

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**BATILILAŞMA DÖNEMİ'NDE VE
CUMHURİYET'İN İLK YILLARINDA TÜRK
RESMİNDE PROPAGANDA OLGUSU**

GÜLAY ÖZCAN

TEZ DANIŞMANI

YRD. DOÇ. DR. GÜLGÜN YILMAZ

EDİRNE 2009

Hazırlayan: Gülay ÖZCAN

Tezin Adı: Batılılaşma Dönemi'nde ve Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resminde Propaganda Olgusu

ÖZET

Bu tez çalışması, Batılılaşma Dönemi'nde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Türk resminde propaganda olgusunun irdelendiği bir araştırmadır.

Sanatın tarihi incelendiğinde, her dönemde ve her toplumda, egemen ideolojinin veya egemen ideolojiye karşıt bir ideolojik görüşün propagandasını yapmak, sanatın her dalında, vazgeçilmez bir özellik olarak görülür. Batılılaşma Dönemi'nde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında yapılmış olan Türk resimleri üzerinde, propaganda olgusuna tam olarak değinilmemiştir. Bu nedenle, Osmanlı Devleti zamanını kapsayan Batılılaşma Dönemi'ndeki Türk Resmi'nin ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarındaki Türk Resmi'nin, propaganda olgusuna ne derecede hizmet ettiği betimlenmeye çalışılmıştır.

İncelemeler sonucunda, çeşitli propaganda oluşturma tekniklerinin olduğu ve Batılılaşma Dönemi ile Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki Türk Resmi'nde de, bu propaganda tekniklerinden faydalanılarak, propaganda yapıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Ele alınan resimlerin çoğunun, saray ya da devlet destekli olduğu görülmüştür; bu resimlerin, devletin politikasıyla örtüştüğü de göz önüne alınarak, propaganda içerikli Türk resimlerinin çoğunun, devletin siyasi propagandasını yansıttığı kanaatine varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Batılılaşma, Cumhuriyet, Dönem, Türk, Resim, Propaganda.

Prepared by: Gülay ÖZCAN

Name of Thesis: Propaganda Phenomenon in Turkish Painting in the Westernization Period and in the First Years of the Republic.

ABSTRACT

This study is a thesis in which the propaganda phenomenon is analyzed in Turkish painting in the Westernization Period and in the first years of the Republic.

When the history of art is reviewed, making the propaganda of the dominant ideology or the opposition's ideology seems as an indispensable feature in each branch of art in all periods and societies. The propaganda phenomenon in the Westernization Period and in the first years of the Republic was not discussed considerably. Therefore, Turkish Painting in the Westernization period in the Ottoman's Reign, and Turkish Painting in the first years of the Republic have been studied regarding the propaganda phenomenon in the period.

And in our study we have found that there were various propaganda making techniques and these techniques were utilized in Turkish painting in the first years of the Republic and the Westernization period. It has been seen that many of the pictures were supported by the Palace or the Governments; it has been found that many of the paintings in those periods reflect the political ideology of the government considering the matching of it with the government policy.

Key Words: Westernization, Republic, Period, Turkish, Painting, Propaganda.

ÖN SÖZ

Hazırlamış olduğum “Batılılaşma Dönemi’nde ve Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Türk Resminde Propaganda Olgusu” başlıklı tez; propaganda olgusunun, Batılılaşma döneminde ve Cumhuriyet’in ilk yıllarında yapılan Türk resimlerindeki konumunu sosyal, siyasi ve sanatsal açıdan saptamayı konu edinmektedir.

Yapılan bu çalışma ile propaganda olgusunun Batılılaşma döneminde ve Cumhuriyet’in ilk yıllarında temel kaynaklar, estetik yaklaşımlar, sanat felsefesi, sosyo - politik süreçte yaşananların Türk resmine yansımaları tespit edilmiştir. Propaganda olgusundan görsel örneklendirmelere gidilmiş ve eserler stil, teknik ve form yaklaşımları ile beraber, özellikle, anlamsallığı ve görsel düşünce yapısı ve iletmek istediği mesajlar çerçevesi içerisinde değerlendirilmiştir.

Bu noktada, yurt içinde ve yurt dışında, Türk resminde propaganda olgusu ile ilgili kaynaklara ulaşılmış ve bunlardan elde edilen bilgiler, anlamlı bir bütün içerisinde anlamsallık ve yansımaları ile değerlendirilmeye çalışılmıştır.

“Batılılaşma Dönemi’nde ve Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Türk Resminde Propaganda Olgusu” adlı tez çalışmasının, gelecekteki bilimsel araştırmalara önemli bir kaynaklık etmesini dilerim; bu doğrultuda, Türk Resim Sanatı ve Dünya Sanat Tarihi’ne katkıda bulunmuş olmaktan büyük bir onur ve mutluluk duyuyorum.

Tez çalışmalarım süresince, büyük bir sabırla özveride bulunan, desteklerini hiçbir şekilde esirgemeyen, bilgi ve tecrübeleri ile yoluma sürekli ışık tutan, çok değerli danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Gülgün Yılmaz’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, bu çalışmanın şekillenmesine katkıda bulunan, bilgilerini paylaşan değerli hocalarım Yrd. Doç. Dr. Yılmaz Büktel’e ve Yrd. Doç. Dr. Deniz Bayav’a sonsuz teşekkürler ederim.

Desteklerinden dolayı değerli eşim Suat Özcan’a; aileme ve arkadaşlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Bu çalışma, Trakya Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Başkanlığı tarafından maddi olarak desteklenmiştir; katkılarından dolayı ilgili kişilere çok teşekkür ederim.

GÜLAY ÖZCAN

EDİRNE, 2009

İÇİNDEKİLER

ÖZET	I
ABSTRACT	II
ÖN SÖZ	III
İÇİNDEKİLER	V
RESİMLER LİSTESİ	VIII
KISALTMALAR LİSTESİ	XIV
1. GİRİŞ: TEZİN SUNUMU	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç	2
1.3.Önem	2
1.4. Sayıtlar	3
1.5. Sınırlılıklar	3
1.6. Araştırma Yöntemi	3
2. PROPAGANDA KAVRAMI	5
2.1. Propagandanın Tanımı	5
2.2. Propaganda Teknikleri	8
2.3. Propaganda ve Sanat İlişkisinin Tarihi	11

3. BATILILAŞMA DÖNEMİ ve TÜRK RESMİNDE PROPAGANDA OLGUSU	16
3.1. Batılılaşma Dönemi Türk Ressamlarının Yetiştığı Sosyal ve Siyasi Ortam	16
3.1.1. Batılılaşma Dönemi Öncesi Batılı Etkiler	16
3.1.2. Batılılaşma Hareketlerini Başlatan Nedenler	21
3.1.3. Sanat Eğitiminin Başlangıcı ve İlk Sergiler	24
3.1.4. Batılılaşma Dönemi'ndeki Sanat Akımları ve Düşünsel Akımlar	33
3.2. Batılılaşma Dönemi'nde Propaganda Olgusu İçeren Eserler	34
3.2.1. Savaş Resimleri	35
3.2.2. Padişah Portreleri ve İmparatorluğun Siyasi Propagandasını Destekleyen Resimler	40
3.2.3. Kadın Konulu Resimler	44
4. CUMHURİYET'İN İLK YILLARI ve TÜRK RESMİNDE PROPAGANDA OLGUSU	46
4.1. Modernleşme Dönemi Türk Ressamlarının Yetiştığı Sosyal ve Siyasi Ortam	46
4.1.1. İnkılap Sergileri	55
4.1.2. Yurt Gezileri	56
4.1.3. Devlet Resim ve Heykel Sergisi	65
4.1.4. Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Etkili Olan Sanatsal ve Düşünsel Akımlar	66

4.2. Modernleşme Döneminde Propaganda Olgusu İçeren Eserler	69
4.2.1. Savaş ve Kahramanlık Resimleri	69
4.2.2. Devrimleri ve Devlet Politikasını Destekleyen Resimler	77
4.2.3. Devlet Adamlarının Portreleri	84
4.2.4. Kadın Konulu Resimler	86
4.2.5. Köy ve Köylü – Kent ve İşçi Resimleri	91
5. KATALOG	102
6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	156
KAYNAKÇA / BİBLİYOGRAFYA	173
RESİMLER	184

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: “Seni ABD Ordusu İçin İstiyorum” (I WANT YOU FOR THE U.S. ARMY) adlı Amerikan Ordusu propaganda afişi, James Montgomery Flagg, 1917.

Resim 2: *Congregatio de Propaganda Fide* (İman Yayma Cemaati) adlı cemiyete ait risalenin kapağı, Estergon Kitaplığı, Macaristan.

Resim 3: Horaslıların Yemini, Jacques - Louis DAVID (1748 - 1825), 1784 - 1785, Tuval Üzerine Yağlıboya, 3.26 x 4.27 m., Louvre Müzesi, Paris.

Resim 4: Sovyet propaganda afişi.

Resim 5: Nazi propaganda afişi.

Resim 6: Osmanlı – Yunan Savaşı Resimli Vazo, A. Nicot İmzalı, 1897, Porselen Üzerine Resim, Dolmabahçe Sarayı / Mavi Salon.

Resim 7: Türk Topçuları, İbrahim Çallı, 1917, Tuval / Yağlıboya, 180 x 270 cm, MSGSÜİRHM.

Resim 8: Kurtuluş Savaşı’ndan, Ali Cemal, 1917, Tuval / Yağlıboya, 75 x 110 cm., T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ARHM.

Resim 9: Kurtuluş Savaşı’nda Topçular / Son Mermi, Namık İsmail, 1917, Tuval / Yağlıboya, 145 x 205 cm, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ARHM.

Resim 10: Siperde Mektup Okuyan Askerler, Hikmet Onat, 1917, Tuval / Yağlıboya, 145 x 120 cm, MSGSÜİRHM.

Resim 11: II. Mahmud Portresi ve Tophane Nusretiye Camii ile Mahmudiye Kalyonu Resimli Duvar Tabağı, Atam İmzalı, 1896, Porselen Üzerine Resim, Topkapı Sarayı Müzesi.

Resim 12: Padişah Portreli Fincan – Tabaklar (üstteki, Sultan IV. Murad portreli fincan; alttaki, Sultan Abdülmecid portreli fincan), 1901, Porselen Üzerine Resim, Topkapı Sarayı Müzesi.

Resim 13: Sultan III. Selim, Kostantin Kapıdağlı, 1803, Tuval / Yağlıboya, 89 x 110 cm., Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu.

Resim 14: Sultan II. Mahmud, Anonim, On dokuzuncu Yüzyıl Sonları, Tuval / Yağlıboya, 190 x 135 cm., Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu.

Resim 15: Tarih Dersi / Nasihat, Halife Abdülmecid Efendi, 1912, Tuval / Yağlıboya, 120 x 164 cm., Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu.

Resim 16: Ben Büyüyeyim de, Halife Abdülmecid Efendi, 1913, Kağıt / Füzen, 15 x 34 cm., Dolmabahçe Sarayı, Milli Saraylar Resim Koleksiyonu.

Resim 17: Haremde Goethe, Halife Abdülmecid Efendi, 1917, Tuval / Yağlıboya, 132 x 173 cm, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ARHM.

Resim 18: Haremde Beethoven, Halife Abdülmecid Efendi, 1917, Tuval / Yağlıboya, 155 x 211 cm., MSGSÜİRHM.

Resim 19: Sedirde Uzanan Kadın, Namık İsmail, 1917, Tuval / Yağlıboya, 131 x 180 cm., MSGSÜİRHM.

Resim 20: Mekkare Erleri (Nakliye Kolu), Zeki Kocamemi, 1935, Tuval / Yağlıboya, 123,5 x 195,5 cm, MSGSÜİRHM.

Resim 21: Silah Arkadaşları, Ali Avni Çelebi, 1932, Tuval / Yağlıboya, 150 x 100 cm., MSGSÜİRHM.

Resim 22: İstiklal Savaşında Cepheye Mermi Taşıyan Kadınlar, Halil Dikmen, 1933, Tuval / Yağlıboya, 137 x 243 cm., ARHM.

Resim 23: Topçular, Sami Yetik, 1926, Duralit / Yağlıboya, 70 x 99 cm., ARHM.

Resim 24: Köyün Geri Alınması, Sami Yetik, 1934, Tuval / Yağlıboya, 192 x 295 cm., İstanbul Askeri Müze.

Resim 25: Türk Ordusunun İstanbul'a Girişi, Mehmet Ruhi Arel, 1927, Tuval / Yağlıboya, 89 x 125 cm., İstanbul Atatürk Müzesi.

Resim 26: Zeybekler Kurtuluş Savaşında, İbrahim Çallı, 1923, Tuval / Yağlıboya, 154 x 180 cm., T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ARHM.

Resim 27: Atatürk Telgraf Başında, Şeref Akdik, 1934, Tuval/ Yağlıboya, 178 x 138 cm., MSGSÜİRHM.

Resim 28: Göreve Koş, Ömer Adil, 1924, Tuval / Yağlıboya, 91,5 x 125 cm., MSGSÜİRHM.

Resim 29: İlk Meclis, Refik Epikman, 1937, Tuval / Yağlıboya, 100 x 141 cm., T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ARHM.

Resim 30: Atatürk'e İstikbal (Karşılama), Mehmet Ruhi Arel, 1927, Tuval / Yağlıboya, 94 x 118 cm., ARHM.

Resim 31: Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii, Arif Bedii Kaptan, 1934, Tuval / Yağlıboya, 200 x 155 cm., MSGSÜİRHM.

Resim 32: Halka Öncülük Eden Özgürlük, Eugène Delacroix (1798 – 1863), 1830, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260 x 325 cm., Musée du Louvre, Paris.

Resim 33: İnkılap Yolunda, Zeki Faik İzer, 1933, Tuval / Yağlıboya, 176 x 237 cm., MSGSÜİRHM.

Resim 34: Taksim Meydanı, Nazmi Ziya Güran, Tuval / Yağlıboya, 1935, 73 x 93 cm., Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu.

Resim 35: Hatay'ın Anavatana Hasreti, İbrahim Çallı, 1936, Tuval Üzerine Yağlıboya, 194 x 120 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Resim 36: Atatürk, Nazmi Ziya Güran, 1915, Tuval / Yağlıboya, 146 x 96,5 cm, MSGSÜİRHM.

Resim 37: Atatürk, İbrahim Çallı, 1937, Tuval / Yağlıboya, 154 x 94 cm, Cumhuriyet Gazetesi Koleksiyonu.

Resim 38: İsmet İnönü, İbrahim Çallı, 1939, Tuval / Yağlıboya, 130 x 98 cm, MSGSÜİRHM.

Resim 39: Atatürk Heykeli, Feyhaman Duran, Yirminci Yüzyılın İlk Yarısı, Tuval / Yağlıboya, 65,5 x 53 cm, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ARHM.

Resim 40: Türkiye Büyük Millet Meclisinde Kadın, Melek Celal Sofu, 1936, Tuval / Yağlıboya, 35 x 48 cm., MSGSÜİRHM.

Resim 41: Okuma Yazma Kursu, Şeref Akdik, 1933, Tuval / Yağlıboya, 180 x 150 cm., MSGSÜİRHM.

Resim 42: Alfabe Okuyan Köylüler, Cemal Tollu, 1933, Tuval / Yağlıboya, 92 x 73 cm., MSGSÜİRHM.

Resim 43: Ayrılış, Abidin Elderoğlu, 1935, Tuval / Yağlıboya, 182 x 153 cm., İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi.

Resim 44: Okula Kayıt, Şeref Akdik, 1935, Tuval / Yağlıboya, 168 x 212 cm, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ARHM.

Resim 45: Yeni Mektep, Malik Aksel, 1936, Tuval / Yağlıboya, 84 x 84 cm, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ARHM.

Resim 46: Dikiş Diken Kadın, İbrahim Çallı, 1927, Tuval / Yağlıboya, 126 x 97 cm., MSGSÜİRHM.

Resim 47: Konser, Hamit Görele, Tuval / Yağlıboya, 130 x 162 cm., MSGSÜİRHM.

Resim 48: Balerin, Cemal Tollu, 1935, Tuval / Yağlıboya, 65 x 54 cm.,
MSGGSÜİRHM.

Resim 49: Harman, Namık İsmail, 1923, Tuval / Yağlıboya, 80 x 97 cm. Türkiye İş
Bankası Koleksiyonu.

Resim 50: Harman, Namık İsmail, 1923, Tuval / Yağlıboya, 165 x 200 cm.,
MSGGSÜİRHM.

Resim 51: Köylü Aile, Namık İsmail, Yirminci Yüzyılın İlk Yarısı, Tuval /
Yağlıboya, 71 x 89 cm., Özel Koleksiyon.

Resim 52: Taşçılar, Mehmet Ruhi Arel, 1924, Tuval / Yağlıboya, 170 x 230 cm.,
MSGGSÜİRHM.

Resim 53: Nalbant, Nuri İyem, 1944, Tuval / Yağlıboya, 120 x 100 cm., Özel
Koleksiyon.

Resim 54: İşçiler, Nurettin Ergüven, Yirminci Yüzyılın İlk Yarısı, Tuval / Yağlıboya,
218,5 x 184,5 cm., MSGGSÜİRHM.

Resim 55: Atatürk Köylülerle, Mehmet Ruhi Arel, 1931, Tuval / Yağlıboya, 142 x
185 cm., Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.

Resim 56: Doğulu ve Batılı Halkın Atatürk'e Arz - 1 Şükranı, (Üçlemenin orta
sahnesi), Turgut Zaim, 1933, Tuval / Yağlıboya, 130 x 298 cm., MSGGSÜİRHM.

Resim 57: Doğulu ve Batılı Halkın Atatürk'e Arz - 1 Şükranı, (Üçlemenin sol
sahnesi, Batılı halk), Turgut Zaim, 1933, Tuval / Yağlıboya, 130 x 298 cm.,
MSGGSÜİRHM.

Resim 58: Doğulu ve Batılı Halkın Atatürk'e Arz - 1 Şükranı, (Üçlemenin sağ
sahnesi, Doğulu halk), Turgut Zaim, 1933, Tuval / Yağlıboya, 130 x 298 cm.,
MSGGSÜİRHM.

Resim 59: Demiryolu ve Köylüler, İbrahim Çallı, Tuval / Yağlıboya, 63 x 80 cm., MSGSÜİRHM.

Resim 60: Gazi Mustafa Kemal Atatürk Çiftçiler Arasında, Namık İsmail, 1929, Tuval / Yağlıboya, 450 x 500 cm., T.C. Ziraat Bankası Koleksiyonu.

Resim 61: Hasat, Salih Urallı, 1940, Tuval / Yağlıboya, 65 x 50 cm., T.C. Merkez Bankası Koleksiyonu.

Resim 62: Halı Dokuyanlar, Malik Aksel, 1936, Tuval / Yağlıboya, 95 x 86 cm., ARHM.

Resim 63: Folklor, Cevat Dereli, Yirminci Yüzyılın İlk Yarısı, Tuval / Yağlıboya, 180 x 135 cm., MSGSÜİRHM.

Resim 64: Tohum Serpen Kadın, Cevat Dereli, Yirminci Yüzyılın İlk Yarısı, Tuval / Yağlıboya, MSGSÜİRHM.

Resim 65: Portakal Bahçesi, Halil Dikmen, Tuval / Yağlıboya, 139 x 242 cm., T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ARHM.

Resim 66: Kalkınma, Eren Eyüboğlu, 1954, Tuval / Yağlıboya, 200 x 300 cm., Yapı Kredi Koleksiyonu.

Resim 67: Üretim, Zeki Faik İzer, 1954, Tuval / Yağlıboya, 200 x 300 cm., Yapı Kredi Koleksiyonu.

Resim 68: Tütün Dizenler, Şeref Akdik, 1954, Tuval / Yağlıboya, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.

Resim 69: İncir Toplayanlar, Şeref Akdik, 1954, Tuval / Yağlıboya, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.

Resim 70: Bağbozumu, Şeref Akdik, 1954, Tuval / Yağlıboya, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

ARHM: Ankara Resim ve Heykel Müzesi

A.Ş.: Anonim Şirketi

Bkz.:Bakınız

I.: Birinci

CHP: Cumhuriyet Halk Partisi

cm.: santimetre

Çev.: Çeviren

Doç.: Doçent

Dr.: Doktor

9.: Dokuzuncu

IV.: Dördüncü

Ed.: Editör

Env.: Envanter

II.: İkinci

MSGSÜRHM: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

M.Ö.: Milattan önce

M.S.: Milattan sonra

No.: Numara

ODTÜ.: Orta Doğu Teknik Üniversitesi

XV.: On beşinci

19.: On dokuzuncu

10.: Onuncu

s.: sayfa

TBMM.: Türkiye Büyük Millet Meclisi

T.C.: Türkiye Cumhuriyeti

U.S.: United States

III.: Üçüncü

vb.: ve benzeri

Yrd.: Yardımcı

YEM: Yapı - Endüstri Merkezi

1. GİRİŞ: TEZİN SUNUMU

1.1. Problem

Propaganda, bir amaca hizmet eden çok belirgin bir mesajın sunumudur. Bu mesaj doğru olsa dahi, yönlü olabilir ve olayın tümünü dengeli sunmayabilir. Genellikle politikada kullanılır; hükümetler ve günümüzde siyasi partiler tarafından da desteklenir. Politik ve milliyetçi temaları bünyesinde barındırır. Propaganda, çoğu kez, reklamla karıştırılır; çünkü reklamla birçok benzer tekniği kullanır. Propaganda ayrıca psikolojik savaş yöntemlerinden biri olma özelliğini gösterir.

Latince “yayılacak şeyler” anlamına gelen propaganda zaman içinde “inancı yayma” ve “yayılması gereken” anlamlarını da kazanmıştır.

Propaganda amacına göre siyasi, sosyal, dini vb. propaganda gruplarına da ayrılabilir, ancak bunlar genelde birbirleriyle iç içe geçmiş olabilir, yani aynı anda birden çok mesaj içerebilir. Propagandanın yayılması için kullanılan araçlar, çağın teknolojik araçlarıdır. Kitaplar, gazeteler, broşürler, dergiler ve çeşitli eşyaların üzerindeki resim, yazı ve armalar propaganda araçlarına örnek verilebilir.

Türk resminde propaganda olgusu genellikle devlete bağlı sanat aktivitelerinde daha açık bir şekilde gözlenmektedir. Örneğin; Batılılaşma Dönemi’nde Yıldız Sarayı’na bağlı olarak yapılan Yıldız porselenleri üzerindeki bazı tasvirler, devletin (padişahın) siyasi propagandasını yansıtır.

Yirminci yüzyıldan günümüze dek, sanat eserlerinin verdiği sosyal, siyasi ve ideolojik mesajlar üzerine yapılan incelemeler ilgi çekici olmuştur; ancak, Batılılaşma dönemi ve Cumhuriyet’in ilk yıllarını kapsayan dönemde yapılmış olan Türk resimleri üzerinde sosyal ve siyasi propaganda olgusuna tam olarak değinilmemiştir. Bu sahada araştırma eksikliğinin bulunduğu gözlemlenir. Bu noktada, Batılılaşma dönemi ve Cumhuriyet’in ilk yıllarında Türk resminde propaganda olgusuna dair, sosyal, siyasi ve sanatsal bağlamda, araştırmanın

yapılması, yirmi birinci yüzyılda Türkiye Cumhuriyeti'nin sanata yaklaşımına bir katkıda bulunacak ve Türk Sanatı Tarihi açısından geniş açıklamalar sunacaktır.

1.2. Amaç

1. Batılılaşma döneminde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk resminin propaganda olgusu ile ilişkisi, bu dönemin Türk ressamlarının yetiştiği sosyal ve siyasi ortamları ve kendi fikirleri ile birlikte, bu konuyla bağlantılı eserlerini meydana getirdikleri diğer dış faktörlerin de göz önünde bulundurularak sanatsal yaklaşım çerçevesinde değerlendirilmesi,
2. Batılılaşma Dönemi'ni ve Cumhuriyet'in ilk yıllarını içine alan dönemde propaganda olgusunu yansıtan Türk resimlerinin propaganda oluşturma teknikleri ile birlikte yorumlanarak değerlendirilmesi,
3. Yine, Batılılaşma Dönemi ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında propaganda olgusunu içeren Türk resimlerinin dönem eserleri içerisinde vurgulanması,
4. Osmanlı Devleti'nin son yıllarıyla, Cumhuriyet Dönemi sanatçılarının propaganda olgusu içeren eserleri arasında karşılaştırma yapılması, ortak noktaların ve farklılıkların ortaya konulması,
5. Bu yaklaşımlar neticesinde Batılılaşma Dönemi'nde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk resminde propaganda olgusu ve bunun sosyo - politik yansımaları ve Türk Sanatı Tarihi içerisindeki konumunun vurgulanması ve bu bağlamda sanatın propaganda ile ilişkisinin ortaya konulması amaçlanmıştır.

1.3. Önem

Yapılan bu araştırma, Türk ve Dünya Sanat Tarihi kapsamında resimlerin yorumlanması; sanat eleştirisine sosyolojik, siyasi ve sanatsal yönden farklı bir bakış sunması açısından önemlidir. Bu araştırma neticesinde, Türk Sanatı Tarihi içinde geniş açılı bir perspektif çizilmeye çalışılmıştır. Böylece, ülkemizdeki genel sanatsal tartışma ortamına, farklı bir bakış açısı katılmış olduğu düşünülmektedir.

1.4. Sayıtlar

1. Bu çalışma aracılığıyla, Batılılaşma Dönemi'nde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk resminde propaganda olgusunun sosyal, ekonomik, dini ve siyasi açıdan ele alınarak Türk ve Dünya Sanat Tarihi'ndeki yerinin ortaya konabileceği,
2. Bu yaklaşımın ortaya koyduğu eserler ve döneme dair diğer eserler karşılaştırılarak bir değerlendirme yapılabileceği gözler önüne serilmiştir.
3. İleride, bu konu üzerine yapılacak daha geniş çaplı araştırmalara dair bu çalışmadan da yararlanılabileceği umulmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

1. Araştırma çerçevesi, genel hatları ile Batılılaşma Dönemi'nde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk resminde propaganda olgusunun sanatsal ve sosyo - politik açıdan ortaya konulması; seçilen eserlerin propaganda teknikleri ile birlikte siyasi ve sosyo - ikonografik açıdan ortaya konulması şeklinde oluşturulmuştur.
2. Araştırma çerçevesi içerisinde belirtilen Batılılaşma Dönemi, Osmanlı Devleti'nin, III. Selim devri ile son yılları arasında sınırlandırılmıştır. Cumhuriyet'in ilk yılları ise, Cumhuriyet'in ilan edildiği 1923 yılından, çok partili hayata geçişin yaşandığı 1946 yılına kadar olan dönem arasında sınırlandırılmıştır.
3. Araştırmada, Batılılaşma Dönemi'nin ve Cumhuriyet'in ilk yıllarının belirtildiği zaman sınırları içerisinde oluşturulmuş olan resimler, örnek alınmıştır.

1.6. Araştırma Yöntemi

Bu çalışma, alan taraması yöntemine dayalı olarak yapılmıştır.

Çalışmada, öncelikli olarak kütüphaneler, müzeler, arşiv kayıtları ve internet ortamında yapılan araştırmalar neticesinde, Batılılaşma Dönemi'nde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında propaganda olgusu içeren Türk resimlerine ait veriler toplanmış ve değerlendirilmiştir. Tipolojik ve seçmeci bir yaklaşımla örneklendirme kapsamına alınan eserlerin resim, fotoğraf ve çizimleri elde edilmiş ve bu eserler ile ilgili anlamsallık ve görsel mesajlar ile ilgili notlar alınmıştır. Sonrasında bu bilgiler propaganda teknikleri temel alınarak yorumlanmıştır ve tez konusuna dair bir bileşke ile sonuca varılmıştır.

