmasını sağlamak amacıyla çıktıkları sanat yolculuğunun ikinci durağı Bursa olur. 20 Mart 1937 tarihinde açılan Bursa Resim Sergisi, Zonguldak’ta olduğu gibi, Halkevi’nin girişimleri ile açılır. Bursa Halkevi Binası’nda düzenlenen serginin açılışı, Bursa Valisi Şefik Soyer tarafından gerçekleştirilir. Bursa halkının büyük bir ilgi ve beğeniyle karşıladığı sergide, on yedi ressamın 112 eseri teşhir edilir. Sergi kapsamında Mahmut Cuda’nın “Modern Sanat ve Bugünkü Türk Sanatı” konferansı, yoğun bir katılım eşliğinde tekrarlanır (“Müstakil Ressamların Bursa’da Açtıkları Sergi”, (22 Mart 1937). *Cumhuriyet*; “Bursa’da Resim Sergisi”, (26 Mart 1937). *Ulus*; “Bursa’daki Resim Sergisi”, (1 Nisan 1937). *Cumhuriyet*).

#### **2.1.3.7. 1937 Yılı Balıkesir Resim Sergisi**

Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği’nin Anadolu’da yarattığı heyecan Balıkesir Halkevi binasında düzenlenen resim sergisi ile devam eder. On sekiz ressamın 121 eseri ile açılan Balıkesir Resim Sergisi (Resim 99), Balıkesir halkı tarafından büyük bir ilgi ile karşılanır. Serginin açılışı, Balıkesir Valisi, Cumhuriyet Halk Partisi İl Başkanı ve kalabalık bir halk kitlesinin katılımı ile 9 Nisan 1937 tarihinde yapılır. Sergide, inkılapları ve millî mücadeleyi konu edinen tablolara özellikle yer verilmiş olmasının halk ve kamuoyu tarafından memnuniyetle karşılandığı belirtilir. On gün süreyle açık kalan serginin binlerce kişi tarafından

ziyaret edilmesi, Türk halkının resim sanatına olan ilgisini göstermesi bakımından oldukça önemli görülmektedir (Anonim, 1937b: 16; “Balıkesir’de Bir Resim Sergisi Açılıyor”, (8 Mayıs 1937). *Cumhuriyet*; “Balıkesir’de Açılan Resim Sergisi”, (10 Mayıs 1937). *Cumhuriyet*; “Balıkesir Halkevinde Resim Sergisi”, (11 Mayıs 1937). *Ulus*; “Balıkesir’de Müstakil Ressamlar Sergisi”, (25 Mayıs 1937). *Akşam*).



Resim 99: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin Balıkesir Sergisi'nden bir görünüm (Akşam).

### 2.1.3.8. 1937 Yılı Samsun Resim Sergisi

Türk halkının resim sanatına yoğun ilgisi, 29 Eylül 1937 tarihinde Samsun Halkevi binasında açılan sergide bir kez daha görülmektedir. Samsun Halkevi himayesinde düzenlenen sergide 22 sanatçının 120 yapıtı sergilenir (Resim 100). Bir hafta süreyle açık kaldığı belirtilen serginin, binlerce kişi tarafından ziyaret edilmesi memnuniyetle karşılanır. Serginin en dikkat çeken ismi Şeref Akdik'tir. Sanatçının millî konuları ele aldığı yapıtları, serginin “önünde en uzun süre durulan eserleri” olarak övülmektedir. Bu eserler arasında yer alan “*Yeni Mektep*” tablosu, hükümet tarafından Samsun Halkevi adına satın alınmasının gündeme gelmesi önemlidir (“Samsun’da Açılan Resim Sergisi”, (7 Ekim 1937). *Cumhuriyet*).



Resim 100: Samsun Resim Sergisi'nde teşhir edilen bir eser (Cumhuriyet).

### 2.1.3.9. 1938 Yılı Zonguldak Resim Sergisi

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Zonguldak'ta açtıkları ilk sergiden yaklaşık bir yıl sonra, aynı şehirde ikinci bir sergi düzenler. Serginin, bir yıl aradan sonra Zonguldak halkı ile buluşması, sanatçıların, resim sanatını sevdirmeye gayesinin kısa sürede karşılık bulduğunu ortaya koymaktadır. 28 Ekim 1938 tarihinde Zonguldak Halkevi binasında açılan sergiye, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sanatçıları ile birlikte, bazı Güzel Sanatlar Birliği üyesi ressam da katılır. Serginin düzenleme işleri, Ali Karsan ve Yakup Peçenek'in sorumluluğunda gerçekleştirilir. Açılış töreni, ilk sergiye göre daha geniş katılımlı olur. Zonguldak Halkevi Bاندosu tarafından çalınan İstiklal Marşı ile başlayan törenin davetli listesinde, hükümet görevlileri, memurlar, öğretmenler, mühendisler, aydınlar ve sanatseverler yer almaktadır. Zonguldak Halkevi Başkanı, Halkevleri'nin ülküsüne hizmet etmeleri dolayısıyla sanatçılara teşekkürlerini sunduğu kısa bir açılış konuşması gerçekleştirir. Serginin resmi açılışı ise Zonguldak Valisi ve Cumhuriyet Halk Partisi İl Başkanı Halid Aksoy tarafından yapılır. Sergide, Güzel Sanatlar Birliği'nden Ali Karsan, Ayetullah Sümer, Fahri Çizer, Güzin Duran, Hasan Vecih Bereketoğlu, Hikmet Onat, Hulusi Mercan, M. Ali Eruz, Sami Yetik, Şeref Akdik, Şevket Dağ'ın; Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden Yakup Peçenek, Yvon Karsan, Ali Avni Çelebi,ERCÜMEND KALMUK, Fahrettin Arkunlar, İlhami Demirci, Mahmut Cuda, Muhtar Aykın, Sırrı Özbay, Talat Emin, Zeki Kocamemi ve Ziya Keseroğlu'nun 108 eseri teşhir edilir. Sergi salonunun her gün kalabalık izleyici kitleleri tarafından yoğun bir biçimde ziyaret edilmesi memnuniyetle karşılanır. Bu

kitleler içerisinde, özellikle gençlerin ve öğrencilerin gruplar halinde sergiye gelerek Türk sanat eserleri karşısında vakit geçirmeleri, Türk halkının sanat sevgisini kanıtlar nitelikte bulunur. Bir yıl önceki sergide çok sayıda yapıtın satılmış olması, bu sergide eser satışlarına yönelik beklentilerin yükselmesine yol açar. Kamuoyunun beklentisi, geçen sergiye göre daha fazla eser satın alınacağı yönündedir. Sanatseverlerin ve kurumların, sanatçıların emeklerini takdir ve teşvik etmek konusunda tereddüt göstermemeleri beklenir (“Zonguldak’ta Bir Resim Sergisi Açıldı”, (7 Kasım (İkinciteşrin) 1938). *Cumhuriyet*; “Zonguldak’ta Resim Sergisi”, (10 Kasım (Teşrinisani) 1938). *Akşam*).

#### **2.1.3.10. Altıncı Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sergisi**

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, 18 Mart 1939 tarihinde Taksim’deki Dağcılık Kulübü’nde açtıkları sergi ile uzun bir aradan sonra tekrar İstanbul’a döner (Resim 101). Sergide yüz elliye <sup>13</sup> aşkın eser yer alır. Sergi, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin farklı sanatçı birlikleri ile ortak açtıkları sergiler de dâhil olmak üzere, yirmi ikinci resim sergisi olarak kaydedilmektedir. 1939 yılına gelindiğinde, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği İstanbul’da yedi, Ankara’da altı; Zonguldak’ta iki; Rusya, Romanya, Yugoslavya, Yunanistan, Bursa, Samsun ve Balıkesir’de birer sergi ile bu sayıya ulaşmıştır (“Müstakil Ressamlar Sergisi”, (19 Mart 1939). *Vakit*).

Açılışı Beyoğlu Kaymakamı Ahmet Bey tarafından yapılan sergi, son zamanlarda Türkiye’de görülen sanat hareketlerinin en kuvvetlisi olarak gösterilmektedir. Sanatçıların, bu sergi için özel olarak çalıştıkları ve eserlerin büyük bir kısmının ilk defa bu sergide teşhir edildikleri belirtilmektedir (“Müstakillerin Sergisi Bugün Açılıyor”, (18 Mart 1939). *Cumhuriyet*).

Sanatçıların itinalı çalışmaları, halk tarafından da büyük bir ilgi ve beğeni ile karşılanır. Ücretsiz olarak gezilebilen sergi, her gün yüzlerce ziyaretçiyi ağırlamıştır. Yaşanan yoğunluktan dolayı, serginin ikinci gününde sergi salonunun kapılarının kapatılmak zorunda kalınması, sergiye gösterilen ilginin boyutunu ortaya koymaktadır. Halk tarafından sergiye gösterilen ilginin bir başka somut göstergesi, eser satışlarındaki artış gösterilmektedir. Devlet kurumlarının yanı sıra vatandaşlar

---

<sup>13</sup> 19 Mart 1939 tarihli Vakit gazetesinde yer alan haberde, 22. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sergisi’nde 133 eser teşhir edildiği bilgisi yer almaktadır (“Müstakil Ressamlar Sergisi”, (19 Mart 1939). *Vakit*).

tarafından birçok yapıtın satın alınması önemli bir gelişme ve ayrıcalık olarak vurgulanır (“Müstakil Ressam ve Heykeltraşların 22. Sergisi”, (19 Mart 1939). *Cumhuriyet*; “Müstakil Ressamlar Sergisi Rağbet Görüyor”, (21 Mart 1939). *Cumhuriyet*; “Müstakil Ressamlar İzmit’te Bir Sergi Açacaklar”, (5 Nisan 1939). *Cumhuriyet*).



Resim 101: 22. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Sergisi'nin bir fotoğrafı (*Cumhuriyet*).

Mustafa Şekip Tunç, serginin Türk resim sanatının tarihsel gelişimi içerisinde önemli bir dönüm noktası olduğu görüşündedir. Tunç’a göre, Türk resim sanatında yıllardır süregelen, klasik resim ile dekoratif resim arasında sentez yaratabilme çabaları, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği’nin yirmi yıllık sanat birikimi ile başarılı olmuştur. Sanatçılar, sadece resim dili ile kendilerini ifade edebilme olgunluğuna erişir. Artık resmin salt çizgi, renk ya da ışık oyunlarından ibaret olmadığını kavrayan sanatçılar, bütünlük içerisinde bir ideal arayışına ulaşmışlardır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği sanatçılarının, teknik açıdan klasik ve dekoratif resme hâkim olmaları, başarılarındaki en önemli unsur olarak gösterilmektedir. Onları, Türk resim sanatının ana gövdesinden çıkmış bir diğer kolu d Grubu’ndan ayıran en temel fark da burada gizlidir. Klasik resim ile dekoratif resmi bir sentez içerisinde birleştirme fikri, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği’ni ayrıcalıklı kılan yaklaşım tarzı olarak takdirle karşılanmaktadır (Tunç, M. Ş., “Müstakillerin Sergisi Münasebetiyle” (25 Mart 1939). *Cumhuriyet*).

Sergide; Kemal Zeren’in 18, Mahmut Cuda’nın 14, Zeki Kocamemi’nin 12, Ercüment Kalmuk ve Edip Hakkı Köseoğlu’nun 10, Sabiha Rüştü ve Fahri Arkunlar’ın 8, İlhami Demirci’nin 7 (Resim 102), Ziya Keseroğlu’nun 4, Ali Avni Çelebi ve Fuat İzer’in 3, Saim Özeren’in 2 tablosu teşhir edilir. Bu sanatçılardan başka, serginin

açılışından kısa bir süre önce vefat eden ve şimdiye kadar hiçbir sergiye katılmamış olan Sermed Ali'nin 4 yapıtı yer alır. Heykel bölümünde ise Nusret Suman'ın 8 heykeli ve 14 krokisi sanatseverlerin beğenisine sunulur. Sergide ayrıca, tamamı İsmail Hakkı Oygur'a ait olan alçı, seramik ve kumaş eserlerden oluşan bir dekorasyon köşesi bulunmaktadır ("Müstakil Ressam ve Heykeltıraşların 22. Sergisi", (19 Mart 1939). *Cumhuriyet*; "Müstakil Ressamlar Sergisi", (19 Mart 1939). *Vakit*).

Sergi süresi boyunca, izleyiciler tarafından en çok beğenilen yapıtın tespit edilebilmesi amacıyla sergi salonunda bir anket düzenlenir. Ziyaretçilerden, bir kağıda sergideki en beğendikleri eserin adını yazmaları istenir. Serginin son günü yapılan sayıma göre Ercüment Kalmuk'un "*Portre*"si (Resim 103), 145 oy ile birinci seçilir. Mahmud Cuda'nın "*Trabzon*" manzarası ise 116 oy ile serginin en beğenilen ikinci eseri olur. Bu eserleri, 113 oyla Kemal Zeren'in bir manzarası izler ("Müstakil Ressamlar İzmit'te Bir Sergi Açacaklar", (5 Nisan 1939). *Cumhuriyet*).



Resim 102: İlhami Demirer, "Natürmort" (Cumhuriyet).



Resim 103: Ercüment Kalmuk, "Portre" (Cumhuriyet).

### 2.1.3.11. 1939 Yılı İzmit Resim Sergisi

Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, Dağcılık Kulübü'ndeki sergilerinden yaklaşık bir ay sonra İzmit Halkevi Sergiler ve Müzeler Komitesi'nin girişimleri ile 23. sergisini açar. İzmit Halkevi'nin kütüphane salonunda düzenlenen sergi, aynı zamanda şehrin ilk resim sergisidir. Sergide, 15 sanatçının 144 yapıtı teşhir edilir. Halkın yoğun ilgisiyle karşılanan ve açık kaldığı süre boyunca 12.200 kişi tarafından ziyaret edilen sergi, açıldıktan kısa bir süre sonra uzun soluklu bir tartışmanın odağı haline gelir. Sergide teşhir edilen altı tablo, Kocaeli Cumhuriyet Savcılığı'nın kararı doğrultusunda, müstehcen oldukları gerekçesiyle sergiden uzaklaştırılır ("İzmitte Resim Sergisi Açıldı", (18 Nisan 1939). *Akşam*; "İzmit'te Resim Sergisi Kapandı", (28 Nisan 1939). *Cumhuriyet*)

Kamuoyunda büyük yankı uyandıran olay, Peyami Safa'nın 23 Nisan 1939 tarihli Cumhuriyet gazetesinde yayınladığı "İnanmıyoruz" başlıklı yazısına konu olur. Yazar, çıplak eser teşhirinin yasaklanmasını, inkılâpların ruhuna karşı işlenmiş bir suç olarak yorumlamaktadır. Osmanlı Devleti'nin teokratik kanunları bile çıplak bir eserin teşhir edilmesini engelleyen herhangi bir yaptırım içermezken, Cumhuriyet terbiyesi almış genç bir savcının bu kararı kabul edilemez olarak değerlendirilmektedir. Olayın, Cumhuriyet kazanımlarını kaybetmek ve irticanın yeniden canlanmasına neden olmak anlamına geldiği belirtilmektedir. Peyami Safa'ya göre Adliye Vekaleti duruma derhal müdahil olmalı ve halifelik zamanlarından kalma bir zihniyete sahip olan bu savcı derhal yargılanmalıdır (Peyami Safa (23 Nisan 1939). "İnanmıyoruz", *Cumhuriyet*).



Peyami Safa'nın yazısı üzerine Kocaeli Cumhuriyet Savcılığı'ndan olaya ilişkin bir açıklama yapılır. 24 Nisan 1939 tarihinde Cumhuriyet gazetesinde yayınlanan, Kocaeli Cumhuriyet Savcısı Halil Hamdi Doğu imzalı açıklamada, tüm sürecin usüllere uygun bir şekilde yürütüldüğü belirtilir. Eserlerin sergiden çıkarılması kararının, şikayet edilen yapıtları incelemek üzere tayin edilen dört kişilik bilirkişi heyetinin raporu sonucunda alındığı ifade edilir. Kamuoyunda söylendiğinin aksine, eserlere yönelik henüz kesinleşmiş bir yasaklama kararı olmadığına dikkat çekilir. Eserlerin sergiden çıkarılmasının nedeni olarak, bilirkişi heyeti dışındaki farklı bir heyet tarafından incelenmek üzere Güzel Sanatlar Akademisi'ne gönderilmelerini işaret eder. Yürütülen işlemlerin, savcılığın yerine getirmekle sorumlu olduğu bir vazife olarak değerlendirilmesi gerektiğini ve sonuç hakkında herhangi bir karar verilmesi için erken olduğunu vurgular ("İzmit'te Teşhir Edilen Tablolar", (24 Nisan 1939). *Cumhuriyet*).

Savcılıktan yapılan açıklama, kamuoyunda yükselen tepkileri azaltmaya yetmez. Yapılan eleştirilerde, savcılık kararının hukuki açıdan geçersiz ve kasıtlı olduğuna dikkat çekilmektedir. Savcılığın Türk Ceza Kanunu'nun 426. maddesini yanlış yorumladığı iddia edilerek, ilgili kanuna göre işlem yapılabilmesi için, eserin çıplak olması yeterli bulunmamaktadır Çünkü, mahremiyet ve çıplaklık ile ilgili tanımlanmış herhangi bir hukukî ya da cezaî durum mevcut değildir. Bu maddeye dayanarak bir yaptırım uygulanabilmesi için, eserin kasıtlı bir biçimde umumun iffetine taaruz etmesi gerektiği fikri ortaya atılmaktadır. Böyle bir ihtimalin bir sanat eseri için tartışılması bile, üzüntü verici olarak değerlendirilmektedir. Olaya bilirkişi olarak atanan heyetin sanat konusundaki yetkinliği ise başlı başına şaibeli bir durum olarak nitelendirilmektedir ("İzmit'te Teşhir Edilen Tablolar", (24 Nisan 1939). *Cumhuriyet*; "İzmit'teki Hadise", (3 Mayıs 1939). *Cumhuriyet*).

Yapılan itirazlar ve kamuoyunun baskısı neticesinde, eserlerin sanatçılardan oluşan ikinci bir bilirkişi heyeti tarafından incelenmesi sağlanır. Sultanhamet Birinci Sulh Ceza Mahkemesi hakimi Reşid Nomer'in naipliğinde toplanan ikinci heyet, Güzel Sanatlar Akademisi resim profesörü Feyhaman Duran, Resim ve Heykel Müzesi Müdürü Halil Dikmen, Güzel Sanatlar Akademi profesörü ve heykeltıraş Hadi Bara, Güzel Sanatlar Akademisi fotoğraf atölyesi profesörü Zeki Faik İzer, Hilmi Ziya, Mustafa Şekip Tunç ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu'dan oluşmaktadır. Bilirkişi heyetinin İstanbul Adliye'sinde gerçekleştirdiği tetkiklerin büyük bir hassasiyet içerisinde ve

polis nezaretinde gerçekleştirildiği belirtilmektedir. Heyetin hazırladığı raporda, yapıtların sanat eseri olarak müstehcen olamayacakları yönünde kesin görüşler ifade edilmekle birlikte sergiden çıkarılan yapıtların tekrar sergilenmesi mümkün olamaz (“Müstehcen Resim Meselesi”, (28 Nisan 1939). *Cumhuriyet*).

25 Nisan 1939 tarihli Cumhuriyet gazetesinde, müstehcen resim konusunda sanatçıların görüşlerinin yer aldığı bir makale yayınlanır. Makaleye göre, Mimar Sedat Çetintaş, üzüntüyle karşıladığı olayın Meşrutiyet günlerindeki kara taassubu hatırlattığını belirtir. Güzel Sanatlar Akademisi’nde çıplak heykellerin dışarıdan görünmemesi için perdelerin çekildiği, resim atölyesinde nü etütler ekspozite ederken tablolar üzerinde figürlerin cinsel organlarını tebeşirle kapattıkları günlerin geride kalmış olması gerektiğini ifade eder. Cumhuriyet Türkiye’inde yaşanan bu üzücü olayın sorumluları ile mücadele etmenin, her Türk aydınının görevi olduğunu belirtmektedir. Sanatta ahlak aramanın abesle iştil olduğunu belirten Elif Naci, müzeleri yapıtlarla dolu olan gelişmiş ülkelerde, müstehcen tartışmalarının yıllar önce son bulduğuna dikkat çeker. Fidyas’ın çıplaklarının bir ilk mektep kitabında kolaylıkla yer alabildiği çağda, İzmit’teki tabloları müstehcen bulanların nasıl nefes aldıklarını merak ettiğini söylemektedir. Müstehcen bulunan tablolar arasında, bir çıplak kadın portresi bulunan Ercümen Kemal, eseri çalışırken, müstehcen olarak yorumlanabileceğini hiç aklına getirmediğini ifade eder. Sanatta çıplağın, asırlardan beri en önemli etüt konusu olduğunu hatırlatır. Resmi yaparken karşısındaki modeli sadece renk ve şekil olarak gördüğünü belirten sanatçı, müstehcenlik ile kastedilmek istenenin dahi anlamadığını söyler. Heykeltıraş Nejad Sirel ise yaşanan olayı felaket olarak nitelendirir. Güzel sanatlar ile müstehcen kelimesini yan yana getirmeye razı olmadığını belirten sanatçı, pornografik bir sanat eserinin de, şehvâni hislerden uzak, sadece sanat gözü ile bakıldığı sürece müstehcen olarak nitelendirilemeyeceği düşüncesindedir. Çıplak bir heykel ya da resimden estetik haz duymak yerine hayvanî hisler duymanın, bakan kişinin kabahati olduğunun altını çizer. Bu ağlanacak duruma yol açan bilirkişi heyetini, İstanbul ya da Ankara’ya gelmeleri durumunda, ne müze kalır, ne akademi kalır sözleri ile eleştirmektedir (“Müstehcen Resim Meselesi”, (25 Nisan 1939). *Cumhuriyet*).

Celal Esat Arseven, bütün sanat dünyasında kabul edilmiş bir gerçek olarak, aynı şekil ve vaziyette bulunan iki yapıttan birisinin estetik haz uyandıran nü bir eser olarak; diğersinin ise pornografik bir yapıt olarak ele alınabileceğine dikkat

çekmektedir. Yazara göre, her iki yargı arasındaki ince fark, yapıtların sanatsal niteliklerinde gizlidir. Arseven, İzmit'teki olayı da bu bağlamda değerlendirir. Söz konusu yapıtlar görülmeden ve sanatsal değerleri hakkında bir yargıya ulaşmadan, müstehcenlik tartışmasında taraf olunamayacağını belirtmektedir (Arseven, 1939: 7).

Bu tartışmalar altında geçen sergide, Ali Çelebi, Ercüment Kalmuk, Fahri Arkunlar, Fuat İzer, İlhami Demirci, Kemal Zeren, Sabiha Rüştü Bozcalı, Saim Özeren, Sermet Ali, Nusret Suman, Ziya Keseroğlu, Mahmut Cûda, Talat Emin, Zeki Kocamemi, İ. Hakkı Oygur ve Edip Hakkı Köseoğlu'nun 133 yapıtı teşhir edilir. Sergi kapsamında İsmail Hakkı Baltacıoğlu tarafından bir de konferans verilir ("İzmitte Resim Sergisi Açıldı (18 Nisan 1939). *Akşam*).

#### **2.1.4. d Grubu Sergileri**

Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Nurullah Berk, Elif Naci ve Cemal Tollu'nun 1933 yılında bir araya gelerek kurdukları d Grubu, 1930-1940 yılları arasında sekiz sergi düzenler. İlk altı sergisini 1933-1935 yılları arasında açan grup, yedinci sergilerini uzun bir aradan sonra, 1939 yılında gerçekleştirir. d Grubu, 1930-1940 yılları arasında kendi isimleri ile açtıkları sergilerden başka İnkılâp Sergileri, Elli Yılın Türk Resim ve Heykel Sergisi, Birleşik Ressamlar ve Heykeltraşlar Sergileri, Moskova, Bükreş, Belgrad ve Atina'da açılan karma Türk resim sergileri ile Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne katılır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ile Taksim'de açtıkları "R.H." isimli Daimi Resim Galerisi'nde yapıt teşhir ederler. 1937 yılında açılan Resim ve Heykel Müzesi'nin ilk koleksiyonunda genç sanatçılar arasında eserleri yer alır. 1930-1940 yılları arasında d Grubu tarafından açılmış 8 grup sergisi hakkında, toplamda 59 haber ve makale tespit edilmiştir.

##### **2.1.4.1. Birinci d Grubu Sergisi**

d Grubu'nun ilk sergisi, 8 Teşrinievvel (Ekim) 1933 tarihinde, Beyoğlu'ndaki Eski Rus Konsoloslugu'na komşu bir binada, tamamı desenlerden oluşan 170 eserle gerçekleştirilir (Resim 104). Sanatçıların sadece desen teşhir etmesi, aynı zamanda gerçek kıymet ve kudretlerini kanıtlamaları açısından bir fırsat olarak değerlendirilmektedir. Ressam Zeki'nin (Kocamemi), Raphael'in resimlerinden yaptığı kurşun kalem kopyaları teşhir etmesi açısından olumsuz eleştirilere uğrar ("D Grubunun Sergisi" (4 Ekim (Teşrinievvel) 1933). *Cumhuriyet*; "Yeni Bir Resim

Sergisi (9 Ekim (Teşrinievvel) 1933). *Akşam*; “Genç Ressamların Sergisi”, (29 Ekim (Birinci Teşrin) 1933). *Hakimiyeti Milliye*).



Resim 104: D Grubunun birinci sergisinde sanatçılar ve davetliler (Akşam).

Peyami Safa, D Grubu'nun ilk sergisi nedeniyle grubun manifestosu olarak da okunabilecek şu satırları kaleme alır:

*“D grubu manga değil. Ne sağa çark, ne sola. Ne de başçavuş. Kendi mihveri etrafında dönen altı kafa; Altı çift göz ki maddenin içine de, üstüne de bakıyor ve ölüde bile gizlenen canı arıyor. Yeni resim değil bu; Avrupalı yahut yerli resim de değil. - Resim. Ne Delacroix, ne Cezanne, ne Manet, ne Monet, ne Pissarro, ne Picasso. Hayır: Abidin, Cemal, Nurullah Naci, Zeki, Zühtü. Ne ekol, ne akide. Ayetleri bir kelime: Resim. Ayna, öküz ve fotoğraf aynı şeyi görürler. Hiçbir insan başka bir insanla aynı şeyi göremez; hatta bir anda gördüğünü başka bir anda bile göremez. Heraclite aynı suda iki defa banyo yapılamayacağını söylemiyor mu? Bir göz de aynı şeyi iki defa göremez. Nazariye yapmıyorum. Bilinen şeyler. D grubunun altı ayrı bakışı olduğunu bir kere daha söylemek istedim. Bu müseddesin dallarını birbirine bağlayan hiçbir şey yok mu? Olacak. Yahut bir benzol formülü çıkarabilirsiniz. En tabiielerini alalım: Arkadaşlık. Bir çağdan olmak ve ressam olmak. Hatta bazı estetik bağlar da bulunabilir. Fakat, aman... Söze ve nazariyeye düşmeyelim. Ve buyurun, sergiyi gezelim. Eğer orada bizim görüşümüze tıpatıp uygun bir eser varsa kötüdür. Çünkü aynı şeyi görmek hassasiyeti yalnız aynada, fotoğrafta ve öküzde vardır. Bizim gibi görmeyen dostum D grubunun gözlerinden öperim”* (Peyami Safa, (9 Ekim (Teşrinievvel) 1933), D Grubu Sergisi Münasebetiyle, *Cumhuriyet*).

#### 2.1.4.2. İkinci d Grubu Sergisi

d Grubu'nun ikinci sergisi, 11 Ocak 1934 tarihinde Beyoğlu Halkevi Binası'nda açılır. Sergide, şuurlu bir emeğin ve uzun bir çalışmanın mahsulü olduğu belirtilen 48<sup>14</sup> eser teşhir edilir. İkinci sergi, ilk sergi gibi belirli bir eser türüne ev sahipliği yapması açısından dikkat çekmektedir. Sergide, yağlıboya ve sulu boya resimleri ile heykel teşhir edilir. d Grubu'nun ilk sergisinin üzerinden henüz bir mevsim bile geçmeden ikinci sergilerini açmış olması ise olumlu karşılanır. 9 Şubat 1934'e kadar açık kalan sergiye giriş ücreti alınmaz (fa., 1934: 10).

d Grubu'nun ikinci sergisi hakkında bir yazı kaleme alan Hamit Necdet, isimlerini modern ve eksantrik bir buluş olarak nitelendirdiği d Grubu'nun bir araya geliş nedenlerine dair ilginç bir iddia ortaya atmaktadır. Yazara göre, sanatçıların bir araya gelmesinin nedeni, kendisinin geçen yıl Galatasaray Lisesi'nde açtığı kişisel resim sergisinin yarattığı etki kaynaklıdır. Sanatçıya göre tek başına kişisel bir sergi açabilmek oldukça güçtür. Bu bağlamda Hamit Necdet, serginin birçok sanatçıyı harekete geçirdiğini ve bir uyanışa neden olduğunu belirtmektedir. Bu nedenle, birkaç arkadaş, d Grubu ismi altında bir araya gelerek, sergiler açmaya başlar. Hamit Necdet, d Grubu'nun ortaya çıkışındaki etkisinden dolayı sevinçli olduğunu ifade etmektedir (Hamit Necdet, (5 Şubat 1934). "D Grubu Sergisinde", *Cumhuriyet*).

Hamit Necdet, sergiye hâkim olan Fransız sergi sunumuna dikkat çekmektedir. Serginin, Fransa'daki sergilerde olduğu gibi iç mekanın elektrik ışığı altında gezilebildiğini, dışarıda ise Paris'i andıran, esmer şeffaflığında bir hava olduğunu belirtmektedir. Sergi salonunda ise, bu sanat memleketinin lisanını her yerde görmenin ve işitmenin mümkün olduğunu aktarmaktadır (Hamit Necdet, (5 Şubat 1934). "D Grubu Sergisinde", *Cumhuriyet*).

d Grubu'nun ikinci sergisi, açık kaldığı süre içerisinde binlerce kişi tarafından ziyaret edilir. Yenilikçi ve modern üsluplarının izleyici tarafından beğeniyle karşılanmasının, gelen ziyaretçi sayısı ile somut bir ifade kazandığını söylenebilir. Basında, serginin mutlaka ziyaret edilmesi ve herkes tarafından görülmesi gerektiğini belirtmektedir. Sergi, tartışmasız yenilikler ile doludur. Şimdiye kadar nesnelere doğadaki asılları gibi gösteren sanatın, bu serginin kapısından içeri giremediği; hiçbir

---

<sup>14</sup> Faruk Nafiz, Hakimiyeti Milliye gazetesinde yer alan yazısında, sergide altmış yetmiş kadar eser gördüğünü belirtir (Faruk Nafiz, (2 Şubat 1934). "D Resim Sergisinde", Hakimiyeti Milliye).

şeklin sanatçının benliğinde yorumlanmadan tablolarında yer alamadığı vurgulanır. Artık sanatçının dış dünyaya bakışı, manevi dünyası, resmin konusunun ve nesnelerin gerçek görünümünün önüne geçtiği ifade edilmektedir. Bu bağlamda, resimde konunun değil, sanatçının önemli olduğu düşüncesi, d Grubu'nun sergisini gezerken unutulmaması gereken bir anlayış olarak okuyucuya tavsiye edilmektedir. Aksi takdirde, resimlerde, saplı bir süpürgeyi andıran bir ağaç ya da acı badem kurabiyesine benzeyen bir minare ile karşılaşıldığında yadırgamamak elde değildir (F. N., (2 Şubat 1934). “D Resim Sergisinde”, *Hakimiyeti Milliye*).

Genç sanatçılar arasında en çok dikkat çeken isim olarak Abidin (Dino) Bey gösterilmektedir. Sanatçının iki metre boyunda, iki elin dört parmağını gösterdiği kompozisyonu muazzam bir eser olarak tanıtılmaktadır. Hamit Necdet, yapıtı ışık, gölge, desen ve form dağılışı bakımından sevdiğini belirtirken, parmakların erotik hisler uyandırmasını tablonun bir başka özelliği olarak sunmaktadır. Hamit Necdet tarafından tabloda keşfedilen bir başka güzellik olarak addedilir. Yazara göre, parmakların bir bacak kalınlığında büyütülmesi ve iki kadın bacağını birleştiren eğri çizgiler ile sonlandırılması durumunda, bu erotik etki güçlenecektir. Resimde, kırmızı ve siyah renklerin, Picasso'yu çağrıştıran bir desenle yan yana gelişi ise muhteşem olarak yorumlanır. Faruk Nafiz, beğeniyle karşıladığı tablonun, konu itibarıyla ne anlama geldiğini kavrayamadığını ifade eder. Abidin Bey'in basına yansıyan başarılı eserleri arasında portreleri de yer almaktadır. Faruk Nafiz, portreleri, resme benzedikleri için güzel ya da çirkin olarak yorumlamayacağını ifade eder. Güzel olarak yorumlaması durumunda diğer resimlerindeki acayiplikleri açıklamakta zorlanacağını; çirkin olarak nitelendirmeye ise dilinin varmadığını belirtmektedir. Hamit Necdet, Abidin Bey'in portreleri konusunda daha kesin yargılara sahiptir. Sanatçının parmak kompozisyonunun yanında yer alan portrenin güzel olmasına karşın; yapıtın fazlasıyla Rönesans ve Bizans karakteri taşımasının bir soru işareti yarattığı görüşündedir. Sanatçının 4 numaralı portresini bir şaheserin özü olarak göstermektedir. Kapının yanında yer alan bir diğer portresini ise hiç sevmediğini, hatta nefret ettiğini belirtmektedir. Abidin Bey'e sorduğu “bu kompozisyonda ne aradınız?” sorusuna ilişkin, “hiçbir şey aramadığı” yanıtını aldığını, bu yanıtın üzerine tartışmak konusunda ısrarcı olmadığını aktarmaktadır. Bu tablodaki desen, form ve ışık kullanımı, diğer yapıtlarındakiler ile kıyaslandığında, sanatçının yeteneğinin bilinçsiz bir şekilde ve anlık olarak fırçasına yansıdığı yorumu yapılmaktadır. Abidin Bey'in

“*Kır Mavi*” ve “*Kır Kırmızı*” yapıtları, başarılı soyutlamaları açısından takdirle karşılanmaktadır. Eserin satılmış olması sevindirici bir haberdir. Sanatçının “Nü”sü ise, diğer nü yapıtlar gibi, biçim açısından “alil/sakat” bir vücudu gösterdiği için eleştirilmektedir (Hamit Necdet, (5 Şubat 1934). “D Grupu Sergisinde”, *Cumhuriyet*; F. N., (2 Şubat 1934). “D Resim Sergisinde”, *Hakimiyeti Milliye*).

Hamit Necdet tarafından, sergide eser teşhir eden Nurullah Cemal (Berk)’in çalışmaları da irdelenmektedir. Akademi Julian’ın akademizmi içerisinde dört yıl boyunca hapsolan Nurullah Cemal, birden bire modernizmin içerisine atlayarak dış dünyaya ait nesnelere, kendi iç dünyasındaki duyumsamaları ile yeniden ele alır. Nurullah Cemal’in bu üslup değişikliğinin, özellikle Paris’te, Fernand Leger ve Andre Lhote atölyelerinde çalıştıktan sonraki dönemde gerçekleştiğinin altı çizilmektedir. Genç ressamın değişimi, Doğu’nun mutaasıp herhangi bir din aliminin, herhangi bir Batılı filozofun etkisinde kalarak, en dinsizlere taş çıkartacak kadar radikal görüşlere sahip olmasına benzetilmektedir. Sanatçının, “hayatın karanlığından sanatın ışığına çıkış” olarak nitelendirilen değişimi neticesinde, eserlerinde bazı zayıflıkların ve etkilerin görülmesi kabul edilebilir bir durum olarak yorumlanır. Yapıtlarında, Julian Akademisi’nin katı üslubundan, Fernand Leger’nin kübizmine net bir geçişin henüz söz konusu olmadığı; fakat “*Portakal*” natürmortunda, Paul Cezanne etkisi ile klasikten kurtulma çabalarının görülebileceği belirtilir. Hamit Necdet, Nurullah Cemal imzası taşıyan bir kadın portresinden övgüyle söz etmektedir. Yapıt, sanatçının desen kuruluşları açısından takdirle karşılanır. Fakat, tablonun satıhlarında bazı kusurlar tespit edilir. Satıh kontrastları iyi değildir ve bu satıhların birbirine iyi bağlanmadığı, figürün çehresini düz gösterdiği eleştirisi getirilmektedir. Nurullah Cemal’in, Fernand Leger’nin etkisinde fazlasıyla kalması, sanatçının kendi karakterini yansıtmasını engelleyen bir durum olması açısından eleştirilir. Bu etki öyle güçlü bir şekilde hissedilir ki, Hamit Görele, kendisini, Fransa’nın Boetie sokağındaki Rosenborg Galerisi’nde, Fernand Leger’nin eserleri karşısında hisseder (Hamit Necdet, (5 Şubat 1934). “D Grupu Sergisinde”, *Cumhuriyet*)

Elif Naci’nin, Ahmet Haşim’in “gök yeşil, yer sarı, mercan dalları” dizesinin resmettiği yapıtı, öne çıkan bir başka eserdir. Tabloda, dizede bahsi geçen renklerin birebir kullanılması beğenilmekle birlikte, Hamit Necdet’in eleştirisine uğramıştır. Yazar, “sevgili düşmanım” diyerek hitâp ettiği Elif Naci’nin, resimde şiir yapmaya olan özentisini sürdürmesini eleştirmektedir. Resim, bir şiir değildir ve Elif Naci’nin

eserlerinin fantezi olarak kalmasının nedeni, bu düşüncenin aksine hareket ediyor olmasıdır. Sanatçının eserleri, Ahmet Haşim'in şiirlerini kapsayan büyük bir kitapta yer alması durumunda, sayfaları süsleyecek en güzel işler olacaktır. Çünkü, eserleri, ayrı bir yeteneğin yansımasıdır. Fakat, bir yapıtın resim sergisinde beğenilebilmesi için bu yetenek yeterli değildir. Resim, herşeyden önce bir resim olmalı ve bu eserlerde olduğu gibi, kelimelerin katacağı lütuflara muhtaç bir vaziyete düşmemelidir (Hamit Necdet, (5 Şubat 1934). "D Grubu Sergisinde", *Cumhuriyet*)

Elif Naci'nin, fırsatını, hocası İbrahim Çallı'nın etkilerinden kurtarmak için gösterdiği büyük çaba dikkat çeker (Resim 105). Elif Naci'nin hocasını geçme çabası, aralarında sık sık tekrarlanan münakaşaların ortaya çıkmasına neden olur. Genç sanatçının, hocasının etkilerinden kurtulmak noktasında, zaman zaman başarılı olduğu belirtilir. Sanatçının, bu başarıya ulaştığı zamanlarda, beklentileri aşacak kadar güzel yapıtlar üreteceği hâkim fikirdir (fa., 1934: 11).



Resim 105: Elif Naci'nin D Grubu'nun ikinci sergisinde teşhir ettiği bir yapıtı.

Mütevazi ve çalışkan bir ressam olarak işaret edilen Cemal Sait'in etütleri, d Grubu'nun ikincisi sergisinin beğenilen eserleri arasındadır. Münih'te Hans Hoffman ve Paris'te Marcel Gromaire atölyelerinde çalışan Cemal Sait'in resimlerindeki hacim etkisi, bu atölyelere bağlanır. Sanatçının, üslup açısından özgün bir anlatıma ulaşabilmesi için, Andre Lhote, Hans Hoffman ve Marcel Gromaire gibi sanatçıların tekniklerini hazmetmesinin beklenmesi gerektiği belirtilmektedir (Hamit Necdet, (5 Şubat 1934). "D Grubu Sergisinde", *Cumhuriyet*; fa., 1934: 11).



d Grubu'nun ilk resim sergisinde Raffaello Sanzio da Urbino kopyaları teşhir etmesi açısından eleştirilen Zeki Bey'in bu sergideki “*Büyükada*” tablosu, benzer değerlendirmelere uğrar. Tablonun altında ismi yazmaması durumunda, Büyükada'nın tanınamayacağını, daha çok Yedikule'ye benzediği belirtilmektedir. Yazar, sanatçının “*İstihrahat*” yapıtının ise, rüya gibi bir resim olduğu yorumunda bulunmaktadır (F. N., (2 Şubat 1934). “D Resim Sergisinde”, *Hakimiyeti Milliye*).

Heykeltraş Zühtü'nün klasik tarzda çalışan bir sanatçı olduğu; ancak sanatçının, klasik üsluba modern yorumlar getirdiği belirtilmektedir. Sanatçının bu yaklaşımı, aynı zamanda onu özgün kılan önemli bir başarısı olarak gösterilmektedir (fa., 1934: 11).

#### **2.1.4.3. 1934 Moskova ve Leningrad Sergileri**

d Grubu, ikinci sergileri ile 8 Haziran 1934 tarihinde İstanbul'da açtıkları üçüncü sergileri dışında, iki sergi daha açar. “Ankara: Türkiye'nin Kalbi” filminin çekimleri için Türkiye'de olan rejisör Sergey Yutkiyeviç'in D Grubu'nun eserlerini görmesi ve beğenmesi üzerine kurulan temaslar sonucunda, sanatçıların eserlerinden bir seçkinin Sovyet Rusya'da sergilenmesi konusunda anlaşılır. Abidin Dino, Arif Dino, Nurullah Cemal, Münif Fehim, Fikret Mualla ve Cemal Nadir'in altmışa yakın yapıtı, önce Moskova'da, ardından Leningrat'ta, “Sanatkârlar Kulübü”nde sergilenir. Her iki sergi öncesinde, Yutkiyeviç tarafından Türk resim sanatı üzerine konferans verilir. Büyük bir beğeniyle karşılandığı belirtilen sergiler, Sovyet Rusya'da açılmış ilk Türk sergileri olması açısından ayrı bir öneme sahiptir (“D Grubu Ressamları”, (31 Mart 1934). *Cumhuriyet*).

#### **2.1.4.4. Üçüncü d Grubu Sergisi**

Türk resim sanatına yeni bir söylem getirmeleri açısından büyük bir merak ile takip edilen d Grubu, 8 Haziran 1934 tarihinde üçüncü sergisini açar. İstanbul, Taksim'de, Dağcılık Kulübü'nün geniş salonunda açılan sergi, tüm memlekete yeni resmi tanıtmak için gerek kalem, gerekse de fırçayla çalışan d Grubu'nun azmini yansıtması bakımından takdirle karşılanır. d Grubu'nun, kısa bir sürede üçüncü sergisini açmış olmasının, halkın sanata karşı olan ilgisinin artması konusunda büyük katkılar sağlayacağına dikkat çekilir. Elliden fazla eserin teşhir edildiği sergi, on gün süreyle ve ücretsiz olarak izleyicilerle buluşur. Açılış etkinlikleri kapsamında, ressam Nurullah Cemal tarafından resim sanatı konulu bir konferans verilir. 16 Haziran

1934'te ise, sergi salonunda herkese açık bir sanat müsameresi düzenlenir. Müsamerede, Necip Fazıl (Kısakürek) tarafından sanat ve yeni nesil; Peyami Safa tarafından Doğu ve Batı sanatları konulu iki konuşma düzenlenir ("D Grubu Üçüncü Sergisini Açıyor", (22 Nisan 1934). *Cumhuriyet*; "D Grubunun Resim Sergisi", (24 Mayıs 1934). *Akşam*; "Resim Sergisi", (3 Haziran 1934). *Akşam*; "D Grubu Sergisi", (4 Haziran 1934). *Vakit*; "D Grubu Sanatkârlarının Sergisi Bugün Açılıyor", (8 Haziran 1934). *Cumhuriyet*; "Sanat Müsameresi", (16 Haziran 1934). *Akşam*; "D Grubu Sergisinde Dün Merasim Yapıldı", (17 Haziran 1934). *Cumhuriyet*).

Sergide, Abidin Dino'nun yapıtları, freskleri çağrışıştırmaları açısından şimdiye kadar hiç görülmemiş, yeni bir tarza işaret ettiği şeklinde değerlendirilmektedir. Bununla birlikte, eserlerinin çok frapan renklerle işlenmiş olmasına dikkat çekilir. Cemal Sait Bey, özellikle portrelerindeki başarısı ile öne çıkmaktadır. Sanatçı, Erzincan'da yaptığı peyzajlarında başarısını sürdürmektedir. Elif Naci'nin "*Ocak Başında*" yapıtı, serginin en iyi eserleri arasında gösterilir. "*Çingeneler*", "*Çamaşırcı Kadınlar*" (Resim 106) ve "*Sokak Kadınları*" isimli yapıtlarının renkleri, konunun millî mahiyetinin renklerle de vurgulanması açısından takdirle karşılanmaktadır. Nurullah Cemal Bey'in peyzajlarında "çok modern bir tarz" görüldüğü; özellikle "*Bir Sokak*" deseni ile "*Gergef İşleyen Kadın*" resimlerinde başarılı olduğu belirtilir. "*Gergef İşleyen Kadın*", çizgi ve renk itibarıyla güzel olarak değerlendirilir. Zeki Faik Bey'in "*Dere Kenarında*" kompozisyonu, "*Çıplaklar*" etüdü ve "*Çamaşır Yıkayan Kadınlar*"ı, sergide çok takdir edilmiş eserler arasında anılmaktadır. Heykeltıraş Zühtü'nün, teşhir ettiği beş büst ve dört küçük heykel ile haklı bir takdir kazandığı ifade edilmektedir ("D Grubunun Sergisi", (9 Haziran 1934). *Cumhuriyet*).



Resim 106: Elif Naci, "Çamaşırcı Kadınlar" (Yedigün).

#### 2.1.4.5. Dördüncü d Grubu Sergi

Dördüncü sergilerini 27 Aralık 1934'te, İstanbul Beyoğlu, Saray Sineması karşısındaki Galatasaraylılar Yurdu'nda açan d Grubu (Resim 107), resim sanatını halkın her kesimine ulaştırmak konusundaki azim ve ısrarını sürdürmektedir. Türk resim sanatının bu genç ve güzide ressamı, sadece yeni sanatı tanıtmakla kalmayarak; halkın resim sanatına olan sevgisinin artmasını sağlamaktadır. Bütün orta mektep ve lise talebeleri ile üniversite gençliğinin özellikle davetli olduğu açılış töreninde, Peyami Safa tarafından "yeni resim" hakkında bir konferans verilir ("D Grubu 4üncü Sergisini Açıyor", (16 Aralık (Birincikânun) 1934). *Cumhuriyet*; "Konferans", (26 Aralık (Birincikânun) 1934). *Cumhuriyet*).

Sergiye girişin ücretsiz olması, basında memnuniyetle karşılanır. Özellikle ekonomik zorluklar ile mücadele etmek zorunda kalan öğrencilerin ve gençlerin, sergiyi ücretsiz olarak gezebilmeleri için giriş ücretinin alınmaması, d Grubu'nun takdir edilecek ince bir düşüncesi olarak yorumlanmaktadır ("D Grubu Sergisi", (25 Aralık (Birincikânun) 1934). *Cumhuriyet*).



Resim 107: d Grubu'nun Dördüncü Sergisi'nden bir görünüm (Cumhuriyet).

Sergide Abidin Dino, Bedri Rahmi, Nurullah Berk, Zeki Faik, Cemal Said, Elif Naci, Turgut Zaim ve heykeltıraş Zühtü'nün eserleri yer almaktadır. d Grubu'nun dördüncü sergisi hakkında yapılan değerlendirmelerde, sergide teşhir edilen eserlere ilişkin bir bilgiye rastlanılmamaktadır.

#### 2.1.4.6. Beşinci d Grubu Sergisi

Genç sanatçılar, karşılaştıkları tüm zorluklara karşın, kararlı bir şekilde sergiler açmaya devam ederler. Bu zorluklar, 20 Temmuz 1935 tarihinde açılan beşinci sergilerinde somut bir biçimde örneklenir. İstanbul Belediyesi'nin, genç sanatçılardan, salon kirası için para talep etmesi, Elif Naci tarafından, serginin açılış töreninde sitemkâr bir dille gündeme getirilir. Olay, basında büyük bir üzüntüyle karşılanır ("D Grubunun Beşinci Sergisi Dün Açıldı", (21 Temmuz 1935). *Cumhuriyet*).

İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun opera çalışmalarına ayrılmış kısmı olan Fransız Tiyatrosu'nda düzenlenen sergide, yüze yakın eser teşhir edilir. Her zaman olduğu gibi, açılış töreninde halkın ve özellikle de gençlerin davetli olduğu bir konferans düzenlenir. Beşinci serginin konuşmacısı Necip Fazıl, sanatın ve sanatçının karşılaşmak zorunda kaldığı güçlükleri ve sanatın mevcut durumunu irdeler<sup>15</sup>. Şair, d Grubu sergilerinin, sanatın ifade edilmesinde ve paylaşılmasında üstlendiği yadsınamaz rolünün altını çizer.

<sup>15</sup> Varlık Mecmuası'nın 52. sayısında (Necip Fazıl (1935), Sanat Hakkında, *Varlık*, Sayı 52, İstanbul, s. 50-51) tam metin olarak yayınlanan konferansa ilişkin değerlendirmeler, Basında Sanat Eleştirisi başlığı altında incelenmiştir.

Nurullah Berk'in daveti ile sergiyi ziyaret eden Ercümen Ekrem Talu, Cumhuriyet gazetesinde, sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Nurullah Berk'in, ince bir sanatkâr olarak, sanat anlayışına ve beğenisine güvendiğini ifade eden Talu, sanatçının davetini memnuniyetle karşıladığını belirtmektedir. E. Ekrem Talu, ziyaretinin başlarında, serginin üzerinde bıraktığı etkiyi "garip" olarak tanımlar. İlk bakışta, eserlerden "hiçbir şey anlamadığını" belirtir. Bu izlenimlerine rağmen sergiden ayrılmayarak, eserleri izlemeye devam etmesinin ise doğru bir karar olduğunu kısa sürede anlayacaktır. Sergide zaman geçirdikçe, yapıtların canlandığını ve gittikçe önem kazanarak kıymetli hale geldiğini ifade eder. Sergide, alışık olunan "klasik sanat" yerine, yepyeni ve ileri bir sanat anlayışının var olduğunu görmekten duyduğu mutluluğu dile getirir. Sergide teşhir edilen eserlerin işaret ettiği yeni ve modern anlayış, yazarın D Grubu hakkındaki düşüncelerini netleştirmesinde önemli bir etkidir. Yazara göre, D Grubu, Türk gençlerinin yurtlarına modern ve entelektüel bir sanat zevki aşılacak; Türk sanatının eski muhafazakar sanatla olan bağlarını koparıp, devrime uygun bir yenilik içerisinde yeniden uyarlamak kaygısını taşıdığı en somut örneğidir. Güzel sanatların, özellikle de resim ve heykelin, medeni dünyadaki yerini kavrayan genç sanatçılar, büyük bir inanç ve azim ile Türk sanatına hizmet etmektedir. Beşinci sergilerinde, henüz şaheser denebilecek eserler teşhir etmekten uzak olsalar da, takdirle önünde durulmaya değer yapıtlar ortaya koyma başarısı göstermektedirler. Sergideki yapıtlar bağlamında, Zühtü Müridoğlu'nun üç nefi büstü, serginin en başarılı eserleri arasında sayılmaktadır. Bu büstler, sanatçının yetenek ve kudretinin değerli delilleri olarak yorumlanır. Bedri Rahmi'nin renkleri açısından çok zengin olduğu belirtilen eserleri Elif Naci'nin "Apartman İçİ", Nurullah Berk'in kübizm ve pürizm etkisindeki tezyini kompozisyonları ve "Liman" tablosundan övgü ile söz edilir. Turgud Zaim'in doğu minyatürlerini modern bir üslupla yeniden yorumladığı guaj çalışmaları (Resim 108) ve Cemal Tollu'nun koyu ve ağır renkli tabloları serginin satın alınıp önemle muhafaza edilecek eserleri olarak gösterilmektedir (Talu, E. E. (23 Temmuz 1935). "D Grubunun Sergisi" *Cumhuriyet*).



Resim 108: Beşinci D Grubu Sergisi'nde Elif Naci tarafından sergilenen bir eser (Cumhuriyet).

#### 2.1.4.7. Altıncı d Grubu Sergisi

d Grubu, 1 Şubat 1936'da, Sergievi'nde açtıkları altıncı sergileri ile ilk defa Ankaralı santseverler ile buluşur. Sergi, d Grubu'nun ilk beş sergisinde teşhir ettiği eserler ile birlikte yeni yapıtlara da ev sahipliği yapar. Yüz elliden fazla yapıtın teşhir edilmesi nedeniyle, d Grubu'nun ilk büyük sergisi olarak nitelendirilir. Sanatçıların, tüm eserlerinden oluşan geniş kapsamlı bir sergiyi başkent Ankara'da açmayı tercih etmeleri, alkışlanacak bir hareket olarak yorumlanmaktadır. Serginin, aynı zamanda, d Grubu'nun bugüne kadar yapmış olduğu hizmetlere ilave edilmiş yeni bir enerji olduğu belirtilmektedir (“D Grubu Altıncı Büyük Sergisini Ankara'da Açıyor”, (16 Ocak (İkincikânun) 1936). *Cumhuriyet*). “D Grubu Ankara'da Güzel Bir Resim Sergisi Açıyor”, (30 Ocak (Sonkânun) 1936). *Ulus*; “Resim Sergisi”, (2 Şubat 1936). *Akşam*; “D Grubunun Ankara Sergisi Dün Açıldı”, (2 Şubat 1936). *Cumhuriyet*).

Bedri Rahmi'ye göre, serginin ulaştığı başarı, Ankara'da sanatçılara sunulan imkanlar ile paraleldir. d Grubu'nun en büyük sergisi olarak ilk beş sergide teşhir edilmiş eserlerin birarada yer alması, İstanbul ve Ankara'nın sanat yaşamı arasındaki farklılıktan kaynaklanmaktadır. Sanatçıya göre, d Grubu, ilk defa Ankara'da, resimlerinin “kana kana seyredilebileceği” bir sergi salonuna kavuşmuştur. Sanatçı, bu ışık dolu salonu kendilerine sağlayan tüm Ankaralılara, arkadaşları adına yeni sergiler açmayı vaatmektedir (Anonim, 1936e: 91).

d Grubu'nun altıncı sergisinde dikkat çeken bir diğer yenilik, serginin açılış günü verilen konferansın radyodan da canlı olarak yayınlanmasıdır. Sergide Necip Fazıl Kısakürek tarafından “Beklediğimiz Sanatlar” ve Nurullah Berk tarafından d Grubu bağlamında yeni sanat konulu iki konferans verilir. Türk resminin genç ve ileri sanat hareketinin temsilcisi olarak tanıtılan d Grubu'nun altıncı sergisinde, öncekilerde olduğu gibi giriş ücreti alınmaz (“D Grubu Ankara’da 6ıncı Sergisini Açıyor”, (17 Ocak (Kânunisani) 1936). *Akşam*; “D Grubu Ankara’da Güzel Bir Resim Sergisi Açıyor”, (30 Ocak (Sonkânun) 1936). *Ulus*; “D Grubunun Ankara Sergisi Dün Açıldı”, (2 Şubat 1936). *Cumhuriyet*).

Abidin Dino'nun Sovyet Rusya’da yaptığı desenler, altıncı serginin öne çıkan eserleri arasında sayılmaktadır. Serginin en fazla eser teşhir eden sanatçısı Basında, Elif Naci'nin formdan ziyade renklere önem vermesi, önemli bir husus olarak değerlendirilir. Önceki sergilerde, diğer ressamalara kıyasla daha realist ve objektif olduğu belirtilen sanatçının üslubunun, zaman geçtikçe soyutlaştığına dikkat çekilmektedir. Nurullah Berk ise her zaman daha iyisini yapmak için arayış halinde olan ve elindekilerle yetinmeyen bir sanatçı olarak, takdir edilmektedir (Anonim, 1936f: 54).

Bedri Rahmi ise, d Grubu'nun en aykırı ressamı olarak tanıtılır. Sanatçının üslubunda, d Grubu'ndaki hiçbir ressamla karşılaştırılmayacak, ayrı bir taraf olduğu yorumunda bulunulur. Bedri Rahmi'nin özgünlüğü, alışılmış üslupların cazibelerine kapılmadan, yeni yorumlar üretmesinden kaynaklanmaktadır. Sanatçı, bakir bir tarza sahip olması açısından takdir edilir. Sergide teşhir ettiği ekspresyonlar, Leonardo Da Vinci'nin “Mona Lisa”sının ekspresyonlarını kaba gösterecek kadar incelikli bulunmaktadır (Resim 109) (Anonim, 1936f: 54).



Resim 109: Bedri Rahmi, "Portre" (Kültür Haftası)

Bütün heykeltraşlar gibi, Zühtü Müridoğlu da üslup açısından ressamalara göre daha muhafazakar bulunmaktadır. Bu üslubun, uluslararası bir ifade tarzı olarak herkes tarafından anlaşılabilir olması, olumlu bir durumdur. Fakat sanatçı, heykel sanatında yeni bir standart ortaya koymaktan uzaktır. Bununla birlikte, sanatçının, ressamları kıskandıracak güzellikte desenler yaptığı ifade edilir. Bu sergide, sanatçının güzel heykel desenlerinden çok sayıda bulunabileceği belirtilmektedir (Anonim, 1936f: 54).

Cemal Sait ise inşâcı bir sanatçı olarak takdim edilir. Yapıtlarının konstrüksüyonları/mimarisi oldukça güçlü olarak değerlendirilmektedir. Sanatçının resim tarafında tahlilci, boya tarafında terkibcî bir anlayışa sahip olduğu, renklerdeki acılığın sanatçının kalitesini zenginleştirdiği yorumunda bulunulur. Eserlerinin kontrüksüyon açısından kaya gibi sert olmasına karşın; renklerdeki zayıf armoninin oluşturduğu tezatlık, sanatçının özgün taraflarından biri olarak işaret edilmektedir (Anonim, 1936f: 54).

#### **2.1.4.8. Yedinci d Grubu Sergisi**

d Grubu'nun yedinci sergisi için 1939 yılını beklemek gerekecektir. Uzun bir aradan sonra sadece d Grubu sanatçılarının katılımı ile düzenlenen sergi, 28 Ocak 1939'da, Güzel Sanatlar Akademisi'nde açılır. Bir hafta süreyle açık kalan sergi, 3 Şubat 1939 tarihinde Maarif Vekili Hasan Âli Yücel tarafından ziyaret edilir. Hasan Âli Yücel, sanatçılara, gayretleri ve çabalarından dolayı tebrik ve iltifatlarını dile getirir ("D Grubunun Yedinci Sergisi", (28 Ocak (İkincikânun) 1939). *Cumhuriyet*; "Maarif Vekili D Grubu Sergisinde", (4 Şubat 1939). *Cumhuriyet*).



d Grubu'nun yedinci sergisinde, sanatçı sayısı on ikiye ulaşır. Turgut Zaim'in gruptan ayrıldığı; Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan, Halil Dikmen ve Salih Urallı'nın grubun yeni üyeleri olarak yedinci sergiye katıldığı görülür (Nahid Sırrı, 1939a: 6).

Cumhuriyet gazetesinde, Ahmet Muhib (Dıranas) imzalı değerlendirmede, serginin, her şeyden önce, yeni bir klasizme ya da yeni bir Türk resmine doğru atılan bir adım olmasından dolayı alkışlanması gerektiği belirtilmektedir. d Grubu'nun, ilk sergilerinden yedinci sergilerine kadar geçen sürede, sanatçıların sürekli biçimsel arayışlar içerisinde olduklarının altı çizilmektedir. Sergilerindeki tüm biçim bozmaların, bu arayışların bir parçası olduğunu ifade etmektedir. d Grubu ressamlarının, sanat anlayışlarının, o yıllardaki Türk resim beğenisi ile taban tabana bir zıtlık içerisinde olduğunu belirtir. Yazara göre yeni anlayış, klasizmin gerçekçiliği yerine, nesnelere bir rüya alemindeymiş gibi acaip, anlaşılmaz ve asıllarından çok farklı bir şekilde ele alarak deforme eder. Resmi, konudan ve doğadaki görünümünden sıyrır. Plastik değerler içerisinde yeniden ele alır. Bu bağlamda yeni sanat, akademizmaya dönüşmüş, dinamizmini kaybetmiş resim sanatına can vermeyi hedefleyen eşsiz bir hamledir. Ortaya çıkan yeni plastik düzen içerisinde yeniden tanımlanan sanat anlayışının Türkiye'deki ilk temsilcileri ise d Grubu'nun genç sanatçılarıdır. Yedinci sergi, yeni anlayışın Türk sanatında kök salması yolunda atılmış esaslı bir adım olarak görülür. d Grubu, Türk resmine hakettiği plastik üstünlüğü verme uğraşısıyla, sanatsal anlamda zor olanı hedefler. Herkes tarafından kanıksanmış köhne bir anlayışta basit eserler üretmek yerine; bir dava sahibi olarak, öz ve dürüst bir anlayışın, üzerinde düşündüren eserleri ile sanat yaşamını sürdürmeleri takdirle karşılanması gereken bir çaba olarak görülmektedir (Ahmed Muhib, (6 Şubat 1939). "Yedinci D Grubu Sergisi" *Cumhuriyet*).

Genç ressamların Türk resim sanatındaki etkili söylemlerine dikkat çekilen bir başka yazı, Behçet Kemal Çağlar imzasıyla, Yücel Mecmuası'nda yayınlanır. d Grubu'nun ilk sergilerinde, Avrupa'daki resim eğitimlerinin etkisinde fazlasıyla kalmış olduklarını ifade eden Çağlar, son yıllarda bu durumun değiştiği görüşündedir. Bu genç ve yaratıcı ressamlar, memleket havasını içlerine sindirdikçe, Türk resim sanatındaki Batı etkili çalkantılardan kurtulmanın da yolları keşfedilmektedir. Türk resmi, bu sayede, yeni bir mükemmeliyete, yeni bir düzene ve yerli bir söyleme kavuşmaya başlamaktadır. Nurullah Berk'in, sergi broşüründeki "ne burjuva hizmetkârı akademizm, ne sahte cesaretli sözde modernizm, ikisinin ortası yaşayan

sanat” sözlerine dikkat çeken Behçet Kemal Çağlar, bu sözlerin sergi genelinde henüz karşılık bulamadığını ifade eder. Yazar, yaşayan sanatı bulacak ve buldukları sanatı yaşayacak olanların D Grubu sanatçıları olduğu inancını taşıdığını ifade etmektedir (Çağlar 1939: 26-27).

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Yurt Gezileri kapsamında Edirne'de yaptığı resimler, serginin dikkat çeken yapıtları arasında gösterilmektedir. Ahmed Muhib, sanatçının Edirne peyzajları yerellikten uzak olmakla birlikte, aydınlık ve neşe içinde olmaları açısından takdir eder. Eyüboğlu'nun, resimlerindeki konularına büyük bir heyecanla yaklaşan taşkın mizacının, bütün kuvveti ile hissedildiğini belirtmektedir (Ahmed Muhib, (6 Şubat 1939). “Yedinci D Grubu Sergisi” *Cumhuriyet*).

Son yıllarda yapılmış en güzel resimler olarak değerlendirilen Edirne peyzajları arasında bir minare ile bir ağacın duruşmasını gösteren eser övgüyle karşılanır. Behçet Kemal Çağlar, tabloyu tarif ederken “duruşma” kelimesini özellikle vurguladığını belirtir. Yapıtta yer alan cami ve minarenin, Anadolu'da duruşma olarak bilinen iki saz şairinin karşılıklı atışmasını çağrıştırdığı yorumunda bulunur (Çağlar: 1939: 26).

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun övgüyle karşılanan bir başka yapıtı, oturan genç bir kadın portresidir. Kadının, gülünç ve sevimli çirkinliği ile kuşları andırdığını belirten Nahid Sırrı, kadının arkasındaki paravanın sarı tonlarını oldukça güzel bulur (Nahid Sırrı, 1939a: 7). Behçet Kemal Çağlar ise yapıtın henüz bir taslak görünümünde olduğu düşüncesindedir. Portrede yer alan figürün, “Pamuk Prens ve Yedi Cüceler” filmindeki oyuncuğa benzemesi açısından yerli olmadığını belirtmektedir. Sanatçının “ağaçlıklı yolda arkası dönük iki insanı” gösteren yapıtı da sergide beğeni toplayan eserler arasındadır. Eser, ilk bakışta çarpık bir görünüme sahip olsa da, birkaç dakika içerisinde ne denli ustaca yapıldığını farketmek zor değildir. Yapıtta, yakından bakıldığında on-on beş noktadan ibaret bir desenin, tablodan uzaklaştıkça arkası dönük, bel kıvrımının bile belli olduğu bir kadın figürüne dönüşüyor olması takdirle karşılanır (Çağlar: 1939: 27).

Abidin Dino'nun bu sergide, plastik iddiası olmayan, dekoratif mahiyette bazı eserler teşhir ettiği belirtilir. Sangin<sup>16</sup> ile yaptığı çıplak kadın eskizi ise plastik ağırlığı bakımından diğer yapıtlarından ayrılmaktadır. “*Darağacı*” kompozisyonu, çizgi ve

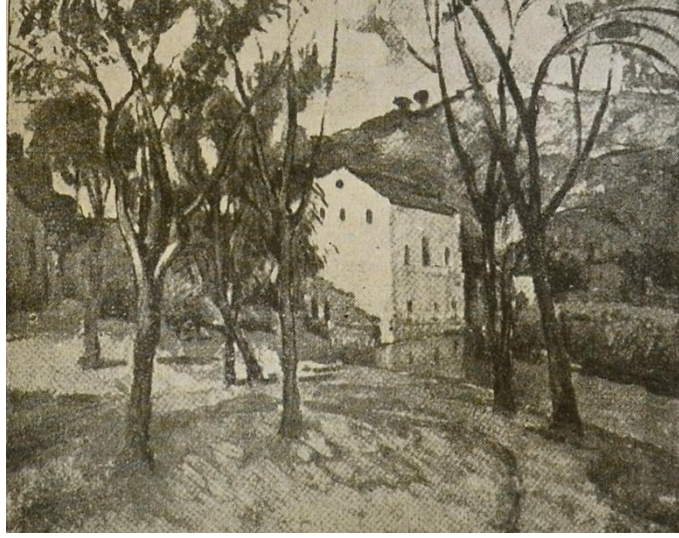
---

<sup>16</sup> Demir oksitli, krem renginde bir boya olan sangin, kalem ve sıvı halde bulunur. Rönesans ve Barok dönemde, ressamlar tarafından kullanılmıştır (Turani, 2007: 130)

kütle ahengindeki başarısı ile dikkat çeken bir yapıt olarak öne çıkmaktadır (Ahmed Muhib, (6 Şubat 1939). “Yedinci D Grubu Sergisi” *Cumhuriyet*).

Behçet Kemal Çağlar, Abidin Dino'nun üslubundaki Albert Dürer etkisine dikkat çeker. Sanatçının, isminin baş harflerine varıncaya dek, pek çok açıdan Dürer'i hatırlattığını belirtir. Sanatçının sergide teşhir ettiği bir baş resmini, mükemmel olarak yorumlar. Yapıttaki yüzün, bir insanın tüm ruhsal durumlarını izleyiciye aksettiren girift çizgilerden meydana geldiğini belirtir. Her çizginin, ayrı bir ruh halini yansıtması, yapıtın güçlü yönlerinden biri olarak gösterilir. Yüze detaylı bakıldığında, Darwinizme hak verdiren bir eda ile bir maymun yüzünü görmenin dahi mümkün olduğunu ifade eden Çağlar, yapıtın, sanatın sırlarını taşıyan bir üsluba sahip olduğu değerlendirmesinde bulunur (Çağlar: 1939: 27).

Arif Kaptan'ın bu sergide, çok daha sağlam fakat kendisini çok daha fazla yoracak bir anlayış içerisinde olduğu ifade edilir. Resimleri, denizcilerin sert olarak bilinen mizaçlarının aksine, çok tatlı ve yumuşak ifadeler ile renkler içermesi açısından övülmeye layık yapıtlar olarak tanıtılır. Özellikle, sanatçının Yurt Gezileri kapsamında Edirne'de yaptığı peyzajlar (Resim 110), sanatçının tatlı ve munis üslubunu başarı ile yansıttığı örnekler arasında gösterilir. Serginin en başarılı yapıtlarından olan, Beyazıd Meydanı'ndan Süleymaniye'ye sapan caddeyi gösteren yapıtında, Erenköyü'nün tatlı kır sokaklarındaki rahatlığı ve sakinliği yansıtması bakımından sanatçının üslubunu sürdürdüğü ifade edilir (Nahid Sırrı, 1939a: 6). Ağaçlı bir sahil kenarını gösteren manzarası ise lirik anlatımı ile Yahya Kemal'in şiirlerini çağrıştıracak kadar güçlü bulunur. “*Yemişler*” tablosu, meyvelerin cansız görünüşleri açısından yetersiz olarak değerlendirilir (Çağlar: 1939: 27). Ahmed Muhib, tabiat aşığı Arif Kaptan'ın İstanbul'un banliyö görünüşlerini ve diğer şehir motiflerini başarı ile verebileceği düşüncesi ile sanatçıya bu kompozisyonlara yönelmesini tavsiye etmektedir (Ahmed Muhib, (6 Şubat 1939). “Yedinci D Grubu Sergisi” *Cumhuriyet*).