2. PROPAGANDA KAVRAMI

2.1. Propagandanın Tanımı

Propaganda sözcüğü, etimolojik açıdan ele alınırsa, Latince *propagare* kökünden (bir filizin toprağa dikilerek yeni bitkiler elde edilmesi) doğan *propagand* kelimesinin (yayılacak şeyler) doğmasından oluşmuştur ve zaman içinde “inancı yayma” ve “yayılması gereken” anlamlarını da kapsamıştır. Günümüzdeki anlamıyla propaganda, bir amaca hizmet eden çok belirgin bir mesajın sunumudur. Bu mesaj doğru olsa dahi, yönlü olabilir ve olayın tümünü dengeli sunmayabilir.¹

Daha dar ve sık kullanılan anlamıyla propaganda, politik bir amacı ya da iktidarın çıkarlarını destekleyen, bilerek çarpıtılmış ya da saptırılmış bilgidir. Propagandacılar, bir grubun istekleri doğrultusunda, halkın, bir konu ya da olayla ilgili görüşlerini değiştirmeyi hedefler.

Propaganda, genellikle, politikada kullanılır; hükümetler ve günümüzde siyasi partiler tarafından da desteklenir; politik ve milliyetçi temaları bünyesinde barındırır.

Propaganda, çoğu kez, reklamlarla karıştırılır; çünkü reklamlarla birçok benzer tekniği kullanır.²

Propaganda, savaşta güçlü bir silah; hele psikolojik savaşta çok etkili bir araçtır. Savaşta propaganda yapmaktaki amaç, düşmanı insanlık dışı göstermek ve ona karşı nefret duyguları uyandırmaktır. Propaganda, çoğu kez, düşmanın, gerçek ya da hayali bir haksızlığın sebebi olduğu hissini vermeye çalışır; aynı zamanda, halkın, kendi milletinin haklı olduğuna da inanması gerekir. 1095 yılında Papa II.

¹ “Propaganda”, Wikipedi, Özgür Ansiklopedi, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Propaganda>, (16. 11. 2007); “Propaganda Nedir?”, <http://www.eskisehirforum.net/propaganda-nedir-tr49.html>, (29. 08. 2009).

² Reklam ve sanat ilişkisi için bakınız: John Berger, (2003): *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, s. 134.

Urbanus, Haçlı Seferleri'ni başlatabilmek ve taraftar toplamak için çeşitli propaganda yöntemleri kullanmış; ekonomik nedenlerden, dinsel amaçlardan yararlanmış; katılımcılara çeşitli vaatlerde bulunmuştur.³ 1917 yılında ABD Ordusu için James Montgomery Flagg tarafından yapılan “Seni ABD Ordusu İçin İstiyorum” (I WANT YOU FOR U.S. ARMY) adlı afişte, devlet ve ulusun birliği kadar, Amerikalı prototipini de simgeleyen, Sam Amca figürü kullanılmıştır⁴ (Resim 1). Ayrıca, söz konusu afişin, benzer bir versiyonu, Türkiye’de, 1950 – 1960 yılları arasında ilk kez seçimle iş başına gelen Adnan Menderes tarafından siyasi propaganda aracı olarak kullanılmıştır.⁵

Nazi Almanya’sı döneminde, propaganda, Halk Aydınlanması ve Propaganda Bakanlığı tarafından yapılmıştır: Bu bakanlıktan sorumlu olan Joseph Göbbels, başarılı bir şekilde, propaganda çalışmalarını yürütmüştür. Ayrıca, Soğuk Savaş sırasında, ABD ve Sovyetler Birliği, özellikle, radyo ve televizyon programlarıyla, yoğun bir şekilde propaganda yapmıştır.

On dokuzuncu ve yirminci yüzyıl Rus devrimcileri, propaganda sözcüğünün iki farklı yönünü birbirinden ayırarak, birini “ajitasyon”; diğerini “propaganda” olarak adlandırmıştır. Propaganda, Marksizm’in öğretilerinin ve teorik ve pratik temel ekonomik bilgiler gibi devrimci fikirlerin yayılması anlamında; ajitasyon ise, kışkırtma, kamuoyu oluşturma veya politik rahatsızlık yaratma anlamında kullanılmıştır.

Propaganda, kaynağına göre; beyaz propaganda, kara propaganda ve gri propaganda olarak, sınıflandırılabilir:

- Beyaz propagandanın kaynağı bellidir. Propaganda yapan kişi, kendisini, hedef kitleye, açık bir şekilde tanıtır ve kabul ettirmeye çalışır;

³ Işın Demirkent, (1997): *Haçlı Seferleri*, Dünya Yayıncılık, İstanbul, s. 5.

⁴ Toby Clark, (2004): *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, Çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s. 141.

⁵ Bakınız: Kenan Olgun, (2008): “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Seçim Kültürü (1840 – 1950)”, *Sine – i Millet Sergisi Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Seçim 1840 – 1950*, Bölüm Editörleri: Nergis Ulu, Güldane Çolak, Ömer Aydın, Sinan Sümbül, Fotoğraf Editörü: Abdüsselam Ferşatoğlu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayını, İstanbul, s. 35.

- Kara propaganda, dost bir kaynaktan geliyormuş gibi görünse de, tersidir;
- Gri propaganda, nötr (tarafsız) bir kaynaktan geliyormuş gibi gözükür; oysaki, karşı taraftan gelmektedir.

Propaganda, amacına göre; siyasi, sosyal, dini vb. propaganda gruplarına da ayrılabilir; ancak bunlar genelde birbirleriyle iç içe geçmiş olabilir; yani, aynı anda birden çok mesaj içerebilir.⁶

İletişim biliminin kurucularından olan, Amerikalı siyaset bilimci Harold Lasswell, Birinci Dünya Savaşı'nda yapılan propaganda çalışmalarını incelemiş, 1948 yılında yayınladığı bir makalesinde; "kim, neyi, hangi kanalla, kime, hangi etkiyle söylüyor?" sorularından oluşan haberleşme modelini ortaya koyarak, propagandanın etkili olmasında önemli olan iletişim faktörlerinin altını çizmiştir.⁷

Propagandanın yayılması için kullanılan araçlar, çağın teknolojik araçlarıdır: Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma döneminde kullandığı propaganda araçları genelde kitaplar, gazeteler ile porselen, tablo, saat ve bunun gibi eşyalar aracılığıyla görsel ya da yazınsal sunumları içerirken; günümüzde propaganda, daha çok haberler, hükümet raporları, tarihin tekrar yazılması, kitaplar, broşürler, propaganda filmleri, radyo, televizyon, bilgisayar - internet ve posterler aracılığıyla yapılmaktadır.

⁶ "Propaganda", Vikipedi, Özgür Ansiklopedi, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Propaganda>, (16. 11. 2007).

⁷ "Propaganda Nedir?", <http://www.medyasozluk.com/propaganda.html>, (29. 08. 2009).

2.2. Propaganda Teknikleri

Propaganda teknikleri, ilk defa, yirminci yüzyılın başında, gazeteci Walter Lippman⁸ ve halkla ilişkilerin babası sayılan Edward Bernays⁹ tarafından tanımlanmış ve bilimsel bir şekilde uygulanmıştır. I. Dünya Savaşı sırasında, ABD, Walter Lippman ve Edward Bernays'ı, İngiltere'nin yanında savaşa girmek için, halkın fikrini etkilemek amacıyla görevlendirmiştir ve Lippman ile Bernays'ın propaganda kampanyası, altı ay içinde etki uyandırmıştır. Bu bağlamda, propaganda mesajlarının hangi metotlarla ulaştırılacağı ya da ulaştırıldığı önemlidir. Sosyal psikoloji araştırmalarına dayanan ve propaganda oluşturmak için kullanılan; temelini, Edward Bernays ve Walter Lippman'ın oluşturduğu ve daha sonraki zamanlarda çeşitli araştırmacıların geliştirdiği bazı teknikler şunlardır:

- **Korkuya başvurma yöntemi:** Topluluğun genelinde korku yaratarak bir konuya destek sağlamayı amaçlamaktır.
- **Bir otoriteye referans yöntemi:** Bir fikri, bir görüşü veya bir hareket planını desteklemek için bir otoriteyi veya makam sahibini referans vermektir.
- **Tren etkisi yöntemi:** Hedef kitleye "herkes bunu yapıyor" mesajını vererek bir hareket tarzını kabul ettirmektir. Bu yöntem, ikiye ayrılır: Kalabalığa katıl tekniği ve kaçınılmaz zafer tekniği.

Kalabalığa katıl tekniği: İnsanların kazanan tarafta olma dürtüsü kullanılarak, hedef gruba bunun bir kitle hareketine döndüğü ve onların da katılmasının kendi yararlarına olduğu mesajını vermektir.

Kaçınılmaz zafer tekniği: Trene henüz katılmamış olanları, kesin zafere giden yolda bulunanlara katılmaya çağırmaktır; trende olanlara da kalmalarının en iyi hareket olduğu fikrini aşılacaktır.

⁸ Walter Lippman, (1921): *Public Opinion*, Allen & Unwin, London.

⁹ Edward Bernays, (1928): *Propaganda*, Horace Liveright, New York.

- **Reddin elde edilmesi tekniği:** Bir fikrin nefret edilen, korkulan veya küçük görülen bir grupta popüler olduğu imajının verilmesi ile bu fikrin reddinin sağlanmasını amaçlamaktır. Böylelikle eğer nefret edilen veya küçük görülen bir grup insanın da aynı fikri savunduğu inandırılırsa hedef kitle bu görüşü terk etmiş olur.
- **Damgalama tekniği:** Propagandanın hedefini nefret edilen bir şeyle damgalayarak onun hakkında bir ön yargı oluşmasını sağlamaktır.
- **Günah keçisi tekniği:** Suçu, aslında suçlu olmayan bir kişiye veya gruba atmaktır. Böylelikle gerçekten suçlu olanlar korunur ya da sorunun çözümüne harcanacak çabalardan dikkat başka yere çekilir.
- **Erdem sözleri tekniği:** Bir kişi hakkında veya bir konuya başlandığı zaman, hedef kitlede olumlu bir imaj sağlayacak sözler söylemektir: Akıllı liderlik, özgürlük, mutluluk gibi.
- **Direkt emir tekniği:** Karar verme sürecini basitleştirerek hızlandırmaktır. Propagandayı yapan kişi, resimler ve kelimeler kullanarak dinleyici ya da izleyicilere tam olarak ne yapmaları gerektiğini söyler. Diğer olası seçenekler ortadan kaldırılarak, hedef kitlenin kısa sürede karar vermesi sağlanır. Emri vermek için otorite figürleri kullanılabilir. Sam Amca'nın "Seni ABD Ordusu İçin İstiyorum" resmi, bu tekniğe örnektir.
- **Parıltılı genellemeler tekniği:** Akıl yürütme gerektirmeden kabul edilmesini sağlamak için yüksek değer taşıyan olgu ve inançlarla ilişkilendirilmiş, yoğun, duygusal olarak çekici sözleri ya da görüntüleri içerir. Yurt sevgisi, memleket, barış, özgürlük, onur vb. duygularla ilişkilendirilir. Bunlar başka bir anlama gelecek olsa bile bellekteki izlenimi hep olumludur.
- **Transfer tekniği:** Bir birey, bir grup veya bir değer iyi ya da kötü özelliklerini bir diğerine, hedef kitleye kabul ettirmek veya reddettirmek için aktarmaktır.
- **Rasyonalizasyon tekniği:** Bireyler veya grupların tartışılır davranış veya inançlarını, bazı genellemelerle akılcı yapmaya çalışmaktır.

- **Kasıtlı belirsizlik tekniği:** Genellemeler kasıtlı olarak belirsizdir ki, hedef kitle kendi yorumlarını katabilsin. Amaç, kitleyi gerçekliğini analiz etmeden bazı belirsiz sözlerle ya da mesajlarla harekete geçirmektir.
- **Nedeni aşırı basitleştirme tekniği:** Karmaşık sosyal, siyasi, ekonomik ya da askeri sorunlara popüler genellemelerle cevap vermektir: Popüler genellemeler yoluyla nedeni aşırı bir biçimde basite indirgeyerek sorundan uzaklaşmak amaçlanır.
- **Sokaktaki adam tekniği:** Propagandacının görüşünün sokaktaki adam tarafından da desteklendiğini göstermek hedeflenir.
- **Tanıklık tekniği:** Bir politikayı ya da hareketi desteklemek veya yermek için alıntılar yapmaktır. Alıntı yapılan kişinin şöhreti kullanılır. Tanıklık tekniğinin kullanılması, saygı duyulan bir kişinin propaganda mesajına resmi desteğini göstermesi şeklinde olur. Bu yöntemle, hedef kitlenin, kendini, bu saygı duyulan kişi ile özdeşleştirmesi ve onun fikirlerini kabullenmesi amaçlanır.
- **Slogan tekniği:** Kısa, çarpıcı bir sözcük veya tümcedir. Slogan halindeki fikirler ikna edicidirler.
- **İfade edilmemiş kabuller tekniği:** Propaganda mesajı açıkça ifade edildiği takdirde kabul görmeyeceği düşünülüyorsa kullanılır. Bunun yerine mesaj sürekli farz edilir veya kabul edilir.¹⁰

¹⁰ "Propaganda", Vikipedi, Özgür Ansiklopedi, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Propaganda>, (16. 11. 2007).

2.3. Propaganda ve Sanat İlişkinin Tarihi

Propaganda sözcüğü etkileme, sindirme, yanıltma yöntemlerini içererek olumsuz bir izlenim meydana getirir; sanat fikri ise çoğu kişi için gerçeğe, güzelliğe, özgürlüğe ulaşmayı amaçlayan olumlu bir etkinlik alanını ifade eder. Bu yüzden kimilerine göre “propaganda” ile “sanat” arasında bağlantı kurulması çelişki içerir, oysa “propaganda” sözcüğünün olumsuz çağrışımları, yirminci yüzyılın ideolojik mücadeleleri zamanında, I. Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkmıştır.¹¹

Propaganda sözcüğünün inanç, değer ve uygulamaların sistematik olarak yaygınlaştırılması anlamına gelen özgün kullanımı, Papa XV. Gregorius’un, Protestan reformunun aykırı düşünsel etkilerini yok etmek amacıyla, Otuz Yıl Savaşları’nın başlangıcından hemen sonra, 1622 yılında, Katolik kilisenin bir yönetim organı olarak, *Congregatio de Propaganda Fide* (İman Yayma Cemaati) adıyla kurduğu misyoner örgütün ismine dayanmaktadır (Resim 2).

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda, sözcük, birçok Avrupa dilinde, politik fikirlerin, dinsel inançların, hatta ticari reklamcılığın geniş alanlara yayılması anlamına gelen, tarafsız bir kavram olarak kullanılmıştır.

Sanatın politika için ve bununla bağlantılı olarak politik propaganda için kullanılmasının uzun ve köklü bir geçmişi vardır. Tarihte şehir devletleri, krallıklar ve imparatorlukların hükümdarları, anıtsal boyutlardaki sanat eserlerini, iktidarlıklarının altını çizmek, zaferlerini yüceltmek veya düşmanlarına gözdağı vermek amacıyla kullanmışlardır. Milattan sonra birinci ve ikinci yüzyılda Roma İmparatorluğu’nun her köşesinde para ve madalyonlar dağıtan, anıtsal heykeller yaptıran imparatorlar, politik sembol ve törenleri oldukça yoğun biçimde kullanmıştır; Roma’daki mimari mekanlar, bir yandan, zaferin, itaatin ve birliğin kutlandığı görkemli törenlerin yapılmasına yönelik; bir yandan, savaş esirlerinin halka gösterilmesine yönelik; diğer yandan, yağma ve savaşlardan elde edilen

¹¹ Clark, 2004: 11.

eserleri sergilemeye yönelik olarak tasarlanmıştır. İmparator Augustus (M.Ö. 27 - M.S. 14), kurduğu yeni rejimin bir propaganda vasıtası olarak, o zamanların yapıtlarında, bunun, ölümsüzleştirilmesini istemiştir.¹² Bunun için, heykeltıraşlık ve mimarının yanı sıra, edebiyattan da, yararlanmışır. Eski Batı tarihinin ikincil kaynakları arasında sayılan ve günlük siyasal mücadele yaşamına ışık tutan “propaganda yazıları”nın örneklerine özellikle Roma Cumhuriyeti’nin son döneminde ve Roma Devleti ile Hıristiyanlık arasındaki çatışmada sıklıkla rastlanmaktadır. Bu yazılardaki ortak eğilim, mevcut siyasal ve sosyal koşulları eleştirmek ve bazen bu koşulları iyileştirici öneriler yapmak şeklinde karşımıza çıkmaktadır.¹³

İdeolojik görüşlerin sunumu ve yaygınlaştırılması bağlamında, propaganda ile sanat arasında ayrılmaz bir bağ vardır. Janet Wolff, sanat sosyolojisinin aracılığıyla, sanatın her zaman değerleri ve ideolojileri şifrelere çevirdiğinin, sanat eleştirisinin görece özerk sözcükleri üreten politik ve ideolojik süreçlerden hiçbir zaman bağımsız olamayacağını görülebileceğini vurgulamaktadır. Dolayısıyla, politik ve ideolojik süreçler de propaganda süreciyle bağlantılı olduğundan sanatın propaganda olgusundan bağımsızlaşamayacağı ortadadır.¹⁴

Nicos Hadjinicolaou, bütün toplumlarda, resim üretim tarihinin, yönetici sınıf görsel ideolojilerinin tarihi olduğunu ileri sürmektedir.¹⁵ Ortaçağ boyunca dini ve dünyevi güçler birbirinden ayrılmaz olduğundan sanat ile politika da birbirine sıkı sıkıya bağlı olmuştur. Görünüşte Hıristiyanlığa ait temaları anlatan Ortaçağ sanat eserleri, genellikle, sanatçıları görevlendiren kilisenin veya laik güçlerin ideolojik çıkarlarını desteklemiştir. Klasik sanatı örnek alan ve zengin sanat koruyucuları tarafından desteklenen Rönesans sanatçıları, Avrupa tarihinde filizlenen en büyük

¹² Oktay Akşit, (1985): *Roma İmparatorluk Tarihi: M.Ö. 27 - M.S. 395*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No: 2052, İstanbul, s. 60.

¹³ Bülent İplikçioğlu, (1997): *Eskibatı Tarihi I: Giriş, Kaynaklar, Bibliyografya*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, s. 72.

¹⁴ Janet Wolff, (2000): *Sanatın Toplumsal Üretimi*, Çev. Ayşegül Demir, Özne Yayınları, İstanbul, s. 137.

¹⁵ Nicos Hadjinicolaou, (1998): *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*, Çev. Halim Spatar, Kaynak Yayınları, İstanbul, s. 109.

sanat akımını geliştirebilmişlerdir.¹⁶ Bu şartlar altında sanatçıların ve onları himaye edenlerin amaçları birbirine karışmış; on altıncı yüzyılın başlarından itibaren, özellikle Rönesans İtalya'sında bazı sanatçılar kişisel bir üne kavuşmuş olsa da bu sanatçıların en ünlüleri bile zaman zaman yeteneklerini, hamilerine hanedan armaları, zırh ve giysi gibi politik aksesuarlar tasarlamak için kullanmak zorunda kalmışlardır.¹⁷

Sanatsal üretimin sanatçının politik inançlarını kaynak alabileceği düşüncesi, on sekizinci yüzyılda ortaya çıkmıştır ve Fransız ressam Jacques Louis David (1748 – 1825), estetik ve politik ilkelerini bir araya getirmeyi seçmiş ilk sanatçılardan biri olmuştur. David'in çok yankı uyandıran *Horaslıların Yemini* (*Horatius Kardeşlerin Yemini*) adlı resmi, kendi dünya görüşünü yapıtına doğrudan yansıtan yeni sanatçı tipine çok iyi bir örnek oluşturur (Resim 3). Bu tablo, kralın isteği üzerine Fransa Krallığı'nın Güzel Sanatlar Bakanlığı için sipariş edilmiştir; ancak, bu resim, kraliyete karşı başlatılacak olan ihtilal mücadelesini yansıtmaktadır ve halkın yurtseverlik, fedakarlık, cesaret gibi duygularını harekete geçirmeyi hedeflemektedir. Resmin kompozisyonunda, Alba ile savaşan Roma'nın zaferini kazanması için canlarını feda etmeye hazırlanan Horas kardeşlerin babalarına yemin ettikleri an görülmektedir. Eserde, Cumhuriyetçi Roma'ya gönderme yapılarak otoriter ve vatansever ahlak değerlerinin yeniden gündeme gelmesi amaçlanmıştır. Fransa'nın mücadelesi, devrime karşı çıkan komşu devletlere yöneliktir.¹⁸ Roma tarihinden anlatılan sahnede Cumhuriyetin özgür vatandaşları kendi bağımsız iradeleriyle devletlerini kurtarmak için silaha sarılmışlardır. Karar prensler ya da krallar tarafından değil ulusların sorumluluğunu omuzlarında taşıyan özgür bireylere verilmektedir. Fransız devriminin arifesinde bu resmin uyandırdığı coşkuyu hayal etmek hiç de zor değildir.¹⁹ David, Fransız Devrim liderlerinin portrelerini yapıp, kutlama törenlerini tasarlayarak devrim ideallerinin yayılmasını sağlamıştır. Sanatçı,

¹⁶ Eric Ingelfield – Keith Wicks – Ron Carter, (1983): *Sanat*, Remzi Kitabevi, İstanbul, s. 11.

¹⁷ Clark, 2004: 14 -15.

¹⁸ "Jacques Louis David", <http://www.mitoloji.info/resim-sanatcilar/jacques-louis-david-5.nedir>, (22. 05. 2009).

¹⁹ Anna - Carola Krausse, (2005): *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Çev. Dilek Zaptçioğlu, Literatür Yayınları, İstanbul, s. 52.

1793 yılında yaptığı *Marat'ın Ölümü* adlı eserinde, slogancı ruhunu ortaya sermiştir ve politik fikirlerini açıkça yansıtarak kraliyetin karşı saflarında olduğunu göstermiştir. David, Fransız devriminin savunucusu olan Marat'ın, kraliyet yanlısı bir kişi tarafından öldürülmesi üzerine, bu resmi yapmıştır; böylece, ihtilal karşıtı kişilerin acımasız taraflarını ortaya koyarak siyasi propagandasını yansıtmıştır.²⁰

Propaganda sözcüğünün tarafsızlığı, birebir çarpışmanın yapıldığı eski moda savaş taktiklerinin yetersiz kalarak özellikle makineli silahlar ve ağır toplar gibi gelişmiş askeri teknolojilerin karşı karşıya geldiği I. Dünya Savaşı'nda sona ermiştir. Bu savaşta çok sayıda asker ölmüştür ve ölenlerin yerine yeni asker toplamada geleneksel yöntemlerin yetersiz kalmasından dolayı savaşan devletler kamuoyunun görüşünü ulusal önem taşıyan bir konu olarak gözetmek zorunda kalmışlardır. Özellikle ileri ülkelerin halkları ucuz gazeteler, afişler ve sinema gibi gelişmiş kitle iletişim araçları yoluyla her an devlet propagandasının hedefi haline gelmiştir. Savaş sırasında sansür ve yanlış bilgilendirme şeklinde algılanan propaganda, ilerleyen zamanlarda gitgide artan oranda düşmanın maneviyatına yönelik psikolojik bir mücadele aracı olarak kullanılmaya başlamış; hükümet merkezli propaganda, I. Dünya Savaşı'ndan sonra "bilgi servisleri" veya "kamu eğitimi" gibi yumuşatılmış adları kullanan resmi kurumlar kanalıyla demokratik ülkelerde devam etmiştir. Propaganda sözcüğünün kullanımından kaçınılmasının nedeni, sözcüğün demokrasi fikriyle bağdaşamaz olduğu anlayışıdır. Propaganda sözcüğünün 1917 yılından itibaren Sovyet Rusya, 1933 yılından itibaren ise Nazi Almanya'sı gibi tek parti devletlerinin resmi terminolojilerinde direkt kullanılması, sözcüğün bu devletlerle özdeşleştirilmesine sebep olmuştur (Resim 4, Resim 5).

Batı demokrasilerinde propaganda sözcüğü, tartışmalı bir terim olan ve 1945 yılına dek temelde faşist diktatörlükleri, Soğuk Savaş sırasında ise Sovyetler Birliği ve diğer komünist devletleri tanımlamak için kullanılan totalitarizm sözcüğüyle bağdaştırılmıştır.

²⁰ Müren Beykan, (1997): *Sanat Kitabı*, İngilizceden Çeviren: Mine Haydaroğlu, YEM Yayınları, İstanbul, Baskı: Singapur, s. 120.

Sanatta propaganda, her zaman imgenin doğasından veya sanatçının amaçlarından kaynaklanmaz. Sanat daha çok işlevi, yeri, kamusal veya özel alanda biçimlendirilmesi, başka tür nesne ve faaliyetlerden oluşan ağla bağlantısı sonucu propagandaya dönüşür.²¹

²¹ Clark, 2004: 19.

3. BATILILAŞMA DÖNEMİ ve TÜRK RESMİNDE

PROPAGANDA OLGUSU

3.1. Batılılaşma Dönemi Türk Ressamlarının Yetiştığı Sosyal ve Siyasi Ortam

3.1.1. Batılılaşma Dönemi Öncesi Batılı Etkiler

Osmanlıların Batı resmi ile tanışması, II. Mehmed'in (1432 - 1481) İstanbul'u alarak sınırlarını Batı'ya dayamasıyla gerçekleşir; ama bu tarihi olayla birlikte, önce minyatür sanatı gelişerek, bir imparatorluk sanatı haline gelecektir.²² Batılı anlamdaki resmin Osmanlı topraklarına girmesi, Batılı ressamın Osmanlı sarayında çalışma fırsatı bulmasıyla gerçekleşmiştir.²³ Fatih'in saraya çağırdığı yabancı ressamlar arasında gerçek kişiliği bilinmeyenler vardır. Asıl adı bilinmeyen bir sanatçıya ait olan "Mehmed Siyah Kalem resimleri" o dönemde Batı resmine en yakın resimlerdir.²⁴ Bu süreç, Fatih Sultan Mehmed'in başta Gentile Bellini'yi (1429 - 1507) ve diğer Venedikli ressamı İstanbul'a davet ederek kendi portresini yaptırması ve Topkapı Sarayı'nın duvarlarını Rönesans üslubu fresklerle süsletmesi ile başlayarak, on dokuzuncu yüzyıla kadar devam etmiştir. Karlofça ve Pasarofça anlaşmalarının ardından, Osmanlı'nın gerçek anlamda Avrupa'ya yüzünü dönmesiyle, resimde, asıl Batılılaşma başlamıştır.²⁵

On beşinci yüzyılın en ünlü nakkaşlarından Şiblizade Ahmed, Fatih'in bağdaş kurarak oturmuş ve elinde tuttuğu gülü koklar vaziyette bir tasvirini yapmıştır. Bu

²² Mehmet Üstünipek, (2005): "Türk Resim Sanatı Tarihi", *Araştırma*, İstanbul, http://www.lebriz.com/pages/doc_View.aspx?docID=143...21..., (09. 01. 2009), s. 2.

²³ Kıymet Giray, (1996): "Türk Sanatının Çağcıl Gelişmelere Açılması", *Kültür ve Sanat*, sayı: 29, s. 40; Seyfi Başkan, (1997): *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim*, TC. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 37.

²⁴ Zahir Güvemli, (1987): *Resim Sanatı ve Türk Resmi*, Ak Yayınları, İstanbul, s. 31- 32.

²⁵ Başkan, 1997: 37.

tasvirin, Gentile Bellini'nin, bugün Londra National Gallery'deki Fatih portresi ile benzerliği açıktır. Çağdaşı Sinan Bey'in Fatih portresi ise, Costanza da Ferrera'nın (1450 - 1524) Fatih portresiyle benzeşmektedir.²⁶ Yerli sanatçıların Fatih tasvirlerinde Batı portre geleneği ile Doğu minyatür geleneğinin uyumlu birleşimi, portrecilik anlayışının öncelikle minyatürlerde kendini göstermeye başladığını kanıtlamaktadır ve bu anlayış, on dokuzuncu yüzyıla dek devam edecektir.²⁷ Bu portrelerde, padişahların tuttukları çiçek, kılıç ve kitap gibi objeler, padişahın gücünün, yeteneğinin, ilgi alanının bir göstergesidir; bu şekilde, padişahın, daha çok dış ülkelere karşı, siyasi propagandasının yansıtıldığı görülür. Portre albümleri ve *Silsilenamé* olarak adlandırılan şecere kitapları, genelde, öteki İslam ülkelerine karşı propaganda aracı olarak kullanılmıştır.

On altıncı yüzyılda ise Matrakçı Nasuh ile minyatür sanatında yeni bir üslup olan figürsüz manzara resimleri devri başlar. Kanuni Sultan Süleyman'ın (1494 - 1566) İran, Irak ve Azerbaycan seferlerine katılarak hazırladığı *Beyan - ı Menazil - i Sefer - i İrakeyn* adlı eserinde insansız manzaralar topoğrafik resim tarzının canlı örneğidir.²⁸

Kanuni döneminde diğer bir önemli sanatçı da Kanuni Sultan Süleyman, Sultan II. Selim (1524 - 1574) ve Barbaros Hayreddin Paşa portreleri ile ün yapmış Nigari mahlasını kullanan Haydar Reis'tir.²⁹

Klasik dönemin en önemli nakkaşı olan Nakkaş Osman, şehnameci Lokman'ın III. Murad (1546 - 1595) zamanında resimlenen *Kıyafet el - insaniye fi Şemail el - Osmaniye* adlı eserinin 20 portreden oluşan tasvirlerini yapmıştır. III. Murad döneminin en önemli özelliği olan padişah portre albümlerinden olan eser,

²⁶ Julian Raby, (2000): "Öncü Girişimler: Oyun Başlıyor", *Padişahın Portresi – Tesavir - i Al - i Osman*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s. 80 - 91; Metin And, (2004): *Osmanlı Tasvir Sanatları I: Minyatür*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s. 36; Serpil Bağcı – Filiz Çağman – Günsel Renda - Zeren Tanındı, (2006): *Osmanlı Resim Sanatı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 33 - 39.

²⁷ Banu Mahir, (2005): *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabcacı Yayınevi, İstanbul, s. 140; Üstünipek, 2005: 2.

²⁸ Rüçhan Arık, (1976): *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Sanat Yayınları, Ankara, s. 12; Üstünipek, 2005: 4.

²⁹ Mahir, 2005: 141.

Avrupa'daki padişah albümlerinden yararlanılarak oluşturulmuştur. Sokollu Mehmed Paşa'nın aracılığıyla, Venedik'ten gönderilen "Veronese" portreleri, Şehnameci Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman'a, bu eserin yapımında, kaynak olmuştur. III. Murad ve Sokollu Mehmed Paşa için olmak üzere, iki nüsha halinde hazırlanan eserin, Topkapı nüshası Nakkaş Osman; Süleymaniye nüshası ise Nakkaş Ali'nin adını taşır. Osman Bey'den başlayarak III. Murad'a kadar olan padişahları gösteren 12 portrede sultanlar, tahtı simgeleyen Bursa kemerli bir nişin altında bağdaş kurmuş otururken betimlenmiştir. Farsça ve manzum olarak kaleme alınmış olan, 1579 tarihli eserdeki minyatürler tam sayfa halindedir.³⁰

Lokman'ın aynı zamanda *Hünernâme* adındaki iki ciltlik eserinde padişahların farklı konularla ele alındığı görülür.³¹ Osman Gazi'den başlayarak Yavuz Sultan Selim'e (1470 - 1520) kadar hüküm sürmüş Osmanlı padişahlarının sarayda veya otağda yapılan cülus törenlerini, zaferlerini, avlanmalarını ve çeşitli hünerlerini anlatan ilk cilt 1584 yılında tamamlanmıştır. Durağan ve az figürlü sahnelere yer veren tam sayfa minyatürlerde Nakkaş Osman, Nakkaş Ali, Mehmed Bey, Molla Tiflisi, Mehmed Bursavi ve saz üslubundaki tasvirleri bilinen Veli Can adlı nakkaşlar çalışmıştır. Minyatürlerde sarayın mimari yapısı ve çeşitli bölümlerinin açıklamaları vardır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde korunan eserde 45 minyatür yer alır. İki ciltlik eserin ikinci cildi ise, sadece Kanuni Sultan Süleyman'ın hünerlerine, adaletine, zaferlerine ve ölümüne ayrılmıştır. Nakkaş Osman yönetiminde, 1588 yılında tamamlanan ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde saklanan ikinci ciltte de 65 minyatür tam sayfa olarak yer alır.³² Bu özelliği ile eser, padişahların propaganda gereksinimini karşılıyor gibidir.

Minyatürde klasik üslup, sanatsever bir padişah olan III. Murad zamanında en yüksek düzeye ulaşır. Bu dönemin minyatür sanatı bakımından en önemli ve en zengin yapıtı *Surname - i Hümayun*'dur. Şehzade Mehmed'in 52 gün süren sünnet

³⁰ Bağcı, 2006: 129; Gülrü Necipoğlu, (2000): "Söz ve İmge: Osmanlı Sultanlarının Portre Dizilerine Karşılaştırmalı Bir Bakış", *Padişahın Portresi – Tesavir - i Al - i Osman*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s. 30.

³¹ Mahir, 2005: 141.

³² Bağcı, 2006: 140.

düğününü konu alır. 1582 yılındaki sünnet şenlikleri Atmeydanı'nda (Sultanahmet Meydanı) yapılmış; padişah ve şehzadesi, gösterileri, İbrahim Paşa Sarayı'nın meydana bakan cephesindeki şahniştan izlemiştir. Yabancı konuklar ve saraylılar için sarayın bitişiğine üç katlı bir tribün yapılmıştır. Surname, dönemin, sosyo - ekonomik durumunu yansıtan en ünlü minyatür yazmasıdır.³³ Osmanlı minyatürlerinde mecliste kabul, sarayda kabul (elçi kabulü), savaş ve av sahneleri, hilat verilışı, cülus gibi tarihi konular sıkça işlenmiştir.

Erken Klasik dönemin sonlarında dini konulu, Hz. Muhammed'in hayatını anlatan, beş ciltlik olan, Hz. Muhammed'in dinsel kimliğinin yanı sıra devlet adamı ve asker yönlerini de vurgulayan *Siyer - i Nebi*, şehname mantığıyla hazırlanmıştır. Savaşlar, seferler ve toplantı sahneleri, resimli Osmanlı tarihlerini anımsatır.³⁴ Diğer yandan peygamberliğin bildirilmesi, dini yayma faaliyetleri, Miraç yolculuğu, Cebrail ile konuşmalar gibi dinsel konulu sahnelerde ve tek figürlü tasarımlarda etkili bir anlatım vardır. Eser, Nakkaş Osman'ın öğrencisi Nakkaş Hasan ve ekibi tarafından 6 cilt olarak hazırlanmış, günümüze 5 cildi ulaşabilmiştir. Yazılı bir belgeye göre, 6 ciltte toplam 814 minyatür yer almaktadır.³⁵

On yedinci yüzyılda Nakşi'nin yeni üslubu, üç boyutlu izlenim veren minyatürler, sahneye derinlik verme çabaları, Batı tarzına yakındır.³⁶ Sultan II. Osman saltanatında (1618 - 1622) eser veren Ahmed Nakşi'yle birlikte Osmanlı minyatür sanatı klasik üslubundan kopmaya başlar. Dönemin şehnamecisi Nadiri'nin kaleme aldığı ve II. Osman'ın Hotin seferini konu alan *Şehname - i Nadiri*'nin minyatürlerini yapan sanatçılar arasında Ahmed Nakşi de bulunur. Nadiri'nin, dönemin olaylarını yorumlayan şiirlerini içeren *Divan - ı Nadiri* adlı eser de Nadiri ve Ahmed Nakşi işbirliğinin ürünüdür. Ahmed Nakşi'nin kalabalık

³³ Üstünipek, 2005: 4; Ayrıca bakınız: Nurhan Atasoy, (2002): *Surname - i Hümayun: Düğün Kitabı*, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

³⁴ Üstünipek, 2005: 5.

³⁵ And, 2004: 70, 72; Bağcı, 2006: 158; Metin And, (2008): *Minyatürlerle Osmanlı - İslam Mitolojyası*, Yapı Kredi Kültür Yayınları, İstanbul, s. 122. Ayrıca bakınız: Zeren Tanındı, (1984): *Siyer - i Nebi: İslam Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı*, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul.

³⁶ Üstünipek, 2005: 6.

kompozisyonlarını ve kişisel üslubunu gösteren eser, Topkapı Sarayı Müzesi'ndedir.³⁷

On sekizinci yüzyılın en önemli minyatür sanatçısı Levni, III. Ahmed (1673 - 1736) zamanında çalışmış, portre geleneğini devam ettirmiştir³⁸; Onun ardından Abdullah Buhari'de çiçek ve kadın resimleriyle tanınır.³⁹ Bu arada, Sultan I. Mahmud (1696 - 1754) zamanından I. Abdülhamid (1725 - 1789) dönemine kadar eserler veren, Ermeni asıllı hassa ressamı, Refail'i de belirtmek gerekir. Guvaş boyayla renklendirilmiş portreleri ile yağlıboya çalışmaları bulunan ressam, tuvale geçen ilk Osmanlı sanatçısı olarak bilinir.⁴⁰ On sekizinci yüzyılda minyatürde Avrupa etkisi artar ve on dokuzuncu yüzyılda Batı tarzı perspektifli resimler, minyatürlerin yerini alır.

On sekizinci yüzyılda, Batılılaşma sürecine giren Osmanlı padişah portreciliği, Batılı unsurlarla yeni bir biçim alarak, yirminci yüzyıla kadar devam edecektir. On sekizinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaygınlaşan yağlıboya portreler ve soyağaçları bünyesindeki portreler, padişahların, Avrupa resim geleneğinden aldıkları, yeni propaganda yayma araçlarıdır. III. Selim ve ondan sonra tahta geçen diğer padişahlar, kendi propagandalarını, Batı'ya (Avrupa'ya) karşı, Batılı üsluplarla yaymaya çalışmışlardır.⁴¹

³⁷ And, 2004: 180, 184.

³⁸ Bakınız: Gül İrepoğlu, (1999): *Levni: Nakış, Şiir, Renk*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

³⁹ Üstünipek, 2005: 7.

⁴⁰ Mahir, (2005): 170 - 171; Gül İrepoğlu, (2000): "Kitaptan Tuvale (1700 - 1800): Yenilik ve Değişim", *Padişahın Portresi - Tesavir - i Al - i Osman*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s. 399; Günsel Renda, (1977): *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700 - 1850*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, TTK Basımevi, Ankara, s. 56 - 57.

⁴¹ Günsel Renda, (2006): "Osmanlı Sarayı ve Padişah Portreciliği", *Osmanlı Sarayı'nda Oryantalistler*, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul, s. 33 - 35.

3.1.2. Batılılaşma Hareketlerini Başlatan Nedenler

1699 yılında Karlofça Antlaşması'nın imzalanmasıyla ilk toprak kaybı yaşanmış ve bu tarihten sonra Osmanlı, olaylara gerçekçi bir bakış açısıyla yaklaşmaya başlamıştır; başta askeri alan olmak üzere Batının yeniliklerine kapısını açmaya yönelmiştir.⁴² Askeri ve siyasi yönden zayıflayan imparatorluk, her şeye rağmen güçlü olduklarını göstermek çabasıyla kendi propagandalarını en iyi derecede yansıtabilecekleri alanda, yani, sanatta gelişmeye ağırlık vermiştir. Saray, Boğaziçi'ne taşınarak tiyatro kumpanyaları kurulmuştur; opera ve bale gösterileri düzenlenmiştir; saray tiyatrosu oluşturulmuştur; klasik müzik konserlerine önem verilmiştir. Bu değişimlerle birlikte Osmanlı sanatında geleneksel sanat dallarının yerini yeni sanat dalları almıştır ve çoğu saray destekli gelişim göstermiştir.

Batılılaşma hareketlerinin en yoğun olduğu ilk dönem, Lale Devri olarak adlandırılan III. Ahmed'in saltanat yıllarıdır. Bu dönemde elçi olarak Paris'e gönderilen Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi, Avrupa'daki yenilikleri ülkesine getirmiştir.⁴³

Kendi portresini gravürle çoğalttıran ilk padişah III. Selim (1761 - 1808) zamanında tüm toplumu ilgilendiren yenilik hareketleri hız kazanmıştır. III. Selim ve II. Mahmud kendi imgelerini, siyasi propagandalarını Batılı üsluplarla yaymaya önem vermişlerdir. III. Selim'in Kapıdağlı Kostantin tarafından yapılan büyük yağlıboya portresi, sarayın ve aynı zamanda azınlıkların, Batılı resme ilgi gösterdiğine işaret eder. Kapıdağlı Kostantin'in gravür olarak çoğaltılan III. Selim portrelerinde, propagandası yapılan figürün bir madalyon içinde betimlenmesi ve alt kısımda bir manzara resmine yer verilmesi, Young Albümü'ndeki portrelerin ortak özelliğidir.

⁴² Üstünipek, 2005: 7; Kıymet Giray, (2002): "Türk Resim Sanatı Tarihi'ne Bir Bakış", *Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonundan Seçmeler*, Akbank Yayınları, İstanbul, s. 2; Semra Germaner – Zeynep İnankur, (2002): *Oryantalistlerin İstanbulu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s. 17.

⁴³ Başkan, 1997: 37; Giray, 2002: 2, 4.

III. Selim döneminde Batı dünyası, Doğu'ya ve Osmanlı topraklarına yoğun ilgi göstermiştir; çünkü Batılılar on sekizinci yüzyılda tarihe, edebiyata ve klasik döneme yeniden eğilmiş ve bu eğilim, Doğu'ya yönelik merakı artırmıştır; gezginler, maceracı bir ruhla, Batının köklerini incelemek üzere, egzotik doğuya seyahat etmişlerdir. İşte bu dönemde elçilerle birlikte İstanbul'a gelen ressamlar çok sayıda resim yaparak albüm oluşturmuşlardır. Başlangıçta bir tür egzotizmi yansıtan doğu resimleri daha sonraları Oryantalizm olarak dışa vurulacaktır. On sekizinci yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun Batıya gönderdiği elçiler sayesinde ilişkiler daha da artmıştır; Batıya giden elçilerin yaşam tarzları, kılık kıyafetleri Avrupa insanının dikkatini çekmiştir. Bu durum, Batılı halkların toplumsal yaşayışını ve sanatını da etkilemiştir. Fransa'da ortaya çıkan *Turquerie* modası, Batının Doğuya ilgisinin bir göstergesidir. Fransız aristokratlar, Osmanlı kıyafetleri içinde resimler yaptırmışlardır ve bu etkileşimler çerçevesinde, Batı resmine ilgi duyan Osmanlı, çok sayıda Batılı ressamı, sarayına davet etmiştir.⁴⁴

Osmanlı ıslahatçıları, ulemayı karşılığın almamak için ilk önce askeri alanda yenilikler yapmışlar; fakat asıl yeniliklerin eğitim alanında olması gerektiğini anlayarak, çalışmalarını bu alanda ele almışlardır. Nizam - ı Cedid kurumsal anlamda askeri alanda ilk Batılı örnektir. Mühendishane - i Bahri Hümayun (1773) ve III. Selim döneminde Mühendishane - i Berri Hümayun (1793) Batı tarzında ilk okullar olarak karşımıza çıkar. Mühendishane - i Berri Hümayun'da daha çok askeri amaçlarla resim teknikleri öğretilmiştir, daha sonra bu sistemi Mekteb - i Tıbbiye (1827) ve Mekteb - i Harbiye - i Şahane (1834) devam ettirmiştir. Bu okullarda yetişen Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa ve Hüsnü Yusuf, Batılı anlamda Türk resminin ilk temsilcileri olan asker ressamlardır. Bu kişiler, resimlerini sultana hediye etme şansını yakalayan ve sultanın beğenisini kazanarak Avrupa'ya öğrenime gönderilen ilk ressamlar olmuşlardır. Bu sanatçıları destekleyen II. Mahmud ve Abdülmecid dönemlerinde azınlık ve yabancı sanatçıların da etkileri artmıştır; saraya kabul edilen yabancı sanatçılara bir takım siparişler verilmesinde artışlar görülmüştür.

⁴⁴ Giray, 2002: 6; Üstünipek, 2005: 14.

Osmanlı tarihinin en köklü yeniliklerini başlatan II. Mahmud, yabancı resamlara portresini yaptırmıştır; portrelerini okullara ve devlet dairelerine astırmıştır; Tasvir - i Hümayun adıyla bilinen bu resimlerin çoğunu yerli ve yabancı kişilere hediye etmiştir; portresinin yer aldığı sikkeler bastırmıştır.⁴⁵ Bütün bu gelişmelerin ışığında, Batı tarzında Türk resim sanatının temelleri atılmıştır.

⁴⁵ Başkan, 1997: 39, 41; Edhem, 1970: 33; Üstünipek, 2005: 15.

3.1.3. Sanat Eğitiminin Başlangıcı ve İlk Sergiler

Batılılaşma hareketlerinin tam anlamıyla belirgin başlangıcı, Tanzimat Fermanı'nın ilanıdır. Irk, din ayrımının kaldırılması, Avrupa'ya öğrencilerin ve daimi elçilerin gönderilmesi bu dönemi kapsayan, resmiyet kazanmış önemli olaylardır.

İmparatorluk kesiminin Batılı yaşam biçimine ayak uydurma çabaları sonucunda gelişen sosyal ve kültürel değişiklikler, Batılılaşma olarak adlandırılırken; Batılı kesimin de aynı dönemde Doğuyu temsil eden Osmanlı kültür ve yaşamını anlama çabaları, Oryantalizm olarak adlandırılmıştır ve Batılı sanatçıların oryantal ilgileri zamanla artarak, dönemin modası haline gelmiştir.⁴⁶ Türkiye'deki ilk sergilerin de bu Oryantalist sanatçılar tarafından Büyükdere'deki Sefaretlerde açıldığı, o dönemlerin Oryantalist sanatçılarının anılarında yer alır.⁴⁷ Genelde Türkiye'de açılan ilk sergi olarak gösterilen, Sergi - i Umumi - i Osmani ise, bir sanayi sergisi olduğu halde, güzel sanatlarla ilgili resimleriyle dikkat çekmiştir.⁴⁸

Toplumsal değişimin dinamik yapısında yer alan Şeker Ahmed Paşa (1841 - 1907), Osman Hamdi Bey (1842 - 1910) ve Süleyman Seyyid (1842 - 1913), on dokuzuncu yüzyılın ressamlarıdır ve padişahlarının destekleri sayesinde, yurt dışında eğitim görmüşlerdir. Resme karşı meraklı olan Abdülaziz ve ondan sonraki padişahlar, Türk sanatçılara destek sağladıkları gibi yabancı resamlara da, eserlerini satın alarak, destek vermişlerdir. Sultan Abdülaziz, 1867 yılında Paris'i ziyareti sırasında, Uluslar arası Paris Sergisi'nde de genç sanatçılarla ilgilenerek, Şeker Ahmed Paşa'yı resim seçip satın almayla görevlendirmiştir.

⁴⁶ Gülgün Yılmaz, (2007): "Estetik Anlayışın Değişiminde Etkileşimin Payı: Doğuda Batılılaşma, Batıda Oryantalizm", *I. Türkiye Estetik Kongresi Bildirileri*, (22 - 24 Kasım 2006), ODTÜ, Ankara, s. 691 - 699.

⁴⁷ Başkan, 1997: 44 - 45.

⁴⁸ Gülgün Yılmaz, (2005): "Osmanlı Devletinin Katıldığı Uluslararası Tarım, Endüstri, Sanat Sergileri ve 'İane Sergisi'", *Sinan Genim 60. Yaş Armağan Kitabı - Makaleler*, İstanbul, s. 718 - 729. Ayrıca bakınız: Winfried Kretschmer, (1999): *Geschichte der Weltausstellungen*, Frankfurt - New York, s. 21; Afife Batur, (1995): "19. Yüzyıl Uluslararası Sanayi Sergileri ve Osmanlı Sergi Yapıları", *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi Bildirileri*, (23 - 27 Eylül 1991), Cilt: 1, Ankara, s. 299; Semra Germaner, (1991): "Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları", *Tarih ve Toplum*, Sayı 95, s. 33.

Şeker Ahmed Paşa (Ahmed Ali) ve Süleyman Seyyid gibi Türk öğrencilerin ortama uyum sağlamaları için Paris'te 1861 yılında açılan Mekteb - i Osmani, 1874 yılında kapatılmıştır. 1870 yıllarında ülkesine geri dönen Türk ressamalar, büyük atılımlar gerçekleştirmişlerdir. Şeker Ahmed Paşa, ressam kişiliği dışında öğretim veren, sarayın resim koleksiyonunu oluşturan bir danışman ve sanatsal faaliyetlerin gerçekleşmesinde öncü olan kişidir. Dönemin askeri ve sivil okullarında okul içi düzenlenen sergiler, azınlık ve yabancı sanatçıların kurduğu Elifba (ABC) Kulübü'nün gerçekleştirdiği sergiler haricinde, onun açtığı sergi, Türkiye'de açılan ilk resim sergisi olarak kabul edilir. Şeker Ahmed Paşa'nın Türkiye'de açtığı ilk sergi, Sultanahmet'teki Sanayi Mektebi'nde 1872 yılındaki hazırlık sergisidir; 1873 yılında ise, Dar'ül- fünün'da asıl sergisini açmıştır.

Osmanlı kültürüyle beslenen, bir ressam ve kültür adamı olan Osman Hamdi Bey, asker kökenli değildir. Onun, fotoğraflardan faydalanarak yaptığı figürlü resimlerinde, Batı Oryantalizmine karşılık olarak, Osmanlı insanının düşünce ve yaşantısını yansıttığı görülür. Osman Hamdi'nin eserlerinde, okuyan ve düşünen Osmanlı figürleri, Doğu - Batı sentezi içinde yer alır.

Halil Paşa (1857 - 1939) ve Hoca Ali Rıza (1864 - 1930) gibi genç ressamalar ise askeri okullarda yetişmiştir.

1840'lı yıllara gelindiğinde fotoğraf tekniği, Osmanlı topraklarına girmiştir; çoğu azınlık olan kişilerin açtığı atölyeler yaygınlaşmıştır; hatta oryantalist ressamaların bir kısmı da, fotoğraflardan yararlanarak resim yapmışlardır.⁴⁹ Abdullah Biraderler ve Sebah & Joallier fotoğrafhanelerinin bulunduğu bu dönemde, bazı Türk ressamalar da, fotoğraflardan faydalanarak resim yapmışlardır. İlk olarak Hüseyin Zekai Paşa, Kasımpaşalı Hilmi, Ahmed Şekür, Ahmed Bedri, Giritli Hüseyin, Ahmed Ragıp, Salih Molla Aşki gibi Darüşşafakalılar ya da primitifler olarak adlandırılan sanatçılar, genellikle saray fotoğrafçılarının çektikleri fotoğraflardan kopya ederek resim yapmışlardır.⁵⁰ Genellikle Yıldız Sarayı için yapılan bu

⁴⁹ Başkan, 1997: 43, 45; Üstünipek, 2005: 16 - 17, 19.

⁵⁰ Başkan, 1997: 45; Giray, 2002: 11; Üstünipek, 2005: 19.

resimlerden bazıları çerçeveletilerek altlarına “kulları” diye imzalanmıştır ve padişaha sunulmuştur; padişah da bu sanatçıları para, rütbe ve nişanla ödüllendirmiştir.

On dokuzuncu yüzyılda sarayda yetişen ve özel eğitim alan ressamlar da bulunmaktadır. Sultan Abdülmecid ve Abdülaziz Batılı sanat dallarına ilgi duymuştur; saray içinde piyano, keman konserleri vermiştir; kızları resim dersi almıştır; Abdülmecid’in kendisi de, yaptığı büyük yağlıboya tabloları ile resim sanatına katkı sağlamıştır.⁵¹ Bu padişahların desteklediği Oryantalist sanatçıları arasında, İstanbul’a tutkuyla bağlanan ve hatta Osmanlı saray ressamı sayılan önemli kişilikler vardır. Amadeo Preziosi (1816 - 1882), Leonardo de Mango, Aivazovsky (1817 - 1900), Pierre Guillemet (1827 - 1878), Fausto Zonaro (1854 - 1929), çok sayıda resim üretmişlerdir.

Şeker Ahmed Paşa’nın açtığı ilk sergiden sonra güzel sanatlar okulunun açılması yönündeki arzular baş göstermiştir; askeri okullarda ve bazı idadi okullarda verilen derslerle yetinilemeyeceği anlaşılmıştır. Böylece, 1883 yılında, Sanayi - i Nefise Mekteb - i Ali’si, Oryantalist Türk ressamı Osman Hamdi Bey tarafından kurulmuş; okulun ilk müdürü de kendisi olmuştur. Daha sonra Güzel Sanatlar Akademisi adını alacak olan bu okul, yıllık salonları ve yerli - yabancı ressamları, atölyeleri ve de sergileri ile birlikte dinamikleşen bir sanat ortamı meydana getirmiştir.⁵²

Batılılaşma sürecine dek Osmanlı’nın tek resimsel anlatımı olan minyatürlere ek olarak mimari süslemelerde duvar resimleri ön plana çıkmıştır. Yurt dışından getirilen mobilya ve saatler de resim sanatının gelişmesine örnek olmuştur. Günlük kullanım eşyaları üzerinde yer alan resimsel bezemeler, Osmanlı sosyal hayatının içinde kendine yer bulmuştur; bu bağlamda, İstanbul manzaraları, Boğaziçi sahilleri, saray görünümleri, propaganda içerikli padişah portreleri ve savaş sahnelerini konu

⁵¹ Giray, 2002: 12 - 13; Üstünipek, 2005: 19 - 20; Gülgün Yılmaz, (2006): “Osmanlı Sarayında Klasik Batı Müziği”, *Sanat ve Klasik*, Ed. Halit Özkan, Uluslararası Klasik Yeniden Düşünmek Sempozyumu (8 - 10 Ekim 2004), İstanbul, s. 119 - 128.

⁵² Edhem, 1970: 38; Üstünipek, 2005: 20.

alan resimlerle bezeli Yıldız Porselenleri de, önemle dikkate alınmalıdır. Yıldız porselenlerinin üretim alanı olan Yıldız Çini Fabrika - i Hümayunu, 1890 yılında, Yıldız Sarayı'nın Boğaziçi'ne bakan bir tepesinde kurulmuştur.⁵³ Türk çini ve porselen sanayinin gelişmesinde önemli rolü olan bu fabrika, Avrupa'daki Sanayi Devrimi'nin İstanbul'daki yansımalarından biridir. On dokuzuncu yüzyılda, ülkedeki geniş çaplı sanayileştirme hareketleri ile yakından ilişkilidir; Yıldız Çini Fabrikası'nın en önemli bağlantısı ise, 1883 yılında aynı amaçlara yönelik olarak kurulmuş olan "Sanayi - i Nefise Mekteb - i Ali'si" olmuştur. Bu okul, bir yandan Batı ölçülerindeki gelişimlerin ve sanatın, öte yandan geleneksel sanayinin gelişmesini gerçekleştirecek sanatçıların yetiştirilmesini ve bütün bunların tasarım hedefini içermiştir. Yıldız Çini Fabrikası da, başlangıcından itibaren bu okulla ilişkisini korumuştur; fabrikanın sanatçı, yönetici kadrosu her zaman bu kaynaktan faydalanmıştır. Yıldız Porselenleri üzerinde, imzaları tespit edilen yabancı ressam adları şunlardır: Et. Narcice, Wilfred de Sain, J. della Tulla, W. L'Avergne, A. Nicot. Abdülhamid'in saray ressamı Fausto Zonaro da Yıldız porselen fabrikası için çalışmalar yapmıştır. Yıldız'da, fabrika inşaatı başladığı sıralarda, Sévres porselen fabrikasındaki ihtisasa Halid Naci gönderilmiştir; Halid Naci'nin imzası, Yıldız porselenleri üzerinde en sık rastlanan imzadır. Diğer Türk sanatçılar: Hüseyin Zekai Paşa, Mustafa Vasfi Paşa, Osman Nuri Paşa, Şeker Ahmed Paşa, Ömer Adil Bey ile tabaklardaki padişah portrelerinden tanıdığımız, Garabet Atamyandır.