Resim 110: Arif Kaptan, "Peyzaj" (Yarım Ay).

Nurullah Berk'in sergide teşhir ettiği üç eserin dikkat çekici bulunan ortak unsuru renkleridir. Sanatçının renk uygulamalarındaki yenilikler bir tesadüf değil, teknik ve düşünsel derinlikleri üzerine zahmetli araştırmaların bir sonucu olarak vurgulanır. Nurullah Berk'in eserlerinde çoğunlukla kontrastları bakımından ele alınan renkler, resmin atmosferinin ilk bakışta anlaşılmasını, hatta beğenilmesini engellemektedir. Sanatçının bu ilk temasta yarattığı etki, aynı zamanda yapıtının başarısını kanıtlar niteliktedir. İyi resmin, kendisini ilk karşılaşmada sevdiren resim olmadığı düşüncesinden hareketle, sanatçının yapıtlarında entelektüel bir güzelliğe ulaştığı yorumu yapılır (Ahmed Muhib, (6 Şubat 1939). "Yedinci D Grubu Sergisi" *Cumhuriyet*). Nurullah Berk'in bir rüyada görülmüş hissi veren vazolu, yastıklı ve kafa taslı kompozisyonunda düzensizliğin bir düzen; anlamsızlığın ise başlı başına bir anlam kazandığı belirtilir. Bir başka tablosunda, elinde paletiyle betimlenen ressamın, kalkanını tutan bir savaşçı gibi gayret ve aksiyon içerisinde gösterilmesi beğeniyle karşılanır. Sanatçının bu yapıtı, ressamın, bir şair gibi sadece hasta ve naif bir hülya adamı olmadığı; mücadeleci ve hamleci bir insan olduğunu vurgulaması açısından övülmektedir (Çağlar, 1939: 28).

İlk defa d Grubu ile birlikte eser teşhir eden Halil Dikmen'in kamuoyundaki beklentileri karşılayamadığı; fakat umut vaat ettiği ifade edilmektedir. Ahmed Muhib, sergide, büyük bir kompozisyon teşhir etmediği için eleştirdiği genç ressamın kendisini gösterebilecek bir eserine tesadüf edilemediğini belirtir. Fakat, genç ressamın yapıtlarında bilinçli arayışa dikkat çekilerek, etütlerinde (Resim 111), plastik ifadeleri klasik üslubun başat değerleri olan hacim ve renk açısından ele alması takdirle

karşılanmaktadır. Sanatçının altı etüdünün tamamında görülen bu klasik tutum, ressamın bu konudaki ustalığını ortaya koyması bakımından önemsenmektedir (Ahmed Muhib, (6 Şubat 1939). “Yedinci D Grubu Sergisi” *Cumhuriyet*).



Resim 111: Halil Dikmen, "Portre" (Yarım Ay).

Halil Dikmen'in “*Zenci Kadın*” portresi, sanatçının beğenilen eserleri arasındadır. Sanatçının, siyahî ırkın tüm yüz özelliklerini canlandırmasındaki ustalık takdire değer bulunmaktadır. Ressamın, biri çırpınan, diğeri sakin iki yüzü bir arada, tek bir ruh altında birleştirmek istercesine resmettiği ve bir deneme ya da henüz başlangıç aşamasındaymış izlenimi veren yapıtı da serginin beğenilen eserleri arasında gösterilmektedir (Çağlar, 1939: 28).

Eren Eyüboğlu'nun eserlerindeki renk ve valör sağlamlığı takdirle karşılanırken; kompozisyonların ciddiyeti ve kuvvetine dikkat çekilir. Resimlerinde bir yenilik ve heyecan sezildiği vurgulanan Eren Eyüboğlu'nun yaptığı motiflere büyük bir sadakat ile bağlı kalması övülür. “*Cami Avlusu*” peyzajı, sanatçının üslubunda hissedilen Cezanne etkisinin güçlü bir örneği olarak tanıtılır (Ahmed Muhib, (6 Şubat 1939). “Yedinci D Grubu Sergisi” *Cumhuriyet*). Behçet Kemal Çağlar çalışmalarında, eşi Bedri Rahmi Eyüboğlu ile olan güçlü benzerliğe dikkat çekmektedir. Bu benzerliği, herhangi birisinin etki altında kalmasından ziyade, her iki sanatçının da aynı etki ve ilhamlardan beslendiği şeklinde yorumlar (Çağlar, 1939: 28). Türk resminin kıymetli ve büyük ümitler vaadeden bu genç ismin, Yurt Gezileri kapsamında yaptığı Edirne peyzajları başarılı bulunur. Şapkalı bir kadını resmettiği

portresi, sanatçının farklı bakış açısını yansıtması açısından takdir edilir (Nahid Sırrı, 1939a: 6).

Cemal Tollu'nun "*İlgin Ağacı*", serginin beğeniyle karşılanan yapıtlarındandır. Resimde, yeşil bir zeminin ortasından yükselen iki ağaçtan yeşil olanın baharı, eflatun olanın ise üzerinde birikmiş tan kızılığını temsil etmesi, yoğun bir emeğin ürünü olarak değerlendirilir (Çağlar, 1939: 27). Sanatçının, Antalya ve civarını konu alan peyzajları, huzur verici yeşil renkleri itibariyle başarılı bulunur (Nahid Sırrı, 1939a: 7). Cemal Tollu, önceki sergilere göre çok daha olgun olarak değerlendirilen yapıtlarında, doğanın ifadesi yerine, kendisinin doğa üzerindeki iddiasını tekrarladığı eleştirisine uğramaktan kurtulamaz (Ahmed Muhib, (6 Şubat 1939). "*Yedinci D Grubu Sergisi*" *Cumhuriyet*).

Elif Naci'nin; yılların verdiği yılgınlığını, sanattaki vurdumduymazlığı ile bir araya getirdiği kendi portresinde çok başarılı bulunmaktadır. Güçlü manevi hislerin etkisiyle yapılmış izlenimi uyandıran tarihi mabed yapıtı, serginin bir başka kıymetli eseri olarak gösterilmektedir. Sanatçının bazı köy kompozisyonlarında, köylüyü bir sporcu gibi göstermesi ise eleştirilir. Çağlar, kısa kollu mintanla kolu çıplak kalmış bir köylü olamayacağını belirterek, sanatçının bu konudaki gözlemini zayıf bulmaktadır (Çağlar, 1939: 28). Elif Naci'nin "*Genç Kız*" portresi ve ortasında nefti renginde bir koltuğun bulunduğu iç mekan resmi, sanatçının başarısını yansıtan diğer yapıtları olarak gösterilir (Ahmed Muhib, (6 Şubat 1939). "*Yedinci D Grubu Sergisi*" *Cumhuriyet*).

Zeki Faik'in yapıtlarını, serginin en başarılı eserleri olarak göstermenin mümkün olduğunu belirten Nahid Sırrı, sanatçının sık sık farklı ekollerin etkisi altında kalmasına karşın, dikkat çekici olduğu yorumunda bulunmaktadır (Resim 112). Sanatçının gözleri önüne eğik kadın başı; yeşil ve kırmızı renklerin hâkim olduğu bir kompozisyon içerisinde resmedilen yatan kadın kompozisyonu ile sis ve duman içerisinde zorlukla farkedilen gözlerinde garip bir ışığın yandığı kadın tablosu, öne çıkan eserleri olarak tanıtılır (Nahid Sırrı, 1939a: 6).



Resim 112: Zeki Faik İzer'in Yedinci D Grubu Sergisi'nde teşhir ettiği bir yapıtı (Yarım Ay).

Sergide teşhir ettiği eserler açısından kendisinden beklenen başarıyı gösteremeyen Eşref Üren'in, Paris'te olması nedeniyle sergi salonuna iştirak edemediği belirtilmektedir. Paris'te yapacağı çalışmaların ardından, çok daha başarılı eserler üreteceği beklentisi, basındaki hâkim görüştür (Çağlar, 1939: 28; Nahid Sırrı, 1939a: 6). Sanatçının imzasını taşıyan bir natürmortu ile iki peyzajı, gözlem gücü ve renkleri açısından başarılı bulunur (Ahmed Muhib, (6 Şubat 1939). “Yedinci D Grubu Sergisi” *Cumhuriyet*).

Serginin heykel bölümünde Zühtü Müridoğlu'nun sergilediği yapıtlar beğeniyle karşılanır. Özellikle “*Abidin Dino*” büstünün kuvvetli bir eser olduğu yorumunda bulunulur (Nahid Sırrı, 1939a: 6). Sanatçının sergide teşhir ettiği taslaklar arasında, bir mozole taslağı üzerinde durulur. Behçet Kemal Çağlar, taslakta yer alan sekiz sütunun altıya indirilmesini, altı ok ve altı meşale açısından anlamlı olacağını belirtir. Diğer taslakta yer alan “*Eti Aslanları*”nı ise beğeniyle karşılar. En büyük Türk-Eti anıtını örnek, hatta esas almaktan daha isabetli bir hareket noktası olamayacağı değerlendirilmesinde bulunur (Çağlar, 1939: 28).

#### **2.1.4.9. Sekizinci d Grubu Sergisi**

İstanbul Beyoğlu Halkevi binasında, 3 Şubat 1940 tarihinde açılan Sekizinci d Grubu Sergisi, d Grubu'nun klasiğe dönüş gayreti içerisinde olduğunu göstermesi açısından dikkat çekici bulunur. Genel itibariyle bir desen sergisi görünümünde olan sergide, her sanatçının bir adet yağlıboya etüdünün teşhir edildiği belirtilir. Beyoğlu Halkevi reisi Ekrem Tur'un takdimi ve Nurullah Berk'in d Grubu'nun faaliyetleri

hakkındaki konuşmasının ardından açılışı gerçekleştirilen sergide Arif Kaptan, Abidin Dino, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Elif Naci, Eren Eyüboğlu, Eşref Üren, Halil Dikmen, Nurullah Berk, Salih Urallı, Zeki Faik İzer ve Zühtü Müridoğlu'nun yapıtları sergilenir (“D Grubu Beyoğlu Halkevinde Bir Sergi Açıyor”, (31 Ocak (İkincikânun) 1940). *Cumhuriyet*; “D Sergisi”, (2 Şubat 1940). *Vakit*; “D Grubu Sergisi Dün Açıldı”, (4 Şubat 1940). *Cumhuriyet*; “D Grubu Resim Sergisi”, (4 Şubat 1940). *Vakit*; Anonim, 1940b: 174).

16 Şubat 1940 tarihli Cumhuriyet gazetesinde, sergi hakkında bir inceleme kaleme alan Peyami Safa, artık, Türk resim sanatı içerisinde faaliyet gösteren sanatçı birliklerinin üslup açısından kolaylıkla tasnif edilemeyeceğine dikkat çekmektedir. Peyami Safa'ya göre, Güzel Sanatlar Birliği'nin geçmişi, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin bugünü ve d Grubu'nun geleceği temsil ettiği görüşü artık geçerli değildir. Güzel Sanatlar Birliği'nden İbrahim Çallı'nın “*Mevleviler*” üslubundaki eserleri, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nden Şeref Akdik'in muhafazakar eserlerine göre çok daha ileri ve modernidir. d Grubu'ndan heykeltraş Zühtü'nün eserleri de Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nden Edip Hakkı Köseoğlu'na ya da Hamid Görele'ye kıyasla, çok daha güçlü bir biçimde geleneğe bağlı bulunur. Yazar, d Grubu gibi, çağın ve toplumsal yaşayışın bir adım önünde, geleceği temsil ettiği iddiası ile ortaya çıkanların tamamının, geleceğin bilinmezliğinden kaynaklanan tereddütler içinde olduğunu ifade eder. d Grubu'nun ilk sergilerinde, Türk sanat çevrelerine yeni gibi gelen de, işte bu tereddütün yansımasıdır. Sanatçıların ortaya çıktıkları andaki durumlarını klasik ve avangard arasında bir sallanma olarak nitelendiren Peyami Safa, bu sallanmanın modern sanatın prensiplerinden biri gibi gösterilmeye çalışıldığı iddiasında bulunur. Üstelik, aynı durumu Batılı pek çok usta ressamın yaklaşımında görmek de mümkündür. Peyami Safa'ya göre, söz konusu yaklaşımın ortaya koyduğu netice oldukça açıktır: “Yeni=Klasik+1”. Yazarın formülündeki 1, sanatçının kişiliğini ifade etmektedir. Klasik temel ortadan kalkmamak şartıyla, sanatçının kişiliği içerisinde en ihtilalci anlayışların yer bulmasında herhangi bir sakınca yoktur (Peyami Safa, (16 Şubat 1940). “D Grubu Sergisi” *Cumhuriyet*).

d Grubu'nun sekizinci sergisi, sanatçıların bu temel ile -yani “klasik” olan ilişkilerini güçlendirmesi açısından önemlidir. Sergide, grubun gerçekliği bir hareket noktası haline getirmenin verdiği güven ile yeniyeye doğru daha başarılı bir biçimde



ilerlediği belirtilmektedir. Peyami Safa'nın tabiri ile, "ultra-modern sanat savunucuları içerisindeki en zıyırları" bile, hayali ya da gerçek bir nesnenin/modelin biçim ve vasıflarını kavrayamadığı; sübjektif yargılara objektif yaklaşımlar ile varmayı reddettiği bir sanat anlayışının saçma olduğunu kabul etmek zorunda kalmıştır. (Peyami Safa, (16 Şubat 1940). "D Grubu Sergisi" *Cumhuriyet*).

Peyami Safa'nın, d Grubu'nun klasik sanata geri döndüğü yönündeki tespitleri, serginin açılışında Nurullah Berk tarafından da ifade edilir. Nurullah Berk, sekizinci serginin, d Grubu'nun ihtilalci gibi görünen ilk eserlerinden sonra, büyük bir şevk ve istekle klasiğe yönelişlerini kanıtlayan eserlere ev sahipliği yaptığını söylemektedir. d Grubu ve klasizm konusunda dikkat çeken bir başka isim, Raif Pamukçu'dur. İnanc Mecmuası'nda yayınlanan incelemede, d Grubu'nun, 1918 sanat buhranına ilgisiz kalan ve akabinde yaşanan sürecin tüm evrelerini aşmış olan Avrupa'daki "Yeni Klasizme" koşut bir cephe aldığını belirtir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, d Grubu'nun "Yeni Klasizme" dönüşündeki kararlığı yansıtan en şaşırtıcı isim olarak tanıtılmaktadır. Sanatçının, beklenilmedik bir biçimde süslü anlatımdan uzaklaştığı ve doğanın gerçekliği karşısında disiplin kazandığı yorumunda bulunulur (Anonim, 1940b: 174; Pamukçu: 1940: 12; Peyami Safa, (16 Şubat 1940). "D Grubu Sergisi" *Cumhuriyet*). d Grubu ve klasizm tartışmalarına son nokta, yine d Grubu tarafından sergi için hazırlanmış ve "Beyanname" başlığı ile yayınlanan bir bildiri ile konur. Fotoğrafik realizmden kaçındıkları kadar aşırı ifadelerden de kaçındıklarını belirten grup, ilk zamanlardaki "aykırılıklarının" nedenini şu şekilde ifade etmektedir:

*"Başlangıçta d Grubunun ihtilalci ve yıkıcı bir vechesi yok değildi. Çizgilerin ve renklerin sırrını bilmeyenler, bu vechenin arkasındaki inşa iradesini birden bire farkedemediler. Başlangıçta gösterdiğimiz ifratlar, bir taraftan fotoğrafik görüşü, diğer taraftan empresyonist yumuşaklığı, desensizliği, temelsizliği yıkmak içindi. İlk sergimizi gezenler haturlar ki, kübist, ekspresyonist ve hatta sürrealist tecrübeler, temrinler yanında, Rafael, Tisyen gibi büyük klasiklerden kopyalar teşhir etmiştik. Hakikatte D Grubu, klasik kıymetleri ihya ve sağlam temeller üzerine bina edilmiş bir sanatın esaslarını kurmak istiyordu"* (Pamukçu: 1940: 14).

O tarihten itibaren arzularını en açık biçimde sergilerde, izleyicilerin şahitliğinde teşhir ettiklerini belirten D Grubu, bu süreci, büyük sanatın ezeli kanunları

anlamak için emeklemek olarak nitelemektedir. Bunun sonunda vardıkları düşünceler ise, basında d Grubu'nun klasizme dönüşüne yönelik yorumları bu oluşumu doğrulamaktadır:

*“Bugün Türk sanatının bütün kolları için, en asil manası içinde bir klasizm ihtiyacını ehemmiyetle tebarüz ettirmek isteriz. Yalnız bizim memleketimiz için değil, bütün Avrupa sanatında da kendisini empoze eden bu ihtiyaç, harp sonrasında beri kültür hayatını, fikir cereyanlarını sarsmış olan buhranların en tabii neticesi, aksülamelidir”* (Pamukçu: 1940: 14).

Nurullah Berk, sergiye hakim olan klasik ruhu vurgulayan bir diğer ressamdır. Sanatçının, klasik kültürünü güçlendirmek için bir süredir tecrübe ettiği soyutlamaları bırakıp; nefis bir yağlıboya enteriyör ile ağırbaşlı desen etütleri teşhir etmesi memnuniyetle karşılanır (Pamukçu: 1940: 12) *“Kitap Okuyan Kadın”*ı, klasik olgunluğu yansıtmaya bakımdan beğenilir (Peyami Safa, (16 Şubat 1940). *“D Grubu Sergisi” Cumhuriyet*).

Sergide az sayıda desen teşhir ettiği için eleştirilen Halil Dikmen, büyük boyutlu *“Erzincan Felaketi”* tablosu ile grubun yeni ideolojisini canlandırması açısından takdir edilir. Sanatçının, bu büyük felaketin tüm çarpıcı yönlerini başarılı hat ve ışıklar ile açık bir şekilde izleyiciye aktardığı yorumunda bulunulur (*“D Grubu Sergisi Dün Açıldı”*, (4 Şubat 1940). *Cumhuriyet*; Pamukçu: 1940: 12; Peyami Safa, (16 Şubat 1940). *“D Grubu Sergisi” Cumhuriyet*).

Elif Naci, kızının portresi ile serginin en dikkat çeken ressamı arasında gösterilmektedir. Sanatçı heyecanı ile baba şevkatinin birleştiği, güçlü bir portre olarak nitelendirilen eser, ressamın portre konusunda ulaştığı mükemmeliyeti göstermesi açısından coşkuyla karşılanır (Pamukçu: 1940: 12-13). Daha çok iç mekan resimleri yapması ile tanındığı belirtilen Elif Naci'nin, bu sergi ile birlikte, artık dış dünyadan korkmadığı, doğayı aslından uzaklaştıracak biçim bozmalardan sakındığı ve portrelerinde şair mizacına uygun olarak duygusal bir anlatıma ulaştığı yorumunda bulunulur. Sergide, Cemal Tollu'nun mütevazî, fakat sanatsal kudretinden emin eserler teşhir ettiği belirtilir. Başlı koluna dayalı *“Kadın”* ve *“İhtiyar”* portreleri, ressamın gerçeklikten uzaklaşarak kişisel yargıların ağırlık kazandığı gelişim evresini aşan bir başarı olarak izleyiciye aktarılır (Pamukçu: 1940: 12; Peyami Safa, (16 Şubat 1940). *“D Grubu Sergisi” Cumhuriyet*).

d Grubu'nun "Yeni Klasizm"e dönmek için gösterdiği çabanın, Zeki Faik'in sergilediği desenler ile devam ettiği belirtilmektedir. Sanatçının portreleri ve etütleri beğeniyle karşılanır. "Bahçedeki Kadın" yapıtı ise, ressamın farklı üslup arayışlarını göstermesi açısından diğer eserlerinden farklı bulunmaktadır. ("D Grubu Sergisi Dün Açıldı", (4 Şubat 1940). *Cumhuriyet*; Pamukçu: 1940: 13).

Eren Eyüboğlu'nun ince bir özenle çalışılmış olan gravürleri, serginin başarılı yapıtları arasındadır (Pamukçu: 1940: 13). Natürmortları, solgun bulunmakla birlikte, sanatçının başarılı olduğu eserler olarak tanıtılır. "Ağaç" tablosu ise, eşi Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun etkisinde kalması açısından eleştiriye uğramaktadır ("D Grubu Sergisi Dün Açıldı", (4 Şubat 1940). *Cumhuriyet*).

Eşref Üren'in eserleri, anlamak ve hissedebilmek için çaba gerektiren türden yapıtlar arasında gösterilmektedir. İzleyicinin, sanatçının imzasını taşıyan "Portre" ve tek hatlı desenlerinin ince zevkli etkisi altına girince, bu çabanın ne kadar yerinde olduğunu farkedeceği yorumunda bulunulur. Sanatçı pentüre şiir katmasını bilen nadir resamlardan biri olarak tanıtılmaktadır (Pamukçu: 1940: 13).

İncelemede, heykeltıraş Zühtü'nün, plastik sanatların desensiz olamayacağına inanan bir sanatçı olduğu değerlendirilmesinde bulunulur. Bu sergide, genç heykeltıraş, diğer arkadaşları gibi doğaya çizgi ve ışık-gölge penceresinden yaklaşırken; doğayı plastik formlar ve kanunlar çerçevesinde ele aldığı ifade edilmektedir. Sanatçının, klasik mükemmelliği çağrıştıran sağlam üslubunun, özellikle plastik vurgulu çıplak kadın desenlerinde öne çıktığı belirtilmektedir ("D Grubu Sergisi Dün Açıldı", (4 Şubat 1940). *Cumhuriyet*; Pamukçu: 1940: 13).

### **2.1.5. İnkılâp Resim Sergileri**

Cumhuriyet döneminin ilk tematik sergisi olan İnkılâp Resim Sergisi, ilk defa 1933 yılında açılır. İnkılaplar ve millî mücadele temalı resimlerden oluşan sergiler, basında Türk resim sanatının ideal sergi biçimi olarak gösterilmektedir. 1933-1937 yılları arasında her yıl düzenli olarak açılan İnkılâp Resim Sergileri, açık kaldığı süre boyunca Ankara'nın önemli sanat olaylarından biri olarak dikkat çekmektedir.

#### **2.1.5.1. Birinci İnkılâp Resim Sergisi**

4 Kasım 1933 tarihinde Ankara Halkevi binasında resmi açılışı yapılan sergi, Maarif Vekili Hikmet Bey başta olmak üzere, bakanlar, yabancı ülke elçileri ve şehrin

ileri gelenlerinden oluşan coşkulu bir kalabalığın katılımı ile düzenlenir. Sergi, Cumhuriyet'in onuncu yıldönümü kutlamaları kapsamında gerçekleştirilen ve kamuoyuna "Onuncu Yıl Bayramı" olarak yansıyan bir dizi etkinliğin parçasıdır. Bu etkinlikler kapsamında, Cumhuriyet'in on yıllık eğitim hayatı "Maarif Sergisi"nde, ekonomik başarımları "İktisat Sergisi"nde, güzel sanatlar alanındaki ilerlemeler ise "İnkılâp Resim Sergisi"nde halk ile paylaşılır ("Gazi Hazretleri Dün İktisat, Maarif ve Resim Sergilerini Gezdiler" (3 Kasım (İkinci Teşrin) 1933). *Hakimiyeti Milliye*; "Ankara'da İnkılâp Resim Sergisi Açıldı", (5 Kasım (Teşrinisani) 1933). *Cumhuriyet*).

Sergi, 2 Kasım 1933 tarihinde, henüz hazırlık aşamasında, Gazi Mustafa Kemal tarafından ziyaret edilmiş, Ulu Önder'in yapıtları büyük bir ilgi ve keyifle izlemesi, her bir eserin önünde ayrı ayrı durarak dikkatli bir biçimde tetkiklerde bulunması basında geniş yer bulmuştur. Gazi'nin, sergiden, Türk ressamlarının inkılâp yolundaki eserleri karşısında duyduğu memnuniyeti ifade etmesi, Türk sanatçıları için büyük bir moral kaynağı olarak değerlendirilmektedir ("Gazi Hazretleri Dün İktisat, Maarif ve Resim Sergilerini Gezdiler", (3 Kasım (İkinci Teşrin) 1933). *Hakimiyeti Milliye*).

Birinci İnkılâp Sergisi, basında, Türk ressamların Cumhuriyet dönemindeki anlayış ve etkinliklerine yönelik kapsamlı bir değerlendirme yapabileme imkânı olarak ele alınmaktadır. Serginin, Türk resim sanatı için bir dönüm noktası olduğu görüşü hâkimdir. Özellikle, millî sanat söyleminin ön plana çıktığı görülmektedir. Bu bağlamda İnkılâp Sergileri, avare sanatın inkılâp emrine alınması için büyük bir fırsat olarak yorumlanmaktadır. Türk ressamların, bu sergi ile zafer ve inkılâp konularını tuvallerine taşımaya başladığı ifade edilmektedir ("Büyük Bayramda Açılan Sergiler", 6 Kasım (İkinciteşrin) 1933, *Hakimiyeti Milliye*).

Burhan Asaf, ressamların toplumsal konulardan bilinçli bir şekilde uzak durduğunu; çiçekler, manzaralar, sebzeler, çıplak ya da yarı çıplak etütler ile daha fazla ilgilendiğini belirtmektedir. Yazara göre, sanatçıların bu tercihi, Türk resim sanatının mevcut durumu ile ilişkilidir. Türk ressamının toplumsal konulara olan mesafesi, Türk resim sanatının gelenekleri ve sanatçıların eser satışlarına doğrudan yön veren talepler/siparişlerin bir sonucu olarak değerlendirilmektedir. Türk sanatındaki eleştiri mekanizması da, ressamların toplumsal konular dışında kalmasına neden olan bir başka etken olarak görülmektedir. Sanatçılara yönelik eleştiriler, sanatçıların zafer ve inkılâbı anlatan konulardan uzaklaşmasına neden olmaktadır. Bu nedenle, Türk resim

sanatında, sağlıklı bir eleştirel ortam olmadığı kabul edilerek, bu yönde yeni yaklaşımlar geliştirilmesi bir gereklilik olarak belirtilmektedir. Sanatçıların gelişime katkı sunacak bir ortam için, eleştirinin yöneltileceği sanat dalında geniş çaplı bir geleneğin ve genel bir beğenin oluşması gerekmektedir. Halkına henüz bir tek resim galerisinin kapılarını açmamış olan Türkiye’de ise, böylesi bir ortam için beklemek gerekecektir. Dolayısıyla, Türk ressamların, güçlü bir eleştirel ortamın baskısıyla daha iyi ve daha yeni çalışmalar ortaya koyması da şimdilik mümkün gözükmemektedir. Birinci İnkılâp Resim Sergisi’ni övgüyle karşılayan Behçet Kemal, resim ve heykel sanatının, Cumhuriyet’in on yıllık zaferleri ve inkılâplarını en güçlü şekilde ifade edebilecek güzel sanatlar şubeleri olduğunu belirtmektedir. Birinci İnkılâp Sergisi’ni övgüyle karşılar. Behçet Kemal’e göre Türk inkılâbının imajı, ancak, bir Türk’ün zihninde fikirleşecek ve bir Türk’ün ruhunda sanatlaşacaktır. Fakat edebiyat alanında olduğu gibi, Türk resim sanatı da bu görünümün uzağındadır. Türkiye’ye özgü bir sanat anlayışı ve Türk inkılâbına mahsus bir sanat görüşü henüz inşa edilmiş değildir. Sanatçılar, teşkilatlı bir üretim etkinliğinden mahrum ve dağınık bir görünümindedir. Türk resim sanatını, bu doğrultuda yönlendirebilecek bir gücün varlığından da söz etmek mümkün değildir. Behçet Kemal’e göre Türk resim sanatının Cumhuriyet dönemindeki on yıllık “hazin” geçmişini, Elif Naci’nin ressamlığını gölgede bırakan güçlü kaleminden okumak mümkündür. Elif Naci’nin “On Yılda Resim” adlı kitabı, Türk resim sanatının sergiler açmak dışında herhangi bir başarısı olmadığını ortaya koymaktadır. Türk resminde bir Ankara mektebinin/ekolünün olmaması ve ressamlar arasında Cumhuriyet nesli olarak nitelendirilecek bir kuşağın yetişmemesi, üzerinde önemle durulması gereken noktalardır (Behçet Kemal, (27 İkinciteşrin (Kasım) 1933). “On Yılda Resim ve Son Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*; Burhan Asaf, (6 Kasım (İkinci Teşrin) 1933). “Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

Birinci İnkılâp Sergisi hakkında yapılan değerlendirmelerde, eserlere yönelik teknik analiz ve incelemelerden bilinçli bir şekilde uzak durulduğu, kaleme alınan metinlerde görülmektedir. Burhan Asaf, ressamların ilk defa bu sergide, büyük boyutlu ve tarihi kompozisyonlar çalıştığını belirtmektedir. Sergi hakkında değerlendirmede bulunurken, ressamların bu konudaki acemiliklerinin göz önünde bulundurulması, serginin önemi ile bağdaşan bir durum olarak işaret edilmektedir. İnkılâpların emrine girmeye başlayan ressamların, teknik yönden eleştirilmesi, haksızlık olarak

değerlendirilmektedir (Burhan Asaf, (6 Kasım (İkinci Teşrin) 1933). “Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

Behçet Kemal, ressamların istenilen şeyleri, istenilmeyen biçimde yaptığı yorumunda bulunur. Renk, desen ve diğer teknik yönlerden başarılı olarak değerlendirilebilecek bir yapıtın, Gazi Mustafa Kemal’i köylüler arasında frakla göstermesi, yapıtın başarısını gölgeleyen büyük bir kusur olarak değerlendirilmektedir. Ulu Önder’in Dumlupınar sırtlarında kaputunda uyuduğu resimde, Gazi’nin yanında bekleyen, muntazam giyimli bir nöbetçi asker ise olayın etkisini azaltmaktadır. Ressamların, millî mücadele ve inkılâpların ruhunu yansıtmada, henüz bir bocalayış içerisinde olduğunu belirten Behçet Kemal, resimlerdeki figürlerin yüz ifadelerine de dikkat çekmektedir. Yazara göre bu figürler, adeta bir fotoğrafa poz vermiş gibi, birbirinin tekrarı ve donuk ifadelere sahiptir (Behçet Kemal, (27 İkinci Teşrin (Kasım) 1933). “On Yılda Resim ve Son Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

Birinci İnkılâp Sergisi’nde genç ressamların, teknik ve konu yönünde usta isimlere göre daha başarılı olduğu görüşü hâkimdir. Behçet Kemal bu durumu, genç sanatçıların üstatların aksine, inkılâbı gerçekten duyumsayarak ve anlayarak benimsemeleri ile izah etmektedir. İki kuşak arasındaki farkın, teşhir edilen eserlerde açıkça görülebileceğini belirtmektedir. Tanınmış, usta bir ressamın kadın haklarına dair inkılâpları gösteren bir daktilo resminin, genç heykeltıraş Rezan Hanım’ın koltuğunda kitap okuyan, özgür ve kendinden emin görünüşteki Türk kadınının heykeli yanında manadan ve güzellikten uzak kaldığı yorumunda bulunulur. Feride Nino Hanım’ın ince bir itina ile örülmüş ipek kozasını anımsatan girift ve ince eserleri, sanatsal başarıları ile birlikte, Türk kadınının ulaştığı insanca yaşamın sanat alanındaki bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Bundan on on beş yıl önce, sahip olabileceği tüm el maharetini kafesler ardından gergef işleyerek göstermek zorunda kalan Türk kadınının, Birinci İnkılâp Sergisi’nde, unutulmaz bir maharet ve sanat gücüyle mermeri ve tuncu işleyerek serginin en güzel yapıtlarını üretmesi hayranlık duyulacak bir başarı olarak sunulmaktadır (Behçet Kemal, (27 İkinci Teşrin (Kasım) 1933). “On Yılda Resim ve Son Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

### **2.1.5.2. İkinci İnkılâp Resim Sergisi**

Sadece inkılâplara ve millî konulara ait yapıtlardan oluşan İkinci İnkılâp Sergisi, 30 Birinciteşrin (Ekim) 1934 tarihinde, Ankara İsmetpaşa Kız Enstitüsü’nde

açılır. Maarif Vekâleti'nin himayesinde gerçekleştirilen sergi, öncekine göre daha başarılı bulunmakla birlikte, sanatçıların inkılâp konulu resimlere hazırlık aşamasında olduğu yorumunda bulunulur. Burhan Asaf, ilk sergide olduğu gibi, İkinci İnkılâp Sergisi'ne katılan sanatçılara da anlayışla yaklaşılmaması gerektiğini belirtmektedir. Yazara göre, ölü tabiat görünülerinden, manzaralardan, İstanbul'un şehir içi kesitlerinden; inkılâpların soylu ve özlü konularına geçmek kolay değildir. Sanatçıların, inkılâpları tuvallerine taşımak noktasında başarılı addedilebilmesi için gerekli olan gelenek henüz yoktur. Ressamların inkılâp sanatı olarak bayrak, kurt ya da millî mücadele önderlerinin belirli kompozisyonlar içerisine alınmış resimlerini yapmaları, hoş görülmelidir. Temsili resimler, en kısa zamanda Cumhuriyet insanını ete kemiğe bürünmüş ve yaşamın her alanında hareket halinde gösteren resimler haline dönüşecektir. Çünkü temsili resimler, önemli ve saygın oldukları kadar riskli bulunmaktadır. Teknik ve kompozisyon açısından zayıf bir temsili resim, Cumhuriyet'i ve konusu olan inkılâpları da zayıf gösterecektir. Öte yandan, sanatsal açıdan yüksek değerde olmayıp, belge niteliği taşıyan resimler de içeriğindeki olayı en ince detayına kadar yansıtmaması şartıyla kabul edilebilir olarak değerlendirilmektedir ("İkinci İnkılâp Resim Sergisi", (8 Kasım (Teşrinisani) 1934). *Akşam*; Burhan Asaf, (12 Kasım (İkinci Teşrin) 1934). "İnkılâp Resim Sergisi", *Hakimiyeti Milliye*).

İkinci İnkılâp Sergisi'nde, Ali Avni'nin "*Ziraat*" adı altında topladığı üç büyük tablosu ve "*Yaralı Asker*" yapıtı, basından ve izleyicilerden büyük beğeni alır. Ali Ulvi Bey'in "*Silah Arkadaşları*", yaralı bir asker ile onu taşıyan asker arasındaki güçlü dostluğu ve olayın gerilimini yansıtmaması bakımından övgüyle karşılanır. Hamit Necdet Bey'in "*Başkomutanlık*" ve "*Kağnılı Kadınlar*"ı, serginin öne çıkan yapıtları arasında sayılmaktadır. "*Kağnılı Kadınlar*", stilizasyon ile kompozisyonun birlikte yürütülmesi açısından eşsiz bulunur. Malik Bey'in "*Cumhuriyet Bayramı*" tablosu, inkılâpları resmetmenin başarılı bir örneği olarak takdim edilir. Sanatçının Kubilay'ın şehit edilmesini resmettiği yapıtı da beğenilen eserler arasında sayılır. Fakat bu resim, celladı olay mahalline tekrar getirerek, elim bir olayı tekrar canlandırdığı için uygun bulunmaz. Nurullah Cemal'in "*İstikbâl İçin*", Turgut Bey'in "*Büyük İhtiram*", Şeref Bey'in "*İstanbul ile Muharebe*", Bedri Rahmi'nin Türk minyatürleri etkisinde kalarak yaptığı köylü kadınları ve Zühtü Bey'in "*Mete*" adlı iki eskizi, serginin öne çıkan başarılı eserleri olarak tanıtılır ("İkinci İnkılâp Resim Sergisi", (8 Kasım (Teşrinisani)

1934). *Akşam*; Burhan Asaf, (12 Kasım (İkinci Teşrin) 1934). “İnkılap Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

Burhan Asaf, Hasan Fahrettin Bey’in “*Harf İnkılâbı*” yapıtını değerli bir konunun başarısız bir eserde ele alınması olarak değerlendirmektedir. Yapıt, kadın figürünün duruşu ve renkleri açısından başarılı olsa da, harf inkılâbı motifinin hem tablonun, hem de Harf İnkılâbının değerini düşürdüğü görüşündedir. Yazar, harf inkılâbını anlatmak için, ressamın neden bir kara tahta ya da bu resimde olduğu gibi bir tarlanın kenarına yeni harfleri resmettiğini anlayamadığını belirtmektedir. Bu durumun, Ulu Önder’in bir ziyaretinde halk ile çekilmiş bir fotoğrafından kaynaklandığını söyleyen Burhan Asaf, resamlara daha özgün anlatımlar üretmelerini tavsiye eder (Burhan Asaf, (12 Kasım (İkinci Teşrin) 1934). “İnkılap Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*).

İkinci İnkılâp Sergisi’nde, sergiyi gezen Maarif Vekâleti Jüri Heyeti tarafından 1400 lira bedelle, altı adet tablo alımı yapıldığı belirtilmektedir (“Resim Sergisinde Tablo Satın Alındı”, (11 Kasım (Teşrinisani) 1934). *Akşam*). Satın alınan tablolar içerisinde Edirne Kız Muallim Mektebi Resim Muallimi Melahat Hanım’ın “*Türk Kadınının Kurtuluşu*” adlı yapıtı, en beğenilen eserler arasında işaret edilmektedir. Güzel Sanatlar Akademisi’nin yetiştirdiği en güzide sanatçılardan biri olarak tanıtılan Melahat Hanım’ın bu yıl yurtdışına gönderilecek öğrenciler için açılan sınavda birinci olduğu, fakat tahsisat yetersizliğinden dolayı Avrupa’ya gidemediği belirtilmektedir. Sanatçının, İkinci İnkılâp Sergisi’nde eserinin satın alınması, kendisine atfedilen kıymetin haklılığını kanıtlar niteliktedir. Genç sanatçının, ilk fırsatta Avrupa’ya gönderileceğinin altı çizilmektedir (“Kadının Kurtuluşu Tablosu”, (20 Kasım (Teşrinisani) 1934). *Cumhuriyet*).

### 2.1.5.3. Üçüncü İnkılap Resim Sergisi

Kırk ressamın, 64 yapıt sergilediği Üçüncü İnkılâp Resim Sergisi, Cumhuriyet bayramının ikinci günü, 30 Ekim 1935 tarihinde açılır. Ankara Halkevi binasında düzenlenen serginin açılışı, Kültür Bakanı Saffet Arıkan Bey tarafından gerçekleştirilir. Ankara Halkevi Başkanı Ferid Celal Bey, açılış nutkunda, inkılâbın anısı ile iddiasız fakat yorulmaz bir gayretle çalışmalarını takdir etmektedir (Resim 113). Sanatçıların motivasyonunun, Türk resmini dünya resim sanatı seviyesine çıkarma ideallerinden kaynaklandığını ve inkılâbı anlatan eserlerden oluşan bu sergi



ile bunun ispat edildiğini belirtmektedir (“Ankara’da Resim Sergisi”, (15 Ekim (Teşrinievvel) 1935). *Akşam*; “Devrim Sergisi”, (28 Ekim (İlkteşrin) 1935). *Ulus*; “Üçüncü Devrim Resim Sergisi”, (31 Ekim (İlkteşrin) 1935). *Ulus*).



Resim 113: Üçüncü İnkılâp Resim Sergisi'nin açılış töreninden bir fotoğraf (Ulus).

Ulus gazetesinde bir yazı kaleme alan Yaşar Nabi, üçüncü sergide devrim sanatı tabiri ile sanatçıların zihninde canlanması gerekenlerin artık daha iyi anlaşıldığını belirtmektedir. Bu doğrultuda, savaş sahneleri ikinci plana alınırken; inkılâpların ve sosyal yaşamdaki gelişimlerin öne çıktığına dikkat çekmektedir. Yaşar Nabi’ye göre, tarlada sabanın peşinden giden köylü, çeşmede su dolduran köylü kızları, tünel açan işçiler, yeni yetişen dinç cumhuriyet neslinin daima ileriye olan her hamlesi ve ülkenin kalkınma hızını yansıtan her bir eser devrim sanatının en doğal konularıdır. Bu konuların Türk ressam ve heykeltıraşlarının geniş ufkunda yer etmesi beklenmektedir. Bununla birlikte, ressamların kavraması gereken önemli bir noktaya dikkat çekilmektedir. Ulusçuluk ateşinin hızına kendi meşalesinin ateşini de ilave etmesi ve bu söylemi yükseltmesi, sanatçıların bir vazifesi olarak vurgulanmaktadır. Teknik bir model olarak Batıya yüzünü çevirmiş Türk ressamı, milliyetçiliği yükseltmek için, his ve ilham açısından yüzünü Türk yurduna ve Türk milletine dönmeli görüşü ifade edilmektedir. Türk sanatçıdan beklenen bir başka yaklaşım, her türlü metafizik düşünceden uzak, tam manasıyla realist olan Türk devrimi gibi, gerçekçi olmalarıdır. Bu gerçekçilik, bazı örneklerine hâlâ rastlanılan alegori unsurlarını, ciddi tabloları reklam afişine çeviren köhne tarzı da Türk resim sanatından temizleyecektir. Önemli olan gerçekçiliğin, bir sanat ekolü olarak değil; özünü gerçekliklerden alan ve sadece gerçeğe kıymet veren bir sanat olduğunu kavramaktır. Bu fikir ve esasa bağlı olmak şartı ile sanatçıların kendi yaratıcılıkları ve yorumları

çerçevesinde üretilmiş eserler, sergi salonlarını zenginleştirecektir. Üçüncü İnkılâp Sergisi'ni meydana getiren eserlerin nitelik bakımından yüksek değer taşıdığını söylemenin mümkün olmadığını belirten Yaşar Nabi, bunun tersi bir yorumu, kendini dev aynasında görmek şeklinde değerlendirmektedir. Türk sanatçıları, bunun yerine, henüz çok uzağında oldukları hedefe varmak için çok çalışmak zorundadır. Serginin memnuniyet yaratan özelliği ise sanatçıların şimdiye kadar ihmal ettiği büyük kompozisyonlar üzerinde daha fazla yoğunlaşmasıdır. Bu durum, İnkılâp Sergileri'nin gittikçe geliştiğini, daha başarılı bir hale geldiğini ve inkılâp anlayışının sanatçıları arasında kuvvetlendiğini göstermesi bakımından önemli görülmektedir (Yaşar Nabi, (31 Ekim (İlkteşrin) 1935. "Devrim Resim Sergisi", *Ulus*).

Yaşar Nabi, İnkılâp Sergileri'ne kabul edilen yapıtların seçiminde fazlasıyla toleranslı olunmasına karşı çıkmaktadır. Gelecek yıldan itibaren eser kabul edilirken, daha seçici davranılması gerektiği üzerinde durur. Varması gereken hedefin bilincinde olan ressamın daha iyi eserler ortaya koyacağından emin olduğunu ifade etmektedir (Yaşar Nabi, (31 Ekim (İlkteşrin) 1935. "Devrim Resim Sergisi", *Ulus*).

#### **2.1.5.4. Dördüncü İnkılâp Resim Sergisi**

İnkılâp Sergileri'nin dördüncüsü, 30 Ekim 1936'da Ankara Halkevi'nde açılır. Otuz üç sanatçının<sup>17</sup> altmış yedi yapıtı, iki ayrı salonda teşhir edilir. Bu salonlardan ilkinin inkılâp konulu resimlere; diğerinin ise serbest konulu eserlere ayrıldığı belirtilmektedir. Ankara Halkevi Başkanı Ferid Celal Güven'in yaptığı açılış konuşmasında güzel sanatların, toplumsal ilerlemenin rehberi ve göstergesi olduğu vurgulanır. Ressamlara, Cumhuriyet'in bu konudaki beklentileri hatırlatılır. Bunun için, resim sanatının günlük bir iş olmaktan çıkarılması ve Türkiye'nin tüm çalışma sahalarında yakaladığı gelişim ve ivmenin, güzel sanatlar alanına da yansımaları istenir (Anonim, 1936g: 5; Çağlar, B. K. (1 Kasım (Sontışrin) 1936). "Resim Sergisi", *Ulus*).

Dördüncü İnkılâp Sergisi'ne yönelik eleştirilerde, inkılâp sanatı kavramının tartışmaya açıldığı görülmektedir. Bu bağlamda İnkılâp Sergileri, her ekol ve birlikten sanatçıları tek bir çatı altında toplamayı başarmasına karşın, Türk resim sanatının gelişiminde umulan katkıyı sağlayamadığı vurgulanır. Burhan Belge'ye göre, inkılâp sanatı söylemi, ressamın zihninde çok farklı çağrışımlar yaratmaktadır. Ressamların herhangi bir yenilik içermeyen tablolarına altı ok ya da ay yıldız

<sup>17</sup> Behçet Kemal Çağlar, sergiye otuz beş sanatçının katıldığını belirtir.

yerleştirmeyi inkılâp sanatı olarak görüp, bu tarz eserler satmaları bir yanlıdır. Benzer şekilde, Ulu Önder'in fotoğraflarına çok benzeyen portrelerini, oklar ya da şimşekler arasına yerleştirmeleri ve bu eserleri inkılâp sanatı olarak addetmeleri de gerçekçi bir yaklaşım değildir. Bu açılarından değerlendirildiğinde, İnkılâp Sergileri, inkılâpları anlatmak ve sevdirmek noktasında başarısız bulunmaktadır. Burhan Belge'ye göre, inkılâp sanatı söylemi, ressamı şahsiyetsizleştirmekten başka bir etki yaratmamaktadır (Belge, B. (14 Kasım (Sonteşrin) 1936). "İnkılab ve Sanat" *Ulus*).

Burhan Belge, ressamın sahip oldukları imkânlarla dikkat çekerek, teknik ve konu seçimi konusunda geniş bir özgürlüğe ulaşmış olduklarını vurgulamaktadır. Yazara göre, ressamlar, artık konu tercihi her hangi bir kısıtlama ile karşılaşmayacağı bir ortama sahiptir. Kendilerinden sosyal konulara daha fazla önem vermeleri ve millî bir sanat yolunda çaba göstermeleri beklenmektedir. Üstelik Türkiye ekonomik, politik, sosyal, kültürel yönden her gün değişmekte ve inkılâp sanatı için son derece elverişli bir ortam sunmaktadır. Fakat ressamın bu konudaki üretimlerinin beklentileri karşılamadığı vurgulanmaktadır. Ressamlar teknik yönden zayıf, konu açısından anlayışsız ve heyecansızdır. Onların bu kifayetsiz tavır ve yaklaşımları için, inkılâp ve sanat açısından bir tehlikeye dönüştüğü yorumu yapılmaktadır. Burhan Belge, bu şartlar içerisinde, inkılâp sanatı söyleminden vazgeçilmesini, bir hatadan dönüş olarak yorumlamaktadır. Sanatın zaten toplumsal bir olgu olarak millî kalmak zorunda olduğunu belirtirken, ressamlardan bir inkılâp sanatı beklemenin, sanatsal özgürlükleri kısıtlamak anlamına geleceğine dikkat çekmektedir. Bu yüzden, sanatçıların eserlerinde temel ölçüt olarak sadece sanatsal yetkinliğin gözetilmesinin Türk sanatının yararına olacağını vurgulamaktadır. Sanata, en azından belirli bir dönem için bu boyutlarda bir özgürlük tanımak, inkılâp sanatı açısından katkı sağlaması beklenen bir durum olarak işaret edilmektedir (Belge, B. (14 Kasım (Sonteşrin) 1936). "İnkılab ve Sanat", *Ulus*).

Ar Mecmuası'nın ilk sayısında sergi hakkında yayınlanan incelemede, Burhan Belge'nin bu düşünceleri, yaraya dokunma cesareti olarak yorumlanır. Burhan Belge'nin tespitlerinin, gerçekten de İnkılâp Sergileri'nin en aksak noktaları olduğu belirtilmektedir. Aynı düşüncelerin bazı sanatçıları tarafından da uzun süredir paylaşıldığının altı çizilir. Burhan Belge'nin işaret ettiği aksaklıkların kaynağı, eser satmaktan başka amacı olmayan, bu nedenle de kötü bir sembolizme yönelen üçüncü sınıf ressamın varlığıdır. İnkılâplar ile ilgili konuları başarı ile tuvalerine taşıyan ve

asıl teşvik edilmeye lâyık sanatı üreten ressamların yapıtları ise, bu sergide olduğu gibi, salonların en karanlık ve ücra yerlerine asılmaktadır. Böylelikle, Türkiye'nin en mükemmel sergisi olması gereken İnkılâp Sergileri'nin, bağış toplanan bir etkinlikten farkı kalmamaktadır. Bu bağlamda, İnkılâp Sergileri'ni para koparmak için ısmarlama resim yapanların adeta buluşma yeri olmaktan kurtarmak, sergiye seçilecek eserler için bir jüri heyeti ile heyetin görüşleri doğrultusunda çeşitli ödül mekanizmaları oluşturmak ile mümkün gözükmektedir. Bu sayede, bir sanatçı için onur kırıcı olan pazarlıklar ve yardım amacıyla yapılan bağışların ortadan kaldırılarak, ressamların en az bir yıllık geçimleri için gerekli bütçe yaratılabileceği belirtilmektedir (Anonim, 1936g: 6-7).

Yaşar Nabi ise Dördüncü İnkılâp Sergisi'nin, inkılâp sanatı doğrultusunda yeni bir söylem üretebilmesi açısından önemli bir adım olduğu görüşündedir. Yeni söylemin en güçlü yanının sanatçıların eserlerindeki gerçekçi üslup olduğunu ifade etmektedir. Yazara göre ressamlar, Batının soyutlamacı ve aşırıya kaçan etkilerinden kurtulmaya başlamıştır. Bununla birlikte, Türkiye'de sanat hareketlerine dair yapılan tartışmalarda, sanatın halk eğitimindeki önemi unutulmamalıdır. Türk sanatının ihtiyacının, soyut/mücerret tartışmaları değil, halkın sanat yolu ile eğitilmesine imkân veren gerçekçi tarz olduğu yorumunda bulunmaktadır. Yazara göre Türk ressamı, üslup tartışmalarındaki cephesini buna göre belirlemelidir. Kim için ve ne için çalıştığı konusunda doğru kararı vermeli, halk eğitiminden taraf olarak Türk kalkınma davasının istediği ve beklediği sanatçı olabilmelidir. Bu sayede, Türk sanatının halkın ilgisini kazanması da mümkün olacaktır. Sanatçıların metotta gerçekçiliği, ilhamda milliyetçiliği kabul etmeleri, halkın sanata karşı ilgisinde artışa yol açacaktır. Anadolu insanın günlük yaşayışı içerisinde kalan her şey, örnek alınacak modeller halk arasından seçildiği sürece, inkılâp sanatının sınırlarını belirlemektedir. Bu noktada önemli olan, konudan ziyade halkın yadırgamayacağı bir üsluba ulaşmaktır. Ressamın, yapıtlarında halk ile kurduğu iletişim ne kadar gerçekçi ve açık olursa, halkın ilgisi o derecede artacaktır. Yazar, sanatçılardan, realizm ile akademizmin ayrımını doğru bir biçimde yapmalarını istemektedir (Yaşar Nabi, (9 Kasım (Sonteşrin) 1936). “Resimde Realizme Doğru”, *Ulus*).

Dördüncü İnkılâp Sergisi, Yaşar Nabi'nin gerçekçilik bağlamında işaret ettiği fikirler bağlamında, başarılı bir sergi olarak değerlendirilmektedir. Bu başarı, her ressam ve yapıt için geçerli olmasa da, gelecek için oldukça umut verici bir aşama

olarak vurgulanmaktadır. Sergideki eser sayısının azlığından dolayı duyulan üzüntünün, realist yaklaşımların artmasından dolayı, önemsiz bir ayrıntı haline geldiği görülmektedir (Yaşar Nabi, (9 Kasım (Sonteşrin) 1936). “Resimde Realizme Doğru”, *Ulus*).

Yaşar Nabi gibi, Behçet Kemal Çağlar da sanatçıların konu seçimleri ve üslupları hakkında umutludur. Ressamların, birkaç tarihi olay ile sınırlanmış konu eğilimlerinin bu sergide artış gösterdiğine dikkat çekmektedir. Sergi genelinde, sadece sergide eser teşhir etmek amacıyla yapılmış, basit bir sembolizm barındıran ve samimi olmayan yapıtların çoğunluğu teşkil etmesi eleştirilmektedir. Dördüncü İnkılâp Sergisi'nin, ressamlardan beklenen olgun ve ileri hamlelerin uzağında kaldığı yönünde yaklaşımlar görülmektedir (Çağlar, B. K. (1 Kasım (Sonteşrin) 1936). “Resim Sergisi”, *Ulus*).

Behçet Kemal'in sergileme alanının düzenlemesine yönelik eleştirileri de söz konusudur. Yazara göre sadece inkılâplar konulu eserlere ayrılan birinci salonun aksine, ikinci salondaki yapıtlar, millî ve toplumsal sorumluluk taşımaları bakımından daha samimi ve başarılıdır Behçet Kemal Çağlar, bu ayrımı acele bir tasnifle yapılmış olması açısından eleştirmektedir (Çağlar, B. K. (1 Kasım (Sonteşrin) 1936). “Resim Sergisi”, *Ulus*).

Münir Hayri Egeli, *Cumhuriyet* gazetesinde kaleme aldığı yazısında, sergiyi genel itibari ile başarılı bulduğunu söylemektedir. Sergiye olumsuz eleştiride bulunanları, ressamların yaşam ve çalışma şartlarını göz önüne almadıkları gerekçesiyle eleştirmektedir. Bu koşullara karşın, sergide, sanatçıların benliklerini yaşatma kudreti göstermesini takdir etmektedir (Egeli, M. H. (12 Kasım (İkinciteşrin) 1936). “Ankara'da Açılan 4üncü İnkılâp Resim Sergisi” *Cumhuriyet*).

Sergiye katılan sanatçılar arasında Şeref Akdik, başarılı ressamlar arasında anılmaktadır. Sanatçının kendisine özgü memleket sıcaklığı taşıyan renkleri, olayları aktarış biçimi, doğru ve canlı desenleri, yapıtlarında öne çıkan özellikleri olarak gösterilmektedir. “*Yeni Mektep*” (Resim 114), “*Köylü Kadın*” ve “*Montrö*” yapıtlarının, usta bir elden çıkmış eserler olarak beğeniyle izlendiği vurgusu yapılmaktadır. “*Yeni Millet*” tablosu renk, ışık ve genel kompozisyonu itibariyle neşeli ve ilerici bulunur (Çağlar, B. K. (1 Kasım (Sonteşrin) 1936). “Resim Sergisi”, *Ulus*;

Egeli, M. H. (12 Kasım (İkinciteşrin) 1936). “Ankara’da Açılan 4üncü İnkılap Resim Sergisi” *Cumhuriyet*).



Resim 114: Şeref Akdik, "Yeni Mektep" (Cumhuriyet).

Sergide, renk karakterleri ve canlı üslubu ile dikkat çeken Saip Tuna, köylü kızı portreleri ile öne çıkmaktadır. Bu portrelerin, Türk sanatçısının doğumunun ilk alametlerini yansıtan eserler arasında yer aldığı belirtilmektedir. Sanatçının, Ankara atmosferi içerisine girmiş olması, bu sergideki başarısının nedeni olarak görülmektedir. Behçet Kemal, Saip Tuna'nın “*Bayraklaşan Şef*” adını tavsiye ettiği bir yapıtının, fikir ve teknik açısından biraz daha gelişmiş olması durumunda, sanat ve inkılapçılık açısından özlenen tarzda bir resim olacağı yorumunda bulunmaktadır (Çağlar, B. K. (1 Kasım (Sontеşrin) 1936). “Resim Sergisi”, *Ulus*; Egeli, M. H. (12 Kasım (İkinciteşrin) 1936). “Ankara’da Açılan 4üncü İnkılap Resim Sergisi” *Cumhuriyet*).

Hamit Görele'nin “*Müzik İnkılâbı*”, resmin sağ tarafının işlenmemiş olmasına karşın, güzel bir eser olarak tanıtılmaktadır. “*Güneş-Dil Teorisi*” ise, özellikle resimdeki kişilerin karakterlerinin başarı ile yansıtılması bakımından takdir edilmektedir (Egeli, M. H. (12 Kasım (İkinciteşrin) 1936). “Ankara’da Açılan 4üncü İnkılap Resim Sergisi” *Cumhuriyet*).

Refik Epikman'ın renk uygulamalarındaki karakteristik buluşları, övgüyle karşılanır. Sanatçının Sivas konulu resimleri, sanat ve inkılâp açısından başarıya ulaşmış yapıtlar olarak değerlendirilmektedir (Çağlar, B. K. (1 Kasım (Sontеşrin)

1936). “Resim Sergisi”, *Ulus*; Egeli, M. H. (12 Kasım (İkinciteşrin) 1936). “Ankara’da Açılan 4üncü İnkılap Resim Sergisi” *Cumhuriyet*).

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun derin zekası ve kıymetli fırçasının ürünleri olarak övülen özgün yapıtları, Seyfeddin Hüsnü’nün bir gün sadece kendisine ait bir üsluba dönüşecek kadar orijinal natürmortları, Melahat Hanım’ın “*İzci Kız*”ı, “7” katalog numaralı “*Montrö Antlaşması*” ve Cevat Dereli’nin “*Çanakkale*”si, Dördüncü İnkılâp Sergisi’nin başarılı eserleri arasındadır. Bir köylünün bir askerin boynuna sarılışını gösteren tablo ise, yarattığı duygusal etki açısından Türk ressamlarından beklenen sanata güçlü bir örnek olarak gösterilmektedir. İbrahim Çallı’nın “*Mehmed*”, “*Antakya*” ve “*Mevzie Giriş*” yapıtları, konuları açısından sergide beğeni toplayan eserleri arasında yer almaktadır. Sanatçının yapıtlarının, hakkında makaleler yazılabilecek kadar kıymetli ve derinlikli olduğu belirtilmektedir. Serginin heykel bölümünden basına yansıyan tek eser Nusret Suman’ın “*Atatürk*” heykelidir. Yapıt, hareketli görünümü açısından övülmeye layık bir yapıt olarak tanıtılmaktadır (Çağlar, B. K. (1 Kasım (Sontеşrin) 1936). “Resim Sergisi”, *Ulus*; Egeli, M. H. (12 Kasım (İkinciteşrin) 1936). “Ankara’da Açılan 4üncü İnkılap Resim Sergisi” *Cumhuriyet*).

Dördüncü İnkılâp Sergisi, İnkılâp Sergileri’nin sonucusudur. 1937 yılında açılması planlanan Beşinci İnkılâp Sergisi’nin önce Haziran ayına ertelendiği, daha sonra serginin düzenlenmesinden vazgeçildiği görülmektedir.

### **2.1.6. Devlet Resim ve Heykel Sergileri**

İlk kez 1939 yılında düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergileri, devletin ressamı teşvik ve himaye arayışlarının önemli bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Tez kapsamında kalan süre içerisinde, 1939 ve 1940 yıllarında, iki kez açılan bu sergiler, sanatçıların eser satabilecekleri önemli bir piyasa oluşumu olarak değerlendirilmiştir.

#### **2.1.6.1. Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi**

Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 31 Ekim (Teşrinievvel) 1939 tarihinde Başvekil Dr. Refik Saydam’ın aralarında bulunduğu kalabalık bir davetli grubunun katılımı ile açılır (Resim 115). Türk resim sanatında yeni bir heyecan olarak değerlendirilen sergi, sanatçılar ve halk tarafından memnuniyetle karşılanır. Sergide, Cumhuriyet Halk Partisi tarafından yurt gezileri kapsamında görevlendirilmiş on

ressama ait 101 parça yapıt ile çeşitli sanatçılara ait 270 eserden oluşan güçlü bir koleksiyon teşhir edilir (“Dün Devlet Resim ve Heykel Sergisi Açıldı”, (1 Kasım (İkinciteşrin) 1939). *Cumhuriyet*).



Resim 115: Başvekil Refik Saydam, Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ziyarette bulunurken (*Cumhuriyet*).

Maarif Vekili Hasan Ali Yücel, açılış konuşmasında serginin mahiyeti ve Türk resim sanatı içerisindeki önemini vurgular. Yücel, serginin, Maarif Vekâleti ve Cumhuriyet Halk Partisi'nin dört yıllık ortak çalışmaları sonucunda ortaya çıktığını ve Maarif Vekâleti tarafından bir talimatname ile Vekâlete bağlandığını belirtmektedir. Güzel Sanatlar Birliği, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, d Grubu ve herhangi bir birlik altında çalışmayan sanatçıları bir araya getiren serginin amacının, ressam ve heykeltıraşların eserlerinin halka arz edilmesi olduğunu söylemektedir (Anonim, 1940c: 2-3)

Hasan Ali Yücel, talimatname gereği, teşhir edilecek yapıtların bir jüri heyetinin değerlendirmesine tâbi olacağını belirtmektedir. Jüri heyetinde Maarif Vekilini temsilen Güzel Sanatlar Umum Müdürü, Talim ve Terbiye Heyeti'nden bir temsilci, Cumhuriyet Halk Partisi mensubu bir kişi, Güzel Sanatlar Akademisi müdürü, Güzel Sanatlar Akademisi resim ve heykel bölümlerinden birer öğretim görevlisi, sanatçı birliklerinin birer temsilcisi ve hiçbir birliğe mensup olmayan sanatçılar adına Maarif Vekâleti tarafından tayin edilecek bağımsız bir sanatçının bulunacağı belirtilmektedir. Bununla birlikte jüri heyeti, serginin resmi açılışından önce bir araya gelerek, gizli oy usulü ile serginin en başarılı üç yapıtını seçmek görevini de yerine getirmiştir. Seçilen eserler, derecelerine göre değişen miktarlarda para ödülüne hak kazanmıştır (“Devlet Resim Heykel Sergisi”, (4 Aralık (Birincikanun) 1939). *Cumhuriyet*; Anonim, 1940c: 2-3)



Her yıl Cumhuriyet Bayramı etkinlikleri kapsamında açılarak bir ay süreyle sanatseverlerle buluşması planlanan serginin, tüm sorumluluğu Maarif Vekâleti'ne aittir. Talimatname gereği Maarif Vekâleti'nin gerekli gördüğü durumlarda, eser sahiplerinin izin verdiği yapıtları, Vekâlet bütçesi ve Vekâlet komiserlerinin sorumluluğu altında olmak şartı ile iki aydan daha fazla bir süreyi geçmeden çeşitli merkezlerde sergileyebileceği belirtilmektedir. Uluslararası bir niteliğe sahip olan sergide, teşhir edilecek yapıtların sergilenmemiş olması şartı aranmaktadır ("Devlet Resim Heykel Sergisi", (4 Aralık (Birincikanun) 1939). *Cumhuriyet*; Anonim, 1940c: 2-3)

Maarif Vekili, sergide eser teşhir eden sanatçıları, Cumhuriyet devrinin değerli ve canlı birer eseri olarak nitelemektedir. Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ni, Türk sanatçıların Cumhuriyet ideolojisi tarafından kendilerine sunulan imkânlarla güçlü bir karşılık olarak değerlendirmektedir. Cumhuriyet'in, henüz genç yaşlardaki ressam ve heykeltıraşların ellerinden tutarak, onları Avrupa'nın çeşitli sanat merkezlerinde eğitime gönderdiğini anımsatan Hasan Ali Yücel, her birinin kıymetli eserler vermek suretiyle Cumhuriyet hükümetinin bu desteklerini cevapsız bırakmadığını ifade etmektedir. Hasan Ali Yücel, konuşmasında, son on yedi yıl içerisinde geniş bir sanat muhitinin oluşmaya başladığını memnuniyet ile takip ettiklerini belirtmektedir. Ankara ve İstanbul başta olmak üzere, yurdun pek çok yerinde açılan sergileri, bunun sevindirici örnekleri olarak değerlendirmektedir. Ressamların, Cumhuriyet Halk Partisi tarafından yurdun çeşitli köşelerine gönderilmesi, gelişen sanat muhiti bağlamında değerlendirilebilecek bir diğer somut örnek olarak okuyucuyla paylaşılmaktadır (Anonim, 1940c: 2-3).

Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin en başarılı yapıtı olarak Zeki Kocamemi'nin "*Cenaze Merasimi*" gösterilir. Sanatçıya, birincilik mükâfatı olarak beş yüz bin lira takdim edilir. Üç yüz bin liralık ikincilik ödülü "*Erciyes*" yapıtı ile Turgut Zaim'in olur. Serginin en başarılı üçüncü yapıtları ise eşit sayıda oy alan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "*Figür*" ve Arif Kaptan'ın "*Küçük Peyzaj*" yapıtları olur. Üçüncülük ödülü olarak verilen iki yüz bin liranın, her iki sanatçı arasında paylaştırıldığı ifade edilmektedir ("Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde Mükafat Kazanan Eserler", (29 Ekim (Teşrinievvel) 1939). *Akşam*).

Ödül kazanan yapıtlardan başka, Zeki Kocamemi'nin, küçük boyutlu "Ortaköy" peyzajı, Turgut Zaim'in yurt gezileri kapsamında Kayseri'de yaptığı eserleri, İbrahim Çallı'nın "İsmet İnönü" portresi ve General Halil'in peyzajları serginin başarılı yapıtları olarak övülmektedir. Şevket Dağ'ın iki cami enteriyörü, detayların kudretle vurgulandığı eserler olarak takdirle karşılanır. Şevket Dağ'ın manevi vurgular yerine, dış cephe mimarisini ön plana alması ise eleştirilmektedir. Ahmet Doğer'in "Cihangir'den" peyzajı, Ahmet Hakkı Anlı'nın "Kadın" portresi, Arif Kaptan'ın "Ağaçlı Yol" ve "Şeftaliler" tabloları, sergide bahsedilmeye değer yapıtlar olarak işaret edilmektedir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Beyazıt'ta Kahve", Cemal Tollu'nun "Adalar" ve Paris'te yaptığı "St. Germain-des Pres", eşi Bedri Rahmi Eyüboğlu'ndan daha başarılı bulunan Eren Eyüboğlu'nun Edirne peyzajları ve "Dolmabahçe Caddesi", Edip Hakkı'nın yakın zaman dair tarihi olayları konu edindiği eskizleri, Halil Dikmen'in seyyar çalgıcıları ve klasik yapıtlardan ilham alarak vücuda getirdiği kompozisyonu, Hamit Görele'nin "Karadeniz" ve iki genç kız portresi, övgüye layık yapıtlar olarak anılmaktadır. Kemal Zeren'in "Atatürk Evi", Mithat Özer'in "Natürmortu" ve Nurullah Berk'in bir kolu kasten uzatılmış olmakla birlikte son derece kudretli olarak nitelendirilen erkek portresi, Ragıp Gökcan'ın "Dereli Kahvesi", Turgut Toray'ın "Çiçek" tablosu ile Seyfi Toray'ın dramatik görünümlü kavun ve armut natürmortları dikkat çeken eserler arasında gösterilmektedir. Zeki Faik İzer'in havuçlu natürmortu ile garip bulunan fakat yeni bir üslubun izlerini taşıyan bir başka natürmortu beğenilmektedir. Şeref Akdik'in kadın portreleri ve Abant Gölü manzaraları, İlhami Demirci'nin Sinop peyzajları ve Saip Tuna'nın portreleri ile bazı peyzajları başarıları ile basına yansıyan eserler arasındadır. Hikmet Onat, Vecih Bereketoğlu, Ayetullah Sümer ve Bursalı Şefik'in, izleyicileri yeni sürprizler karşısında bırakmayan eserler teşhir ettikleri belirtilmektedir (Nahid Sırrı, 1939b: 379).

Sergide teşhir edilen eserlerin önemli bir kısmını oluşturan Yurt Gezileri'ne ait koleksiyonun Abidin Dino'nun Balıkesir, Ali Karsan'ın Bolu, Ayetullah Sümer'in Afyon, Cevat Dereli'nin Sinop, Malik Aksel'in Sivas, Refik Epikman'ın Hatay, Sabiha Bozcalı'nın Zonguldak, Seyfi Toray'ın Diyarbakır ve Turgut Zaim'in Kayseri'de çalıştığı yapıtlarından oluştuğu belirtilmektedir. Serginin bu bölümüne yönelik olumsuz eleştiriler yöneltildiği görülmektedir. Seyfi Toray'ın kadın portrelerinin ellerinde saksı veya karpuz dilimleriyle gösterilmesinin resimleri

monotonlaştırdığı belirtilmektedir. Ali Karsan'ın yapıtları için, Bolu'yu gösteren kartpostallar yaptığı yorumunda bulunmaktadır. Abidin Dino'nun eserleri, Balıkesir ile hiçbir alakası olmaması açısından başarısız olarak nitelendirilmektedir. Savaş ve barış konulu resimlerinin ise, gerçekleri yansıtmaktan uzak olduğu değerlendirilmektedir. Sabiha Bozcalı da Zonguldak resimlerinin fabrika kartpostallarına benzediği eleştirisinden kurtulamamıştır. Zeki Faik İzer, Cevat Dereli ve Refik Epikman'ın manzaraları ise serginin yurt gezileri koleksiyonu içerisinde başarılı bulunan eserler olarak öne çıkmaktadır. Yeterli bulunmayan heykel bölümünde ise, Nusret Suman'ın bronz “*Kadın Başı*”, Ali Hadi Bara'nın “*Atatürk*” büstü ve Kenan Yontuç'un güzel bir kadın heykelinin beğeniyle karşılandığı belirtilmektedir (“Dün Devlet Resim ve Heykel Sergisi Açıldı” (1 Kasım (İkinciteşrin) 1939). *Cumhuriyet*; Nahid Sırrı, 1939b: 379).