Bu ilişkiler, Osmanlı Devleti'nde bu amaçla çalıştırılmak için geliştirilmiş olan son derece önemli ve eski bir "ehl - i hıref" düşüncesinin devamı olmuştur; kısacası, Yıldız Fabrikası, geleneksel çinicilik kimliğinin yaratılması amacıyla, Batı sanayisinin teknik kaynağını ülkesine aktarmıştır; bütün bunları yaparken de, Sanayi - i Nefise Mekteb - i Ali'si ile ortak gayede birleşerek hareket etmiştir.

Yıldız Çini Fabrika - i Hümayunu, İstanbul'daki Fransa Büyükelçisi Monsieur Paul Cambon'un önerisi ile kurulmuştur. Böylelikle, yeni teknolojik bilgiler, Batı ülkelerinden, bu tür işbirlikleri yapılarak ülkeye aktarılacaktır. Küçük

⁵³ Önder Küçükerman - Nedret Bayraktar - Semra Karakaşlı, (1998): *Milli Saraylar Koleksiyonu'nda Yıldız Porseleni*, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını, İstanbul, s. 13 - 21.

ölçüde kurulan ilk fabrika, 1894 (1310 yılı depremi) yılındaki depremde yıkılmıştır; onarılarak yeniden üretime geçmiştir; fabrikanın ilk müdürü, Date adlı bir Fransız'dır. Fabrikada ilk yıllarda hem Türk hem de yabancı ressamalar genellikle birlikte çalışmışlardır; Fransa'daki Sévres fabrikasından da ustalar getirilmiştir; teknoloji, malzeme ve kalıplar da, ilk zamanlarda, Fransa'dan alınmıştır ve Türk sanatçıları, Batılılaşmanın etkisiyle yetişmişlerdir. Sanayi - i Nefise Mektebi'nde okuyan ressam Halid Naci, Sévres fabrikasına, Yıldız Fabrikası için yetiştirilmek üzere gönderilmiştir; ayrıca, Yıldız Fabrikası, Avrupa'daki paralelleri gibi saray (devlet) desteklidir. Saray sanatı, ülke sanayisini oluşturmuştur; ilk ürünler, saray için üretilmiş; bazıları devlet büyüklerine, bazıları ise Batı ülkelerine hediye edilmiştir.

Yıldız porselen fabrikasının, 1909 yılında (II. Meşrutiyet), Sultan II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesinin ardından, üretimi durdurulmuştur. Fabrika, 1911 yılında Müze - i Hümayun'a devredilerek, tekrar faaliyete geçmiştir. 1912 yılında yerli kaolin bulma çabaları da bulunmaktadır; ama 1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın başlaması ile fabrika kapatılmıştır. Aynı yıl, telgraf fincanlarının seri üretimi için tekrar açılmış olan fabrika, Müze - i Hümayun'a bağlı olarak çalıştığı dönemde, halka yönelik üretimler vermiştir. 1920 yılında tekrar kapanan fabrika, 1936 yılında Milli Emlak tarafından tasfiye edilmiştir. Fabrikanın demirbaş eşya ve porselen kalıpları müzayede ile satılmıştır; bundan sonra, fabrika, günümüze kadar değişik isimlerle ve yeniliklerle varlığını sürdürmüştür.⁵⁴

Bütün bu sanatsal olaylar gerçekleşirken, I. Meşrutiyet dönemini ve ardından İstibdat dönemini yaşayan Osmanlı Devleti'nde, bir yandan da yeni sosyal ve siyasal gelişmeler ülke gündemine oturmuştur. On dokuzuncu yüzyıl Osmanlı fikri hayatında millet, vatan, hürriyet gibi milli kavramlar etrafında yoğunlaşan edebiyat, düşünce, bilim ve devlet adamları bu konularda eserler verirken, resim alanında da aynı konular üzerinde eserler üretilmemesi, mümkün değildir.⁵⁵ Tarihi eser bilincinin

⁵⁴ Küçükerman, 1998: 13 - 21.

⁵⁵ Hıfzı Tefik Gönensay, (1949): *Tanzimat'tan Zamanımıza Kadar Türk Edebiyatı Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, s. 19 - 23.

de ortaya çıktığı bu dönemde, özellikle asker ressamalar, tarihi konularda da ürünler ortaya koymuşlardır.

Yirminci yüzyılın başında, Osmanlı Devleti içinde, hızlı bir şekilde yaşanan politik, sosyal ve kültürel değişimler, ülkeyi siyasi ve ekonomik açıdan çıkmaza sokmuştur; Namık Kemal gibi birçok genç aydınının hürriyet isteği artmıştır. 1908 yılında ilan edilen II. Meşrutiyet'le birlikte II. Abdülhamid tahttan indirilmiştir. Bu olay, siyasi açıdan önemli olduğu kadar sanatsal açıdan da önemlidir. Çünkü bu dönemde, sanat ortamının denetimi, sarayın tekelinden çıkarak, Sanayi - i Nefise Mektebi'ne geçmiştir. Türk Resim Sanatı'na yeni bir yön verecek kişiler, bu ortamda yetişmiş kişilerdir; dolayısıyla, etkilendikleri olaylarla yoğrularak, sanatlarına da, bunları yansıtacaklardır.

Bu arada, Türk kadını, toplumsal kuralların izin vermemesinden dolayı, Sanayi - i Nefise Mektebi'nde erkek öğrencilerle bir arada eğitim göremeyeceğinden 1914 yılında kızlar için İnas Sanayi - i Nefise Mektebi açılmıştır; mektebin müdiresi, ressam Mihri Müşfik olmuştur. Müfide Kadri, Mihri Müşfik, Nazlı Ecevit ve Güzin Duran, ilk Türk kadın ressamlardır.⁵⁶

Dönemin ressamaları, II. Meşrutiyet'in ilanının ardından, iki yıl içinde, bir kısmı Sanayi - i Nefise bursu ile bir kısmı da kişisel burslarla, çoğu Paris'e olmak üzere, resim eğitimi için Avrupa'ya gitmişlerdir. Ressamların Paris macerası, 1914 yılında, I. Dünya Savaşı'nın başlaması ile sona ermiş, yurda dönen izlenimci gençlere de, bu yüzden, "14 kuşağı" adı verilmiştir. Bu sanatçılar, Sanayi - i Nefise Mektebi'nde öğretime başlayarak, okula, kendi anlayış sistemlerini getirmişlerdir.⁵⁷

Meşrutiyet'in getirdiği özgürlükçü fikirlerle 1909 yılında Üsküdar'da kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921 yılında Türk Ressamlar Cemiyeti, 1929 yılında ise Güzel Sanatlar Birliği adını alarak günümüze kadar varlığını devam ettirecektir.

⁵⁶ Taha Toros, (1982): "İlk Kadın Ressamlarımız (2)", *Sanat Dünyamız*, , Yıl: 9, Sayı: 25, Yapı ve Kredi Bankası Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, s. 34 - 45; Üstünipek, 2005: 31.

⁵⁷ Başkan, 1997: 67; Üstünipek, 2005: 27; Giray, 2002: 16; Nurullah Berk - Hüseyin Gezer, (1973): *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s. 22.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin genç kurucuları: Ruhi Arel, Sami Yetik, Hikmet Onat, İbrahim Çallı; daha sonra, Nazmi Ziya, Avni Lifij, Mehmed Ali Laga, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Celal Esat Arseven, Mihri Müşfik, Müfide Kadri ile bunlara destek veren Hoca Ali Rıza, Şevket Dağ ve Şehzade Abdülmecid olmuştur. İlerleyen zamanlarda cemiyette daha etkin olacak kişiler, Çallı grubu da denilen 1914 kuşağı (İbrahim Çallı, Avni Lifij, Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran) olacaktır.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1911 - 1914 yılları arasında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'ni çıkartmıştır. Bu gazete, sanatçılar arası iletişimi pekiştirmesi ve plastik sanatlara yönelik ilk süreli yayın olması açısından önemlidir.⁵⁸ Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi ile aynı zamanda, sanatçı hamiliği gündeme gelmiştir. Bu dönemde sanatçı hamisinin, Abdülmecid olduğu görülür. Abdülmecid'in desteğiyle yola çıkan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, dönemin kültür ve sanat ortamına damgasını vurmuştur.⁵⁹

Birinci Dünya Savaşı sırasında, Osmanlı Hükümeti, bazı ressamlardan, Osmanlı'nın gücünü ve ihtişamını hatırlatan resimler yapmalarını istemiştir. Nazmi Ziya, 1915 yılında, Maarif Nezareti tarafından, okullarda duvara asılmak üzere, Türk tarihinden alınmış konularda on kadar tablo yapmakla görevlendirilmiştir. Ressam Nazmi Ziya'nın, okullar için hazırladığı tablolar şunlardır: "İstanbul'da Bir Cirit Oyunu", "Üçüncü Mustafa'nın Kılıç Alayı", "Zigetvar Kuşatması".⁶⁰

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1916 yılında, Galatasaraylılar Yurdu'nda, sadece Türk ressamlar için sergi düzenlemiş ve bundan sonra her yıl düzenli olarak bu sergiler tekrarlanmıştır. İstanbul Salonu dışında, ülkede gerçekleşen ilk sürekli sergi ve sanatçıların topluma tanıtıldığı tek ortam olan Galatasaray Sergileri, daha

⁵⁸ Üstünipek, 2005: 26 - 27; Başkan, 1997: 55, 66, 70 - 71.

⁵⁹ Abdullah Sinan Güler, (1994): *II. Meşrutiyet Ortamı'nda Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, s. 23.

⁶⁰ Turan Erol, (1995): *Nazmi Ziya, Türk Ressamları Dizisi – 4*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 16.

sonra Galatasaray Lisesi'nin salonlarına taşınacak ve Cumhuriyet döneminde Ankara'da tekrar edilecektir.⁶¹

Balkan Savaşları sırasında ressamların çoğu cepheye gitmiştir; fakat Birinci Dünya Savaşı sırasında, Osmanlı Hükümeti'nin, ressamlardan, cephede çarpışmaları dışında, farklı beklentileri bulunmaktadır. Osmanlı Devleti'nin propagandasını resimler aracılığıyla Avrupa'ya yansıtması amacıyla, Şişli Atölyesi de denilen, Şişli'deki Harbiye Nezareti Resim Atölyesi açılmış ve ressamların bu yönde çalışmalar yapmalarına olanak sağlanmıştır. Bu atölyenin açılması önerisi Celal Esat Arseven'den gelmiştir. Harbiye Nezareti tarafından, Celal Esat Arseven'den, gazete ve dergilerde yayınlanan görüşlerini bir rapor halinde derleyerek Birinci Dünya Savaşı sırasında Müttefik Devletlerde bir propaganda yapılması ile ilgili önerilerini yazılı olarak iletmesi istenmiştir.⁶² Arseven'in raporu, İstihbarat Dairesi Reisi tarafından desteklenmiştir. Sanatsal ve kültürel etkinliklerin uluslararası etkisini hedefleyen bu rapor, Harbiye Nezareti tarafından kabul görmüştür; ardından, Osmanlı'nın değişen yüzünü Avrupa'ya göstermek ve bir anlamda kendi varlığının hala var olduğunu kanıtlamak amacıyla, Viyana ve Berlin'de, Türk ressamlarının eserlerinden oluşan sergiler açılmasına karar verilmiştir. Enver Paşa gibi devlet büyüklerinin desteğiyle açılan atölyede, konusu savaş olan resimler üretilerek, Viyana'da sergilenmiştir. Şişli Atölyesi'nin en önemli destekçilerinden biri de Şehzade Abdülmecid Efendi olmuştur.⁶³

Birinci Dünya Savaşı'nda güçlü bir propaganda ihtiyacından doğan Şişli Atölyesi'nden çıkma resimler, asker ve silah gibi gerçek modeller kullanılarak yapılmıştır; yenilgiler karşısındaki Osmanlı toplumunun moral gücünü arttırmak amacıyla, öncelikle, Galatasaraylılar Yurdu'nda halka gösterilmiştir; daha sonra, yurtdışında, sadece Viyana'da sergilenebilmiştir. Çanakkale Zaferi'ni yücelten ve

⁶¹ Üstünipek, 2005: 31; Ayrıca Galatasaray Sergileri için bakınız: Nurullah Berk, (1972): *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi*, Akbank Yayınları, İstanbul, s. 23.

⁶² Giray, 2002: 18; Celal Esat Arseven, (Tarihsiz): *Türk Sanatı Tarihi, Menşeyinden Bugüne Kadar Heykel, Oyma ve Resim III*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, s. 205.

⁶³ Giray, 2002: 18; Üstünipek, 2005: 32 - 33; Ahmet Kamil Gören, (1997): *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, Şişli Belediyesi İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Yayınları, İstanbul, s. 44 - 48.

Osmanlı'nın askeri dehasını hatırlatan bu kahramanlık resimleri, toplumu yüreklendirmesi ve imparatorluğun itibarını geri kazandırması amacıyla oluşturulmuş, ulusal ve uluslar arası propaganda aracı niteliği taşıyan resimlerdir.⁶⁴

Batılılaşma döneminde, Abdülmecid'den bir süre sonra, sanatçı hamiliğini, resmin bir propaganda aracı olabileceğinin bilincinde olan İttihat ve Terakki Cemiyeti üstlenmiştir.⁶⁵

⁶⁴ Sezer Tansuğ, (1986): *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, s. 151; Üstünipek, 2005: 33; Giray, 2002: 18; Celal Esat Arseven, (1993): *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 63, 126.

⁶⁵ Güler, 1994: 23.

3.1.4. Batılılaşma Dönemi'ndeki Sanat Akımları ve Düşünsel

Akımlar

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda etkin olan Romantizm akımı, Fransız İhtilali'nin ardından Avrupa'daki milliyetçi ve özgürlükçü düşüncelerle birleşip, doğayı ve kahramanlıkları bireye odaklı ele alarak sanatta yerini bulmuştur.⁶⁶ On dokuzuncu yüzyılda, doğal görüntüler ve doğayla mücadelenin gerçek görüntülerini ele alan Gerçekçilik (Realizm) akımı, Barbizon Ekolü ile başlamıştır; ancak, bu akımın asıl kurucusu, Gustave Courbet olmuştur.⁶⁷ On dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan İzlenimcilik (Empresyonizm) akımı, doğanın, yani, gün ışığının etkin olduğu renkçi bir anlayışla, doğadan edinilen izlenimlere önem vermiştir.⁶⁸ Yine, on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan Sembolizm akımı ise, gerçekleri bir takım simgeler aracılığıyla saklayarak ifade etme yolunu seçmiştir.⁶⁹

Osmanlı'nın Batılılaşma Dönemi'nde, yukarıda bahsedilen sanat akımları, belirgin olmasa da etkisini göstermiştir.

Batılılaşma Dönemi'nde, Osmanlı Devleti'nin son yıllarında etkili olan felsefi düşünceler, Nietzsche'nin öne sürdüğü Pragmatizm ve Henri Bergson'un Bergson Felsefesi üzerinden Bergson metafiziğidir.⁷⁰

Batılılaşma Dönemi'nde etkin olan fikirler, Osmanlıcılık, İslamcılık, Türkçülük ve Batıcılıktır.

⁶⁶ Engin Beksaç, (2006): *Avrupa Sanatı'na Giriş*, Engin Yayıncılık, İstanbul, s. 82.

⁶⁷ Beksaç, 2005: 89.

⁶⁸ Beksaç, 2005: 92 – 93.

⁶⁹ Beksaç, 2005: 101.

⁷⁰ Bakınız: Hilmi Ziya Ülken, (1966): *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Cilt: II, Selçuk Yayınları, Konya, s. 618.

3.2. Batılılaşma Dönemi'nde Propaganda Olgusu İçeren Eserler

Batılılaşma Dönemi'nde propaganda olgusu içeren eserlerin arasında, Yıldız porselenlerinden birkaç örneğe yer verilmiştir; çünkü bu porselenler, gerek saray içinde gerekse hediye yoluyla ülke dışında siyasi propaganda görevini üstlenmişlerdir. Avrupa devletlerinin siyasi propagandalarını porselenler aracılığı ile yapmasına paralel olarak, Osmanlı ülkesinde de saraya bağlı üretilen Yıldız porselenlerinin siyasi propaganda içermesi kaçınılmaz bir gerçektir. Bu porselenler üzerindeki resimler, genel olarak, propaganda amaçlı resim yapan ressamın çalışmalarıdır.

Yıldız porselenlerinin Osmanlı topraklarında üretime geçtiği dönemlerde Avrupa da, porselen üretimi açısından, en parlak zamanını yaşamaktadır; porselen sanatı ve sanayisi, pahalı bir yatırım olduğu için zenginliği ifade etmektedir. Sarayların, yani, devletin desteğiyle üretilen porselenler, yine, devletin ekonomik gücünü gösterdiği için, Batılı devletlerin arasında, ekonomik ve siyasi güç yarışına hizmet etmiştir. Sanayi Devrimi'nin getirdiği bu güç yarışına Osmanlı Devleti de katılmıştır ve Yıldız porselenleri de devletin desteğiyle üretilmiştir. Dolayısıyla Yıldız porselenleri, devletin (padişahın) siyasi gücünü göstermek için en önemli siyasi propaganda araçlarından biri olmuştur. Özellikle Sultan II. Abdülhamid döneminde yapılan üretimler, direk, padişahın kendisinin propagandasını, güçlü bir şekilde yansıtır. O dönemde II. Abdülhamid, Yıldız Sarayı'nda yaşamaktadır ve sarayının bahçesinde kendi desteğiyle üretimin yapıldığı fabrika ile birebir ilişki içinde olmuştur.

3.2.1. Savaş Resimleri

1917 yılında, zamanın Harbiye Nazırı Enver Paşa, Şişli’de, savaş ve kahramanlık resimleri oluşturmak üzere, ressamlar için özel bir atölye açmıştır. Halife Abdülmecid Efendi’nin de önemli ölçüde desteklediği atölye, Birinci Dünya Savaşı’nın yarattığı bunalımlı ortamda, müttefik ülkelerin başkentlerinde sergilenmek üzere, sanatçılara savaş konularını içeren tablolar yaptırma gereğinden doğmuştur. Tablolar, Viyana ve Berlin’de sergilenmeden önce, 1917 yılının sonlarında, Galatasaraylılar Yurdu’nda “Savaş Resimleri” adıyla halka gösterilmiştir. Söz konusu sergide, Çallı’nın, “Topçu Mevzi Alırken”, “Siperde Sabah” adlı resimleri de yer almıştır. 1934 yılında Ankara’da Sovyet Resim ve Heykel Sergisi gerçekleştirilmiştir. 1934 – 1937 yılları arasında Türk ve Rus sanatçıların eserleri iki ülkede de sergilenmiştir. Moskova’da açılan sergiye İbrahim Çallı, devletçe ısmarlanmış olan “Atatürk Portresi”, “Topçular”, “Kuvayı Milliye”, “Yunan Esirleri” ve “Trikopis’in Esareti” adlı eserleri ile birlikte katılmıştır.⁷¹

Kurtuluş Savaşı ruhunu hissederek resim yapan ressam Sami Yetik, Balkan Savaşı’na katıldığı yıllarda, savaşın, daha çok, trajik yönü ile ilgilenmiş ve birçok eskiz çalışması yapmıştır. Sergilerde vurgulamak istediği ise, özellikle, kahramanlık konusudur. Şişli Atölyesi’nde yaptığı resimler, tarihi belge niteliği taşımaktadır. Bu resimler arasında, “Türk Kurtuluş Savaşı’ndan”, “Kurtuluş Savaşında Türk Askerleri”, “Hücuma Kalkış”, “Doğu Cephesinden Dönüş” adlı tabloları, sanatçının, savaşı, tüm boyutlarıyla incelediğini gösterir.

1914 kuşağı sanatçılarının asker kökenli oluşlarının, onların savaş temasına ilgilerini çoğaltmış olduğu düşüncesi, Avni Lifij’in “Savaş ve Alegori” resmi ile farklı bir boyut kazanmıştır: Bu resim, sanatçının sembolizme duyduğu yakınlığın göstergesidir. Burada, savaşın insanlara yaşattığı felâketler, acı dolu görüntülerle verilmiştir. Mekanın sıcak renkleri, figürlerin hareketleri ve yüz ifadeleri, savaş trajedisini yaşatmaktadır.

⁷¹ Kaya Özsezgin, (1993): *İbrahim Çallı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 17, 21.

Ali Sami Boyar (1880 - 1967), Kurtuluş Savaşı temasını, “Askerbaşı”, “İtfaiye Eri”, “Güvertede” ve “Borazancı” gibi yapıtlarında işlemiştir. Boyar’ın yaptığı resimlerde, askerlerin dikkati, yardımlaşması, heyecanı, düzeni yansıtmaktadır; örneğin, “Borazancı”, savaşta görevli bir askerdir; bu asker, gücü ve kararlılığı temsil eder. Ressamın sağlam deseni, bu anlatımı daha da kuvvetlendirmiştir.

1914 kuşağı ressamlarından Hikmet Onat, savaş nedeniyle yurda dönerek, yurt hasretini yansıtan resimler yapmıştır. Sanatçı, “Harbe Giderken”, “Köyden Mektup”, “Çanakkale’de Siper” adlı resimlerini savaş heyecanı ile gerçekleştirmiştir. Savaşta askerlerin psikolojisi, ölüm korkusu ve özlem gibi insani duygular veya savaş dinamizmi içinde yaşananlar, sanatçının tablolarında, iri fırça darbeleri ile belirginleşmiştir.

Şişli Atölyesi’nde çalışmış olan ressamlardan “Ali Cemal (1881 - 1939), “Yaralı Asker”, “Biraz Su / Yaralı Düşman Askerine Yardım Eden Türk Askeri” adlı resimlerinde, savaşın, askerler açısından da, ne derece zorluklar ve acılarla dolu olduğunu anlatır.⁷²

Savaş betimlemeli Yıldız porselenleri arasında yer alan 1897 (1312 sene 3) tarihli A. Nicot imzalı vazoun geniş gövdesinin bir yüzünde, oval tarzdaki pano içinde Osmanlı - Yunan savaşı resmedilmiştir (Resim 6). Söz konusu resimde, Yunan askerleri, ufuktan, karşıdan gelir durumda, genelde, ön ya da yan cepheden verilerek gelen - saldıran taraf olarak; Osmanlı askerleri ise, düşmana doğru koşar vaziyette, daha çok arka cepheden verilerek savunma durumundaki taraf olarak gösterilmiştir. Böylelikle, propagandanın transfer yöntemi kullanılmış; suçun karşı tarafa transfer edilmesi amaçlanmıştır. Ayrıca, Osmanlı şehitlerinin tasvir edilmiş olması, Osmanlı Devleti’nin de şehit verdiğini göstermeye yöneliktir. Buradaki en önemli siyasi propaganda, Osmanlı’nın üstünlüğünü ve zaferini gösteren sancağın dikilişinde

⁷² Ümran Bulut, (2004): “Türk Resminde Kurtuluş Savaşı Teması”, Sanat ve Bilgi, Sanat ve Plastik Sanatlar Eğitimi Dergisi, Ocak 2004, Sayı: 3, http://mimoza.marmara.edu.tr/~ugur/sayi3/turk_resmi_sayi3.htm, (03. 02. 2009), s. 1 – 7.

görülmektedir: Böylelikle, Osmanlı'nın hala güçlü olduğu da, verilmek istenen mesajlar arasında yerini almaktadır.

Sultan II. Abdülhamid zamanında, 1897 yılında Yunan savaşı şehitlerinin dul ve yetimleri için düzenlenmiş olan kermese Sultan II. Abdülhamid tarafından altın varaklı Yıldız porselenleri hediye edilmiştir.⁷³ Hediye edilen porselenlerle aynı özellikleri taşımasına rağmen, bu porselen, hediye edilenler arasında gösterilmemektedir. Ancak, bunun da, hediye edilmek üzere yapılmış olması mümkündür.

Yıldız porselen fabrikası saraya bağlıdır; dolayısıyla, Yıldız porselenleri saraya, yani, devlete hizmet etmektedir. Bu porselendeki savaş tasviri de (Resim 6), sanatçının düşüncesini yansıtmaktan çok, devletin askeri ve siyasi propagandasını yansıtmaktadır.

İbrahim Çallı'nın "Türk Topçuları" adlı resmi, milli duyguları ön plana çıkaran özelliği ile ulusal propagandaya hizmet etmektedir (Resim 7). Eserde, Türk topçularının, kararlı bir şekilde topları savaş alanına yetiştirmeye çalışıklarına; zor şartlara rağmen direnç gösterdiklerine şahitlik edilir. Resimde, kızıl ve kahve tonlarındaki renkler aracılığıyla, savaşın esrarengizliğine, karanlığına gönderme yapılmaktadır. Burada propaganda yöntemi olarak kaçınılmaz zafer tekniği kullanılmıştır: Türk topçularının azmi sayesinde, savaşın kazanılması kaçınılmaz bir sonuç olarak görülmektedir.

Kurtuluş Savaşı'nın son derece zor şartlar altında kazanıldığını gösteren resimler arasında yerini alan, Ali Cemal'in "Kurtuluş Savaşı'ndan" adlı yapıtı, milli duyguların pekiştirilmesine yönelik olarak siyasi içerikli propagandaya hizmet etmiştir (Resim 8). Propaganda yöntemi olarak, kaçınılmaz zafer ve parıltılı genellemeler tekniklerinin kullanılmış olduğu söylenebilir.

⁷³ Karakaşlı, 1998: 38.

Namık İsmail'in "Kurtuluş Savaşı'nda Topçular" adlı resminde, topçuların yüce mücadelesi görülmektedir (Resim 9). Resmin sol kısmında top arabasının önünde yer alan başı yaralı asker, elindeki mermisini yukarıya kaldırarak dikkatleri üzerinde toplamıştır. Yılmayan mert askerler, kurtuluş için sonuna dek mücadele edeceklerini anlatmaya çalışmaktadır. Propaganda yöntemi olarak, parıltılı genellemeler ve kaçınılmaz zafer tekniklerinin kullanılmış olduğu söylenebilir.

Kurtuluş Savaşı resimleri, Çanakkale Boğazı savunmasında gösterilen başarının yankıları ile daha da özendirici olmuştur. Zaten, savaş, yaşanan toplumsal bir olay olarak, ister istemez, resimlere konu olacaktır. Şişli Atölyesi'nde çalışan ressamardan Hikmet Onat (1882 - 1977), Ali Sami Boyar (1880 - 1967) ve Ruhi Arel (1880 - 1931), askeri okulda okumuş, sonra resme başlamışlardır. Bu konuda, Ruhi Arel için, Celal Esat Arseven, şu tanımı yapar: "*Koyu milliyetçi bir halk çocuğu idi. Türk'e ait her şeyi büyük bir bağlılıkla severdi. Türk'ün yaşayışı, eşyaları onun için ilham kaynağı idi. Avrupa da okuduğu halde batılılaşmamış, idealist bir milli ressam olmuştur. Yapıtlarında göze en çarpan özellik, Türk işleme ve halılarındaki renkleri ve uyumu hatırlatmasıdır*".⁷⁴

Şişli Atölyesi'nde, Türk insanının, geleneksel davranış biçimi ve ruhu ele alınmıştır. Yani, resimler, sadece savaş izlenimi ve savaş belgesi değildir. Bu atölyede ayrıca, Mehmet Ali Laga, Ali Cemal, Namık İsmail çalışmıştır. Ressamlar, cephede araştırma yaparak savaşı yaşamakla kalmamışlardır; savaş araç gereçlerini atölyeye getirterek, gerçekçi bir üslubu benimsemişlerdir. Daha sonraki dönemlerde de Kurtuluş Savaşı resimleri yapılmıştır; ancak Şişli Atölyesi eskisi kadar yoğun ilgi görmemiştir.