#### **2.1.6.2. İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi**

Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin ikincisi, ilk sergide olduğu gibi, devlet erkanının üst düzey katılımı ile Ankara Sergievi'nde açılır. Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün bizzat katılımları ile devletin, sanatçının yanında olduğuna dair izlenim vurgulanır. Maarif Vekili, serginin İsmet Paşa tarafından gezilmiş olmasını, Türk sanatına verilen önemin vurgulanması açısından daima hatırlanması gereken bir hadise olarak değerlendirmektedir. 31 Ekim (Birinciteşrin) 1940 tarihinde kapılarını sanatseverlere açan sergide, elli sanatçının 379 eseri teşhir edilir. Bu yapıtlardan sekseni, Cumhuriyet Halk Partisi'ne ve çeşitli bakanlıklara satın alınması yönünde tavsiye edilmek amacıyla ayrılmıştır. Böylece, sanatçıların emek ve çabaları sonucunda hak ettiği maddi ve manevi mükafatın sağlanacağı altı çizilmektedir. Sergide, Üçüncü Yurt Gezisi kapsamında yapılan eserlerin oluşturduğu koleksiyonun da teşhir edildiği belirtilmektedir. Bu koleksiyonun varlığı, sergiyi ziyaret edenler tarafından takdirle karşılanır. Millî hassasiyetleri yansıtan yapıtlar, memleket havasının sergi salonunda aksettirilmesi açısından ayrıca kıymetli olarak nitelendirilmektedir (Resim 116) (“İkinci Devlet Resim Sergisi Dün Açıldı”, (1 Kasım (II. Teşrin) 1940). *Ulus*).



Resim 116: İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde izleyicileri gösteren bir fotoğraf (Ulus).

İkinci sergide Güzel Sanatlar Akademisi profesörü Leopold Levy'nin on beş eser teşhir etmesi, önemli bir katılım olarak değerlendirilmektedir. Bu sayede Avrupa'nın önde gelen bir ressamı ile Türk ressamlarının yapıtları arasında bir karşılaştırma imkânının doğduğu belirtilmektedir. Bu seneki sergide, jürinin oyları ile birinci seçilen yapıt, Cevat Dereli'nin "*Peyza*"ı olur. İkincilik ödülü ise Cemal Tollu'nun "*Kompozisyon*" tablosuna verilir. Hamit Görele'nin "*Portre*" yapıtı ile üçüncülük kazandığı sergide, ilk defa heykel alanında da ödüller verilmiştir. Bu yılın heykel alanındaki başarılı yapıtları, eşit sayıda oy alan Zühtü Müridoğlu'nun "*Çocuk Başı*" ile Ali Hadi Bara'nın "*Tors*" yapıtı olmuştur. Maarif Vekili Hasan Ali Yücel, başarı ile icra edildiğini belirttiği İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin, demokrat bir ruhla, her türlü sanat anlayışına eşit mesafede ve her türlü sanat etkinliğine ilgili olmayı kendine şiar edinmiş Cumhuriyet Hükümeti'nin bir başarısı olarak nitelendirir. Sergilerin ana düşüncesinin, Türk plastik sanatlarına hizmet eden bütün sanatçıları bir araya getirmek olarak tanımlar. Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin, Cumhuriyet Halk Partisi tarafından sanatın teşvik ve himayesi hususundaki kararlılığını yansıtan önemli bir etkinlik olduğunu vurgulamaktadır. ("İkinci Devlet Resim Sergisi Dün Açıldı", (1 Kasım (II. Teşrin) 1940). *Ulus*; "Devlet Resim ve Heykel Sergisi Açıldı", (1 Kasım (II. Teşrin). *Vakit*).

### 2.1.7. Halkevi Sergileri

Halkevleri bünyesinde gerçekleştirilen sergiler, içerik ve düzenleniş bakımından farklılık göstermektedir. Bu sergilerin bir kısmı, Halkevleri'nin destek ve girişimleri ile açılan, kişisel ya da sanatçı birliklerine ait sergilerdir. Bu sergilere Halkevleri tarafından verilen desteğin, lojistik ve reklam hizmetlerinden ibaret olduğu

söylenir. Bu sergileri, Halkevleri Sergileri başlığı altında değerlendirmek, birlik sergileri ve kişisel sergilerin süreklilikleri içerisinde kopmalara neden olmaktadır. Bu bağlamda, Halkevi Sergileri ile Halkevleri'nde açılan sergileri birbirinden ayrı bir biçimde ele almak, tasnif ve süreklilik açısından daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Halkevleri Sergileri başlığı altında irdelenebilecek sergileri, çeşitli şehirlerde faaliyet gösteren Halkevleri'nin güzel sanatlar ve sergi şubeleri tarafından düzenlenen, yerel, amatörlerin ve öğrencilerin resimlerinden oluşan sergiler şeklinde tanımlamak mümkündür. Halkın sanat ile ilişkisini güçlendirmek, sergi kültürünü geliştirmek ve plastik sanatları teşvik etmek amacıyla düzenlenen bu sergiler, Halkevleri talimatnameleri gereği, şubeler tarafından yerine getirilmesi gereken görevler arasındadır. Açılan sergilerin çoğu, buldukları şehrin ilk resim sergileri olarak ayrı bir öneme sahiptir.

Halkevleri Sergileri'nde teşhir edilen resimlerin, Halkevleri'nin güzel sanatlar şubesine kayıtlı amatörler ve resim kurslarındaki öğrencilere ait dönemlik çalışmalardan oluştuğu görülmektedir. Bu sergilerin, heykel, fotoğraf ve mimari tezyinat gibi diğer kurs verilen şube öğrencileri ile ortak bir biçimde açıldığı örneklerle de rastlanılmaktadır.

Bu sergilerden, süreli yayınlarda bahsedilmesi, ulusal çaptaki sergilere kıyasla daha zordur. Çoğunlukla yerel etkinlikler seviyesinde kalmalarının doğal bir sonucu olarak, Ankara ve İstanbul basınının gözünden kaçtığı söylenebilir. Sergilerin çoğunlukla düzensiz aralıklarla tekrarlanması da, basın tarafından takip edilmelerini zorlaştıran bir başka etkidir.

Basında Halkevi Sergileri hakkında çıkan yazılar genellikle çok kısa metinli ve duyuru amacıyla yazılmış haberlerden oluşmaktadır. Büyük şehirlerde gerçekleştirilen bazı sergiler ise bu duruma istisna teşkil ettiği görülmektedir.

#### **2.1.7.1. 1933 Yılı Halkevi Sergileri**

Halkevleri Sergileri kapsamında, basında tespit edilebilen en erken tarihli haber, İstanbul Halkevi tarafından Alay Köşkü'nde açılan sergiye aittir. Serginin, Halkevi Güzel Sanatlar Şubesi'nin "resim, heykel, mimari, tezyini aylık sergisi" olduğu belirtilmektedir. Haberde, 17 Mart 1933-25 Nisan 1933 tarihleri, her gün

10.00-16.00 saatleri arasında açık kalacak serginin, ücretsiz olarak gezilebileceği bilgileri yer almaktadır.

### **2.1.7.2. 1934 Yılı Halkevi Sergileri**

Mersin Halkevi tarafından 1934 yılı Mayıs ayının ilk haftasında açılan resim sergisi, Mersin’de düzenlenmiş ilk resim sergisi olma özelliği ile öne çıkmaktadır. Sergi, Anadolu’nun gelişmekte olan sanat hayatını yansıtması açısından memnuniyetle karşılanmıştır (“Mersinde İlk Resim Sergisi Açıldı”, (10 Mayıs 1934). *Hakimiyeti Milliye*).

Mimari, fotoğraf ve resim olmak üzere üç ayrı kategoride düzenlenen sergiye, Tarsus, Adana, Antalya, Konya, Kayseri gibi çok sayıda vilayetten sanatçı ve amatörün katılım sağladığı belirtilmektedir. Salonun yarısından fazlasının resimlere ayrıldığına dikkat çekilmektedir. Konya Erkek Muallim Mektebi resim öğretmeni Tahsin Bey’in “*Mevlana*” ve “*Hacım Sultan*” tabloları, Tarsus Orta Mektebi Resim Muallimi Ahmet Bey’in “*Portre*”si, Semiha Esat Fadıl Hanım’ın “*Çocuk*” portresi ve Hasan Dayı Bey’in “*Gazi*” portresi, serginin beğenilen tabloları arasında gösterilmektedir. Sergide bunlardan başka, birçok amatör ressamın karakalem portrelerinin teşhir edildiği belirtilmektedir (“Mersinde İlk Resim Sergisi Açıldı”, (10 Mayıs 1934). *Hakimiyeti Milliye*).

18 Şubat 1934 tarihli Hakimiyeti Milliye gazetesinde yer alan haberde, Trabzon’da, Halkevi tarafından bir resim sergisi açılacağı duyurulmaktadır. 1 Haziran’da açılacak sergi için, on bir ilin Halkevi ile ortak bir çalışma yürütüldüğü belirtilmektedir. 21 Mayıs tarihinde *Cumhuriyet* gazetesinde yer alan bir başka haberde ise sergi Haziran ayında açılacak sergi için hazırlıkların sürdüğü ve çalışmaya katılan Halkevi sayısının on yediye yükseldiği belirtilmektedir (“Trabzon’da Resim Sergisi”, (18 Şubat 1934). *Hakimiyeti Milliye*; “Trabzon’da Güzel Sanatlar Sergisi”, (21 Mayıs 1934). *Cumhuriyet*).

Kastamonu’nun ilk resim sergisi, Kastamonu Halkevi güzel sanatlar şubesi tarafından 3 Ekim (Teşrinisani) 1934’te açılmıştır. Sergide dördü kadın, sekizi erkek olmak üzere on iki amatör ressamın 200’ye yakın eserinin sergilendiği ifade edilmektedir. Büyük bir ilgiyle karşılanan serginin, her gün yüzlerce kişi tarafından ziyaret edildiği belirtilmektedir (“Kastamonu’da Resim Sergisi”, (4 Ekim (Teşrinievvel) 1934). *Akşam*).

### 2.1.7.3. 1935 Yılı Halkevi Sergileri

Halkevleri'nin 1935 yılı etkinlikleri kapsamındaki ilk resim sergisi, Edirne'de gerçekleştirilmiştir. Edirne Halkevi tarafından, Halkevi Şefkat Yurdu'nda açılan 1935 resim sergisi ile ilgili ilk haber, 26 Şubat 1935 tarihinde basına yansımıştır. Haberde, Edirne Halkevi Müze ve Sergi komitesi öncülüğünde düzenlenmesi planlanan serginin hazırlık aşamasına dair önemli bilgiler yer almaktadır. Serginin hayata geçirilebilmesi için şehrin sanatçılarının katıldığı bir toplantı düzenlenir. Toplantıya Halkevi İdare Heyeti, Edirne Kız Muallim Mektebi resim hocası Melâhat Hanım, Kurtuluş Mektebi hocası Leman Hanım, lise resim hocası Süleyman, Trakya Umum Müfettişliğinden ressam Fuat ve mimar Sedat (Çetintaş)'ın katıldığı belirtilmektedir. Serginin resmi açılışı, 15 Mayıs 1935 tarihinde gerçekleştirilir. Bir yıla yakın süredir Edirne'de bulunduğunu belirten mimar Sedat, 11 Mart 1935 tarihinde Cumhuriyet gazetesinde, açılması planlanan sergi hakkında bir yazı kaleme alır. Türk sanatının bütün aşamalarına ev sahipliği yapan güzide şehir Edirne'nin ne bir ressam, ne bir mimar, ne de bir heykeltıraş tarafından ziyaret edilmemesine dikkat çekilir ("Edirne Resim Sergisi", (28 Mart 1935). *Cumhuriyet*; "Edirne'de Bir Resim Sergisi Açıldı", (18 Mayıs 1935). *Cumhuriyet*; ("Edirne Resim Sergisi", (19 Mayıs 1935). *Cumhuriyet*).

Edirne Halkevi'nin, 29 Mart 1935 tarihinde Akşam gazetesine gönderdiği sergi tebligatında, serginin tüm şehirlerden gelecek katılımlara açık olduğu belirtilir ("Resim Sergisi", (29 Mart 1935) . *Akşam*). Sergide eser teşhir edeceklerin 5 Mayıs 1935 tarihine kadar Edirne Halkevi reisliğine başvurmaları istenmektedir. 15 Mayıs 1935 tarihinde resmi açılışı yapılan sergide, tüm çağrılara karşın, yalnızca kırk beş eser teşhir edilir. Serginin açılış günü, şehrin ileri gelenlerinden ve halktan oluşan kalabalık bir kitlenin Türkocağı binasındaki törene katıldığı belirtilir. Törende, Trakya Umum Müfettişi, Edirne Valisi, müfettişlik erkânı ve vilayet memurlarının hazır bulunması, sergiye verilen önemi göstermektedir ("Edirne Resim Sergisi", (19 Mayıs 1935). *Cumhuriyet*).

Halkevleri'nin faaliyetleri kapsamında açılan bir başka sergi, 25 Aralık (Kanunuevvel) 1935 tarihinde İstanbul'da gerçekleştirilir. "Kadıköy Halkevi Ressamları Sergisi" olarak adlandırılan sergi, 10 Ocak 1936 tarihine kadar açık kalır ("C. H. P. Kadıköy Halkevi Resim Sergisi", (4 Aralık (Birincikânun) 1935). *Cumhuriyet*).

Ağustos Zafer Bayramı şenlikleri kapsamında, 26 Ağustos 1935'te, Ankara Halkevi'nde açılan Zafer Sergisi, millî mücadele yıllarını ve inkılâpları konu edinen “millî resimlere” ev sahipliği yapması açısından heyecanla karşılanmıştır. Sergi koleksiyonu, tanınmış ressamların Ankara Halkevi atölyelerinde çalışarak meydana getirdiği eserler ile önceki yıllarda devlet kurumları tarafından satın alınmış eserlerden oluşmaktadır. Zafer Sergisi'nde, yüzden fazla tablo olmasına karşın, sadece birkaç heykelin sergilenmesi eleştirilmektedir. (“Zafer Sergisi”, (1 Ağustos 1935). *Akşam*; “30 Ağustos Hazırlıkları”, (26 Ağustos 1935). *Cumhuriyet*).

Ülkü Mecmuası'nda Zafer Sergisi hakkındaki bir yazı kaleme alan Cemal Sait Tollu, yazısının bir sanat eleştirisi olmadığını, yalnızca sergilerin toplumun sanat eğitimindeki rolüne dikkat çekmektedir. Tollu'ya göre Zafer Sergisi, millî mücadele kahramanlarının hayatlarını ve Atatürk'ün önderliğinde yapılan büyük inkılâpları canlandırarak, ulusal duyguları ve memleket sevgisini kuvvetlendirmeyi ve topluma zafer neşesini hâkim kılmayı amaçlamaktadır. Ziyaretçilerden edindiği izlenimler, bu amaca başarıyla ulaşıldığını ortaya koymaktadır. Cemal Tollu, sergideki yapıtların henüz Türk inkılâbının büyüklüğü ile ölçülebilecek bir sanat değerine sahip olmasa da konuları ile izleyicilerin göğsünü kabartmayı başardığına dikkat çekmektedir. Birinci İnkılâp Sergisi'nde (1933), konuların sadece savaş ve zafer sahnelerinden oluşmasına yönelik yapılan bir eleştirinin, ne kadar haksız olduğunun, bu sergi ile anlaşıldığı görüşündedir (Tollu, 1935: 123).

Cemal Tollu, sanatçıların yetersiz çalışma koşullarına da dikkat çekmektedir. Genç Türkiye'nin sanat geçmişi ve güzel sanatlara verilen öneme karşın, serginin küçümsenemeyecek bir başarıya ulaşmış olduğunu belirtmektedir. Müzeden, teşvik ve himayeden mahrum ressamların, daha başarılı resimler yapabilmesine fiilen imkân olmadığını belirten Tollu, Güzel Sanatlar Akademisi dışındaki ressamların bir atölye ve model ile çalışma imkânı bulamadığını; birçok ressamın eğri duvarlı, tahta bir evin loş bir odasında, üzerinde yürünmesi tehlikeli olan döşemeleri sehpa olarak kullanmak zorunda olduğunu anımsatmaktadır. Sanatçıların, yoksulluk ve imkânsızlıklar içerisindeki sanat yaşamları ve geçimlerini sağlamak için başka işler yapmak zorunda kalmalarına dikkat çeken sanatçı, sergilere yönelik eleştirilerde daha anlayışlı olunmasını istemektedir (Tollu, 1935: 123-124).



Cemal Tollu, Zafer Sergileri'ni Kurtuluş Savaşı'na benzetmektedir. On dört gün gibi kısa bir süre içerisinde akıl almaz kahramanlıklar ve fedakârlıklar sığdıran Türk ordusu gibi, Türk sanatçısı da, idealsiz yaşayanların anlayamayacağı türden zorlukları yenerek sergiyi vücuda getirmiş, Büyük Zafer'i sonraki kuşaklara aktaracak plastik eserleri ortaya koyma başarısına ulaşmıştır. Sergide teşhir edilen eserlerin çoğunda, renk ve desen zaafı olduğunu belirten Cemal Tollu, klasik tablolarla görülen geniş, sağlam ve hareketli desenlerin yokluğuna dikkat çekmektedir. Çeşitli ve bol miktarda renk kullanımı ile eserlerin piktüral değerlerinin azaldığını belirtirken, bu teknik eksikliklerin serginin değerini düşürmediğinin özellikle altını çizmektedir. Resim sanatının bir nesil işi olduğunu ve bugünkü neslin yetiştiği şartların unutulmaması gerektiğini vurgulamaktadır. Sanatçılardan daha iyi yapıtlar beklemek için, onlara çok daha geniş imkânlar sunmak gerektiğine dikkat çeken Tollu, ressamın başarılarını arttırmak için iyi kararlaştırılmış geniş bir programın takip edilmesi gerektiğini savunmaktadır. Sergiler için uygun koşullar sağlayacak bir sergi salonu ve sergilerden satın alma yoluyla oluşturulacak bir daimi sergiyi, en başat eksiklik olarak işaret etmektedir. Yazara göre, bu sayede, halkın resim zevki ve sanat eğitimi noktasındaki eksikliklerinin giderilmesi mümkün olacaktır (Tollu, 1935: 124-125).

Zafer Sergisi'ne yönelik bir başka inceleme, Yedigün Mecmuası'nda Mekki Sait Esen tarafından kaleme alınmıştır. Serginin kısa bir zaman içerisinde hazırlanması, Halkevleri'nin ve Türk sanatçıların başarısı olarak görülmektedir. Yazara göre, beklenenden çok daha fazla sayıda, millî mücadele ve inkılâpları konu edinmiş yapıt sergilenmesi övgüye layıktır. Sergilenen yapıtları, millî mücadele ruhu bağlamında coşkunun bir dille değerlendiren Mekki Sait Esen, bahsettiği tabloların eser ya da sanatçı isimlerine değinmemektedir. Yazıda, yapıtların konuları ve serginin genel atmosferi coşkunun bir anlatım eşliğinde okuyucular ile paylaşılmaktadır:

*“Uçurumlardan bulutlara sıçrayan kanatlanmış atların üstünde, Türk süvarileri! Müthiş ve harikalı bir kasırga arasında, her Türk'ü iş başına çağıran yaratıcı sese doğru uçuşuyorlar. Bütün enerjilerin, nasıl kanatlanıp da kasırgalar, tayfunlar gibi estiğini gösteren bir tablo: Vatan isterse! Bu kasırgaların üstünde bir ulusu boydan boya şahlandıran yaratıcı haykırış, Atatürk'ün sesi: Hattı müdafaa yoktur, sathı müdafaa vardır. O sath bütün vatanın yüzüdür! Başka bir tablo: Ana, baba ve oğlun bir masa başında derin bir acı içerisinde oturushlarını canlandırıyor. İhtiyar baba cepheden henüz yeni*

*dönmüş olan çocuğuna eliyle Anadolu haritasını gösterirken vakur bakışları ile emrediyor: Haydi, vazife başına!” (Esen, 1935: 11)*

Kurtuluş Savaşı’ndaki büyük seferberliğin de tablolarında yer bulduğunu belirten Mekki Sait Esen, bu yıllara dair ressamların tuvallerine yansıyan izlenimlerini başarılı bulmaktadır. Yazara göre savaş sonrası gösteren kompozisyonlar ise, ülkeye egemen olan huzur ortamını yansıtmaktadır.

Mekki Sait Esen, savaş yıllarında şehirleri ateşe veren, ihtiyaçları ve çocukları süngüleyen, bağışlanmak için Türk askerine yalvaran, Türk ordusunu karşısında gördüğünde teslim olan, can korkusuyla kendi bayraklarını yırtan düşman askerlerinin, bu acımasız ve muhtaç görünümünün tablolarına yansımadağına dikkat çekmektedir. Türk ressamların, yapıtlarında, düşmanı tasvir ederken ortaya koydukları asil yaklaşımı övgü dolu sözlerle dile getirmektedir (Esen, 1935: 11-12).

#### **2.1.7.4. 1936 Yılı Halkevi Sergileri**

Halkevleri’nin kuruluş yıldönümü etkinlikleri kapsamında, 1936 senesi Şubat ayında Ankara’da açılan resim sergisi, Halkevi sergileri içerisinde süreklilik arz etmesi ve sanatçı profili açısından önemlidir. Sergi, Ankara Halkevi Ar Şubesi’ne kayıtlı ve 13 Eylül 1935 tarihinde Ankara Halkevi’nde açılan atölyede çalışan, bir kısmı Ankara Resim Sergileri ve Galatasaray Resim Sergileri’nden tanınan, 19 ressamın yapıtlarından oluşmaktadır (“Ankara’da Bir Resim Atölyesi”, (14 Eylül 1935). *Cumhuriyet*).

Sergi kapsamında hazırlanan broşürde yer alan ifadeler, Ankara Halkevi Sergisi’ne atfedilen önemi ifade etmesi açısından önemlidir:

*“Sergimiz, Halkevleri’nin yüksek sanat davasının başarılması yolunda ilk hazırlık örneklerinden biridir. Yeni Türkiye’nin sanat havası içerisindeki büyük sevgiye kndilerini vermiş bulunan inanlı Halkevi artistlerimizin, gelecek yıllar daha ileri eserler vereceğine bu sergi güzel bir belgedir” (Duru K. N. (29 Şubat 1936). “Halkevi Resim Sergisi” *Ulus*).*

Sergide, tamamı Halkevi atölyesinde hazırlanmış yetmiş sekiz yapıt teşhir edilir. Sergiyi, diğer resim sergilerinden ayıran en önemli fark, yapıtlardaki millî eğilimler olarak gösterilmektedir. Her yerde görülebilecek manzaraların ve resim tekniğinin Ankara Halkevi Sergisi’nde görülebileceği vurgulanmaktadır. Konuların

ifadesinde ise Türk sanatını diğer sanatlardan ayıran bir bakış açısının doğmakta olduğu yorumunda bulunmaktadır. Sergi, bu anlamıyla, geleceğin Türk plastik sanatları açısından umut verici olarak yorumlanmaktadır (“Halkevi Resim Sergisi”, (26 Şubat 1936). *Ulus*; Duru K. N. (29 Şubat 1936). “Halkevi Resim Sergisi” *Ulus*).

Aralarında ünlü sanatçıların da bulunduğu bir grubun, sergiyi Ankara Halkevi adına hazırlamaları, bir alçakgönüllülük olarak takdir edilmektedir. Halkevleri'nin yükselmesi için özveri ile çalışan sanatçıların gayretleri her türlü övgünün üzerinde görülmektedir. Sergide teşhir edilen yapıtlar arasında Nureddin Ergüven'in “*Dağ Kızı*”, ekspresyon bakımından eşsiz güzellikte ve başarılı bir yapıt olarak tanıtılmaktadır. Resmin renk, çizgi ve kontrastlarında büyük bir hareketin göze çarptığı, kompozisyonun kuvvetli heyecanlarla renklendiği ve şekillendiği yorumu yapılmaktadır. Cemal Tollu'nun “Ankara” peyzajını, asil ve vakur renkleri ile adeta bir halı gibi işlediği belirtilmektedir. Refik Epikman'ın bir tablosundaki sarı, gri, lacivert ve kırmızı renkler arasındaki uyum dikkat çekici bulunmaktadır. Sergide, bunlardan başka Malik Aksel, Nurullah Berk, Sami Karabatu, Mahmut Cuda, Süruri Taylan, Nusret, Cemal, Kerim, Seyfettin, Salih Urallı, Şerif, Sadık, Tayyar ve Hamit Görele'nin yapıtlarının teşhir edildiği belirtilmektedir. Serginin bir diğer özelliği, Halkevi bünyesinde kurulması planlanan resim galerisinin ilk yapıtlarının bu sergiden seçilecek olmasıdır. Jüri tarafından, serginin en başarılı eserlerinin tespit edilerek, galeri koleksiyonu için ayrılacağı belirtilir (“Ankara'da Sanat Hareketi”, (28 Şubat 1936). *Cumhuriyet*; Duru K. N. (29 Şubat 1936). “Halkevi Resim Sergisi” *Ulus*).

Bursa'da 1936 yılı Nisan ayında Halkevi Ar Komitesi tarafından şehir halkına yönelik bir dizi sanat etkinliği kapsamında bir resim sergisi açılır. Aralarında, Halkevi Ar komitesi başkanı muallim Celâl'in, doktor Münir Halil'in ve doktor İzzet'in eserlerinin de bulunduğu, çok sayıda resmin teşhir edildiği belirtilmektedir. Serginin, Bursa Halkevi Ar Komitesi'nin, kısa bir süre önce Bursa'da bir sergi düzenleyen D Grubu'nun açtığı çığırda yürüdüğü ifade edilmektedir (“Bursa Halkevinin Güzel Sanatlar Şubesi Çalışıyor”, (22 Nisan 1936). *Cumhuriyet*).

Adana Halkevi Ar Komitesi tarafından 1936 senesi Haziran ayında gerçekleştirilen plastik sanatlar sergisi, eşine az rastlanan ve Avrupa'daki sergilerde kolaylıkla teşhir edilebilecek nitelikte eserlere ev sahipliği yaptığı karşılaştırması ile övülmektedir. Serginin, İstanbul'dakileri aşan bir başarıya ulaştığı belirtilmektedir.

Eser sahiplerinin, isimleri duyulmamış amatör sanatçılar olması, bu başarının kıymetini arttırmaktadır. Sergide afiş, sulu boya, karakalem, yağlıboya ve kibrit çöpüyle yapılan küçük tabloların teşhir edildiği aktarılmaktadır. Belediye, Halkevi ve bazı özel kuruluşların, bu genç sanatçıları teşvik amacıyla eser satın aldıkları belirtilmektedir (“Adana’da Resim Sergileri”, (17 Haziran 1936). *Akşam*; “Adana Halkevinde Açılacak Resim Sergisi”, (27 Haziran 1936). *Cumhuriyet*).

Balıkesir’in Edremit ilçesinde, 1936 yılı Temmuz ayı içerisinde açılan resim sergisi, Edremit’in ilk resim sergisi olması açısından dikkat çekilmektedir. Sergide, beşi kız öğrenci olmak üzere on beşe yakın amatör ressamın elliden fazla yapıtı sergilenir. Halk tarafından ilgiyle karşılanan serginin zengin içeriği memnuniyetle karşılanmıştır (“Edremit’te Güzel Bir Resim Sergisi Açıldı”, (10 Temmuz 1936). *Cumhuriyet*).

1936 yılı Eylül ayında Diyarbakır Halkevi tarafından düzenlenen resim sergisinde, amatör ressamı teşvik etmek amacıyla bir müsabaka gerçekleştirilir. Halkevi bünyesinde oluşturulan bir jüri heyeti, ilk aşamada yedi ayrı gruba ayrılan eserler arasından en başarılı yedi eseri seçerek, Halkevi’ndeki sergi salonunda, halka açık bir oylama gerçekleştirilir. Ziyaretçilerin tercihleri neticesinde Ziya’nın “*Askeri Teftiş*” tablosu birinci, Tevfik’in “*Mahcubiyet*” tablosu ikinci, Hulusi’nin “*Diyarbakır Surları*” adlı eseri üçüncü seçilir. Kenan’ın “*Çanakkale*” yapıtının, serginin dördüncü başarılı eseri olarak oylandığı belirtilmektedir (“Diyarbakır’da Maarif Hayatı Çok İlerledi”, (17 Eylül 1936). *Akşam*).

#### **2.1.7.5. 1937 Yılı Halkevi Sergileri**

1937 yılının ilk Halkevi resim sergisi başkent Ankara’da açılmıştır. Halkevleri’nin yıldönümü kutlamaları kapsamında düzenlenen Ankara Halkevi Resim Sergileri’nin ikincisi, 25 Şubat 1937’de açılır. Tamamı Halkevi’nin Ar şubesine kayıtlı sanatçıların imzasını taşıyan 98 yapıt sergilenir. Yapıtların Hamid Görele, İhsan Karaburçak, Kerim Bıçakçı, Mahmut Akok, Nusret Suman (1905-1978), Mahir (Tomruk) (1885-1955), Nureddin Ergüven, Nusret, Osman Ural, Refik Epikman, Rıza, Sabri Fettah, Salih Ural, Seyfi Toray, Sadık Göktuna, Saib, Sami Karabatı ve Şerif’in imzalarını taşıdığı belirtilmektedir. Serginin, İstanbul’daki sergilerde görülen modern üsluplardan çok farklı bir içeriği olduğuna dikkat çekilir. Resimlerdeki çizgiler ve renklerin, daha ziyade realist bir üslubu yansıttığı belirtilmektedir. Bir iki sanatçı hariç,

modern tekniklerin bırakılarak, çok detaylı resim ve etütler meydana getirildiği yorumunda bulunmaktadır (“Ankara’da Bir Resim Sergisi Açıldı”, (26 Şubat 1937). *Cumhuriyet*; M. F., (8 Mart 1937). “Ankara Halkevi’nde Açılan Resim Sergisi”, *Ulus*).

Refik Epikman’ın, geniş bir tuval üzerinde sadece boş bir odanın görüldüğü “*Sivas Kongresi*”, kongredeki gelişmeler yerine, kongre binasını gösterdiği için yanlış adlandırılmış bir eser olarak değerlendirilmektedir. Tablonun millî değerinin arttırılması amacıyla kırmızı renginin kullanılması, tablonun bir diğer kusuru olarak gösterilmektedir. Eserin, gerçekçilik açısından bir resimden daha fazla dokümana benzediği belirtilir. Yapıt, konusu itibariyle örnek teşkil eden bir eser olarak nitelendirilmektedir (M.F., (8 Mart 1937). “Ankara Halkevi’nde Açılan Resim Sergisi” *Ulus*; Behçet Kemal, (12 Mart 1937). “Ankara Halkevinin İkinci Resim ve Heykel Sergisi”, *Cumhuriyet*).

Bu tablonun hemen yanında yer alan Nureddin Ergüven’e ait “*Köylü Portresi*” (Resim 117) ve bir natürmortu ise renklerdeki uyum açısından beğenilir. Yapıtın dengeli renk uygulamaları açısından başarıya ulaştığı belirtilmektedir. “*Kadın*” portresi ise duygusal açıdan etkili bir yapıt olarak değerlendirilmektedir (M.F., (8 Mart 1937). “Ankara Halkevi’nde Açılan Resim Sergisi” *Ulus*; Behçet Kemal, (12 Mart 1937). “Ankara Halkevinin İkinci Resim ve Heykel Sergisi”, *Cumhuriyet*).



Resim 117: Nureddin Ergüven, "Portre", (Cumhuriyet).

Kerim Bıçakçı’nın “*Eskişehir Müdafaa-i Hukuk Şubesi’nde Halk Selamlanıyor*” tablosu, yoğun olarak kullanılan mavi rengin derecelendirilmesi ve bu sayede gece karanlığının millî heyecanın büyüklüğünü ifade edecek renklerle

boyanması açısından takdir edilmektedir (M.F., (8 Mart 1937). “Ankara Halkevi’nde Açılan Resim Sergisi” *Ulus*).

Hamit Görele’nin “*Atatürk*” büstü, sergide teşhir ettiği peyzajlarından daha başarılı bulunmaktadır. Poşatlarındaki yerli ve özgün üslubu takdir edilmektedir. İstanbul’un melankolisini yansıtan manzaraları ve “*Ankara’dan Bir Köşe*” adlı küçük boyutlu tablosu, mükemmel bir renk armonisine sahip olması açısından beğenilmektedir. Sanatçının, renkleri kadar çizgilerinin de, kendisini diğer ressamlardan ayıran bir özgünlük taşıdığı yorumunda bulunmaktadır (M.F., (8 Mart 1937). “Ankara Halkevi’nde Açılan Resim Sergisi” *Ulus*; Behçet Kemal, (12 Mart 1937). “Ankara Halkevinin İkinci Resim ve Heykel Sergisi”, *Cumhuriyet*).

Heykeltıraş Nusret Suman’ın resimleri, heykellerine kıyasla daha yetkin işler olarak değerlendirilmektedir. Özellikle, trenlerle yarışan bir atın resmedildiği tablosunun, fikir ve renkleri açısından izleyiciyi etkilediği vurgusu yapılmaktadır. Sanatçının “*İstirahat*” adlı iki yapıtı ise, dinlenen köylüleri gösteren konuları açısından, karikatür mevzuları olarak gereksiz bulunmaktadır “*Atatürk*” büstü ise, “en sevilen yüzün” yeni hatları ve özelliklerini başarı ile yansıtan, yüksek bir sanat eseri olarak nitelendirilmektedir (M.F., (8 Mart 1937). “Ankara Halkevi’nde Açılan Resim Sergisi” *Ulus*; Behçet Kemal, (12 Mart 1937). “Ankara Halkevinin İkinci Resim ve Heykel Sergisi”, *Cumhuriyet*).

Saip’in İsmet İnönü’nün kızı “*Özden İnönü*” portresi (Resim 118), sanatçının portrelerdeki başarısının güçlü bir örneği olarak gösterilmektedir. “*Köylü Kızı*” portresi ise, renkleri ve modelin pozlanması açısından başarısız bulunmaktadır. Sanatçının, Ankara peyzajları serginin beğenilen eserleri arasında sayılmaktadır. “*Hacıbayram*” ise gerçekliği açısından bir fotoğrafı çağrıştırmamasından dolayı beğenilmemektedir (M.F., (8 Mart 1937). “Ankara Halkevi’nde Açılan Resim Sergisi” *Ulus*; Behçet Kemal, (12 Mart 1937). “Ankara Halkevinin İkinci Resim ve Heykel Sergisi”, *Cumhuriyet*).



Resim 118: Saip Tuna, "Özden İnönü Portresi", (Cumhuriyet).

Başarılı bir akademik ressam olarak tanıtılan Sabri Berkel'in Mimar Sinan başı için hazırlanmış etüdü olan "*İhtiyar*" portresi, sanatçının güçlü gerçekçiliği ve detaylardaki başarısı açısından övülmektedir. Salih Urallı'nın sergide teşhir ettiği tek eseri olan nü çalışması, renklerin uyumsuzluğu ve bir portrede çıplak bir bedene ihtiyaç duyulmuş olması açısından eleştirilmektedir (M.F., (8 Mart 1937). "Ankara Halkevi'nde Açılan Resim Sergisi" *Ulus*).

Mahir'in çeşme başındaki köylü kızlarını resmettiği eseri, arabesk stili çağrıştırmaması açısından yerilmektedir. Mahmut Akok'un Ankara peyzajı ve bir portresi, serginin beğenilen eserleri arasında gösterilmektedir. Rıza'nın "*Ankara Kalesi* ve bir natürmortu, Osman Oral'ın "*Demirlibahçe*" ve peyzajları, Seyfi Toray'ın kontrastlarındaki başarısına dikkat çekilen kar manzaraları, Sadık Göktuna'nın zevk ile seyredilen peyzajları, Şerif Renkgör'ün natürmortu, Ankara manzaraları ve "*İstasyona Doğru*" tablosu serginin güçlü eserleri arasında sayılmaktadır. Özellikle, Şerif Renkgör'ün, renk konusunda olduğu kadar, mimari kuruluşlar açısından da güçlü bir görüşe sahip olduğu belirtilmektedir. Sami Karabatı'nın "*Kayıkları*"ı ise, bir fotoğraf gerçekliğinde olması açısından eleştirilmektedir (M.F., (8 Mart 1937). "Ankara Halkevi'nde Açılan Resim Sergisi" *Ulus*).

1937 yılının Mayıs ayında, İzmir Halkevi'nde açılan resim sergisi (Resim 119), büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Halkevi'nin Güzel Sanatlar Şubesi tarafından düzenlenen sergi, İzmirli aydınlar ve sanatseverler tarafından ziyaretçi akınına uğramıştır. Valilik tarafından, gençleri teşvik etmek amacıyla, sergide yer alan çok

sayıda eserin satın alacağı belirtilmektedir (“İzmir’deki Resim Sergisi”, (7 Mayıs 1937). *Ulus*).



Resim 119: 1937 İzmir Halkevi Resim Sergisi'nden görünüm (Akşam).

Mersin Halkevi’nin 1937 yılı Haziran ayında açtığı ikinci sergi, Halkevleri’nin yürüttüğü çalışmaların başarılı bir sonucu olarak takdim edilmektedir. 1936 sergisinde on yedi amatör sanatçı katılım sağlarken, bu seneki sergide kırk dokuz amatör ressamın eserleri sergilenmiştir. Mersin Halkevi Güzel Sanatlar Şubesi’nin ulaştığı bu başarıda, bir süredir Mersin’de yaşamaya başlayan ressam Ali Cemal’in büyük katkıları olduğu ifade edilmektedir. Sergide yer alan birkaç tablonun, güzel sanatlara karşı benzer bir ilginin Adana’da uyanması amacıyla, Seyhan Halkevi’ne gönderileceği belirtilmektedir (“Mersin’de Güzel Sanatlara Verilen Ehemmiyet”, (23 Haziran 1937). *Cumhuriyet*).

Eskişehir Halkevi tarafından açılan resim sergisinde, sayıları iki yüzü bulan yağlıboya, suluboya ve karakalem çalışmalar sergilenir. Halkevi resim şubesi muallimi Hakkı’nın gözetiminde gerçekleştirildiği serginin, her gün yüzlerce Eskişehirli tarafından ziyaret edildiği belirtilmektedir (“Eskişehir Halkevinde Resim Sergisi Açıldı”, (8 Kasım 1937). *Cumhuriyet*).

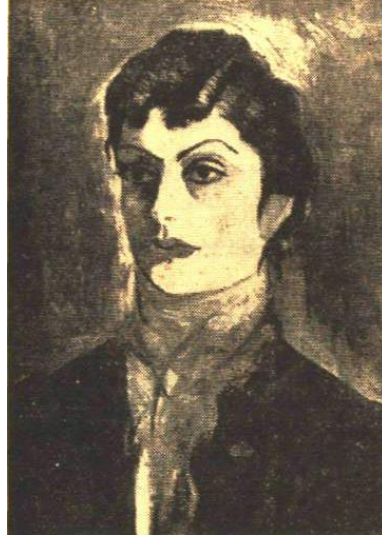
#### **2.1.7.6. 1938 Yılı Halkevi Sergisi**

Ankara Halkevi tarafından, Halkevleri’nin yıldönümünde açılan resim sergilerinin üçüncüsü, 1938 Şubat ayında gerçekleştirilir. 21 Mart 1938’e kadar açık kalan serginin, öncekilere göre önemli yenilikler içermesi açısından övgüyle



karşılanmıştır. Serginin, her şeyden önce, sanatçıların samimi sevgi ve çabalarının ürünü olduğu belirtilmektedir. Ankara Halkevi Güzel Sanatlar Şubesi'ne üye ressamın, boyadan fırçaya varıncaya dek sadece Halkevleri tarafından sağlanan imkânlar içerisinde çalıştığı sergide, eserlerin de önemli bir kısmı Cumhuriyet Halk Partisi tarafından satın alındığı ifade edilmektedir. Ayrıca bir yapıt da, sanatçılar tarafından Ankara Halkevi'ne armağan edilmiştir. Sergiye Hayri Engin, Kerim Bıçakçı, Malik Aksel. Mahmut Akok, Nureddin Ergüven, Nurullah Berk, Nusret Suman, Rami Uluer, Refet Başokçu, Refik Epikman, Rıza Tangör, Sadık Göktuna, Sami Karabatı, Seyfi Toray. Süruri Taylan, Şerif ve Turgud Zaim katılır. Çoğu Avrupa'da eğitimlerini tamamlamış ve yurdun dört bir yanında resim öğretmenliği yapan ressamın, her yıl daha da olgunlaşması sevinç verici bir durum olarak değerlendirilmektedir. Sergide, büyük kompozisyonların çoğaldığı; eserlerin renk, çizgi, tasavvur ve icralarında ilk bakışta dikkat çeken gelişmelerin olduğu belirtilmektedir (Baydar N., (2 Şubat 1938). "Bir Resim Sergisi" *Ulus*; "Ankara'da Açılan Sergi", (22 Mart 1938). *Cumhuriyet*).

Sergide teşhir edilen yapıtlar arasında, Nusret Suman'ın Atatürk büstü başarılı bir eser olarak nitelendirilmektedir. Seyfi Toray'ın eserlerine, içerik bakımından melankolik, form bakımından olgunlaşmış olduğu vurgusu yapılmaktadır. Refik Epikman'ın kompozisyonunu iki plana ayırarak, hareketi tüm satha yayması açısından takdirle karşılanan "O Gün" yapıtı, serginin en beğenilen eserleri arasında gösterilmektedir. Ekspresyonist ressam Nurettin Ergüven'in klasik konvansiyonlardan daha fazla uzaklaştığı bir portre çalışması (Resim 120), serginin dikkat çeken bir başka yapıtı olarak sunulmaktadır ("Ankara'da Açılan Sergi", (22 Mart 1938). *Cumhuriyet*).



Resim 120: Nureddin Ergüven, "Portre", (Cumhuriyet).

Bursa Halkevi'nin açtığı resim kursuna devam eden amatörler tarafından, 1938 yılı Nisan ayı ortalarında, Bursa Cumhuriyet Halk Partisi binasında bir resim sergisi açılır. Kurslara devam eden altmış öğrenciden kırkının katıldığı serginin Vali muavini Edip Kutay tarafından açılması, şehir idareleri tarafından, Halkevleri'nin güzel sanatlar alanındaki çalışmalarına verilen desteği gösteren güçlü bir örnektir ("Bursa'da Bir Resim Sergisi Açıldı", (28 Nisan 1938). *Cumhuriyet*).

1938 yılının bir başka Halkevi resim sergisi, 1 Mayıs 1938 tarihinde Bakırköy Halkevi tarafından gerçekleştirilir. Sergi, Bakırköy Halkevi Ar Şubesi'ne kayıtlı amatörlerinden eserlerinden oluşur. Beyoğlu Halkevi tarafından düzenlenen ilk resim sergisi etkinliğidir ("Bakırköy Halkevinde Açılan Resim Sergisi", (2 Mayıs 1938). *Cumhuriyet*).

İzmir Halkevi tarafından düzenlenen ikinci resim sergisi, Mayıs ayının ortalarında, İzmir Halkevi binasında izleticiler ile buluşur. On bir ressamın yüz elliye yakın eseri sergilenir. Bir önceki sergiye göre çok daha yüksek oranda ziyaret edildiği belirtilen sergiye katılan sanatçılar şerefine, 13 Mayıs 1938 tarihinde Cumhuriyet Halk Partisi tarafından Ankara Palas'ta bir çay ziyafeti verilir ("İzmir'de Ressamlar Şerefine Verilen Ziyaret", (15 Mayıs 1938). *Cumhuriyet*).

1 Haziran 1938 tarihinde, Uşak Halkevi tarafından amatör sanatçıları kapsayan sergilerin ikincisi açılır. Halkevi Ar Şubesi başkanı Ali Uluğ, Memleket Hastanesi Başhekimi Dr. Kudret Uğre, eczacı Salim Alyanak ve askerlik şubesinde görevli bir ere

ait eserlerin büyük beğeni gördüğü belirtilmektedir (“Uşak’ta Resim Sergisi”, (2 Haziran 1938). *Ulus*; “Uşak’ta Resim Sergisi”, (8 Haziran 1938). *Ulus*).

İnegöl’ün ilk resim sergisi, 1938 yılının Temmuz ayı başlarında, Cumhuriyet Halk Partisi binasında gerçekleştirilir. İnegöl Halkevi Ar Şubesi ve Halkevi resim hocası Esad Subaşı öncülüğünde, yağlıboya, akvarel ve karakalem çalışmalarından oluşan yüz elli yapıtın sergilendiği belirtilmektedir (Resim 121). Küçük bir ilçede bu kadar fazla yapıtının sergilenmesi, basında önemli bir başarı olarak yorumlanmıştır. Serginin öne çıkan eserleri ise Hüsnü ve Selim’e ait fabrika manzaraları ile Bedia’nın “*Yenişehir Yolunda Delikli Kaya*” çalışmalarıdır (“İnegöl Halkevi’nin Açtığı Resim Sergisi”, (14 Temmuz 1938). *Cumhuriyet*; “İnegöl Halkevi’nin Resim Sergisi”, (14 Temmuz 1938). *Cumhuriyet*).



Resim 121: İnegöl Halkevi tarafından gerçekleştirilen 1938 tarihli resim sergisinden genel bir görünüm (Cumhuriyet).

10 Temmuz 1938 tarihinde, Gaziantep’te, Halkevi’nin ikinci resim sergisi açılır. Serginin bir kısmı amatör sanatçılara, bir kısmı lise ve orta okul öğrencilerine ayrılmıştır. On gün içerisinde altı bini aşkın Gaziantep’li tarafından ziyaret edilen sergide, bir jüri gözetiminde en başarılı dört yapıtın seçildiği ve eser sahiplerinin ödüllendirildiği belirtilmektedir (“Gaziantep’de Resim Sergisi” (17 Temmuz 1938). *Akşam*; “Antep’te Resim Sergisi”, (18 Temmuz 1938). *Ulus*).

1938 yılı Temmuz ayı içerisinde açılan Manisa Halkevi Resim Sergisi, yüz elli eserden oluşur. Şehrin ilk resim sergisi olması nedeniyle, büyük bir ilgi gördüğü belirtilmektedir (“Manisada Resim Sergisi”, (14 Temmuz 1938). *Cumhuriyet*).

### 2.1.7.7. 1939 Yılı Halkevi Sergileri

Erzurum Halkevi Ar Komitesi tarafından düzenlenen, Erzurum'un ilk resim sergisi 10 Ocak 1939 tarihinde açılır. Amatörlere ve kurs öğrencilerine ait 39 eserin teşhir edildiği sergide, en başarılı dört esere para ödülü verildiği ifade edilmektedir ("Erzurumda Resim Sergisi", (11 Ocak (Kânunisanı) 1939). *Akşam*; "Erzurumda Resim Sergisi", (11 Ocak (İkincikânun) 1939). *Cumhuriyet*).

Önceki yıllara göre daha zengin olduğu vurgulanan Dördüncü Mersin Halkevi Resim Sergisi, 1939 yılı Ocak ayı ortalarında açılır. Beş yıldır ressam Ali Cemal tarafından idare edilen Mersin Halkevi Resim Şubesi tarafından gelenekselleştirilen sergide, amatörlere ait yüzden fazla eserin teşhir edildiği belirtilmektedir. Emektar sanatçı Ali Cemal'in, maddi hiçbir çıkar gözetmeden, sanat aşkı ve ideallerinden ilham alarak meydana getirdiği sergi takdire layık bulunmuştur. Serginin en dikkat çeken eseri olarak Ali Cemal'in dört yıllık çalışmasının ürünü olan "Büyük Atatürk" gösterilmektedir (Resim 122). Ulu Önder'i gerçek vücut ölçülerinde ve Mareşal üniforması ile gösteren resmin, Gazi'nin vefat ettiği gün bitirilmiş olması üzüntü verici bir tesadüf olarak değerlendirilmektedir. Her anlamda gerçek bir sanat eseri olduğu belirtilen tablonun, sergilenmek üzere Ankara Halkevi'ne gönderileceği belirtilmektedir ("Mersinde Resim Sergisi", (12 Ocak (Sonkânun) 1939). *Ulus*; "Mersin Halkevinde Açılan Resim Sergisi", (22 Ocak (İkincikânun) 1939). *Cumhuriyet*).



Resim 122: 1939 Mersin Halkevi Sergisi'nde, ziyaretçiler ve sanatçılar Ali Cemal'in yaptığı "Başbuğ Atatürk" yapıtı önünde (Cumhuriyet).

Halkevleri'nin yedinci yıl dönümü dolayısıyla Ankara Halkevi'nde açılan Dördüncü Ankara Halkevi Resim Sergisi, 19 Şubat 1939 günü Ankaralı sanatseverler ile buluşur. Bir şenlik atmosferi içerisinde geçen açılış gününde, besteciler Cemal Reşit (Rey), Hasan Ferit (Alnar) ve Adnan (Saygun) tarafından bir de konser verilmiştir. Sergi, 22 Şubat 1939 tarihinde Cumhurbaşkanı İsmet İnönü tarafından ziyaret edilmiştir. İsmet İnönü'nün ziyareti esnasında, emeği geçenlere gösterdiği yakın ilgi ve teveccüh, Halkevleri'nin önemine güçlü bir kanıt olarak yorumlanır. Sergide, Ankara Halkevi'ne bağlı sanatçıların, Halkevleri'nin güzel sanatlara verdiği değeri tüm açıklığı ile yansıtan eserlerinin teşhir edildiği belirtilir. Maarif Vekili Hasan Ali Yücel, yirmi genç ressamın yüzü aşkın eserinden oluşan sergiyi, verimli bir çalışmasının ürünü olması açısından takdir ve övgüyle karşılar. Yirmi üç gün süreyle açık kalan sergiyi gezen resmi ziyaretçi sayısının 23.400 olduğu belirtilmektedir ("Ankara Halkevi Ar Şubesinin Dördüncü Sergisi (11 Şubat 1939), *Ulus*; "Halkevlerinin Yıldönümü", (16 Şubat 1939), *Cumhuriyet*; "Halkevlerinin Yedinci Yıldönümü", (18 Şubat 1939), *Cumhuriyet*; "Memleketin 158 Yerinde Dün Yeni Halkevleri Açıldı", (20 Şubat 1939). *Cumhuriyet*; "Cumhurreisi Ankara Halkevinde, (22 Şubat 1939). *Cumhuriyet*; "Resim Sergisi Kapandı", (16 Mart 1939). *Ulus*).

Bursa'da 1939 yılı Mart ayı başında, Cumhuriyet Halk Partisi binasında açılan resim sergisinde, Bursa Halkevi resim kursuna devam eden öğrenci ve amatörlerin 265 çalışması sergilenir. Serginin, Güzel Sanatlar Akademisi mezunu ressam Kerim'in kontrolünde düzenlendiği belirtilmektedir. Çoğunlukla lise öğrencilerine ait yağlıboya, suluboya ve karakalem çalışmaları beğeniyle karşılanır. Serginin, birkaç gün içerisinde 17.000 kişi tarafından ziyaret edilmesi, gençlerin güzel sanatlara karşı olan sevgi ve bağlılığını arttıran, önemli bir gelişme olarak kaydedilir ("Bursa Halkevinde Açılan Resim Sergisi", (2 Mart 1939). *Cumhuriyet*).

23 Mart 1939 tarihinde Çanakkale Halkevi tarafından, güzel ve değerli bir resim sergisi açıldığı belirtilmektedir. Seçim çalışmaları dolayısıyla Çanakkale'de bulunan Afyon milletvekili İzzet Ulvi tarafından da ziyaret edilen serginin, izleyiciler tarafından takdirle karşılandığına dikkat çekilir ("Çanakkale Haberleri", (27 Mart 1939). *Vakit*).

3 Haziran 1939 tarihinde on beş sanatçının katılımı ile gerçekleştirilen Konya Halkevi Resim Sergisi, Konya'nın kültürel yaşamı açısından değerli bir gelişme olarak

ele alınır. Sergiye eser veren on beş ressamın bulunması ve izleyicilerin yoğun ilgisi, Konya'nın sanat açısından kısır bir şehir olmadığının güzel bir kanıtı olarak yorumlanır. Sergide teşhir edilen seksen bir yapıtın on birinin karakalem, yetmişinin ise yağlıboya çalışmaları olduğu belirtilmektedir. Bu eserler arasında Fuad Üzel'in "Abla ve Kardeşler", "Yaralı Asker", "Bahar" ve çıplakları; Ferit Sayman'ın "Asker" portresi ile Sami Sümer'in "İhtiyar" tablosu kıymetli olarak nitelendirilmektedir. Suavi Temelçay'ın "Cami İçi" ve "Meram" peyzajı, renk uyumu açısından gelecek için umut verici olarak yorumlanmaktadır. Doktor Behçet Üçok'un modern tarzındaki "Sütçü Kadın" ve "Mevlâna" tablosu, Vahdi Esgil "Ankara Eski Pazar Yeri", ve "İnce Minare ve Türbesi", üzerinde durulmaya değer güzellikte bulunmaktadır. Sergide yapıt teşhir eden diğer sanatçılar ise Hayri Bilgin, Falih Ülkü, Zihni Alpan, Muammer Dölen, Nadide Kaan, Ziya Ceren, Ayhan Eren, Muzaffer Esin ve Abdülâhad'dır. Kendi köşelerinde sessiz ve mütevazı bir biçimde çalışan, yalnızca eserlerindeki başarıları ile gündeme gelmeyi amaçlayan bu genç sanatçılar; kendilerini üstat olarak niteleyen birçok ressamdan daha kıymetli bulunmaktadır ("Konya Halkevinde Açılan Sergi", (14 Haziran 1939). *Cumhuriyet*).

Nazilli Halkevi tarafından düzenlenen, şehrin ilk resim sergisi 1939 yılı Temmuz ayının ilk haftasında Nazillili sanatseverler ile buluşur. Serginin, halk tarafından büyük bir ilgi ile karşılandığı, her gün yüzlerce kişi tarafından ziyaret edildiği belirtilmektedir ("Nazillide Bir Resim Sergisi Açıldı", (2 Temmuz 1939). *Cumhuriyet*; "Nazilli Halkevinde Resim Sergisi", (4 Temmuz 1939). *Akşam*).

Bakırköy Halkevi'nin ikinci resim sergisi, beş amatör ressamın katılımı ile gerçekleştirilir (Resim 123). Teşhir edilen 67 yapıtının, izleyicilerden büyük takdir gördüğü belirtilmektedir ("Bakırköy Resim Sergisi", (28 Temmuz 1939). *Akşam*; "Bakırköy Halkevinde Resim Sergisi", (29 Temmuz 1939). *Vakit*).



Resim 123: 1939 Bakırköy Halkevi resim sergisinden genel görünüm (Cumhuriyet).

1939 yılı Kasım ayında, Cumhuriyet Halk Partisi Genel Sekreterliği tarafından yayınlanan bir genelge ile Halkevleri tarafından açılacak resim sergileri belirli bir plan içerisinde ele alınmaya başlanmıştır. Genelgeye göre, bu düzenlemenin amacı; resim sanatına karşı yeteneği olan gençlerin bu yeteneklerinin gelişimini sağlamak, Türk halkının karakterinde bulunan sanatseverliği ve sanat zevkini, şuurulu ve aktif hale getirmektir. Bu nedenle resim sergileri, Halkevleri'nin öncelikli faaliyet alanları arasında yeniden tanımlanır. Resme yetenekli gençlerin tespit edilerek eğitilmesinin de Halkevleri'nin sorumluluğu dahilinde olduğu belirtilmektedir. Bu gençlere, Halkevi bünyesinde bulunan bir ressam ya da resim öğretmeni tarafından haftanın en az bir günü eğitim verilmesi kararlaştırılır. Halkevleri, buldukları şehirlerdeki resim eğitiminin sürdürülebilmesi için gerekli sehpa, tuval, boya, fırça gibi tüm ekipmanların temininden sorumlu kılınır. Halkevi'ne ait bir mekânın atölye olarak değerlendirilebilmesi için çalışmalara başlanması istenmektedir. Amatörlere, Yurt Gezileri benzeri resim gezileri düzenlenmesi ve köy gezilerine katılarak manzara, desen ve portreler yapmalarının sağlanması gerektiği belirtilmektedir. Genelgenin sergiler ile ilgili esaslarına göre, herhangi bir Halkevi düzenlemekle yükümlü olduğu resim sergisini açamadığı takdirde, resim şubesine kayıtlı bir adayın farklı bir Halkevi sergisinde eser teşhir edebilmesinin önü açılmıştır. Sergilerin açık kalacağı süre, on beş gün olarak tespit edilir. Sergilerde teşhir edilecek eserlere, konu ve tür serbestliği sağlanmıştır. Sadece eserlerin bir kartpostal ya da fotoğraftan kopya edilmemesi, doğaya sadık kalarak yapılan eserler olmaları istenmektedir. Seçilecek eserlerin yalnız doğaya benzerliği değil; eser sahiplerinin kabiliyet ve isteklerinin de göz önüne

alınması gerektiği ifade edilmektedir. Kimi zaman doğaya benzemeyen en aykırı resimlerin, büyük yeteneklerin habercisi olduklarının unutulmaması istenmektedir. Sergilenecek eserlerin, en az üç, en fazla beş kişiden oluşan bir jüri heyeti tarafından seçilmesi kararlaştırılır. Jüri heyetinin, Halkevleri Güzel Sanatlar Şubeleri içerisinde oluşturulamadığı durumlarda, şehrin resim, edebiyat ve estetik öğretmenlerinden oluşabileceği belirtilmektedir. Jürinin bir başka görevi, sergi açılışından bir gün sonra yapacakları bir değerlendirme ile en başarılı üç eseri tespit ederek ödüllendirmesi olarak açıklanır. Bu ödüller, sergiye katılan amatör ressamın sayısı üçten az ise birincilik; beşten az ise birincilik ve ikincilik; beşten fazla ise birincilik, ikincilik ve üçüncülük olarak tespit edilmesi uygun bulunmuştur. Dereceye giren eser sahiplerine verilen ödülün, mümkün olduğu kadar maddî değer taşıması istenmektedir. Mayıs ayında Ankara Halkevleri Umumi Resim Sergisi adıyla, bu sanatçıların eserlerinden oluşacak büyük bir sergi açılması kararlaştırılır (“Bütün Halkevlerinde Şubat Ayı İçinde Resim Sergileri Açılacak”, (25 Kasım (Sontesrin) 1939). *Ulus*; “Mayıs Ayında Umumi Resim Sergisi Açılacak”, (26 Kasım (Sontesrin) 1939). *Ulus*; “C. H. Partisinin Güzel Bir Teşebbüsü”, (27 Kasım (İkinciteşrin) 1939). *Cumhuriyet*).

#### **2.1.7.8. 1940 Yılı Halkevi Sergileri**

Halkevleri'nin 1940 yılı resim sanatı etkinlikleri, Cumhuriyet Halk Partisi Genel Sekreterliği'nin yayınladığı genelge uyarınca şekillenir. 1940 yılı Mart ayı içerisinde çeşitli Halkevleri tarafından 36 resim sergisi açıldığı belirtilmektedir. Fakat bu sergilerin, çok az bir kısmı basına yansımıştır. 1940 yılında açılan Halkevi resim sergileri içerisinde basına yansıyan ilk sergi, Şubat ayında Şişli Halkevi'nde açılan resim sergisi olur. Bu sergiyi, 29 Şubat 1940 tarihinde, Halkevleri'nin sekizinci yıldönümü dolayısıyla açılan Beşinci Ankara Halkevi Resim Sergisi izler. Büyük bir beğeniyle karşılanan serginin, Türk resim çağının hassas bir dinamizm çağına girdiğini haber verdiği yorumunda bulunmaktadır. Serginin her gün binlerce kişi tarafından ziyaret edildiğine dikkat çekilmektedir (“Resim ve Fotoğraf Sergisi”, (28 Şubat 1940). *Cumhuriyet*; T. İ. (1 Mart 1940). “Halkevi Resim Sergisi”, *Ulus*; “Halk Partisi Mükâfatı”, (1 Nisan 1940). *Akşam*; “Halkevlerimizin Müsmir Faaliyetleri”, (1 Nisan 1940). *Cumhuriyet*).

Sergide yer alan yapıtlar, tanınmış ve amatörler olmak üzere iki kategoriye ayrılmıştır. Tanınmış ressamın arasında, Turgut Zaim'in “*Kayseri-Göreme Yolu*”



peyzajı, sanatçının kuvvetli ve hassas eserlerinden biri olarak nitelendirilmektedir. Seyfi Toray'ın “Ankara'da Kış”, “Yoğurtçu Kadınlar”, “Ağanın Düğünü” ile Refik Epikman'ın “Millî Şefin Tesellisi”nin büyük beğeni topladığı belirtilmektedir. Nureddin Ergüven'in “İzmir” ve “Portre” (Resim 124) adlı eserleri başarılı yapıtlar arasında gösterilmektedir. Eşref Üren, Malik Aksel, Şinasi Barutçu, Sadık Göktuna, Refet Başoçku ve Nusret Karaca'nın sergideki eserleri takdirle karşılanmıştır (“Ankara Halkevinin 5inci Resim Sergisi” (10 Mart 1940). *Cumhuriyet*).



Resim 124: Nureddin Ergüven, "Portre", (Cumhuriyet).

Sergiye katılan amatör ressamlar arasında ödüllü bir yarışma düzenlenir. Yarışma jürisi Ahmet Muhip Dıranas, Refik Epikman, Eşref Üren, Sadık Göktuna, Seyfi Toray, Refet Başoçku ve Nurettin Ergüven'den oluşmaktadır. Jürinin dikkatli seçimleri neticesinde, Nezihe Yağcıoğlu'nun 36 numaralı “Saksı” tablosu birinci, Mübeccel Ünyelioğlu'nun 82 numaralı “Natürmort”u ikinci, Nurettin Manyan'ın “Vazolu Natürmort”u üçüncü olur. Ayrıca amatör sanatçılar Baha Taylan, İhsan Cemal Karaburçak, Meliha Delilbaş'a takdirname verildiği belirtilmektedir. Dereceye giren amatörlerden ikisinin Şeref Akdik'in, diğerinin ise Nurettin Ergüven'in öğrencileri olduğuna dikkat çekilmektedir (“Amatör Ressamlar Sergisi Kapandı”, (27 Mart 1940). *Ulus*).

İzmit Halkevi Üçüncü Resim ve Fotoğraf Sergisi, Halkevleri'nin Mart ayı etkinlikleri kapsamında gerçekleştirilmiştir. Serginin İzmit halkı tarafından büyük bir ilgiyle gezildiği belirtilmektedir (“İzmit Halkevinde Açılan Resim Sergisi”, (3 Mart 1940). *Cumhuriyet*).

Beşiktaş Halkevi'nin, Mart ayının ilk haftasında açtığı resim sergisi, amatör ressamlar tarafından gösterilen yoğun ilgi açısından dikkat çekici bulunmaktadır. Sergide Galatasaray Lisesi, Gaziosmanpaşa Mektebi, Beşiktaş Orta Mektebi ve İnönü Kız Lisesi öğrencilerinden Beşiktaş Halkevi üyesi olan amatörler ile birlikte; Güzin Duran, Nezih Güven, muallim Sırrı Güven, Atıf Avcı, M. Erbil, Güneri, Yahya Balıbaşı'nın eserleri teşhir edilmiştir. Genç sanatçıların, izleyicilerden büyük takdir gördükleri belirtilmektedir ("Beşiktaş Halkevinde Açılan Resim Sergisi", (7 Mart 1940). *Cumhuriyet*).

17 Mart 1940 tarihinde İzmir Halkevi tarafından amatör sanatçılara yönelik düzenlenen sergi, kıymetli eserler barındırması açısından umut verici olarak nitelendirilmektedir ("İzmir'de Halkevinde Açılan Resim Sergisi", (18 Mart 1940). *Ulus*)

İstanbul'da açılan bir diğer Halkevi resim sergisi, Fatih Halkevi tarafından 10 amatörün 55 çalışması ile gerçekleştirilir. 1940 yılı Mart ayı ortalarında açılan sergi, teşhir edilen eserler açısından beğenilmiştir. Sergide, İstanbul İlk Tedrisat müfettişi Mustafa Güneri'nin "Ankara Köprüsü" birinci, Sadettin Çulan'ın "Natürmort"u ikinci, Hulusi Tekgil'in "Peyzaj"ı üçüncü seçilir. Üç eserin de Ankara'daki büyük sergide teşhir edilmek üzere Ankara'ya gönderileceği belirtilmektedir ("Fatih Halkevinde Bir Resim Sergisi Açıldı", (24 Mart 1940). *Akşam*).

Aydın Halkevi'nin ikinci resim sergisi, Mart ayı sonunda açılır. Sergi, Halkevi'nde yetişen yetenekli gençlerin eserleri ile zengin bir görünümde olması açısından beğeniyle karşılanır. Yapıtların izleyiciler tarafından takdir edildiği belirtilmektedir ("Aydın Halkevi Resim Sergisi", (28 Mart 1940). *Ulus*).

23 Nisan 1940 tarihinde açılan Kayseri Halkevi Resim Sergisi'nin, şehrin ilk resim sergisi olması açısından büyük bir ilgiyle karşılandığına dikkat çekilmektedir. Serginin açılışı Kayseri Valisi, devlet görevlileri ve askeri erkânın katılımı ile gerçekleştirilir ("Kayseri'de Resim Sergisi", (24 Nisan 1940). *Ulus*).

Cumhuriyet Halk Partisi'nin her yıl Mayıs ayı içerisinde açmayı planladığı Halkevleri Amatör Resim ve Fotoğraf Sergisi'nin birincisi, 22 Mayıs 1940 tarihinde Ankara Halkevi'nde açılır. Serginin açılışı, Başvekil Refik Saydam, Cumhuriyet Halk Partisi Genel Sekreteri Fikri Tuzer, bürokratlar ve sanatseverlerin katılımıyla gerçekleştirilir. Fikri Tuzer açılış nutkunda serginin sanatsal açıdan olmasa da, millî

bilinç ve Türk gençliğinin çalışma azminin yansıtılması bakımından önemli bir etkinlik olduğu yorumunda bulunur. Sergide, 26 farklı şehrin Halkevi'ne kayıtlı genç amatörlere ait 126 yapıt teşhir edilmiştir. Yapıtların, genç sanatçıların teşvik edilmesi amacıyla düşük fiyatlar ve herhangi bir sınırlama olmaksızın satışa sunulduğu vurgulanmaktadır (“Ankarada Büyük Resim ve Fotoğraf Sergisi Açılıyor”, (21 Mayıs 1940). *Cumhuriyet*; “Amatör Resim Sergisi Açıldı”, (23 Mayıs 1940). *Akşam*; “Ankara Halkevinde Genç Ressamlar Bir Sergi Açtılar”, (23 Mayıs 1940). *Cumhuriyet*; “C. H. Partisinin Güzel Bir Eseri”, (23 Mayıs 1940). *Ulus*).

Zonguldak Halkevi'nin ikinci resim sergisi, 18 Ağustos 1940 tarihinde sanatseverler ile buluşur. Sergi, gençlerin sanat kabiliyetlerini ve gelecekteki başarılarını kuvvetlendirmesi açısından sevindirici bir zenginlik olarak yorumlanır (“Zonguldak Halkevinde”, (19 Ağustos 1940). *Vakit*; “Zonguldak Halkevinde Resim Sergisi Açıldı”, (19 Ağustos 1940). *Ulus*).

#### **2.1.8. Yarım Asırlık Türk Resim ve Heykel Sergisi**

İstanbul Belediyesi tarafından düzenlenen “40 Gün 40 Gece Festivali” kapsamında gerçekleştirilen Yarım Asırlık Türk Resim ve Heykel Sergisi<sup>18</sup>, 28 Ağustos 1936 tarihinde, Güzel Sanatlar Akademisi'nde açılır. Sergi, basında, Türk resim ve heykel sanatı tarihinin geniş kapsamlı bir özetini sunması bakımından memnuniyetle karşılanmaktadır. Ressamların dahi unuttuğu vurgulanan eserlerin, sergi aracılığı ile yeniden gün yüzüne çıkarılmasının, serginin kıymetini arttırdığı yorumunda bulunmaktadır. Bu konuda, Güzel Sanatlar Akademisi Direktörü Burhan Toprak'ın özverili çalışmalarına dikkat çekilmektedir. Günde ortalama 600 kişi tarafından gezildiği belirtilen sergi, gördüğü ilgi nedeniyle 24 Eylül 1936 tarihine kadar açık kalmıştır. (“Heykel ve Resim Sergisi”, (29 Ağustos 1936). *Ulus*; “Yarım Asırlık Türk Resim ve Heykel Sergisi, (3 Eylül 1936). *Cumhuriyet*; “Karikatür Sergisini 100.000 Kişi Gezdi”, (9 Eylül 1936). *Cumhuriyet*; Safa, P. (29 Ağustos 1936), “Yarım Asırlık Resim ve Heykel Sergisi”, *Cumhuriyet*).