Hikmet Onat'ın, "Siperde Mektup Okuyan Askerler" adlı resminde, siperde kısa bir süre silahların sustuğu ve gönüllerin konuştuğu bir sahne ortaya konulmuştur (Resim 10). Burada bir asker, mektup okumakta diğerleri dinlemektedir. Belki de diğerleri okuma – yazma bilmemektedir ve okuma – yazma bilen bir arkadaşın

⁷⁴ Nurullah Berk – Adnan Turani, (1981): "Galatasaray Sergileri", *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt: 2, Tıglat Yayınları, İstanbul, s. 58.

etrafında toplanmışlardır; yerde duran okunmuş ya da okunmayı bekleyen mektup da dikkat çekicidir. Mimari mekanın yığma taş çatısının, güneşin aydınlığının ve gölgenin verilmesinin, silah vb. asker malzemelerinin ve figürlerin duruşlarının son derece gerçekçi işlenmesi sayesinde, o ortamın duygusal atmosferi başarıyla yansıtılmıştır. Askerlerin sevdiklerine duydukları hasret açıkça hissedilmektedir. Propaganda yöntemi olarak, parlıtlı genellemeler tekniği uygulanmış ve böylece, yüksek değer taşıyan olgularla ilişkilendirilmiş, duygusal olarak çekici görüntüler sergilenmiştir.

3.2.2. Padişah Portreleri ve İmparatorluğun Siyasi

Propagandasını Destekleyen Resimler

Seri halde üretilmiş olan padişah portreli Yıldız porselen 3 duvar tabağında devletin propagandasına dair izler görülmektedir. Bunlardan;

Birincisinde, Abdülmecid Portresi ve Dolmabahçe Sarayı (1894 tarihli, Garabet Atamyas imzalı),

İkincisinde, Sultan II. Mahmud Portresi, Tophane Nusretiye Camii ve Mahmudiye Kalyonu (1896 tarihli, Garabet Atamyas imzalı),

Üçüncüsünde ise, III. Selim Portresi ve Selimiye Kışlası (1894 tarihli, Garabet Atamyas imzalı) resmedilmiştir.⁷⁵

Bu tabakların hepsinde siyasi propaganda olgusu hissedilmektedir.

II. Mahmud Portresi, Tophane Nusretiye Camii ve Mahmudiye Kalyonu'nun tasvir edildiği resimde (Resim 11), sancakla çevrili portre, Osmanlı hanedanının köklü varlığını simgelemektedir. II. Mahmud'un Batı tarzında yaptırdığı Nusretiye Camii'nin resimde yer alması ise, eserin ihtişamını sergileyerek devletin dini gücünü ve Batılı özelliğini vurgulamaktadır. Nusretiye Kalyonu da devletin askeri gücünü ve Batılılaşmayı yansıtmaktadır: Bu resmin, Batılılaşmanın yoğunlukla devam ettiği bir dönemde yapılması, uzun zamandır yeniliklere açık bulunduğu düşüncesine yöneliktir. Devletin dini mimari de dahil olmak üzere her alanda Batılılaşma hareketleri içerisinde olduğunu göstermektedir. Ayrıca; bu resim, Sultan II. Abdülhamid zamanında yapılmıştır ve Sultan II. Abdülhamid, İslamcılık akımını desteklediği için, bu cami, dini propagandanın yanı sıra; İslamcılık akımına yönelik siyasi propagandaya hizmet etmektedir. Bu resimdeki propaganda oluşturma tekniği ise, bir otoriteye referans yöntemidir. Otorite kişisi olarak, II. Mahmud referans verilmiş ve

⁷⁵ Nedret Bayraktar, (1982): İstanbul Cam ve Porselenleri, Topkapı Sarayı Müzesi, no: 8, Yapı ve Kredi Bankası Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, s. 2. Ayrıca bkz. Küçükerman, 1998: 26.

böylece, bir fikir veya hareket planının (Batılılaşma hareketinin) desteklenmesi amaçlanmıştır.

Padişah portreli çay fincanı ve tabakları, fabrika tarafından, II. Abdülhamid'in 25. cülus yıldönümünde hediye edilmiştir⁷⁶ (Resim 12). Bu tarih, İstibdat Dönemi'ne, yani II. Abdülhamid'in Osmanlı Mebusan Meclisi'ni kapatıp, I. Meşrutiyet yönetimini sonlandırmasından (1877 yılından 1908 yılına kadar) II. Meşrutiyet'in ilanına kadar, ülkeyi baskıyla yönettiği döneme denk düşer. Bu da padişah portreli fincan - tabak takımlarının hediye edilmesinin dahi tesadüfi olmadığı fikrini akla getirir. Bunlar, padişahın iktidarlığının altını çizen resimlerdir. Sıralı olarak, padişahların portreleri, fincanlarda yer almaktadır; yani, padişahlık sisteminin sürekliliği aksamadan devam etmektedir; her zamanki kural bellidir. Nedeni aşırı basitleştirme, bir otoriteye referans ve ifade edilmemiş kabuller tekniği kullanılarak siyasi propaganda yapılmıştır.

Padişah III. Selim, Osmanlı sarayında, on sekizinci yüzyıl sonu ile on dokuzuncu yüzyıl başları arasında eserler veren Kostantin Kapıdağlı'nın, "Sultan III. Selim" adlı tablosunu (Resim 13) beğenmiştir ve bunun üzerine, sanatçıya, bütün Osmanlı padişahlarının portrelerinin yapılması yönünde sipariş vermiştir. Kostantin Kapıdağlı, görevini yerine getirmiştir.

"Sultan III. Selim"⁷⁷ adlı resim (Resim 13), Hans Holbein'in 1533 tarihli *Elçiler*⁷⁸ adlı tablosunu anımsatmaktadır; küre ve saat gibi eşyalar her iki resimde de bulunmaktadır ve dünyevi duyguların geçiciliği yönündeki ortak düşünceleri yansıtmaktadır. III. Selim, bu resimde (Resim 13), odasında, kendi eşyaları arasında resmedilmiştir. Padişah, Avrupa tarzında bir görünüm sergilemektedir. Kılıçlar, askeri alandaki gücünü; kitaplar, bilime ve eğitime verdiği önemi; zümrütlü inci tespih, İslam dünyasındaki zenginliği göstermektedir; Fransız tarzı iskelet saat, Mevlevi dergahının bir simgesidir ve III. Selim de bir Mevlevi dervişidir ve resimde

⁷⁶ Bayraktar, 1998: 26.

⁷⁷ Bakınız: Anonim, (2008): "III. Selim Ölümünün 200. Yılında Anılacak", Anadolu Ajansı, <http://image.haber7.com/haber/haber7/photos/922920081217043401674.jpg>, (19. 08. 2009).

⁷⁸ Bakınız, Beykan, 1997: 226.

bu yönünü yansıtmıştır. Burada, mücevherli bir cep saati de bulunmaktadır küre ve saatler, zamanın aktığını ve dünyanın geçiciliğini simgelemektedir. Kılıçlar ve hançerler, askeri alandaki propagandayı; tespih, dini propagandayı; tuğra, padişahın siyasi propagandasını ortaya koymaktadır. Propaganda yöntemlerinden, bir otoriteye referans tekniği kullanılarak, III. Selim'in yönetim, bilim ve eğitimde reformcu imgesi vurgulanmış ve Osmanlı devletinin modernleşmekte olan kimliği öne çıkarılmıştır.

II. Mahmud, 1828 yılında çıkardığı kılık – kıyafet nizamnamesi ile memurlara devlet dairelerinde fes ve pantolon giyme zorunluluğu getirmiştir. Padişah, getirdiği kıyafet değişimini yaygınlaştırmak amacıyla, kendi portrelerinde, yeni giyim tarzını sergilemiştir: Sarık yerine, fes; kaftan yerine, ceket ve pantolondan oluşan bir üniforma ile pelerin giydiği portresini çoğaltarak, tüm resmi dairelere astırmıştır; ayrıca, yabancı elçiliklere de göndermiştir. II. Mahmud'un, bu tarz portrelerini çeşitli eşyalar üzerinde de görmek mümkündür. Padişah, yeniliklerini kurumlaştırmak ve halka mal etmek amacıyla portrelerini kullanmıştır.⁷⁹

Anonim olarak yapılan Sultan II. Mahmud⁸⁰ adlı eserde (Resim 14), Avrupa tarzında bir koltukta oturan II. Mahmud, izleyiciye doğru bakmakta ve dizinin üzerindeki sol elinde tuttuğu fermanı göstermektedir; sağ eli ile Batıyı, ileriye işaret ederek Batılılaşmayı ve modernleşmeyi hedeflediğini ortaya koymaktadır. Masada bulunan kitaplar, padişahın bilime verdiği önemi vurgulamaktadır. Resimde, propaganda yöntemlerinden, bir otoriteye referans tekniği kullanılmıştır; böylece, otorite figürü olarak padişahın kendisi, yeniliklere referans gösterilmiştir.

Halife Abdülmecid Efendi'nin "Tarih Dersi / Nasihat" adlı resminde, Halife Abdülmecid Efendi, çocuklarına tarih dersi vermekte, nasihat etmektedir (Resim 15). Balkan Savaşları'nın sonrasında, antlaşmaların gerçekleştirildiği tarihlerde meydana getirilen eser, konu olarak, Balkan topraklarına dikkat çekmektedir. Eserde,

⁷⁹ Günsel Renda, (2000): "Tasvir – i Humayun, Portrenin Son Yüzyılı 1800 - 1922", *Padişahın Portresi - Tesvir - i Al - i Osman*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s. 505.

⁸⁰ Bakınız: "Sened - i İttifak Antlaşması", http://www.ansiklopedim.info/resimler/kucuk/sened-i_ittifak.jpg, (18. 08. 2009).

propaganda yöntemi olarak, bir otoriteye referans, tanıklık ve direkt emir teknikleri kullanılmıştır.

Halife Abdülmecid Efendi'ye ait olan “Ben Büyüyeyim de” adlı resim (Resim 16), şair Faik Ali Bey'in 1913 yılında yazdığı, “Ben Büyüyeyim de” adlı şiirinden hareketle yapılmıştır.⁸¹

“Ben Büyüyeyim de” adlı eserde, Ömer Faruk Bey'in duruşu, “Hele ben büyüyeyim de, neler yapacağım!” diyormuşçasına bir ifade sergilemektedir. Resimde, propaganda yöntemi olarak, eserin isminden ve sergilediği görüntüden hareketle, slogan tekniğine başvurulmuş olduğu tespit edilebilmektedir; eserin sanatçısı ise, resimde, iletilmek istenen mesajın, otorite kişisi durumundadır; o halde resimde, bir otoriteye referans tekniği ve tanıklık tekniği de uygulanmıştır.

⁸¹ Ahmet Kamil Gören, (2004): “Yeni Bilgiler Işığında Şehzade, Veliht, Halife Abdülmecid Efendi'nin (1868 – 1944) Yapıtlarını Yeniden Değerlendirmek”, *Sanat Dünyamız*, Kirpi Tilki'ye Karşı: Schönberg, Stravinski, sayı: 93, Güz 2004, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, <http://www.ykykultur.com.tr/dergi/?makale=278&id=41>, (12. 04. 2009).

3.2.3. Kadın Konulu Resimler

Halife Abdülmecid Efendi'nin yaptığı, "Haremde Goethe" adlı resim, Batıcılık fikri ile yapılmış bir eserdir (Resim 17). Koltuğuna uzanmış kadın figürün elinde, Alman yazar Goethe'nin bir kitabı bulunmaktadır. Resim, Abdülmecid Efendi'nin Batı edebiyatına karşı ilgisini yansıtmaktadır. Burada kadın, bir figüran gibi durmaktadır. Batı kültürü, sarayın harem dairesine kadar ulaşmıştır, saraylı kadınlar da Batı edebiyatından kitaplar okumaktadırlar. Buna, sarayın sahibi, sanatçı Halife Abdülmecid Efendi tanıklık etmektedir. Resimde propaganda yöntemlerinden tanıklık tekniği uygulanmıştır. Resmin isminden hareketle, burada, propaganda yöntemlerinden slogan tekniğinin de kullanıldığı düşüncesine varılmaktadır.

Abdülmecid Efendi'nin, "Haremde Beethoven" adlı resmi, Batıcılık fikrini savunmaktadır (Resim 18). Ressamın Batı müziğine olan ilgisinin bir göstergesidir. Burada, kadın, adeta dekoratif bir öge gibi gösterilmiştir. Eserde, propaganda yöntemi olarak, bir otoriteye referans tekniğinin uygulanmış olduğu görülmektedir.

Namık İsmail'in "Sedirde Uzanan Kadın"⁸² adlı resmi (Resim 19), Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde toplumun üst tabakasına ait olan bir kadının sosyal yaşantısını yansıtmaktadır. Hat levhası, sehpa, tepsi, fincan ve kitaplık gibi eşyalar, görünüm itibariyle, bu kadının zengin yaşantısını yansıtan öğelerdendir. Burada, Batılılaşma Dönemi'nde okumaya başlayan üst sınıf bir kadının betimlenmiş olduğu görülmektedir. Kadının yüzünde ifade yoktur. Bu resimde, kadın, odadaki diğer eşyalarla beraber, tıpkı bir eşya gibi tasvir edilmiştir. Odadaki eşyalardan farksız bir nitelikte görülmektedir. Burada, bir yandan, kitaplar aracılığıyla, kadının değişen imajına dikkat çekilmektedir; diğer yandan, giysilerinde siyah rengin tercih edilmiş olması, eşyalarla bir bütünlük arz etmesi gibi görünümüyle, izleyicide, bu kadının hapis hayatı yaşadığına dair bir izlenim uyandırılarak, toplumsal yaşamda, kadının hala ikincil planda olduğuna dair bir mesaj verilmiştir. Resimde, kadına yönelik bu

⁸² Bakınız: "Namık İsmail Retrospektifi", <http://www.sanalmuze.org/images/ser80.jpg>, (10. 09. 2009).

Çelişkili durum, o dönemde toplumun yaşadığı ikilemin bir göstergesidir. Burada, propaganda yöntemlerinden, kasıtlı belirsizlik tekniği kullanılmıştır.

4. CUMHURİYET'İN İLK YILLARI ve TÜRK RESMİNDE

PROPAGANDA OLGUSU

4.1 Modernleşme Dönemi Türk Ressamlarının Yetiştığı Sosyal ve Siyasi Ortam

Kurtuluş Savaşı ortamında sanatsal faaliyetler sürmüştür. Hatta Atatürk, Avni Lifij'i, Genelkurmay binasında misafir etmiş; harp sahalarında gezdirmiş; dokümanlar vermiş; resimler yapması için, Anadolu'ya göndermiştir. 1922 yılında, kısa süreli de olsa, Serbest Resim Atölyesi'nin açılması, önemli bir gelişme göstergesi olmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu'nun Anadolu topraklarını işgal eden Batılı güçlere karşı, Atatürk ve silah arkadaşlarının önderliğinde birleşen halkın, ulusal bağımsızlık mücadelesi sayesinde, Kurtuluş Savaşı kazanılmıştır.⁸³

23 Nisan 1920 tarihinde kurulan Büyük Millet Meclisi, 1921 Anayasası'nı kabul ederek, verdiği savaşın, aynı zamanda, Osmanlı siyasi rejimine yönelik olduğunu da hissettirmiştir.⁸⁴ 29 Ekim 1923 tarihinde cumhuriyet rejimi resmen ilan edilmiş, Türkiye Cumhuriyeti kurulmuş ve bundan sonra egemenlik, milletin eline geçmiştir.

Artık, çağdaş ve ileri bir toplum olmak için, hızlı bir kalkınma hareketini gerçekleştirmek üzere Büyük Millet Meclisi önemli görevleri üstlenmiştir; Atatürk ilke ve inkılaplarının adım adım hayata geçirilmesi yönünde çalışmalar başlamıştır. Eğitim ve kültür alanlarında, hukuksal, ekonomik, toplumsal ve siyasi alanlarda devrimci yenilikler yapılmıştır. Halifelik sistemi kaldırılmıştır; yeni anayasa

⁸³ Üstünlük, 2005: 32, 38.

⁸⁴ Ümit Gezgün, (2008): *Cumhuriyet Resimleri*, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A. Ş. Sanat Yayınları, İstanbul, s. 24.

hazırlanmıştır; medeni kanun, Türk ceza kanunu, borçlar kanunu, ticaret kanunu çıkarılmıştır; soyadı kanunu yürürlüğe konmuştur; kadınlara seçme ve seçilme hakkı tanınmıştır; uluslar arası takvim, saat ve ölçüler kullanılmaya başlamıştır; Latin alfabesi kabul edilmiştir. 3 Mart 1924 tarihinde Tevhid - i Tedrisat Kanunu kabul edilerek bütün eğitim ve öğretim kurumları tek bir çatı altında toplanmıştır; Şer'iyeye ve Evkaf vekaletleri kaldırılmıştır; tekke ve zaviyeler kapatılarak laik sisteme geçilmiştir; yeni okullar açılmıştır; Türk Tarih Kurumu ve Türk Dil Kurumu kurulmuştur; 1932 yılında açılan halkevleri halkı eğitime konusunda önemli bir görev üstlenmiştir. 1923 yılında yapılan İzmir İktisat Kongresi'nde alınan kararlar ve 28 Mayıs 1926 tarihinde çıkarılan Teşvik - i Sanayi Kanunu ile 1923 - 1929 yılları arasında sanayileşmede özel girişime öncelik tanınmışsa da, savaştan çıkan fakir halk böyle bir beklentiye karşılık verememiştir; aynı zamanda, dünyada yaşanan ekonomik kriz de, bu kanunun, beklenen derecede etkili olmasını engellemiştir. Bunun üzerine, 1933 yılında devletçilik ilkesi getirilerek, sanayide devlet eliyle kalkınmaya karar verilmiştir. 1934 yılında 1. Beş Yıllık Kalkınma Planı'nın uygulamaya konulmasıyla sanayileşme hızlandırılmıştır; bu arada, demiryolları yapımı da, baştan beri ön planda tutulmuştur.

1914 Kuşağı sanatçıları, Güzel Sanatlar Birliği'ni kurmuşlardır; her yıl düzenledikleri Galatasaray Sergilerini 1914 yılından itibaren Ankara'da devam ettirmişlerdir ve Cumhuriyet'in ilk birkaç yılında, sanat ortamına ağırlıklarını koyanlar, bu kuşağın sanatçıları olmuştur.

Devlet, sanat ortamının şekillenmesinde etkili olurken; sanatçılar da, devletin sanata yönelik yatırımları üzerinde, belirleyici fikirlerini öne sürmüşlerdir. Nitekim 1923 yılında, Güzel Sanatlar Birliği'nin düzenlediği 7. Galatasaray Sergisi'nde, sanatçılar adına konuşma yapan İbrahim Çallı, sanatçıların çok büyük zorluklar içinde çalıştıklarını ifade ederek, beklentilerini, dile getirmiştir. 7. Galatasaray Sergisi'ne Atatürk'ü temsilen katılan Hamdullah Suphi Bey de, sanatçılardan beklentilerini açık bir ifadeyle dile getirerek, sanatçıların ulusal temalara ağırlık vermelerini istemiştir. Ertesi yıl düzenlenen sergide, gerçekten de, ulusal konuların

yoğunlukta olduğu ve yapıtların büyük çoğunluğunun resmi kurumlarca satın alındığı görülür.⁸⁵

1914 İzlenimcileri arasında, manzara geleneğine bağlı resimler yapan sanatçılar, ülke sorunlarına ve devrimlerin tanıtılmasına katkıda bulunacak yapıtlar meydana getirmedikleri gerekçesiyle eleştirilmişlerdir: Peyami Safa, 1931 yılında, Son Posta gazetesinde, Güzel Sanatlar Birliği'nin Galatasaray Sergisi'ni bir cinayet gibi yorumlamıştır; Ali Sami Boyar, 1933 yılında, Ülkü dergisinde, manolya, krizantem resimlerinin, ulusal sanatı ve devrimleri tarihe geçirecek türde eserler olmadığını belirtmiştir; Burhan Asaf Belge, 1933 yılında, Kadro dergisinde İzlenimci konuları manav dükkanına benzetmiş ve Kurbağalıdere manzaralarını eleştirmiştir.⁸⁶

Bütün bu gelişmeler devam ederken, Meşrutiyet Dönemi'nde yetişmiş gençlerin yerini, zamanla, Cumhuriyet Dönemi'nde yetişmekte olan gençler alacaktır. Henüz Cumhuriyet'in ilk yılında mezun olur olmaz yeni bir cemiyet kurarak kendi sergilerini açmak isteyen Cumhuriyet gençlerinden Mahmut Cuda, Refik Epikman, Saim Özeren, Şeref Akdik, Elif Naci, Muhittin Sebati, Zeki Kocamemi, Cevat Dereli, Ali Çelebi, 1923 yılında Yeni Resim Cemiyeti'ni kurmuşlardır ve 1924 yılında Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü'nde açtıkları sergide yer alan eserlerin çoğunu Maarif Vekaleti satın almıştır. Ancak, 1924 yılından itibaren devletin açtığı yarışmayı kazananların çoğu Avrupa'ya burslu olarak gönderilmiştir; bu ilk topluluk da dağılmıştır.⁸⁷

1927 - 1930 yılları arasında Avrupa'dan dönmeye başlayan genç sanatçılar, genç Türkiye'ye modern bir sanat anlayışı ile gelerek yeni dinamikler katmaya başlamıştır. Bu modern sanat anlayışı, Avrupa'da yirminci yüzyılın başında gelişen yenilikçi akımın geç yorumlarını ve izlenimcilik akımından sonraki yaklaşımların

⁸⁵ Gezgün, 2008: 24 – 25; Üstünipek, 2005: 38 - 39, 42 – 43.

⁸⁶ Zeynep Yasa Yaman, (1996): "Modernizmin Siyasal / İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü / Çiftçi İzleği", *Türkiye'de Sanat*, Ocak / Şubat 1996, sayı: 22, s. 29 / 37; Zeynep Yasa Yaman, (1998): "*Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi (1923 - 1938) Üzerine Düşünceler*", *Arredamento Mimarlık*, Sayı: 100 + 7, Ekim, Boyut Yayıncılık, İstanbul, s. 72.

⁸⁷ Nurullah Berk – Kaya Özsegin, (1983): *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, s. 43 - 44; Üstünipek, 2005: 43.

sentezini içermektedir. Her ne kadar resmi kurumların sanatçı alımlarında hala İzlenimcileri tercih ettiği gözlemlense de, yurda dönen sanatçılar, ülkenin çağdaşlaşma ideallerini temsil eden yenilikçi akımlarla gelerek, devletin kültür politikalarına hizmet verebilecek düzeye ulaşmışlardır.

Devlet, bazı ressamı Güzel Sanatlar Akademisi'ne, bazıları orta dereceli okullara resim öğretmeni olarak atamıştır ve onlardan zaman zaman resimler sipariş ederek, bu resimleri satın almıştır. Ancak, 1928 yılında, Fransa'dan ve Almanya'nın Münih şehrinde yurda dönen genç sanatçılar, devletin desteklerinin dışında kendi kendilerine bir takım işler yapabilmek için, 5 Nisan 1929 tarihinde, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'ni kurmuştur.⁸⁸ Bu birliğin nizamnamesinde, sanatçıların devletten beklentileri ve beklentilerinin hayata geçirilmesi için yapılması öngörülen çalışmalar sıralanmıştır. İlk sergilerini, 1928 yılında, Ankara Etnografya Müzesi'nde, I. Genç Ressamlar Sergisi adı altında düzenlemiş olan bu sanatçılar, ikinci sergilerini, 1929 yılında, İstanbul Cağaloğlu Türkocağı'nda, ilk kez Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği adı altında, düzenlemiştir. Birliğin kurucu üyeleri: Refik Fazıl (Epikman), Mahmut Fehmi (Cuda), Nurullah Cemal (Berk), Cevat Hamit (Dereli), Şeref Kamil (Akdik), Hale Asaf, Ali Avni (Çelebi), Ahmed Zeki (Kocamemi), Fahrettin Arkunlar, Ratip Aşir (Acudoğlu) ve Muhittin Sebati'dir.

Müstakiller, 1930 yılında İstanbul Türkocağı'nda ve Ankara Türkocağı'nda birer sergi açmışlardır; birliğin 4. sergisi 1931 yılı şubat ayında gerçekleştirilmiştir; 1936 yılında İstanbul Beyoğlu Turan Bar'da bir sergi düzenlemişlerdir ve daha sonra Zonguldak, Bursa, Samsun, İzmit gibi şehirlerde konferanslarla taçlandırılan sergiler düzenleyerek, sanatı, Anadolu'ya yayma çabası içine girmişlerdir; bu arada, yapıtlarını, yurt dışında Rusya, Yugoslavya, Yunanistan gibi ülkelerdeki sergilere taşıyan sanatçılar, birliğin adını da yurtdışına duyurmuştur: Müstakil Ressamlar ve

⁸⁸ Berk - Özsegin, 1983: 45; Kıymet Giray, (1997): "Müstakiller", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 2, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, s. 1319 - 1320; Üstünipek, 2005: 44.

Heykeltıraşlar Birliği, 1939 yılına kadar etkinliklerini sürdürmüştür; bundan sonraki yıllarda önemli bir sergi düzenlememiştir.⁸⁹

Bu arada, sanatçılar, devletten isteklerini dile getirmeye devam etmektedir. 1914 Kuşağı'nın sanatçılarından olan ve bir süre Güzel Sanatlar Akademisi'nin müdürü olarak çalışan Namık İsmail'in, 1933 yılında hazırlayıp resmi makamlara ilettiği raporunda, sanatçılara yasal haklar verilerek iş bulunması, devlet projelerinin Türk sanatçılara verilmesinin gerekliliği ve müze kurulması yönündeki istekleri dile getiren ifadeler yer almıştır.

Müstakillerden sonra, 1933 yılında, D Grubu adıyla yeni bir topluluk, Zeki Faik İzer'in, Cihangir'deki Yavuz apartmanının beşinci katında bulunan evinde kurulmuştur. Grup, Türkiye'deki dördüncü sanat topluluğu olmasından dolayı, D grubu olarak adlandırılmıştır ve grubun kurucuları: Nurullah Berk, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Elif Naci ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu'dur. Kendinden öncekilerden farklı olarak, bir nizamname veya tüzük hazırlamamış olan bu grup, etkinliklerini, 1947 yılındaki sergiyle sonlandırarak, dağılmıştır.

D grubu sanatçılarının temsil ettikleri sanat anlayışı, Müstakillerin temsil ettiği sanat anlayışından pek farklı olmamakla birlikte, D grubu sanatçıları, belli bir sanat anlayışını temsil etmek amacını da gütmemişlerdir; amaçları, sadece, modern sanatı, sergiler aracılığıyla göstererek, sanatın yaygınlaşmasını ve Batılılaşmaya doğru giden Türkiye'nin sanat dünyasındaki gecikmelerine son verilmesi için, hızla, çağa uyma görevini üstlenerek, yenilikçi tutumlarını sergilemektir.⁹⁰ Bu amaçlarla, 8 Ekim 1933 tarihinde, Beyoğlu'nda, Narmanlı hanının altında bulunan, Mimoza şapka mağazasında, ilk sergilerini açmışlardır ve sanatçıların, yalnız desen çalışmalarına yer verdikleri sergiye girişin ücretsiz olması ve bundan sonraki sergilerini de ücretsiz gerçekleştirmeleri, sanat yapıtının topluma daha kolay ulaşması açısından önemli bir girişim olmuştur; ancak, bu ilk sergiyi gezenler, yapıtları yadırgamıştır ve sergi,

⁸⁹ Berk - Özsezgin, 1983: 45 – 46; Üstünipek, 2005: 45; "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği", Vikipedi, Özgür Ansiklopedi, http://tr.wikipedia.org/.../Müstakil_Ressamlar_ve_Heykeltıraşlar_Birliği, (01. 05. 2009).

⁹⁰ Berk - Özsezgin, 1983: 53 - 54, 57; Üstünipek, 2005: 42, 46.

basında da ağır eleştirilere hedef olmuştur. Yurdun gerçeklerine eğilmemekle ve tepeden inme bir resim zevkini dayatmakla, halkın resim sevgisinin kesintiye uğratıldığı yönündeki eleştiriler fazladır.⁹¹ Fakat D grubu, ilk sergiden sonra katılan yeni elemanlarla genişleyerek sanat etkinliklerini artırmış; birkaç yıl içerisinde, toplumda ilgi uyandırmayı başarmıştır. Çoğu kez konferanslarla başlatılan sergilerin ikincisi, 19 Ocak 1934 tarihinde Beyoğlu Halkevi'nde açılmıştır ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu, bu sergi ile ilgili olarak, Yeni Adam dergisinde, sanatçıların halka hitap etmesi gerektiğini, konularını millileştirerek halkın dili ile konuşmalarının gerekliliğini belirten bir yazı yazmıştır. D grubunun bundan sonraki sergileri, Taksim Dağcılık Kulübü, Galatasaraylılar Yurdu, Fransız Konsolosluğu gibi çeşitli mekanlarda, zor şartlar altında, gerçekleştirilmeye devam etmiştir.⁹²

1936 yılından itibaren, on iki yıllık bir zaman sürecinde, Burhan Toprak'ın akademi müdürü olmasıyla birlikte, akademinin eğitim kadrolarına ressam Léopold Lévy, heykeltıraş Rudolf Belling gibi yabancı sanatçılar katılmıştır ve bu dönem içerisinde Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Sabri Berkel gibi genç kuşak sanatçıların da akademiye eğitici olarak atanması sayesinde, akademi kadrolarındaki nesil değişiminde, D Grubu sanatçıları yoğunlukta olmuştur; böylelikle, D Grubu sanatçıları, devletle olan ilişkilerini artırmışlardır.

Grup üyelerinin akademik görevleri, sergi etkinliklerini aksatmış olsa da, bu sanatçılar, artık, sergilerini açmak için mekan arama güçlükleri çekmemişlerdir; bünyesinde çalıştıkları akademi salonlarını rahatlıkla kullanabilme imkanı bulmuşlardır ve böylelikle geçmiş yılların ilgisizliğinden kurtulmuşlardır. Nitekim 28 Ocak 1939 tarihindeki sergilerinin açılışında o güne kadar görmedikleri bir kalabalıkla karşılaşmışlardır. D Grubu sanatçılarının akademi kadrolarında yer edinmesi ile grubun popülaritesi ve saygınlığı artmıştır. Bunların arasındaki Nurullah

⁹¹ Üstünipek, 2005: 47; Ayrıca bakınız: Erdoğan Tanaltay, (1989): *Sanat Ustalarıyla Bir Gün*, Sanat Çevresi, No: 4, Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul, s. 42.

⁹² Berk - Özsezgin, 1983: 55; Üstünipek, 2005: 46 - 47; Ayrıca bakınız: İsmail Hakkı Baltacıoğlu, (1934): "D Grubu Resim Sergisi", *Yeni Adam Dergisi*, 5 Şubat 1934, Yıl: 1, s. 6.

Berk, yazınsal alandaki faaliyetleri ve geniş çevresi sayesinde, D Grubu'nun etkinliklerini, bilimsel kalıcılığını ve düşünsel alandaki etkisini artırmıştır.

D Grubu, Müstakiller ve Güzel Sanatlar Birliği, 1936 - 1939 yılları arasında devlet tarafından düzenlenen resmi bir sergi olmaması nedeniyle, 1937 ve 1938 yıllarında Ankara Halkevi'nde düzenlenen Birleşik - Resim Heykel Sergileri'ne birlikte imza atmışlardır. Sanatçılar, dernek çatıları altında toplanarak sanat etkinlikleri düzenledikleri gibi, sanat yazıları da yazmışlardır. Örneğin; 1937 yılında yayına başlayan Ar Dergisi'nde, dönemin sanatçılarının, farklı konulardaki yazıları yer almıştır. Bu sırada, Cumhuriyet'in çağdaş politikalarının biçimlenmesinde önemli rol alan ve sanatçılara en büyük desteği veren Mustafa Kemal Atatürk, 1938 yılında hayatını kaybetmiş; ardından İkinci Dünya Savaşı patlak vermiştir. Türkiye'yi ve dünyayı her yönden etkileyen bu olumsuz gelişmelere karşılık; 1939 yılında, Ankara'da, Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin ilkinin gerçekleşmesi, Türkiye'deki sanat ortamında olumlu bir hava yaratmıştır.

Türkiye, İkinci Dünya Savaşı'na girmediği halde savaşın olumsuz etkilerine maruz kalmıştır. 1940 yılında Milli Koruma Kanunu çıkarılmasına rağmen karaborsacılık ve stokçuluk baş göstermiştir, henüz az sayıda çalışan kadının olduğu ülkede bir milyondan fazla sayıda erkeğin silah altına alınması ile üretim düşmüştür ve ülke gelirinin önemli bir kısmı savunma harcamalarına ayrılmıştır. Bütün bu sıkıntılar karne ile alışverişe zemin hazırlamıştır; bu alışveriş sistemi de fiyatların artmasına sebep olmuştur. 1942 yılında devletin, piyasa üzerindeki sıkıyönetimi kaldırılmıştır; bunun sonucunda, büyük bir enflasyon yaşanmıştır; ardından, ticaret kesimine Varlık Vergisi, 1944 yılında da tarım kesimine Toprak Mahsulleri Vergisi getirilmiştir.

İkinci Dünya Savaşı yüzünden, Türkiye siyasal, sosyal ve ekonomik açıdan zor dönemler geçirmiştir; dolayısıyla, sanatçılar da bu olumsuz gelişmelerden nasibini almıştır; devletin sanata desteği, savunmaya yapılan yatırımlar nedeniyle kesintiye uğramıştır; korku içinde olan halkın da sanatı düşünecek durumu kalmamıştır. Halk, can güvenliği ve geçim sıkıntısı açısından tedirginlik ve endişe içerisinde sosyal aktivitelerini yerine getiremez olmuştur.

Sanatçılar, bu ortamda, bulmakta güçlük çektikleri malzemeleri bir de pahalıya satın almak zorunda kalmışlardır. Sanatsal üretimin azaldığı bu dönemde, devlet tarafından, bazı yapıtların satın alınması bile, sanatçıların yaralarına merhem olamamıştır; sanatçıların bazılarının savaşta olması da sanatsal üretimi olumsuz yönde etkilemiştir; devletin sanata olan yatırımlarının kısıtlı hale gelmesi yüzünden, devlet – sanatçı ilişkisine dayalı sanat ortamı, yeni arayışlar içerisine girmiştir.⁹³

Sanatçılar yine de savaş yıllarında özveriyle çalışmışlardır. Ancak, Müstakillerin sergi etkinlikleri, 1939 yılındaki sergilerinin ardından sona ermiştir; Güzel Sanatlar Birliği'nin, geleneksel sergileri dışında, etkinlikleri olmamıştır; D Grubu, etkinliklerini, aksatmadan devam ettirmiştir. Bu arada, 1943 yılında, İbrahim Çallı başkanlığında kurulan Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, savaş yıllarında, birkaç sergi etkinliği haricinde, pek etkin olamamıştır.

İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki Léopold Lévy atölyesinde yetişen gençler, 1941 yılında Yeniler adında bir grup kurmuşlardır. Nuri İyem, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Fethi Karakaş, Selim Turan, Agop Arad, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Haşmet Akal gibi Cumhuriyet'in ikinci kuşak sanatçıları, Mayıs 1941'de, İstanbul Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü binasında, liman konulu sergiyle bir araya gelmişlerdir; sanatçıların, bir liman kenti olan İstanbul'da, denizcilerin arasında çalışarak hazırladıkları bu sergide, liman görünümleri, liman yaşantısı gibi değişik sahneler yer almıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın çalkantılı yıllarında, modern resmin estetiğinden bağımsız, gerçekçi bir anlayışı yansıtan bu etkinliğin ardından, sanatçılar, Yeniler adı altında birleşmişlerdir ve liman konulu sergileri nedeniyle Liman Grubu olarak da adlandırılan Yeniler'e, D grubu kurucularından olan ve Lévy'nin atölyesinde yetişmemiş olan Abidin Dino da katılmıştır. Modern resmin gelip geçici olduğunu düşünen Lévy'nin, öğrencilerini, üslup seçimi konusunda rahat bırakması ve toplumsal konulara eğilmeleri yönündeki fikirleriyle desteklemesi sayesinde ve İkinci Dünya Savaşı'nın bunalımlı ortamının güç şartlarını bizzat yaşamalarının da etkisiyle sanatçılar, toplumun sorunlarıyla ilgilenen, toplum

⁹³ Üstünipek, 2005: 47 - 48, 54 - 55. Ayrıca bakınız: Ali Karsan, (1946): "Ressamların Derdi", *Arkitekt*, sayı: 5 - 6, s. 138.

kesitinin yaşantısını yansıtan, halkın günlük hayatı ile birlikte derinlerine ve sevinçlerine ayna tutan toplumcu gerçekçi bir resim anlayışına yönelmişlerdir. Yeniler grubu, D grubunun yurdumuza sadece Avrupa sanat anlayışı ve tekniklerini aktardığını ve toplumun sorunlarına eğilmediğini öne sürerek, D grubunun şekilciliğine karşı toplumsal temalara yönelen bir tutum sergilemiştir.

Yeniler, daha çok akademi dışındaki bilim adamları, yazar ve sanatçılardan destek görmüştür. Hilmi Ziya Ülken, Mustafa Şekip Tunç gibi bilim adamları, Ahmet Hamdi Tanpınar, Fikret Adil, Orhan Veli Kanık, Asaf Halet Çelebi gibi şairler ve yazarlar örnek olarak gösterilebilir. Yeniler grubu, sanat anlayışları ile toplumsal gerçekçi görüşlerini sentezleyerek orta yolu bulmuştur; böylece, toplumla ters düşmemiştir. Daha önce İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun D Grubu'na verdiği öneriler, Yeniler grubu tarafından kabul görmüştür. Sosyolog Hilmi Ziya Ülken, *Resim ve Cemiyet*⁹⁴ adlı kitabında, sanatta toplumculuk fikrini savunmuştur; Yeniler grubunun sanatçılarını milli resme yöneldikleri için övgü ile desteklemiştir.

Yeniler'in, İstanbul'da, 1942 yılında açtıkları ikinci sergileri, kadın temasını işlemektedir; 1943 yılındaki üçüncü sergileri ise, Eminönü Halkevi'nde açılmıştır.

Savaş yıllarında D grubunun ve Yeniler'in etkinlikleri dikkate değer olmakla beraber, döneme damgasını vuran girişimler devlet tarafından düzenlenmiştir. Bu girişimlerin biri, 1938 – 1944 yılları arasında gerçekleştirilen Yurdu Gezen Ressamlar uygulamasıdır; diğeri ise, 1939 yılında gerçekleştirilen Devlet Resim ve Heykel Sergisi'dir.⁹⁵

⁹⁴ Hilmi Ziya Ülken, (1942): *Resim ve Cemiyet*, Üniversite Kitabevi, İstanbul, s. 42.

⁹⁵ Berk - Özsezgin, 1983: 72 - 73; Üstünipek, 2005: 55 – 56.

4.1.1. İnkılap Sergileri

1933 yılında, Cumhuriyet'in onuncu yıl dönümü nedeniyle, on yıllık genel bir değerlendirme yapılarak, her alanda ne kadar ilerleme kaydedildiği saptanmıştır ve Atatürk, Onuncu Yıl Nutku'nda bunları dile getirmiştir. Sanat alanındaki değerlendirmeler sonucunda, devletin, kültür politikalarının devamlılığı konusunda kararlı olduğunu gösteren gelişmeler olmuştur; Atatürk'ün, Onuncu Yıl Nutku'nda, güzel sanatlara ağırlık verilmesinin gerekliliğini dile getiren sözleri üzerine, C.H.P. bu isteği yasallaştırmıştır. Devletin desteğiyle her yıl Cumhuriyet Bayramı'nda İnkılap Sergisi düzenlenmesi kararlaştırılmıştır; böylelikle, sanatçıların, Türk inkılaplarını yansıtan yapıtlara daha fazla yönelmeleri beklenmişse de, bu sergilerin ilkinde, beklenildiği ölçüde eserler ortaya konulmamıştır. Türk inkılaplarını yansıtan eserlere yeterince yer verilmemesi, dönemin basınınca da eleştirilmiştir; Atatürk de sergideki tavırlarıyla asıl beklentisini açığa vurmuştur. Sergide inkılaplara yer veren eserlerle daha çok ilgilenen Atatürk, Şeref Akdik'in "Millet Mektebi" adlı eserini satın almıştır. Devletin satın aldığı eserlerin de aynı beklentilere yönelik olduğu açıkça hissedilmektedir. Halil İbrahim'in "Cephane Taşıyan Köylüler", Arif Bedii Kaptan'ın "Kuvayı Milliye", Eşref Üren'in "Gazi'nin Anadolu'su", Fahrettin Arkunlar'ın "Karagünler", Turgut Zaim'in "10. Yıl Kutlama", Ziya'nın "Atilla", Refik Epikman'ın "Ankara", Mahmut Cuda'nın "Mezalim", Çallı İbrahim'in "Yasak", Hamit Necdet Görele'nin "Büyük Taarruz" adlı eserleri devlet tarafından satın alınmıştır. 1933 – 1936 yılları arasında düzenlenen İnkılap Sergileri'nin devamı getirilememiştir; ancak, yine devletin öncülüğü ile gerçekleştirilen Türk Ressamları Sergisi, 1937 yılında, Rusya, Romanya ve Yunanistan gibi komşu ülkelerde düzenlenmiştir.⁹⁶

⁹⁶ Üstünipek, 2005: 40.

4.1.2. Yurt Gezileri

1937 yılında, devletin bazı sanatçılara aylık bağlaması konusu tartışılmışsa da kalıcı olarak hayata geçirilememiştir. Fakat C.H.P. tarafından halkevleri aracılığı ile yürütülmüş olan Yurt Gezileri (1938 - 1943) ve Sergileri (1938 - 1944) sayesinde ressamalara maddi destek sağlanmıştır. Bu etkinlik kapsamında her yıl belli başlı sayıda sanatçının, bir yandan, yurdun değişik yerlerine gönderilerek yöresel öğelerle yurt görünümelerini ve gerçeklerini aktaran resimler yapmalarına olanak sağlanmış; diğer yandan, halkın da resimle buluşmasına fırsat verilmiştir.⁹⁷

C.H.P.'nin halkçılık politikası çerçevesi içerisinde, sanatçıların yurdu tanımaları ve sanatı halkın arasına yaymaları amacıyla, ressamlar, yurt gezilerine yollanmış; bu konuyla ilgili olarak, dönemin *Ülkü* ve *Ar* dergisi gibi yayınlarında sanatın toplumla ilişkisi konusunda tartışmalı yazılar yazılmıştır.⁹⁸ 27 Temmuz 1938 tarihli C.H.P toplantısında “*yurt içinde sanat tetkik seyahati tertiplenmesi*” kararı alınmış; alınan bu kararlar 28 Temmuz 1938 tarihli gazetelere şu şekilde yansımıştır: “*C.H.P yönetim kurulu, dün öğleden önce toplanarak bazı kararlar vermiştir. Bu arada memleket sanat hayatını alakadar eden mühim mevzular, müspet kararlara varılmıştır*”.⁹⁹ Amaç “*partimiz yurdun güzelliklerini yerinde tespit ettirmek ve sanatkarlarımızın memleket mevzuları üzerinde çalışmalarını kolaylaştırmak*” olarak açıklanmıştır.¹⁰⁰ Aynı toplantıda, on ili kapsamına alan çalışma gezilerine Eylül ayının birinci gününde başlanmasına ve bu gezilerin bir ay sürmesine de karar verilmiştir. Katılacak olan sanatçıların seçimi, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne bırakılmıştır. Süre sonunda, üretilen yapıtların, oluşturulacak bir jüri incelemesine

⁹⁷ Üstünipek, 2005: 40 - 41.

⁹⁸ Funda Berksoy, (2000): “Sosyal Olayların Türk Resmine Yansıması ve Batı Etkileri”, *Sanatta Etkileşim*, Uluslararası Sanatta Etkileşim Sempozyumu, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Bildiriler, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, s. 60.

⁹⁹ Burcu Pelvanoğlu, (2006): “Cumhuriyet İdeolojisi ve Yurt Gezileri”, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen – Edebiyat Fakültesi Dergisi*, sayı: 5, s. 155; Ayrıca bakınız: Anonim, (1938): “CHP Genel Yönetim Kurul Toplantısında Sanat Hayatımız İçin Müsbet Kararlar Alındı.”, *Ulus*, 28 Temmuz 1938.

¹⁰⁰ Pelvanoğlu, 2006: 155.

toplu olarak katılması üzerinde fikir birliğine varılmıştır. Sanatçıların yol masraflarının ve zorunlu giderlerinin partice ödeneceği bildirilmiştir.

Ressamları yurt gezisine göndermeye karar veren Cumhuriyet Halk Partisi'nin, bu programı uygulamaya koyarken, 1930'larda Sovyetler Birliği'ndeki, Almanya'daki ve Amerika'daki kültür politikalarından esinlenmiş olabileceği üzerinde düşünülmelidir. Şöyle ki; aynı dönemde Sovyet hükümeti, ressamı yurt içinde dolaşmaları için teşvik etmiş, ideolojik yönü olan ve yurt içi politikanın sorunlarını yansıtan bir sanat anlayışını desteklemiştir; bu durum, Türkiye'de de ilgi uyandırmıştır. 19 Aralık 1934 tarihinde, Ankara'da gerçekleştirilen Sovyet Resim ve Heykel Sergisi, Türkiye'de, halk için sanat görüşü üzerine tartışmaları gündeme getirmiştir. Yine, 1934 yılında, Almanya'da, nasyonal sosyalist hükümetin, işçileri yurt içinde gezdirmesi ile bu işçilerin ülkelerini tanımalarını sağlamış olması da Türkiye için bir esin kaynağı niteliğindedir. Fikir olarak esinlenmelere karşılık, Cumhuriyet Halk Partisi'nin gerçekleştirdiği yurt gezileri, yurt dışındaki örneklerinden farklı bir özelliğe sahiptir; çünkü C.H.P. resamlara gayri resmi olarak direktifler verse de, söz konusu ülkeler gibi, sanatçıları resmi açıdan kısıtlamamıştır. C.H.P. 1930'larda, A.B.D.'deki, Roosevelt yönetiminin hayata geçirdiği Federal Sanat Projesi'nin, sanatçılara iş imkanları sağlayan uygulamasından da etkilenmiş olabilir. Amerika'daki ekonomik sıkıntılar, sanatçıyı korumaya yönelik böyle bir projenin uygulanmasını zorunlu kılmıştır; bu ekonomik sıkıntılar, Amerika'da, Toplumsal Gerçekçilik akımının doğmasında etkili olmuştur; İkinci Dünya Savaşı sırasında Türk aydınları ve sanatçıları da bu gelişmelerden etkilenmiştir. Bu gelişmeler, 1940'lı yıllarda ortaya çıkan Yeniler Grubu'nun, sanat görüşlerini belirlemede rol oynayan, en büyük unsurlardan biri olmuştur. Onun için, yurt gezilerine katılan sanatçılar, Anadolu'nun manzaralarını, gerçek yaşamlarının aksettirilmediği insanların resmederken; Yeniler Grubu, şehirde yaşayan halkın gerçek yaşam koşullarını yansıtan eserler meydana getirmiştir.¹⁰¹ Yeniler Grubu'nun

¹⁰¹ Berksoy, 2000: 60; Turan Erol, (1998): "Ressamların Yurt Gezileri ve Sonuçları", *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938 – 1943)*, Ed. Amelié Edgü, Milli Reasürans T.A.Ş., İstanbul, s. 24.

bu tutumu, başta C.H.P. olmak üzere, bazı çevreler tarafından hoş karşılanmamış olabilir.

C.H.P. tarafından halkevleri aracılığıyla yürütülen Yurt Gezileri, tek parti - tek şef zamanında, İsmet İnönü döneminde gerçekleştirilmiştir; köylülerin halkevlerine gitmemesinden dolayı, köylülerin ayağına gitme ihtiyacı duyulmuştur ve bu görevi ressamlar üstlenmiştir.¹⁰²

C.H.P.'nin köycülüğe önem verme nedeninin altında, sınıf farkının olmadığı bir toplum oluşturma isteği yatmaktadır; ancak, ülke ekonomisinin tarıma dayalı olması da, köylüyü yüceltmek için, gerekli bir nedendir.

C.H.P.'nin “halka doğru” hareketi doğrultusunda gerçekleştirilen Yurt Gezileri'nin ilki 1 - 30 Eylül 1938 tarihleri arasında düzenlenmiş ve bu ilk geziye Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Cemal Tollu, Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi, Mahmut Cuda, Saim Özeren, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hamit Görele, Sami Yetik katılmıştır; ikincisi 15 Ağustos - 30 Eylül 1939 tarihleri arasında düzenlenmiş ve bu geziye Ayetullah Sümer, Cevat Dereli, Seyfi Toray, Zeki Faik İzer, Malik Aksel, Turgut Zaim, Refik Epikman, Sabiha Bozcalı, Ali Karsan, Abidin Dino katılmıştır; üçüncüsü 15 Ağustos - 30 Eylül 1940 tarihleri arasında düzenlenmiş ve bu geziye Nurullah Berk, Edip Hakkı Köseoğlu, Eşref Üren, Şeref Akdik, Halil Dikmen, Saip Tuna, Elif Naci, Melahat Ekinci, Arif Kaptan, Nurettin Ergüven katılmıştır; dördüncüsü 1 Temmuz - 30 Eylül 1941 tarihleri arasında düzenlenmiş ve bu geziye Hakkı Anlı, Salih Urallı, Fahrettin Arkunlar, Kemal Zeren, Nusret Karaca, Ali Rıza Beyazıt, Refia Erden Çıray, Sadık Göktuna, Selim Turan, Sami Lim katılmıştır; beşincisi 1 Temmuz - 30 Eylül 1942 tarihleri arasında düzenlenmiş ve bu geziye İbrahim Çallı, Ali Avni Çelebi, Cemal Tollu, Cevat Dereli, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Şefik Bursalı, Refik Epikman, Malik Aksel, Celal Uzer, İlhami Demirci, Abidin Elderoğlu, Hamit Görele, Avni Arbaş, Turgut Zaim katılmıştır; altıncısı ise 1 Temmuz - 30 Eylül 1943 tarihleri arasında düzenlenmiş ve bu geziye Nurullah Berk,

¹⁰² Nilüfer Öndin, (2003): *Cumhuriyetin Kültür Politikaları ve Sanat, 1923 - 1950*, İnsancıl Yayınları, İstanbul, s. 86 - 87; Pelvanoğlu, 2006: 156.

Şeref Akdik, Eşref Üren, Saim Özeren, Saip Tuna, Halil Dikmen, Cemal Bingöl, Mahmut Cuda, Hulusi Mercan, Melahat Ekinci ve Arif Kaptan katılmıştır.

Yurt gezilerine katılan sanatçıların birçoğu memnuniyetini dile getirmiştir: Örneğin, Eşref Üren, C.H.P.'nin bu mutlu ve kutlu teşebbüsünün kısmen de olsa kendilerini Pazar günü ressamlığından kurtarmış olduğunu ifade etmiştir.¹⁰³ Fakat bu etkinliğin şimdilik çok yersiz olduğunu düşünen bazı sanatçılar da bulunmaktadır: Nitekim Hamit Görele'nin, köydeki yaşam koşullarını kent koşulları düzeyine ulaştırmadan böyle bir etkinliğin gerçekleştirilmesinin abes olduğunu dile getirdiği yazısı, C.H.P. Kurultayı'ndaki karar kesinleşmeden önce, 7 Temmuz 1938 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde yayınlanmıştır.¹⁰⁴ Hamit Görele'nin bu eleştirel yaklaşımında haklı olduğunu gösteren bir duruma, 1942 yılında Siirt'e gönderilen Avni Arbaş'ın anılarında rastlanır: *"Siirt'e gelince gördüğüm manzara tahminlerimin ötesinde kötüydü. Otel yoktu. Bir han vardı. Alt katında hayvanlar kalıyordu. Üst katta odalar vardı. Yataklar ve etraf son derece pisti. Su yoktu... Yıkanmak mümkün değildi. Geceleri akrep çıkıyordu... Siirt'teyken resim yapmak için köylere gitmek istedim. Vasıta yoktu... Jandarmalarla birlikte at sırtında köy gezisine çıktım... Ama halk jandarmadan çekiniyordu. Uzaktan köye yaklaşıyoruz. İnsanlar görünüyor. Ama onlar bizi görünce bakıyoruz ortada kimse kalmamış."*¹⁰⁵ 1943 yılında Bingöl'e giden Cemal Bingöl'ün de benzeri izlenimleri bulunmaktadır: *"Bingöl vilayeti... birkaç türlü sıtmasından başka hiçbir şeyi bulunmayan bir yerdir... Birkaç yüzü aşmayan nüfusu acınacak şekilde pis, hastalıklıdır... Çok iptidai olan halk inkılabı katiyen ısınmamıştır... Burada kaldığım müddetçe şuna inandım ki inkılab bir kültüre dayanmadıktan sonra ne anlaşılabilir ne de*

¹⁰³ Anonim, (1998): "Yakında Açılacak Olan Yurt Resimleri Sergisi Hakkında Ressamlar Neler Diyorlar?", *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938 – 1943)*, Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, s. 193; Pelvanoğlu, 2006: 157.

¹⁰⁴ Pelvanoğlu, 2006: 157; Ayrıca bakınız: Hamit Görele, (1938): "Şehirlerimiz, Artist", *Cumhuriyet*, 7 Temmuz 1938.

¹⁰⁵ Pelvanoğlu, 2006: 157 - 158; Murat Ural, (1998): *Avni Arbaş*, Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, s. 22.

sevdirebilir... Kendi aralarında ve birbirlerine karşı çok açık ve serbest oldukları halde yabancıya karşı tamamiyle kapalı ve çekingendir.”¹⁰⁶

Ancak, bu etkinlik, halkın resim sanatı ile tanışması ve bu sanata ilgi duyması açısından, bazı yörelerde, başarılı olmuştur: Mahmut Cuda, bir anısında, Yurt Gezileri etkinliği kapsamında Trabzon’da iken, sabahın erken saatlerinde azimle çalışmaya başladığını ve namazdan çıkan bazı kişilerin, kendisini ilgiyle seyrederek ve kendisine birtakım sorular yönelterek, etrafını sardığını anlatır.¹⁰⁷

Bir de ressamların yurt gezilerinde yaptıkları resimlere değinilecek olursa: sanatçıların anılarında anlattıkları yaşam koşulları ile gittikleri yerlerde yaptıkları resimlerin, birbirine uyuşmadığı görülür: Örneğin, Eşref Üren, 1940 yılında Yozgat’a gönderildiği günlerde, Yozgat ile çevresi depremi yaşamıştır; fakat Eşref Üren’in peyzaj ve eskizlerinde depremden etkilenmiş bir şehri ve halkı görmek imkansızdır. Diğer ressamlar da yurdun gerçeklerine dokunmayan eserler üretmeye çalışmışlardır. Bunda, C.H.P.’nin, resamlara gönderdiği mektuplar aracılığıyla ve basın yoluyla yaptığı hatırlatmalarla, sanatçıların önüne bazı ölçütler koymuş olmasının ve geziye gönderilen ressamların çoğunluğunun devlet memuru olarak bu ölçütlere uymakta kendilerini zorunlu hissetmelerinin payı büyüktür.¹⁰⁸

Birinci yurt gezisi kapsamında gezilecek iller; Edirne, Bursa, Konya, Antalya, İzmir, Antep, Malatya, Trabzon, Rize ve Erzurum olarak belirlenmiştir. Sanatçıların, “Memleket güzelliklerini ve enteresan tiplerini” resimleyen yapıtlarının, jüri seçimi sonrasında, şimdilik, önce Ankara’da; sonra da İstanbul’da sergileneceği belirtilmiştir. Ressamlar, mesleklerinin ilk kez hükümet tarafından kabul görmesi ve kendilerine sanat üretimi için olanaklar sağlanması olarak değerlendirdikleri bu etkinliği benimsemiş ve hatta övgüyle karşılamıştır. Eylül sonunda bitmesi hedeflenen yurt resimleri çalışmaları gezisi, ancak 1939 yılının Şubat ayında

¹⁰⁶ Cemal Bingöl, (1998): “Bingöl İzlenimleri”, *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri, 1938 – 1943*, Editör: Amelié Edgü, Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, s. 100 - 101; Pelvanoğlu, 2006: 158.