Türk resim sanatının en büyük retrospektif sergisi olarak nitelenen Yarım Asırlık Türk Resim ve Heykel Sergisi, Güzel Sanatlar Akademisi binasının üç katını kapsayacak şekilde düzenlenmiş, her bir katta, Türk resim sanatının farklı bir tarihi aşamasını temsil edecek eserler yerleştirilmiştir. Birinci katta, 14.yy'a tarihlenen,

<sup>18</sup> Serginin basında, “Elli Yılın Türk Resim Heykel Sergisi” olarak da adlandırıldığı görülmektedir.

sanatçıları bilinmeyen Bektaşî resimlerinden başlayan ve primitifler ile asker ressamın yapıtlarına kadar uzanan geniş bir zaman aralığında üretilmiş eserler yer almaktadır. İkinci katta ise Güzel Sanatlar Birliği sanatçıları ile Güzel Sanatlar Akademisi eğitmenlerine ait eserler teşhir edilmektedir. İkinci katın bir başka salonunda Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği sanatçılarının eserleri sergilenmekte, üçüncü katta Türk resim sanatının en genç sanatçı topluluğu olan D Grubu'nun eserleri yer almaktadır. Bahçede ise sanatçı topluluklarından bağımsız çalışan resamlara ait ayrı bir sergileme alanının düzenlendiği belirtilmektedir (“Yarım Asırlık Resim ve Heykel Sergisi Dün Açıldı”, (29 Ağustos 1936). *Cumhuriyet*; Anonim, 1936j: 13).

Basında yer alan yazılarda, Yarım Asırlık Türk Resim ve Heykel Sergisi'ne, Türk resim sanatının farklı devir, ekol ve anlayışlarını karşılaştırma imkanı vermesi açısından ayrı bir önem atfedilmektedir. Peyami Safa'ya göre serginin en önemli vasfı, Türk resim sanatının ortak özelliklerinin, millî kabiliyet ve gelişiminin tespit edilebilmesine imkân yaratmasıdır. Türk resim sanatının kronolojik gelişiminin pek çok halkasının, eserlerin korunamamasından dolayı eksik kaldığına dikkat çeken Safa, sergi ile bu durumun kısmen de olsa telafi edilebileceğini ifade etmektedir. Yazara göre, İstanbul'da bir resim galerisine duyulan ihtiyacın Yarım Asırlık Türk Resim ve Heykel Sergisi ile bir kez daha ortaya çıktığı da vurgulanması gereken bir gerçektir (Safa, P., (29 Ağustos 1936), “Yarım Asırlık Resim ve Heykel Sergisi”, *Cumhuriyet*).

Akşam gazetesinde sergi hakkında yer alan değerlendirmede, serginin özellikle birinci kattaki eski Türk ressamlarına ayrılmış bölümünün bir sanat meşherini anımsattığı yorumunda bulunulur. Burada yer alan yapıtlardan Osman Hamdi Bey'in “*Kaplumbağalı Adam*” ve “*Türbe*”si birer şaheser olarak değerlendirilmektedir. İsmail Hakkı'nın “*Büyük Han İçî*” tablosunun, aydınlık renkleri ile insanın için açtığı, Münib'in “*Ada*” ve “*Bostancı*”, Ahmet Ali Paşa'nın “*Natürmort*” yapıtları ile Mustafa Nuri'nin bir peyzajı ve Belkıs'ın portreleri güzel sanat duygularının ilk tomurcukları olduğu ifade edilmektedir (S. İ. S., (11 Eylül 1936). “Resim-Karikatür-Halı Sergileri”, *Akşam*).

İkinci katta, ilk kuşak sanatçılarının devamı olarak tanıtılan Güzel Sanatlar Birliği sanatçılarına ait bölümde ise, İbrahim Çallı'nın üç portresinden övgüyle söz edilmektedir. Feyhaman Duran, Avni Lifij, Melek Celal, Nazmi Ziya ve Şevket Dağ, bu bölümün diğer usta isimleri arasında işaret edilmektedir. Güzel Sanatlar Birliği'ne

yeni katılan Ayetullah Sümer, Melahat ve Ali Karsan'ın ise üslup açısından diğer Güzel Sanatlar Birliği sanatçılarından farklı oldukları belirtilmektedir. Melahat'ın kendi portresi ile Ali Karsan'ın freskleri ve Ayetullah Sümer'in Fransa'da madalya kazandığı belirtilen “*Siyahlı Kadın*” portresi, serginin en beğenilen eserleri arasında gösterilmektedir (S. İ. S., (11 Eylül 1936). “Resim-Karikatür-Halı Sergileri”, *Akşam*).

Güzel Sanatlar Birliği'ne ait ikinci katta, bir süre önce vefat eden Namık İsmail'e ait bir hatıra bölümü temin edilmiştir. Sanatçının anısına siyah bir kurdele ile ayrılmış bölümde, Sabiha Ziya tarafından yapılmış “*Namık İsmail*” büstü ve Namık İsmail'e ait yapıtlar sergilenmiştir. Bunlardan başka, ikinci kat merdivenlerinden yukarıya çıkarken, Namık İsmail'in İstanbul Halkevi'nden getirtilen büyük boyutlu “*Lale Devri*” yapıtının yer aldığı belirtilmektedir (“Yarım Asırlık Resim ve Heykel Sergisi Dün Açıldı”, (29 Ağustos 1936). *Cumhuriyet*).

Ali Avni, Zeki Kocamemi, Hamit Görele, Uman, Şeref Akdik gibi gençlerin eserlerinden oluşan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sanatçılarına ait bölümün ise güçlükle anlaşılabilir resimlerden oluştuğu yorumunda bulunmaktadır. Ressamların yapıtlarında bitmemişlik hissini ağır bastığına dikkat çekilmektedir. Hale Asaf'ın “*Burhan Toprak*” portresi, Burhan Toprak'ın kan banyosu yapan felçli bir adama benzediği gerekçesiyle eleştirilirken, Edip Köseoğlu'nun kendi portresi Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sanatçılarından teşhir ettiği yapıtlara istisna bir güzellik olarak yorumlanmıştır. d Grubu'na ait üçüncü kattaki yapıtlar ise “Müstakillerden beteri de varmış” sözleri ile eleştirilmektedir (S. İ. S., (11 Eylül 1936). “Resim-Karikatür-Halı Sergileri”, *Akşam*).

### **2.1.9. Kişisel Sergiler**

1930-1940 yılları arasında kalan süre içerisinde açılan kişisel resim sergilerinin, karma sergilere göre, basında daha az yer tuttuğu görülmektedir. Bu sergiler, çoğunlukla bir duyuru niteliği taşıyan, kısa metinli haberler olarak karşımıza çıkmaktadır. Kişisel sergilerin büyük bir kısmı Halkevleri'nin desteği ile gerçekleştirilir. Bu sergilerin, sanatçıların üsluplarındaki değişimlerin ve sanatsal gelişmelerinin takip edilebileceği, önemli etkinlikler olarak ele alındığı görülmektedir.

#### **2.1.9.1. 1930 Yılında Açılan Kişisel Sergiler**

Elif Naci'nin 1 Eylül 1930'da, Güzel Sanatlar Akademisi'nde açtığı sergi, aynı zamanda, genç ressamın ilk kişisel sergisidir. Resmî açılışın, Elif Naci'nin Güzel

Sanatlar Akademisi'nden hocası olan İbrahim Çallı tarafından yapılması, hocasının öğrencisine verdiği desteğin somut bir örneğidir. Dört gün süreyle ve ücretsiz olarak gezilebilen sergide, tamamı Elif Naci'ye ait 50'ye yakın<sup>19</sup> yapıt sergilenir (Resim 125). Sergi, basında, genç bir sanatçının tek başına sergi açma başarısı göstermesi açısından büyük bir memnuniyet ile karşılanmıştır ("Elif Naci'nin Resim Sergisi", (29 Ağustos 1930). *Vakit*; "Elif Naci'nin Resim Sergisi", (30 Ağustos 1930). *Vakit*; "Güzel Bir Sergi", (1 Eylül 1930). *Akşam*; "Sanatkâr Elif Naci Bey'in Sergisi", (2 Eylül 1930). *Hakimiyeti Milliye*; "Elif Naci B.", (2 Eylül 1930). *Vakit*)



Resim 125: Elif Naci tarafından açılan 1930 yılı kişisel sergisinden genel bir görünüm (Cumhuriyet).

Genç sanatçının yapıtları arasında "Dansöz", "Başaklar Arasında", "Sarhoş" ve "Sabahlayan Adam", serginin en özellikli ve en yüksek estetik değere sahip eserleri olarak tanıtılmaktadır. "Melodi" ve "Folklor" yapıtları, izleyicilerin ilgi ve beğenisini çeken eserler arasında gösterilmektedir. "Tophane" etüdü ile birlikte, "Minareler", "Dekor", "Ressamın Kâbusu", "Saksafon", "Sanatoryum", "Alkol", "Korku", "Melankoli", "Deniz", "Sabah", "Şişe", "Annem", "Beylerbeyi", "Gece" ve "Fanteziler" genç ressamın kişisel sergisini zenginleştiren, güçlü yapıtlardır. Gazeteciler, "Tevfik Necati" ve "Hikmet Münir" portreleri de serginin güzel eserleri olarak değerlendirilir ("Güzel Bir Sergi", (1 Eylül 1930). *Akşam*; "Elif Naci B.'in

<sup>19</sup> 2 Eylül 1930 tarihli *Vakit* gazetesinde sergi hakkında çıkan haberde, sergide 36 eser teşhir edildiği bilgisi yer almaktadır. Aynı tarihte, *Hakimiyeti Milliye*'de çıkan haberde ise 40'a yakın eser teşhir edildiği belirtilmektedir (Sanatkâr Elif Naci Bey'in Sergisi", (2 Eylül 1930). *Hakimiyeti Milliye*; "Elif Naci B.", (2 Eylül 1930). *Vakit*).

Resim Sergisi”, (2 Eylül 1930). *Cumhuriyet*; “Sanatkâr Elif Naci Bey’in Sergisi”, (2 Eylül 1930). *Hakimiyeti Milliye*; “Elif Naci B.”, (2 Eylül 1930). *Vakit*).

Ressam Halit Mustafa Bey, 8 Kasım (Teşrinisani) 1930 tarihinde İstanbul Türkocağı binasında bir sergi açar. Aynı zamanda Türkocağı üyesi olduğu belirtilen ressamın, elliye yakın yapıt sergilediği belirtilmektedir. Her yıl Galatasaray Resim Sergileri’nde mütevazi eserleri ile dikkat çeken sanatçının, bu sergi dolayısıyla, 1930 Galatasaray Resim Sergisi’ne katılmamış olmasına dikkat çekilmektedir. Sanatçının, gözden düşmekte olan son Galatasaray Resim Sergisi’ne katılmayarak, sadece kendi eserlerinden oluşan bir sergi açması, doğru bir karar olarak değerlendirilmektedir. Küçük karakalem ve sulu boya tablolar teşhir ettiği belirtilen Halit Mustafa Bey’in gösterişsiz çerçeveler içerisinde, bir kalem ve bir fırça darbesi ile bir cihan yarattığı yorumunda bulunulur (“Ocakta Yeni Bir Resim Sergisi”, (7 Kasım (Teşrinisani) 1930). *Cumhuriyet*; “Güzel Bir Resim Sergisi”, (14 Kasım (Teşrinisani) 1930). *Akşam*).

#### **2.1.9.2. 1931 Yılında Açılan Kişisel Sergiler**

1931 yılının ilk kişisel resim sergisi, ressam Ahmet Bey tarafından, Darülbedayi’nin dinlenme salonunda açılır. Darülbedayi sanatçılarından Emin Bey’in kardeşi olduğu belirtilen Ahmet Bey’in, resim eğitimini Güzel Sanatlar Akademisi’nde aldığı ifade edilmektedir. Yirmi dört eserin teşhir edildiği sergi, mütevazi bulunmakla birlikte sanatsal açıdan kıymetli olarak yorumlanmaktadır. Sanatçının, Darülbedayi ile kardeşi aracılığıyla kurduğu ilişkinin, yapıtlarına yansımış olmasına dikkat çekilmektedir. Darülbedayi artistlerinden M. Kemal Bey ve Hazım Bey’in “*Bir Kavuk Devrildi*” piyesindeki kıyafetleri ile yapılmış portreleri, dekoratif çalışmalar olarak nitelendirilmektedir. Sanatçının “*Haliç*”, “*İplikhane’de Sabah*”, “*İhtiyar Kadın*” etüdü ve “*Genç Kız*” portresi, serginin başarılı yapıtları arasında gösterilmektedir (“Bir Sergi”, (6 Ocak (Kânunsani) 1931). *Vakit*).

2 Şubat 1931 tarihinde, Güzel Sanatlar Birliği Umumi Kâtibi ressam Sadi Bey tarafından açılan sergi, Güzel Sanatlar Birliği’nin on beş günde bir düzenlediği kış müsamereleri kapsamında açılmıştır. Sadi Bey tarafından teşhir edilen 30 yapıt, olgun bir sanatçının, kıymetli üretimleri olarak övülmektedir. Sadi Bey’in özellikle İstanbul manzaraları ve kadın portrelerindeki kuvvetli tekniği ve etkili kompozisyonlarına dikkat çekilmektedir. Sergi, klasik sanatın başarılı örneklerini içermesi bakımından

takdir ve beğeniyle karşılanmaktadır (“Resim Sergisi”, (3 Şubat 1931). *Vakit*, “Sadi Bey’in Sergisi”, (12 Şubat 1931). *Vakit*).

### 2.1.9.3. 1932 Yılında Açılan Kişisel Sergiler

1932 yılının ilk kişisel resim sergisi, ressam Saip Mualla (Tuna) Bey tarafından, İstanbul Beyoğlu’ndaki Aero Kulüp salonlarında açılan sergidir. Genç sanatçı, tamamı portrelerden oluşan altmış civarında eser teşhir etmiştir (Resim 126). Halk tarafından büyük ilgi gösterilen sergi, gördüğü rağbet üzerine, planlanan kapanış tarihinden sonra bir süre daha açık kalmıştır. Sergide, neredeyse İstanbul’un tüm tanınmış simalarının portreleriyle karşılaşabilmenin mümkün olduğu belirtilmektedir. Saip Bey’in portreleri, özellikle renkleri itibarıyla takdir edilmektedir. Serginin usta ressamlar tarafından beğenildiğinin altı çizilirken, genç sanatçının “*Selma Kazım Şinasi Hanım*” (Resim 127), “*Kont Istaloh*” ve “*Japon Ateşemiliteri*” adlı yapıtları serginin öne çıkan eserleri arasında yer almaktadır (“Yeni Bir Resim Sergisi”, (3 Şubat 1932). *Akşam*; “Bir Resim Sergisi Açıldı”, (13 Şubat 1932). *Vakit*; “Saip Mualla Bey’in Resim Sergisi”, (15 Şubat 1932). *Vakit*; “Resim Sergisi”, (15 Mart 1932). *Akşam*; Anonim, 1932: 68).



Resim 126: Saip Mualla (Tuna), "Portre", (Muhit).





Resim 127: Saip Mualla (Tuna), "Selma Kazım Şinasi Hanım Portres", (Muhit).

İstanbulu resim muallimlerinden Cevat Bey'in, 15 Nisan 1932 tarihinde açtığı resim sergisi, Halkevleri'nin misyonları doğrultusunda güzel sanatlara verilen sistemli desteğin somut bir örneği olarak yorumlanabilir. Cevat Bey'in Ankara Halkevi'ne salon tahsisi için yaptığı başvurunun kabul olunduğu ve salonun sanatçıya ücretsiz olarak kiralandığı belirtilmektedir. Sanatçının, sergi süresince satacağı yapıtlardan elde edilecek gelirin, Ankara Halkevi ile hiçbir ilgisi olmadığına dikkat çekilir ("Halkevinde Bir Resim Sergisi", (13 Nisan 1932). *Hakimiyeti Milliye*). Ücretsiz olarak gezilebilen sergide, Cevat Bey'in suluboya manzara resimleri teşhir edilir. Manzaraların birkaçının Ankara'dan, geriye kalanların ise İstanbul'un çeşitli semtlerinden olduğu belirtilmektedir. Cevat Bey'in sessiz ve mütevazı bir çalışma ile ortaya koyduğu yapıtlardan oluşan sergi, takdir edilmeye layık bulunur ("Resim Sergisi", (15 Nisan 1932). *Hakimiyeti Milliye*; "Halkevinde Resim Sergisi", (16 Nisan 1932). *Hakimiyeti Milliye*).

1932 yılı Haziran ayı sonunda<sup>20</sup> Ankara'da açılan Şeref Kamil (Akdik) Bey'in kişisel sergisinde otuz yapıt teşhir edilir. Sanatçının Ankara izlenimlerinden ve portrelerinden oluşan sergi, Halkevi binasındaki ikiz salonun tüm duvarlarını kaplamıştır. Sergide büyük beğeni kazanan Şeref Bey, Türk resim sanatının gelecekteki en önemli isimleri arasında gösterilir. Sanatçının dünyasında, özellikle Cumhuriyet'in başkentine ait daha fazla konular ele alması gerektiği belirtilmektedir

<sup>20</sup> Serginin açılış tarihine dair net bir tarih bilgisine rastlanılmamıştır. Sergi hakkında basında çıkan en erken tarihli yazı 27 Haziran 1932 tarihlidir.

(B. K., (27 Haziran 1932). “Halkevindeki Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*; “Ankara’da Çok Güzel Bir Resim Sergisi Açıldı”, (2 Temmuz 1932). *Akşam*).



Resim 128: Şeref (Akdik) Bey.

Şeref Bey’in teşhir ettiği portrelerinde, sanatçılara özgü tılsımlı bir kudret olduğu yorumunda bulunulur. “İbrahim Bey”, “İsmet Hikmet Bey” ve “Münir Hayri Bey” portreleri ışık, çizgi ve renk bakımından son derece kuvvetli olarak değerlendirilmektedir. “Ressam Nazlı Hanım” portresi, sanatçının Türk sanat tarihine adını yazdırması bakımından tek başına yeterli olacak nitelikte bulunmaktadır. “Şemsiyeli Hanım”, “Çocuk” ve “Siyahlı Kadın” portreleri, her sanatçının yaptıktan sonra övünebileceği eserler olarak takdir edilmektedir (“Ankara’da Çok Güzel Bir Resim Sergisi Açıldı”, (2 Temmuz 1932). *Akşam*).

Sanatçının, bir halk dershanesini resmettiği büyük boyutlu kompozisyonu serginin en beğenilen yapıtları arasında gösterilmektedir. Millî ve inkılâpçı sanatın en güçlü örneklerinden biri olarak değerlendirilen yapıt, harf inkılâbının şimdiye kadar en iyi ifade ve temsil edildiği resim olarak tanıtılmaktadır. Resimde, bir köy okulunda, genç bir kadın öğretmenin köylü kadınlara yeni harfleri öğrettiği sahne yer almaktadır. Yapıttaki kuvvetli duygu, kompozisyon ve rengin, asırlarca süren bir karanlığın ardından, Ulu Önder’in elinden en ücra köşelere varıncaya dek halkın her kesimine yayılan aydınlığı başarı ile görselleştirdiği belirtilmektedir. Sanatçının, olayı aktarıışındaki tespitleri, vurguları ve duygulu anlatımı ise takdirle karşılanmaktadır (B. K., (27 Haziran 1932). “Halkevindeki Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*; “Ankara’da Çok Güzel Bir Resim Sergisi Açıldı”, (2 Temmuz 1932). *Akşam*).

Şeref Bey'in Ankara manzaraları, Ankara'nın münzevi, yeşil ve güzel yerlerini ayrı ayrı görmek adına oldukça başarılı izlenimler olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda öne çıkan ilk yapıt, serginin hemen girişinde yer aldığı belirtilen “*Etlikte Bağ Evi*”dir. Ankara'nın güzel bozkır manzarasının, renklerindeki özgünlüğü ve tüm ihtişamı ile bu yapıtta canlandığı ifade edilmektedir. Manzaradaki kırık dallar ve çıplak ağaçlar, hüznü bir çağrışımın değil; ağırbaşlı bir görünümün unsurları olarak değerlendirilmektedir. Hacıdoğan semtini gösteren iki manzara resmi ise, “İstanbul'un çok minareli, bol kafesli sokaklarını izlemekten daha sıkıcı olan Piyerloti tarzı ressamlığa göre yenilikler barındıran, başarılı bir manzara anlayışına sahip eserler olarak yorumlanmaktadır. Bir banknot büyüklüğündeki “*Çankaya Yolu*” yapıtı ise, yolun sağ tarafındaki tepenin konumu ve bulutların duruşu açısından başarılı bulunmaktadır. “*Ankara'nın Halkevinden Görüntüsü*”, başarılı bir eser olarak işaret edilmekle birlikte, resimde yer alan servi ve minareler resme uygun bulunmaz. Minarelerin, Ankara'ya yakışmadığı, resmin güzelliğini bozmasa da, resme artı bir değer katmadıkları ifade edilmektedir. Ankara'nın karakteristik özelliğinin ne minareler, ne de Ankara Kalesi olmadığı eleştirisinde bulunmaktadır. “*Keçiören*” yapıtı, serginin beğenilen bir başka eseri olarak tantılmaktadır. Canlı ve taze olması açısından takdirle karşılanan yapıtta, meydanın insansız görünümü doğallığı bozan bir detay olarak değerlendirilmektedir. Ankara mebusu Osmanzâde Hamdi Bey'in bahçesini gösteren tablo, en az bahçenin peyzajı kadar özenli ve incelikli bulunmaktadır. Güllere ve çiçeklere susayanların, bu tablo önünde kana kana bu susamışlıklarını giderebilecekleri yorumu yapılmaktadır. “*Hatipçayı*” isimli yapıt için, serginin en başarılı eseri olduğu değerlendirilmesinde bulunmaktadır. Ağaçların bir duman ve toz sütunu halinde çizildiği, toprağın adeta bir buhurdan ve otların devamlı olarak yanan tütsüler gibi görüldüğü belirtilmektedir. İncesu'dan görünüm içerikli iki yapıt ise “tepelere yassı ve ihtiyar zirveleri ile ağaçların genç ve zinde zirveleri arasındaki tezatlığı işaret etmesi açısından beğenilmektedir (B. K., (27 Haziran 1932). “Halkevindeki Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*; “Ankara'da Çok Güzel Bir Resim Sergisi Açıldı”, (2 Temmuz 1932). *Akşam*).

Şeref Bey'in Ankara'daki sergisi ile yakın tarihlerde, Bursa'da, genç bir sanatçı tarafından şehrin ilk resim sergisi açılmıştır. 12 Temmuz 1932 tarihinde açılışı yapılan sergide, Balıkesir Orta Muallim Mektebi resim muallimi Sırrı Bey'in 82 yağlıboya tablosu teşhir edilmiştir. Bursa Halkevi'nde gerçekleştirilen sergi, halk tarafından

büyük bir ilgiyle karşılandığı vurgulanmış olsa da, aynı ilginin basın tarafından gösterilmediği söylenebilir (“Bursada Spor Faaliyetleri”, (12 Temmuz 1932). *Hakimiyeti Milliye*; Musa, (13 Temmuz 1932). “Yerli Bir Sanatkâr Bursa’da Sergi Açtı”, *Cumhuriyet*).

Basın tarafından fazla ilgi gösterilmeyen bir başka sergi, Üsküdarlı Cevdet Bey tarafından, 17 Aralık 1932’de açılacağı duyurulan resim sergisidir. Beyoğlu’nda Etual Sineması karşısındaki “Atölye de Möbl” salonunda açılması planlanan serginin duyurusundan başka herhangi bir bilgiye rastlanılmamıştır (“Cevdet Bey’in Sergisi”, (13 Aralık (Teşrinievvel) 1932). *Cumhuriyet*).

#### **2.1.9.4. 1933 Yılında Açılan Kişisel Sergiler**

5 Ocak 1933 tarihinde Ankara Halkevi’nde, muallim ressam Kerim Bey tarafından bir sergi açılır. Sergide yer alan altmışı aşkın yapıtın büyük bir çoğunluğunun, tanınmış kişilerin pastel portrelerinden oluştuğu belirtilmektedir. Yıllardan beri mütevazî bir eğitmen hayatı yaşadığının altı çizilen Kerim Bey’in güçlü sanatçı kişiliği ve yeteneğinin, sergide tüm açıklığı ile ortaya çıktığı ifade edilmektedir. Sanatçının bir portre ressamı olarak kusursuz ve yüksek bir sanatçı olduğu yorumunda bulunmaktadır (A. S., (7 Ocak (Kanunusânî 1933). “Ankara’da Güzel Bir Resim Sergisi Açıldı”, *Cumhuriyet*).

Kerim Bey’in teşhir ettiği portreler arasında, Maarif Vekili Dr. Reşit Galip, Halk Fırkası Umumi Kâtibi Recep Bey, eski vekillerden Esat Bey, Cemal Bey, mebuslardan Necip Ali, Hilmi Bey, İzzet Ulvi, Nuri Bey; Ankara Valisi Nevzat Bey, müderris Neşet Ömer, Aka Gündüz, Emniyeti Umumiye Müdürü Tefik Hadi, Posta Müdür Umumisi Fahri Bey, Rus Sefiri Suriç, Rus Sefareti Müsteşarı Astahof, Tamburacı Osman Pehlivan, Ankara’nın “hamiyeti ile tanınmış köylüsü” Türkoğlu Ali Ağa’nın portreleri yer almaktadır (A. S., (7 Ocak (Kânunusani 1933). “Ankara’da Güzel Bir Resim Sergisi Açıldı”, *Cumhuriyet*).



Resim 129: Kerim Bey, "Recep Bey Portresi", (Cumhuriyet).



Resim 130: Kerim Bey, "Ankara Valisi Nevzat Bey'in Portresi", (Cumhuriyet).

Sanatçının portrelerinden başka millî mücadele ve Ankara konulu resimler de sergilenmiştir. Bu eserlerinden “*Alagöz Karargâhı*” adlı yapıtı, konusu ve tekniği açısından başarılı eserlerden biri olarak tanıtılmaktadır. Ulu Önder’in Sakarya Savaşı sırasındaki karargâhını gösteren resim için, Türk milletinin karanlık ve sıkıntılı günlerini, kasvetli bir gecede iki katlı köy evinden sızan ince ışık ile başarılı ve anlamlı bir biçimde ifade ettiği yorumunda bulunmaktadır. O karanlık günlerdeki umut ışığı, iki katlı bir köy evinde kırık kemikleri iğreti sargılarla sarılı bir şekilde yatmak zorunda kalan, fakat çelik iradesi asla sarsılmayan “Büyük Türk, Başkomutan M. Kemal

Paşa'dır (A. S., (7 Ocak (Kânunusani 1933). "Ankara'da Güzel Bir Resim Sergisi Açıldı", *Cumhuriyet*).

İstanbul Halkevi'nde 22 Mart 1933-8 Nisan 1933 tarihleri arasında açık kalan Hoca Ali Rıza Resim Sergisi, usta sanatçının 150 kadar eserinden oluşmaktadır (Resim 131). Sergi, Hoca Ali Rıza'nın eserlerinden düzenlenmiş en kapsamlı sergi olarak nitelendirilmektedir ("Ressam Hoca Ali Rıza Bey", (23 Mart 1933). *Cumhuriyet*)



Resim 131: Hoca Ali Rıza'nın Halkevi'nde açılan resim sergisinde teşhir edilen yapıtlarından biri (Cumhuriyet).

Türk ressamaları arasında ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu ve mükemmel peyzajlara imza attığı vurgulanmaktadır. Hoca Ali Rıza, Boğaziçi'nin maviliğini, ufuklara uzanan güzel fıstık ağaçlarını, ılık yamaçların yeşilliğini, güneş ile denizin parıltılarını, eski mimarının inceliklerini, İstanbul'un semasını ve şiiirini anlatan bir ressam olarak tanıtılmaktadır. 23 Mart 1933'te, ressam Nazmi Ziya tarafından, Hoca Ali Rıza'nın yaşamı ve sanatçı kişiliğine dair bir konferans verilmiştir. Ücretsiz olarak gerçekleştirilen sergi ve konferansın, güzel sanatlara karşı merak duyan herkes tarafından mutlaka görülmeleri gerektiği belirtilmektedir. Nazmi Ziya, konferansta, sergide teşhir edilen koleksiyonların çok değerli olduğunu ve her birinin ressamlar için ders niteliği taşıdığını söylemektedir. Usta sanatçının, Türkiye'de ilk defa resmi tezyini sanatlar içerisinde çıkartarak, tuvale taşıyan kişi olduğunu belirtilmektedir. Yalnız sanatı ile değil, kişiliği ile de örnek olan Hoca Ali Rıza'nın sanatındaki milliyetçi yaklaşıma dikkat çekilmektedir. Eserlerinde, Avrupa'dan en ufak bir detayın dahi görülemeyeceği, memleketin güzel köşelerini, köylülerini ve saf insanlarını bulmanın mümkün olduğu belirtilmektedir ("Ressam Hoca Ali Rıza Bey", (23 Mart

1933). *Cumhuriyet*; “Halkevinde Resim Sergisi ve Konferansı”, (24 Mart 1933). *Cumhuriyet*).

Nüzhet Ayetullah Bey'in ilk kişisel sergisi, 1933 yılı Nisan ayı içerisinde, İstanbul'da, Galatasaray'dan Taksim'e doğru giden cadde üzerindeki küçük bir dükkanda açılır. Paris'te resim, Roma'da fresk eğitimi alan ve yurda kısa bir süre önce dönen genç sanatçının sergisi, resim sergilerinde her zaman görmenin mümkün olmadığı güzel tablolara ev sahipliği yaptığı ifade edilmektedir. Paris'te oldukça tanınan ve Avrupa'da sergilediği yapıtları ödüller kazanan Nüzhet Ayetullah Bey'in Fransız dergilerinde hayatına ve sanatına dair makalelerin yayınlandığı belirtilmektedir. Aynı zamanda Türkiye'nin ilk fresk sanatçısı olarak, Maarif Vekâleti tarafından Güzel Sanatlar Akademisi'nde yeni kurulan fresk şubesinin de tüm sorumluluğu kendisine verildiği vurgulanmaktadır. Henüz 27-28 yaşlarında olduğu belirtilen sanatçının resimleri, fevkalâde olarak nitelendirilir. Öyle ki, tüm Türk ressamlarının ilerisinde bir yer tutabileceği yorumunda bulunulur. Sanatçının, özellikle “*Yeşilli Portre*” yapıtının, tüm Avrupa'da meşhur olduğu belirtilir (D. N., (25 Nisan 1933). “Yeni Bir Sanatkârimız”, *Cumhuriyet*).

Genç ressamın Türkiye'ye gelişinin bir sanat olayı olarak büyük yankı uyandırması gerektiği ifade edilmektedir. Yurt dışındaki başarılarının millî bir kıymet taşımaya karşın, sanat çevrelerinin, Nüzhet Ayetullah Bey'in bu başarılarından ve yurda dönüşünden dahi haberleri olmadığı belirtilmektedir. Genç sanatçının, bir Türk olarak, Batı'da uyandırdığı etki ve izlenim, *Mercure Univercelle* dergisinde sanatçı hakkında yayınlanan bir yazı ile şu şekilde örneklenmektedir:

*“Türklerin inkılabı pek seri oldu. Denilebilir ki başlarından feshi çıkardıklarından itibaren, Müslümanlarda başka bir kan cereyan etmeye başladı. Bu kan, eskiden kurtulan Türklerin damarlarında giren yenilik, garplılık, asrılık kanıdır. Türkiye günden güne bize yaklaşmaktadır”* (D. N., (25 Nisan 1933). “Yeni Bir Sanatkârimız”, *Cumhuriyet*).

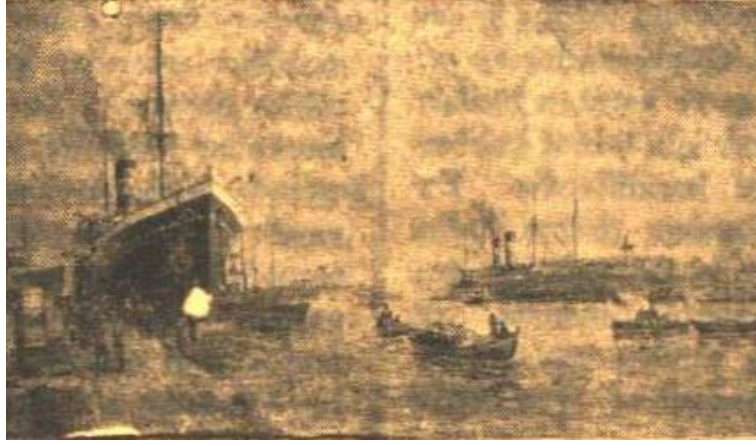


Resim 132: Nüzhet Ayetullah (Sümer) Bey ve eserleri (Cumhuriyet).

Sergi kapsamında, Cumhuriyet gazetesinde Nüzhet Ayetullah Bey ile yapılmış bir röportajı yer almaktadır. Sanatçı, röportajda bütün sanatçılar gibi biraz fazla saçlı, manevi açıdan ise kederli biri olarak tanıtılmaktadır. Nüzhet Ayetullah Bey'in Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki atölyesinde gerçekleştirilen röportajda, genellikle fresk sanatı üzerinde durulmaktadır. Fresk yapımı hakkında bilgiler veren sanatçı, İzmir'den Fransa'ya, oradan da Roma'ya uzanan sanat yolculuğunu paylaşmaktadır. Fresk çalışmayı tercih etmesinin nedeni olarak, bu alanın Türkiye'de bâkir bir çalışma sahası olduğunu belirtmektedir. (D. N., (25 Nisan 1933). “Yeni Bir Sanatkârımız”, *Cumhuriyet*).

İstanbul Halkevi'nin Cağaloğlu'ndaki merkezi, 18 Mayıs-25 Mayıs 1933 tarihleri arasında, meşhur deniz ressamlarından İsmail Hakkı Bey ve Diyarbakırlı Tahsin Bey'in (Resim 133) eserlerinden oluşan bir sergiye ev sahipliği yapar. Sergi hakkında, basına yansıyan başka bir bilgi bulunmamaktadır (“Halkevinde Resim Sergisi”, (16 Mayıs 1933). *Akşam*; “Halkevinde Resim Sergisi”, (16 Mayıs 1933). *Cumhuriyet*; “İsmail Hakkı ve Tahsin Beyler Sergisi”, (18 Mayıs 1933). *Cumhuriyet*).





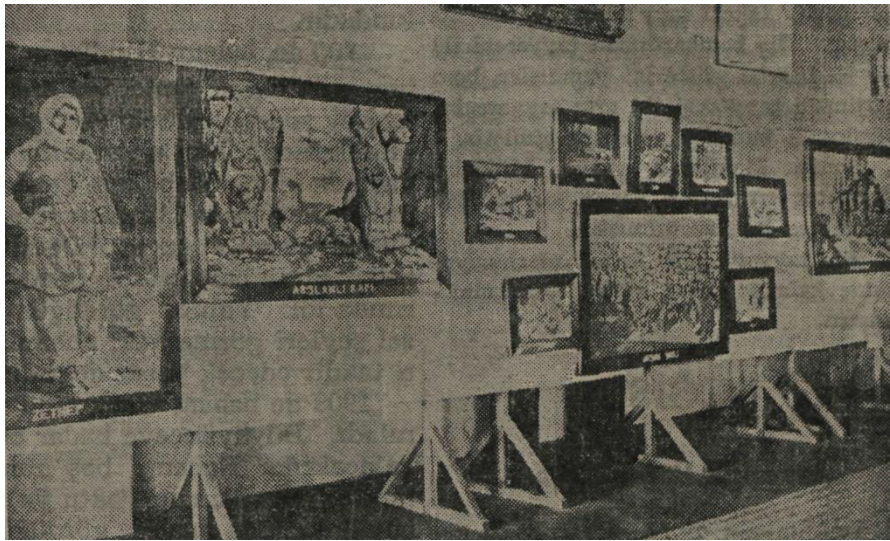
Resim 133: Tahsin Bey, "İstanbul Limanı ve Rıhtımı", (Cumhuriyet).

İstanbul Halkevi Müze ve Sergiler Şubesi'nin girişimleri ile 1933 senesi Haziran ayı başlarında, Zekai Paşa'nın eserlerinden oluşan resim sergisi açılır. Sanatçının bazı eserlerinin ilk defa teşhir edilecek olması açısından öne çıkan sergi, aynı zamanda İstanbul Halkevi'nin 1933 senesi içerisindeki son resim sanatı etkinliği olarak vurgulanmaktadır ("Resim Sergisi", (12 Haziran 1933). *Akşam*; "Zekai Paşa'nın Resim Sergisi", (18 Haziran 1933). *Cumhuriyet*).

Yozgat Bozok'ta resim muallimi olan Ahmet Bey'in, 1933 Haziran'ında açtığı ve beklenen sanatın ilk habercisi olarak işaret edilen sergi (Resim 134), bizzat sanatçı tarafından "Millî Resim Sergisi" olarak adlandırılmaktadır. Ahmet Bey serginin içeriğini Türk duygu ve sezişinin coşkun kaynağı Orta Anadolu'dan izler sözleri ile özetlemektedir. Sergi, bir Türk ressamının millî vasıfları gözetmesi, Kahire camileri yerine Yozgat'tan bir camiyi resmetmeyi tercih etmeye başlaması geleceğe dair umut verici bir gelişme olarak yorumlanmaktadır ("Millî Resim Sergisi", (23 Haziran 1933). *Hakimiyeti Milliye*).

Serginin, "avare ve başıboş sanatın girift ve müphem güzelliğinden" ziyade; açıklık ve sadelik içerisinde, sanat aşkı ile inkılapçılığı bir araya getirdiği ifade edilmektedir. Ahmet Bey'in Anadolu'da sürdürdüğü eğitim ve sanat hayatı, İstanbul'da yaşayan ve Anadolu'nun asil ve ıssız köşelerinden ürkenler için, ibret ve ders niteliği taşıdığı belirtilmektedir. Ahmet Bey'in Anadolu'nun geleneksel ekme yapımını resmettiği yapıtta, özellikle ateşteki ve hamurdaki renklerin uyumuna dikkat çekilmektedir. Adsız ve doğal renklerin bir araya getirilişi beğeniyle karşılanır. Bu tablonun hemen yanında yer alan "*Köy Geline*" ise gelinin vücut hatlarının bariz bir biçimde belli olması ve yüz ifadesinin kızgın görünmesi açısından eleştirilmektedir.

“Ahmet ile Zeynep” yapıtında, figürlerin bilinçli bir şekilde poz verdikleri izlenimine karşın, kıyafetlerin ve figürlerin bakışları başarılı bulunmaktadır. “Kemerhisar” ve “Aslanlıkapı” serginin dikkat ve takdir toplayan yapıtları arasında gösterilmektedir. Her iki eser de, incelikli, olgun bir itina ve tetkik yeteneğinin ürünü olarak değerlendirilmektedir. “Cirit” ise huysuz fakat uysal, yorgun fakat atılgan yerli atların dinamizmini gösteren başarılı bir tablo olarak ele alınmaktadır. Sanatçının incelikli ve özenli tavrı, takdirle karşılanır. “Köye Dönüş” tablosunda, sanatçının renk tercihleri ile konu arasındaki tamamlayıcı uyum kayda değer bulunmaktadır. Köylülerin yüzlerinin, ufkun, çeşmenin, toprağın ve hayvanların, bir rengin çeşitli tonlarına boyanması beğeniyle karşılanmaktadır. Köylünün yüzünün tunç rengi, ufkun ateş rengi, yerli taşın sarı rengi, ineğin derisinin kahverengi, güneşin som altın renginin, akşam tonları içerisindeki dalgalı renk dağılımı meydana getirdiği belirtilmektedir. “Harman” ve “Pazar” tabloları, adeta birbirine eş etkiler yaratan iki eser olarak nitelendirilirken, yapıttaki başakların olgun görünümü ile köylülerin benizlerindeki yanıklığın, sebzelerin yeşilliği ile köylülerin gülümsemelerinin oluşturduğu uyuma dikkat çekilmektedir. Kış manzarası içerisinde resmedilen “Yozgat Camii”, mevsimin bütün soğukluğunu ve donukluğunu, yalnız sütunlar ile gösterme başarısını yansıtan gerçek bir sanat eseri olarak değerlendirilmektedir. Yapıt aynı zamanda, Ahmet Bey’in her konu ve kompozisyonu başarı ile çalışabilen bir sanatçı olduğunun kanıtı olarak sunulmaktadır (B .K., Halkevinde Resim Sergisi (26 Haziran 1933). *Hakimiyeti Milliye*).



Resim 134: Ahmet Bey'in resim sergisinden genel bir görünüm (Hakimiyeti Milliye).

Genç sanatçı Hamit Necdet Bey, 7 Temmuz 1933 tarihinde, İstanbul Galatasaray Lisesi'nde kişisel bir sergi düzenler (Resim 135). Nurullah Cemal, sergide yer alan 67 yapıtın çoğunluğunun, Hamit Necdet Bey'in Paris'te Andre Lhote'un atölyesinde yaptığı resimlerden oluştuğunu söylemektedir. Bunlar dışında, sanatçının yerel izlenimlerini yansıtan birkaç çalışmasının da yer aldığı belirtilmektedir. Temmuz ayı sonuna kadar açık kalacağı belirtilen sergi, Galatasaray Lisesi müdürü Tevfik Bey ve tanınmış pek çok ressamın katılımı ile gerçekleştirilir ("Bir Resim Sergisi", (5 Temmuz 1933). *Cumhuriyet*; "Yeni Bir Resim Sergisi", (8 Temmuz 1933). *Cumhuriyet*; "Galatasaray'da Bir Resim Sergisi Açıldı", (8 Temmuz 1933). *Vakit*; "Hamit Nejdet Bey'in Resim Sergisi", (9 Temmuz 1933). *Cumhuriyet*; Nurullah Cemal, (14 Temmuz 1933). "Hamit Necdet'in Resim Sergisi", *Vakit*).



Resim 135: Hamit Necdet (Görel) Bey'in Galatasaray Lisesi'nde açtığı resim sergisinden (Cumhuriyet).

Peyami Safa, Hamit Necdet Bey'in açtığı kişisel sergiyi, iki yıldır herhangi bir sergi düzenlemeyen Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ndeki çözülme sürecinin bir parçası olarak değerlendirmektedir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyesi genç sanatçıların, Elif Naci'nin yönetiminde, son zamanlarda açtığı kişisel sergilerin bu görüşünü kuvvetlendirdiği belirtilmektedir (Peyami Safa, (17 Temmuz 1933). "Hamit Necdet'in Resim Sergisi", *Cumhuriyet*).

Nurullah Cemal, Hamit Necdet'in teşhir ettiği yapıtlar arasında, sanatçının henüz öğrencilik yıllarında yapılmış olanların çeşitli sanatçıların etkilerini yansıttığını belirtmektedir. "Mille May" portresi, "Yeşil Elbiseli Kız", "Tahitili Kadın" ve "Matisse'in Modeli", Andre Lhote, Henri Matisse ve Oskar Kokoschka'nın güçlü

etkileri altında yapılmış eserler olarak değerlendirilmektedir (Nurullah Cemal, (14 Temmuz 1933). “Hamit Necdet’in Resim Sergisi”, *Vakit*).

Peyami Safa ise, Hamit Necdet Bey’in, çeşitli ekolleri başarı ile sentezleyerek, kendine özgü bir sanat anlayışı geliştirdiği görüşündedir. Sanatçının Paul Cezanne’dan, Pablo Picasso’ya, Eugene Delacroix’dan, Henri Matisse’e kadar uzanan geniş bir yelpazede, her bir sanatçının ustalıklı ve edebi yanlarını kendisine örnek aldığı belirtilmektedir. Peyami Safa, Hamit Necdet Bey’in sanatsal arayışlarının, teşhir ettiği yapıtlarda görmenin mümkün olduğunu savlamaktadır. Bu bağlamda Hamit Necdet, tek bir ekol ya da sanatçının tesirinden ziyade, yenilikçi bir sanatçı olarak, her devri araştırarak en doğru sentezi hedeflemektedir (Peyami Safa, (17 Temmuz 1933). “Hamit Necdet’in Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*).

Yazar, Hamit Necdet’in renkçi yanının, bir başka güçlü özelliği olduğunu vurgulamaktadır. Renkçilik, aynı zamanda Türk resim sanatının da dünya koleksiyonları içerisindeki ayırt edici özelliği olarak gösterilmektedir. Türkiye’nin, özellikle de İstanbul’un renkli coğrafyasının, bu anlayışa kaynaklık ettiği ifade edilmektedir. Sanatçının basitleştirilmiş geniş renk planları ve soğuk sıcak renkler arasındaki başarılı uyumu, dikkate değer bulunmaktadır. Fakat, sanatçının Paris’te yaptığı resimlerdeki renk başarısını, Türkiye’deki resimlerde sürdüremediği belirtilmektedir. Anadolu temalı peyzajlarında, İstanbul ekolünün kötü örneklerine doğru bir yöneliş sezildiği yorumunda bulunmaktadır. Nurullah Cemal, bir zaaf olarak değerlendirdiği bu durumun, bir reaksiyondan mı ya da bir ruh halinden mi kaynaklandığını merak ettiğini belirtmektedir. Nurullah Cemal, sanatçının renk konusundaki başarısını, strüktür açısından sürdüremediği görüşündedir. Sanatçının, strüktürde kolaya kaçtığını ve eserlerin bu açıdan “gevşek” olduğunu belirtmektedir. Yazar, Andre Derain ya da Henri Matisse’in de tek seferde, bir akış içerisinde resim yaptığını; fakat hat, renk, ifade kuvveti ve stil açısından son derece güçlü olduklarını belirtmektedir. Bu bağlamda Hamit Necdet Bey’e, desen ve strüktüre daha fazla önem vermesi yönünde tavsiyede bulunmaktadır (Nurullah Cemal, (14 Temmuz 1933). “Hamit Necdet’in Resim Sergisi”, *Vakit*; Peyami Safa, (17 Temmuz 1933). “Hamit Necdet’in Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*).

Sergide manzara, portre ve çıplak olmak üzere üç eser grubu teşhir edilmiştir. Sadece bir natürmort teşhir edilirken, büyük boyutlu kompozisyonların yer almadığı belirtilmektedir. Sanatçının büyük boyutlu, kalabalık kompozisyonlardan bir sanat

endişesinden ziyade dağınık ve geniş bir çalışma istediği gerekçesiyle uzak durduğu ifade edilmektedir. Bu tarz kompozisyonlar yerine Avrupa'nın çeşitli güzelliklerini bir Türk gözü ile görerek değerlendirmeyi tercih etmesi takdirle karşılanmaktadır (Peyami Safa, (17 Temmuz 1933). "Hamit Necdet'in Resim Sergisi", *Cumhuriyet*).

Peyami Safa, sergideki yapıtların konusu itibariyle millî olmamakla suçlanamayacağına dikkat çekmektedir. Böyle bir ithamda bulunanları, milliyetçiliği, "kavukta ya da şalvarda arayanlar gibi, resimlerin konularında görmek isteyen sersemeler" olarak, sert bir dille eleştirmektedir. Yazara göre, Hamit Necdet'in sergide teşhir ettiği tüm eserler, bir Türk görüşünü temsil etmeleri açısından millîdir. Aksini inkâr etmek, bir kişiyi Paris'in fotoğrafını çektiği için gayri millî olmakla suçlamak kadar gülünçtür (Peyami Safa, (17 Temmuz 1933). "Hamit Necdet'in Resim Sergisi", *Cumhuriyet*).

1933 senesi Temmuz ayı sonunda, Eskişehir Halkevi himayesinde Balıkesirli resim muallimi Sırrı Bey'in kişisel sergisi, Eskişehir'de açılan ilk resim sergisi olarak dikkat çeker. Sırrı Bey'in Maarif Vekâleti'ne başvurusu üzerine, sergi için Arifiye Mektebi tahsis edilmiştir. Serginin, yüzü aşkın kıymetli ve güzel tablodan oluştuğu belirtilmektedir ("Eskişehir'de Bir Resim Sergisi", (21 Temmuz 1933). *Hakimiyeti Milliye*).

#### **2.1.9.5. 1934 Yılında Açılan Kişisel Sergiler**

Sırrı Bey, Eskişehir sergisinden bir yıl sonra Güzel Sanatlar Akademisi salonlarında bir resim sergisi daha düzenler. Sanatçının altmış yapıtının yer aldığı sergide, bazı eserlerin fütürizm etkisinde olmasına dikkat çekilmektedir. Bu yapıtlardan "Zeybekler", "Kahkaha", "Balo" ve "Kabus", özellikle bahsedilmeye değer bulunmaktadır. Sergide öne çıkan bir başka eser olarak "Demirci" tablosu işaret edilmektedir. Yapıtların takdirle karşılanan ortak noktaları ise renk ve kompozisyona verilen önem olarak belirtilmektedir ("Bir Muallimin Muvaffakiyetli Sergisi", (27 Temmuz 1934). *Cumhuriyet*).

18 Eylül 1934 tarihinde, İtalya'daki eğitimi esnasında kısa bir süreliğine Türkiye'ye gelen Halit Mustafa Bey'in bir sergisi açılır. Ateş Güneş Kulübü'nde düzenlenen sergide, genç sanatçının İstanbul'da bulunduğu sırada yaptığı kroki, ofort ve akvarel resimler teşhir edilmiştir. Sergi, dört gün süreyle açık kalmıştır ("Resim Sergisi", (18 Eylül 1934). *Cumhuriyet*).

26 Eylül 1934 tarihinde, İstanbul Sebah ve Jualye Fotoğraf Stüdyosu salonunda açılan resim sergisi, ayrı bir heyecana kaynaklık etmiştir. Henüz on altı yaşında olan ve herhangi bir resim eğitimi almayan Suzan Âdil Hanım tarafından düzenlenen sergi, büyük ilgi ve heyecan yaratmıştır. Suzan Adil'in bütün yapıtları bir yıl içerisinde ve hiçbir eğitim almadan yaptığına dikkat çekilmektedir. Bu bağlamda, eserlerindeki bazı teknik hataların makul karşılanabileceği ifade edilmektedir. Elli üç eserin teşhir edildiği sergi, yağlıboya eserler ve pointilist tarzda yapılanlar olmak üzere iki bölüme ayrılmıştır. Genç sanatçının, özellikle natüremortlarında ulaştığı başarı, memnuniyet yaratmıştır. Natüremortları içerisinde “*Gelincikler*”, “*Yemişler*” ve “*Kahve Takımı*” adlı yapıtların öne çıktığı belirtilmektedir (“Bir Resim Sergisi”, (25 Eylül 1934). *Akşam*; “16 Yaşında ve Kendi Kendine Yetişmiş Bir Hanımın Güzel Resim Sergisi”, (27 Eylül 1934). *Cumhuriyet*).

#### **2.1.9.6. 1935 Yılında Açılan Kişisel Sergiler**

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Başkanı Hamit Görele, 3 Mayıs 1935 tarihinde bir kişisel sergi daha açar. Ankara Sergievi'nde düzenlenen serginin açılışı, Denizli milletvekili Necip Ali Bey tarafından gerçekleştirilir. Sanatçının teşhir ettiği yapıtların, karakalem çalışması hariç, küçük ve büyük boyutlu yağlıboya tablolardan oluştuğu belirtilmektedir. Bu yapıtları arasında Paris Resim Sergisi'nde büyük beğeni toplayan “*Firavunun Karısı*” ve “*Odalık*” tablolarını yanı sıra; İstanbul'da yaptığı “*Atatürk*”, “*Konya Tiyatrosu'nda*”, “*Pano*”, “*Plaj*”, “*Bayan Nimed Vahid Portresi*”, “*Amerikalı Kız*” ve çok sayıda nü tablosu yer almaktadır. Genç ressamlar arasında “birinci safta” yer aldığı belirtilen Hamit Görele'nin, bu sergide farklı ekollerde ve birkaç ayrı üslupta eser teşhir etmesi, takdir ve beğeni ile karşılanmıştır (“Ankara'da Bir Resim Sergisi”, (2 Mayıs 1935). *Akşam*; “Resim Sergisi”, (2 Mayıs 1935). *Ulus*; “Hamit Görelin Resim Sergisi”, (4 Mayıs 1935). *Ulus*).

25 Haziran 1935'te, Balıkesir Necatibey Okulu resim muallimi Sırrı Bey'in üçüncü kişisel sergisi, kalabalık bir davetli grubunun huzurunda açılmıştır. Sergi, Balıkesir Halkevi binasında ve üyelerinin destekleri ile düzenlenir. Sergide, Sırrı Bey'e ait yüz elli yapıt teşhir edilmiştir (“Balıkesir'de Bir Resim Sergisi Açıldı”, (28 Haziran 1935). *Ulus*).

Arif Bedii'nin ilk kişisel sergisi, 17 Ağustos 1935 tarihinde Güzel Sanatlar Akademisi'nde açılır. Sanatçının yüz elliye yakın yapıtına ev sahipliği yapan sergi,

sekiz gün süreyle ziyarete açık kalmıştır (“Bir Resim Sergisi”, (14 Ağustos 1935). *Cumhuriyet*; “Bir Resim Sergisi”, (17 Ağustos 1935). *Akşam*; “Üsküdar’da ve Akademi’de Birer Sergi Açıldı”, (18 Ağustos 1935). *Cumhuriyet*).

Melek Celal (Sofu), 21 Eylül 1935 tarihinde İstanbul’da, Mısır Apartmanı’ndaki bir dairede, afiş sanatçısı İhap Hulusi’nin de eserlerinin yer aldığı bir sergi düzenlemiştir. İki sanatçının eserleri, aynı dairenin farklı salonlarında teşhir edilmiştir. Sergide, Melek Celal’in fırçasından çıkmış, hassas ve duygulu otuz yapıtın teşhir edildiği belirtilmektedir. Sanatçının özellikle çiçek, doğa ve kadın resimlerinde başarılı olduğunun altı çizilmektedir. Melek Celal, sergide yer alan eserlerini tespit ederken özensiz davranmış olması açısından eleştirilmektedir. Yalnız başarılı yapıtların değil; sanatçının verimsiz günlerinde yapılmış çocukça ve etüt seviyesindeki eserlerin de sergide yer aldığı belirtilmektedir. Melek Celal Hanım’ın sergisine yönelik bir başka eleştiri, sergi genelinde bir üslup bütünlüğü sağlanamamış olması yönünde olur. Sanatçının, kimi zaman “*Yeşil Serviler*” tablosundaki gibi tamamen empresyonist; hemen yanındaki “*Çıplak*”ta olduğu gibi realist ya da başını bir iskemleye dayayan kadın portresindeki gibi romantik olduğu ifade edilmektedir. Bu bağlamda, sergi salonunu dolduran eserlerin henüz olgunlaşmamış eserler olduğu yorumunda bulunulur. Fakat, sergi, sanatçının büyük bir hız ile çalıştığı ve araştırmalarını sürdürdüğünü göstermesi açısından memnuniyet yaratmıştır (“Resim Sergisi”, (21 Eylül 1935). *Akşam*; “İhap Hulusi’nin Sergisi”, (22 Eylül 1935). *Cumhuriyet*; “2 Sanatkârın Eserlerini Birleştiren Bir Sergi”, (29 Eylül 1935). *Cumhuriyet*; Anonim, 1935a: 4).

Floransa Akademisi mezunu, İtalya’da en ünlü ressamın atölyelerinde resimler yapan ve Avrupa’nın çeşitli müzelerinde çalıştığı belirtilen Sabri Fethah’ın ilk kişisel resim sergisi, 1935 senesi Ekim ayının başlarında açılır. Güzel Sanatlar Akademisi salonunda açılan sergi, aynı zamanda kendisi için bir sınav niteliği taşımaktadır. Serginin, Akademi Muallimler Meclisi tarafından ziyaret edileceği ve başarılı bulunması durumunda Sabri Fethah’ın Güzel Sanatlar Akademisi’nde muallimliğe başlayacağı belirtilmektedir. Gerçek bir yeteneğe ve ustaca bir tekniğe sahip olması açısından övgüyle karşılanan genç ressam, sanat hayatına önemli başarılar kazandıracağını müjdelemesi açısından olumlu eleştiriler alır. Sanatçının “*Üsküp’te Doğduğu Ev*” ve otoportresi, önemli sanatsal çalışmaları arasında gösterilmektedir. Bununla birlikte, genç ressamın etüt ve freskleri de beğenilen diğer

eserler olarak basına yansımıştır (“Güzel Bir Sergi”, (8 Ekim (Birinciteşrin) 1935). *Cumhuriyet*; “Bir Resim Sergisi”, (18 Ekim (İlkteşrin) 1935). *Ulus*).

#### **2.1.9.7. 1936 Yılında Açılan Kişisel Sergiler**

20 Haziran 1936 tarihinde Ankara Halkevi’nde açılan General Halil’in kişisel sergisi, Ankara’da gelişmekte olan sanat hayatına ayrı bir değer kattığı yorumunda bulunulur. Sanat yaşamının en iyi meyvelerini ilerleyen yaşına rağmen vermeye devam eden usta sanatçının, Ankara izleyicisi ile buluşması büyük bir şans olarak değerlendirilmektedir. Kültür Bakanı Saffet Arıkan’ın sergiyi himaye etmesi ve serginin açılışının bizzat kendisi tarafından gerçekleştirilmesi, sergiye atfedilen önemi somutlaştırmaktadır. Saffet Arıkan, General Halil’in elli yılı aşan sanat hayatındaki büyük başarının her sanatçıya örnek teşkil etmesi gerektiğini ifade ederek, General Halil’i bu başarılarından dolayı takdir etmektedir (“General Halil’in Resim Sergisi”, (20 Haziran 1936). *Ulus*; “Ankara’da Güzel Bir Resim Sergisi Açıldı”, (21 Haziran 1936). *Cumhuriyet*; “Ressam General Halil’in Resim Sergisi Dün Açıldı”, (21 Haziran 1936). *Ulus*; “General Halil’in Ankara Halkevi’ndeki Resim Sergisi”, (25 Haziran 1936). *Ulus*).

28 Ekim 1936 tarihinde Eminönü Halkevi salonlarında açılan bir sergi, basında büyük bir heyecan yaratmıştır. Turgut Cansever’in henüz on beş yaşındayken düzenlediği sergi, aynı zamanda sanatçının ilk resim sergisidir. Sadece yaz tatilini kapsayan bir süre içerisinde yaptığı eserlerinden oluşan sergiden övgü ile söz edilmektedir. Genç sanatçının yağlıboya ve karakalem çalışmalarından oluşan kırk beş yapıtın, kuvvetli bir yeteneğin temsili olarak görülmektedir (“Küçük Bir Sanatkârın Açacağı Sergi”, (27 Ekim (Birinciteşrin) 1936). *Cumhuriyet*; “Genç Bir Talebenin Hazırladığı Resim Sergisi Açıldı”, (29 Ekim (Teşrinievvel 1936). *Akşam*; “Küçük Sanatkârın Sergisi”, (4 Kasım (İkinciteşrin) 1936). *Cumhuriyet*). Turgut Cansever’in hocası Ali Sami Boyar’ın genç ressamın sergisi ve sergiye hazırlık sürecine ilişkin ifadeleri önemlidir:

*“Turgut’u bu yaz iptidasında resme istidatlı bir genç olarak bana takdim ettikleri zaman, doğrusu sanata ilk başlattığım gençlerden pek de farklı görmemişim. Fakat daha ilk dersimde bu gencin söz dinleyen bir zekası ve sanata karşı çok ateşli bir iştiyakı olduğunu anladım. Dersler ilerledikçe, Turgut’un iştiyakı, artık uykusunu kaçırmaya başladı. Resimden başka bir şey*



*düşünmüyordu ve resme ait her emrime itaat ediyordu. 16 yaşında iken pek az kimseye nasip olan bu dereceyi buldu. Turgut'a artık, "ressam Turgut" diyebiliriz ("Küçük Sanatkârın Açtığı Büyük Sergi", (29 Ekim (Birinciteşrin) 1936). *Cumhuriyet*).*

Sergi, izleyicilerden ve basından yükselen talepler neticesinde 24 Kasım 1936 tarihine kadar uzatılmıştır (Çetintaş S., (2 Kasım (Teşrinisani). 1936). "Halkevindeki Resim Sergisi", *Akşam*). Turhan Tan, *Cumhuriyet* gazetesinde sergi hakkında kaleme aldığı yazıda, Chateaubriand'ın Victor Hugo'yu ulvî çocuk olarak nitelendirmesine atıfta bulunarak, Turgut Cansever'i sahip olduğu yetenekten dolayı aynı sıfatla nitelendirmekten tereddüt etmeyeceğini ifade etmektedir. Genç sanatçının, bir Van Dyck, Raphael ya da Michelangelo olmasa da, kesinlikle bir Fra Angelico, Fabrienne ve La Tour yeteneğinde olduğunu samimiyetle ilân etmektedir (Tan T. M., (5 Kasım (İkinciteşrin) 1936). "Küçük Ressam", *Cumhuriyet*).

Mimar Sedat Çetintaş ise Turgut Cansever'in küçük yaşta ulaştığı bu başarıyı, *Cumhuriyet*'in Türk milleti üzerindeki feyzinin ilk sesi olarak yorumlamaktadır. Turgut Cansever'in, bir sanatçıdan yaşı doğrultusunda beklenebilecek sınırları aşmış olduğunu söylemenin dâhi, sanatçının başarısını ifade etmekte yetersiz kalacağını belirtmektedir. Yazar, Turgut Cansever'in etüt ve resimlerindeki renk samimiyetin ve ince görüşün, usta ressamların tablolarında bile görmenin zor olduğuna dikkat çekmektedir (Çetintaş S. (2 Kasım (Teşrinisani). 1936). "Halkevindeki Resim Sergisi", *Akşam*).

Turgut Cansever'in ulaştığı başarı, Eminönü Halkevi Başkanı Agâh Sırrı Bey ve hocası Ali Sami Boyar tarafından 24 Kasım 1936 tarihinde verilen birer madalya ile taçlandırılır ("Küçük Sanatkârın Resim Sergisi", (25 Kasım (Teşrinisani) 1936). *Akşam*; "Küçük Sanatkâr", (25 Kasım (İkinciteşrin) 1936). *Cumhuriyet*).

#### **2.1.9.8. 1937 Yılında Açılan Kişisel Sergiler**

Basında, büyük usta General Halil'in, uzun bir ömrün tüm enerjisini eser halinde ortaya koyduğu sergi olarak yorumlanan Ankara Halkevi'ndeki ikinci sergisi, 6 Temmuz 1937 tarihinde açılır. Sergide, çeşitli konularda 84 yapıt sergilenir. Bunlar arasında, İstanbul'un geçmişine ve bugüne dair önemli bir belge niteliği taşıyan resimler, ayrıca kıymetli yapıtlar olarak övülmektedir. Uzun bir süre Mısır'da kalan sanatçının, Kahire'ye ait çok sayıda yapıtı dikkat çekici bulunmaktadır. "*Britanya*

*Köylüleri*”, “*Ehramlar*”, kendi atölyesine ait bir enteriyör, “*Bursa Yeşil Türbe*”, “*Vani Köy Sahili*”, “*Büyükada’da Kayık Yarışı*” ve “*Burgaz Sahili*” serginin harikulade yapıtları olarak tanıtılmaktadır (“General Halil’in Resim Sergisi”, (7 Temmuz 1937). *Ulus*).

Genç ressamardan, Tekirdağ Ortaokulu resim muallimi Esad Subaşı’nın ilk kişisel sergisi, Ankara Halkevi’nde açılır. Daha önce Ağustos ayında açılacağı duyurulan sergi, 14 Eylül 1937 tarihinde gerçekleştirilebilmiştir. Sergide, Esad Subaşı’ya ait altmış aşkın yapıt teşhir edilmiştir. Sanatçının, özellikle millî mücadele konulu resimlerinin beğeni topladığı belirtilmektedir. “*Cephane Taşıyan Kadınların İstirahati*”, “*Gökdere Boğazı’na Bakış*”, “*At Yarışına Çıkarken*”, “*Bursa Mahzenden Bir Manzara*”, ve “*Optal Geçidi Kanalı*”, hassas bir görüşün ve mütevazi bir tekniğin ürünleri olarak yorumlanmaktadır (“Ankara’da Bir Resim Sergisi”, (8 Ağustos 1937). *Cumhuriyet*; “Ankara Halkevinde Açılan Bir Resim Sergisi”, (23 Eylül 1937). *Cumhuriyet*; Anonim, 1937c: 6).

Maarif Vekâleti tarafından Topkapı Müzesi ressamlığına atanan Abdullah Çizgen, 18 Eylül 1937 tarihinde Topkapı Sarayı’nda bir sergi düzenler. Sergiyi teşkil eden 40’a yakın resmin, Topkapı Sarayı’nın çeşitli köşelerini gösteren enteriyörler ve manzara resimlerinden oluştuğu belirtilmektedir. Sanatçının, Güzel Sanatlar Akademisi’nden hocası Feyhaman Duran’dan ziyade, cami resimleri ile tanınan Şevket Dağ’ın etkisinde olduğu belirtilmektedir. Eserlerini, esas olarak dökümanter/belgeleyici bir anlayışla yaptığına dikkat çekilen Abdullah Çizgen’in, sanatsal yetkinliği de takdir edilmektedir. Yapıtlarının doğadaki her rengi yansıtmak gayesiyle çok renkli olması, ileride sanatını tehlikeye sokabileceği gerekçesiyle eleştirilmektedir. Bu noktaya dikkat ettiği takdirde, kendisine mevcut olan yetenek ve hassasiyet sayesinde çok daha başarılı olacağı yorumunda bulunmaktadır. Sanatçının sergide sekiz eser satması, sanat çevresi için takdire değer bir gelişme olarak kaydedilmektedir (“Topkapı Sarayına Aid Tablolar Sergisi”, (8 Ekim (Birinciteşrin) 1937). *Cumhuriyet*; S. N. U., 1937d: 19).

3 Ekim (Teşrinievvel) 1937 tarihinde, Gazi Terbiye Enstitüsü Resim Şubesi son sınıf öğrencisi Hayri Engin tarafından, Muğla’da, kişisel bir sergi açılır. Sanatçının Muğla’nın köy ve kazalarına ait izlenimlerinden oluşan sergi, Muğla Halkevi himayesinde ve Halkevi binasında gerçekleştirilir. Hayri Engin’in teşhir ettiği suluboya ve karakalem resimler, sanatçının kuvvetli bir teknik ile yurdun peyzaj ve

köylü portrelerini gerçek bir görüşle yansıtması açısından takdirle karşılanır (“Muğla’da Resim Sergisi”, (3 Ekim (Birinciteşrin) 1937). *Ulus*; “Muğla’da Resim Sergisi”, (3 Ekim (Teşrinievvel) 1937). *Akşam*; “Muğla Halkevinde Resim Sergisi”, (13 Ekim (Birinciteşrin)1937). *Cumhuriyet*).

Genç sanatçı Turgut Cansever’in ikinci kişisel sergisi, 7 Ekim 1937 tarihinde Eminönü Halkevi binasında açılır. Usta ressamların da bulunduğu açılış törenine, çok sayıda sanatseverin katıldığı belirtilmektedir. Yetmiş üç tablonun teşhir edildiği sergi, birkaç desen ve pastel dışında tamamen yağlıboya resimlerden oluşmaktadır. Genç sanatçının yapıtları arasında 62 numaralı “*Kumkapı’da Gurup*”, 67 numaralı “*Mehmet Çavuş*”, 58 numaralı “*Bir Köy Yolu*”, 60 numaralı “*Haliç Sırtları*”, 55 numaralı “*Kurbağalıdere’nin Yeni Köprüsü*” ve 5 numaralı “*Şakayıklar*” tabloları, serginin en beğenilen yapıtları arasında sayılmaktadır. Sanatçının natürmort ve portreleri de kuvvetli eserler olarak övgüyle karşılanmaktadır. İstanbul’un çeşitli manzaralarını tuvale taşıdığı peyzajları ise enfes olarak değerlendirilmektedir. Bu peyzajların, en yüksek sergilerde teşhir edilebilecek kalitede oldukları ifade edilmektedir (“Turgut Cansever Resim Sergisi”, (7 Ekim (Birinciteşrin) 1937). *Cumhuriyet*; Mimar Sedat Çetintaş, (28 Ekim (Birinciteşrin) 1937). “Turgut Cansever Sergisi”, *Cumhuriyet*).

Turgut Cansever’in, ilk sergisinde olduğu gibi, bu sergiyi de derslere verilen üç aylık tatil süresince yaptığı eserler ile düzenlediğine dikkat çekilmektedir. Genç ressamın bu sergide öne çıkan başarısı, sanatçı kişiliğinin oluşması olarak değerlendirilmektedir. Turgut Cansever’in yapıtlarının kendisine ait olduğunu anlayabilmek için, artık imzasını görmeye gerek kalmadığı memnuniyetle ifade edilmektedir. Henüz on yedi yaşında olan sanatçının, müstakbel millî sanat için büyük umutlar vadettiği yorumunda bulunmaktadır (“Turgut Cansever Resim Sergisi”, (7 Ekim (Birinciteşrin) 1937). *Cumhuriyet*).

Mimar Sedat Çetintaş, sergi hakkındaki incelemesinde, Turgut Cansever’in Türk resim sanatı tarihi içerisinde yeni ve ideal bir sayfa açtığını belirtmektedir. Turgut Cansever’in bir doktor çocuğu olarak, münevver bir ailede yetiştiğine dikkat çeken Çetintaş, genç ressamın büyük bir kompozitör olmak için gerekli çevre koşullarına sahip olduğunu ifade etmektedir Aynı zamanda Galatasaray Lisesi’ndeki eğitimi ve derslerindeki başarısı, genç sanatçının sanatsal gelişiminde önemli noktalar olarak değerlendirilmektedir. Cumhuriyet için ideal bir sanatçıda olması gereken başat özellikleri taşıyan Turgut Cansever’in, sadece Türk sanatı için değil, uluslararası

alandan tanınan, büyük bir ressam olacağına dair beklentilerin bu sergi ile güçlendiği ifade edilmektedir (Mimar Sedat Çetintaş, (28 Ekim (Birinciteşrin) 1937). “Turgut Cansever Sergisi”, *Cumhuriyet*).