¹⁰⁷ Üstünipek, 2005: 56; Ayrıca bakınız: Mahmut Cuda, (1938): “Ressamlar Taze Bir Gayretle Çalışıyorlar”, *Arkitekt*, Mayıs - Haziran 1938, sayı 5 - 6, s. 135.

¹⁰⁸ Pelvanoğlu, 2006: 158, 159.

sonuçlanmıştır. Bu süre bile her sanatçıdan beklenen en az altı resmin üretimi için çok kısadır. Fakat ressamalar, iş bulma sevinci ve yeni konulara, yerel arayışlara ulaşma olanağı içinde hızlı bir üretim gerçekleştirmiştir. Evrensel değerlere ulaşma ereği, ilk kez, canlı bir kültür ve sanat hayatı yaratmak gerekçesiyle, milli değerleri ön plana alan, geleneksel kaynaklara yönelen bir anlayışla yer değiştirmektedir. Yapılan yurt resimleri sergisi, Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi ile aynı gün aynı mekanda fakat farklı bölümlerde açılmıştır.

İkinci yurt gezisi sergisi kapsamında sergilenen 101 yapıt, kent görünümüleri, yerel yaşam, yerel giysiler ve önemlisi hükümet programı çerçevesinde gelişen sanayileşmeyi konu olarak seçer. Bu yapıtlar, C.H.P ve Maarif Vekaleti jürisi tarafından elemeye alınır. Sonuçta, Cevat Dereli birinci; Refik Epikman ikinci; Malik Aksel üçüncülüğe değer bulunur. Yurt gezilerine katılan sanatçılara, bu sergiyle birlikte, derecelendirme sistemi uygulanmıştır; bu derecelere göre de, kendilerine nakit ödülü verilmeye başlanmıştır.

Üçüncü yurt gezisine gönderilen 10 sanatçı 87 resimle sergiye katılmıştır. Bu sayı, Yurt gezilerinin, resim üretimine, ne denli hız kazandırdığını kanıtlamaktadır. 1940 yılında Sergi salonunda jüri toplanmıştır. Turgut Zaim ve Cevat Dereli'nin de bulunduğu jüri gizli oyla seçim yapmıştır: Halil Dikmen birinci, Arif Kaptan ikinci, Edip Hakkı Köseoğlu üçüncü seçilmiştir.

Dördüncü yurt resimleri gezisi sergisi, 1941 yılında açılan Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nden ayrılarak, 22 Şubat 1942 tarihinde dördüncü Yurt gezileri sergisi adı altında bağımsız olarak açılmıştır. Bunun nedeni, Halkevlerinin kuruluşunun 10. Yıldönümü kutlamalarıdır. Yurt gezilerinin en görkemli sergilerinden ilki de bu kapsam içinde gerçekleşmiştir. Söz konusu sergide, yalnızca 1941 yılı çalışmaları değil; dört yıl boyunca yapılan resimler, toplu halde sergilenmiştir. Ankara Halkevi salonları, etkinliğe katılmış olan 40 ressamı 393 resmiyle tanıtmıştır. Bu büyük etkinlik sayesinde basın, dikkatini, tekrar Yurt sergileri üzerine yoğunlaştırmış; etkinliğin ve ressamaların tanıtımını yapmıştır. Önemlisi, bu sergiyi izleyen yazarların eleştirilerinde gerçekçi ve doğru yaklaşımlarla, yergilere de yer vermeleridir. Öncelikle, salt İstanbul resimleri üreten

sanatçıların Anadolu kentlerine dağılarak yaptıkları resimler övgüyle karşılanmış ve bu gelişimin Yurt Resimleri etkinliklerinin başarısı olduğu vurgulanmıştır. Bu sergilere halkın gösterdiği büyük ilginin kaynağıysa, yurttaşların bu resimlerde kendini ve anılarını bulmalarına bağlanmıştır. Ressamların, atölyenin sıcak ve rahat ortamında natüremort ve görünüm resimleri yapmaları yerine; Karabük işçileriyle birlikte ateş karşısında resim yapmalarının, kent ve kasabalarda gezmelerinin anlamlı olduğu savunulmuştur. Sanatçıların çalışma gücü ve isteği içinde oldukları ve meslekleriyle ilgili olan işlere koştukları belirtilmiştir. Resim ve özellikle karikatürlerde izlenen yabancı etkilerin terk edilmesinin bu yolla gerçekleşeceği görüşüne ‘halk resmi yaratmak’, ‘benliğimize dönmek’ gibi savlar hedef gösterilecek ve bu yolla evrenselleşme yerine yerelleşme görüşleri filizlenmeye başlayacaktır.

Tüm bu övgü dolu görüşlerin yanı sıra eleştiriler de eksik olmamaktadır. Yapılan resimleri yetersiz bulan eleştiriler de başlamıştır. Kısıtlı çalışma süreleri içinde yapılan resimlerde etüt nitelikleri taşıyanlarla gerçek resimlerin birbirlerine karışmaya başladığı vurgulanmıştır. Ressamların iyi resim yerine, çok resim yapmayı yeğlemelerinin yanlış olduğu belirtilmiştir. Bu yaklaşım şu açıklamayla vurgulanır: “eğer maksat yalnız mahalli kıyafetleri, abideleri bir müzeci gözüyle tesbit etmek olsaydı bu iş için ressam değil, fotoğrafçı göndermek daha doğru olurdu”.¹⁰⁹ Sanatçıların açıkça uyarılmaları bu etkinliğin yozlaşmasını engellemiştir. Bu sert ve doğru eleştiriler, dördüncü Yurt Resimleri Sergisi’nin gündemini hazırlamıştır.

Beşinci sergi sanatsal bir güvenceye alınırken, bu sergiye daha önce ödül alan sanatçıların katılmaları tasarlanacaktır. Bu aşamada sanatçıların, çalışmaları da yeni bir sisteme bağlanmıştır. Gezilere katılan ressamın etütlerini geliştirmelerine yönelik olarak, yapacakları atölye çalışmaları için Ankara, İstanbul ve İzmir Halkevleri atölyeleri hazırlanmıştır. Ressamlar, 1942 yılında, gittikleri gezilerde üç ay çalışma şansını yakalayacaklardır.

1943 yılı Eylül ayında da bir sergi açılır. 1944 yılında bir katalog ile sanatçılar ve resimleri, C.H.P. Resim sergisi adı altında toplu bir sergide bir araya

¹⁰⁹ Nusret Suman, (1942): “Resim Sergisi dolayısı ile”, *Ülke*, 1 Nisan 1942, Cilt: 2, Sayı 13.

getirilir. Bu altı aylık çalışmaların genel değerlendirilmesi olarak önem kazanır. 1945 yılında, çok partili sisteme geçiş hazırlıklarının başlaması, politik yarışları gündeme getirmiştir ve bu yüzden söz konusu etkinlik, ilgi alanından çıkmıştır; büyük umutlar ve coşkularla başlanan ve yedi yıl gibi uzun bir zaman dilimi içinde birçok resmin üretimine ön ayak olan çalışmalar, ihmal edilerek, sessiz bir şekilde son bulmuştur. Daha da vahimi, bu etkinliğin, parti adına eleştiriler almasıdır ve bu eleştirilerde resamlara yapılan baskıcı tutumun gündeme getirilmesinin belgelenmesidir: *“birinci dünya savaşından sonra kurulan totaliter ve tek partili devletlerde olduğu gibi, bizde de devlet, sanat ve fikir hayatına müdahale ederek, her çeşit kültür çalışmasına kendi sabit ve dar görüşlü prensipleriyle hem ahenk olarak yürütmek istemiştir. Halk Partisi, Anadolu’ya gönderdiği resamlara verdiği direktiflerle memleket gerçekleriyle değil, iyi taraflarıyla görmelerini emrettiğinden bu ısmarlama resimlerle resim sanatı fonksiyonu ifa etmekten uzak bırakılmıştır. Parti himayesine girmeyen müstakil ressamların çalışma imkanları her bakımdan tehdit edilip sergi açmaları güçlendirildiği anlayışsız tenkidçilere bu ileri eserleri kötüleyici yazılar yazdırıldığı için, halk hizmetinde realist bir resim çığırının açılması gecikmiştir”*.¹¹⁰ Burada sözü edilen müstakiller yurt gezilerine katılmak istemeyen ressamlardır. Grup olarak bilinen müstakiller değildir. Onlar sergi kapsamında yer almışlar ve bu etkinlik için övgü dolu yazılar bile yazmışlardır. İl il gezen sanatçılar, devlet adına gönderilmiş olmanın ayrıcalığı ile gittikleri illerde dikkati çekmiştir ve kabul görmüştür, bu arada kendi ülkelerinin gerçekleri ile de yüz yüze gelmiştir. Bu etkinlik resamlara ressamca yaşama şansı verdiği için önemlidir. Fakat özellikle konusal seçimlerde dile getirilen istekler, sanatta motifsel yorumlara yönelmeyi gerektirmiştir. Folklor araştırmaları, yurt türküleri, yurt hikayeleri ve gezi notları gibi yurt resimleri de, ülkenin kentleri içinde sanat etkinliklerinin yoğun bir şekilde yaşanmasını sağlamıştır.

Yurt Gezileri etkinliği içerisinde yapılan resimler, etkinlik süresince her yıl bir sergi ile bir araya getirilerek, C.H.P. ve devlet kurumlarınca satın alınmıştır;

¹¹⁰ Sabahattin Hakkı Esatoğlu, (1950): “C.H.P. ve Kültür hayatı”, *Fikir ve Sanat*, Sayı: 4, s. 1.

etkinlik sonunda oluşan büyük bir koleksiyon, 1952 yılında halkevlerinin kapatılması ile dağılmıştır ve resimlerin çoğu kaybolmuştur.¹¹¹

1938 yılında başlayıp 1944 yılına kadar devam eden Yurdu Gezen Ressamlar uygulaması, Cumhuriyet döneminin kültür ve sanat politikalarının bir ürünü olarak, Cumhuriyet ideolojisinin görselleştirilmesi açısından önemli bir faaliyet olmuştur. Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri etkinliği kapsamında her yıl belirli sayıda ressamın, yurdun çeşitli yerlerini gezerek, yurdun gerçeklerini yaşayarak, bu gerçekleri ve görünüşleri tuvallerine aktarmaları amaçlanmıştır. Bu sayede, birçoğu devlet memuru olan ressamlar, sadece resimle uğraşma imkanı bulmuştur; ancak, Yurt Gezileri sırasında gerçekleştirilen Yurt Resimleri'nin her zaman gerçek gözlemleri aksettirememesi ve çoğunun günümüze gelememiş olması, bu etkinliğin tam bir başarıya ulaşamadığını göstermektedir.¹¹²

¹¹¹ Üstünipek, 2005: 41.

¹¹² Pelvanoğlu, 2006: 155; Üstünipek, 2005: 56.

4.1.3. Devlet Resim ve Heykel Sergisi

Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Yurt Gezileri uygulamasını takiben gündeme gelmiştir ve her yıl Cumhuriyet Bayramı'nda açılması kararlaştırılan sergi etkinlikleri, ilk kez 1939 yılında düzenlenmiştir. Ankara'da düzenlenen sergi etkinlikleri, 1948 yılına dek Ankara Sergievi'nde gerçekleştirilmiştir. Özellikle savaş zamanında canlılık gösteren sergi, 1950'li yıllardan sonra önemini yitirerek günümüze kadar devam etmiştir. Her kuşaktan farklı anlayışlara sahip ressamı bir araya getiren sergide, sanatçıları yüreklendirmek için, jüri kararıyla belirlenen ilk üç esere devlet tarafından ödül verilmiştir. İlk sergide, birincilik ödülünü, "Atatürk'ün Cenaze Töreni" adlı eseriyle, Zeki Kocamemi; ikincilik ödülünü, "Erciyes" adlı eseriyle, Turgut Zaim; üçüncülük ödülünü, "5 Numaralı Figür" adlı eseriyle, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve "Küçük Peyzaj" adlı eseriyle, Arif Kaptan paylaşmıştır. Ayrıca, ödüller dışında, Ziraat Bankası ve İş Bankası gibi kurumların, koleksiyonlarına katmak amacıyla, eserlerin çoğunluğunu buradan satın almaları, bu sergiye ilgiyi artırmıştır. 1945 yılındaki sergide özel ödül uygulaması da yapılmıştır: Eserler arasından ödül alanların dışındaki yapılara Amaç dergisi ve Ahmet Çanakçılı isimli bir sanatsever ayrıca bir para ödülü koymuştur; ertesi yıl da bu ödül uygulaması, Çanakçılı Ödülü olarak sürdürülmüştür.¹¹³

¹¹³ Üstünipek, 2005: 57.

4.1.4. Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Etkili Olan Sanatsal ve Düşünsel Akımlar

Atatürk ve etrafındaki yönetici kadrosu, sanatın her alanını, genç Türkiye Cumhuriyeti'nin yeni çehresini göstermek üzere harekete geçirmiştir; bunun için de devletin sanata desteği kaçınılmaz olmuştur. Milli bir çerçeve içinde modernleşme arzusu, sanatçıların yapıtlarında hayat bulmuştur.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarındaki İzlenimcilik (Empresyonizm), Sembolizm ve Gerçekçilik gibi sanat akımları, yirminci yüzyılda ortaya çıkan yeni sanat akımları ile birlikte varlığını göstermeye devam edebilmiştir.

Avrupa'da 1905 yılında ortaya çıkan Fovizm, keskin ve saf renklere dayalı resim yapma eğilimini yansıtmaktadır. Yine 1905 yılında ortaya çıkan Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) ise, içsel duyguların dışavurumunu yansıtmaya eğilimine dayalı olmuştur.¹¹⁴ Kübizm, yirminci yüzyılın başında, nesnelere, geometrik ve kübik formlarla ele alan sanat akımı olarak ortaya çıkmıştır ve yine bu yüzyılda, kübizmin temelleri üzerinde gelişerek kendisini gösteren soyut sanat akımları gündeme gelmiştir.¹¹⁵ Yirminci yüzyılın başında ortaya çıkan ve gelişimini İtalya'da sağlamış olan Gelecekçilik (Fütürizm), geçmişin ağırlığından kurtularak geleceğin modernliğini yüceltmek amacıyla, nesnenin hareketinin eş zamanlı farklı görüntülerini bir araya getirerek, dinamizmi yansıtmaktadır.¹¹⁶ Yirminci yüzyılın başlarında Rusya'da 1917 devriminin ardından doğan Yapıcılık (Konstrüktivizm), modern teknolojinin olanaklarını yansıtan makine endüstrisini insan bilinciyle birleştirerek yücelten bir akım olarak varlığını göstermiştir.¹¹⁷ 1919 yılında kurulan Bauhaus Okulu, Almanya'da etkili olmuştur; sosyalist akımları yansıtan düşünce

¹¹⁴ Beksaç, 2006: 111; Beykan, 1997: 507.

¹¹⁵ "Kübit ve Ekspresyonist Sanat Eğilimleri (1928 - 1960)", <http://www.kultur.gov.tr/TR/Yonlendir.aspx?...>, (14. 05. 2009).

¹¹⁶ Beksaç, 2006: 123; Beykan, 1997: 507.

¹¹⁷ Beksaç, 2006: 133; Beykan, 1997: 508.

sistemi çerçevesinde, sanatı, günlük yaşama dahil eden, sade ve geometrik üslubu benimsemiştir.¹¹⁸

Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi, Kübizm ve Ekspresyonizm ile Kübizme dayalı olan Yapıcılık / İnşacılık (Konstrüktivizm) akımını Türk resmine kazandırmışlardır.¹¹⁹ Türkiye’de, 1930’lu yıllarda, özellikle eğitim ve kültür kurumlarında Bauhaus akımı etkili olmuştur.

Türkiye’de, Cumhuriyet’in ilk döneminde, felsefi akımlar açısından, Bergsonizm, Pozitivizm ve Mekanik Evrimcilik akımlarının etkili olduğu görülmektedir. Osmanlı’nın son yılları ile Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk yıllarında yaygın olarak savunulan düşüncelerin temelini oluşturan Bergsonizm, Pozitivizmin ve Mekanik Evrimcilik akımının karşıtı olarak, ilk kez, 1921 yılında, Dergah dergisinde, genç yazarlar ve bilim adamları tarafından savunulmaya başlamıştır.¹²⁰ Osmanlı Devleti’nin çökmekte olduğu bu yıllarda, iki temel düşünce egemendi: Nietzsche’nin öne sürdüğü Pragmatizm ve Henri Bergson’un Bergson Felsefesi üzerinden Bergson metafiziği. Dergah dergisinde, Ziya Gökalp toplumbilimsel görüşlerini dile getirirken; İsmail Hakkı Baltacıoğlu ve Mustafa Şekip Tunç, Bergsonizm’i savunmuştur; Mehmet Emin Yurdakul ise, Pragmatizm üzerine yoğunlaşmıştır. Bergsonizm’in tinsel yaklaşımına karşın, diğerleri maddesel bir yaklaşıma yönelmiştir.

Bergsonizm’i savunan Mustafa Şekip Tunç ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu arasında iki ayrı açılım görülmektedir: Tunç, körü körüne Bergson felsefesine bağlılık gösterirken; Baltacıoğlu, Bergson felsefesi ile toplumbilimi kaynaştırmaya yönelmiştir.

Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemi sanatı ile Bergsonizm’in kavşak noktası özgürlük fikridir: Bu iki dönem arasındaki Kurtuluş Savaşı sırasında, özgürlüğü en

¹¹⁸ Beykan, 1997: 506.

¹¹⁹ Berk - Özsezgin, 1983: 47 – 48.

¹²⁰ Yaman, 1998: 68 – 71.

gerçek olgu olarak gören ve ancak eylemde bulunularak özgürlüğün kazanılabileceğini savunan Bergson'dan, etkilenildiği, açıktır.

Geçmişle geleceğin karışımının yalnızca bellek tarafından anlaşılabilceğini savunan Bergsoncu görüşün, Cumhuriyet'in İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan ilk dönemindeki sanat anlayışına da ışık tuttuğu görülmektedir. Fütürizm'in düşünsel alt yapısında Bergson, Sorel ve Nietzsche'nin görüşleri bulunmaktadır: Fütürist sanatçılar, Kübizmin biçim dilini kullanarak, devinim halindeki nesnenin geçmişle geleceği arasında köprü kurmayı amaçlamışlardır.

Batılılaşmayı hedef alan Osmanlı Devleti'nde olduğu gibi, yine Batılılaşmayı amaç edinen Türkiye Cumhuriyeti'nde de zaman kavramının bir engel teşkil ettiği görülür: Batılılaşmak için tüm kurumlar yenilense dahi kültürel temeldeki uçurumun aşılması, aradaki gediğin kapatılması için mutlaka zaman gereklidir; işte bu noktada, Bergson'un zaman kuramı imdada yetişmektedir. Bergson'un zaman bilinci, toplumdaki devinimin, tarihteki sıralı gelişimin ve günlük yaşamdaki kesintilerin ötesindedir; sezgi ile zekanın birleşmesi sayesinde zaman kavramı bütünsel algılanabilir; gelişmeyi simgeleyen süre, devinimin sürekli akış hali olarak algılandığı takdirde, geçmiş, şimdi ve gelecek birbirine doğru akar, böylelikle zaman kavramı ortadan kalkar; geçmiş ve gelecek şimdide birleşir ve aynı anda yaşanır. Bergson'un geliştirdiği bu "yaşanan zaman" kuramının, Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür politikalarında önemli bir rolü üstlendiği anlaşılır. Bergson'un "yaşanan zaman" kavramı, Nurullah Berk'in, arkadaşlarıyla birlikte çıkardığı Yaşayan Sanat adlı dergide tanımladığı, "yaşayan sanat" kavramıyla örtüşmektedir: Nurullah Berk'in "yaşayan sanat" tanımlaması, geçmiş, şimdi ve geleceği birleştiren, her an yaşayacak bir sanat anlamındadır ve Cumhuriyet'e uygun olan bu sanat, devinen, tekniğini yenileyen yeni bir sanat olacaktır.¹²¹

¹²¹ Yaman, 1998: 68 – 71.

4.2. Modernleşme Döneminde Propaganda Olgusu İçeren Eserler

4.2.1. Savaş ve Kahramanlık Resimleri

Savaş resimlerindeki geniş halk kitlelerini coşturan yaklaşımın, genellikle, bağımsızlık uğruna yapılan savaflara ait olduğu görülür: Bunu, Kurtuluş Savaşı temasını ele alan Türk resmi için de söylemek mümkündür.¹²² İnsan figürlerinin sıklıkla kullanıldığı hareketli kompozisyonlarda, sanatçılar son derece başarılı olmuşlardır; çünkü bu ressamlar, Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarındaki kötü gidişattan haberdardır: Bu gidişat onların kurtuluşa karşı duyarlılıklarını arttırmıştır; bu nedenle, söz konusu resimlerde hem tutkulu, hem de araştırmacı bir tavır yakalanmalıdır: Burada amaç, savaşın hüznünü, yıkıcılığını yansıtmadan yanı sıra, ulusallık ruhunu güçlendirmek, savaşın nasıl zor şartlar altında kazanıldığını belgelemektir.

Savaş konulu resimlerde Ruhi Arel, Üsküdarlı Cevat, Ali Cemal, Nejat Çelik, A. Sami Boyar, Arif Bedii Kaptan, Ercüment Kalmık, Diyarbakırlı Tahsin, Halil Dikmen, Cemal Tollu, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, İbrahim Çallı, Avni Lifij, Hikmet Onat, Namık İsmail, Abidin Elderoğlu, Hayri Çizel gibi sanatçılar aynı tarzda olmasa da, aynı duygularla hareket etmiş ressamlardır.

Kurtuluş Savaşı konulu resimler yapmış olan ünlü ressamlarımız Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin yapıtlarında desen ön plandadır. Ali Çelebi, resimleriyle, çizgisel bir yapı içinde, kesin geometrik ve inşacı bir tavır sergilemektedir. Ali Çelebi, "Silah Arkadaşları" adlı resmiyle (Resim 21), aynı yazgıyı paylaşan askerleri anlatmıştır. Bu, milletin, Kurtuluş Savaşı'na karşı duyduğu ortak istenci görselleştirmektedir. Zeki Kocamemi'nin ise, inşacı tavrı ısrarla kullandığı "Mekkare Erleri" adlı yapıtı (Resim 20), Kurtuluş Savaşı temasını ele aldığı, en tanınmış eseridir.

¹²² Tansuğ, 1996: 118 - 135, 149 - 153. Ayrıca bakınız: Berk - Özsezgin, 1983: 13 - 82.

Zeki Kocamemi'nin "Mekkare Erleri" adlı resminde, hacimsellik, öndeki iki figürün yere basışlarındaki sağlamlıkla verilmiştir ve bu sağlam duruş, figürlerin, küçük tepeyi aştıktan sonra, yola devam etmekte kararlı olduğu hissini uyandırmaktadır (Resim 20). Yola devam etmek ve ileriye gitmek fikri, Kurtuluş Savaşı'nda, zorluklarla güçlerini birleştiren insanlar için, çözüm getiren bir kavram olmuştur. Olumsuz şartlara rağmen, askerlerin ve halkın birlikteliği, bu resimdeki ince anlatımla uyum içindedir. Propaganda yöntemi olarak, tren etkisi tekniğinin her iki dalı da (kalabalığa katıl ve kaçınılmaz zafer teknikleri) kullanılmıştır.

Halil Dikmen (1906 - 1964), "İstiklal Savaşında Cepheye Mermi Taşıyan Kadınlar" adlı eserinde¹²³ (Resim 22), Anadolu halkının, kadını, erkeği, çocuğu, genci ve yaşlısıyla bir bütün olarak, bağımsızlık ve kurtuluş için çalıştığını belgelemek istemiştir.

Toplumun milli mücadeleyi tek vücut olarak sürdürdüğü izlenimini Şeref Akdik'in (1899 - 1977), "Kurtuluş Savaşı'nda Ekmek Saclarından Süngü Yapımı" isimli tablosunda görmek mümkündür; ayrıca, sanatçının, "Atatürk Telgraf Başında" adlı yapıtı da (Resim 27), aynı anlatımı üstlenmiştir.

Ercüment Kalmık (1909 - 1977), "Kurtuluş Savaşı" ve "Çanakkale Savaşı" resimleri ile Türk askerinin gücünü vurgulamaktadır: Her iki resimde de, askerinin öne çıkmış hali, ileriye gidiş kararlılığını anlatmaktadır ve sanatçı, bu anlatıma, güçlü desen ve ışık gölge kullanımı ile ulaşmıştır.

Kurtuluş Savaşı konulu resimlerde, Cemal Tollu'nun (1899 - 1968) yaklaşımının daha farklı olduğu görülür: Tollu için önemli olan, plastik değerlerdir. O, sanatın, bir yorum ya da bir duyarlılık olayı olduğunu savunmuştur; plastik kaygı ve estetik anlayış doğrultusunda çözümlenmiş bir ilişki olduğuna inanmıştır. Cemal Tollu, zaman zaman zor şartlar altında olan ya da hasret gidermekte olan askerlerle ilgilenmiş olsa da, genel olarak, Türk milletinin birlikteliğinden doğan güce

¹²³ Ayrıca bakınız: Zeynep Yasa Yaman, (2006): *Kadınlar Resimler Öyküleri: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgisinin dönüşümü*, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul, s. 51.

hayranlığını ifade etmeye çalışmıştır. Türk Resim Sanatı'nda modern dönemin başlangıcı sayılan D Grubu içinde yer alan Tollu, savaşın sonuna dek süvari teğmeni olarak görev yapmıştır. Resimlerinde inşacı bir tavır sergileyen sanatçının, en ünlü savaş resimleri, “Manisa Yangını” ve “Çanakkale, 18 Mart 1915” adlı eserleridir.

Ali Avni Çelebi (1904 - 1993), Sanayi - i Nefise'de Hikmet Onat'ın ve İbrahim Çallı'nın atölyelerinde eğitim almış, daha sonra Almanya'da Hofmann'ın atölyesinde çalışmıştır.¹²⁴ Büyük ölçüde Hofmann'ın sanatından etkilenen sanatçı, yurda dönünce, yirminci yüzyılın başlarında Batı'da ortaya çıkan konstrüktivizm, kübizm, dışavurumculuk, fovizm gibi sanat akımlarını tanıtan ilk ressamlardan biri olmuştur.¹²⁵ Gerçekten de sanatçının eserlerinde bu akımların sentezlenerek yeni bir ifade bulduğu gözlemlenir.

Ali Çelebi'nin ifadesiyle: “... *Ressam resim yapan değildir. Resim yoluyla topluma rapor veren kişidir...*”¹²⁶ Bundan da anlaşılacağı üzere, Çelebi'nin resimlerinde, her zaman vermek istediği bir ileti, bir anlatı ile izleyiciyi bir sonuca götürme isteği vardır.