1937 yılının son kişisel sergisi, Abdullah Çizgen tarafından açılır. Topkapı Sarayı’na ait resimlerden oluşan ikinci sergisi, 16 Ekim (Birinciteşrin) 1937 tarihinde İstanbul Halkevi’nde sanatseverler ile buluşur. Ressamın yapıtlarına ilişkin gazete ve dergi sütunlarında herhangi bir bilgiye rastlanılmamıştır (“Şehremini Halkevinden”, (16 Ekim (Teşrinisani) 1937). Akşam).

#### **2.1.9.9. 1938 Yılında Açılan Kişisel Sergiler**

1938 yılı Şubat ayında ressam Ahmet Hakkı Anlı’nın açtığı kişisel resim sergisi, Ankara Halkevi’nde sanatseverler ile buluşur. Serginin, büyük bir ilgi gördüğü memnuniyetle belirtilmektedir. Uzun bir çalışma döneminin ardından, kırk kadar eser ile başarılı bir sergi meydana getiren sanatçı takdir edilmektedir (“Ankara’da Açılan Resim Sergisi”, (12 Şubat 1938). *Cumhuriyet*).

Güzel Sanatlar Akademisi Resim Şubesi Şefi Profesör Leopold Levy, 16 Nisan 1938’de Türkiye’deki ilk kişisel sergisini Fındıklı’da açar. 2 Mayıs 1938’e kadar, ücretsiz olarak halkın ziyaretine açılan sergide, sanatçıya ait 49 parça yağlıboya tablo, 40 parça desen ve gravür sergilenir. Sergilenen yapıtların çoğunlukla, sanatçının Fransa koleksiyonundan derlendiği belirtilmektedir (“Ressam Leopold Levy Dün Zengin Bir Sergi Açtı”, (17 Nisan 1938). *Cumhuriyet*; “Ressam Leopold Levy Sergisi”, (19 Nisan 1938). *Cumhuriyet*).

Serginin açılış töreninde bir konuşma gerçekleştiren Burhan Toprak, Güzel Sanatlar Akademisi’nin modern sanatı, esaslı bir biçimde Leopold Levy öncülüğünde tanıtmaya başlamasının doğru bir karar olduğunun altını çizmektedir. Modern sanatın “öz sanata” ulaşabilmek için geleneğe karşı çıkmasının, sadece kendi tekniğine güvenmesinin ve her türlü aşırılığı kabul etmeye meyilli olmasının yarattığı yadırgama hissine karşın; Leopold Levy’nin geleneği inkâr etmeden çalışan bir modern sanatçı olmasının önemine dikkat çekilmektedir. Bununla birlikte, Leopold Levy tarafından Güzel Sanatlar Akademisi müfredatında gerçekleştirilen kapsamlı yeniliklerin üzerinde durulmaktadır. Türk resim sanatının kendi piyasasını yaratma çabalarının Leopold Levy’nin bu katkıları ile önemli ölçüde ivme kazandığını belirtilmektedir (“Ressam Leopold Levy Dün Zengin Bir Sergi Açtı”, (17 Nisan 1938). *Cumhuriyet*).

Burhan Toprak'ın ardından, Leopold Levy tarafından da bir konuşma gerçekleştirilir. Konuşmasının büyük bir bölümünde, içerisinde yetiştiği Fransa'daki sanat ortamı hakkında detaylı bilgiler veren sanatçı, modern sanat akımlarının güçlendiği yıllarda Akademi ile avand-garde arasındaki cepheleşmenin boyutlarını ortaya koymaktadır. Tüm Avrupa'da hızlı bir biçimde değişen sanatsal beğenin, Birinci Dünya Savaşı sonrasında kontrolsüz bir hal aldığını belirtmektedir. Birinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan yeni sanat neslini, kendilerinden önceki kuşakların keşfettikleri hakikatleri, kendi kişisel çıkarları için istismar etmekle suçlamaktadır. Fakat, kısa bir süre sonra bu neslin boş ve faydasız bir gölgeden başka hiçbir değerinin kalmadığını, böylece, gerçek sanatın istismar edildiği zamanların intikamını aldığını ifade etmektedir. Ardından, Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki öğrencilerine seslenen Leopold Levy, güzel sanatlarda yeteneğin önemine dikkat çekmektedir. Yaratılıştan gelmeyen bir yeteneği öğrencilere verebilmenin mümkün olmadığını belirten sanatçı, bir eğitmen olarak asıl görevlerinin kendi imkan ve yeteneklerinin farkında olmayan gençlere kendilerini tanıtmak olarak tanımlamaktadır. Bu noktada, sanatta işçilik (metier) tartışmasının gündeme geldiğini, Avrupa'daki akademik eğitimin en büyük yanılığının da burada ortaya çıktığını belirtmektedir. İşçiliği keskin bir kılıca benzeten sanatçı, iyi bir işçiliğin sonuçlarının dikkate alınmamasını, Akademik eğitimin ve genel sanat yaklaşımlarının hatası olarak nitelemektedir. Yazar, bu bağlamda, Türkiye'deki sanat ortamının daha şanslı sayılabileceğini söylemektedir. Sanatçı, Avrupa'ya kıyasla resim sanatının kendisini ifade edebilmesi için uygun bir zemin taşıyan Türkiye'de sanat meşalesinin, genç nesiller ile yeniden yakılmasının mümkün olduğu yorumunda bulunmaktadır (Anonim, 1938d: 6-7,15).

Peyami Safa, empresyonizmin çökmekte olduğu, fütürizm, fovizm ve kübizm gibi akımların doğduğu yıllarda, Leopold Levy'nin bu çalkantılı dönemin en yakın şahitlerinden biri olduğunu belirtmektedir. Yazar, Türkiye'deki ilk kişisel sergisinin, Fransız resminin bir dönemdeki bütün iddia, anlayış ve değişimlerini yansıtması açısından önemli olduğuna dikkat çekmektedir. Sanatçının bu değişim süreci içerisindeki etkileşimlerini, eserlerindeki çok farklı yönelişlerden anlamının mümkün olduğunu belirtir. Yazar tarafından, Leopold Levy'nin tecrübesinin bu noktada ortaya çıktığı, yapıtlarındaki farklı ekollere ait etkilerin, sanatçıya özgü ortak bir zemin üzerinde, sakin ve dengeli bir biçimde yükseldiği yorumu yapılmaktadır (Safa, 1938: 4).

Sanatçının doğa konusundaki ustalığı, Peyami Safa tarafından dikkat çekici bulunmaktadır. Yağlıboyalari, suluboyalari, gravürleri ve desenlerinde, doğayı realist bir dikkatle etüt eden Leopold Levy'nin, Theodore Rousseau'yu andıran romantik bir yaklaşımla samimi bir anlatıma ulaştığı belirtilmektedir. Bazı eserlerindeki detaylarda ise hiçbir ekolde izleri bulunmayan ve kendi sanatına ebedi destek arayışı olarak nitelendirilen özgün yaklaşımlar dikkat çekici olarak değerlendirilmektedir. Peyami Safa'ya göre, Leopold Levy'nin sergide çok az sayıda portre sergilemesinin nedeni de, bu arayışlarını insan yüzünde sürdürmemiş olmasından kaynaklanmaktadır. Yazar tarafından, yetiştiği dönemin sanat ortamındaki “kötü anarşiden” kaçmak ve kendisini bulmak için, tıpkı Cezanne'ın Aix en Provance'ın derin doğasına sığındığı gibi doğaya sığınmıştır yorumu yapılmaktadır (Safa, 1938: 4).

1938 yılı içerisindeki bir diğer kişisel sergi, Kütahya Halkevi'nde açılır. Serginin açılışı, 21 Mayıs 1938 tarihinde gerçekleştirilir. Lise öğretmeni Ahmet Doğuer'in yapıtlarından oluşan sergide, Kütahya Valisi Sedat Erım'in de eserlerinin yer aldığı belirtilmektedir. Halk tarafından ilgiyle karşılanan serginin bizzat Kütahya Valisi tarafından açılması, bir Anadolu şehrinde resim sergilerine verilen önemi göstermesi açısından önemsenmelidir (“Kütahya'da Güzel Bir Resim Sergisi Açıldı”, (22 Mayıs 1938). *Akşam*).

Türk resim sanatının yaşayan en büyük isimlerinden biri olarak işaret edilen General Halil, 28 Haziran 1938 tarihinde, Ankara Halkevi'nde kişisel bir sergi açar. Açılış, Yüksek Tedrisat Umum Müdürü Cevat Bey, General Avni Bey, Konya milletvekili ressam Şevket Dağ, Halkevi Başkanı Ferit Celal Güner ve Merkez Bankası Umum Müdür Kemal Zaim'den oluşan bir davetli grubunun katılımı ile gerçekleştirilir. Usta sanatçının son dönem eserlerinden oluşan sergide elliye yakın yapıt teşhir edilir. İlerleyen yaşına karşın, meslektaşları içerisindeki en çalışkan isim olarak saygı ve takdirle karşılanmaktadır. General Halil'in, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde çok sayıda eseri olduğu, bununla birlikte, Paris ve Viyana'da gerçekleştirilen uluslararası resim sergilerinde madalyalar kazandığı hatırlatılmaktadır. Sergide, ayrıca, usta sanatçının “jübilesi” için bir toplantı düzenlendiği belirtilmektedir (“General Halil'in Resim Sergisi”, (28 Haziran 1938). *Ulus*; “General Halil'in Resim Sergisi”, (29 Haziran 1938). *Ulus*).

### 2.1.9.10. 1939 Yılında Açılan Kişisel Sergiler

Ahmet Anlı'nın 7 Şubat 1939'da Ankara Halkevi'nde açtığı sergi, sanatçının Türk resim sanatının önemli bir ismi olduğunu göstermesi açısından takdirle karşılanmaktadır. Portre, natürmort ve peyzajlardan oluşan koleksiyonun, sanatçının gelişim aşamalarını açık bir şekilde yansıttığı belirtilmektedir. Özellikle peyzajları, kendine özgü bir ifade tarzına sahip olması açısından olumlu eleştiriler alır. Sanatçının romantizmden kaçtığı, edebi bir anlatımdan uzak durduğu ve konuya çok az önem verdiği yorumunda bulunmaktadır. En önemsiz görünen eşyanın bile ruhunu ve manasını bulup yaşatma gayreti övgüyle karşılanır. Detaylardaki ahengi ve renk uyumunda ulaştığı başarıya dikkat çekilmektedir. Ahmet Anlı, güçlü ve yenilikçi anlatım tarzını, natürmortları ve portrelerinde sürdürmüştür. “*Yeşil Vazo*” ve “*Pembe Krizantemler*” adlı natürmortları, yeni bir görüş ortaya koymaları açısından beğenilmektedir. “*Genç Erkek*” portresi ile eşinin portresi, “kelimelerle ifade edilemeyecek kadar” güzel bulunmaktadır (“Yeni Bir Resim Sergisi”, (7 Şubat 1939). *Ulus*; “Ankara’da Güzel Bir Resim Sergisi”, (10 Şubat 1939). *Ulus*).

Bunlardan başka, “*İki Çıplak*” yapıtı, serginin en beğenilen eserleri arasında gösterilmektedir. Resimde yer alan Sappho figürünün iradesi, hakimiyeti, isteyişi ile yanındaki diğer kadın figürünün tatlı teslimiyeti, pek az ressamın ulaşabileceği bir başarı olarak övgüyle karşılanır. “*Sabiha Gökçen*” tablosu, “bütün manevi kudretini” gösterecek kadar kuvvetli bir eser olarak tanıtılmaktadır (“Ankara’da Güzel Bir Resim Sergisi”, (10 Şubat 1939). *Ulus*).

Şeref Akdik'in İstanbul'da 1939 Haziran ayı içerisinde açtığı kişisel sergisi, *Cumhuriyet* gazetesinde Elif Naci tarafından kaleme alınan bir makale ile irdelenmiştir. Elif Naci, sergi sayesinde, kendisini Güzel Sanatlar Akademisi'nde ilk kez atölyeye sokan kişi olan Şeref Akdik'in sanatı hakkında bir yazı yazma fırsatı bulduğu için duyduğu memnuniyeti ifade etmektedir. Elif Naci, bugünkü sanat neslinin “mübeşşirlerinden” biri olarak nitelendirdiği Şeref Akdik'in Taksim'de küçük bir dükkanda açtığı resim sergisini, usta sanatçının yirmi yıllık sanat hayatının muhasebesi olarak değerlendirilmektedir. Elif Naci, Şeref Akdik'in yapıtları ile kişiliği arasında, başka hiçbir ressamda olmayacak kadar büyük bir benzerlik olduğuna dikkat çekmektedir. Yazar, hayatı renkli ve iyimser bir biçimde bakan Şeref Akdik'i yaşamını anlatmanın, aynı zamanda eserlerini anlatmak anlamına geleceği görüşündedir. Şeref Akdik'in sakin, sabırlı ve munis kişilikli, itidalin sembolü olduğunu belirtir. Sanatçının

yapıtlarındaki durgun ve rahat atmosfer de onu diğer sanatçılardan ayıran bu nadir kişiliğinden kaynaklanmaktadır. Çizgilerinde, desenlerinde ve renklerinde her zaman ölçülü ve dengeli olmayı hedefleyen Şeref Akdik'in, canlı renklere olan ilgisi de kişiliğinin dışa yansımaları olarak değerlendirilmektedir (Naci E. (26 Haziran 1939). "Şeref Akdik ve Sergisi", *Cumhuriyet*).

Elif Naci, Şeref Akdik'in Paris'e gittikten sonraki değişimini, Şeref Kâmil ile Şeref Akdik arasındaki fark olarak yorumlamaktadır. Eserlerindeki samimiyetin aynı kaldığını, fakat resimlerinde Batı havasının mavi renginin ve Paris'in sisinin belirmeye başladığını belirtmektedir. Resimlerindeki sert ahengin giderek gevşediğine ve bu olumlu değişimin Paris dönüşünden itibaren görülmesinin bir tesadüf olmadığına dikkat çekmektedir (Naci E. (26 Haziran 1939). "Şeref Akdik ve Sergisi", *Cumhuriyet*).

Sanatçının bu sergisinde, izleyicilere "bazı Frenkçe tabirlere karşın; halis bir Türkçe ile seslendiğini" belirten Elif Naci, bununla birlikte, serginin, genç resamlara sabırla çalışmanın önemi ve gerekliliği hakkında bir ders niteliği taşıdığı yorumunda bulunur (Naci E. (26 Haziran 1939). "Şeref Akdik ve Sergisi", *Cumhuriyet*).

#### **2.1.9.11. 1940 Yılında Açılan Kişisel Sergiler**

Ayetullah Sümer tarafından 1940 yılı Mayıs ayı içerisinde açılan sergi, Türk resim sanatının en üretken sanatçılarından olan Ayetullah Sümer'in sanat yaşamında önemli bir yolculuk olarak nitelendirilir. Sergide, 1939 yılında Reiscumhur İsmet İnönü'nün huzurunda bizzat çalışarak mükemmel bir portresini yapan; Devlet Resim ve Heykel, Galatasaray ve Halkevi sergilerinde yeni yapıtlar ile büyük takdir toplayan ressamın yarısından fazlası yeni olan altmış beş yapıtının teşhir edildiği belirtilir. Bu eserler içerisinde, çok daha eski tarihli tabloların da olması, geniş çaplı bir değerlendirme imkânı vermesi açısından olumlu bir tercih olarak değerlendirilmektedir. Ayetullah Sümer'in kendisini portre, peyzaj, natürmort ya da janr gibi herhangi bir tarza hapsetmeyen sanat anlayışından övgü ile bahsedilmektedir. Katalogda 58 numaraya kayıtlı olan "Çamlıca'dan" adlı peyzaj, sanatçının çok yönlü anlayışını örneklemesi açısından takdir edilmektedir. Başka bir salonda teşhir edilen natürmortları, sanatçının başarısının diğer güçlü örnekleri olarak beğeniyle karşılanmaktadır. Natürmortların canlı ve kudretli bir şekilde, renk ya da desenden fedakarlık etmeden, temsil ettikleri şeyi tam olarak yansıtmaları, sadece usta



ressamlara özgü bir başarı olarak yorumlanır. Usta ressamın portreleri, sanatsal gelişimini özetlemesi açısından ayrı bir öneme sahiptir. 1932 yılında Paris’te gümüş madalya kazanan “*Siyahlı Kadın*”, 1937 tarihli “*Kontes E.S.*” ve bu yıl yapılan bir kadın portresi, bu gelişimin doğru bir biçimde takibine imkân sunduğu ifade edilmektedir. Sergide, sanatçının başarısını yansıtan bir başka eser grubu olarak manzaralar gösterilmektedir. Sanatçının, peyzajın esası olan rengin önemini kavraması takdirle karşılanır. Bir manzarada görülen anlık ışık etkilerinin ve renklerin nadiren tekrarlanması, sadece ressam gözüyle görülebileceği bir detay olarak yorumlanmaktadır. Ayetullah Sümer’in 34 numaralı “*İstinye’de Sabah*” tablosu, yoğun sis tabakası altında boğazın görülmemesi, denizle ayrılmış tepelerin renklerinin güneşe yakınlıklarına göre tonlanması, sanatçı gözünün incelikli görüşüne örnek olarak sunulmaktadır. Sanatçının, küçük bir tabloda, sadece fırça darbeleri ile bu kadar detayı muazzam bir şekilde bir araya getirmesi, onun günden güne artan şöhretinin Türkiye sınırlarını da aşacağına habercisi olarak görülmektedir (Hırçın F. (16 Mayıs 1940). “Ayetullah Sümer’in Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*).

#### **2.1.10. Yurtdışında Açılan Türk Resim Sergileri**

Türk ressamlarının yurt dışında gerçekleştirdikleri ilk sergi, 1935 yılında d Grubu tarafından Moskova’da açılır. Bu serginin ardından, Rus ressamları da, aynı yıl Türkiye’de bir resim sergisi düzenler ve böylece iki ülke sanatçıları arasındaki dostluk temelli bir sergileme sürecinin ilk adımı atılmış olur. Tekrar Rusya’ya davet edilen d Grubu üyelerinin öncülüğünde, daha kalabalık bir sanatçı topluluğunun Rusya’daki sergilere katılmasına karar verilir. Böylece d Grubu, Güzel Sanatlar Birliği ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği’nden 33 sanatçının katılımıyla, Modern Türk Ressamları Sergisi adıyla karma bir sergi gerçekleştirilir. Kültür Haftası Mecmuası’nda yayınlanan bir yazı, bu süreci eleştirel bir yaklaşımla irdelemektedir. Yazıda, serginin her şeyden önce temsili bir mahiyette olduğu, bunun için de katılacak sanatçı ve yapıtlarının, daha hassas bir değerlendirme süzgecinden geçmesi gerektiğine dikkat çekilmektedir. Bu sanatçıların nesil, görüş, birlik ya da parti gözetmeksizin, sanatçı birliklerinden oluşan bir jüri gözetiminde seçilmesinin daha doğru olacağı üzerinde durulmaktadır. Ancak sergiye katılan sanatçıların güzel sanatlarla ilgili makamların davetleri doğrultusunda belirlendiği ifade edilmektedir. Fakat bu davetin bazı ressamlara ulaşmadığı, Cemal Sait, Zeki Faik ve Sabri Fethah gibi Türk resmini başarı ile temsil edebilecek sanatçıların bu nedenle sergiye eser

gönderemediğine dikkat çekilir. Bununla birlikte, bazı ressamaların beğenmedikleri yapıtlarını teşhir etmek zorunda kaldığı belirtilmektedir. Ressamların çok eskiden yapmış oldukları ve bugünün Türk resim sanatını temsil etmekten uzak hatalı seçimlerin olması üzüntü verici olarak değerlendirilmektedir (Anonim, 1936a: 14).

#### **2.1.10.1. Moskova Modern Türk Resim Sergisi**

1 Ocak 1936 tarihinde Moskova’da açılan Modern Türk Resim Sergisi, Moskova Sovyet merkezinin büyük salonlarında açılır. Serginin hazırlık aşamaları, yaklaşık bir ay öncesinden başlamıştır (“Moskovada”, (2 Ocak (Sonkânun) 1936). *Ulus*). Sergi, Rusya’da yabancı kültürler arasındaki ilişkileri düzenlemek amacıyla faaliyet gösteren “Voks Cemiyeti”nin girişimleri ile gerçekleştirilir (“Moskovada Türk Resim Sergisi”, (15 Aralık (Birincikânun) 1935). *Cumhuriyet*). Milletvekili Salah Cimcoz ve ressam İbrahim Çallı, sergi hazırlıklarını yürütmek ve Türk ressamları temsil etmek için 16 Aralık tarihinde Rusya’ya gider (“Salah Cimcoz ve İbrahim Çallı Rusyaya Gittiler”, 17 Aralık (Birincikânun) 1935). *Cumhuriyet*). 21 Aralık 1936 tarihinde, Voks Cemiyeti merkezinde, Salah Cimcoz, İbrahim Çallı, çeşitli Sovyet ressamları, müze yöneticileri ve Sovyet basın temsilcilerinin katılımı bir toplantı düzenlenir (“Moskova’da Açılacak Türk Resim Sergisi”, (25 Aralık (Birincikânun) 1935). *Cumhuriyet*). Serginin daha açılmadan büyük bir ilgi gördüğü, Voks’un, halktan, sergi hakkında bilgi isteyen çok sayıda mektup aldığı vurgulanır. Sergi süresince iletişim ve koordinasyon sağlaması amacıyla Litviniof ve Tevfik Rüştü Aras’ın fahri başkanlıklarında bir komite kurulur. Komite, Sovyet Rusya Kültür Halk Komiseri Bubnov, Saffet Arıkan, Karahan Bey, Zekai Apaydın, Voks başkanı Arosev, Voks asbaşkanı Çarniavnski, Salah Cimcoz, İbrahim Çallı, Rusya Ressamlar Cemiyeti Başkanı Slavinski ve ressam Grabar’dan oluşmaktadır (“Moskovada”, 31 Aralık (İlkânun) 1935). *Ulus*).

Otuz üç Türk ressamın 78 eserinden oluşan Modern Türk Resim Sergisi’nin, yaklaşık bir yıl önce Sovyet sanatçılarının Türkiye’de açtıkları sergiye cevap niteliği taşıdığı vurgulanmaktadır. Serginin, Sovyet edebiyatında “kardeş devrim” olarak adlandırılan Kemalizm ile Rusya’nın bağlarını güçlendirmek noktasında önemli bir rol oynayacağına dikkat çekilmektedir. Serginin bir başka önemli noktası, Türk ressamları için Rusya’daki canlı ve ileri sanat ortamını görme fırsatı sağlayacağı vurgusudur (Atay, F., (3 Ocak (Sonkânun) 1936). “Kültür Temasları”, *Ulus*; “Moskovada Türk Resim Sergisi”, 8 Ocak (Sonkânun) 1936). *Ulus*).

Türk basını, Sovyet basınında Modern Türk Resim Sergisi hakkında çıkan çok sayıda övgü dolu makaleyi, sergi süresi boyunca tercüme ederek yayınladı. Bu makaleler arasında Sovyetler Birliği Kültür Bakanı Bubnov'un eşi Olga Bubnova tarafından kaleme alınmış bir sergi analizi ile Pravda gazetesi ve Sovyet Millî Savunma Bakanlığı'nın yayın organı Krasnaya Zvezda'da eleştirmenler tarafından yapılan sergi değerlendirmeleri yer almaktadır. Tercümelerde ortak nokta, Türk ressamlarının güzel sanatlar alanındaki gelişimi için yapılan övgülerdir. Türk-Sovyet kardeşliğinin sık sık vurgulandığı makalelerde, serginin, Türklerin kültürel seviyesini başarı ile temsil ettiğinin altı çizilmektedir ("Moskovada Türk Resim Sergisi", (4 Ocak (Sonkânun). *Ulus*; "Resim Sergisi", (6 Ocak (İkincikânun) 1936). *Akşam*; "Moskovada Açılan Türk Resim Sergisi", (10 Ocak (İkincikânun) 1936). *Cumhuriyet*; "Moskovadaki Türk Resim Sergisi", (10 Ocak (Sonkânun) 1936). *Ulus*; Anonim, 1936h: 72).

27 Ocak (Sonkânun) 1936 tarihine kadar açık kalan sergiyi, ilk üç hafta içerisinde on iki bin, serginin tamamında ise on sekiz bini aşkın Sovyet vatandaşı tarafından ziyaret edildiği belirtilmektedir. Sergiyi ziyarete gelen Ukrayna ve Kafkas Hükümetleri temsilcileri, serginin Kiev ve Tiflis'te de tekrarlanması için Türk resamlara ve sergi komitesine teklifte bulunmuşlardır ("Moskovadaki Türk Resim Sergisi Kapandı" (29 Ocak (Sonkânun) 1936). *Ulus*; "Moskovadaki Türk Resim Sergisi", (29 Ocak (İkincikânun) 1936). *Cumhuriyet*).

#### **2.1.10.2. Kiev Modern Türk Resim Sergisi**

Türk ressamlar, kendilerine gösterilen ilgiyi karşılıksız bırakmaz. Moskova Modern Türk Ressamları Sergisi'nin bir tekrarı, 6 Şubat 1936 tarihinde Kiev'de, Rus Güzel Sanatlar Müzesi binasında açılır. Ukrayna hükümeti temsilcilerinin, askeri erkânın, güzel sanatlar ve bilim alanındaki önemli isimlerinin katılımı ile gerçekleştirilen sergide, özellikle İbrahim Çallı'nın "Atatürk" portresinin büyük bir ilgi ve merak uyandırdığı belirtilmektedir. Sergide millî mücadele konulu resimlerin, özellikle ilgi gördüğüne dikkat çekilmektedir ("Modern Türk Resim Sergisi", (7 Şubat 1936). *Cumhuriyet*).

Modern Türk Resim Sergisi'nin 11 Şubat 1936 tarihinde Ukrayna Komünist Partisi, Ukrayna Cumhuriyet Şefleri, Komiserler Kurulu üyeleri ve Komünist Parti İcra Kurulu üyeleri tarafından ziyaret edilmesi, serginin her iki ülke arasındaki iletişim

ve dostluk bağlarına olumlu katkılar sağlayacak bir durum olarak değerlendirilmektedir. Ukrayna Cumhuriyet şeflerinin İbrahim Çallı'nın "Atatürk" portresi ile Sami Boyar'ın savaş tablolarını dikkatli bir biçimde tetkik ettikleri belirtilmektedir. Sekiz gün süreyle açık kalan sergi, 15 Şubat 1936 tarihinde kapanır. Sergiyi, açık kaldığı süre boyunca 7.000 kişinin ziyaret ettiği belirtilmektedir ("Ressamlarımız Kiyefte", (12 Şubat 1936). *Cumhuriyet*; "Kiyefteki Türk Resim Sergisi", (12 Şubat 1936). *Ulus*; "Kiyefteki Türk Resim Sergisi Kapandı", (16 Şubat 1936). *Ulus*).

Yunus Nadi, 13 Şubat 1936 tarihinde, Cumhuriyet gazetesindeki başyazısında, Moskova ve Kiev'de açılan Modern Türk Resim Sergileri'nin, Türk sanatçılarının güzel sanatlar alanındaki yerlerini daha iyi görmek açısından önemli olduğunu ifade etmektedir. Yazar, yabancı basında bu sergiler hakkında kaleme alınan makaleleri, Türk sanatının doğru bir istikamette olduğunu gösteren en önemli teminatlar olarak görmektedir. Türk ressamlarından övgü ve takdirle bahseden yazıların, büyük önem arz ettiğini belirtmektedir (Yunus Nadi, (13 Şubat 1936). "Türk Ressamlığı Dost Rusya'da Takdirler Kazandı", *Cumhuriyet*).

### **2.1.10.3. Bükreş Modern Türk Resim Sergisi**

Modern Türk Resim Sergisi'nin yurt dışındaki üçüncü durağı, Bükreş olur. Romanya Kültür Bakanı'nın himayesinde gerçekleştirilen sergi, 1 Mart 1936 tarihinde açılır. Türk basınında, Romanya gazetelerinde Türk hükümetinin resim sergisi ile gösterdiği dostluğa takdir ve şükranlar sunulan yazıların yer aldığını belirtilmektedir. Özellikle, Türk toplumunun güzel sanatlar alanında ilerlemesi yolundaki her türlü engeli yıkan Atatürk'ten övgüyle söz edildiğine dikkat çekilmektedir. Sergi, 11 Mart 1936 tarihinde kapanır. Bir hafta içerisinde 10.000'den fazla ziyaretçiye ev sahipliği yapan sergi hakkında, Bükreş Radyosu'nda Romanya'nın Türkiye Büyükelçisi Opresko tarafından bir konferans verildiği belirtilmektedir ("Bükreşte Resim Sergisi", (17 Şubat 1936). *Cumhuriyet*; "Sergi Bükreşte Törenle Açıldı", (2 Mart 1936). *Ulus*; "Romanyadaki Türk Resim Sergisi Muvaffakiyet Kazanıyor", (11 Mart 1936). *Cumhuriyet*; "Bükreşteki Türk Resim Sergisi Kapandı", (12 Mart 1936). *Cumhuriyet*).

Modern Türk Resim Sergisi heyeti, 15 Mart 1936 tarihinde yurda dönüş yapar. Heyetin, Sovyet Rusya'da edindikleri izlenimler, Türk basınında geniş bir yer tutar. 16 Mart 1936 tarihli Cumhuriyet gazetesinde, heyetin önemli isimlerinden milletvekili

Salah Cimcoz'un sergi hakkındaki görüşlerine yer verilir. Serginin beklenilen üzerinde bir ilgi gördüğü ve Rusya'da 32.000, Romanya'da 12.000 kişinin ziyaret ettiği belirtilmektedir.. Sergideki yapıtların tamamı, Rus ve Romanya hükümetleri tarafından satın alınmak istenmiştir. Fakat yapıtların ressamlardan ödünç alındığı, bu nedenle satılık olmadıkları ifade edilerek yurda döndükten sonra eser sahiplerinin izni ile hediye olarak verilebilecekleri belirtilmiştir ("Resamlarımızın Bir Muvaffakiyeti", (16 Mart 1936). Cumhuriyet).

Salah Cimcoz, 18 Mart 1936 tarihli Akşam gazetesindeki röportajında, serginin gördüğü büyük ilgiyi, Türk sanatının geleceği için vadettiği umudun somut bir örneği olarak yorumlamaktadır. Salah Cimcoz, Sovyet Rusya'yı güzel sanatlar ve kadın erkek eşitliği konusunda ileri bir ülke olarak nitelendirmektedir. Bu bağlamda, İbrahim Halil'in Türk kadını cephede gösteren tablosunun takdir ve beğeni ile karşılandığını aktarmaktadır ("Resim Sergisi", (18 Mart 1936). *Akşam*).

İbrahim Çallı, Kültür Haftası'nda kaleme aldığı "Sovyet Rusya'dan Birkaç İntiba" başlıklı yazısında, çalışkan adamlar ülkesi olarak tanımladığı Sovyet Rusya'nın kültür ve sanat ortamına dikkat çekmektedir. Çalışkanlığının, bir millet ve milliyet hamlesi olarak her alanda görülebileceğini belirtir. Güzel sanatların bir ihtiyaç olarak algılandığı ülkede, dolup taşan akademileri, atölyeleri, galerileri ve sergileri bir bakışta görmenin mümkün olduğunu söylemektedir. Fikir ve sanat adamlarının devletten gördüğü desteğin sınırsız olarak nitelenebileceğini belirtmektedir. "Güzideler" olarak tanımladığı sanatçıların, lüks ve zenginlik içerisinde yaşadığını aktarmaktadır. Sovyetler Birliği'nde güzel sanatların en önemli alan olarak, endüstrileşmeden bile daha üstün tutulduğunun, tereddüt etmeden söylenebileceğini belirtmektedir. İbrahim Çallı'ya göre, Sovyetler Birliği'nde güzel sanatlara gösterilen derin ilgi, Türk resamlara karşı somut bir görünüm almıştır. Sanatçı, sergilerin açılışından kapandıkları süreye dek her aşamada gösterilen yoğun ilgi ve misafirperverliği kaydedilmeye değer bulmaktadır (Çallı, 1936: 204).

İbrahim Çallı, yurtdışında edindiği izlenimler bağlamında, Türk resminin Avrupa resminden geri olduğunun asla söylenemeyeceği görüşündedir. Çamlıca'nın mistisizmini yansıtan Nazmi Ziya'nın, Türk deresinin ruhunu veren Hikmet'in ve daha bunlar gibi her biri kendine özgü ve son derece başarılı genç ve yaşlı ressamların kıymetini, yurtdışı sergilerinde daha iyi anladığını belirtmektedir (Çallı, 1936: 204).

#### 2.1.10.4. Atina Türk Resim ve Neşriyat Sergisi

24 Ocak (Sonkânun) 1937’de Atina’da açılan Türk Resim ve Eserler Sergisi<sup>21</sup>, Türk-Helen dostluğunun büyük bir göstergesi olarak her iki ülkede de heyecanla karşılanmıştır. Yunan Hükümeti’nin teklifi üzerine gerçekleştirilen sergide Türk resim sanatının farklı kuşak, ekol ve sanatçı topluluklarının eserlerinden oluşan bir koleksiyon teşhir edilir. Sergi kataloğuna göre eserleri teşhir edilen ressamlar (Anonim, 1937d: 15), Çallı İbrahim, Hikmet, Nazmi Ziya, Namık İsmail, Sami, Feyhaman, Ali Karsan, Nusret, Ali Avni, Zeki, Mahmut, Hale Asaf, Bedri Rahmi, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu ve Eşref’tir. Teşhir edilecek resimleri Atina’ya götürmek üzere kurulan heyette İstanbul milletvekili Salah Cimcoz’un yanı sıra Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Burhan Toprak, Selim Nüzhet ve Leopold Levy yer almıştır. (“Atina’da Açılacak Resim Sergisine Gidecek Heyetimiz, (15 Ocak (İkincikânun) 1937). *Cumhuriyet*; “Atina’da Açılan Türk Resim ve Eserler Sergisi”, (25 Ocak (İkincikânun). 1937). *Cumhuriyet*; “Atina’daki Türk Resim Sergisi Hakkında Yunan Gazetelerinin Yazdıkları”, (26 Ocak (Sonkânun) 1937). *Ulus*; “Türk Elen Dostluğunun Yeni Bir Tezahürü Oldu”, (27 Ocak (Sonkânun) 1937). *Ulus*).

Bir önceki Modern Türk Ressamları Sergisi’nde olduğu gibi, koleksiyon, derleme aşaması ve temsil gücü açısından eleştirilere uğramıştır. Türk resim sanatını yurt dışında temsil edecek bir sergi için aylarca süren titiz bir hazırlık aşamasına ihtiyaç duyulurken sergilerin günler ile sınırlı bir zaman içerisinde acele ile hazırlanması hatalı bulunmaktadır. Güzel sanatlar ile alakalı kararların, güzel sanatlara uzak kimseler tarafından alınması ve ressamların görüşlerine başvurulmaması ise eleştiri konusu olan bir başka yaklaşımdır. Bunun sonucunda, Atina’da Türk resmini kuvvetle temsil edebilecek bazı ressamların eserlerinin yer almaması, Türk ressamının aleyhine bir durum olarak ortaya çıkmaktadır (Anonim 1937d: 15-16).

Yunan halkından büyük ilgi gören serginin, Yunan Kraliyeti ve hükümet üyeleri tarafından gezildiği, takdir ve beğeni ile karşılandığı belirtilmektedir. Yunan basını, Türk ressamlarından övgü dolu sözlerle bahsederken; genç Türkiye Cumhuriyeti’nin kısa sürede kat ettiği mesafeye dikkat çekmektedir (“Atinadaki Türk Sergisi”, (5 Şubat 1937). *Ulus*; “Yunanistan’da Teşhir Edilen Türk Tabloları”, (6 Şubat 1937). *Cumhuriyet*; “Türk-Elen Dostluğu”, (8 Şubat 1937). *Ulus*).

<sup>21</sup> Türk Resim ve Neşriyat Sergisi olarak da adlandırılmaktadır (Anonim, 1937d: 15).

### 2.1.10.5. Belgrad Türk Resim ve Neşriyat Sergisi

Atina Türk Resim ve Neşriyat Sergisi, 14 Nisan 1937 tarihinde Belgrad'ta tekrarlanır. Yugoslavya Kralı Naibi Prens Pol'un müzeye çevrilen sarayında açılan serginin açılışına, Belgrad ziyaretinde bulunan Başbakan İsmet İnönü ve kalabalık bir Türk siyasi heyeti katılmıştır. Türkiye ve Sırbistan arasındaki dostluk için önemli bir adım olarak övgüyle karşılanan serginin, Prens Pol ile İsmet İnönü'nün ortak himayelerinde açıldığı belirtilmektedir. Serginin resim kısmının Türk basınında, önceki yurtdışı sergilerine kıyasla daha az yer bulduğu görülmektedir. Sergi hakkında en kapsamlı yazı, 17 Mayıs 1937 tarihli Ulus gazetesinde yayınlanan, Yugoslavya'nın Politika adlı gazetesindeki tercümesi olan, Türk ressamlar ve yapıtları hakkında olumlu görüşler yer almaktadır ("Atina'daki Türk Sergisi Belgrada Gidiyor", (2 Mart 1937). *Cumhuriyet*; "Belgradda Büyük Hazırlıklar", (10 Nisan 1937). *Cumhuriyet*; "Belgradda Açılacak Türk Sergisi, (13 Haziran 1937). *Cumhuriyet*; "Belgradda Açılan Resim Sergisi Etrafında", (17 Mayıs 1937). *Ulus*).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### RESİM SANATI ÜZERİNE DİĞER TARTIŞMALAR

#### 3. 1. Basında Modern Sanat/Yeni Sanat Eleştirisi

1930-1940 yılları arasında süreli yayınlarda yer alan resim sanatı konulu makalelerde, modern sanat tartışmaları önemli bir yer tutmaktadır. Yeni sanat, kübizm ve 20. yy. sanatı ile eş anlamlı olarak kullanılan modern sanat kavramına yönelik eleştiriler, çoğunlukla sergi incelemeleri ve yapıtlar çerçevesinde gerçekleştirilmiştir.

1930-1933 yılları arasında modern sanat konulu makalelerin, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin düzenlediği sergiler ile benzer zamanlarda yayınlanması dikkat çekicidir. Modern sanat tartışmalarının ivme ve derinlik kazandığı dönem ise 1933 yılı ve sonrasıdır. d Grubu'nun kuruluşu ve etkinlikleri bu artışta önemli bir etkidir. "Eski sanat ve yeni sanat" kavramları etrafında şekillenen bu eleştiri ve incelemelerde, yazarların kesin yargılara varmak yerine, modern sanat kavramını tanımaya ve tanımlamaya yöneldikleri görülür. Zaman zaman modern sanatı öven ya da yeren yazılar da kaleme alınır.

Bu bağlamda, ressam Ali Sami, 24 Aralık 1931 tarihinde *Cumhuriyet* gazetesinde modern sanatı ağır ifadeler ile eleştirdiği bir yazı kaleme alır. Yeni resim sanatının bazı gençler, hatta bazı Güzel Sanatlar Akademisi hocaları tarafından, anlaşılmanan sahiplenildiğini belirtir. Yeni sanatın ne olduğuna ilişkin sağlıklı cevaplar veremediğini belirttiği bu öğrenci ve ressamı, "batının züppeliklerini sürdürmekle" itham eder. Modern sanatı "çürük ve kof" bir sanat olarak yorumlayan Ali Sami, bu düşüncesine karşı çıkanları da 1910 yılında resim eğitimi amacıyla gittiği Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde edindiği tecrübeleri dayanak göstererek eleştirir.

Ali Sami, o yıllarda henüz yeni doğmakta olan modern sanatın "Les Independents" adlı sanatçı topluluğu tarafından temsil edildiğini ve her türlü sanat dışılığın sadece yeni oldukları gerekçesiyle kabul edildiğini belirtir. Benzer bir özensizlik, üye seçimleri için de geçerlidir. Ali Sami, o yıllarda, resim sanatı ile hiç alakası olmayan aşçıların, uşakların, işçilerin dahi modern sanatçı vasfıyla resim sattıklarını belirtir.

Zayıf bir temel üzerine inşa olan modern sanatı, Avrupa'da galeriler ve basın tarafından sadece maddi kaygılar ile sürdürülen bir tuzak olarak ele alan Ali Sami,



Güzel Sanatlar Akademisi'nin Avrupa'nın daha iyi yanlarını örnek alması gerektiğini vurgular. Modern sanatı, tembellik, şarlatanlık ve düzenbazlık ile para kazanma sanatı olarak tanımlar (Ali Sami, (24 Aralık (Kanunuevvel) 1931). “Yeni Resmin İçyüzü”, *Cumhuriyet*).

Fikret Mualla ise Varlık Mecmuası'nın 10. sayısında kaleme aldığı makalede, modern resmin, sanat tarihi içerisinde önemli bir atılım olduğunu savunur. Modern sanat kavramını, 20.yy'da empresyonizmden sonra ortaya çıkan üslupların tamamı olarak ele alır. Türkiye'de ise, Avrupa'da uzun yıllardır “klasik” bir üslup olarak değerlendirilen empresyonizmin, hala modern sanat akımları içerisinde ele alındığına dikkat çeker. Halbuki diğer ülkelerde modernizm, empresyonizm sonrasını ifade etmektedir. Yazara göre, ekspresyonizm, kübizm, dadaizm, sürrealizm ve pürizm, modern sanatı oluşturan farklı üsluplar olarak, halk tabakasına kadar yayılarak gelişimini sürdürmektedir. Edebiyatta Gotthold Ephraim Lessing'in, Friedrich Schiller'in, Wolfgang von Goethe'nin; müzikte Ludwig van Beethoven'ın, Franz Schubert'in, Richard Wagner'in, resim sanatında Pablo Picasso, Henri Matisse, Andre Derain, Maurice Utrillo, Maurice de Vlaminck, Raoul Dufy gibi ressamların öncülüğünde, kendi sanat alanlarını ileriye taşımaları mümkün gözükmektedir. Bu görünümde, Avrupa toplumunda artan eğitim seviyesinin itici bir güç olduğuna dikkat çeken Fikret Mualla; bununla birlikte, süreli yayınların ve monografilerdeki artışın halkı olumlu anlamda yönlendirdiğini belirtmektedir. Neredeyse her sanatçının ayrı bir üsluba sahip olduğu bir dönemde, sergilerin de önemli bir görev üstlendiğini ifade etmektedir. Sanatın, 18.yy.'da şair ve yazarlar, 19.yy.'da müzisyenler tarafından şekillendirildiğini; 20.yy.'ın ise tamamen resim sanatının zaferi olacağını belirtmektedir (Fikret Mualla, 1933: 149-150).

Kazım Sevinç'e göre, resim sanatında modern kavramının karşılığı kübizmdir. Kübizm, 20.yy'ın başlarında sanat dünyasında hızla yayılan “ilkellik çılgınlığının”, sanat tarihine hediye ettiği yeni bir sanat tarzıdır. Kübizmi “cisimlerin bütün ikinci şekillerinin, ilk hallerindeki kenar ve köşelerinin aşınmasından meydana geldiği” şeklinde özetleyen yazara göre, sanatçılar, nesnelere ilk ve saf hallerine döndürmek için sınırlarından kurtarmaktadır. Bu görünüşteki ilk eserlerin Fransız ressam George Braque tarafından ortaya konduğunu ifade etmektedir (Kazım Sevinç, 1934: 1).

Nurullah Berk ise modern kavramını herhangi bir akım ile bağdaştırmadan, sadece zamanı niteleyen bir sıfat olarak ele alır. Modern sanat denilince anlaşılması

gerekenin, henüz yarım yüzyıllık geçmişi olan, sınıflandırılmış ve düşünsel temeller üzerine yükselen sanat hareketleri olduğunu belirtir. Modern çağı karakterize eden sanat eserini ise doğayı taklit etmek yerine, doğanın tefsiri olarak tanımlar. Berk'e göre sanatçı-doğa-eser üçgeninin merkezi, artık sanatçıya geçmekte, her sanat eseri metafizik plana yaklaşan bir karakter taşımaya başlamaktadır (Berk, 1936: 69).

Hafta Mecmuası'nda yayınlanan yazıda, yeni sanatın bir başka ayırt edici yanı nispet ve kurallar üzerine kurulmuş, tüm açıklığı ile ortaya konulmuş "a priori" bir güzellik anlayışını yıkıma uğratması olarak gösterilmektedir. Bu anlayışın son temsilcisinin, geçen yüzyılda etkisini kaybetmeye başlayan akademik resim olduğu ifade edilmektedir. Yeni anlayış ile Ortaçağ mantığı, skolastik yaklaşımlar, sabitlenmiş ve hiç değişmeyecek olan güzellik standartları, yani özetle, Yunan plastigi terk edilmektedir. Bunun yerine statikten dinamiğe, hareketsizlikten harekete, kalıptan cevhere, anlamsız oran ve ölçülerden anlamlı ve derin biçimsizliklere, canlı kaoslara doğru yeni bir geçiş yaşanmaya başlanmıştır. Artık sanatçılar tarafından, doğada ideal ve muntazam çizgilerin olmadığı kabul edilmekle birlikte; olası ideal ve muntazam çizgilerde canlılık bulunamayacağı keşfedilmiş bir gerçek olarak sunulmaktadır. Bu bağlamda, acayip olarak nitelendirilebilecek tüm şekiller, güzellik kavramı ile ilişkilendirilmektedir. Charles Baudelaire'nin "güzel daima acayıptır" ve Paul Valery'nin "en büyük hakikatler, acayıptır" sözleri, bu anlayışı güçlü bir şekilde desteklenmektedir. Manet ve Pissarro öncülüğünde gerçekleşen bu başkaldırı, aslında akademik çizgiye karşı duyulan nefretin de somut hali olarak tanımlanmaktadır. İlk kuşak modernler olarak nitelenen empresyonistler ile Andre Lhote ve Henri Matisse gibi isimlerin renk, çizgi ve desen adına getirdiği yeni yorumlar ise akademiden miras kalan bütün usul ve ümitlerini de ortadan kaldıran yaklaşımlar olarak gösterilmektedir (Anonim, 1935b: 3,11) (Hafta).

Fikret Adil, 26 Şubat 1936'da Güneş Kulübü'ndeki yeni sanat konulu konferansında, kübizmin getirdiği yeni ve iddialı söylemin sosyal boyutlarına temas etmektedir. Sanatın, halk açısından yarar sağlamanın beklendiğini belirten Fikret Adil, kübizmin bu açıdan değerlendirilmesi gerektiği görüşündedir. Düşüncesini, Avrupa'da, Birinci Dünya Savaşı sırasında birçok gemiyi kendi usulleri ile boyayan ve bu sayede gemileri torpillere hedef olmaktan kurtaran kübik ressamı örnekleyerek desteklemektedir. Yazar, bugün de askeri araçların kübik sanatçılar tarafından boyanarak kamufle edildiğini görmeyen mümkün olduğunu belirtir.

Kübizmi “saçma sapan” olmakla itham edenlere ise etraflarındaki camilerin, kışlaların, hanların, yalıların, konakların mimarlarının tamamen küp formundan yola çıkmış olmalarına dikkat etmelerini tavsiye etmektedir (Adil, 1936: 135).

Fikret Mualla’ya göre, modern sanata yönelik olumsuz eleştiriler, nesil/kuşak farkının doğal sonucudur. Küçük yaştan itibaren estetik ve sanat ile büyüyen gençlerin, daha taze dimağlar ile yeni olana yönelmesi oldukça doğal iken, eskilerin gelenekçi ve muhafazakâr tutumları, sadece bu yüzyılda değil, tüm devirlerde görülebilecek bir tavidir. Bu noktada önemli olan “modern” olanın sınırlarını ve “klasik” olandan farklarını doğru tespit edilmesini sağlayacak bir ortam inşa edebilmektir. Klasik sanat ve modern sanat tartışmalarında, hangisinin “daha güzel” olduğuna ilişkin arayışlar, aslında her iki sanatın da yeterince anlaşılamadığını göstermektedir (Fikret Mualla, 1933: 150).

Yedigün Mecmuası’nda yayınlanan yazıya göre modern sanat, her ne kadar, sanat tarihi içerisinde önemli bir gelişim evresine karşılık gelse de, kimi sanatçıların elinde gülünç duruma düşmektedir. Bu durum Türkiye’de olduğu kadar, Avrupalı ressamlar için de geçerlidir. Modernizm paradoksuna ayak uydurma çabasıyla, klasik sanatı ve klasik sanatın ustalarını küçümseyen, reddeden bir anlayış, modern sanata yönelik olumsuz eleştirileri de haklı çıkarmaktadır. Üstelik, bu sanatçıların yapıtları kübist, fütürist gibi sıfatlarla pazarlanmaya çalışılmaktadır (Anonim, 1936: 21).

Peyami Safa’nın modern sanat konusundaki eleştirileri, ağır bir dille Türk sanatçıları hedef almaktadır. Kübizmin, Avrupa’dan Türkiye’ye sadece bir kelime olarak geldiğini belirten Peyami Safa, Türkiye’de kübik kelimesinin anlamının “çarpıklık, kofluk ve cıvıklık” olarak “uydurulduğunu” belirtir. Türkiye’de, “bir kurşun kalemin ucunu sivirtmek için bir okul çocuğunun defter kapağına karaladığı çizgilerden daha az manalı resimlere” kübik denildiğini ifade eder. Türk sanatçıların kübizm anlayışı, Avrupa’dan değil, Tanzimat’tan beri Türk insanının zihnindeki her zevki ve her mizacı kendi zevkine uydurduğu hayali bir Avrupa’dan geldiği yorumunda bulunur. Avrupa’da kübizmin, varlığın en saf halini arayan ve insanın iç dünyasındaki “yekpare” varlık duygusunu uyandırabilecek derin bir sadelik istencinden doğduğunu belirtir. Türk sanatında ise kübizmin ilk aşamasının anlaşılmadığı; en son ulaştığı noktadan ise kimsenin haberi olmadığı yorumunda bulunmaktadır (Safa, 1936: 7).

Mahmut Cûda, modern sanat kavramını, sanayileşen dünyanın, bireylerin hisleri, fikirleri ve yaşam tarzları üzerindeki etkileri bağlamında ele alır. Modern sanatın, çağın ihtiyaçlarından doğduğunu belirtir. Makineleşen dünyanın medeniyetin seyirini değiştirmesine, dolayısıyla ihtiyaçları, alışkanlıkları, gelenekleri ve fikirleri temelden sarsmış olmasına dikkat çeker. Bu değişimin yarattığı sonuçları, doğrudan estetik beğenimiz ile ilişkilendirir. Makineleşmenin etkisiyle, gündelik yaşam geometrik şekillerle kuşatılmıştır. İnsan gözü, geometrik uyumu arar hale gelirken, geometrik şekiller birer haz kaynağına dönüşmüştür. Geometri, kaçınılmaz olarak plastik ve estetik beğeniye de hâkim olmaya başlamaktadır. Mahmut Cûda, 20.yy'da Korinth sütunu yerine silindirin, girift oyma ve kabartmalar yerine düz ve temiz küplerin insan beğenisine daha çok hitap ettiğini belirtir (Cûda, 1937: 13).

Mahmut Cûda'nın bu düşünceleri, 1939 yılında Nurullah Berk tarafından tekrarlanır. Nurullah Berk'e göre modern sanat, makineleşen ve sanayileşen dünyanın getirdiği yeni yaşam koşulları ile son halini almıştır. Modernizmin şekillendirdiği dünya, kaçınılmaz olarak insan davranışları ve ihtiyaçlarını da biçimlendirmektedir. Bu bağlamda kübizm, "makine mücerretsizliğinin ve hızın" varisi olarak sanat tarihi sahnesine çıkmaktadır. Paul Cezanne'nin, son döneminde ortaya koyduğu geometrik arayışlar, kübistlerin elinde bir dogmaya dönüşmüştür. Canlı veya cansız, bütün cisimler salt plastik bir unsur olarak, geometri ve hacim açısından değerlendirilmelidir. Renk, çizgi, ışık gibi bir yapıta plastik değerini veren tüm öğeler, resimden arındırılmalıdır. Resimde amaç, "metafizik" bir dünya kurmaya dönüşmelidir. Doğa ile ilişkisini tamamen kesen kübizm, bu açıdan histen yoksun olan materyalist felsefenin renk ve çizgi ile ifadesi haline gelerek, sanat dışı bir mahiyet kazanır (Berk, 1939: 111).

Mahmut Cûda'ya göre modern sanatın ortaya çıkışını tetikleyen bir diğer etken, teknolojik gelişmelerdir. 20.yy.'da insan vücudunun detaylarını tespit etmekte fotoğrafın, dinî, ahlakî ve politik propaganda ile tarihi belgeleri kaydedebilmek için de matbaanın daha yararlı olduğu bir ortam, ressamlar için özgürlük anlamına gelmektedir. Ressamlar, bu sayede, doğayı taklit etmekten ve konuya bağımlı olmaktan kurtulmaktadır. Tüm bu koşullar altında sanatın, sanatçıların duygusal ihtiyaçlarını karşılamaktan başka bir anlamı kalmaz. Yazar göre, bu durum sanatçının gerçekten özgürlüğünü kazandığı andır (Cûda, 1937: 14).

Modern sanatın teknik ve estetik açıdan, empresyonizm ya da klasik sanat ile pek çok ortak noktası olduğunu belirten Mahmut Cûda, modern bir yapıt ile Afrika'daki bir kabile maskesi arasındaki en güçlü ortak vasfın estetik haz ve heyecana kaynaklık etmeleri olduğunu söyler. Modern sanatın ayırıcı özelliği ise makine devrinin hızına uyum sağlamasıdır. Teknolojinin yaşamlarına kattığı hız ile sabırsızlaşan bireylerin estetik beğenilerine de hızlı bir biçimde hitap etmek zorunda kalınır. Dolayısıyla, sanat, hızlı bir biçimde üretilmek adına, teknik ve estetik haz dışındaki tüm teferruatını kaybetmeye başlamaktadır (Cûda, 1937: 14).

Mahmut Cûda, modern sanat kavramı içerisindeki eğilimleri, üç ayrı başlık altında inceler. Bunlardan ilki, kesin kurallarla sınırlandırılmış güzellik kavramına geometrik bir nitelik kazandırarak klasizme doğru yöneliş gösteren anlayıştır. Diğer görüş, güzelliğin kurallarını en ilkel haliyle aramak amacıyla primitiflere yönelimdir. Üçüncü anlayışa göre eserler, ekoller, müzeler ve mektepler eliyle 20.yy. insanının his ve fikirlerini derinden etkileyen “geçmiş” tamamen silinip, ileriye yönelik arayışlar hız kazanmalıdır. Bu eğilimler, modern sanatın sürekli ve dinamik bir yenileşme hamlesi olduğunu kanıtlamaktadır. Henüz, modern sanat adına kesinleşmiş bir güzellik doktrini oluşmasa da, “güzel” kavramı önündeki engeller olan “taklit ve konuyu” resimden uzaklaştırma başarısı önemlidir (Cuda, 1937: 15).

Sanatın, modernizm ile birlikte, tarihte hiç olmadığı kadar “yükselmeye de şarlatanlığa da” müsait bir özgürlük alanı kazandığını belirten Mahmut Cûda, Andre Gide'nin “modernizm geleneğin esaretinden doğdu ama hürriyetin tehdidine maruz kalmaktadır” sözlerini, çağın sanat anlayışını özetlemesi açısından önemli bulunmaktadır (Cuda, 1937: 15).

Halide Edip, modern sanatın özgürlük alanını, Hitler'in Almanya'da empresyonist ve kübist resmin yasaklanmasına dair aldığı karar üzerinden irdeler. Yazar, öncelikle empresyonizm ve kübizmi kesin çizgiler ile birbirinden ayırmaktadır. Empresyonizmin yasaklanmasını, Mahmut Cûda'nın modernizm için vurguladığı “sınırsız özgürlük” açısından, kısmen de olsa anlayışla karşılarken, empresyonizmin, yetkinliği olmayan bir ressam için halkın gözünü boyamaya yönelik her türlü aşırılığa gitmeye imkân sağladığını da belirtmektedir. Sanat ile hayatın düşünülenden daha fazla ilişkisi olduğu varsayıldığında ise, taşkınlıklarla dolu bir sanatın, toplumu anarşiye yönlendireceği, en iyi durumda ise “aşırı bireyciliğe” yol açacağı yorumunda bulunur.

Halide Edip, kübizmin ise sanatta ve yaşamda empresyonizmin bu kontrol edilemez özgürlüğüne bir tepki olduğunu savunmaktadır. Kübizmi en genel hatlarıyla, sanatı her alanda geometrik çizgiler ile sınırlandırmak ve ona sıkı bir ölçü vermek olarak tanımlamaktadır. Yazara göre kübizmin bu kontrolcü tavrı, sosyal ve siyasi hayatta karşılık bulmuştur. “Faşist” ya da “komünist”, bir ülkede, kitleler otorite tarafından kontrol altına alınmak istendiğinde ve insanlar belirli bir düşünce ya da ideoloji etrafında seferber edildiğinde, mutlaka kübizmin ortaya çıkmasının bir tesadüf olmadığına dikkat çekmektedir (Halide Edip, 1937: 4).

Bedri Rahmi Eyüboğlu, modern sanatın kitle iletişiminde daha anlaşılabilir bir ifade gücüne sahip olduğuna dikkat çekmektedir. Yeni sanat ile resmin “gökten yere indiğini”; ressamın, “sadelik” ve “samimiyete” büyük önem vererek, herkesin anlayacağı, açık bir ifade şekli geliştirdiğini söylemektedir. Işığı ve dekorları özenle düzenlenmiş atölyelerden çıkan sanatçılar, doğaya açıldıktan sonra yepyeni motifler keşfetmeye başlamıştır. Yeni motiflere yönelen modern ressamlar, eskilerin kabul edilmiş, klasik motiflerini çalışmayı bırakmıştır. Eski sanatta ustalığın sınırlarını belirleyen anatomi ve perspektif, yeni sanat ile yıkıma uğratmıştır. Modern bir yapıt karşısında izleyiciyi ilk bakışta şaşırtan da, bu ustalığın olmamasıdır. Herhangi bir konuyu tüm detayıyla tuvalde görmeye alışık olan izleyici, resimde yalnızca “özü arayan” modern resmi yadırgamaktadır (Bedri Rahmi, 1938: 7).

Bedri Rahmi, izleyicinin modern resmi henüz anlayamamış olmasının bir başka nedenini, ressamın edebi konulardan uzaklaşması olarak tanımlamaktadır. Modern resim ile birlikte, izleyicinin herhangi bir yapıtta bulmaya alışık olduğu, dinî ya da ahlakî hikayeler, olaylar, şiirsel anlatımlar resmin konusu olmaktan çıkmıştır. Ressamı, teknik becerisi ile birlikte, edebi zevki açısından da değerlendirmeye alışkın olan izleyici; resim ile edebiyatın kesilen ilişkisi karşısında önemli bir değerlendirme ölçütünü kaybetmiştir (Bedri Rahmi, 1938: 7-8).

Sabahattin Rahmi Eyüboğlu, resim sanatının Avrupa’da 20.yy’a kadar temsili sanatlar arasında değerlendirildiğini belirterek, yeni resim sanatının ise temsili olmayan sanatlar alanına girmeyi, heykel ve edebiyat gibi sanatlarla alakasını tamamen kesmeyi bir ideal olarak gördüğünü söylemektedir. Bu idealin sonucunda, yeni ölçü ve ölçütler ortaya çıkarken, doğaya benzemek ve anlam ifade etmek gibi kaygılar, kısmen ya da tamamen göz ardı edilmektedir. Yeni ressam, fotoğrafın varamayacağı değerleri, objektifin göremeyeceği güzellikleri aramaya başlamıştır.

Konu, amaç olmaktan çıkarak, araca dönüşmüştür. Eyüboğlu, bu kıstaslar altında modern resmi birer şekil dünyası, birer muamma olarak görenlerin ise eski resim anlayışıyla, yani tasvir ve anlamlar aracılığıyla değerlendirdiği yorumunda bulunmaktadır (Eyüboğlu, 1938: 3-5).

Bedri Rahmi Eyüboğlu, yeni sanatı Paul Cezanne’ın renk ve çizgi üzerindeki araştırmaları ile başlatır. Fakat Pablo Picasso’nun ortaya koyduğu anlayıştan türeyen kübistler, dadaistler, fütüristler ve sürrealistler tarafından, yeni sanata kötü bir şöhret kazandırılmıştır. Özellikle kübizm için “bütün dünyayı bir nezle mikrobü gibi dolaştıktan sonra göçüp gitmekte” olduğu yorumunda bulunmaktadır Kübizmi, Paul Cezanne’ın Rene Descartes’in kuramı paralelinde geliştirdiği geometrik temelli yaklaşımın, Pablo Picasso tarafından “çarpıtılması” olarak tanımlamaktadır. Paul Cezanne’de geometrik şekiller, renk ve çizgi gibi resmi bütünleyen ana ahengin birer parçası olarak, doğa ile bağlarını koparmadan yer bulmaktadır. Pablo Picasso ise, resmi salt geometrik açıdan ele alarak doğa ile tüm ilişkisini keser. Picasso’nun dâhiyane ressamlığı açısından tüm bunlar eğlenceli birer plastik arayış anlamına gelse de, ardından yetişen kuşağın sadece bu geometrik temele saplanıp kaldığını belirtmektedir (Bedri Rahmi, 1938: 8).

Bedri Rahmi Eyüboğlu, dadaizmin bütünlükten yoksun konu ve kompozisyonlarını, sürrealizmin sürekli tekrar eden şekil ve çizgilerini yeni resim olarak değerlendirmemek gerektiğine dikkat çekmektedir. Tüm bunları, yeni olmak adına, kendilerinden önceki birikimi inkâr eden ve böylece yeni sanatın tevazuu, sadelik ve saflık anlayışıyla bağdaşmayan yaklaşımlar olarak değerlendirmektedir Yazar, yeni sanatın, klasik sanatın birikimine çok şey borçlu olduğunu itiraf etmekten hiçbir zaman kaçınmadığının altını çizmektedir (Bedri Rahmi, 1938: 8-9).

Peyami Safa, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun eleştirdiği türde yapıtları “çarpık resim” olarak nitelendirir. Geleneği reddetmeye varan sınırsız bir özgürlüğün, izleyicinin nefretini uyandırabileceğini söylemektedir. Modern sanatın resamlara sunduğu ve suiistimal edilmeye müsait olan “özgürlük” alanının kontrol altına alınması için, yapıtların “esnek bir akıl süzgecinden geçirilmesi” gerektiği görüşündedir. Bu sayede, “çarpık resmin hem çarpıklığının azalması, hem de çarpıklıklarının anlam kazanması” mümkün olacaktır (Peyami Safa, 1939: 7-8).

Peyami Safa, ressama tanınan özgürlük ile mantık kuralları arasındaki denge sayesinde, artık modern resmin aykırılık ve taşkınlıklardan uzaklaşmaya başladığını belirtir. Bu noktada Avrupa’da Pablo Picasso, Fernand Léger ve Henri Matisse gibi ustaların yapıtlarına işaret eder. Bu eserlerde özgürlük, gelenek ve akıl disiplininin oluşmuş hassas bir dengenin olduğunu belirtir. Böylelikle, modern resmin “kişisel serkeşlikten, toplumsal disipline”, yani en büyük kaynak olan halka doğru yöneldiğini belirtmektedir (Peyami Safa, 1939: 8) Bu yöneliş, bir taraftan da, klasik beğenin yeniden yükselişi olarak yorumlanır. Bu görüşe göre, modern ressamların, “iç dünyalarından doğan ilhamın” etkisiyle, estetik ölçüleri terk edip başka arayışlara yönelmesi, sanat açısından gerilemedir. Artık, modern sanatın, klasik sanatın ulaştığı “zirveye” varamayacağı bir gerçek olarak anlaşılmaktadır. “Güzel” mefhumunu esas alan ve daima mantık egemenliğini kabul eden klasik sanatın, modern sanat ile “yolunu kaybeden” ressamlar için de bir kurtuluş niteliği taşıdığı yorumu yapılır (Anonim, 1938e: 12-13).

Nurullah Berk de, kübizmin 1907 yılında ilk ortaya çıkışından bu güne kadar, dogmatik ve tutucu yönlerinden sıyrılmaya başladığını söyler. Fakat, modern sanat hakkında kesin yargılara varmadan önce, modern sanatın ortaya çıkış sürecinin ve kaynaklarının doğru bir biçimde irdelenmesi gerektiğini belirtmektedir. Yazara göre, empresyonizm ile başlayan ve her biri spekülâtif bir hareket olan modern akımların, kendilerinden önceki geleneklere karşı birer “tepki” oldukları unutulmamalıdır (Berk, 1939: 107).

Berk, modern sanat ve sonrasının doğru anlaşılabilmesi için empresyonizm öncesi sanatı karakterize eden üç anlayışın varlığına dikkat çeker. Bu bağlamda, Louis David ile ortaya çıkan ve Yunan idealine bağlı “neo-klasisizm” bir başlangıç noktasıdır. Romantizm ise Eugene Delacroix öncülüğünde, neo-klasisizmin renk anlayışına karşı bir tepkidir. Zengin renklerden oluşan bir paletin, ilk defa havadaki titreşimleri vurgulamak için kullanılması, empresyonizm ile başlayacak “renkçi” ekollerin yolunu açmıştır. Fakat neo-klasik anlayışın idealist tavrı, romantizm için de geçerlidir. Bu idealizme karşı gelişen ilk tepki, Gustave Courbet öncülüğündeki “realizm” ile vücut bulur (Berk, 1939: 107-109).

Nurullah Berk, empresyonizmi ise saf renklere yönelmesi, ressamın doğaya çıkması, ışığı resmin temel konusu haline getirmesi açısından, gerçek bir kırılma noktası olarak değerlendirmektedir. Nurullah Berk, empresyonist ressamların



akademik formüllerden kurtulmasını, sanat tarihinin en önemli olaylarından biri olarak yorumlamaktadır. Neo-empresyonizmi ise, empresyonizmin Georges Seurat öncülüğünde sistemleştirilmesi olarak tanımlar. Yazara göre empresyonizm, konstrüktivist anlayışın aksine şekilleri ve desenleri eritip parçalarken; Georges Seurat, empresyonizmin renk anlayışını daha titiz bir biçimde çizgi, hacim, kompozisyon ve geometrik şekiller ile geliştirmiştir. Bu sayede, empresyonizmi “klasikleştirmeye” çalışmıştır (Berk, 1939: 109).

Nurullah Berk’e göre fovizm, Paul Cezanne ile başlayacak modern dönemin kırılma noktasını teşkil etmektedir. Fovistler, renk açısından empresyonist görüşü sürdürmekle birlikte, nesnelere geometrik bir temelde elde aldığı hacim anlayışı ile kübizme giden yolu aralamışlardır “Fauves” grubunun öncülüğündeki fovistler renk anlayışlarının taşkın tezahürlerini, mümkün olan en çığ renklerle tuvallerine taşımıştır. Yazara göre Cezanne, resim sanatını, empresyonizmin “dağınıklığı” ile fovizmin “sarhoşluğundan” kurtarmak için, sanat tarihinin en güçlü dönüşümlerinden birine öncülük etmiştir. (Berk, 1939: 111).

Modern sanatın doğru bir biçimde analiz edilebilmesi için empresyonizm öncesi dönemin önemini vurgulayan bir başka isim, ressam Zeki Faik İzer’dir. İzer, modern sanatın gelişiminin kavranabilmesi için 19.yy.’daki köklerine işaret etmektedir. Modern sanatın temelleri, 19.yy.’ın sonlarına dek uzanan akademizm, romantizm, empresyonizm ve ekspresyonizm üzerine inşa edilmiştir. Davidlerin, Ingreslerin, Courbetlerin çağı, bu bağlamda, geleneğin yeniden keşfi ile gelenekten uzaklaşma arasında bir gerilim içermektedir. Esas ayrımın, geleneği reddederek yeni bir renk alemi yaratmaya çalışan empresyonistler ile Ingres’in klasik tavrını sürdürmek isteyenler arasında olduğuna dikkat çekilmektedir. Ortaya çıkan kaotik ortamda, Van Gogh istisna edildiğinde, Nicola Poussin’in çizdiği mantıkî ve klasik geleneğe derhal geri dönmenin, tek doğru yol olarak belirdiğini söylemektedir. Fakat, bu dönüşün, yaklaşık olarak çeyrek yüzyıllık bir gecikmeye maruz kaldığına dikkat çekilmektedir.

Malik Aksel de resim sanatında, empresyonizm sonrasında ortaya çıkan istikrarsızlığın altını çizer. Kimi sanat çevrelerince sanatın geleceği olarak tanıtılmak istenen modern sanat ile sanatın girift ve belirsiz bir yola girdiğini, modern ile moda kelimelerinin birbirine karıştığını belirtmektedir. Bu süreçte perspektif, anatomi, gölge, ışık, hacim ve mekân gibi resmin temel öğeleri aşama aşama kaldırılır. Kübizm ile üç boyut, fütürizm ile zaman algısı, dadaizm ile tüm resim kuralları ortadan

kaldırılmaktadır. Sürrealizm ile “beceriksizliğin” yüceltilmesi, soyut resim ile de primitivizmin övülmesi sonucunda, resimde tecrübe edilmedik nokta kalmamıştır. Tüm bu tecrübeler neticesinde resim sanatına teknik yükseklik yerine, acemilik hâkim olurken, acemilik de saflık/özlük olarak lanse edilmeye başlamıştır. Henüz tamamlanmamış bir çalışmada sanat kıymeti aranırken, ciddi çalışmaların ürünleri olan yapıtlar “klasik” ve “akademik” gibi nitelermeler ile dışlanmaktadır. Yazara göre, kısa bir süre içerisinde tüm Avrupa galerileri, bu görüşler doğrultusunda yapılmış eserler ile dolup taşmaktadır (Aksel, 1939: 23).

Malik Aksel, modern sanatın ortaya çıkışındaki temel kırılmayı, sanatçıların empresyonizm sonrasındaki süreçte kendi benliklerine yönelişlerinde aramaktadır. Ressamların doğayı gördükleri gibi değil, duyumsadıkları gibi resmetmeye başlaması ile hafıza ve hayal dünyası, resmin temel ilham kaynağı haline dönüşmektedir. Bu yaklaşım bir süre sonra o kadar kişisel bir boyuta ulaşır ki, ekol kavramı, tek bir sanatçı ile temsil edilecek kadar daraltılır. Eserler, sanatçıların zihinlerinden türeyen konular ile tamamen anlaşılmaz hale getirilmektedir Bunun doğal bir sonucu olarak, sanatçıların hitap edebildikleri kitleler, küçük topluluklar ile sınırlandırıldığı ifade edilmektedir. Üstelik dadaizm, fütürizm, kübizm ve sürrealizmin doğa ile ilişkini kesmiş olduğu da düşünüldüğünde, sanatta yepyeni bir söylem ortaya çıktığı savlanmaktadır. Sanat artık propaganda vasıtası, eğitim aracı, ya da doğanın bir parçası değil; sadece benliğin ifadesi olarak ele alınmaya başlanmıştır. Aksel’e göre sanat, sanat içindir söylemi güç kazanmaktadır (Aksel, 1939: 23-24).

Malik Aksel, 20.yy’ın başlarından itibaren yaşanan bu hızlı gelişmelerin millî sanatı yok sayması açısından büyük bir yanlgı ve hezimete dönüşeceği görüşündedir. Sadece renk ya da çizginin sanatsal değer taşıdığı bu yeni resim dilinde, millî hislerin ve milliyet farklarının yer bulamaması, geniş halk kitlelerinin yeni sanata karşı cephe almasına yol açmıştır. İnsanlar, kendi zekâ ve mantıkları ile alay eden bu eserlere haklı bir şekilde tepki göstermektedir. Bu bağlamda, modern sanatın, sanat tarihinin inkâr edilemez gerçekleri karşısında yenilgiye mahkûm olacağını söylemi öne çıkarılmaktadır (Aksel, 1939: 24).

Zeki Faik İzer ise sanatçıların, 1930’ların sonuna gelindiğinde, Andre Lhote’un 1928’de işaret ettiği “neo-klasizme” yöneldiği görüşündedir. Modern akımların, 1908’ten itibaren adeta bir çıkmaza girdiğini belirten İzer, en büyük neden olarak kübizm, dadaizm gibi akımları gösterir. 1914-1918 yılları arasında Birinci Dünya

Savaşı'nın karışık ortamı ise “şaşkın ve idealist insanlığın tüm zaafalarını” ortaya çıkarmıştır. Sanatçılar Berlin, Paris, Londra ve New York arasında, bulamadıkları “hakikatlerin” adeta kurbanı olmuşlardır. Endüstri toplumu, Grek ve Latin kültürünün mirasçılarını yeni bir problem ile baş başa bırakmıştır. Amerika'daki ekonomik kriz ve dünya genelindeki sanayi krizi ise sanatçılar için bir dönüm noktası olmuştur. Sanatçılar, Rönesans'tan Gotik döneme varıncaya dek tekrar ilgi duymaya başlarken, Uzak Doğu ve Afrika gibi yeni kültürler araştırılmaktadır. Bunun sonucunda eskisi kadar mekanik olmayan, deformasyonlardan uzaklaşan ve hassasiyete daha fazla yer ayıran yeni bir klasisizm ortaya konmalıdır (İzer, 1939a:12).

İzer'in temas ettiği değişim, Nurullah Berk tarafından da vurgulanır. Kübizm, son zamanlarda, yeni kuşak sanatçıların yaklaşımları ve yorumları sayesinde bu dogmatik ve kapalı sanat anlayışından kurtulmaya başlamıştır. Başta resim sanatı olmak üzere, tezyini sanatlara, tiyatroya ve mimariye yepyeni çıgırlar açan bir sanat anlayışı ortaya çıkmaktadır. Özellikle de Roger de la Fresnaye ve Andre Lhote ile kübizmin keskin soyutlamaları, gerçek form ve şekillere uyarlanarak yeni bir sanat anlayışının ortaya çıkmasında etkili olur (Berk, 1939: 113).

Nurullah Berk, bu değişimin nedenini, modern sanatın kendi yarattığı ortamın bir sonucu olarak ele almaktadır. Modern sanatın altmış yılı aşkın süre boyunca zekâya ve entelektüel birikime dayanan endişelerle hareket ettiğini belirtmektedir. Çizgi ve rengin tek başına yeterliliklerine inanarak doğadan uzaklaşan, doğa yerine metafizik bir anlayışı tercih eden ve gerçek dünyaya küsen modern sanatın en büyük kaybının “beşerîlik” olduğu yorumunda bulunur. Bu bilanço içerisinde modern sanatın ön gördüğü kapalılık ve soyutluk, “idrak dışı ve korkutucu” biçimlere ulaşmıştır. Bu nedenlerle, yeni nesil sanatçıların klasik ve beşeri ölçülere dönmek konusundaki gayretlerine dikkat çekilerek, resim sanatında tekrar beliren klasik ölçülerin, “kâinata var olan dengeyi” sanatta tekrar tesis etmek için ele alındığını belirtmektedir (Berk, 1940a: 181).

Nurullah Berk, neo-klasik/neo-hümanizm olarak değerlendirdiği, modern sanat sonrasına karşılık gelen yeni sanat anlayışı için 1930 yılının kritik bir önemde olduğunu belirtir. 1930 yılını, modern sanatın, Adolphe Basler'in deyimi ile “cümbüşten sonraki tatsızlığın”, sanatçılar tarafından ilk defa duyumsandığı tarih olarak işaret eder. Avrupa sanatının bu tarihten itibaren modern akımları eliyle kaybettiği değerlerini yeniden aramaya başladığını söylemektedir. Bir taraftan

yapıtlarda teknik ve ustalığın değeri yükselirken, diğer taraftan da modernizm ile dağılan, parçalanan şekilleri yeniden toparlamak, insan yüzüne anlamını, canlılığını ve ifadesini iade etmek yolunda çabaların arttığını belirtmektedir (Berk, 1940b: 16).

Berk, Avrupa’da olduğu gibi, Türk resim sanatının da, modern akımların etkisinden kurtulmaya ve klasiğe dönmeye ihtiyaç duyduğu görüşündedir. Fakat bu ihtiyaç, Avrupa’nın klasiğe dönüş gerekçelerinden büyük bir farkla ayrılmaktadır. Avrupa, modernizme karşı bir tepki olarak klasiğe dönerken; Türkiye’nin klasik sanata olan ihtiyacı, resim sanatı açısından “en sağlam şekilde temel atmak” endişesinden doğmaktadır. Berk’e göre, üçüncü nesline ulaşan Türk resim sanatı, “formül akademizmi” görmekte birlikte; gerçek bir klasisizmi hiçbir zaman yaşamış değildir (Berk, 1940b: 16-17).

Berk, sanat eserinin, ruhu ve yapısı bakımından daima soyut bir obje ve düşünsel bir çalışmanın ürünü olarak kalacağını söylemektedir. Fakat, bu temelin, mantık ve hislere uygun bir biçimde “beşerileştirilmesi” gerekmektedir. En büyük eserlerin, soyut kavramlar ile beşerî değerlerin birlikteliğinden doğan eserler olduğunu vurgular. Bu bağlamda, soyut kavramlara verdiği önemi, beşerî kavramlara göstermeyen modern akımların, kıymetli birer tecrübe olarak kültür tarihinde ebediyen anılacakları yorumunda bulunmaktadır (Berk, 1940a: 181-182).

### **3.2. Millî Resim/İnkılâp Resmi Tartışmaları**

Millî resim sanatı tartışmalarının, 1930’lu yıllarda, önemli bir tartışma konusu olduğu görülmektedir. Millî sanat, inkılâp sanatı, inkılâpçı sanat, inkılâp resmi gibi söylemler kimi zaman bir yapıtın, kimi zaman da tüm bir serginin temel ölçütü olarak ele alınmıştır. Özellikle İnkılâp Resim Sergileri’nden sonra millî konulu resimlere yönelik talepler artmış, resim sanatında millîliğin konu seçimleri ile sağlanacağı görüşü savunulmaya başlanmıştır. Millî konular arasında millî mücadele yılları, inkılâplar, yurdun çeşitli köşelerini gösteren manzaralar, başkent Ankara’nın modernleşmeyi yansıtan görünümleri, köyler, Türk köylüsü gibi konular gösterilmiştir. Teknik yönden ise Türk resim sanatının Batılı kökleri inkâr edilemez bir gerçek olarak vurgulanmıştır. Fakat, Türk minyatür sanatının yüzlerce yıllık birikimi ve Türk tezyini sanatlarındaki zengin motif dağarcığı, resim sanatının teknik açıdan da millîleşmesi noktasında önemli bir kaynak olarak gösterilmiştir.

Malik Vicdani, Varlık Mecmuası'nın 2. sayısında, Türk resim sanatını iki kısımda ele almaktadır. Bunlardan ilki, geçmişi derin ve tamamen Doğu geleneğine bağlanan resim sanatı, diğeri ise henüz kısa bir geçmişi olan ve Avrupa etkisi altında gelişen Türk resmidir. Avrupa etkisindeki Türk resim sanatını Bellini'nin İstanbul'a gelişi ile başlatan Malik Vicdani, ilk temsilcilerin Hüsnü Yusuf, Zekai Paşa, İbrahim Paşa, Seyit Bey, Sait Bey, Yusuf Ziya Paşa ve Nuri Paşa gibi isimler olduğunu söylemektedir. Bu sanatçıların bir kısmının Avrupa'da eğitim gördüğünü ve her birinin Batının farklı bir sanatçısı, farklı bir ekolünün etkisi altında kaldığını belirtmektedir. Bu yüzden, öncülük ettikleri sanat bir Türk sanattan ziyade; uluslararası bir Avrupa sanatı olarak yorumlanmaktadır (Malik Vicdani, 1933: 28).

Bir sanatçının, başka bir çevreye ait nitelikleri yeterince kavrayamayacağını belirten Malik Vicdani, sanatçının yeteneği ne olursa olsun millî olmayan eserlerde her zaman yabancılaşma sezileceğini ifade eder. Van Gogh'un, Cezanne'ı, doğu temalı resimlerinde aynı eksikliği duyduğu için eleştirdiğini anımsatır. Bu bağlamda, Batı sanatına benzemek hevesindeki Türk ressam ve eleştirmenlerini, geleneksel karakterlerini koruyan Rus ve Japon ressamları örnek almaya davet etmektedir. Yazara göre her iki ülke sanatçıların da Avrupa ve Amerika'da çok beğenilen sergiler açması, millî karakterlerini korumalarının bir sonucu olarak değerlendirilmektedir (Malik Vicdani, 1933: 28).

Malik Vicdani, bir yapıtın imza, arma, bayrak gibi işaretler koymadan da millî bir mahiyet kazanabileceğini savlamaktadır. Özellikle büyük inkılaplar gerçekleştiren ülkelerde millî sanatın güç kazanması için daha elverişli bir ortam olduğunu belirtir. Rus ve Fransız sanatındaki tarihi konulara verilen önemi ve millî karakteri örnek veren Malik Vicdani, Türk resim sanatında ressamlar tarafından ortaya konacak "millî rönesansın" haklı bir beklenti olduğunu vurgulamaktadır (Malik Vicdani, 1933: 28).

Elif Naci, Yedigün Mecmuası'ndaki "Resamları İtham Ediyorum" başlıklı yazısında, Türk resim sanatındaki Batı etkisinin taklitçilik boyutuna ulaştığını belirtir. Sanatta tekniğin, millî sınırlar içerisinde değerlendirilemeyeceği görüşlerine de karşı çıkan Elif Naci, her alanda birbirine örnek olabilecek milletlerin, birbirinden ayrılacakları yegâne alanın sanat olması gerektiğine dikkat çeker. Sanatın taklit değil, yaratmak olduğunu vurgulayan Elif Naci, bir esere taklitle başlansa bile, taklit olmaktan "kurtulduğu" an "sanat" vasfını kazanacağını belirtir. Bu bağlamda, Batılı

anlamda Türk resim sanatının elli yıllık geçmişini, Batılı ustaların kötü taklitleri olarak yorumlar. Düşüncesini Çallı, Namık İsmail, Hamit Necdet, Sami, Zeki gibi ressamın yapıtları üzerinde örnekler. Türk ressamın, tamamen “hazır bir formül” üzerinde ilerlemeye çalıştığını belirtir. Tekniğin, resim sanatının dili olduğunu söyleyen Elif Naci, Türk resminin “Flemenkçe” konuştuğu yorumunda bulunur. Oysa, Topkapı Sarayı’nda ressamın için büyük bir birikimin unutulduğuna dikkat çeker. İnce samur fırçalarla tezhipli minyatürler işleyen ve tüm cihanı kendisine hayran bırakan minyatür geleneğinin “irticai bir faaliyet” olarak küçümsenmesine karşı çıkar. Ressamın, Batı’ya yönelmek yerine bu birikimi değerlendirmeleri durumunda Türkiye’de “Matisselerin” yetişmesinin mümkün olacağını söyler (Elif Naci, 1933a: 40).

Denizli Milletvekili Necip Ali (Küçük), Halkevleri’nin ikinci yıldönümü kutlamalarında yaptığı konuşmada, hükümetin sanatçılardan inkılaplara yönelik eserler beklediğini vurgular. Kübizmin, Avrupa’da Birinci Dünya Savaşı sonrası oluşan koşulların “telkin” ettiği fikirlerin ifadesi olduğunu belirten Necip Ali, benzer bir dönüşüm imkânının Türk sanatı için de mümkün olduğunu söylemektedir. Buna göre, Türk sanatçıları da Kurtuluş Savaşı ve inkıpların yüksek prensiplerinden ilham alarak millî bir sanat oluşturmak durumundadır. Türk ressamın tuvallerinde, inkılaplara ait konuların yer bulmadığına dair endişelerin Cumhuriyet’in onuncu yılı kapsamında açılan resim sergisinde ortadan kalktığına dikkat çeken Necip Ali, Türk resim ve heykel sanatlarının, özgün ve içten gelen duyguları ifade eden bir seviyeye yükselmesini beklediğini belirtmektedir (Anonim, 1934: 1322).

Ressam Ali Sami, Türkiye’nin yeni ve millî sanatını kendi duygusundan, kendi ruhundan çıkaracağını belirtmektedir Avrupa’da “snob”ların tekelinde rant kapısına dönüşmüş modern sanatın, duygulu ve temiz Türk toplumunda yer edinemeyeceğinin altını çizmektedir. Güzel Sanatlar Akademisi’ne sahteliklere kapılmayan bir görüş, ilim ve irfan üzerine kurulu bir temel, millî bir duruş temenni etmektedir (Ali Sami, 1933: 304).

Ali Sami, dünya tarihinin en önemli olaylarından olan Kurtuluş Savaşı ve inkıpların birkaç müzeyi dolduracak kadar millî ilhamlar yarattığını belirtir. Millî inkılâp müzesini Türk sanatçıların kuracağını altını çizen Ali Sami, kahramanların portre ve heykellerinin yapılması gibi millî konuları sanatçıların birer vazifesi olarak

işaret eder. Millî sanatın, millî savunmadan farksız olduğunu belirtir. Bu nedenle, bu vazifelerini, bir sanatçı tarafından yerine getirebilecek en mukaddes görev olarak niteler (Ali Sami, 1933: 305)

Ali Sami, Gazi'nin ve İsmet Paşa'nın de işaret ettiği gibi, güzel sanatları geliştirmek, millî bir kimlik kazandırmak, inkılâplar doğrultusunda şekillendirmek ve halk arasında yaygınlığını arttırmak millî bir vazife olduğunu belirtmektedir (Ali Sami, 1934: 359). Yazara göre, millî mücadele ve inkılâplar konu alan yapıtlar, halkın sanata karşı olan ilgisi üzerinde de önemli katkılar sağlayacaktır. Millî resim müzesi ile halkta başlayacak sanat sevgisinin bir sonraki aşaması, halkın evlerine, iş yerlerine asmak üzere inkılâplar konulu yapıtlar alması olacaktır. Bu sayede sanat sevgisi kök salarken, toplumun sanat beğenisi de gelişme imkânı bulacaktır. Bu bağlamda millî sanat, bir memlekette sanat beğenisi oluşturmanın en güvenilir ve en etkili yolu olarak görülmektedir (Ali Sami, 1933: 305)

Nurullah Cemal, d Grubu sergileri sonrasında yeniden ivme kazanan millî sanat tartışmalarını gülünç bulduğunu belirtmektedir. Ressamların inkılâpları yok saydığı ve Batılı ressamı taklit ettiği eleştirilerini, “cahil ve softa zihniyeti” taşıyanların yorumları olarak değerlendirmektedir. Millî resmi, “konu ve atmosferden çok daha önce, hayatı ve kudreti temsil eden resim” olarak tanımlamaktadır. Konunun, bir eserin hikaye tarafını teşkil ettiğine dikkat çeken genç ressam, resimde kavrayış, anlayış, görüş ve tekniğin konudan çok daha önemli detaylar olduğunu söylemektedir. Millî olmamakla eleştirilen ressamın, bu noktalardaki yeteneklerini ispat ettiklerini; dolayısıyla gayri millî olarak addedilemeyeceklerini belirtmektedir. Ressamların Batılı sanatçıları taklit ile itham edilmesine ilişkin olarak ise, Avrupa'dan resim sanatının özünü aldıklarını ve bu öz ile Türk resminin esasını kuracakları yorumunda bulunmaktadır (Nurullah Cemal, 1934: 10).

Nurullah Berk, 1936 yılında kalem aldığı yazısında, Cumhuriyet ile Türkiye'nin her alanında yaşanan dönüşümlerin, toplumsal yaşayışın önemli bir unsuru olan güzel sanatlara yansımadığını söylemektedir. Ressam ve heykel ile halk arasında, asırlardır süren bir mesafe olduğuna dikkat çeker. Bunun nedenini, her iki sanatın da geleneklerde ve millî bilinçte yer edinmemiş olması şeklinde açıklamaktadır (Berk, 1936: 69).

Malik Aksel, Muhit Mecmuası'nın 1937 Nisan nüshasında, modern çağın anlayışını temsil eden "sanat, sanat içindir" söyleminin, milliyetçilik fikrinin güçlendiği devirlerde uygulanmasının imkânsız olduğunu söylemektedir. Sanatçının, zaman ve toplum ile bağlantısının, düşünüş biçimleri üzerindeki etkisine dikkat çekmektedir. Millî eserleri ise kısaca, milletin karakterini yansıtan eserler olarak tanımlamaktadır. Bu tanımın, başta teknik konular olmak üzere, uluslararası zeminden ayrılmak anlamına gelmediğinin de altını çizer. Sanatçının, bireyin sınırlı bakış açılarını genişleten, uluslararası sanat değerlerini ve kendi millî hassasiyetlerini eserlerine aksettirebilen kişiler olduklarını ifade etmektedir. Bu bağlamda Türk sanatçılarının taklitten kurtulup, millî nitelikleri kuvvetle yansıtan yapıtlar üretebildikleri gün, uluslararası bir değer olmayı da başaracağı yorumunda bulunur (Aksel, 1937: 124).

Burhan Belge, Ar Mecmuası'nda düzenlenen bir röportajda, sanatın millî nitelik kazanması için yapılması gerekenlere ilişkin bir soruya verdiği cevapta, en hızlı yolun sanatçının memlekete ve millete ait sanat yaptığını ispat etmesi olduğunu belirtmektedir. Sanatçının yapıtında, memleketin maddi ve manevi değerlerini yansıtması durumunda anlaşılma ve beğenilme kaygılarının da ortadan kalkacağı görüşündedir (Belge, 1937: 12).

Turgut Zaim, Türk resim sanatının millî kaynakları olarak minyatürleri işaret eder. Batılı anlamda Türk resim sanatının, Batılı ekollerin kötü bir taklidinden ibaret olduğunu belirten Zaim, buna devam edildikçe sanatta bir Türk ekolünden söz etmenin mümkün olamayacağı görüşündedir. Zaim'e göre, Türk ressamı kendi tarihlerine bakmak, Türk sanatını araştırmak ve sahip çıkmak zorundadır (Zaim, 1938: 11).

Suud Kemal Yetkin, Cumhuriyet'in ilânı ile birlikte, toplumsal ilgisizlik ve Batı hayranlığından dolayı yıllardır gelişemeyen Türk resmi için, geleceğin daha emin bir biçimde temellendiği yeni bir gelişim evresinin başladığını belirtir. Bunun sonucunda, Türk sanatı, "millî ve ırkî kudret ve asaletin" temsil edildiği yapıtlar veren sanatçılar yetiştirmeye başlamıştır. Yetkin bu sanatçıları, akademik kopyacılığı bırakarak, kişiliği ön plana alan ve güçlü bir Batı tekniği ile kendi özüne dönmeyi başaran, Mimar Sinan'ın yaratıcı kudretini keşfeden sanatçılar olarak nitelemektedir (Yetkin, 1938: 2).



Hasan Âli Yücel ise millî sanatı, sanatsal deha ve gelenek içerisinde değerlendirmektedir. Dehayı, nesilden nesile aktararak biriken yaratıcılığın tümünün bir bireyde ortaya çıkması olarak tanımlayan Yücel, bugün tuvalerde görülen Türk resminin, mağara duvarlarından başlayan yüzlerce yıllık birikimin somut ifadesi olarak görmektedir. Herat minyatürlerindeki ceylanı resmeden kudretin, Ahmet Ali Paşa'nın “*Karaca*” yapıtında yeniden can bulduğunu; bir tuval ya da firçanın dahi olmadığı Çal ilçesinde doğan İbrahim Çallı'yı Paris atölyelerine götürenin de aynı kudret olduğunu belirtmektedir (Yücel, 1938: 2).

Nurullah Berk, 23 Mart 1939 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde kaleme aldığı köşe yazısında, resim sanatında millî konuların ilk kuşak ressamlardan beri önemsiz görüldüğüne dikkat çekmektedir. Hatta yerel konuları işleyen Osman Hamdi'nin bile millî mevzuları olan yapıtlarının Frenk görüşü ile beslenmiş birer oryantalizm ürünü olduklarını söylemektedir. Çallı Kuşağı'nın, yetişme koşullarının bir sonucu olarak renk ve ışık temelli empresyonist kaygılardan başka kaygılar duymadıklarını belirtir. 1928-1930 yılları arasında Türk resim sanatına giren kuşağın ise yeni sanat ile güçlenen çizgi, renk, şekil ve düzen endişeleri arasında, konu ile ilgilenmekten tamamen vazgeçtiğini ifade eder. Berk, Türk sanatçıların renk, çizgi, desen gibi temellere hâkim olmadan, kendilerine özgü bir stil yaratamayacaklarının bilincinde olduğunu vurgular. Bu nedenle, şimdiye kadar ele alınmış konuları, resim sanatının temellerini etüt edebilecekleri bahaneler olarak yorumlar. Türk ressamının millî sanat için, öncelikle “öz sanata” ulaşmak gerektiğini keşfederken, plastik değerlerin önemine daha fazla sahip çıkmaya başladığının altını çizer (Berk, N. (23 Mart 1939), “Millî San'at Nedir?”, *Cumhuriyet*).

### **3.3. Daimi Sergiler, Resim Galerileri ve Resim Müzeleri**

1930'lu yıllarda, sanatçıların sürekli olarak eser sergileyebilecekleri mekân arayışları artmıştır. Ressamlar için daha uzun süreli sergileme imkânı, daha fazla eser satabilme anlamına gelmektedir. İlk kez 1924 yılında Halil Edhem'in girişimleri ile başlayan resim galerisi oluşturma çabaları, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ile hayat bulmuştur. Öte yandan, Taksim'de açılan Daimi Resim Sergisi, sanat piyasasının 1930'lara doğru İstanbul'da tekrar gelişmeye başladığını göstermektedir. Ankara Halkevi tarafından açılan resim galerisi ise devletin Halkevleri aracılığı ile resim sanatına verdiği bir destek olarak gözükmektedir.

### 3.3.1. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Türkiye'nin ilk resim galerisi olan "Resim ve Heykel Müzesi" 20 Eylül 1937 tarihinde Dolmabahçe Sarayı'nın veliâht dairesinde açılır. Müzede yer alan yapıtların, iki vagon ile Ankara'dan İstanbul'a taşındığı belirtilmektedir. Müzenin düzenleme işleri ressam Leopold Levy tarafından idare edilir ("Türk Resim Müzesi Açılıyor", (15 Ağustos 1937). Cumhuriyet). Binanın giriş katındaki salonun heykellere, ikinci kattaki on altı salonun ise resimlere ayrıldığı belirtilir. On altı salonda, toplam 380 yapıt sergilenirken; bunlardan 53'ünün, ilk Türk ressamlarına ait olduğu bilgisi yer almaktadır. Bu isimler arasında Ahmet Ali Paşa, Osman Hamdi, Süleyman Seyyid Bey, Hüseyin Zekai Paşa, Osman Nuri Paşa, Ali Rıza Bey, Rıfat ve Ömer Adil gibi büyük isimler ile birlikte, Ahmet Bedri, Salih Molla Aşki, Fahri, Mustafa, Ahmet Şekûr, Hüseyin Giritli, Münip ve Şefik gibi müzenin açılışı itibariyle isimleri henüz duyulmamış ve haklarında bilgi sahibi olmayan ressamlardan oluşmaktadır. Müze koleksiyonunda yer alan 154 yapıtın Çallı Kuşağı'na, 159 yapıtın da yeni nesil sanatçılara ait olduğu belirtilir. Müzenin söz konusu yapıtlardan oluşan ilk kısmının Paris'teki Lüksemburg Müzesi, Moskova'daki Tretyakov Galerisi ve Berlin'deki Ulusal Galeri ile aynı tipte olduğu vurgulanır (AR, 1937: 4-6).

Müzedeki bir başka koleksiyonun, dünya şaheserlerinin kopyalarını içerdiği belirtilmektedir. Bunların çoğunlukla, Türk ressamların Avrupa'daki eğitimleri süresince yaptıkları 16., 17. ve 18. yy.a ait eserlerdir. Galeride, açılış itibari ile 14 resim sergilenir. "İnkılâp Salonu"nun da ise, yirmiye yakın yapıtın yer aldığı, salonun, devlet tarafından satın alınacak millî mücadele ve inkılap konulu resimler ile kısa zamanda daha zengin bir koleksiyona ev sahipliği yapmasının planlandığı belirtilmektedir (AR, 1937: 6).

Nurullah Berk, Daimi Resim Galerisi'nin, Elli Yıllık Türk Resim ve Heykel Sergisi'nin bir neticesi olarak hayata geçtiğini belirtmektedir. Ulu Önder'in hiçbir Türk sanatçının unutamayacağı bir jest ile Dolmabahçe Sarayı'nın eski veliâht dairesini bir galeriye dönüştürülmek üzere tahsis etmesi, Türk ressamları için mutluluk kaynağı olarak görülmektedir. Yazar, "Güzel Sanatlar Müzesi" olarak adlandırdığı galerinin, sadece ressamlar için yeni bir başarı, yeni bir aşama anlamına gelmediğine dikkat çekmektedir. Türk güzel sanatlarının gelişimi ile birlikte, sanatçıların kişisel mutluluklarının da kaydedilmesi gerektiğini belirtmektedir. Ressamların, bütün bir

ömrüne mâl olmuş acı ve endişelerini kendi yapıtlarını bir müzenin duvarlarına asılı görmenin mutluluğu ile unutacağı görüşündedir (Berk, 1937b: 1).

Nurullah Berk'e göre, Türkiye'de halk ile sanat arasındaki mesafe, resim galerilerinin ve müzelerinin eksikliğinden kaynaklanmaktadır. Bir yıl içerisinde sadece birkaç kez ve uygun olmayan teşhir koşullarında açılabilen sergiler, halka sanat eğitimi vermek açısından yeterli değildir. Bunun doğal sonucu olarak, resim sergileri halk için gerçekliklerini kaybetmiştir. Bu bağlamda, Güzel Sanatlar Müzesi, halk ile sanat arasındaki derin uçurumu telafi etmek amacı taşıyan çok büyük ve önemli bir girişim olarak nitelendirilmektedir. Vatanın öz malı, medeniyetin canlı birer tanığı olarak tanıtılan yapıtlar ile donatılmış müzenin, bir ideal niteliği taşıyacağını ve bu sayede sanat kültürünün oluşmasında ve gelişmesinde başlıca rol oynayacağı vurgulanmaktadır. Öyle ki, Elli Yıllık Türk Resim ve Heykel Sergisi ile birlikte, ilk resim müzesinin kurulacağı da düşünüldüğünde Türk resim sanatının, Rönesans'ının başlangıcında olabileceği yorumunda bulunmaktadır (Berk, 1937b: 2).

Afet İnan, Resim ve Heykel Müzesi'ni, bir asırdır resim sanatında ilerlemeye çalışan Türk sanatçılarının birikimi olarak işaret etmektedir. Atatürk'ün emri ile Kültür Bakanlığı tarafından çok kısa bir sürede açılan müzenin, genç Cumhuriyet nesline ilham ve hız verecek bir kaynak olduğunu belirtmektedir. Cumhuriyet sayesinde yapıtları takdir ve muhafaza edilen Türk sanatçısının eserleri ile dolacak daha nice müze ve galerilerin olması gerektiğinin altını çizmektedir (Prof. Afet, 1937: 1).

Yücel Mecmuası'nda, Resim ve Heykel Müzesi'nin açılışının duyurulduğu yazıda, Türk resminin, başını sokacak bir kulübe bulamazken, müzenin açılışı ile Atatürk'ün evinin, Türk resminin de evi olduğu yorumunda bulunulur. Bazı ressamın, itina ile bir araya gelmiş büyük bir millî galerinin oluşmasını beklemediklerine dikkat çekilmektedir. Bu ressamlardan bazılarının özensiz yapıtlarından mahcubiyet duyduğu, beğenmedikleri tablolarının yıpranmış olduğu bahanesi ile yenilerini yapmayı teklif ettikleri aktarılmaktadır (Anonim, 1937e: 78).

Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre Resim ve Heykel Müzesi, yeni nesil için Türk resim sanatının geçmişini toplu bir biçimde görme ve değerlendirme fırsatı sağlamaktadır Fakat, müzenin mevcut görünümünü, Türkiye'de resim ve heykel sanatlarının toplumsal zeminde güçlenmesini sağlayacak kadar yeterli bulmamaktadır. Bunun için müzede yabancı galerilere yer vermenin bir zorunluluk olduğunu

söylemektedir. Yazar, hükümetin, Avrupa'daki galeri ve müzayedelerden eser satın almak yoluyla, yabancı bir galeri oluşturması gerektiğini belirtir. Bu yolla satın alınamayan eserlerin kopyalarının Türk ressamlar tarafından yapılmasını tavsiye eder. Bu sayede, Türk ressamlar için kıymetli eserler üzerinde etüt yapma fırsatının da doğacağını savlamaktadır (Tanpınar, 1938: 21).

Tanpınar'a göre yabancı eserlerin kopyalarının müze koleksiyonuna dahil edilmesi için acele edilmesi gerekmektedir. Avrupa'daki canlı sanat piyasasına dikkat çeken Tanpınar, yapıtların zengin aileler, resmi kurumlar ya da özel girişimler tarafından satın alınması durumunda çoğunlukla tekrar görülmelerinin mümkün olmayacağını belirtmektedir. Yazar, yirmi-otuz yılı kapsayan bir program çerçevesinde, yabancı eserlerden oluşacak bir koleksiyon için hızlı bir çalışma temposuna girilmesinin doğru olacağı görüşündedir (Tanpınar A., (4 Şubat 1938). "Resim ve Heykel Müzesi", *Cumhuriyet*).

Nahid Sırrı, *Ülkü Mecmuası*'nın 54. sayısında yer alan yazısında, Resim ve Heykel Müzesi'nde Avrupalı resamlara ait galerilerin de bulunması gerektiğini vurgulamaktadır. Avrupa'dan satın alma yoluyla oluşturulacak bu galerilerin hem Türk ressamların teknik gelişimlerine, hem de Türk toplumunun estetik beğenisine katkı sağlayacağını savunmaktadır. Bununla birlikte, bu galerilerin oluşturulmasındaki maddi zorluklara da dikkat çekmektedir. Rembrandt'ın bir portresinin, Londra'da yapılan bir müzayede 1.288.000 franga satıldığını anımsatırken, sanat eserlerinin yüksek fiyatları nedeniyle, şimdiden her yıl birkaç tablo satın alarak, Resim ve Heykel Müzesi'nin Fransız, İngiliz, Alman ve İtalyan salonları şeklinde galeriler hazırlamaya başlanmasını tavsiye etmektedir. Nahid Sırrı, hükümetin Türk resamlardan eser satın alma konusundaki cömert tavrını ise eleştirmektedir. Önceki yıllarda satın alınan, bir kısmı depolarda çürümeye terkedilen yerli yapıtlara harcanan para ile Batılı büyük sanatçılara ait çok sayıda tablo satın alınabileceği görüşündedir (Sırrı, 1937: 477).

Resim ve Heykel Müzesi hakkında kaleme alınan bir başka yazı, *Ar Mecmuası*'nda, Halil Dikmen imzalıdır. Yazar, müzeleri yalnızca bilimsel çalışmaların ve sanatsal yeniliklerin kaynağı olarak değil; aynı zamanda, yapıtları kişilerin tekelinden kurtararak, toplumsal eğitimin bir unsuru haline dönüştüren kurumlar olarak ele almaktadır. Bu bağlamda, resim ve heykel müzeleri, toplumsal eğitimin gerçek bir denge unsuru olarak önem kazanır. Halil Dikmen, Batılı anlamda

Türk resim sanatını eksiksiz olarak temsil eden Resim ve Heykel Müzesi'nin, bütün Türk ekollerini bir araya alarak bir kültür müzesi haline dönüşebilmesi için, Türk minyatürleri ile tarikat ve halk resimlerinin de müzeye alınması gerektiği görüşündedir. Bu eksiklikler, Türk pentürünün karakterini bulamamasına da yol açacaktır. Yapılması gereken ise, Resim ve Heykel Müzesi'ndeki koleksiyona Türk sanatının geçmişinden yapıtlar da getirerek aralarındaki ilişkileri ortaya koymaktır. Bununla birlikte, daha verimli tetkiklere zemin hazırlamak için, Türk koleksiyonu yanında, Avrupa sanatını ve diğer ülkelerin sanatlarını temsil eden iki galeriye daha ihtiyaç olduğunu belirtmektedir (Dikmen, 1938: 9).

Resim ve Heykel Müzesi'nde sergilenen eserlere yönelik en kapsamlı yazı, Nurullah Berk tarafından, Ar Mecmuası'nda kaleme alınır. Üç bölümden oluşan yazı dizisinde, müzenin detayları hakkında önemli bilgiler yer almaktadır. Nurullah Berk, Resim ve Heykel Müzesi'ndeki Türk resim sanatına ait koleksiyonun, Türk resim sanatının başat üç devrini temsil ettiğini belirtmektedir. Bunlar; 19.yy.'ın başlarından sonlarına kadar faaliyet gösteren ve ilk ressamlar olarak nitelenen "primitifler"; 19.yy.'ın ortasından sonuna kadar geçen sürede doğmuş ressamların oluşturduğu "orta devre" ve en yaşlısı 1900'lerin başında doğmuş "modern devre"dir. Yazara göre primitiflere ait kısımda, büyük bir doğa saygısı ve renk hassasiyeti ile adeta "nakşedilmiş" resimler yer almaktadır. Bu yapıtların bazıları imzasız olmakla birlikte, imzası bulunan bazı sanatçıların ise hiç tanınmadığını belirtmektedir. Bunların arasında Ahmet Bedri ismine dikkat çekmektedir. Sanatçının yapıtlarını, Utrillo'nun resimleri kadar ince renkli ve tonları birbirinden ayırmanın neredeyse güç olduğu, ahenkli yapıtlar olarak tanıtmaktadır. Böylesine kıymetli bir yapıtın ressamı hakkında, hiçbir bilgi olmaması üzüntü vericidir. Benzer bir durumun, Salih Molla Aşkî ve ressam Mustafa için de geçerli olduğunu belirtmektedir (Berk, 1938a: 10-11).

Salonda yer alan Ahmet Ali Paşa'nın "*Karaca*"sının, Courbet olgunluğu gösterdiği yorumunda bulunmaktadır. Ahmet Ali Paşa'yı Batı tekniği ile çalışan ressamların ilk ustası olmakla birlikte, bütün Türk resim tarihi içerisinde de en büyük isimlerden birisi olduğunu belirtmektedir. İkinci salonda ise sadece sanatçıya tahsis edilmiş olan bir duvardan söz etmektedir. Bu duvarın merkezini teşkil eden koyu yeşil manzarasının, bilgili bir ressamın işi olduğunun altını çizer. Usta ressamın en bariz özelliğini, tarzını konuya göre değiştirebilmesi olarak tanımlamaktadır. Büyük ustalara özgü olan bu çalışma tarzının Ahmet Ali Paşa'nın Batı klasiklerine yaklaşan

natürmortlarında ve “Ayasofya Şadırvanı”nda başarı ile temsil edildiğini ifade etmektedir (Berk, 1938a: 11).

Nurullah Berk, ikinci salonda yer alan bir diğer büyük usta Zekai Paşa'nın üslubunu “titiz bir itina, kuvvetli bir sanatçılık, konunun verilisinde büyük bir dikkat ve renklerin çok tatlı, çok uygun bir biçimde kullanılması olarak yorumlamaktadır. Sanatçının cami resimleri ve manzaralarının takdire şayan işler olarak gören yazar, Zekai Paşa ve kuşağının, modern gençlerin entelektüel endişelerinden uzak bir yaşam olarak tanımlamaktadır. Bununla ilişkili olarak, ressamların yapıtlarında, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde transpozisyon konusunu önemsediklerini ve tablonun soyut plastik ihtiyaçlarını çözümlediklerini görmenin mümkün olduğunu belirtmektedir (Berk, 1938a: 11).

Resim ve Heykel Müzesi'nde Osman Hamdi Bey'in sadece “Silah Tüccarı” yapıtı yer aldığını ifade etmektedir. Nurullah Berk, Ahmet Ali Paşa ve Hüseyin Zekai Paşa'yı görmeden önce, Osman Hamdi Bey'i Türk resim sanatının en büyük ismi olarak nitelediğini belirtir. Fakat bu sanatçılar arasında kıyaslama imkânı bulduğunda, Osman Hamdi Bey'in, bu sanatçılardan üstün olamayacağını anladığının altını çizmektedir. Osman Hamdi Bey'de rengin sadece “boya” olarak kaldığını, Ahmet Ali Paşa ve Hüseyin Zekai Paşa'nın renk olgunluğuna erişemediğini belirtir. Sanatçının yapıtlarının, bir çini kadar parlak olmasına karşın, uyumsuz olduğu yorumunda bulunur. Sanatçının figürler yerleşimi, işçilik ve detaylardaki özenli çalışmasını ise beğeniyle karşılamaktadır (Berk, 1938a: 12).

Nurullah Berk, Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunun bir başka kıymetli ismi Hoca Ali Rıza'yı göstermektedir. İkinci salonda büyük bir manzarası yer alan sanatçıyı, “Türk resminin Corot'u” olarak yorumlamaktadır. Usta ressamın büyük Fransız sanatçısı ile ortak yönlerini, tabiat hayranlığı, gerçekçi tasvir noktasında dikkat, titizlik ve net bir görüş olarak tespit eder. Sanatçının, ağaçların ve kayalıkların strüktürlerini çok fazla etüt etmekten, tüm jeolojik yapılarına hâkim olduğu yorumunda bulunur. Bazı yapıtlarında ise Flemenk ressamların inşa kudretlerine eriştiğine dikkat çekmektedir (Berk, 1938a: 12).

Nurullah Berk, Süleyman Seyyid'i güçlü bir natürmort ressamı olarak tanıtırken, sanatçının yemiş ve çiçek resimlerinin kısa bir üre içerisinde müze koleksiyonuna dâhil edileceğini duyurur. Güzel Sanatlar Akademisi'nde manzara

derslerine giren Ahmed Ziya'yı ise sadece manzara ressamı olarak bildiklerini anımsatan Berk, ressamın ustalığını ve mütevaziliğini geç olsa da keşfettiklerini ifade eder. Usta ressamın yapıtlarındaki disiplinin, genç kuşak tarafından bir zamanlar kısırlık olarak değerlendirildiğini, bugün ise Ahmed Ziya'nın eserlerinde görülen klasizme dönüşün bir ihtiyaç haline geldiğine dikkat çeker. Nurullah Berk, bu değişimi, "yaktığımız mabutlara tekrar tapıyoruz" sözleri ile özetlemektedir (Berk, 1938a: 12).

Nurullah Berk, Ar Mecmuası'nda Resim ve Heykel Müzesi başlıklı yazı dizisinin ikinci kısmında, müze koleksiyonundaki "orta devre ressamlarına" ait yapıtları irdeler. Bu devreyi General Halil ve Şevket Dağ ile başlatan Berk, General Halil'in Zekai Halil Paşa'nın üslubuna yakın manzaralar yaptığını belirtir. Şevket Dağ'ı ise cami içlerindeki atmosferi ve detayları ustalıkla yansıtması bakımından "cami içi ressamı" olarak tanımlar. Galatasaray Resim Sergileri'nda teşhir ettiği büyük boyutlu savaş tabloları ile tanınan Ali Sami'nin, müzedeki yapıtları arasında "Köy Pazarı"nın dikkat çektiğini belirtmektedir. Ressamın, fazla akademik bulunan renk uyumlarından uzaklaşarak bu konuda daha yenilikçi arayışlar içine girmesi durumunda, çok daha başarılı yapıtlar üretebileceği yorumunda bulunur (Berk, 1938b: 12).

Nurullah Berk "aristokrat ruhlu sanatçı" olarak nitelediği Hüseyin Avni Lifij'in Resim ve Heykel Müzesi'nde dört küçük manzarasını şiirsel açıdan güçlü bulurken, serginin yedinci salonunun büyük bir kısmının Nazmi Ziya'ya ayrıldığını belirtmektedir. Empresyonizmin "paletini" benimseyen Nazmi Ziya'nın, doğanın güneş ışığı altındaki görünümünü resmetmeye yöneldiğini; bunun sonucunda fazla renkli, gri renklerin olmadığı, cisimlerin sarı bir buğu altında boğulan resimlere ulaştığı değerlendirmesinde bulunmaktadır (Berk, 1938b: 12).

Nurullah Berk, kıymeti bilinmemiş bir halk sanatçısı olarak işaret ettiği Ruhi Arel'in müzede yer alan "*Atatürk'ü Karşılama*" yapıtına dikkat çeker. Sanatçının kendine özgü bir üsluba ve sanatsal arayışlara sahip olmasının yeterince takdir görmediğini belirtmektedir (Berk, 1938b: 12).

Nurullah Berk, "orta devre ressamları" arasında başat sanatçılar olarak, İbrahim Çallı öncülüğünde, Namık İsmail, Feyhaman Duran, Hikmet Onat gibi güçlü ressamlardan oluşan Çallı Kuşağı'nı işaret etmektedir. Bu kuşağı, Türk resmine yeni

bir sanat anlayışı getirmeleri açısından, önemli bir dönüm noktasına konumlandmaktadır. Türk resim sanatına etkilerini, empresyonistlerin Batı'da oynadığı rol ile ilişkilendirmektedir. İbrahim Çallı'yı sanatçılığın bütün vasıflarını kendinde toplamış, inkâr edilemez bir sanat kıvılcımı taşıyan ve Türk plastik sanatının ismi hiç sönmeyecek olan büyük ressamı olarak övmektedir. Böylesine büyük bir ismin Resim ve Heykel Müzesi'nde bir çıplak ve birkaç küçük manzara ile temsil edilmesini ise eleştirmektedir. Çallı'nın başta “*Mevleviler*” olmak üzere, büyük boyutlu kompozisyonlarının mutlaka müze koleksiyonuna dahil edilmesi gerektiğini savunmaktadır (Berk, 1938b: 12-13).

Nurullah Berk, Türk resmine yeni şekiller, yeni renkler getiren Hikmet Onat'ın, kendisinde önce sezilmemiş ve görülmemiş yapımak endişesi ile hareket eden bir sanatçı olarak gördüğünü ifade etmektedir. Feyhaman Duran'ı ise Türk resmine portreyi getiren isim olarak tanıtır. Sanatçının müzede yer alan “*Çıplak*” yapıtını, her açıdan olgun ve saygıdeğer olarak değerlendirir (Berk, 1938b: 13).

Resim ve Heykel Müzesi'nde yer alan genç kuşağa ait yapıtlarda hâkim olan perspektifin sanatsal endişelerden oluştuğunu belirten Berk, bu endişelerin teknik değişimlerde, Batı etkilerinde ve özgün üslup arayışlarında “çok asil çalışmalar” olarak belirttiği yorumunda bulunur. Bu bağlamda, Türk resim sanatındaki biçim arayışlarına öncülük eden Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin müzede yapıtlarını irdeler. Her iki sanatçıyı üslup olarak birbirine yakın bulsa da, “ruh” açısından ayrıldıklarını söylemektedir. On beşinci salonda bulunan Zeki Kocamemi'nin “*Asker Kafilesi*” ile Ali Avni'nin “*Balo*”sunu, sanatçıların “manifestoları” olarak değerlendirir (Berk, 1938c: 12-13).

Yeni neslin çok seçkin eserlerine ev sahipliği yapan on beşinci ve on altıncı salonlarda yapıtları bulunan bir başka genç ressam Muhittin Sebati'dir. Yazar tarafından sanatçının asil olarak nitelenen resimlerindeki hâkim melankolik atmosfer, ölüm korkusu olarak yorumlanır. Berk, genç ressamın yapıtlarını “bereketli ve derin” bir sanatsal gelişimin ürünleri olarak nitelemektedir (Berk, 1938c: 13).

Nurullah Berk, genç sanatçılardan Cemal Tollu'nun üretimlerini iki dönem içerisinde ele alır. İlk dönemde inşacı, ikinci dönemde daha munis çalıştığı yorumunda bulunur. Bedri Rahmi'yi kübistler, Matisse ve Dufy'den sonra yaygınlık kazanan iki boyutlu resim anlayışının Türk resmindeki en güçlü temsilcisi olarak ele almaktadır.



Zeki Faik'in bir zamanlar Türk resim sanatının Picasso'su olarak nitelendirilebilecek kadar farklı çalışmalar yaparken, son Avrupa seyahatinin ardından klasik resim anlayışına geri döndüğünü belirtir. Müzede yer alan iki figürünü, sanatçının bu değişimine güçlü kanıtlar olarak gösterir. Refik Epikman'ın on altıncı salonda sergilenen “*Dans*” ve “*Çamlar*”ı; Elif Naci'nin paletinde yeni yeni görülmeye başlanan gri renkleri ile daha bir olgunluk kazandığı belirtilen iki enteriyörü, Hamit Görele'nin büyük boyutlu “*Müzik*” kompozisyonu, Şefik Bursalı'nın İstanbul ve Konya manzaraları ile Mahmut Cuda'nın ince işlenmiş natürmortu, Resim ve Heykel Müzesi'nde genç sanatçıların güçlü fırçalarını yansıtan yapıtlar olarak işaret edilmektedir (Berk, 1938c: 13, 15).

Nurullah Berk, Resim ve Heykel Müzesi'nin en büyük eserlerinin “İnkılâp Salonu”nda yer aldığını belirtir. Burada yer alan yapıtlardan Şeref Akdik'in iki büyük tablosunu etüt ve detaylar açısından başarılı olarak yorumlar. Halil Dikmen'in “*Cephane Taşıyan Kadınlar*” ile Rönesans'tan süregelen bir düzen içerisinde yeni-klasizme yöneldiğine dikkat çekmektedir. Kadın ressamlardan Hale Asaf'ı zarif bulurken, Eren Eyüboğlu'nu zarafetten uzak olarak değerlendirir. Eşref Üren'in ise “İnkılâp Salonu”ndaki minyatürleri çağrıştıran küçük boyutlu kompozisyonunda ressamlık vurgularından ödün vermeden, şiir yazdığı yorumunda bulunur. Turgut Zaim'in “*Halı Dokuyan Kadınları*” ve “*Orta Oyunu*” yapıtları, sadece kendisine özgü ve hayranlık uyandıran saf üslubu açısından takdirle karşılanır. Malik Aksel'in Gauguin'i anımsatan üslubu ile resmettiği köylü kızları ve toplumsal yaşayışa ait konuları ele aldığı resimleri, nadir ahenkler meydana getirmesi açısından övgüye değer bulunur. Özellikle “*İki Köylü Kızı*”, Malik Aksel'in üslubunu başarı ile yansıtmaması bakımından dikkat çekici bulunmaktadır (Berk, 1938c: 15).

Resim ve Heykel Müzesi'nde yer alan koleksiyona, 1939 yaz döneminde yeni yapıtlar eklenir. Bu yapıtlar arasında Süleyman Seyyid, Ziya, İhsan, Mehmed ve Ahmet Ziya'nın yeni eserleri yer alır. Ayrıca, İkinci Mahmut ve maiyetini gösteren bir minyatürün, Ankara Etnografya Müzesi'nden getirilmiş bir Bektaşî resminin ve 1938 Ankara Resim Sergisi'nde Maarif Vekâleti tarafından müze için satın alınan resim ve heykellerin de, müzeye eklendiği belirtilmektedir. Müzeye eklenen bir başka koleksiyon, Batılı çağdaş resamlara aittir. 26 parçadan oluşan koleksiyonun Güzel Sanatlar Akademisi tarafından 3000 liraya satın alındığı belirtilmektedir. Koleksiyonda André Dunoyer de Segonzac, Pablo Picasso, Henri Matisse, Charles

Despiau, Raoul Dufy, Laboureur (?), Kayser (?), Angela Dufresne, Lepold-Levy ve Henri-Verge Sarrat'a ait 19 orijinal gravür ile birlikte, Pierre Bonnard, Andre Derain, Maurice Utrillo, Kayser ve Leopold-Levy'ye ait yedi yağlıboya yapıt yer almaktadır ("Resim ve Heykel Müzesi Tekrar Açıldı", (16 Temmuz 1939). *Cumhuriyet*).

### 3.3.2. Ankara Halkevi Resim Galerisi

Ressamların süreklilik içerisinde eser teşhir edebilecekleri mekân arayışlarının bir başka ürünü, Ankara'da açılan resim galerisi olur. Ankara Halkevi tarafından açılan ve Belediyeler Bankası'nın altında bulunan galerinin amacı, Ankara'nın her evinde en az bir tablo bulunmasını sağlamak, sanat eserlerini "ucuz fiyatlar" ile satmak ve ressamın eserlerinin daha fazla tanınmasına katkıda bulunmak olarak tanımlanır. Galerinin düzenlendiği salonun Belediyeler Bankası tarafından, Ankara Halkevi'ne ücretsiz olarak tesis edildiği vurgulanır.

İlk kez 26 Ekim 1938 tarihinde kapılarını sanatseverlere açan galerinin, Salı günleri hariç, haftanın her günü açık olduğu, sergilenen yapıtların ise yirmi günde bir yenileneceği belirtilmektedir ("Ankara Halkevi Daimi Resim Galerisi Açılıyor", (23 Ekim (Birinciteşrin) 1938). *Cumhuriyet*; "Ankara'da Tablo Galerisi", (25 Ekim (Birinciteşrin) 1938). *Cumhuriyet*).

### 3.3.3. İstanbul Taksim'deki Resim Sergisi

4 Mart 1939'da İstanbul Taksim Anıtı karşısındaki özel bir dairede açılan ve daimi resim sergisi olarak da bilinen galeri, "R. H." ismiyle açılır. Galeri, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile d Grubu sanatçılarının ortak girişimleri ile oluşturulmuştur. Galeride Elif Naci, Ercüment Kalmık (1909-1971), Bedri Rahmi, Cemal Tollu, Zeki Faik, Nurullah Berk, Eren Eyüboğlu, Şeref Akdik, Halil Dikmen, Hamit Görele ve Kemal Zeren'in resimleri ile Zühtü Müridoğlu ve Nusret Suman'ın heykelleri yer almaktadır. İlerleyen zamanlarda tanınmış diğer ressamın da yapıtlarının yer bulabileceği belirtilen galeri, kişisel sergilere de açık olarak tasarlanmıştır. Galeride sergilenen yapıtların iki hafta süreyle vitrinde kalacağı ve bu süre sonunda sanatçıların en son yaptıkları yapıtları ile değiştirileceği belirtilmektedir. Ücretsiz olarak gezilebilen galerideki eserlerin ucuz fiyatlar ile satın alınabileceği de vurgulanmaktadır ("Resim Galerisi Açılıyor", (21 Şubat 1939). *Cumhuriyet*; "Resim Galerisi Rağbet Kazanıyor", (9 Mart 1939). *Cumhuriyet*; "Resim Galerisi", (3 Mart 1939). *Cumhuriyet*)

Kısa bir süre içerisinde halkın büyük ilgisini çektiği belirtilen galerinin ilk on beş günlük birinci döneminde, sergideki çok sayıda eserin satılması memnuniyet yaratmıştır. Eser satın alan fikir ve sanat adamlarından Profesör Münir Serim'in Eren Eyüboğlu'nun bir natürmortunu; Melek Celal'in Arif Kaptan'ın bir peyzajını, Muvaffak Sunal'ın Elif Naci'nin bir poşadını, İsmail Hakkı Oygur'ın Cemal Tollu'nun bir peyzajını, Leopold Levy'nin eşinin Eren Eyüboğlu'nun bir tablosunu ve Tevfik Fuad'ın Abidin Dino'nun iki desenini satın aldığı belirtilmektedir ("Galeride İkinci Sergi" (22 Mart 1939). *Cumhuriyet*).

Daimi Resim Sergisi, 15 Mayıs 1939 tarihinde Türkiye'de açılan ikinci desen sergisine ev sahipliği yapmıştır. 1934 yılında d Grubu tarafından açılan ilk desen sergisinden beş yıl sonra açılan sergi, on beş gün süreyle açık kalmıştır ("Resim Galerisinde Desen Sergisi" (16 Mayıs 1939). *Cumhuriyet*). Serginin çoğunlukla atölye etütleri ve desenlerinden oluştuğu belirtilir. Sergide desen teşhir eden ressam, Arcümend Kalmık, Bedri Rahmi, Elif Naci, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan, Arif Dino, Kemal Zeren, Zeki Faik İzer, Hamit Görele, Nusret Suman, Şeref Akdik ve Zühtü Müridoğlu'dur. Sergi, genç ressamların plastik değerler üzerindeki ısrarlı arayış ve denemelerinin başarılı bir örneği olarak yorumlanır (Berk, N., (25 Mayıs 1939). "İki Sergi Münasbetiyle", *Cumhuriyet*).

### **3.4. Kuramsal Tartışmalar/Diğer Tartışmalar**

Varlık Mecmuası'nın 3. sayısında yer alan Elif Naci imzalı yazıda, resim ve felsefe ilişkisi üzerinde durulmaktadır. Resim sanatı ile felsefeyi birbirinden ayırmanın mümkün olmadığını belirten Elif Naci, ressamın yeni duyguları şekillendirmek ve anlamlandırmak için felsefi yaklaşımlara sahip olmak zorunda olduğunu belirtmektedir. Ressamı, doğa ve cisimleri sürekli tahlil eden bir düşünür olarak tanımlayan yazar, resmin mantığın somut hali anlamına geldiğini vurgulamaktadır. Konunun ise, ressamın ifadesinde yalnızca bir bahane vazifesi gördüğünü, tüm ekollerde esas olanın gözlem olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda, ressamın his ve fikirlerin tuval üzerindeki ölçülü hatlarda ve bilinçli renk uygulamalarında şekillenerek, felsefi bir sistem ile ifade bulduğunu söylemektedir. Her ressamın farklı bir tarzının, her yapıtın farklı anlamlara işaret etmesinin nedeni de, bu felsefi zemindir. Elif Naci'ye göre resim, "sert bir kaplumbağa kabuğu içerisinde kımıldayan yumuşak bir felsefedir" (Naci, 1933b: 4-5).

Peyami Safa, *Cumhuriyet* gazetesindeki makalesinde sanatçıların, kendilerine yönelik eleştiriler karşısındaki tutumlarını irdeler. Tartışmanın Elif Naci ile Nurullah Ata arasında, “sanatçının eleştiriye cevap verme hakkı” üzerine başladığını belirtir. Elif Naci’nin, sanatçının yalnızca intihal ya da kopya iddialarına cevap verme hakkı bulunduğunu; Nurullah Ata’nın ise sanatçının cevap hakkının herhangi bir şekilde sınırlandırılmasının doğru olmadığını savunduğunu aktarır. Peyami Safa ise sanatçının sadece yapıtlarına ya da sanatçı kimliğine saldırı karşısında “meşru müdafaa” olarak savunmaya geçmesi gerektiği görüşündedir. Bununla birlikte, bir sanatçının üslubunu ya da yapıtını konu ederek kuramsal bir tartışma içerisinde yer alması da mümkündür. Fakat bu noktada tartışma kişisellikten çıkarak, genel bir sanat tartışmasına dönüşür. Peyami Safa, bunlardan başka, kendi kendini eleştiri hakkı olarak tanımladığı “otokritik” kavramına dikkat çeker. Peyami Safa’ya göre otokritik, sanatçının kendi dehasının ilanı değil, yapıtının ortaya çıkışı hakkında bilgiler sunması, yapıtın eksik ve güçlü yanları arasındaki farkları nedenleri ile ortaya koymasındadır. Bu tespitler ile birlikte Nurullah Ata’nın “kendini beğenmiş” sanatçıları savunduğu yorumunda bulunan Peyami Safa, eleştiri hakkının mutlaka sınırlandırılması gerektiği yönünde görüş bildirir (Peyami Safa, (22 Ağustos 1933), “Sanatkârın Müdafaa Hakkı”, *Cumhuriyet*).

Kazım Sevinç, *İz Mecmuası*’nın 5. sayısında kaleme aldığı yazıda, sanat ve sezgi (entüsiyon) arasındaki ilişkiyi irdeler. “Öz sanatı” tetkik edebilmek için, yapıtın bütün teferruatından ve yabancı etkilerden ayırmak gerektiğini belirten Kazım Sevinç, bu yaklaşım ile sanatın duygular ve imajlardan ibaret olduğunun görüleceğini söylemektedir. Işık, gölge, akıl oyunları ve gereksiz süslerinden kurtulmuş sanatın, sezgi halinde bir duygu olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda, bir resimde çizgi ve gölge gibi teknik detayların, önem açısından ikinci planda kalacağı yorumunda bulunur (Kazım Sevinç, 1934: 1-2).

Ali Sami Boyar, *Ülkü Mecmuası*’nda güzel sanatlar ve bilgi arasındaki ilişkiyi ele almaktadır. Bir tablonun, çağının bütün bilgilerini yansıtan bir kitabın küçültülmüş bir örneği (comprime) olmadığı takdirde, ortaya çıkanın bir sanat eseri olamayacağını belirtir. Avrupa’da yayılmaya başlayan, evren ile ilgili bilgiler arttıkça sanatsal duyguların azalacağına dair düşüncelerin Türkiye’de de taraftar buluyor olmasına ise tepki gösterir. Güzel sanatlar ile ilgili Avrupa’dan gelen her düşünce biçiminin kabullenilmemesi gerektiğini söyleyen Ali Sami, güzel sanatlara ait bilgilerin

standartlarını tespit edebilecek herhangi bir denetim mekanizmasının olmamasına dikkat çeker. Buna karşın, sanatseverlerin her zaman en doğru kararı verdiğini ve olumsuz yönlendirmelerin sonuçsuz kalacağını söyler. Sanatseverlerin beğenisi açısından etkili olabilecek tek unsurun ise sanatçının somut ve reel bilgileri olduğunu belirtir. Bir sanatçının daha iyi bir yapıt yapması, daha yeni bir ekol yaratması ya da güzel sanatlarda çığır açması için, evrene dair bilgilerini sürekli olarak gözden geçirmesi gerektiğinin altını çizer (Boyar: 1935: 38-39).

Hilmi Ziya Ülken, gelenek ve yenilik bağlamında sanatta sürekliliği irdeler. Sanatçıların, yenilik karşısında geliştirdiği davranış biçimlerinden doğan iki anlayışa temas eder. Buna göre, biri geleneğe sahip çıkan; diğeri ise geleneği yıkan iki anlayış söz konusudur. Ancak pratikte, bu kadar kesin farkların olmadığını savunur. Sanatta “tez (gelenek)” ve “anti-tez (yenilik)” olarak tanımladığı kesin ayrılıkların, yalnızca teoride geçerli olduğunu belirtir. Ülken, bu görüşlerini, sanat yaşamları boyunca klasik ressamların yapıtlarını kopya ederek yeni eserler meydana getiren empresyonistlerin, gelenek karşıtlığı ile örnekler. Yazara göre gerçek sanatçıların, tez ve antitezi değerlendirerek bir senteze ulaşmayı başatabildiğine dikkat çeker. Sanatın sürekliliği de bu noktada ortaya çıkar. Sentez yani başarılı yapıt, tezi ya da anti-tezi inkâr değil; askine, tezi sürdürerek anti-tezi bir yenilik olarak ona eklemektir. Bu açıdan, her sanatçı büyük bir inkılâpçıdır (Ülken, 1936: 39).

Zühtü Müridoğlu, Kültür Haftası’nda kaleme aldığı yazısında, sanat ve doğa ilişkisini, izleyici açısından değerlendirdiği geniş bir perspektifte ele alır. Müridoğlu, izleyicinin sanat eseri karşısındaki doğa algısını Nicolas Poussin ve Paul Cezanne’ın yapıtları ile örnekler. Bir sanat amatörünün, Nicolas Poussin’in “*Arkadi Çobanları*” ile Paul Cezanne’ın bir kadın portresi arasında seçim yapması istendiğinde, figürleri ideal doğaya daha çok benzeyen Poussin’i tercih edeceğini belirtir. İzleyici için ışık, gölge, renk ve desen gibi değerlerin, konu karşısında her zaman ikinci planda kaldığına dikkat çeker. Bu nedenle soyut resimde konu ortadan kalktığında, izleyicinin elindeki değerlendirme ölçütünün de ortadan kalkmış olacağını belirtir. Ingres’in doğadan uzaklaşıldığı ölçüde iyi eser yapılabileceğine dair sözlerini anımsatan Müridoğlu, sanatın doğanın kopyacılığına indirgenmesi durumunda, sanatçı bilincinin de bir önemi kalmayacağı görüşündedir (Heykeltraş Zühtü, 1936: 71).

Çığır Mecmuası'nda yayınlanan yazısında, resim sanatında görülen akımları irdeleyen Malik Aksel, akımların ortaya çıkışlarındaki düşünsel temele dikkat çekmektedir. İnsanların bir olay karşısındaki duyuş ve anlayışlarının birbirinden farklı olduğu kadar, bir olayı ifade ve tasvir edişleri açısından da farklar olduğunu belirtir. Sanatta “şahsiyetin ve orjinalliğin”, bu farklar üzerinde temellendiğini ve ortaya çıkan “stillerin” bir millete ya da bir çağa işaret edecek kadar etki alanlarını güçlendirebildiğini söylemektedir. Bu bağlamda, çeşitli akımları başat özellikleri ile okuyucuya tanıtan Malik Aksel, realist bir ressamı, her şeyden önce doğayı en ince ayrıntısına kadar tetkik ve tasvir eden sanatçı olarak tanımlar. Natüralizmin realist anlayışı bir adım daha ileriye götürdüğünü, ışık ve maddenin görünüşünün önem kazandığını belirtir. Empresyonizmde ise objelerin çözülerek, renk uyumları içerisinde ele alındığını; cismin ışık ve hava hareketleri içerisindeki görünüşlerinin resmin temel odağına dönüştüğünü ifade eder. Neo-empresyonizmi, berrak ve şeffaf renkleri tercih ederken, noktalar aracılığı ile mozaik gibi, renkleri yan yana getirme usulü olarak özetlemektedir. Ekspresyonist resim ise hatıra ve hafızanın ürünü olarak, obje yerine süjeyi ön plana alırken; hayali, ritmik ve kuvvetli formların ortaya çıkması olarak tanımlar. Kübizmde ise üçüncü boyut ortadan kalkar, formlar üçer ya da dörder köşeli satırlara ayrılır. Dadaist sanatçı, hatıra ve hafızada kalan heyecanları, çok farklı malzemeleri bir araya getirmek yoluyla sembolik bir anlatım içerisinde ele alır. İnfantilizmin ise, her konuya alaycı bir biçimde ve çocuk gözüyle yaklaşan, resim kurallarını hiçe sayan bir stil olarak tanımlar. Absolutisme'in soyut resim yapma sanatı olduğunu, fakat kökü doğada olmayan her sanat gibi, ayakta duramadığını belirtir. Neo-Klasizmin ise resim sanatındaki son akım olarak ressamı tekrar doğaya ve tabiata bağladığının altını çizmektedir (Aksel, 1936: 129-130).

Fikret Adil, Ar Mecmuası'ndaki yazısında, insanda bir içgüdü olarak süregeldiğini belirttiği resim sanatının, dünyanın en eski sanatı olmakla birlikte, ilk iletişim aracı olduğuna dikkat çeker. Mağara duvarlarındaki ilk resimlerin, önce hiyeroglif ve nihayetinde alfabeye dönüşerek faydalı bir şekil aldığını söylemektedir. İnsanların duyguları, fikirleri ve inançlarını ifade etmekteki faydalarına dikkat çekerek, fotoğrafın icadının dahi resmin içgüdüsel yanını ortadan kaldıramadığını belirtmektedir (Adil, 1937: 15).

Nurullah Berk'in tabiat karşısında sanatçının tutumunu ele aldığı makalesinde, İngiliz sanat eleştirmeni ve yazar John Ruskin'in “Tanrı aşkından doğan, gerçekçi

estetik görüşü” irdelenmektedir. Sanatçının tabiat karşısında doğa bilimleri uzmanları kadar bilimsel bir yaklaşıma sahip olması beklentisinin altı çizilmektedir. Nurullah Berk’e göre sanatçının bir tabiat parçasının tüm çevresel koşullarına hâkim olması, mümkün olmayan ve abartılı bir görüştür. Modern bilimin en gelişmiş teknolojilerle ortaya koyduğu görüntüleme tekniklerinin doğanın en incelikli ve taklidi imkânsız niteliklerini gözler önüne serdiği bir çağda, benzer sonuca ressamların ulaşmasını beklemek gerçekçi bir yaklaşım değildir. Öte yandan doğa, zaten “durdurulamaz ve tespit edilemez” bir değişim içerisindedir. Berk, doğanın bu yönünü “tehlikeli bir kaos” olarak yorumlar. Yazara göre, sanatçının gerçekçi bir yaklaşımla bu kaosu algılayabilmesi ise imkânsızdır. Bu hareketliliği eserlerde canlandırmanın tek yolu ise, doğayı oluşturan unsurların esaslı ve açık taraflarını seçmektedir. Sanat, yalnızca tanzimci ve seçici bir yaklaşım sayesinde, bir taklit mekanizmasına dönüşmekten kurtulabilir. Doğayı gerçek değerleri ve detayları ile kopya etmek imkansız olduğu için, sanatçının doğaya gerçekçi bir tavırla yaklaşması boş bir çabadır. Bu imkansızlığın aşılıp gerçeğin tüm detaylarıyla kavrandığı varsayımında objektif kopya olan üretimin sanat değeri olmayacaktır (Berk, 1937c: 2-3).

Bedri Rahmi, Ar Mecmuası’nda sanatta ilham konusunu irdelediği yazısında, çalışmalarını sırasında yaşadığı anlık coşkunlukları hakkındaki düşüncelerini okuyucu ile paylaşır. Yıllarca “ilham”, “ilham perileri” gibi kavramlara inandığını belirten Bedri Rahmi, bu esnada Gauguin, Cezanne gibi usta ressamların yaşamlarını, gözlem ve tahlile yönelerek geçirdiklerine dikkat çekmektedir. Gerçeklik karşısında, tüm duyumsamaların aslında birer boş inançtan ibaret olduğu yorumunda bulunmaktadır. Resim sanatının soğuk ve kararlı hamleler istediğini, ilham gibi esintilere ihtiyacı olmadığını belirten Bedri Rahmi, resim yapmak için iyi ezilmiş bir boya ile iyi gerilmiş bir muşambanın ilhamdan daha önemli olduğunu altını çizmektedir (Bedri Rahmi, 1937: 10).