Türk toplumunun insani değerlerinden bazılarını vurgu yaparak arkadaşlık, şefkat, vefakarlık, yardımlaşma ve dayanışma gibi duygusal unsurların ön plana çıkarıldığı Ali Avni Çelebi'nin “Silah Arkadaşları” adlı eserinde, Kurtuluş Savaşı'ndan beklenen ortak istek, yani, bağımsızlık isteği ortaya konulmuştur (Resim 21). Eserde, savaşın zor şartları altında, insani özelliklerinden ödün vermeyen Türk halkının, bağımsızlığı hak ettiğinin altı çiziliyor. Bağımsızlığına böylesine düşkün bir halk, kurtuluş mücadelesi içerisinde canı pahasına da olsa kendi özünde bulunan insani davranışları sergilemekten geri kalmamaktadır.

¹²⁴ “Ali Avni Çelebi”, Vikipedi, Özgür Ansiklopedi, http://tr.wikipedia.org/wiki/Ali_Avni_Çelebi, (27. 04. 2009).

¹²⁵ Berk - Özsezgin, 1983: 47 – 48; Ahmet Kamil Gören, (2003): “Tuval Üzerinde Mantık Yansımaları Ali Avni Çelebi”, *Antik Dekor*, Antik A.Ş. Yayınları, Eylül – Ekim 2003, Sayı: 78, s. 100 – 110.

¹²⁶ Berk - Özsezgin, 1983: 48.

Öte yandan, “Silah Arkadaşları” adlı resmin yapıldığı yıllar, devletin, halkın özünde bulunan milli değerlerine dokunarak, bu değerlerinin farkındalığıyla birlikte ileriye doğru sağlam adımlarla yürümesini sağlamak için, toplumun, her türlü kitle iletişim araçları yoluyla, eğitilmesi kararını aldığı yıllar olduğu bilinmektedir ve halka ulaşma araçlarından biri de sanattır. Bu yapıtta, Türk toplumuna Kurtuluş Savaşı’ndaki havayı tekrar koklatarak “Bu mücadeleyi birlikte verdik bundan sonraki mücadelelerde de bizimle birlikte olun. Bir bütün olarak önümüzdeki yeniliklere de cesaretle yaklaşalım.” mesajını vermenin ilk adımı sergilenmektedir. Önce geçmişe dönerek milli duygular hatırlatılacaktır; sonra içinde buldukları zamana geri dönerek yeniye yönelen hedefler empoze edilecektir. Bu resim, propaganda yürütme tekniklerinden parıltılı genellemeler yöntemine dayalı olarak yapılmıştır. Parıltılı genellemelerde yurt sevgisi, millet, onur, özgürlük gibi genel milli duygulara yer verilir.

Halil Dikmen, “İstiklal Savaşında Cepheye Mermi Taşıyan Kadınlar”¹²⁷ adlı tabloda (Resim 22), Anadolu insanının istiklal için tek vücut halinde çalıştığını ve yola devam etmekte, ileriye gitmekte kararlı olduğunu vurgulamıştır. Bunu yaparken kullandığı propaganda yöntemi, parıltılı genellemeler tekniğidir: Bu teknik sayesinde, Anadolu kadını, milli ve insani duygularla ilintilendirilerek yüceltilmiştir. 1930’lu yılların köycü söylemi içinde, özellikle, köylü kadınların, çokça ele alındığı görülür. Devletin, yaptığı ve yapmakta olduğu yenilikler için, kadınlardan da destek görmek istemesi ve onların toplumda eşit olduklarını, Kurtuluş Savaşı’ndaki başarıda paylarının olduğunu hatırlatarak, kadınların öncelikle güçlerinin farkında olmaları amaçlanmıştır. Daha sonraki adımda ise, propaganda yöntemlerinden biri olan kalabalığa katıl tekniğinden faydalanılarak, kadınların çağdaşlık yolundaki mücadelede de kendilerine yardımcı olmaları ve el ele vererek bu zorlu mücadelede başarıya ulaşmaları isteği yatar.

¹²⁷ Zeynep Yasa Yaman, (2006): *Kadınlar Resimler Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde “Kadın” İmgesinin dönüşümü*, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul, s. 51.

Sami Yetik'in (1878 - 1945) "Topçular" adlı resminde, köylülerin ve askerlerin hareketlerinden ve duruş tarzlarından, savaşa malzeme götürürken, taşıdıkları yükün ağırlığı hissedilmektedir (Resim 23). Burada, Türk milletinin bağımsızlık için gösterdiği çabalar görselleştirilmiştir. Buradaki propaganda yöntemlerinden, parıltılı genellemeler tekniğiyle, milli duygular zihinlerde tekrar canlandırılmaktadır; savaştaki milli birliğin ve beraberliğin barışta da devam ettirilmesi için, kalabalığa katıl tekniği aracılığıyla, halk, milli birliğe ve beraberliğe davet edilmektedir.

Sami Yetik'in "Köyün Geri Alınması" adlı resmi, savaş zamanında değil, Cumhuriyet yıllarında yapılmıştır (Resim 24). Savaş sırasında çekilen sıkıntıların, gösterilen çabaların, verilen şehitlerin unutulmaması adına yaşanan olayların canlı tutulması amaçlanmıştır. Ulusal mücadelenin ve Türk askeri ile köylüsünün milli bağlamda yüceltilmesine yönelik yapılmış bir eserdir. Propaganda yöntemi olarak parıltılı genellemeler tekniğinin kullanılması ile milli duygular canlandırılmıştır; bizzat ressamın kendisinin de tanıklık etmiş olduğu, geçmişte yaşanan savaşlar, halka, tanıklık tekniğinden faydalanılarak hatırlatılmıştır. Resimde, askerin ve köylünün birlikte savaştığı görülür. Cumhuriyet döneminde, devletin halktan beklentisi, yapılan yeniliklere ortak bir istençle uyulması yönündedir. Eserde, korkuya başvurma tekniğine de başvurulmuştur: geçmişte yaşanan olaylar milletin hafızasında sürekli canlı tutulmaktadır; böylece, toplum aynı olayların bir daha tekrarlanmasından endişe duyar ve halk daha çok birbirine kenetlenir. Burada kısacası; topluluğun genelinde korku yaratmak suretiyle, halka, birlik ve beraberlik içinde yaşamının gerekliliği ve birlikte hareket etmenin önemi anlatılmaya çalışılmıştır.

Mehmet Ruhi Arel'in (1880 - 1931), "Türk Ordusunun İstanbul'a Girişi" adlı resmi, hala padişahlık yanlısı olan kişilere ya da savaş zamanında mandacılık fikirlerine sıcak bakan kişilere yönelik bir mesaj niteliğinde olmalıdır (Resim 25). Atatürk ve silah arkadaşlarına güvenerek Ankara hükümetine bağlı bir şekilde hareket eden Türk askerleri ve Türk halkı, kesin başarıya ulaşmış; zaferin ardından Türk ordusunun İstanbul'a girişi coşkuyla ve gururla karşılanmıştır. Türk halkının

desteği sayesinde birlik içinde zafere ve gerçek bir hürriyete ulaşılmıştır. Propaganda yöntemlerinden kalabalığa katıl tekniği kullanılmış ve “onlar kurtuluşun gerçekleşeceğine inandılar ve kazandılar sen de bu coşkuya katıl ve kazananların tarafında ol” mesajı verilmek istenmiştir.

İbrahim allı, Atatürk’ün isteği üzerine, Etnografya Müzesi’nde bir sergi açmıştır. Bu sergide bulunan Zeybekler tablosunu gören Atatürk, allı’ya dönerek, “*Biz Kurtuluş Savaşı’nda yemeye ekmek bulamıyorduk, senin resmindeki atlar nasıl semirmiş böyle?*” diye sormuştur, bunun üzerine, allı da malzemelerini alarak tablosundaki atı bir deri bir kemik haline getirmiřtir¹²⁸ (Resim 26). Böylelikle, resimdeki at, çelimsiz haliyle, savaşın gerçekliğini daha fazla hissettirmeyi başarmıştır.

Savař ve kahramanlık resimlerinde zeybeklerin sıkça ele alınmasının nedeni: Zeybeklerin ve onlara başkanlık eden efelerin, Kurtuluř Savaşı’nda, dūřmanlara karşı mücadelede, halkı örgütleyerek, özellikle Ege Bölgesi’nin ve dolayısıyla da savaşın kazanılmasında etkili olmalarıdır. “Zeybekler Kurtuluř Savaşı’nda” adlı resimde, propaganda yöntemi olarak, bir otoriteye referans yönteminin kullanıldığı görölmektedir (Resim 26). Efelerin özellikle o dönemlerde bir otorite oldukları düşünölerek, onların da Kurtuluř Savaşı’nın destekçisi oldukları vurgulanmıştır. Yöre halkı Kurtuluř Savaşı’nın önemini zeybekler sayesinde daha da idrak etmiştir ve zeybeklere maddi – manevi destek vermişlerdir; zeybeklerle bütünleşen halk mücadeleyi kazanmıştır. Bu resimde (Resim 26), parıltılı genellemeler tekniğinden de faydalanılmış olmalıdır. Savař sırasında düzenli birliklerin kurulmasına bazı efeler tepki gösterip alınganlık etmişlerdir: Savařtan sonra, efelerin kurtuluş mücadelesindeki emeklerinin farkında olduğunu hissettirmek ve bu sayede onların gönüllerini almak amacıyla, zeybekler konusuna oldukça değinilmiştir; bazı efeler ise, Kuva - i Milliye’ye ve ondan sonra oluşturulan düzenli birliklere katılarak savaşın sonuna kadar mücadele etmişlerdir, bundan dolayı da, efelere minnet

¹²⁸ “İbrahim allı”, Vikipedi, Özgür Ansiklopedi, http://tr.wikipedia.org/wiki/İbrahim_allı, (28. 04. 2009).

duygularının bir ifadesi olarak, zeybekler konusuna fazlasıyla yer verildiğini söylemek mümkündür. Atatürk'ün, tüm halk oyunlarına önem vermesinin dışında, zeybek oyununu daha sıklıkla oynaması da bir yönüyle buna bağlanabilir.

Cumhuriyet devrimlerini betimleyerek inkılapların halk arasında kabul görmesine katkıda bulunan Şeref Akdik'in, *İnkılap Sergisi*'nde de sergilenen "Atatürk Telgraf Başında" adlı eserinde¹²⁹, Atatürk, Kurtuluş Savaşı'nı örgütleyebilmek için, Anadolu ile İstanbul arasında, telgraf görüşmesini gerçekleştirmeye çalışmaktadır (Resim 27). Atatürk'ün, Onuncu Yıl Nutku'nda dile getirdiği, 11 Eylül 1919 tarihindeki telgraf görüşmesi, yansıtılmaya çalışılmış olmalıdır. Nutuk'ta, o günlerde telgraf görüşmelerinin güçlüklerle sağlandığı ve Sivas Kongresi zamanında İstanbul hükümeti ile haberleşmenin uzun uğraşlara rağmen bazı nedenlerden ve kişilerden dolayı gerçekleştirilemediği belirtilmiştir. İşte bu zorluklar içerisinde vatanın kurtuluşuna önderlik etmiş olan Atatürk'tür. Savaş zamanında onun önderliğine güvenen halkın şimdi de güvenmeye devam etmesi ve yaptığı yeniliklerin halkın yararına olduğuna inanmasının gerekliliğine dikkat çekilmektedir. Burada, propaganda yöntemlerinden transfer tekniği ile Atatürk'ün geçmişteki önderlik ve vatanperverlik yönü ortaya koyulmuştur ve rasyonalizasyon tekniğinin yardımı ile de geçmişteki vasıflarının bu güne transfer edilmesi istenmektedir. Bu propaganda teknikleri kullanılarak şöyle bir mesaj iletmeye çalışılmıştır. Mustafa Kemal'in geçmişte, Kurtuluş Savaşı sırasındaki başarısı ortadadır. Atatürk, Kurtuluş Savaşı'ndaki yapıcı düşünceleri ve çalışmaları sayesinde toplumu hürriyete kavuşturmuştur, o halde, şimdiki fikirleri de yapıcıdır. Onun izinde yürümekte ve onun gösterdiği yeniliklere yelken açmakta tereddüt etmeye gerek yoktur; aydınlık Atatürk'tedir. Amaç, önderin henüz bazı kişiler tarafından kabul görmemiş olan yeniliklerini, bazı genellemelerle akılcı hale getirmektir.

Resim sanatı tarihinde, insanları derinden etkileyen savaşa karşı, ressamın heyecan, coşku, ürperti ya da trajediyi, kendilerine özgü bir dille yansıtmış olmaları doğaldır. Bu resimler sayesinde, sanatçıların, savaşa nasıl tepki

¹²⁹ Bakınız: Veysel Uğurlu, (1998): *Savaş ve Barış: Kurtuluş Savaşından Cumhuriyet'in İlk Yıllarına Türk Resminden Kesitler*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, s. 13.

gösterdiklerini ve savaştan nasıl etkilendiklerini anlamak mümkündür. Diğer bir açıdan, savaş resimlerinin izleyicileri etkilemesi, mutsuzluğa ve umutsuzluğa sürüklemesi, insanlık tarihinin, geçmişiyile aynı paralellikte devam ettiğinin en açık göstergesidir. Fakat Kurtuluş Savaşı konulu resimler, savaşların bu dramatik yapısından çok, toplumsal bir eylemi ve duyarlılığı yansıtırlar. Bu eserlerde, özgürlüğe karşı duyulan özlem, acıma duygusu ile ya da kendini feda etme olgusu ile işlenmiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında meydana getirilen Kurtuluş Savaşı konulu Türk resimlerinde, savaşın felâketleri gibi somut görüntülere karşı yansıtılmak istenen düşünce: Toplum dayanışmasından doğan güç, azim ve kararlılıktır. Kurtuluş Savaşı resimlerinin, Türk halkını coşturucu içeriklerin biçimlendirdiği görüntüleriyle heyecanlandırarak, özgürlüğe çağrı yapan duyguyu güçlendiren ve birliktelikle daha kuvvetli olunabileceğini anlatan sahnelerinin, o dönemi belgeler nitelikte olduğu görülmektedir. Sonuç itibariyle, bu büyük boyutlu yağlıboya resimlerde, renkçi, lekeci, inşacı, dışavurumcu gibi üslupsal farklılıklar olsa da, burada, kurtuluşa duyulan isteğin inanç havasına dönüştüğü izlenimi yakalanmıştır; ressamlar, toplumdan ayrı düşünülemez, onun için, bağımsızlık özlemi, ressamlar için de vazgeçilmez bir duygudur. Ayrıca, bağımsız olma fikrine duyulan saygı, bu konunun, daha sonraları, tekrar tekrar ele alınmasını sağlamıştır.

4.2.2. Devrimleri ve Devlet Politikasını Destekleyen Resimler

Türkiye'nin her alanda çağdaş devletler seviyesine ulaştırılması için başta bilim, sanat ve teknik alanlarının gelişmesine ortam sağlamak amacıyla devletin özenli çabaları olmuştur. Cumhuriyet'in ilk zamanlarında bu alanlarda yetişmiş kişiler bulunmadığından dolayı, sanatçılar da dahil yetenekli gençler, burslu eğitim için, yurt dışına gönderilmiştir.

Milli sanat kavramı çerçevesi içinde, Cumhuriyet'in ilk yıllarında gerçekleştirilen Harf İnkılabı, Kılık - Kıyafet Devrimi, modern kadın imgesi gibi yenilikler, halka sanat aracılığı ile sunulmuştur; halkın, ulusal değerlerine inmesi ve bu değerleri özümseyerek, yeni milli değerleri benimsemesi hedeflenmiştir. Cumhuriyet'in kültür politikalarının özünü Halkçılık ve Milliyetçilik ilkeleri oluşturmuştur; bu bağlamda, Türk kimliğinin kökenleri tarihsel ve dilsel açıdan araştırılmaya başlanmıştır; Cumhuriyet ideolojisi de köycü bir niteliğe bürünmüştür; bu doğrultuda, Halkevleri ve Köy Enstitüleri'nin açılması, Yurt Gezileri'nin düzenlenmesi gibi çalışmalar gerçekleştirilmiştir.

1930'lu yıllara dek Cumhuriyet kurumlarının yenilenmesi yönündeki geçiş süreci yaşanmış; 1930'lu yıllarda Türk tarihine ve kültürüne bağlı milli birlik ve beraberlik anlayışına dayalı politik düşüncelerin hayata geçirilmesi çalışmaları hız kazanmıştır. Bunun yanı sıra, söz konusu dönemde, yeni yeni oturmaya başlayan sanat ortamında üç ana başlıkta toplanabilecek sorunlar yer almaktadır. Bunlar, ulusal sanat, modern sanat ve sanat eğitimi olarak sıralanabilir. 1920 - 1950 yılları arasında Batılı ölçütlerle yeni bir ulusal sanatın oluşması yönünde çeşitli yazarlarca farklı farklı fikirler ortaya atılmıştır. Osmanlı öncesi kaynaklardan faydalanma, Batı öykünmeciliğinden uzaklaşma, sanatın devrimin hizmetinde ideolojik bir anlam kazanması, milli bir kültür yaratmada zorlama yapılmasının gereksizliği, halk sanatı kaynakları ile bağlantı kurma, sanatın politik bir kimliğe büründürülmesi gibi fikirler bunlardan bazılarıdır.

Atatürk'ün bütüncül doğrultudaki Batıcılık anlayışı çerçevesi içerisinde, kent kültürünü halk kültürüyle bütünleştirerek çağdaş sanatı Anadolu'ya zaman kaybetmeden yayma düşüncesini hedef alan Cumhuriyet'in kültür politikaları, Sovyet Rusya ve Nazi Almanya'sının kültürel politikaları ile benzerlikler göstermektedir.

Cumhuriyet döneminde, Anadolu toplumuna Cumhuriyet ruhunu aşılama; bu toplumu, özü Anadolu halk kültürüne dayalı Batılı bir toplum olarak biçimlendirmek amacıyla, halkın çağdaş kurumlar ve her türlü çağdaş öğe aracılığıyla, eğitilmesi hedeflenmiştir.¹³⁰

Bu süreç içerisinde, başta Atatürk olmak üzere, devletin ileri gelenleri, sanatsal ve kültürel alandaki çalışmaları önemsemiş ve hatta devlet, doğrudan doğruya, sanata ve sanatçıya destek vermiştir. Devlet, sanata destek verirken, aynı zamanda kendisi de sanattan destek görmek istemiştir; birtakım beklentileri doğrultusunda sanata yönlendirmelerde bulunmuştur. Ağır savaşlardan çıkmış ve üstelik Osmanlı Devleti'nden kalan borçların da ağırlığıyla yokluk halinde olan yorgun millete, moral gücü vermek, güven duygusu aşılama, birlik ve beraberlik çerçevesi içinde daha hızlı kalkınılabileceğini vurgulamak üzere, çeşitli propaganda yöntemleriyle ulaşılabilirdi ve bunu gerçekleştirebilecek en iyi zeminlerden biri de sanat platformuydu. Bu nedenlerle, Cumhuriyet'in ilk yıllarında, devlet, sanatçıdan, eserleri aracılığıyla, Kurtuluş Savaşı'ndaki kahramanlıkların dile getirilerek milliyetçilik duygularının pekiştirilmesi, Atatürk ilke ve inkılaplarının benimsenmesi ve yeni kurumların kabul görmesi amacıyla, halkı etkilemesini istemiştir.¹³¹

Ömer Adil, İtalya seyahati sırasında, İtalyan sanatından etkilenmiştir. Sanatçının "Göreve Koş" adlı resmi (Resim 28), kompozisyon açısından, Barok üslubunda resimler üreten Caravaggio'nun *Emmaus Hacıları / Emmaus'da Yemek*

¹³⁰ Yaman, 1998: 71 - 73; Zeynep Yasa Yaman, (1996): "Cumhuriyet Dönemi Resim Eleştirisinin Kaynakları", *Türkiye'de Sanat*, Mayıs / Ağustos 1996, sayı: 24, s. 33; Ayrıca bakınız: Zeynep Yasa Yaman, (1996): Yurt Gezileri ve Sergileri ya da 'Mektepten Memlekete Dönüş' ", *Toplumbilim*, Plastik Sanatlar Özel Sayısı, Haziran 1996, sayı: 4, s. 35 - 52.

¹³¹ Üstünipek, 2005: 38.

adlı resmine benzemektedir: Caravaggio'nun resminde Hz. İsa'nın oturduğu yere bu resimde yaşlı bir adam oturmaktadır; masanın ve figürlerin yerleştirilişi de hemen hemen aynıdır. Burada, sembolizmin ağırlıkta olduğu görülmektedir. Ömer Adil'in görev olarak tam anlamıyla neyi kastettiği belirgin değildir: Ancak, yaşlı adamın, Osmanlı Devleti'nin sembolü; genç askerin, Türkiye Cumhuriyeti'nin sembolü; görevin ise, ulusçuluk fikrinin devamlılığının sağlanması olabileceği düşünülebilir.¹³²

“Göreve Koş” adlı resimdeki obje ve figürlerin her biri, sembolik bir anlam yüklenmiştir (Resim 28). Resimde, öncelikle, Osmanlı İmparatorluğu'nu sembolize eden yaşlı adamın, ne tür bir göreve çağrıda bulunduğu, yani, söz konusu görevin ne olabileceği üzerinde durulmalıdır. Resmin yapıldığı tarihte Osmanlı'dan kalan bazı topraklar henüz geri alınamamıştır. Masanın üzerindeki kumaş Türk topraklarını ifade ediyor olmalıdır. Makas, Türk topraklarının kesildiğini, koparıldığını; dikiş ipliği ise, koparılan parçaların kumaşa geri dikilmesini, yani, koparılan toprakların geri alınmasını sembolize etmektedir. Bu görev, Türk askerinin görevidir. Gözü kapalı kızın, gözünün açılması, gerçekleri görmesi ve öğrenmesi gerekmektedir. Ulus anlayışını yeni nesillere aktarabilecek, yetişmekte olan çocukları eğitecek birincil kişiler ise annelerdir. Kadın figürünün böyle bir görevi üstlenmiş olduğu düşünülebilir. Resimde, direkt emir ve slogan teknikleri bir arada uygulanmıştır. Resimde masada oturan kadın ve dedesinin arkasında duran kız çocuğu, kadına yönelik değişen bakış açısını göstermektedir.

Refik Epikman'ın, “İlk Meclis” adlı resmi, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin kuruluşunu destekleyen yapısıyla ilginç bir örnektir (Resim 29). Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde modern sanat yapıtlarının sergilenmesi devlet desteği ile gerçekleştirilmiş, çağdaş eğilimli eserler üreten sanatçılar ödüllendirilmiştir; Güzel Sanatlar Dergisi, Ülkü, Ulus gibi devletin çıkardığı dergi ve gazetelerde, bu yönde çalışan sanatçıların tutumları övülmüştür. Ar, Ülkü ve Güzel Sanatlar Dergisi gibi dönemin yayın organlarında sergi eleştirileri, sanat olayları ve sanat akımları ile ilgili yazılar yazan Refik Epikman, Cumhuriyet hükümetinin Avrupa'ya gönderdiği ilk

¹³² “Ömer Adil”, <http://www.gorselsanatlar.org/osmanli-sanati/omer-adil>, (02. 04. 2009).

öğrenciler arasında yer alır. Refik Epikman, ilk Türkiye Büyük Millet Meclisi binasının toplantı salonuna açılan odalarına Cumhuriyet'in ilanını konu alan büyük boyutlu resimler yapmıştır.¹³³

“İlk Meclis” adlı resimde, halkın, kıyafet devrimini yansıtan giysiler içinde bulunmadığı görülür (Resim 29). Bu durum, ilk binanın, Ekim 1924 tarihine kadar kullanılmış olmasından kaynaklanmaktadır.¹³⁴ Sonuçta, kılık – kıyafet devriminden önceye dayanan bir görünümün sergilenmesi gerekmektedir; bu yüzden halk, o günün şartlarına uygun durumda resmedilmiştir. Propaganda yöntemi olarak, parıltılı genellemeler ve ifade edilmemiş kabuller tekniğinin dışında, tren etkisi tekniğinin bir dalı olan kalabalığa katıl tekniğinden faydalanılmış olmalıdır. Bayraklar, parıltılı genellemeler tekniğinin verdiği imkanlar sayesinde, bağımsızlığı simgelemektedir ve milliyetçilik duygularını yansıtmaktadır; ifade edilmemiş kabuller tekniği kullanılarak, yeni bir devletin ve yeni bir rejimin getirildiği mesajının verilmesi ve bunun halka hissettirilmesi sağlanmıştır; kalabalığa katıl tekniğinden faydalanılması ile yeni düzeni hala benimsememiş olanlara çağrı yapılmakta ve onların da bu kalabalığa katılmaları istenmektedir.

Milli konulara çok sık değinen Mehmet Ruhi Arel'in, “Atatürk'e İstikbal” adlı yapıtı, milli öğeleri, içinde barındırmaktadır (Resim 30). Resimde, sivil halkın ve askerinin ortak duygu ve düşüncelerle bir araya gelerek, önderi ve dolayısıyla da genç Cumhuriyet'i selamladıkları görülmektedir. Genelde özgürlüğün ve kararlılığın simgesi olarak dile getirilen mavi rengin resme hakim oluşu gözden kaçmamaktadır: Eğer bu düşüncelerle bilinçli bir renk kullanımı söz konusu ise, eserde verilmek istenen mesaja renklerin de yardımcı olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, resmin ön planında çağdaş giyim örneği sergileyen bir kız çocuğunun değişimin rengi olan sarıyı tercih edişi de tesadüf olmaktan çıkar. Burada propaganda yöntemlerinden kalabalığa katıl tekniğine başvurulmuştur; insanların kazanan tarafta olma dürtüsü kullanılarak, hür ve çağdaş yeni Cumhuriyet'in benimsenişinin, bir kitle hareketi

¹³³ “Refik Epikman”, Vikipedi, Özgür Ansiklopedi, http://tr.wikipedia.org/wiki/Refik_Epikman, (19. 05. 2009).

¹³⁴ “Ankara – Kurtuluş Savaşı Müzesi (I. T.B.M.M. Binası)”, <http://www.kultur.gov.tr/TR/Yonlendir.aspx?...>, (19. 04. 2009).

haline gelişi, görselleştirilmiştir. Vatan kurtulmuştur, ancak, saltanatın ve halifeliğin devam etmeyişi bazı kişileri rahatsız etmiştir: Nitekim bu resimde çağdaşlığa yelken açmış modern insan figürleri, yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin coşkusunu yaşamakta ve bu coşkuyu kendilerine yaşatan Atatürk'e minnet duyguları ile karşılama yapmaktadırlar. Değişimi kabullenemeyen kişilere kalabalığa katılmaları ve bu mutluluğu birlikte yaşamaları çağrısı yapılmıştır.

Arif Bedii Kaptan'ın, "Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii" adlı resminde (Resim 31), Atatürk, Türk gençlerine, küçük bir çocuğun temsil ettiği Cumhuriyet'i emanet etmektedir. Resimde, sol arka planda, bağımsızlığı temsilen bayrak dalgalanmakta; sağ arka planda ise, bir erkek figürü özgürlüğü temsil eden meşaleyi yukarı doğru tutmaktadır. Bu figürler, bulutlar arasında gösterilmektedir. Aşağıda, ayaklar altına alınmış, biri çıplak; diğeri sarıklı, iki insan figürü yer almaktadır. Propaganda yöntemi olarak damgalama tekniği kullanılmıştır. Cumhuriyet karşıtı kişilerin ilerlemeyi ve yükselmeyi engelleyici, gerici kişiler olarak ayaklar altına alınmak suretiyle damgalandığı görülür. Sarığından, bıyığından kopamamış kişilere karşı nefret duygularını uyandırma hedefi çerçevesi içinde Batılılaşmanın önündeki engellerin baş aşağı edilmesi gerekliliği ön plana çıkarılmıştır. Burada, parıltılı genellemeler tekniğiyle, Atatürk'ün ve Batılılaşmanın yüceleştirildiği ve önderin adeta tanrılaştırıldığı da gözlemlenmektedir.

Zeki Faik İzer'in (1905-1988), 1933 yılındaki birinci İnkılap Sergisi'nde de yer alan, "İnkılap Yolunda" adlı eseri (Resim 33), daha sonra, Eugène