Nurullah Berk, sanatta kadın vücudunu irdelediği yazısında, kadın vücudunun sanatın en eski temalarından biri olduğuna dikkat çekerek, erkeğin adaleli fiziki yapısına kıyasla, zarafeti, ışık ve gölgeye ideal bir saha olan kusursuz yuvarlak formları ve masif içbükey-dışbükey hatları ile ideal bir plastik mevzudur. Resim ve heykelin her şeyden önce formun ifadesi olduğunu belirten Berk, modern resim ile kadın vücudunun bu değerlerinin göz ardı edildiği, hırpalandığı ve iğrenç şekillere sokulduğu görüşündedir. Tarih boyunca idealize bir güzellik kavramı ile ele alınan

kadın vücudunun, modern sanat ile ressamlardan gördüğü saygıyı kaybetmeye başladığını belirtilmektedir. Yazar, güçlü sanatçıların elinden çıkan kadın vücudu temalı resimleri iyinin, güzelin, uyumun, dengenin ve temiz hislerin temsilcisi olarak yorumlamaktadır (Berk, 1938: 6-7).

Zeki Faik İzer, Oluş Mecmuası'nda kaleme aldığı yazısında resamlara yönelik eleştirilerde ressam ve doğa ilişkisinin önemine dikkat çekmektedir. İzer'e göre sanat, doğanın taklidi değil; doğadan alınan hislerin kaydedilmesidir. Fakat bu, kolaylıkla anlaşılabilir bir süreç değildir. Bir resmi anlamak için onu yapmak ya da uzun süre o resimle meşgul olmak gerekmektedir. Zeki Faik İzer, eleştirmenlerin renklerde başarı, canlı ifadeler, karanlık tablolar gibi yorumlarını, bu bağlamda ele almaktadır. Bu eleştirilerin izleyiciler tarafından yöneltilmesinin anlaşılabilirliğini, fakat gazetelerdeki yazılarda eleştirmenlerin bu tarz yaklaşımlarının talihsiz bir anlayışsızlığa karşılık geldiğini belirtmektedir. Eleştirmenlerin hatası, resmi anlamak için sanatçıyı ve kaygılarını tanımamaktan ileri gelmektedir. Ressam, atölyede geçen uzun bir dönemin ardından doğanın sırrını çözmeye, doğayı anlamaya ve kendi kişisel ifadesini yaratmaya başlar. Doğadaki formları tek satırlı bir yüzeyde ifade etmek için hesaplamalara girişir. Üç boyut, ışık, renk ve çizgi üzerinde araştırmalara yönelir. Bu araştırmaları, ressamı teknik endişelere bağlarken; konu, bu endişelerin çözümlenmesi için bahaneye dönüşür. Bir sanatçının resimde aradığı özellikler ile bir izleyici ya da eleştirmenin kıstasları arasında büyük farklar söz konusudur. Kimi zaman sadece bir çizginin ya da çocukça bulunabilecek şekillerin sanat eseri olarak kabul edilmesinin nedeni budur. Bu yüzden izleyici ve eleştirmenlere, bir yapıtı izlerken doğa ile tüm düşünsel bağlarını kesmelerini, sadece yapıta ve sanatçısına odaklanmalarını önermektedir (İzer, 1939b: 292-293).

Fikret Adil, Güzel Sanatlar Mecmuası'nda kaleme aldığı yazıda, resim ve fotoğraf sanatları arasındaki ilişkiyi irdelemektedir. 20.yy'da Greco, Giotto, Leonardo da Vinci yetkinliğinde sanatçıların yetişmemesinin nedeni olarak fotoğraf sanatını gösteren yazar, fotoğrafı, maddeci Batı kültürünün başlangıcı olarak tanımlar. Bununla birlikte, fotoğraf sanatının, resim sanatının anlaşılmasında önemli bir rol oynadığını belirtir. Fikret Adil'e göre, fotoğraf önceki devirlerde icat edilmiş olsaydı, resmi sanattan ziyade zanaat olarak öğrenen ressamlar, usta-kalfa ilişkisi içerisindeki Floransa mekteplerinde perspektif araştırmaları için gereksiz çabalarla zaman kaybetmeyebilirdi (Adil, 1940: 71).



### 3.5. Sanat ve Sanatçının Himayesi

1930-1940 yılları arasında Türk resim sanatına ilişkin yazılarda, sanat ve sanatçının himayesine yönelik tartışmalar dönemin ekonomik koşulları ile ilişkili olarak ele alınmıştır. Bu dönemde, sanatçıların eser satışı yapabilecekleri piyasa koşullarının istenilen düzeye ulaşmaması, halkın sanata karşı ilgisiz tutumu ve eserlerin tek alıcısının devlet kurumları olması sanatçıları maddi kaygılar ile baş başa bırakmıştır. Sanat ve sanatçının himayesine yönelik tartışmalar bu görünümün nedenleri ve çözüm önerileri etrafında şekillenmiştir.

Güzel Sanatlar Akademisi Direktörü Namık İsmail, 1933 yılında *Cumhuriyet* gazetesine yaptığı açıklamada, milletleşmek ve medenileşmek için zorunlu bir unsur olan sanatın, halk açısından önemsiz ve vazgeçilebilir bir etkinlik olarak algılandığına dikkat çeker. Toplumda süregelen olumsuz algıların tüm yurt geneline yayıldığını belirtir. Hükümetin, güzel sanatların içerisinde bulunduğu duruma daha fazla seyirci kalmayarak, güzel sanatları Maarif Vekâleti'nin önemli bir etkinlik alanı olarak tespit ettiğini ve yeni bir programın oluşturulduğunu söylemektedir. Programın esasları, güzel sanatları yaygınlaştırmak, sanatçılara iş imkânı yaratmak ve maddi anlamda destek sağlamak etrafında şekillenir. Bu bağlamda, sanatçılara yurdun her köşesine ulaşabilecekleri yeni iş sahaları açılması; devlet binalarına ve vapurlara satın alma yolu ile resim ve heykeller yerleştirilmesi; kamu binalarının maliyetlerinin yüzde ikisi oranında bir bütçenin sanat eserleri alımı için ayrılması kararlaştırılır. Ressamlara, millî mücadele ve inkılapları konu alan resimlerin sipariş edilmesi ve bu sayede, millî resim müzesinin temellerinin oluşturulması planlanır. Sanatçıların toplumsal eğitimde daha etkin bir rol üstlenerek, siyasi, ekonomik, kültürel, bilimsel ve sağlık alanlarında bilgilendirici afişler ve resimler yapmaları istenir. Ayrıca Güzel Sanatlar Akademisi'nde yapılacak ıslahat çalışmalarının en kısa zamanda gerçekleşmesi yönünde karar alınır. Bu esasların uygulanmasını ve güzel sanatlar alanına giren uygulamaların denetimini sağlamak için Güzel Sanatlar Akademisi Meclisi kurulur. Meclisin temel görevi, devletin güzel sanatlar alanındaki işlerini yürütmek ve güzel sanatlar etkinliklerini bir düzen içerisinde sürdürmek olarak tanımlanır. Akademi Meclisi reisliğine Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü Namık İsmail, ikinci reisliğine Nazmi Ziya, umumi kâtipliğe Hikmet Bey getirilir. Projelerin ve yarışmaların yürütülmesi için "ihtisas komisyonları" kurulduğu belirtilmektedir ("Güzel Sanatlar İçin Mühim Kararlar Verildi", (16 Nisan 1933). *Cumhuriyet*).

Yaşar Nabi, Varlık Mecmuası'nda kaleme aldığı yazıda, Maarif Vekâleti ve Güzel Sanatlar Akademisi tarafından alınan bu kararları ve uygulama aşamalarına yönelik görüşlerini ifade etmektedir. Öncelikle, sanatın devlet tarafından himaye edilmesinin, kültür seviyeleri himayeye gerek kalmayacak kadar gelişmiş ülkelerde dahi tartışmasız bir gerçek olarak kabul edildiğini belirtmektedir. Sanatın soyut bir kavram olmasından hareketle, himaye edilmesi gerekenin sanatçı olduğunu vurgulamaktadır. Önceden, sanatçının maaş güvencesi içerisinde sadece sanatı üzerine çalışmasını savunduğunu belirten Yaşar Nabi, sanatçının verimini değerlendirecek ölçütlerin göreceli olması nedeni ile bazı aksaklıklara neden olabileceğine işaret etmektedir. Hiçbir sanatçının aynı süre içerisinde, aynı miktarda yapıt üretemeyeceğine dikkat çeken yazar, sanatçıların himayeye karşı daha hassas olduklarını, daha güçlü rekabet hisleri beslediklerini; ancak, maaş usulü bir himaye ile rekabet duygusunun ortadan kalkacağını söylemektedir. Yazara göre, sanatçı yerine başarılı yapıtların desteklenmesi, daha doğru bir karar olarak gözükmektedir. Uygulanabilecek en uygun destek programı ise, “yüksek bir jüri heyetinin” takdir edeceği yapıtların, devlet tarafından satın alınması olduğu görüşündedir. Sanatçıların üretim aşamasındaki zorlukları içinse, devlet tiyatroları, devlet atölyeleri, devlet stüdyoları gibi geniş teşkilatlı resmi kurumların hayata geçirilmesi ve basım, teksir, kayıt, çoğaltma gibi işlemlerin bu sayede desteklenmesini önermektedir (Yaşar Nabi, 1933: 1).

1936 yılında Güzel Sanatlar Akademisi direktörlüğüne atanan Burhan Toprak, göreve başladığı gün verdiği röportajda, Güzel Sanatlar Akademisi'nin eğitim kadrosunun yeni isimler ile takviye edileceğini; resim ve heykel alanları için Avrupa'dan birer uzman getirilerek bu alanlardaki verimin arttırılacağını, kütüphanenin iyileştirileceğini ve Güzel Sanatlar Akademisi bütçesinin arttırılacağını belirtmektedir (“Güzel Sanatlar Akademisi Islahatı”, (12 Nisan 1936). *Cumhuriyet*). Yapılması planlanan iyileşmeler kapsamında, öncelikle sanatçıların himayesi konusu üzerinde durulmaktadır. Burhan Ümit ve Leopold Levy tarafından yürütülen alışmalar sonucunda, Maarif Vekâleti'ne sunulmak üzere bir teklif hazırlanmış, üç ayda bir açılması planlanan resim sergilerinde başarılı olacak ressamların yapıtlarından Maarif Vekâleti adına, kişi başına 180 bin liralık tablo satın alınması ön görülmüştür. Fakat, resim satmak dışında farklı gelir kaynaklarına sahip olan ressamların bu uygulamaya

karşı çıkabileceği endişesine dikkat çekilmektedir (“Ressamlara Nasıl Yardım Edilecek”, (3 Mart 1937). *Cumhuriyet*).

Leopold Levy'nin teklifi, basında ve sanat çevrelerinde uzun soluklu tartışmalara neden olmuştur. “Ressamların maaşa bağlanması” olarak değerlendirilen uygulama, sanatın devletleştirilmesi tartışmalarına da yol açmıştır. Vedat Nedim Tör, *Ar Mecmuası*'ndaki röportajında sanatın teşvik ve himayesi ile devletleştirilmesi arasındaki farka dikkat çekmektedir. Sanatın devletleştirilmesinin, sanatçıyı bir fabrika, yapıtlarını da bir mahsule indirgeyeceği yorumunda bulunur. Sovyetler Birliği dahil hiçbir ülkede böyle bir girişimin olmadığına dikkat çeker. Özellikle tek partili rejimlerde sanatçıların yaratma özgürlüğünü kısıtlamanın, hiçbir akıllı devlet adamı tarafından düşünülmediğini ifade etmektedir. Vedat Nedim Tör'e göre, Türkiye'de sanat, devlet tarafından yeterince teşvik ve himaye görmektedir. Bunun en güzel örnekleri Güzel Sanatlar Akademisi'nin ücretsiz eğitim vermesi, Konservatuar ve Tiyatro Mektebi'nin neredeyse ömür boyu geçim garantisi sağlaması ve öğrencilerin devlet tarafından yurtdışı eğitimine gönderilmesidir. Bu imkânlar içerisinde beklenen atılımın gerçekleşmemesi ise devletin sorumluluğundan bağımsız bir durumdur. Vedat Nedim Tör, Türk sanatçılarının başarısızlığına işaret ederek, sanatta vasatın (mediocre) himayes edilmesini bir cinayet olarak görmektedir. Bu noktada yapılması gerekenin, objektif kıstaslara dayalı bir ödül sistemi oluşturarak, sanatçıların mevcut başarılarını arttırmak olarak görmektedir. (Tör, 1937: 10).

Cemal Tollu, *Ar Mecmuası*'nda Vedat Nedim Tör'ün bu görüşlerine karşı çıkmaktadır. Türkiye'de güçlü ve özgün bir ressam yetişmemesinin tek nedeninin maddi imkânsızlıklar olduğunu vurgulayan yazar, ressamların dilenci dervişler gibi sırtlarında boya kutusu ile Anadolu'yu dolaşmalarının mümkün olmadığını söylemektedir. Yazara göre ressamlar, memurluk için gittikleri Anadolu köşelerinde birçok eser üretirken, buna karşılık sergilerden yapıt satın alan aydın sayısı beşi geçmektedir. Tollu, on yedi milyonluk bir ülke için bu sayının hayret verici olduğunu söylemektedir (Tollu, 1937: 1).

Cemal Tollu, devlet adamlarının Vedat Nedim Tör gibi düşünmesi durumunda, himaye edilen birkaç ressamın boya ve tual parası olmadığı için resim yapamayacağını ifade etmektedir. Yazar, Türkiye'de sanatın himaye edildiği konusunda Tör ile aynı düşüncelere sahip olmakla birlikte, bu himayenin belirli bir

program çerçevesinde ele alınmadığı için dar ve verimsiz bir biçimde yürütüldüğünü belirtmektedir. Ressamların birçoğunun memur ya da öğretmen olduğunu hatırlatan Tollu, ellerine geçen miktarın, bir zenginin şoförüne verdiği maaşın yarısına denk olan altmış lirayı geçmediğine dikkat çekmektedir. Vedat Nedim Tör'ü, resamlara verilmesi gündeme gelen tutarı fazla bulması nedeniyle eleştirmektedir Bir ressamın refaha ulaştıktan sonra çalışmayı bırakmasına örnek olarak Nazmi Ziya'yı gösterenlere de karşı çıkar. Nazmi Ziya'nın resim yapmadan önce zenginlik içerisinde olduğunu, belki de başarısını bu zenginlik sayesinde kazandığını belirtmektedir. Sanatçının yaratma kudretinin maddi bir dava olmadığından şüphe duymadığını belirten Tollu, bir işi sürdürebilmenin maddi araçlar ile mümkün olduğuna dikkat çekmektedir. Vedat Nedim Tör'ün "sanat, ıstırap ve mücadelenin ürünüdür" sözlerine de karşı çıkan yazar, bu iddianın doğru olması durumunda Leonardo da Vinci gibi sanatçıların verimsiz olmalarının gerektiğini hatırlatmaktadır. Tör'ün, Türk resim sanatı olmadığına yönelik eleştirilerine, Türk ressamlarının yurtdışı sergilerinde gördüğü takdiri örnekleyerek cevap vermektedir. Bu başarıları, resim sanatının Türk millî kültürünün bir parçasına dönüştüğünün kanıtı olarak değerlendirmektedir (Tollu, 1937: 1-2)

Cemal Tollu, sanatçıların korunmasına ilişkin, dini ve siyasi otoritelerin yüzyıllardır verdiği maddi ve manevi desteklere dikkat çekmektedir. 20.yy'da ise varlığını kültürel temeller üzerinde şekillendiren her devletin benzer bir yaklaşımla, sanat ve sanatçıyı desteklemekle yükümlü olduğunu savunmaktadır. Türkiye'de ise Cumhuriyet Hükümeti'nin, Atatürk'ten aldığı ilham ve emirle, bu yükümlülüğünü yerine getirmeye başladığının altını çizmektedir (Tollu, 1937: 2).

1 Mayıs 1937 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde, sanatçıların himayesine yönelik yayınlanan yazıda, güzel sanatların teşvik ve himayeye en fazla ihtiyacı olan şubesinin resim sanatı olduğu vurgulanmaktadır. Usta resamlardan Ali Cemal'in Mersin'e yerleşmek zorunda kalması, genç ve kıymetli ressam Elif Naci'nin azınlık okullarında Türkçe öğretmenliği ve *Cumhuriyet* gazetesinde editörlük yapması, Nurullah Berk'in maddi gelirini Ankara gazetesinde tercümanlık işlerinden sağlaması, bu durumun güçlü bir kanıtı olarak gösterilmektedir. Reklamcılık ve afiş işleri ile uğraşmak zorunda kalanların ise yaşam koşulları açısından diğerlerine göre daha şanslı sayılabileceği belirtilmektedir. Bu şartlar içerisinde Leopold Levy'nin İtalya, Sovyet Rusya ve Bulgaristan'daki örneklerinden derlediği sanatçının devlet tarafından himayesine yönelik teklif, kıymetli bir girişim olarak nitelendirilmektedir. Esasları

itibariyle Maarif Vekâleti tarafından da kabul edildiği belirtilen teklifin hayata geçirilemediği durumda ise, Türk sanatının ressam yetiştirememe tehlikesi ile karşı karşıya kalacağı vurgulanmaktadır. Yetiştirilen ressamların, resim sanatı dışında işler yapmak zorunda kalması ise Güzel Sanatlar Akademisi resim şubesine maddi yatırımlar yapmayı anlamsız bir hale getirmektedir. Bu bağlamda, halkta sanat sevgisi ve her eve en az bir tablo satın alınacak bilinç oluşuncaya kadar, Türk ressamlarının devlet tarafından korunması gerektiği tartışmasız bir gerçek olarak sunulmaktadır. Bunun için yeni bütçede ressamlar için de para ayrılması, kamuoyunun beklentisi olarak gösterilmektedir (“Resmi ve Ressamları Himaye”, (1 Mayıs 1937). *Cumhuriyet*).

Elif Naci, 7 Mayıs 1937 tarihinde, Leopold Levy tarafından hazırlanan destek programı hakkında bir yazı kaleme alır. Teklifi, “ressamların midesine bir dilim ekmek müjdesi” olarak yorumlayan Naci, kamuoyunda teklifin içeriğinin aleyhine yapılan eleştirilere tepki göstermektedir. Bu eleştirilerin temelinde, ressamların haksız bir biçimde para kazanacağını kaygısı olduğuna dikkat çekmektedir. Elif Naci, söz konusu kaygıların Leopold Levy’nin düzenlemesi ile hiçbir benzerlik taşımayan görüşlerden ibaret olduğunu belirtmektedir. Bununla birlikte, söz konusu düzenlemeyi sanatsal açıdan kusurlu bir planlama olarak değerlendirmektedir. Bu düzenleme ile ressamın değil, resmin desteklenmiş olacağını vurgulayan Elif Naci, eleştirisini şu sözlerle ifade etmektedir:

*“Ressamın lâzım geldiği kadar verimli olamamasında başka işlerle meşgul olup resim yapmağa vakit bulamayışı sanıyorum ki makul bir mazerettir. Şimdi isteniyor ki ayda 60 lira gibi gayet cüz’i bir para ile ressam atölyesine kapatılsın ve resme çalışması temin edilsin. Sonra bu ressamların yaptığı işler, üç ayda bir sergi halinde yan yana getirilsin, anlayışlı, bitaraf bir jürinin seçeceği resimler hükûmet tarafından satın alınsın. Görülüyor ki bu, Türkiye’de ressamın değil; resmin himayesi demektir. Yoksa boğaz tokluğuna çalıştırılacak olan ressamın refahı mevzuubahs değildir. İşte mütehassıs Levy'nin Kültür Bakanlığına yaptığı teklif budur”* (Naci, E. (7 Mayıs 1937). “Ressamlara Aylık”, *Cumhuriyet*).

Elif Naci, eserlerin ödüllendirilmesi durumunda, ressamların “kendilerini beğendirmek kaygısı” ile jürinin düşünceleri ve beğenileri paralelinde yapıtlar üretmeye başlayabileceğine dikkat çekmektedir. Türk sanatçılarının ihtiyacınınsa

tarafsız ve sanatsal çerçevede yapılan değerlendirmeler olduğunu belirten yazar, oluşturulacak jürinin, yalnızca ressamlardan oluşması durumunda sanatsal değerlerin korunabileceğini vurgulamaktadır (Naci, E. (7 Mayıs 1937). “Ressamlara Aylık”, *Cumhuriyet*).

Burhan Belge, sanatın devletleştirilmesi söyleminin, sanatçılara yönelik yardımları akla getirmekle birlikte, bu yardımların mahiyetini yeterince açıklamadığını belirtmektedir. Burhan Belge’ye göre, bu yardımlar kapsamında Güzel Sanatlar Akademisi’nde daha geniş kapsamlı bir yenileşmeye gidilmeli ve farklı şehirlerde güzel sanatlara yönelik eğitim kurumları yaygınlaştırılmalıdır. Bununla birlikte, resim ve heykel galerileri açılmalı, bu galeriler kısa sürede gerçekleştirilecek özverili girişimler ile zenginleştirilmelidir. Bakanlık, belediye, konsolosluk ve elçilik binaları için sergilerden resimler satın alınmalıdır. Kamu binalarında, inşaat bedelinin belirli bir yüzdesi plastik sanatlarda harcanmak üzere tahsis edilmeli, bu binaların girişleri ya da temsil salonları resimler, heykeller ya da yüksek kabartmalar ile süslenerek sanatçılar için de gelir sağlanmalıdır (Belge, 1937: 12).

Nurullah Berk, “Sanat ve Devlet” başlıklı yazısında, sanatın himayesine yönelik yaklaşımları Sovyet Rusya, İtalya ve Almanya örneklerinde irdeleyerek, farklı ideolojiler bağlamında, geniş bir perspektifte ele alır. Berk’e göre, resim sanatının ilk örneklerinden 20.yy’a kadar sanat ve iktidar arasında gelişen ilişki, hiçbir zaman sanatın geleceğine etki edecek boyutlara ulaşmamıştır. Goethe’nin “Wilhelm Meister’in Çıraklık Yıllarında” yapıtında sanat ve devlet arasındaki ilişkinin “kaynaşacağını” sezdiğini belirten Berk, bununla birlikte, sanatın 20.yy’daki propaganda işlevinin hiç düşünülmediğini söylemektedir. Berk’e göre yeni dünya görüşlerinin sanat aracılığı ile geniş kitlelere ulaştırılması ilk defa Rus İhtilali’nde görülmüştür. Sanata atfedilen bu işlev, Rusya ile zıt ideolojileri benimsemelerine karşın, İtalya ve Almanya’daki rejimler tarafından da sürdürülmektedir. Üç ülke de, sanata tamamen sosyal bir işlev vererek, sanatı bireysel yaklaşımlardan kurtarmayı amaçlamaktadır. Marksist ve faşist ideolojilerde sanata sosyal bir boyut kazandırma çabaları, soyut ve gerçekçilikten uzak üsluplara karşı tepki doğmasına yol açmış, sanat, “sosyal olmak ve bireysel olmamak” şeklinde, iki esasa bağlanarak kişisel yaklaşımlardan uzaklaşmıştır. Bu görüşlerin, sanatı duygusal ve entelektüel bir olgu olarak gören anlayıştan çok uzak olduğunu belirten Nurullah Berk, “sanat için sanat” düşüncesini benimseyenlerin, kolektif bir sanatı kabul etmeyeceklerini savunmaktadır.

Bu bağlamda sanat ve devlet meselesinin belirsiz ve büyük bir probleme dönüştüğünü ifade etmektedir. Sanatın sosyal yaşam ve toplum ile sıkı ilişkiler içerisinde olduğunu belirten Berk, buna karşın, bu durumun bir ideolojinin sözcülüğü anlamına gelmediğini vurgulamaktadır. Sanat eserinin ruhu itibariyle millî olduğunu ve millî duyguların bu ruh aracılığı ile temsil edildiğine dikkat çeken yazar, sanatın ideolojik yaklaşımlar ile yönlendirilmesine karşı çıkmaktadır. Berk'e göre sanatta millî ya da ideolojik söylem, teknik detaylar ve üslup çerçevesinde ele alınabilecek, estetik bir meseledir. Kemalizm'in de, sanatı bu şekilde anladığına dikkat çeken Berk, devlet tarafından sanata destek verildiğini, yalnızca bu desteğin henüz sistemleşmediğini söylemektedir (Berk, 1937d: 2).

Turgut Zaim, Ar Mecmuası'ndaki röportajda, güzel sanatların kalkınmasına ilişkin en önemli gereksinimin maddi yardımlar olduğunu belirtmektedir. Bu açıdan, Leopold Levy'nin teklif ettiği düzenlemeyi eleştirmekle beraber, önemli bir girişim olarak değerlendirmektedir. Leopold Levy tarafından 60 lira olarak belirlenen aylık ödemenin, Türkiye'nin geçim şartları düşünüldüğünde gerçekçi bir rakam olmadığını belirten Turgut Zaim, bu paranın sanatçının boya parasına dahi yeterli olmayacağını savunmaktadır. Sanatçılara yapılacak ödemenin, vergiler çıkarılmak koşuluyla en az 150 bin lira olması gerektiğini önermektedir. Maddi yardım alan ressamardan şaheserler beklemenin de doğru olmadığını belirten Turgut Zaim, destek programı çerçevesinde yardımda bulunulan bir ya da iki ressamın Türk sanatına şaheserler kazandırmasının büyük bir kazanç olarak değerlendirilmesi gerektiğini söylemektedir (Zaim, 1938: 10-11).

Malik Aksel ise sanatçıya yapılacak en doğru desteğin, başarılı eserleri satın almak, başarısız eserleri ise kesinlikle satın almamakla mümkün olacağı görüşündedir. Yaşlı ve emektar ressamlar hariç, maaş bağlanması taraftarı olmadığını belirtmektedir Genç sanatçıların eserlerinin ise, başarıları oranında değer görmesini, Türk resim sanatının gelişimi açısından önemli bulmaktadır (Aksel, 1938: 10).

### **3.6. Yurt Gezileri**

Yurt Gezileri kapsamında, Cumhuriyet Halk Partisi tarafından farklı ekollerde çalışan on ressam, ülkenin on ayrı şehrine bir ay süreyle resim yapmak üzere gönderilir.

Basında, Yurt Gezileri, Türkiye'nin kültür ve sanat yaşamı için ileri bir hamle olarak değerlendirilirken, sanatçıları heyecan ile harekete geçirecek, miskinliklerini giderecek, köklü ve yetenekli olanları üretime sevk edecek güçlü bir etken olarak yorumlanmaktadır. Cumhuriyet Halk Partisi'nin, sanat ve fikir hareketlerini teşvik etme gayretlerinin somut bir göstergesi olarak övgüyle karşılanan Yurt Gezileri, ülke genelinde canlı ve verimli bir sanat hayatı için atılmış önemli bir adım olarak değerlendirilmektedir. Sanatçılara yurdun farklı yerlerini gezme imkânı yaratılarak, İstanbul ve Ankara'dan başka yerleri keşfetmenin, millî sanat ruhunun ortaya çıkmasında etkili olabileceği vurgulanmaktadır. Yurt Gezileri, sanatçıların teşvik ve himayesine yönelik tartışmalar kapsamında değerli bir girişim olarak ele alınmıştır. Geziler ile ressamların sınırlı bir süre de olsa sadece resim yapabilecekleri ve geçimlerini bu yolla sağlayabilecekleri bir sanat ortamı hedeflenmektedir. Sanatçıların yıllardır dile getirdikleri maddi imkânsızlıklara yönelik büyük ve haklı şikâyetlerin, bu sayede bertaraf edildiği belirtilmektedir ("Ressamlarımızı Yurd Gezisi" (14 Ekim (Birinciteşrin) 1939). *Cumhuriyet*; "Halkevindeki Resim Sergisi", (24 Nisan 1939). *Ulus*; "Partimizi Son Teşebbüsü Dolayısıyla (26 Nisan 1939). *Ulus*).

Yurt Gezileri, ressamlar arasında büyük bir memnuniyetle karşılanmıştır. Güzel Sanatlar Birliği'nin Cumhuriyet Halk Partisi Sekreterliği'ne yazdığı teşekkür mektubunda yer alan ifadelerle bu memnuniyeti ortaya koymaktadır:

*"Ressamlarımızın Anadolu şehirlerinde bir ay müddetle resim yaptırmak sureti ile Türk sanat ve sanatkârlarını teşvik ve himaye zımında gösterdiğiniz büyük alâkadan dolayı birliğimiz resim şubesi ressamların hisselerine düşen teşekkür ve minnettarlığı arz etmeği, toplantılarında karar altına aldılar. Birlik ressamlarının bu şükran kararlarını arz eder, saygılarımın kabulünü rica ederim"* (Halkevindeki Resim Sergisi", (24 Nisan 1939). *Ulus*).

Ressamların, ilk yurt gezisi kapsamında yaptıkları eserler, 23 Nisan 1939 tarihinde, Ankara Halkevi'nde açılan sergide teşhir edilmiştir. Sergi, halkın ziyaretine açılmadan yaklaşık bir ay önce, 24 Mart 1939'da İsmet İnönü tarafından gezilmiştir. "Birinci Resim Müsabaka Sergisi" adı verilen sergide, 116 yapıt yer almaktadır. Cumhuriyet Halk Partisi ve Maarif Vekâleti tarafından çok sayıda eser satın alındığı belirtilmektedir. Cumhuriyet Halk Partisi adına satın alınan eserler, Cumhuriyet Halk Partisi merkez idare heyeti üyesi Cevdet Kerim İncedayı başkanlığında, Nafi Atıf



Kansu, Reşat Nuri Güntekin, Burhan Toprak, Suud Kemal Yetkin, Refik Epikman ve Malik Aksel'den oluşan bir jüri heyeti tarafından seçilmiştir (“Ressamlarımızı Yurd Gezisi” (14 Ekim (Birinciteşrin) 1939). *Cumhuriyet*; “Halk Partisince Muvaffik Görülen Sanat Eserleri”, (25 Nisan 1939); “Partimizin Son Teşebbüsü Dolayısıyla”, (26 Nisan 1939). *Ulus*).



Resim 136: Millî Müsabaka Sergisi'nden bir görünüm içerisinde Feyhaman Duran'ın Antep'te yaptığı bir yapıt (sağda) görülüyor (Ulus)

Cumhuriyet Halk Partisi'nin sergiden satın aldığı 43 eser; Avni Çelebi'nin “*Malatya Harici*”, “*Arabkir-Kardes Dağı*”, “*Arabkir Civarı*”, “*Arabkir İçinden*”, “*Şehir İçinden*” ve “*Arabkir Hezenek Civarı*”; Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun “*Tunca Boyu*”, “*Arda Boyu*”, “*Arda Boyunda Eski Değirmen*”, “*Muradiye'de Eski Sokak*”, “*Saat Kulesi*”, “*Gazi Mihalde Minaresiz Camii*”; Cemal Tollu'nun “*Şehirden Bir Manzara*”, “*Akköprü Ziraat İstasyonunda Fidanlı Bir Yol*”, “*Limanda Fırtına*”, “*Antalya Limanı*”, “*Kale İçi*” ve “*Manavgat (Şelale)*”; Feyhaman Duran'ın “*Gaziantep Millî Müdafaa Kahramanlarından Nalbant Hasan Çavuş*”, “*Gaziantep Tabakhane Köprüsü*”, “*Gaziantep'te Bir Sokak*”; Hamit Görele'nin “*Kenar Bir Mahalle*”, “*Kümbetler*”, “*Mescit Camii*”, “*Akşam Ezanı*”, “*Bayan S.*”, “*Sabah*”, “*Akşam*”; Hikmet Onat'ın “*Yeşil Türbe*”, “*Çelik Palas*”, “*Yeni Kışılca*”; Mahmud Cuda'nın “*Park*”, “*Eski Tabakhaneden*”, “*Bir Sokak*”; Saim Özeren'in “*Beyşehir*”, “*Eski Konya'da Bir Sokak*”; Sami Yetik'in “*Kapalı Havada Karataştan Güzel Yalılar*”, “*Etüt (Eşrefpaşadan)*” ve Zeki Kocamemi'nin “*İslampaşa Camii*”, “*Müftü Camii*”, “*Müftü Mahallesinden*”, “*Çarşı İçi*”, “*Kavaklardan*” yapıtlarıdır (“C.H.P. Kırk Üç Parça Tablo Satın Alacak, (25 Nisan 1939). *Ulus*; Epikman, 1939: 137).

Maarif Vekâleti ise Ali Avni Çelebi'den “*Hezenek Yolu*” ve “*Şehir İçi*”; Bedri Rahmi Eyüboğlu'ndan “*Kirişhaneden Manzara*” ve “*Tunca Köprüsü*”; Cemal Tollu'dan “*Tophane Bahçesinde Akşam*” ve “*Antalya'da Ağaçlı Bir Köşe*”; Feyhaman Duran'dan “*Gaziantep Ömeriye Camii*”; Hamit Görele'den “*Kümbetler*” ve “*Mescit Camii*”, Hikmet Onat'tan “*İrganda Köprüsü*”; Mahmut Cuda'dan “*Kamita*” ve “*Çarşı Camii*”; Saim Özeren'den “*Alaettin Caddesi*” ve “*Beyşehir Bademli Köyü*” ile Zeki Kocamemi'den “*Çay Ziraatı*” ve “*Küçük Ziraat*” yapıtlarını satın alır ((“*Ressamlarımızı Yurd Gezisi*” (14 Ekim (Birinciteşrin) 1939). *Cumhuriyet*; Epikman, 1939: 137).

Refik Epikman, Yurt Gezileri'ni Türk plastik sanatlarında önemli bir dönüm noktası olarak nitelemektedir. Bu girişim ile sanatçılar hayali bir çevreden sıyrılarak Anadolu'ya ulaşmış, halk sanatçısını, sanatçılar da halkı tanıma fırsatı yakalamıştır. Türk sanatçısında bulunan samimi görüş ve zevklerin renk ve form halinde vücut bulmasının yolu açılmıştır. Refik Epikman'a göre Yurt Gezileri ve açılacak sergiler, yeni bir Türk sanatına öncülük etmekle birlikte, “sosyal bir devrim” yapma gücüne de sahiptir. Sanatçılar, bu sergi ile kendi paylarına düşen kudrete sahip olduklarını kanıtlamıştır. Yapıtları, sağlam bir esasa dayanan güzel eserler olarak tanıtan Epikman, sergiye hâkim olan atmosferi heyecanlı bir iyimserlik olarak özetlemektedir. Cumhuriyet Halk Partisi'nin ressamı doğayla ve Cumhuriyet'in yeni yaşam koşullarıyla baş başa bırakması, sanatçıların yeteneklerini ortaya koymaları için bir fırsat olarak görülmektedir (Epikman, 1940: 131).

Nasuhi Baydar, Yurt Gezilerini, ressamların sanat anlayışları bağlamında ele almaktadır. Bu geziler ile ressamlardan beklenen sanatsal dönüşümün gerçekleştiği görüşündedir. Sanatçıların, “sanat, sanat içindir” yaklaşımından uzaklaşmaya başladığını, yurt gezileri ile çok farklı anlayışlara yöneldiklerini belirtmektedir. Resim sanatının millî ve tarihî vazifelerine karşılık, ressamların modern akımların Türkiye'deki temsilcileri olma çabalarının daha ağır basmasını eleştirmektedir. Bu noktada, Cumhuriyet Halk Partisi'nin çabalarını, ressamı kuramlar aleminden çıkartıp, öz aleme yönlendiren bir adım olarak övmektedir. Ressamlar, bu yolda yavaş bir biçimde ilerleyecek ve öz aleme tanıdıkça daha başarılı olacaktır. İlk gezide yaptıkları resimlerde gözlemlenen yenilikler bu umudu güçlendirmektedir (Baydar, N. (26 Nisan 1939), “On Ressam”, *Ulus*).

Refik Epikman'ın, Türk resim sanatı için yeni bir başlangıç ve prensip noktası olarak işaret ettiği Yurt Gezileri'nin ikincisi, 1940 yılında gerçekleştirilir. Refik Epikman Hatay'a, Ayetullah Sümer Afyon'a, Ali Karsan Bolu'ya, Abidin Dino Balıkesir'e, Cevat Dereli Sinop'a, Malik Aksel Sivas'a, Sabiha Bozcalı Zonguldak'a, Seyfi Toray Diyarbakır'a, Turgut Zaim Kayseri'ye, Zeki Faik İzer ise Eskişehir'e gitmiş, buralarda yaptıkları 101 eserden oluşan koleksiyon, Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde teşhir edilmiştir. İkinci Yurt Gezisi'nde üretilen eserler arasında düzenlenen müsabakada, Cevat Dereli birinci, Refik Epikman ikinci ve Malik Aksel üçüncülük ödülü kazanmıştır. Bununla birlikte, jüri tarafından başarılı olarak değerlendirilen son sanatçıya, para ödülü verilmiştir (Epikman, 1940: 170).

Refik Epikman, ikinci sergide, ressamların araştırmalarının ürünü olan ve çevre koşullarını gerçekçi bir şekilde yansıtan eserlerin yer aldığını belirtmektedir. Bu durumu, başka hiçbir sergide görülemeyecek yeni bir hayat ve canlılık göstergesi olarak yorumlamaktadır. Sergide görülen bir diğer yenilik, ressamların konu seçimleridir. İkinci sergide, yurdun çeşitli köşeleri, tarihi vurgular, yerel kıyafetler, yerel eşyalar ve değişen çevrelerin karakter farkları, daha yüksek bir duyumla ve teknik mükemmellikle ele alınmıştır. Sergi, Türk sanatçısının verilen vazifeyi en doğru şekilde yerine getireceğinin güçlü bir kanıtı olarak yorumlanmaktadır. Yurt Gezileri bu açıdan, Türk ressamlarının kendilerini tanıması için büyük bir fırsat olarak görülmektedir. Bu sayede ressamlar, atölyenin boğuk havası ve hayal gücünü çevreleyen duvarların ötesine çıkmıştır. Hayatı, toplumu ve çeşitli yaşam koşullarını tecrübe ederek, tam anlamıyla realizme ulaşma imkânı yakalamıştır (Epikman, 1940: 170).

## SONUÇ

Tez kapsamında kalan 1930'lu yıllar, Türkiye Cumhuriyeti'nde ekonomi, siyaset, kültür ve sanat alanlarında önemli gelişmelerin yaşandığı, kültürel yaşamın milliyetçilik ve modernizm fikirleri etkisinde yeniden tasarlanmaya çalışıldığı bir dönemdir. "1930-1940 Yılları Arasında Türk Resim Sanatında Eleştirel Yaklaşımlar" adlı tez çalışmasında, bu dönüşümün Türk resim sanatına yansımaları Türk resim sanatı tarihi içerisinde irdelenerek, 1930-1940 yılları arasındaki Türk resim sanatı etkinlikleri ve eleştirel yaklaşımlar hakkında sanat tarihi disiplini içerisinde bir perspektif oluşturulmaya çalışılmıştır.

Tez kapsamında seçilmiş süreli yayınlarda Türk resim sanatına yönelik eleştirel yaklaşımların izlenebileceği başat etkinlikler sergiler olmuştur. Sergiler hakkında çıkan yazılarda, sanatsal eleştiriler ve kuramsal yaklaşımlar ile birlikte, Türk resim sanatının yapısal sorunlarına yönelik tartışmaların geniş bir yer bulduğu görülmektedir. Basında resim sergileri hakkında yer alan yazılar, Türk resim sanatı eleştirilerinin geniş bir kapsamda tespit ve takip edilebileceği önemli içerikler sunmaktadır.

İlki 1916 yılında açılan, 1921 yılından itibaren süreklilik kazanan Galatasaray Resim Sergileri, 1930-1940 yılları arasında her yıl İstanbullu sanatseverler ile buluşmuştur. Güzel Sanatlar Birliği sanatçılarının sorumluluğunda düzenlenen sergiler, 1930-1940 yılları arasında Türk basınında, Türk resim sanatındaki geleneksel anlayışın sürdürüldüğü önemli bir etkinlik olarak ele alınmıştır. Sergilerde Nazmi Ziya Güran, Halil Sözel, Feyhaman Duran, Namık İsmail, İbrahim Çallı, Cevat Dereli, Şevket Dağ, Hikmet Onat gibi akademik ve empresyonist tarzdaki ressamların yeni sanata karşı eski sanatın temsilcileri olarak tanıtıldığı görülmektedir. Ayetullah Sümer, Ali Karsan, Ali Halil Paşa gibi genç ressamlar ise 1930'lu yılların modern sanattan yeni-klasizme doğru evrilen sanat anlayışının umut vadeden isimleri olarak anılmışlardır.

Galatasaray Resim Sergileri'nin, Ankara'daki resim sergilerine göre basın tarafından daha az ilgiyle takip edildiği, izleyici ve eser satışları açısından 1930'lu yıllar boyunca hızlı bir düşüş ivmesi gösterdiği söylenebilir. Bu gerilemenin nedenleri üzerine yapılan tartışmalar ve çözüm arayışları, Galatasaray Resim Sergileri hakkında çıkan yazıların ortak noktasını teşkil etmektedir. Yazılarda, konunun farklı açılardan

ele alındığı ve çeşitli görüşler belirtildiği görülmektedir. Sergiye karşı artan ilgisizliğin Güzel Sanatlar Birliği sanatçılarından kaynaklandığı düşüncesi, yazarlar arasında geniş ölçekte kabul görmüştür. Sanatçılara yönelik olumsuz eleştirilerde; benzer kompozisyonları sürekli tekrar etmeleri, sergilere az sayıda eserle katılmaları, teşhir ettikleri yapıtların Ankara Resim Sergileri'nde satılmayan eserlerden oluşması ve modern sanat akımlarını özümsemeden uygulamaları öne çıkmaktadır.

Halkın sanat konusundaki eğitimsizliği ve resim sanatına karşı yerleşik toplumsal algıları aşmanın güçlüğü, Galatasaray Resim Sergileri bağlamında basına yansıyan bir diğer eleştiri konusu olmuştur. Resim sanatının halk tarafından bir lüks olarak algılanması, bu nedenle de halkın sergileri gezmekte tereddüt göstermesi, Galatasaray Resim Sergileri'ne gösterilen ilgisizliğin nedenleri arasında sayılmıştır. Halkın estetik ve sanat eğitiminin toplumsal bir öncelik olduğu, ressamaları bu konuda sorumluluk üstlenmesi gerektiği, ancak Güzel Sanatlar Birliği sanatçıların aksi yönde hareket ederek resim sanatına karşı olumsuz algıları güçlendirdiği eleştirisi 1930'lu yıllar boyunca sıklıkla ifade edilmiştir.

Galatasaray Resim Sergileri'nin Türk resim sanatının genel niteliklerini temsil ettiği düşüncesi 1930'lu yıllarda etkisini kaybetmeye başlamışsa da, bu görüşün Güzel Sanatlar Birliği tarafından süreli yayınlarda vurgulanarak sürdürüldüğü görülmektedir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ile d Grubu sanatçıları bu görüşe karşı çıkmış, Galatasaray Resim Sergileri'nin tek bir sanatçı topluluğunun tekeline gerçekleştirilen ve kendisini Türk resim sanatının yeni çehresinden soyutlayan bir etkinlik olduğu yönünde eleştiriler getirmişlerdir. Galatasaray Resim Sergileri'ne katılan eserlerin Güzel Sanatlar Birliği sanatçılarından oluşan bir jüri tarafından seçilmesi, bu eleştirinin dayanak noktası olarak gösterilmiştir. Galatasaray Resim Sergileri'nin Türk resim sanatı tarihi içerisindeki saygınlığı kabul edilmekle birlikte, değişen sanatsal anlayışlar ve piyasa koşulları bağlamında güncelliğini yitirdiği görüşü güçlü bir şekilde savunulmaya başlanmıştır.

Seçilmiş süreli yayınlarda tespit ettiğimiz bilgiler ışığında, Galatasaray Resim Sergileri'nin, 1930 yılından itibaren sanatçılar için cazip bir sergi olma niteliğini kaybetmeye başladığı söylenebilir. Sanatçılar yapıtlarını teşhir edecekleri öncelikli etkinlik olarak Ankara'daki sergilere yönelmiş, iddialı ve özgün yapıtlarını ilk olarak Ankara'daki sergilerde teşhir etmişlerdir. Basında, sanatçıların bu tercihlerinin, Galatasaray Resim Sergileri'ndeki gerilemeyi hızlandırdığı görüşü üzerinde

durulmuştur. Ankara’da, devlet himayesinde kolaylıkla eser satabilen sanatçıların Galatasaray Resim Sergileri’ni ihmal ettiği yönündeki serzenişler sıklıkla tekrar edilse de çözüm noktasında herhangi bir somut neticeye varılamamıştır. Galatasaray Resim Sergileri ile Ankara’daki sergiler arasında 1930’lu yılların başından itibaren nicelik ve nitelik olarak yadsınamayacak boyutlarda farklar ortaya çıkmış; 1930’lu yılların ortalarından itibaren Galatasaray Resim Sergileri, İstanbul’da sınırlı bir katılım ile sürdürülen, ikinci planda kalmış bir etkinlik konumuna gerilemiştir.

Ankara Resim Sergileri, 1930-1940 yılları arasında gerçekleştirilen en önemli sergi etkinliği olmuş, Türk resim sanatının vitrini olarak değer kazanmıştır. 1930-1940 yılları arasında, Maarif Vekâleti himayesinde düzenlenen Ankara Resim Sergileri, 1932 yılı hariç olmak üzere, on kez gerçekleştirilmiştir. Sergiler, 1937, 1938 ve 1939 yıllarında tüm sanatçı birliklerini temsil eden ortak bir komisyon tarafından açılırken, geriye kalan yıllarda Güzel Sanatlar Birliği sanatçıları sorumluluğunda düzenlenmiştir.

Ankara Resim Sergileri’nin, başkentte, devletin resmi organizasyonu olarak düzenlenmesi, diğer şehirlerde gerçekleştirilen etkinliklere kıyasla önemli bir ayrıcalık olmuştur. Bu üstünlük, ziyaretçi ve eser sayılarına yansıdığı kadar, eser satışlarını da olumlu yönde etkilemiştir. Galatasaray Resim Sergileri’nde sadece birkaç eser satılabilirken, Ankara Resim Sergileri’nde neredeyse yapıtların tamamı devlet kurumları ve özel teşebbüsler tarafından satın alınmıştır. Sanatçılar, eser satışları nedeniyle Ankara Resim Sergileri’ne daha fazla önem vermiş, yıl boyunca Ankara Resim Sergileri için özenli bir hazırlık içerisinde olmuşlardır. Ankara Resim Sergileri’ne devlet ve sanatçılar tarafından verilen önem, basının yaklaşımını da etkilemiştir. 1930-1940 yılları arasında basında yer alan Türk resim sanatı konulu içeriklerde Ankara Resim Sergileri’nin oldukça geniş bir yer tuttuğu görülmektedir. Ankara Resim Sergileri hakkında yazılmış yazılarda, Türk resim sanatının çeşitli sorunlarına yönelik geniş bir tartışma ortamı ve zengin bir eleştirel içerik bulmak mümkündür. Ankara Resim Sergileri, bu noktadan hareketle, 1930’lu yıllar boyunca Türk resim sanatındaki eleştirel konuların adeta özetini sunmaktadır.

Millî sanat/inkılâp resmi tartışmaları, Ankara Resim Sergileri bağlamında sıklıkla gündeme gelmiştir. Bu tartışmalarda, resim sanatının teknik açıdan Batılı kökleri inkâr edilemez bir gerçek olarak kabul edilmiş; fakat konu açısından millî bir resim sanatı oluşturulabileceği savlanmıştır. Ressamların yıllardır alışıldık

kompozisyonlarda ısrar etmek yerine, millî mücadele ve inkılâplar konulu yapıtlar üretmek Türklük ülküsü ve modernleşme çabalarına katkı sunmaları bir beklenti olarak ifade edilmiştir. Basında yer alan yazılarda, millî mücadele ve inkılaplara dair sahnelerin tuvalerde olanca açıklıkları ile betimlenmesi, önemli bir eğitim ve propaganda faaliyeti olarak değerlendirilmiştir. Fakat, ressamın millî konulara beklenenden daha az yönelmesi ve resim sanatını propaganda aracı olarak görmemeleri, güzel sanatlar alanında bir kayıp olarak eleştirilmiştir.

Millî sanatın açık bir betimleme anlayışına sahip olması gerektiği düşüncesi, teknik açıdan üstü kapalı bir yönlendirme içermektedir. Millî sanat tartışmalarında her ne kadar üsluplara yönelik somut bir ifade yer almasa da, halk ile resimler aracılığı ile kurulacak iletişimde, nesne ve figürün doğadaki aslına sadık olduğu klasik bir üslubun beklendiği açıkça görülmektedir. Ankara Resim Sergileri'nde millî sanat temalı tartışmalar ve modern sanat tartışmaları birlikte incelendiğinde, bu beklenti koşutunda yorumlarda bulunulduğu görülmektedir. Yapıt eleştirilerinde başat ölçütün, nesne ve figürlerin doğadaki asıllarına benzerlik olarak ele alındığı; biçim ve formun, izleyiciyi doğadaki gerçek görünüme yönlendirdiği sürece başarılı olarak değerlendirdiği görülmektedir. Millî sanat tartışmalarında önemsenen nokta, izleyicinin yapıt karşısında henüz ilk temasta millî bir heyecan duyması olmuştur. Doğadaki aslından uzaklaşmış objelerin, izleyicilerin yıllardır alışık olduğu nesnel değerlendirme ölçütlerini yitirmesi anlamına geleceği için, modern sanatın millî konular ile uzlaşmasının mümkün olmadığı düşüncesi sıklıkla vurgulanmıştır.

1930'lu yıllarda resim sanatının görsel ifade gücü, izleyici ile doğrudan iletişim kurabilme avantajı ve olayları açık bir biçimde aktarabilme imkânı, diğer sanatlarla göre üstünlük olarak değerlendirilmiştir. Toplumdaki düşük okuma yazma oranları da göz önüne alındığında, resim sanatı devlet ile halk arasında önemli bir iletişim görevi üstlenmiştir. Bu görevin en güçlü şekilde yerine getirildiği alan ise resim sergileri olmuştur. 29 Ekim 1933 yılında ilki açılan İnkılâp Güzel Sanatlar Sergileri, yeni devletin yapısını, ilkelerini ve hedeflerini geniş kitlelerle paylaşılmasını sağlayacak bir misyon çerçevesinde 1936 yılına kadar dört defa açılmıştır. Cumhuriyet döneminde düzenlenen ilk tematik sergiler olan İnkılâp Resim Sergileri'nin, Ankara Resim Sergileri bünyesinde, bu sergilere yönelik millî sanat eleştirilerinin neticesinde hayat bulduğunu söyleyebiliriz. İnkılâp Resim Sergileri'nin ilk kez Ankara Resim Sergileri bünyesinde gerçekleştirilmesi, Ankara Resim Sergileri'nin 1930'lu yıllardaki öncü

rolünü kanıtlar niteliktedir Cumhuriyet döneminin ilk tematik sergisi olan İnkılâp Sergileri, Cumhuriyet'in ulus-devlet düşüncesi paralelinde resim sanatına yüklediği misyonun önemli bir örneğidir. Sadece millî mücadele ve inkılâplar konulu yapıtlardan oluşan İnkılâp Resim Sergileri eser satışlarındaki tarafsızlık ve kapsayıcılık bakımından Türk resim sanatının ideal sergisi olarak gösterilmiştir.

İnkılâp Resim Sergileri'nin Türk resim sanatı tarihi içerisinde konumlandırılırken, bazı yayınlarda adlandırma ve tarihlendirmede çeşitli karışıklıklar yaşandığı görülmektedir. Bu karışıklık Birinci İnkılâp Resim Sergisi ile Onuncu Ankara Resim Sergisi'nin aynı sergiler olmasından ileri gelmektedir. Bu düşüncemiz, süreli yayınlardaki haber, ilan ve yazılardan açıkça anlaşılmaktadır. Ayrıca, Ankara'da, 1 Mayıs 1933 tarihinde açılan Dokuzuncu Ankara Resim Sergisi ile 10 Haziran 1934 tarihinde açılan On Birinci Ankara Resim Sergisi arasında, Birinci İnkılâp Sergisi'nden başka bir resim sergisi açılmamıştır. 1934 Ankara Sergisi'nin ise on birinci sergi olarak Ankara Resim Sergileri'nin tarihsel kronolojisi içerisinde devam ettiği görülmüştür. Bu noktada On Birinci Ankara Resim Sergisi'nin yanlış bir biçimde on birinci sergi olarak nitelendirilmiş olması da akla gelebilecek ihtimallerden birisidir. Fakat, ilerleyen yıllardaki sergilerin söz konusu kronolojik sıralamaya uygun bir biçimde adlandırılması, bu ihtimali ortadan kaldırmak için önemli bir veri sunmaktadır. Bu bağlamda, İnkılâp Resim Sergileri'nin ilk kez Ankara Resim Sergileri bünyesinde gerçekleştirilmesi, Ankara Resim Sergileri'nin 1930'lu yıllardaki öncü rolünü kanıtlar niteliktedir.

Tespit edilen içerikler ışığında, sanatçıların farklı sanatçı toplulukları bünyesinde etkinlikler düzenlemelerine yönelik ilk eleştiriler, Ankara Resim Sergileri'nde, henüz 1935 yılındaki sergi kapsamında kaleme alınan yazılarda görülmeye başlanmıştır. Farklı sanatçı birliklerinin, birbirinden farklı sergiler düzenlemeleri, Türk resim sanatını bütüncül bir yaklaşımla değerlendirme fırsatına zarar veren bir durum olarak yorumlanmıştır. Bu düşünce, Birleşik Resim ve Heykel Sergileri olarak da adlandırılan geniş katılımlı sergiler ile Elli Yılın Türk Resim Sergisi, Devlet Resim ve Heykel Müzesi ve Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin ortaya çıkacağı sürecin başlangıcı niteliğinde olması açısından önemlidir.

Birincisi 9 Haziran 1937 tarihinde açılan Birleşik Resim ve Heykel Sergileri, 1937-1940 tarihleri arasında açılan Ankara Resim Sergileri'ne verilen bir diğer isim olarak değerlendirilebilir. Basında yer alan içeriklerde, bu yıllar arasında kalan



sergilerin her iki isimle de adlandırıldığı ve Ankara Resim Sergileri'nin kronolojik sıralamasına uygun bir biçimde devam ettiği görülmektedir. Birleşik nitelemesi, Ankara Resim Sergileri'ne farklı sanatçı topluluklarının ve bağımsız sanatçıların katılımını ifade etmek için kullanılmıştır. 31 Mayıs 1935 tarihinde açılan On İkinci Ankara Resim Sergisi ile ilk defa tartışmaya açılan tüm sanatçıları kapsayıcı bir sergi fikri, 9 Haziran 1937'de açılan On Dördüncü Ankara Resim Sergisi ile hayat bulmuş, basında, Ankara Resim Sergisi ifadesi ile birlikte, “birleşmiş sergi, birleşik sergi” ifadeleri de kullanılmıştır. 1938 Ankara Resim Sergisi ise çoğunlukla Birleşik Resim ve Heykel Sergisi olarak adlandırılmış, 1939 yılında geniş katılıma karşın birleşik nitelemesi kullanılmayarak Ankara Resim Sergisi ifadesine yer verilmiştir. Birleşik sergiler, Türk resim sanatının üç ayrı kuşak ve ekolünü temsil eden Güzel Sanatlar Birliği, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile d Grubu arasındaki üslup farklarının tespit edilebilmesi açısından memnuniyetle karşılanmıştır.

Basında, klasik ve modern sanat arasında önemli bir köprü olarak anılan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin Türk resim sanatı tarihindeki özgün yerinin önemle vurgulandığı görülmektedir. Sanatçıların, tez kapsamında kalan ilk sergisi, 1930 yılında açılan üçüncü sergileridir. 1931 yılında beşinci sergilerini düzenleyen Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, 1936 yılına kadar beş yıl süreyle kendi adlarına sergi düzenlememiş; farklı sanatçı toplulukları ile birlikte gerçekleştirilen karma sergilerde yer almışlardır. 1937-1939 yılları arasında Zonguldak, Bursa, Balıkesir, Samsun ve İzmit'te Halkevleri'nin girişimi ile sergiler düzenleyen Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, resim sanatının Anadolu halkıyla buluşması noktasında önemli katkılar sağlamıştır. Bu sergilerde inkılâpların ve yeni yaşam tarzının konu edinildiği resimlerin sayıca fazla olması dikkat çekmektedir. Ayrıca, sergilerinden önce düzenledikleri konferanslar ile halkın sanat eğitimi konusunda önemli sorumluluklar üstlenmişlerdir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sergileri, üslup açısından oldukça çeşitli bir içeriğe sahip olmuş, sanatçıların yapıtlarını, konu ve üslup açısından özgür bir çalışma ortamında üretmişlerdir. Birliğin sergilerinde, fotografik görünüme ulaşan bir resim ile kübik bir resim yan yana sergilenebilmiştir. Ayrıca Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sanatçıları, kendilerine yönelik eleştiriler karşısındaki anlayışlı tavırları açısından takdir edilmiş; basında, sanatçı duruşları açısından Türk sanatına örnek isimler olarak gösterilmiştir.

1933 yılında kurulan d Grubu, modern Türkiye Cumhuriyeti'nin ihtilalci yapısını yansıtan taze ve dinamik bir güç olarak yorumlanmış, basında büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Cumhuriyet'in Batı modernizmine dönük yüzünün, resim sanatında d Grubu sanatçıları tarafından temsil edildiği ifade edilmiştir. 1930'lu yıllar itibariyle Türk resim sanatının en genç kuşağını temsil eden d Grubu, modern sanatın temsilcisi olarak görülmüş, d Grubu ressamlarından Elif Naci, Nurullah Berk ve Cemal Tollu, eleştirmen/yazar kimlikleri ile modern sanatı tanıtıcı yazılar kaleme almıştır. d Grubu 1930-1936 yılları arasında altısı Türkiye'de, ikisi Sovyetler Birliği'nde olmak üzere sekiz sergi açmış; 1936-1939 yılları arasında sadece karma sergilere katılmışlardır. 1939 ve 1940 yıllarında Türkiye'de iki sergi daha açan d Grubu'nun kurulduktan sadece bir yıl sonra Moskova ve Leningrad'da açtıkları iki resim sergisi, yurt dışında açılan ilk Türk resim sergileri olarak tarihi öneme sahiptir.

d Grubu'nun etkinlikleri basındaki modern sanat ve millî sanat tartışmalarına önemli ölçüde artmasına neden olurken, ilk başlarda olumsuz eleştirilerden kurtulamamışlardır. Kübizm, ekspresyonizm ve soyut gibi akımlardan etkiler taşıyan eserleri, basında hâkim eleştirel ölçüt olan gerçekçi bakış açısıyla eleştirilmiştir. 1935 yılı sonrasında ise bu eleştiriler önemli ölçüde, d Grubu'nu anlama çabalarına dönüşmüş ve basında d Grubu'na yönelik ilgiye artış gözlemlenmiştir. d Grubu'nun modern ve entelektüel bir sanat anlayışını ülke çapında yayma çabaları büyük takdir görmüş, sanatçıların resim ve heykelin dünyadaki önemini kavrayarak Türkiye Cumhuriyeti'nin millî davasına hizmet ettiği yorumları yapılmıştır. 1939 yılında ise d Grubu'nun modern sanattan önemli ölçüde uzaklaştığı, yeni bir klasizm arayışı içerisinde Türk resim sanatının özlenen üslubuna yaklaştığı değerlendirmeleri yoğunluk kazanmıştır. 1940 yılında d Grubu tarafından yayınlanan bir bildiri, bu yorumları haklı çıkarmış, daha önceki modern arayışların yeni bir klasizme ulaşmak arzusundan kaynaklanan denemeler olduğu belirtilmiştir. d Grubu 1933-1940 yılları arasında düzenlediği sergilerde, giriş ücreti almamış ve gençlere yönelik ücretsiz konferanslar düzenleyerek, Türk resim sanatının özellikle genç nesil arasında tanınması ve sevilmesini amaçlamıştır. Sanatçıların bu çabaları basında takdir görmüş, önemli bir kültürel hizmet olarak nitelendirilmiştir.

1932 yılında kurulan Halkevleri, Cumhuriyet ideolojisinin ve modernleşme hamlelerinin toplumsal çapta benimsenmesi ve toplumun bu fikirler etrafında kenetlenmesi için önemli sorumluluklar üstlenmiştir. Halkevlerinin güzel sanatlar ve

sergi şubeleri, bu sorumluluğun sanat alanında taşıyıcıları olmuştur. Başkent Ankara dışında, Anadolu şehirlerinde açılan ilk resim sergileri, 1933 yılından itibaren Halkevleri tarafından düzenlenmiş ya da Halkevleri'nin himayesinde gerçekleştirilmiştir. Halkevleri bünyesinde açılan resim atölyeleri ile genç nesle resim sevgisi aşılacak, amatör sergilerde genç sanatçı adaylarına maddi ve manevi destek sağlamak, Halkevleri'nin güzel sanatlar alanındaki başlıca hedefi olmuştur. Zafer Sergisi ve Ankara Halkevi Sergileri'nde olduğu gibi, sanatçılara atölye, boya, tuval gibi imkânlar sunulmuş, Halkevleri tarafından teşvik amacıyla amatörler için eserler satın alınmıştır. Halkevleri tarafından açılan sergilerde çoğunlukla millî mücadele yılları, inkılaplar, millî mücadele kahramanları ve yeni yaşam tarzının konu edinildiği resimler sergilenmiştir. Anadolu'nun birçok şehrinde açtıkları resim sergileri, Cumhuriyet Hükümeti'nin modernleşme programının başarılı bir sonucu olarak görülebilir. Çoğunluğu Halkevleri tarafından gerçekleştirilen bu sergiler, Anadolu'da yaşayan halka resim sanatını tanıtmaya ve sevdirmeye amacının yanı sıra, yeni yaşam tarzını imgeler aracılığı ile geniş kitlelere yaymayı hedeflemektedir. Bununla birlikte, yapıtların önemli bir kısmının millî mücadele ve inkılapları konu edinen resimler olması, ulus-devlet bağlamında izlenen siyasette, resim sanatının üstlendiği misyonun bir gereği olarak değerlendirilebilir.

1936 yılında açılan Yarım Asırlık Türk Resim ve Heykel Sergisi, Türk resim sanatının ilk retrospektif sergisi olarak dikkat çekmektedir. 1930'lu yılların başından itibaren tartışılan Türk resim sanatını tarihsel bir derinlik içerisinde, ekol ve kuşak farkları bağlamında irdeleme fikri, ilk kez Yarım Asırlık Türk Resim ve Heykel Sergisi ile gerçekleştirilmiştir. Sergi, geniş katılımlı yapısı ve tarihi perspektif içerisindeki düzenlenişi ile 1937 yılında İstanbul'da açılan Devlet Resim ve Heykel Müzesi'ne giden sürecin önemli bir halkası olmuştur.

Yurt Gezileri, Türk resim sanatının kendi koşulları içerisinde gelişimini amaçlayan önemli bir etkinlik olarak değerlendirilebilir. Bu sayede ressamlar, kısa bir süre de olsa, sadece resim yaparak hayatlarını idame ettirebilmiş, ekonomik kaygılardan uzak bir biçimde sanatları ile meşgul olma imkânı yakalamıştır. Ressamların yurdun çeşitli köşelerini gezip görme imkânı bulmaları, sanatsal gelişimleri açısından önemli bir imkân olarak değerlendirilmiştir. Yurt Gezileri, ressamların millî sanat yolunda çaba sarf edebilecekleri ve resimde Türk ekolünün oluşabileceği bir fırsat olarak da görülmüştür.

Türk resim sanatının teşvik ve himayesine yönelik girişimlerin önemli bir sonucu olarak açılan Devlet Resim ve Heykel Sergileri ise sanatçıların piyasa kaygılarına kısmi bir çözüm getirmesi açısından sanatçılar arasında memnuniyetle karşılanmıştır. 1940 yılında açılan sergiyi Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün ziyaret etmesi, devletin Türk ressamların yanında olduğuna dair güçlü bir mesaj olarak yorumlanmıştır. Tez kapsamında kalan 1939 ve 1940 yıllarında açılan iki sergide, Yurt Gezileri'nde oluşturulan koleksiyonun da aralarında bulunduğu 750'ye yakın yapıtın sergilenmiş olması, Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin geniş mahiyetini örneklemektedir. Devlet Resim ve Heykel Sergileri, sanatın teşvik ve himayesi için 1937 yılından itibaren süren arayışların önemli ve kalıcı bir sonucu olarak süregelmektedir.

1930-1940 yılları arasında Türk resim sanatının bir başka önemli etkinliği kişisel sergiler olmuştur. Bu sergilerin sanatçıların bireysel çabaları ya da Halkevleri'nin destekleri ile açıldığı, karma sergilere göre daha az ilgiyle karşılandığı görülmektedir. Basında çoğunlukla duyuru niteliği taşıyan kısa haberler şeklinde yer alan kişisel sergiler, sanatçıların üslup değişimlerinin değerlendirilmesi açısından önemsenmiştir.

Moskova, Kiev, Atina, Belgrad ve Bükreş'te açılan Türk resim sergileri, modern ve genç Cumhuriyet için önemli bir saygınlık kaynağı olmuştur. Bu sergiler aracılığı ile Türk resim sanatının bir bütünlük içerisinde, uluslararası alandaki ilk etkileşimleri başlamıştır. Bu sergilerin, dönemin politik gelişmeleri paralelinde açıldığı, Sovyetler Birliği ile dostluk çerçevesinde gelişen ikili ilişkilerin sanat alanındaki yansıması oldukları söylenebilir. Yurt dışı sergileri, basında, Türk resim sanatının gelişimini örnekleyen, gurur verici bir başarı göstergesi olarak yorumlanmıştır.

Sergi mekânlarına yönelik eleştiriler, 1930'lu yılların önemli gündem maddelerinden birini oluşturmaktadır. Işıklandırma, tabloların sıralanması, duvar ya da panolara sabitlenmesi gibi sorunlara sıklıkla temas edildiği; bu eleştirilerin özellikle Ankara'da açılan sergiler hakkında yazılarda yoğunlaştığı görülmektedir. Sanatçıların daha modern ve gelişmiş bir mekân ihtiyacına yönelik hükümet tarafından atılan ilk adım olarak, Ankara Sergievi'nin 1935 yılında ilk kez bir resim sergisine ev sahipliği yapması gösterilebilir. Ayrıca, Ankara Sergievi'nin tüm sanatçı topluluklarının ve serbest sanatçıların kullanımına sunulması, Türk resim sanatının yapısal sorunlarına

yönelik hükümet tarafından gösterilen çözüm çabalarının tarafsızlığını da ortaya koymaktadır.

1929 Dünya Büyük Buhranı, yaşamın her alanını etkilediği gibi, ressamların yaşam standartlarını ve çalışma koşullarını da olumsuz bir biçimde etkilemiştir. Ressamlar, kısa sürede daha fazla eser üretip satabilmek için yapıtlarının niteliklerinden taviz vermeye mecbur kalmış ve bu durum basında önemli bir eleştiri konusu olmuştur. Ayrıca, ressamların maddi kaygılarla farklı mesleklere yönelmiş olmasının Türk resim sanatının ilerlemesinde engel teşkil ettiği düşüncesi sık sık tekrarlanmıştır. Sanatın himayesi tartışmaları da, bu ekonomik koşullar çerçevesinde hız kazanmıştır. Eleştirilerde, sanatın devlet tarafından desteklenmesi ile sanatın devletleştirilmesi arasındaki fark önemle vurgulanmıştır. Sanatçıların 1930'lu yıllarda Almanya, İtalya ve Sovyetler Birliği örneklerinde olduğu gibi devlet politikaları doğrultusunda üretimde bulunan ve devletin maaşlı bir çalışanı olarak varlık gösteren tanıtıcılar/propagandistler olmasına karşı çıkmıştır. Bunun yerine, sanatçılara maddi destek olmak amacıyla uygulanabilecek en doğru yöntem, devlet tarafından düzenli bir biçimde eser satın alınması olarak öne çıkmıştır. 1930'lu yıllar boyunca sergiler, devletin sanatçıları destekleme konusunda etkin rol üstlendiği organizasyonlar olarak önem kazanır. Devletin, resim sergilerinden eser satın almasının düzenli bir uygulamaya dönüştüğü görülür. Fakat devletin bu uygulaması Ankara'da açılan sergiler ile sınırlı kalmış; bu durum Galatasaray Resim Sergileri başta olmak üzere, diğer sergilerde eleştiri konusu olarak ifade edilmiştir.

Bu uygulamaya yönelik basında yer alan bir başka eleştiri, devlet tarafından satın alınan eserlerin millî mücadele ve inkılaplar konulu yapıtlar olmasıdır. Konu odaklı seçimlerin, sanatçıyı yönlendiren ve sanatın özgürlüğüne gölge düşüren bir yaklaşım olduğu görüşü öne çıkmaktadır. Sanatçıların konu ve üslup seçimlerinde özgür olmaları, Cumhuriyet düşüncesi paralelinde ilkesel bir davranış olarak vurgulanırken, özgür bir sanat ortamını, Türk resim sanatının gelişimi için sürdürülmesi gerektiği savunulmuştur. Millî mücadele ve inkılapları konu edinen resimler yapmak, ressamların Cumhuriyet'e karşı ödemesi gereken bir borç, bir vazifesi olarak işaret edilerek; sanatçı özgürlüğü tartışmalarının üzerinde konumlandırılmaya çalışılmıştır.

Buna karşın sergilerde inkılaplar, millî mücadele sahneleri, yurt manzaraları ve tarihi portrelerin yer almaması ya da sayıca az olması, İnkılap Sergileri hariç, tüm

sergilerin ortak eleştirisi konusu olmuştur. Bu bağlamda özellikle millî sanat tartışmaları yoğunluk kazanmış ve basında farklı görüşler ifade edilmiştir. Resim sanatının batı kökenli bir sanat olmasından dolayı millî bir kimlik ile sınırlandırılmayacağı ve sanatın evrensel olduğu düşüncesi daha çok genç kuşak tarafından paylaşılmıştır. Millî resim sanatının, yerel konuların ele alınması ve minyatür sanatının birikiminden faydalanılması koşuluyla oluşturulabileceği görüşü de yaygın bir biçimde kabul görmüştür.

1930'lu yıllarda, konu açısından benzerlikler olmakla birlikte, biçimsel açıdan her türlü yeni denemeye özgürlük tanınan bir ortam içerisinde, zengin bir üslup çeşitliliğinin varlığından söz etmek mümkündür. Güzel Sanatlar Birliği'nin klasik ve izlenimci tarzları, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile ilk kez Türk resim sanatına giren modern etkiler ve 1933 yılında kurulan d Grubu'nun sanatsal söylemine dönüşen modern üsluplar, bu çeşitliliği örneklemektedir. Basında çoğunlukla yeni sanat olarak, tek bir kavram altında ifade edilen modern akımlar arasında fovizm, ekspresyonizm, kübizm ve soyut sanatın ifade edildiği anlaşılmaktadır. 1930'lu yıllarda Avrupa'nın akademik üslubu olan empresyonizm, Türk basınında çoğunlukla modern bir üslup olarak nitelendirilmiştir. 1930'lu yılların sonlarına doğru ise Türk resim sanatında, yeni-klasizmin yükselişi söz konusudur.

Modern tarzdaki yapıtlara yönelik sergiler dışında kalan eleştirilerde, genç kuşak ressamlar ve eleştirmenler dışında mesafeli bir yaklaşım sergilendiği söylenebilir. Bu yaklaşımların temelini, kübizm, fovizm, ekspresyonizm gibi modern sanat akımlarının Türk ressamlar tarafından yeterince öğrenilmeden uygulanmaya çalışıldığı görüşü oluşturur. Tüm Avrupa'da çözülmekte olan modern sanatın başarısız örneklerinin Türk ressamlar tarafından sergilere taşınması, zaman zaman ağır ifadeler ile eleştirilir. Bu eleştirilere karşın, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, d Grubu, Güzel Sanatlar Birliği sanatçıları ile bağımsız ressamların çeşitli sergilerde, önemli sayıda modern yapıtlar teşhir ettiği anlaşılmaktadır.

1930-1940 yılları arasında ressamların piyasa arayışları ve yapıtlarını sürekli olarak sergileyebilecekleri galeri ihtiyaçları, önemli bir tartışma konusu olmuştur. Türkiye'nin ilk resim müzesi olan İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi, basında, bu tartışmaların sonucunda elde edilmiş bir kazanım olarak ele alınır. Bununla birlikte, Ankara'da Halkevleri'nin girişimleri neticesinde, İstanbul'da ise d Grubu ve Müstakil

Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ortaklığında kurulan küçük ölçekli galeriler Türk resim sanatının sergileme geleneği açısından önemli gelişmelerdir.

Sonuç olarak, 1930-1940 yılları arasında kalan dönem Türk resim sanatı için birçok yeniliğin yaşandığı, zengin bir süreci ifade etmektedir. On yıl gibi kısa bir sürede, süreli yayınlara yansıyan 135 resim sergisi, yüzlerce ressam, on binlerce yapıt bu zenginliğin güçlü bir göstergesi olarak önemli bir karşılık bulmaktadır. Ayrıca 1930'lu yıllar Türk resim sanatının kurumsallaşması ve sorunlara yönelik kalıcı çözüm arayışları açısından da etkin yıllar olmuştur. Tüm bu gelişmelerde, Ulu Önder öncülüğünde, Cumhuriyet Hükümeti'nin Türk sanatçısını destekleme kararlılığından taviz vermemesi ve güzel sanatların çağdaşlaşma ülkesi içerisindeki önemini kavranmış olması, henüz yeni kurulmuş bir devlet için büyük bir başarı olarak tarihe kaydedilmelidir.



## KAYNAKLAR

- “12. Resim Sergisi Açılıyor”, (31 Mayıs 1935). *Ulus*.
- “16 Yaşında ve Kendi Kendine Yetişmiş Bir Hanımın Güzel Resim Sergisi”, (27 Eylül 1934). *Cumhuriyet*.
- “16. Resim Sergisi Pazartesiye Sergi Evinde Açılıyor”, (3 Haziran 1939). *Ulus*.
- “17inci Resim Sergisi”, (30 Temmuz 1933). *Cumhuriyet*.
- “17inci Resim Sergisi”, (30 Temmuz 1933). *Cumhuriyet*.
- “18inci Resim Sergisi”, (22 Temmuz 1934). *Cumhuriyet*.
- “18inci Resim Sergisi”, (22 Temmuz 1934). *Cumhuriyet*.
- “19.ncu Resim Sergisi”, (29 Temmuz 1935). *Cumhuriyet*.
- “2 Sanatkârın Eserlerini Birleştiren Bir Sergi”, (29 Eylül 1935). *Cumhuriyet*.
- “23üncü Resim Sergisi Açıldı”, (27 Temmuz 1939). *Cumhuriyet*.
- “23üncü Resim Sergisi Açıldı”, (27 Temmuz 1939). *Cumhuriyet*.
- “30 Ağustos Hazırlıkları”, (26 Ağustos 1935). *Cumhuriyet*.
- “Adana Halkevinde Açılacak Resim Sergisi”, (27 Haziran 1936). *Cumhuriyet*.
- “Adana’da Resim Sergileri”, (17 Haziran 1936). *Akşam*.
- “Amatör Resim Sergisi Açıldı”, (23 Mayıs 1940). *Akşam*.
- “Amatör Ressamlar Sergisi Kapandı”, (27 Mart 1940). *Ulus*.
- “Ankara Güzel Sanatlar Resim Sergisi”, (2 Mayıs 1933). *Vakit*.
- “Ankara Halkevi Ar Şubesinin Dördüncü Sergisi, (11 Şubat 1939), *Ulus*.
- “Ankara Halkevinde Açılan Bir Resim Sergisi (23 Eylül 1937). *Cumhuriyet*.
- “Ankara Halkevinde Genç Ressamlar Bir Sergi Açtılar”, (23 Mayıs 1940). *Cumhuriyet*.
- “Ankara Halkevinin 5inci Resim Sergisi” (10 Mart 1940). *Cumhuriyet*.
- “Ankara Resim Sergisi Bugün Açılıyor”, (1 Haziran 1935). *Ulus*.



- “Ankara Resim Sergisi Dün Açıldı”, (20 Mayıs 1930). *Cumhuriyet*.
- “Ankara Resim Sergisi Hazırlıkları”, (3 Haziran 1937). *Akşam*.
- “Ankara Resim Sergisi Kapanıyor”, (19 Haziran 1937). *Cumhuriyet*.
- “Ankara Resim Sergisi”, (11 Haziran 1934). *Akşam*.
- “Ankara Resim Sergisi”, (11 Haziran 1937). *Akşam*.
- “Ankara Resim Sergisi”, (7 Haziran 1936). *Akşam*.
- “Ankara Resim Sergisi”, (7 Haziran 1936). *Cumhuriyet*.
- “Ankara’da Açılan Resim Sergisi”, (12 Şubat 1938). *Cumhuriyet*.
- “Ankara’da Açılan Resim Sergisi”, (23 Haziran 1937). *Cumhuriyet*.
- “Ankara’da Açılan Resim Sergisi”, (3 Haziran 1938). *Cumhuriyet*.
- “Ankara’da Açılan Sergi”, (22 Mart 1938). *Cumhuriyet*.
- “Ankara’da Bir Resim Atölyesi”, (14 Eylül 1935). *Cumhuriyet*.
- “Ankara’da Bir Resim Sergisi Açıldı”, (26 Şubat 1937). *Cumhuriyet*.
- “Ankara’da Bir Resim Sergisi”, (2 Mayıs 1935). *Akşam*.
- “Ankara’da Bir Resim Sergisi”, (8 Ağustos 1937). *Cumhuriyet*.
- “Ankara’da Birleşmiş Sanatkârlar Sergisi”, (11 Haziran 1937). *Cumhuriyet*.
- “Ankara’da Çok Güzel Bir Resim Sergisi Açıldı”, (2 Temmuz 1932). *Akşam*.
- “Ankara’da Güzel Bir Resim Sergisi Açıldı”, (21 Haziran 1936). *Cumhuriyet*.
- “Ankara’da Güzel Bir Resim Sergisi”, (10 Şubat 1939). *Ulus*.
- “Ankara’da İnkılap Resim Sergisi Açıldı”, (5 Kasım (İkinciteşrin) 1933). *Cumhuriyet*.
- “Ankara’da On Birinci Resim Sergisi Açıldı”, (11 Haziran 1934). *Vakit*.
- “Ankara’da Resim Sergisi Açıldı”, (10 Haziran 1937). *Akşam*.
- “Ankara’da Resim Sergisi”, (15 Ekim (Teşrinievvel) 1935). *Akşam*.
- “Ankara’da Resim Sergisi”, (17 Haziran 1939). *Akşam*.

- “Ankara’da Resim Sergisi”, (2 Mayıs 1933). *Cumhuriyet*.
- “Ankara’da Resim Sergisi”, (24 Mayıs 1931). *Akşam*.
- “Ankara’da Resim Sergisi”, (30 Mayıs 1935). *Akşam*.
- “Ankara’da Resim Sergisi”, (5 Haziran 1936). *Cumhuriyet*.
- “Ankara’da Sanat Hareketi”, (28 Şubat 1936). *Cumhuriyet*.
- “Ankara’daki Resim Sergisi”, (11 Haziran 1934). *Cumhuriyet*.
- “Ankarada Büyük Resim ve Fotoğraf Sergisi Açılıyor”, (21 Mayıs 1940). *Cumhuriyet*.
- “Antepte Resim Sergisi”, (18 Temmuz 1938). *Ulus*.
- “Atina’da Açılacak Resim Sergisine Gidecek Heyetimiz, (15 Ocak (İkincikânun) 1937). *Cumhuriyet*.
- “Atina’da Açılan Türk Resim ve Eserler Sergisi”, (25 Ocak (İkincikânun). 1937). *Cumhuriyet*.
- “Atina’daki Türk Resim Sergisi Hakkında Yunan Gazetelerinin Yazdıkları”, (26 Ocak (Sonkânun) 1937). *Ulus*.
- “Atina’daki Türk Sergisi Belgrada Gidiyor”, (2 Mart 1937). *Cumhuriyet*.
- “Aydın Halkevi Resim Sergisi”, (28 Mart 1940). *Ulus*.
- “Bakırköy Halkevinde Açılan Resim Sergisi”, (2 Mayıs 1938). *Cumhuriyet*.
- “Bakırköy Halkevinde Resim Sergisi”, (29 Temmuz 1939). *Vakit*.
- “Bakırköy Resim Sergisi”, (28 Temmuz 1939). *Akşam*.
- “Balıkesir Halkevinde Resim Sergisi”, (11 Mayıs 1937). *Ulus*.
- “Balıkesir’de Açılan Resim Sergisi”, (10 Mayıs 1937). *Cumhuriyet*.
- “Balıkesir’de Bir Resim Sergisi Açıldı”, (28 Haziran 1935). *Ulus*.
- “Balıkesir’de Bir Resim Sergisi Açılıyor”, (8 Mayıs 1937). *Cumhuriyet*.
- “Balıkesir’de Müstakil Ressamlar Sergisi”, (25 Mayıs 1937). *Akşam*.
- “Belgradda Açılacak Türk Sergisi”, (13 Haziran 1937). *Cumhuriyet*.

- “Belgradda Açılan Resim Sergisi Etrafında”, (17 Mayıs 1937). *Ulus*.
- “Belgradda Büyük Hazırlıklar”, (10 Nisan 1937). *Cumhuriyet*.
- “Beşiktaş Halkevinde Açılan Resim Sergisi”, (7 Mart 1940). *Cumhuriyet*.
- “Bir Muallimin Muvaffakiyetli Sergisi”, (27 Temmuz 1934). *Cumhuriyet*.
- “Bir Resim Sergisi Açıldı”, (13 Şubat 1932). *Vakit*.
- “Bir Resim Sergisi”, (14 Ağustos 1935). *Cumhuriyet*.
- “Bir Resim Sergisi”, (17 Ağustos 1935). *Akşam*.
- “Bir Resim Sergisi”, (18 Ekim (İlkteşrin) 1935). *Ulus*.
- “Bir Resim Sergisi”, (25 Eylül 1934). *Akşam*.
- “Bir Resim Sergisi”, (5 Temmuz 1933). *Cumhuriyet*.
- “Bir Sergi”, (6 Ocak (Kânunsani) 1931). *Vakit*.
- “Birleşik Resim Sergisi”, (20 Nisan 1938). *Ulus*.
- “Birleşik Resim Sergisi”, (4 Haziran 1938). *Ulus*.
- “Birleşik Resim ve Heykel Sergisi”, (8 Haziran 1938). *Ulus*.
- “Bursa Halkevinde Açılan Resim Sergisi”, (2 Mart 1939). *Cumhuriyet*.
- “Bursa Halkevinin Güzel Sanatlar Şubesi Çalışıyor”, (22 Nisan 1936). *Cumhuriyet*.
- “Bursa’da Bir Resim Sergisi Açıldı”, (28 Nisan 1938). *Cumhuriyet*.
- “Bursa’da Resim Sergisi”, (26 Mart 1937). *Ulus*.
- “Bursa’daki Resim Sergisi”, (1 Nisan 1937). *Cumhuriyet*.
- “Bursada Spor Faaliyetleri”, (12 Temmuz 1932). *Hakimiyeti Milliye*.
- “Bükreşte Resim Sergisi”, (17 Şubat 1936). *Cumhuriyet*.
- “Bükreşteki Türk Resim Sergisi Kapandı”, (12 Mart 1936). *Cumhuriyet*.
- “Bütün Halkevlerinde Şubat Ayı İçinde Resim Sergileri Açılacak”, (25 Kasım (Sonteşrin) 1939). *Ulus*.
- “Büyük Bayramda Açılan Sergiler”, 6 Kasım (İkinciteşrin) 1933. *Hakimiyeti Milliye*.

- “Büyük Bir Resim Sergisi Açılıyor”, (2 Haziran 1937). *Ulus*.
- “Büyük Resim Sergisi Dün Açıldı”, (3 Haziran 1938). *Ulus*.
- “Büyük Resim Sergisi Dün Halkevinde Açıldı”, (3 Haziran 1938). *Ulus*.
- “Büyük Resim Sergisi Dün Halkevinde Açıldı”, (7 Haziran 1938). *Ulus*.
- “C. H. P. Kadıköy Halkevi Resim Sergisi”, (4 Aralık (Birincikânun) 1935). *Cumhuriyet*.
- “C. H. Partisinin Güzel Bir Eseri”, (23 Mayıs 1940). *Ulus*.
- “C. H. Partisinin Güzel Bir Teşebbüsü”, (27 Kasım (İkinciteşrin) 1939). *Cumhuriyet*.
- “Cevdet Bey’in Sergisi”, (13 Aralık (Teşrinievvel) 1932). *Cumhuriyet*.
- “Cumhurreisi Ankara Halkevinde”, (22 Şubat 1939). *Cumhuriyet*.
- “Çanakkale Haberleri”, (27 Mart 1939). *Vakit*.
- “D Grubu 4üncü Sergisini Açıyor”, (16 Aralık (Birincikânun) 1934). *Cumhuriyet*.
- “D Grubu Sergisinde Dün Merasim Yapıldı”, (17 Haziran 1934). *Cumhuriyet*.
- “D Grubu Altıncı Büyük Sergisini Ankara’da Açıyor”, (16 Ocak (İkincikânun) 1936). *Cumhuriyet*.
- “D Grubu Ankara’da 6ıncı Sergisini Açıyor”, (17 Ocak (Kânunisani) 1936). *Akşam*.
- “D Grubu Ankara’da Güzel Bir Resim Sergisi Açıyor”, (30 Ocak (Sonkânun) 1936). *Ulus*.
- “D Grubu Beyoğlu Halkevinde Bir Sergi Açıyor”, (31 Ocak (İkincikânun) 1940). *Cumhuriyet*.
- “D Grubu Resim Sergisi”, (4 Şubat 1940). *Vakit*.
- “D Grubu Ressamları”, (31 Mart 1934). *Cumhuriyet*.
- “D Grubu Sanatkârlarının Sergisi Bugün Açılıyor”, (8 Haziran 1934). *Cumhuriyet*.
- “D Grubu Sergisi Dün Açıldı”, (4 Şubat 1940). *Cumhuriyet*.
- “D Grubu Sergisi”, (25 Aralık (Birincikânun) 1934). *Cumhuriyet*.
- “D Grubu Sergisi”, (4 Haziran 1934). *Vakit*.

- “D Grubu Üçüncü Sergisini Açıyor”, (22 Nisan 1934). *Cumhuriyet*.
- “D Grupunun Ankara Sergisi Dün Açıldı”, (2 Şubat 1936). *Cumhuriyet*.
- “D Grupunun Beşinci Sergisi Dün Açıldı”, (21 Temmuz 1935). *Cumhuriyet*.
- “D Grupunun Resim Sergisi”, (24 Mayıs 1934). *Akşam*.
- “D Grupunun Sergisi”, (9 Haziran 1934). *Cumhuriyet*.
- “D Grupunun Sergisi”, (9 Haziran 1934). *Cumhuriyet*.
- “D Grupunun Yedinci Sergisi”, (28 Ocak (İkincikânun) 1939). *Cumhuriyet*.
- “D Sergisi”, (2 Şubat 1940). *Vakit*.
- “Devlet Resim Heykel Sergisi”, (4 Aralık (Birincikânun) 1939). *Cumhuriyet*.
- “Devlet Resim ve Heykel Sergisi Açıldı”, (1 Kasım (II. Teşrin). *Vakit*.
- “Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nde Mükafat Kazanan Eserler”, (29 Ekim (Teşrinievvel) 1939). *Akşam*.
- “Devrim Sergisi”, (28 Ekim (İlkteşrin) 1935). *Ulus*.
- “Diyarbakır’da Maarif Hayatı Çok İlerledi”, (17 Eylül 1936). *Akşam*.
- “Dün Devlet Resim ve Heykel Sergisi Açıldı” (1 Kasım (İkinciteşrin) 1939, *Cumhuriyet*.
- “Dün Devlet Resim ve Heykel Sergisi Açıldı”, (1 Kasım (İkinciteşrin) 1939). *Cumhuriyet*.
- “Edirne Resim Sergisi”, (19 Mayıs 1935). *Cumhuriyet*
- “Edirne Resim Sergisi”, (28 Mart 1935). *Cumhuriyet*.
- “Edirne’de Bir Resim Sergisi Açıldı”, (18 Mayıs 1935). *Cumhuriyet*.
- “Edremit’te Güzel Bir Resim Sergisi Açıldı”, (10 Temmuz 1936). *Cumhuriyet*.
- “Elif Naci B.’in Resim Sergisi”, (2 Eylül 1930). *Cumhuriyet*.
- “Elif Naci B.”, (2 Eylül 1930). *Vakit*.
- “Elif Naci’nin Resim Sergisi”, (29 Ağustos 1930). *Vakit*.

“Elif Naci’nin Resim Sergisi”, (30 Ağustos 1930). *Vakit*.

“Erzurumda Resim Sergisi”, (11 Ocak (İkincikânun) 1939). *Cumhuriyet*.

“Erzurumda Resim Sergisi”, (11 Ocak (Kânunisani) (1939). *Akşam*.

“Eskişehir Halkevinde Resim Sergisi Açıldı”, (8 Kasım (İkinciteşrin) 1937). *Cumhuriyet*.

“Eskişehir’de Bir Resim Sergisi”, (21 Temmuz 1933). *Hakimiyeti Milliye*.

“Fatih Halkevinde Bir Resim Sergisi Açıldı”, (24 Mart 1940). *Akşam*.

“Galatasaray’da Bir Resim Sergisi Açıldı”, (2 Ağustos 1940). *Akşam*.

“Galatasaray’da Bir Resim Sergisi Açıldı”, (2 Ağustos 1940). *Akşam*.

“Galatasaray’da Bir Resim Sergisi Açıldı”, (8 Temmuz 1933). *Vakit*.

“Galatasaray’da Bir Resim Sergisi”, (30 Temmuz 1936). *Akşam*.

“Galatasaray’da Bir Resim Sergisi”, (30 Temmuz 1936). *Akşam*.

“Galatasaray’da Dün Açılan Resim Sergisi”, (2 Ağustos 1940). *Vakit*.

“Galatasaray’da Dün Açılan Resim Sergisi”, (2 Ağustos 1940). *Vakit*.

“Gazi Hazretleri Dün İktisat, Maarif ve Resim Sergilerini Gezdiler”, (3 Kasım (İkinci Teşrin) 1933). *Hakimiyeti Milliye*.

“Gaziantebde Resim Sergisi” (17 Temmuz 1938). *Akşam*.

“Genç Bir Talebenin Hazırladığı Resim Sergisi Açıldı”, (29 Ekim (Teşrinievvel 1936). *Akşam*.

“General Halil’in Ankara Halkevi’ndeki Resim Sergisi”, (25 Haziran 1936). *Ulus*.

“General Halil’in Resim Sergisi”, (20 Haziran 1936). *Ulus*.

“General Halil’in Resim Sergisi”, (28 Haziran 1938). *Ulus*.

“General Halil’in Resim Sergisi”, (29 Haziran 1938). *Ulus*.

“General Halil’in Resim Sergisi”, (7 Temmuz 1937). *Ulus*.

“Güzel Bir Resim Sergisi”, (14 Kasım (Teşrinisani) 1930). *Akşam*.

- “Güzel Bir Resim Sergisi”, (7 Ağustos 1934). *Akşam*.
- “Güzel Bir Sergi (8 Ekim (Birinciteşrin) 1935). *Cumhuriyet*.
- “Güzel Bir Sergi”, (1 Eylül 1930). *Akşam*.
- “Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi Açıldı”, (2 Ağustos 1940). *Ulus*.
- “Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi Açıldı”, (24 Temmuz 1938). *Cumhuriyet*.
- “Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi”, (19 Ağustos 1936). *Cumhuriyet*.
- “Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi”, (2 Ağustos 1936). *Cumhuriyet*.
- “Güzel Sanatlar Birliği Sergisi”, (1 Mayıs 1933). *Hakimiyeti Milliye*.
- “Güzel Sanatlar Birliği Sergisi”, (2 Mayıs 1933). *Hakimiyeti Milliye*.
- “Güzel Sanatlar Birliği Sergisi”, (3 Ağustos 1931). *Hakimiyeti Milliye*.
- “Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi Açıldı”, (2 Mayıs 1933). *Hakimiyeti Milliye*.
- “Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi Açıldı”, (2 Mayıs 1933). *Hakimiyeti Milliye*.
- “Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi Açıldı”, (3 Ağustos 1930). *Cumhuriyet*.
- “Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi”, (20 Mayıs 1930). *Hakimiyeti Milliye*.
- “Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi”, (5 Haziran 1939). *Akşam*.
- “Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisini Dün Maarif Vekili Açtı”, (2 Mayıs 1933). *Hakimiyeti Milliye*.
- “Güzel Sanatlar Resim Sergisi Açıldı”, (27 Temmuz 1939). *Akşam*.
- “Güzel Sanatlar Resim Sergisi”, (2 Ağustos 1940). *Cumhuriyet*.
- “Güzel Sanatlar Resim Sergisi”, (2 Ağustos 1940). *Cumhuriyet*.
- “Güzel Sanatlara Gösterilen Sevgi”, (4 Temmuz 1938). *Cumhuriyet*.
- “Halk Partisi Mükâfatı”, (1 Nisan 1940). *Akşam*.
- “Halkevi Resim Sergisi”, (26 Şubat 1936). *Ulus*.
- “Halkevinde Bir Resim Sergisi”, (13 Nisan 1932). *Hakimiyeti Milliye*.
- “Halkevinde Resim Sergisi ve Konferansı”, (24 Mart 1933). *Cumhuriyet*.

“Halkevinde Resim Sergisi”, (16 Mayıs 1933). *Akşam*.

“Halkevinde Resim Sergisi”, (16 Mayıs 1933). *Cumhuriyet*.

“Halkevinde Resim Sergisi”, (16 Nisan 1932). *Hakimiyeti Milliye*.

“Halkevlerimizin Müsmir Faaliyetleri”, (1 Nisan 1940). *Cumhuriyet*.

“Halkevlerinin Yedinci Yıldönümü”, (18 Şubat 1939), *Cumhuriyet*.

“Halkevlerinin Yıldönümü”, (16 Şubat 1939), *Cumhuriyet*.

“Hamit Görel’in Resim Sergisi”, (4 Mayıs 1935). *Ulus*.

“Hamit Nejdet Bey’in Resim Sergisi”, (9 Temmuz 1933). *Cumhuriyet*.

“İhap Hulusi’nin Sergisi”, (22 Eylül 1935). *Cumhuriyet*.

“İki Sergi Bir Arada”, (31 Temmuz 1935). *Cumhuriyet*.

“İkinci Devlet Resim Sergisi Dün Açıldı”, (1 Kasım (II.Teşrin) 1940). *Ulus*.

“İkinci İnkılap Resim Sergisi”, (8 Kasım (İkinciteşrin) 1934). *Akşam*.

“İnegöl Halkevi’nin Açtığı Resim Sergisi”, (14 Temmuz 1938). *Cumhuriyet*.

“İnegöl Halkevi’nin Resim Sergisi”, (14 Temmuz 1938). *Cumhuriyet*.

“İsmail Hakkı ve Tahsin Beyler Sergisi”, (18 Mayıs 1933). *Cumhuriyet*.

“İstanbul’da Resim Sergisi”, (31 Temmuz 1936). *Ulus*.

“İzmir’de Halkevinde Açılan Resim Sergisi”, (18 Mart 1940). *Ulus*.

“İzmir’de Ressamlar Şerefine Verilen Ziyaret”, (15 Mayıs 1938). *Cumhuriyet*.

“İzmir’deki Resim Sergisi”, (7 Mayıs 1937). *Ulus*.

“İzmir’teki Hadise”, (3 Mayıs 1939). *Cumhuriyet*.

“İzmit Halkevinde Açılan Resim Sergisi”, (3 Mart 1940). *Cumhuriyet*.

“İzmit’te Resim Sergisi Kapandı”, (28 Nisan 1939). *Cumhuriyet*.

“İzmit’te Teşhir Edilen Tablolar”, (24 Nisan 1939). *Cumhuriyet*.

“İzmitte Resim Sergisi Açıldı”, (18 Nisan 1939). *Akşam*.



- “Kadının Kurtuluşu Tablosu”, (20 Kasım (Teşrinisani) 1934). *Cumhuriyet*.
- “Kastamonu’da Resim Sergisi”, (4 Ekim (Teşrinievvel) 1934). *Akşam*.
- “Kayseri’de Resim Sergisi”, (24 Nisan 1940). *Ulus*.
- “Kiyefteki Türk Resim Sergisi Kapandı”, (16 Şubat 1936). *Ulus*.
- “Kiyefteki Türk Resim Sergisi”, (12 Şubat 1936). *Ulus*.
- “Konferans”, (26 Aralık 1934). *Cumhuriyet*.
- “Konya Halkevinde Açılan Sergi”, (14 Haziran 1939). *Cumhuriyet*.
- “Küçük Bir Sanatkârın Açacağı Sergi”, (27 Ekim (Birinciteşrin) 1936). *Cumhuriyet*.
- “Küçük Sanatkâr”, (25 Kasım (İkinciteşrin) 1936). *Cumhuriyet*.
- “Küçük Sanatkârın Açtığı Büyük Sergi”, (29 Ekim (Birinciteşrin) 1936). *Cumhuriyet*.
- “Küçük Sanatkârın Resim Sergisi”, (25 Kasım (Teşrinisani) 1936). *Akşam*.
- “Küçük Sanatkârın Sergisi”, (4 Kasım (İkinciteşrin) 1936). *Cumhuriyet*.
- “Kütahya’da Güzel Bir Resim Sergisi Açıldı”, (22 Mayıs 1938). *Akşam*.
- “Maarif Vekili D Grubu Sergisinde”, (4 Şubat 1939). *Cumhuriyet*.
- “Manisada Resim Sergisi”, (14 Temmuz 1938). *Cumhuriyet*.
- “Mayıs Ayında Umumi Resim Sergisi Açılacak”, (26 Kasım (Sontişrin) 1939). *Ulus*.
- “Memleketin 158 Yerinde Dün Yeni Halkevleri Açıldı”, (20 Şubat 1939). *Cumhuriyet*.
- “Mersin Halkevinde Açılan Resim Sergisi”, (22 Ocak (İkincikânun) 1939). *Cumhuriyet*.
- “Mersin’de Güzel Sanatlara Verilen Ehemmiyet”, (23 Haziran 1937). *Cumhuriyet*.
- “Mersinde İlk Resim Sergisi Açıldı”, (10 Mayıs 1934). *Hakimiyeti Milliye*.
- “Mersinde Resim Sergisi”, (12 Ocak (Sonkânun) 1939). *Ulus*.
- “Millî Resim Sergisi”, (23 Haziran 1933). *Hakimiyeti Milliye*.
- “Modern Türk Resim Sergisi”, (7 Şubat 1936). *Cumhuriyet*.

“Moskova’da Açılacak Türk Resim Sergisi”, (25 Aralık (Birincikânun) 1935). *Cumhuriyet*.

“Moskovada Açılan Türk Resim Sergisi”, (10 Ocak (İkincikânun) 1936). *Cumhuriyet*.

“Moskovada Türk Resim Sergisi”, (15 Aralık (Birincikânun) 1935). *Cumhuriyet*.

“Moskovada Türk Resim Sergisi”, (4 Ocak (Sonkânun). *Ulus*

“Moskovada Türk Resim Sergisi”, 8 Ocak (Sonkânun) 1936). *Ulus*.

“Moskovada”, (2 Ocak (Sonkânun) 1936). *Ulus*.

“Moskovada”, 31 Aralık (İlkkânun) 1935). *Ulus*.

“Moskovadaki Türk Resim Sergisi Kapandı” (29 Ocak (Sonkânun) 1936). *Ulus*.

“Moskovadaki Türk Resim Sergisi”, (10 Ocak (İkincikânun) 1936). *Ulus*.

“Moskovadaki Türk Resim Sergisi”, (29 Ocak (İkincikânun) 1936). *Cumhuriyet*.

“Muğla Halkevinde Resim Sergisi”, (13 Ekim (Birinciteşrin) 1937). *Cumhuriyet*.

“Muğla’da Resim Sergisi”, (3 Ekim (Birinciteşrin) 1937). *Ulus*.

“Muğla’da Resim Sergisi”, (3 Ekim (Teşrinievvel) 1937). *Akşam*.

“Müstakil Ressam ve Heykeltıraşların 22. Sergisi”, (19 Mart 1939). *Cumhuriyet*.

“Müstakil Ressam ve Heykeltıraşların Sergisi Dün Açıldı”, (19 Nisan 1936). *Cumhuriyet*.

“Müstakil Ressamlar İzmit’te Bir Sergi Açacaklar”, (5 Nisan 1939). *Cumhuriyet*.

“Müstakil Ressamlar Sergisi Rağbet Görüyor”, (21 Mart 1939). *Cumhuriyet*.

“Müstakil Ressamlar Sergisi”, (19 Mart 1939). *Vakit*.

“Müstakil Ressamların Bursa’da Açtıkları Sergi”, (22 Mart 1937). *Cumhuriyet*.

“Müstakil Ressamların Zonguldak’taki Sergileri”, (22 Ocak (İkincikânun) 1937). *Cumhuriyet*.

“Müstakillerin Sergisi Bugün Açılıyor”, (18 Mart 1939). *Cumhuriyet*.

“Müstehcen Resim Meselesi”, (25 Nisan 1939). *Cumhuriyet*.

“Müstehcen Resim Meselesi”, (28 Nisan 1939). *Cumhuriyet*.

“Nazilli Halkevinde Resim Sergisi”, (4 Temmuz 1939). *Akşam*.

“Nazillide Bir Resim Sergisi Açıldı”, (2 Temmuz 1939). *Cumhuriyet*.

“Ocakta Yeni Bir Resim Sergisi”, (7 Kasım (Teşrinisani) 1930). *Cumhuriyet*.

“On Birinci Resim Sergisi”, (10 Haziran 1934). *Hakimiyeti Milliye*.

“On Birinci Resim Sergisi”, (11 Haziran 1934). *Hakimiyeti Milliye*.

“On İkinci Resim Sergisi Açılıyor”, (31 Mayıs 1935). *Ulus*.

“Resim Sergisi Açıldı”, (2 Ağustos 1931). *Cumhuriyet*.

“Resim Sergisi Açıldı”, (27 Temmuz 1939). *Vakit*.

“Resim Sergisi Açıldı”, (27 Temmuz 1939). *Vakit*.

“Resim Sergisi Açıldı”, (7 Haziran 1936). *Ulus*.

“Resim Sergisi Bugün Açılıyor”, (2 Ağustos 1930). *Cumhuriyet*.

“Resim Sergisi Bugün Açılıyor”, (2 Ağustos 1930). *Vakit*.

“Resim Sergisi Bugün Açılıyor”, (9 Haziran 1937). *Ulus*.

“Resim Sergisi Dün Açıldı”, (2 Ağustos 1936). *Akşam*.

“Resim Sergisi ve Gazetecilerimiz”, (4 Haziran 1936). *Ulus*.

“Resim Sergisi”, (1 Ağustos 1930). *Hakimiyeti Milliye*.

“Resim Sergisi”, (12 Haziran 1933). *Akşam*.

“Resim Sergisi”, (15 Mart 1932). *Akşam*.

“Resim Sergisi”, (15 Nisan 1932). *Hakimiyeti Milliye*.

“Resim Sergisi”, (17 Mayıs 1930). *Hakimiyeti Milliye*.

“Resim Sergisi”, (18 Eylül 1934). *Cumhuriyet*.

“Resim Sergisi”, (18 Mart 1936). *Akşam*.

“Resim Sergisi”, (19 Mayıs 1930). *Hakimiyeti Milliye*.

“Resim Sergisi”, (2 Haziran 1935). *Cumhuriyet*.

“Resim Sergisi”, (2 Mayıs 1935). *Ulus*.

“Resim Sergisi”, (2 Şubat 1936). *Akşam*.

“Resim Sergisi”, (20 Mayıs 1930). *Hakimiyeti Milliye*.

“Resim Sergisi”, (20 Mayıs 1930). *Vakit*.

“Resim Sergisi”, (21 Eylül 1935). *Akşam*.

“Resim Sergisi”, (22 Mayıs 1931). *Hakimiyeti Milliye*.

“Resim Sergisi”, (22 Temmuz 1934). *Vakit*.

“Resim Sergisi”, (22 Temmuz 1934). *Vakit*.

“Resim Sergisi”, (23 Mayıs 1931). *Hakimiyeti Milliye*.

“Resim Sergisi”, (29 Mart 1935) . *Akşam*.

“Resim Sergisi”, (3 Ağustos 1930). *Vakit*.

“Resim Sergisi”, (3 Ağustos 1930). *Vakit*.

“Resim Sergisi”, (3 Haziran 1934). *Akşam*.

“Resim Sergisi”, (3 Şubat 1931). *Vakit*.

“Resim Sergisi”, (5 Haziran 1936). *Ulus*.

“Resim Sergisi”, (6 Ocak (Kânunisani) 1936). *Akşam*.

“Resim Sergisi”, (9 Ağustos 1935). *Akşam*.

“Resim Sergisinde Tablo Satın Alındı (11 Kasım (Teşrinievvel) 1934). *Akşam*.

“Resim Sergisinde”, (3 Mayıs 1930). *Hakimiyeti Milliye*.

“Resim Sergisinde”, (3 Mayıs 1933). *Hakimiyeti Milliye*.

“Resim ve Fotoğraf Sergisi”, (28 Şubat 1938). *Cumhuriyet*.

“Resam General Halil’in Resim Sergisi Dün Açıldı”, (21 Haziran 1936). *Ulus*.

“Resam Hoca Ali Rıza Bey”, (23 Mart 1933). *Cumhuriyet*.

“Ressam Leopold Levy Dün Zengin Bir Sergi Açtı”, (17 Nisan 1938). *Cumhuriyet*.

“Ressam Leopold Levy Sergisi”, (19 Nisan 1938). *Cumhuriyet*.

“Ressamlarımız Kiyefte”, (12 Şubat 1936). *Cumhuriyet*.

“Ressamlarımızın Bir Muvaffakiyeti”, (16 Mart 1936). *Cumhuriyet*.

“Romanyadaki Türk Resim Sergisi Muvaffakiyet Kazanıyor”, (11 Mart 1936). *Cumhuriyet*.

“Sadi Bey’in Sergisi”, (12 Şubat 1931). *Vakit*.

“Saip Mualla Bey’in Resim Sergisi”, (15 Şubat 1932). *Vakit*.

“Salah Cimcoz ve İbrahim Çallı Rusyaya Gittiler”, 17 Aralık (Birincikânun) 1935). *Cumhuriyet*.

“Samsun’da Açılan Resim Sergisi”, (7 Ekim (Birinciteşrin) 1937). *Cumhuriyet*.

“Sanat Müsameresi”, (16 Haziran 1934). *Akşam*.

“Sanatkâr Elif Naci Bey’in Sergisi”, (2 Eylül 1930). *Hakimiyeti Milliye*.

“Sergi Bükreşte Törenle Açıldı”, (2 Mart 1936). *Ulus*.

“Sergievinde Güzel Bir Resim Sergisi Açıldı”, (6 Haziran 1939). *Ulus*.

“Şehremini Halkevinden”, (16 Ekim (Teşrinisani) 1937). *Akşam*.

“Topkapı Sarayına Aid Tablolar Sergisi”, (8 Ekim (Birinciteşrin) 1937). *Cumhuriyet*.

“Trabzon’da Güzel Sanatlar Sergisi”, (21 Mayıs 1934). *Cumhuriyet*.

“Trabzon’da Resim Sergisi”, (18 Şubat 1934). *Hakimiyeti Milliye*.

“Turgut Cansever Resim Sergisi”, (7 Ekim (Birinciteşrin) 1937). *Cumhuriyet*.

“Türk Elen Dostluğunun Yeni Bir Tezahürü Oldu”, (27 Ocak (Sonkânun) 1937). *Ulus*.

“Türk-Elen Dostluğu”, (8 Şubat 1937). *Ulus*.

“Uşak’ta Resim Sergisi”, (2 Haziran 1938). *Ulus*.

“Uşak’ta Resim Sergisi”, (8 Haziran 1938). *Ulus*.

“Üçüncü Devrim Resim Sergisi”, (31 Ekim (İlkteşrin) 1935). *Ulus*.

- “Üsküdar’da ve Akademi’de Birer Sergi Açıldı”, (18 Ağustos 1935). *Cumhuriyet*.
- “Yeni Bir Resim Sergisi”, (3 Şubat 1932). *Akşam*.
- “Yeni Bir Resim Sergisi”, (7 Şubat 1939). *Ulus*.
- “Yeni Bir Resim Sergisi”, (8 Temmuz 1933). *Cumhuriyet*.
- “Yunanistan’da Teşhir Edilen Türk Tabloları”, (6 Şubat 1937). *Cumhuriyet*.
- “Zafer Sergisi”, (1 Ağustos 1935). *Akşam*.
- “Zekai Paşa’nın Resim Sergisi”, (18 Haziran 1933). *Cumhuriyet*.
- “Zonguldak Halkevi Çalışmaları”, (20 Ocak (Sonkânun) 1937). *Ulus*.
- “Zonguldak Halkevinde Resim Sergisi Açıldı”, (19 Ağustos 1940). *Ulus*.
- “Zonguldak Halkevinde”, (19 Ağustos 1940). *Vakit*.
- “Zonguldak’ta Bir Resim Sergisi Açıldı”, (7 Kasım (İkinciteşrin) 1938). *Cumhuriyet*.
- “Zonguldak’ta Bir Resim Sergisi”, (22 Ocak (Kânunisani) 1937). *Akşam*.
- “Zonguldak’ta Resim Sergisi”, (10 Kasım (Teşrinisani) 1938). *Akşam*.
- ”Resim Sergisi Kapandı”, (16 Mart 1939). *Ulus*.
- Abdülhak Şinasi (1933). “Resimler Karşısında Tahassüsler”, *Varlık*, 1/6, 86-88.
- Adil F. (1936). “Yeni Sanat”, *Kültür Haftası*, 7, 135.
- Adil F. (1937). “Kültür ve Resim”, *Ar*, 5, 15.
- Adil F. (1940). “Resim ve Fotoğraf”, *Güzel Sanatlar*, 2
- Ahmed Muhib, (6 Şubat 1939). “Yedinci D Grubu Sergisi” *Cumhuriyet*.
- Aka Gündüz, (8 Mayıs 1933). “Resim Sergisi ve 1920”, *Hakimiyeti Milliye*.
- Akay, O. (2006). *Atatürk’ün Sofrası*, Truva Yayınları, İstanbul.
- Aksel M. (1937). “Sanat ve Muhit”, *Çığır*, 49, 124-125.
- Aksel M. (1939). “Sanat ve Yenilik”, *Oluş*, 1/2, 23-24.
- Akşin S. (1997). *Ana Çizgileri İle Türkiye’nin Yakın Tarihi*, Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık A.Ş., İstanbul.

- Aktaş E., Özdemir Y. (2011). “Bütünden Parçaya Halkevleri Şubeleri”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15(2), 187-204.
- Akyıldız H., Eroğlu Ö. (2004). “Türkiye Cumhuriyeti Dönemi Uygulanan İktisat Politikaları”, *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 9/1, 43-62.
- Albayrak, M. (1994). “Millet Mekteplerinin Yapısı ve Çalışmaları (1928-1935)”, *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 10/29, 471-483.
- Ali Sami (1934). “Türk İnkılâbının Beklediği Sanat”, *Ülkü*, 2/10, 302-306.
- Ali Sami, (23 Ağustos 1932). “İçler Acısı”, *Cumhuriyet*.
- Ali Sami, (24 Aralık (Kanunuevvel) 1931). “Yeni Resmin İçyüzü”, *Cumhuriyet*.
- Ali Sami, “Güzel Sanatları İnkılâba Nasıl Mâl Edebiliriz?”, *Ülkü*, 3/17, 359-361
- Altınay A. R. (1934). *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*, Kanaat Matbaası, İstanbul.
- And M. (2014). *Başlangıçtan 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Anonim (1932). “Saip Bey’in Portre Sergisi”, *Muhit*, Cilt: 4/42, 68.
- Anonim (1933). “On Yedinci Galatasaray Resim Sergisi”, *Yedigün*, 23, 14.
- Anonim (1935a). “Ressam Meleğin Resim Sergisi”, *Resimli Herşey*, 5, 4.
- Anonim (1935b). “Yeni Sanat Ne Demektir?”, *Hafta*, 40, 3-11.
- Anonim (1936a). “Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisi”, *Yücel*, 4/19, 38.
- Anonim (1936b). “Güzel Sanatlar Birliğinin Ankaradaki Sergisi”, *Yücel*, 3/17, 230.
- Anonim (1936c). “Bir Resim Sergisi”, *Gündüz*, Cilt: 1/2, 63.
- Anonim (1936d). “Serbest Ressamlar Sergisi”, *Yücel*, 3/15, 38.
- Anonim (1936e). “Ankarada D Grubu Sergisi”, *Kültür Haftası*, 5, 91.
- Anonim (1936f). “D Grubu Sergisi”, *Kültür Haftası*, 3, 54.
- Anonim (1936g). “Dördüncü İnkılab Resim Sergisi”, *Ar*, 1, 5-7.
- Anonim (1936h). “Türk Sergisi ve Sovyet Neşriyatı”, *Kültür Haftası*, 4, 72.
- Anonim (1936ı). “Modern Sanat Hiçbir Yerde Yüz Bulamıyor”, *Yedigün*, 158, 21.

- Anonim (1937a). “Memleket İçinde”, *Ar*, 3, 15.
- Anonim (1937b). “Müstakil Ressamların Bir Sergisi”, *Ar*, 5, 16.
- Anonim (1937c). “Ressam Esad Subaşı’nın Halkevinde Açtığı Resim Sergisi”, *Ar*, 8-9, 6.
- Anonim (1937d). “Atina’da Türk Sergisi”, *Ar*, 2, 15-16.
- Anonim (1937e). “Daimi Resim Sergisi”, *Yücel*, 6/32, 78.
- Anonim (1938a). “Ankara Halkevinde Birleşik Resim Sergisi”, *Yücel*, 7/41, 208.
- Anonim (1938a). “Güzel Sanatlar Birliğinin Resim Sergisinde”, *Yedigün*, 231, 14-15.
- Anonim (1938b). “Ankara Halkevinde Birleşik Resim Sergisi”, *Yücel*, 7/41, 208.
- Anonim (1938c). “Birleşik Resim ve Heykel Sergisi”, *Ar*, 2/6, 16.
- Anonim (1938d). “Leopold Levy Tarafından Bir Hitabe”, *Ar*, 2/4 6-7,15.
- Anonim (1938e). “Klasik ve Modern Sanat”, *Yedigün*, 303, 12-13.
- Anonim (1940a). “Güzel Sanatlar Birliği Resim Sergisi”, *Yücel*, XII/62, 18-19.
- Anonim (1940b). “D Grubu Desen Sergisi”, *Güzel Sanatlar*, 2, 174.
- Anonim (1940c). “Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisinin Açılış Nutku”, *Güzel Sanatlar*, 2, 2-3.
- Arseven C. E. (1939). “Çıplak Resim”, *Yedigün*, 322, 7.
- Aslanoğlu İ. (2010). *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923-1938*, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- Atatürk M. K. (2007). *Atatürk’ün Bütün Eserleri* (14 Cilt), Kaynak Yayınları, Ankara.
- Atatürk M. K. (2012). *Nutuk-Söylev*, Cilt 1-2-3, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Atatürk’ün Tamim Telgraf ve Beyannameleri (1991). Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, Ankara.
- Atatürkçülük (1984). Genelkurmay Başkanlığı Yayınları, İstanbul.
- Atay, F. (3 Ocak (Sonkânun) 1936). “Kültür Temasları”, *Ulus*.
- Atınadaki Türk Sergisi”, (5 Şubat 1937). *Ulus*.



Ayça E. (1999). “Sinemamız Yerlidir”, *Cumhuriyet’i Renkleri, Biçimleri*, A. Ödekan (Ed.), Türkiye İş Bankası Yayınları ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 120-129.

Aydemir N. K., Durmuş S. (2016). “Atatürk Dönemi Türkiye Ekonomisi (1923-1938)”, *Kafkas Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 7(12), 155-162.

B. K., Halkevinde Resim Sergisi (26 Haziran 1933). *Hakimiyeti Milliye*.

B. K., Halkevindeki Resim Sergisi (27 Haziran 1932). *Hakimiyeti Milliye*.

B. S., (7 Ocak (Kanunusâni 1933). “Ankara’da Güzel Bir Resim Sergisi Açıldı”, *Cumhuriyet*.

Başkan S. (2014). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemi’ne Kadar Türklerde Resim*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.

Baydar N., (2 Şubat 1938). “Bir Resim Sergisi” *Ulus*.

Bedri Rahmi (1938). “Yeniler ve Yeni Resim”, *Ar*, 2/3, 7-9.

Behçet Kemal, (12 Mart 1937). “Ankara Halkevinin İkinci Resim ve Heykel Sergisi”, *Cumhuriyet*.

Behçet Kemal, (27 İkinci Teşrin (Kasım) 1933). “On Yılda Resim ve Son Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*.

Behçet Kemal, (30 Mayıs 1931). “Bu Seneki Ankara Resim Sergisi” *Hakimiyeti Milliye*.

Belge B. (1937). “Plastik Sanatlar ve Türkiye”, *Ar*, 6, 12.

Belge, B. (14 Kasım (Sonteshrin) 1936). “İnkılab ve Sanat” *Ulus*.

Berk N. (1936). “Modern Sanat”, *Çığır*, 35, 69.

Berk N. (1937a). “Bir Resim Sergisi Münasebetiyle”, *Varlık*, 5/97, 388-389.

Berk N. (1937b). “Güzel Sanatlar Müzesi”, *Ar*, 8-9, 1-2

Berk N. (1938a). “Cumhuriyet’in Büyük Bir Eseri: Resim ve Heykel Müzesi”, *Ar*, 2/4, 10-13.

- Berk N. (1938b). “Cumhuriyet’in Büyük Bir Eseri: Resim ve Heykel Müzesi II”, *Ar*, 2/5, 12-13.
- Berk N. (1938c). “Cumhuriyet’in Büyük Bir Eseri: Resim ve Heykel Müzesi III”, *Ar*, 2/6, 12-15.
- Berk N. (1939). “Modern Sanat: Mektep ve Meslekler”, *Güzel Sanatlar*, 2, 107-113.
- Berk N. (1940a). “Modern Sanat”, *Yeni Türk*, 9/88, 181-182.
- Berk N. (1940b). “Bir Klasizme Doğru”, *İnanç*, 1/4, 16-17.
- Berk N. (23 Mart 1939), “Millî San’at Nedir?”, *Cumhuriyet*.
- Boratav K. (2006). *Türkiye’de Devletçilik*, İmge Kitabevi, Ankara.
- Bozdoğan S. (2015). *Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Burhan Asaf, (12 Kasım (İkinci Teşrin) 1934). “İnkılap Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*.
- Burhan Asaf, (6 Kasım (İkinci Teşrin) 1933). “Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*.
- Celal Esat, (27 Mayıs 1930). “1930 Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*.
- Cuda M. (1937). “Modern Sanat”, *Ar*, 10, 13-15.
- Cuda M. (28 Ağustos 1936). “Yirminci Galatasaray Sergisi ve Bir Usulün İflâsı”, *Cumhuriyet*.
- Çağlar B. K. (1 Kasım (Sonteshrin) 1936). “Resim Sergisi”, *Ulus*.
- Çağlar B. K. (1937). “Ankarada 14. Resim Sergisi”, *Yücel*, 5/29, 197.
- Çağlar B. K. (1939). “D Grupunun Sergisi”, *Yücel*, 9/49, 26-28.
- Çakır Ö. (2009). “Opera”, *Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü Atatürk Dönemi* (3 Cilt), Osman Horata vd. (Ed.), 1285-1290.
- Çallı İ. (1936). “Sovyet Rusya’dan Birkaç İntiba”, *Kültür Haftası*, 11, 204.
- Çelik S. K. “Tiyatro”, *Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü Atatürk Dönemi* (3 Cilt), Osman Horata vd. (Ed.), 1291-1298.

- Çetintaş S. (2 Kasım (Teşrinisani). 1936). “Halkevindeki Resim Sergisi”, *Akşam*.
- Çobanoğlu Ö. (2009). “Türk Halkbilimi Çalışmaları Kadrosuna Göre Atatürk Döneminde Araştırma Eğilimleri ve Sonuçları Üzerine Genel Bir Değerlendirme”, *Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü Atatürk Dönemi* (3 Cilt), Osman Horata vd. (Ed.), 1053-1168.
- Çolak F. (2013). “Atatürk Döneminde Türkiye Cumhuriyeti’nin Ulaşım Politikasına Genel Bir Bakış”, *Turkish Studies*, 8/2, 345-364.
- D. N., Yeni Bir Sanatkârimız (25 Nisan 1933). *Cumhuriyet*.
- Dikmen H. (1938). “Resim ve Heykel Müzesi Münasebetiyle”, 2/4, 9.
- Duman R., Şahin M. (2008). “Cumhuriyet’in Yapılanma Sürecinde Müzik Eğitimi”, *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 7/16-17, 259-272.
- Duru K. N. (29 Şubat 1936). “Halkevi Resim Sergisi” *Ulus*.
- Egeli, M. H. (12 Kasım (İkinciteşrin) 1936). “Ankara’da Açılan 4üncü İnkılap Resim Sergisi” *Cumhuriyet*.
- Elif Naci (1931). “Müstakillerin Sergisi”, *Muhit*, 4/38, 29,78.
- Elif Naci (1933a). “Resim ve Felsefe”, *Varlık*, 3, 40.
- Elif Naci (1933b). “Ressamlarızı İtham Ediyorum”, *Yedigün*, 18, 4-5.
- Epikman R. (1939). “Yurdu Gezen Türk Ressamları”, *Güzel Sanatlar*, 1, 131-317.
- Eraslan L. (2009). “Yaygın Eğitim ve Halkevleri Uygulaması”, *Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü Atatürk Dönemi* (3 Cilt), Osman Horata vd. (Ed.), 729-735.
- Erbay F., Erbay M. (2006), *Cumhuriyet Dönemi (1923-1938) Atatürk’ün Sanat Politikası*, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Ergin, O. (1977). *Türk Maarif Tarihi*, Eser Matbaası (5 Cilt), İstanbul.
- Ergün, M. (1987). “Türkiye’de Öğretmen Yetiştirme Çalışmalarının Gelişmesi”, *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2, 10-18.
- Esen S. M. (1935). “Zafer Tabloları”, 5/129, *Yedigün*, 11-12.

- Eşiyok A. B. (2006). *İktisadi Dönemler İtibariyle Türkiye Ekonomisinde Kalkınma (1923-2004)*. Türkiye Kalkınma Bankası A.Ş., Ankara.
- Etike S. (2001). *Cumhuriyet Dönemi Resim Eğitimi (1923-1950)*, Güldiken Yayınları, İstanbul.
- fa., (1934). “D Grubunun Resim Sergisinde”, *Yedigün*, 2/48, 10-11.
- Faruk Nafiz, (13 Haziran 1931). “Kapanan Sergi”, *Hakimiyeti Milliye*.
- Faruk Nafiz, (2 Ağustos 1934). “İki Sergi”, *Hakimiyeti Milliye*.
- Faruk Nafiz, (2 Ağustos 1934). “İki Sergi”, *Hakimiyeti Milliye*.
- Faruk Nafiz, (2 Eylül 1933). “İki Sergi”, *Hakimiyeti Milliye*.
- Faruk Nafiz, (2 Eylül 1933). “İki Sergi”, *Hakimiyeti Milliye*.
- Faruk Nafiz, (2 Eylül 1933). “İki Sergi”, *Hakimiyeti Milliye*.
- Faruk Nafiz, (2 Şubat 1934). “D Resim Sergisinde”, *Hakimiyeti Milliye*.
- Faruk Nafiz, (22 Ağustos 1932). “İki Sergi”, *Hakimiyeti Milliye*.
- Faruk Nafiz, (22 Ağustos 1932). “İki Sergi”, *Hakimiyeti Milliye*.
- Faruk Nafiz, (26 Mayıs 1931). “Sergide”, *Hakimiyeti Milliye*.
- Faruk Nafiz, (31 Ağustos 1932). “Resim Sergisi”, *Hakimiyeti Milliye*.
- Fikret Mualla (1933). “Yeni Sanat Cereyanları”, *Varlık*, 10, 149-150.
- Fikret Mualla (1934). “Yeni Sanat Cereyanları”, *Varlık*, 22, 351-352.
- Foçalı Z. (1936). “Galatasarayda Resim Sergisi”, *Arkitekt*, 7, 204-205.
- Germaner S. (1999). “Cumhuriyet Döneminin Resim Sanatı”, *Cumhuriyet’i Renkleri, Biçimleri*, A. Ödekan (Ed.), Türkiye İş Bankası Yayınları ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 8-25.
- Gökalp Z. (1976). *Türkçülüğün Esasları*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Görel H. “Turan Barında Resim Sergisi”, *Arkitekt*, 3, 88-93.
- Günaydın G. (2006). “Türkiye Tarım Sektörü”, *Tarım ve Mühendislik*, 76-77, 12-27.
- Gürkan T. (1971). *Atatürk’ün Uşağı İdim*, Hürriyet Yayınları, İstanbul.

- Halide Edip (1937). “Yeni Sanat, Eski Sanat”, *Yedigün*, 232, 4.
- Hamit Necdet, (5 Şubat 1934). “D Grubu Sergisinde”, *Cumhuriyet*.
- Hasol D. (2017). *20. Yy Türkiye Mimarlığı*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- Hırçın F., (16 Mayıs 1940). “Ayetullah Sümer’in Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*.
- Hırçın, F. (11 Ağustos 1939). “23üncü Galatasaray Resim Sergisinde Teşhir Edilmekte Olan Sanat Eserleri”, *Cumhuriyet*.
- Hırçın, F. (11 Ağustos 1939). “23üncü Galatasaray Resim Sergisinde Teşhir Edilmekte Olan Sanat Eserleri”, *Cumhuriyet*.
- Hikmet Feridun, (5 Ağustos 1931). “Resim Sergisinde Yarım Saat”, *Akşam*.
- Hikmet Feridun, (5 Ağustos 1931). “Resim Sergisinde Yarım Saat”, *Akşam*.
- Hikmet Feridun, (5 Eylül 1933). “Koca Resim Sergisi’nde Dört Tablo Satıldı”, *Akşam*.
- Hikmet Feridun, (5 Eylül 1933). “Koca Resim Sergisi’nde Dört Tablo Satıldı”, *Akşam*.
- İ. M. (1931). “On Beşinci Resim Sergisi”, *Muhit*, 3/35, 12
- İzer Z. F. (1939a). “Resimde Klasizm”, *Oluş*, 1/1, 12.
- İzer Z. F. (1939b). “Tabiat Karşısında Ressam”, *Oluş*, 1/11, 292-293.
- Kaplan, İ. (2005). *Türkiye’de Millî Eğitim İdeolojisi*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Kaya D. G., Durgun A. (2009). “1923-1938 Dönemi Atatürk’ün Maliye Politikaları: Bütçe ve Vergi Uygulamaları”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19, 233-249.
- Kazım Sevinç (1934). “Sanat ve Entüsiyon”, *İz*, 5, 1.
- Koçer, S. (18 Ağustos 1940). “Galatasaray Lisesi’nde Açılan Resim Sergisi”, *Vakit*.
- Konur T. (1987). “Cumhuriyet Dönemi’nde Devlet-Tiyatro İlişkisi”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 31/1.2, 307-359.
- Korkut H. (2009). “Örgün Öğrenim: İlk, Orta ve Yükseköğrenim”, *Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü Atatürk Dönemi* (3 Cilt), Osman Horata vd. (Ed.), 713-728.
- Kutay C. (1938). “Ankara’da Resim Sergisi”, *Yedigün*, 277, 10-12.

Küçükkaya İ., Ortaylı İ. (2012). *Cumhuriyet'in İlk Yüzyılı 1923-2023*, Timaş Yayınları, İstanbul.

Lüleci Y. (2015). *Tek Parti Döneminde İktidar ve Sanat*, İskenderiye Yayınları, İstanbul.

M. F., (8 Mart 1937). "Ankara Halkevi'nde Açılan Resim Sergisi", *Ulus*.

Mahmut Yesari (1931). "Genç Ressamlar Sergisi", *Resimli Şark*, 3, 1.

Malik Vicdani (1933). "Türk Resim Sanatı", *Varlık*, 2, 28.

Meydan S. (2014). "Atatürk'ün Fabrikaları", *Bütün Dünya*, 2014/1, 39-43.

Mimar Sedat (28 Ekim (Birinciteşrin) 1937). "Turgut Cansever Sergisi", *Cumhuriyet*.

Mirzaoğlu G. (2009). "Türk Halk Müziği ve Halk Dansları", *Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü Atatürk Dönemi* (3 Cilt), Osman Horata vd. (Ed.), 1045-1052.

Muhittin Doğan (1931). "Ankara Fırka Ocağı Salonunda Sekizinci Resim Sergisi", *Muhit*, 3/33, 11.

Musa, (13 Temmuz 1932). "Yerli Bir Sanatkâr Bursa'da Sergi Açtı", *Cumhuriyet*.

Nabi, (31 Ekim (İlkteşrin) 1935). "Devrim Resim Sergisi", *Ulus*.

Nabi, (9 Kasım (Sonteşrin) 1936). "Resimde Realizme Doğru", *Ulus*.

Naci E. (26 Haziran 1939). "Şeref Akdik ve Sergisi", *Cumhuriyet*.

Nadi Y. (13 Şubat 1936). "Türk Ressamlığı Dost Rusya'da Takdirler Kazandı", *Cumhuriyet*.

Nahid Sırrı (1936). "Ankaradaki Son Resim Sergisine Dair", *Varlık*, 72, 370-371.

Nahid Sırrı (1937). "Ankara'da Resim ve Heykel Sergisi", *Ülkü*, IX/53, 394-396

Nahid Sırrı (1938). "Ankara'daki Son Resim ve Heykel Sergisi Hakkında", 394-395

Nahid Sırrı (1939a). "D Grubunun Sergisinde", *Yarım Ay*, 97, 6-7. 477-478

Nahid Sırrı (1939b). "Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Varlık*, XIV/82, 378-379.

Nazmi Ziya, (19 Ağustos 1932). "16ıncı Resim Sergisi", *Cumhuriyet*.

- Necip Fazıl (1935). Sanat Hakkında, *Varlık*, Sayı 52, İstanbul, s. 50-51.
- Nurullah Cemal (1934). “Millî Sanat Nedir: İki Sanat Şekline Dair”, *Hafta*, 30, 10.
- Nurullah Cemal, (14 Temmuz 1933). “Hamit Necdet’in Resim Sergisi”, *Vakit*.
- Onaran A. Ş. (1981). *Muhsin Ertuğrul’un Sineması*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Ödekan A. (1999). “Çağdan Olmak”, *Cumhuriyet’i Renkleri, Biçimleri*, A. Ödekan (Ed.), Türkiye İş Bankası Yayınları ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 3-5.
- Özata, M. (2013). *Atatürk, Bilim ve Üniversite*, Tübitak Yayınları, Ankara.
- Özçelik Ö., Tuncer, G. (2007). “Atatürk Dönemi Ekonomi Politikaları”, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9/1, 253- 266.
- Özel S. (2002). “Atatürk Dönemi Türkiye Ekonomisi”, *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 1/2, 235-248.
- Özhancı, E. (2009). “Türkiye’de Opera, Bale ve Devlet Opera ve Balesi’nin Evrimselliği”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 23, 197-203.
- Özön N. (1968). *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*, Bilgi Yayınevi, İstanbul.
- Özyiğit H. (2005). *1920-1928 Yılları Arasında Süreli Yayınlarda Kültür ve Sanat Yorumları: Resim*, (Basılmamış Yüksek Lisans Özyiğit H. (2005). “1920-1928 Yılları Arasında Süreli Yayınlarda Kültür ve Sanat Yorumları: Resim”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli Tezi), Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.
- Özyiğit H. (2014). “Cumhuriyet’in Başkenti İle Yaşıt Sanat: Ankara Resim Sergileri (1923-1933)”, *Başkent Oluşunun 90. Yılında Ankara: 1923-2013*, Ayşegül Köroğlu (Ed.), Ankamer Yayınları, 233-248.
- Özyiğit, 2013: 233-234.
- Özyurt, H. (1981). “Atatürk Dönemi Birinci ve İkinci Beş Yıllık Sanayileşme Planları ve Türkiye Ekonomisindeki Yapı Değişikliğine Etkileri (1933-1936)”, *Sosyoloji Konferansları*, 19, 119-148.
- Pamukçu R. (1940). “D Grubu ve 8. Sergi”, *İnanç*, 1/3, 12-13.

- Parla T. (1992). *Türkiye’de Siyasi Kültürün Resmi Kaynakları* (3 Cilt), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Peyami Safa (17 Temmuz 1933). “Hamit Necdet’in Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*.
- S. N. U. (1937d). “Topkapı Müzesinde Abdullah Ziya Çizgenin Resim Sergisi”:, *Ar*, 10, 19.
- Safa P. (16 Şubat 1940). “D Grubu Sergisi” *Cumhuriyet*.
- Safa P. (1936). “Bizde ve Avrupa’da Kübik”, *Yedigün*, 188, 7-8.
- Safa P. (1938). “Leopold Levy’nin Sergisi”, *Ar*, 2/4, 4-5.
- Safa P. (1939). “Çarpık Resim Yaşayacak Mı?”, *Yedigün*, 326, 7-8.
- Safa P. (23 Nisan 1939). “İnanmıyoruz”, *Cumhuriyet*.
- Salâhattin Yurdakul, (7 Haziran 1933). “Bir Sızı: Bir Gencin Resim Sergisi Hakkındaki Düşünceleri”, *Hakimiyeti Milliye*.
- Sarı, M. (2011). *Atatürk Dönemi İç Anadolu Bölgesi’nde İmâr İskân Faaliyetleri (1923-1938)*, (Basılmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Sarioğlu, M. (2001). *“Ankara” Bir Modernleşme Öyküsü (1919-1945)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Server Rıfat (1933). “Ankara Resim Sergisinde Bir Saat”, *Yedigün*, 1/9, 7.
- Sofuoğlu A. (2009). “Atatürk ve Tarih Tezi”, *Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü Atatürk Dönemi* (3 Cilt), Osman Horata vd. (Ed.), 51-60.
- Sözen M. (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Suner L. (1995). “Cumhuriyet Döneminde Tiyatroların Kurumlaşması”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12/12, 11-16.
- Şıvgın H. (2009). “Atatürk Dönemi Kültür Kurumları”, *Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü Atatürk Dönemi* (3 Cilt), Osman Horata vd. (Ed.), 63-65.
- T. İ. (1 Mart 1940). “Halkevi Resim Sergisi”, *Ulus*.



- Talu, E. E. (23 Temmuz 1935). “D Grubunun Sergisi” *Cumhuriyet*.
- Tan T. M., (5 Kasım (İkinciteşrin) 1936). “Küçük Ressam”, *Cumhuriyet*.
- Tan, (5 Kasım (İkinciteşrin) 1936). “Küçük Ressam”, *Cumhuriyet*.
- Tanpınar A. H. (1938). “Resim ve Heykel Müzesi”, *Ar*, 2/2, 21.
- Tansuğ S. (2012). *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TBMM Zabıt Ceridesi, Devre 4, Cilt 25, İçtima 4, 1 Kasım (Teşrinisâni) 1934.
- Temel T. (2016). “Türk Modernleşmesinin Taşıyıcı Gücü: Tiyatro”, *İdil Dergisi*, 5/26, 1763-1776.
- Tollu, 1935: 123-125
- Tunç, M. Ş., “Müstakillerin Sergisi Münasebetiyle” (25 Mart 1939). *Cumhuriyet*.
- Turani A. (2007). “*Sanat Terimleri Sözlüğü*”, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Türk Tarihi Heyeti (1930). *Türk Tarihinin Ana Hatları*, Devlet Matbaası, İstanbul.
- Türk Tiyatrosu (1983). *Türk Ansiklopedisi* (33 Cilt), Millî Eğitim Basımevi, 295-307
- Türkiye İstatistik Kurumu (2014). *İstatistik Göstergeler (Statistical Indicators) 1923-2013*, Ankara.
- Uçan A. (2009). “Atatürk ve Müzik”, *Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü Atatürk Dönemi* (3 Cilt), Osman Horata vd. (Ed.), 1254-1255.
- Us, A. (19 Haziran 1937) “Ankara Resim Sergisi”, *Kurun*.
- Ülken H. Z. (1992). *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yayınları, İstanbul.
- Üstünipek Ş. (2009). 1936-1950 Yılları Arasında Güzel Sanatlar Akademisi: Leopold-Levy ve Atölyesi, (Basılmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yasa Yaman, Z. (2012). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.
- Yenal O. (2003). *Cunhuriyet’in İktisat Tarihi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Yetkin S. K. (1938). “Yurda Döner Sanat”, *Ar*, 2/3, 2.

Yunus Nadi, (25 Mayıs 1930). “Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*.

Yusuf Ziya, (1 Ağustos 1932). “Resim Sergisi”, *Cumhuriyet*.

Yücel F. (2014). *Cumhuriyet Türkiyesinin Sanayileşmede İlk Önemli Adımı: Birinci Beş Yıllık Sanayi Planı 1934-1938*, TMMOB Elektrik Mühendisleri Odası, Ankara.

Yücel H. A. (1938). “Sanatta Hafıza”, *Ar*, 2/4, 2.

Yücel. E. (1999). *Türkiye’de Müzecilik*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Zaim T. (1938) “Plastik Sanatlar ve Türkiye”, *Ar*, 2/1, 10-11.



## **ÖZGEÇMİŞ**

Çağatay Olgun, 1988 yılında İzmir’de doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini İzmir’de tamamladı. 2014 yılında Pamukkale Üniversitesi Sanat Tarihi bölümünden mezun oldu. Çeşitli kültür-sanat dergilerinde yazarlık ve editörlük yaptı. 2014 yılında başladığı Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı’ndan 2017 yılında mezun oldu.

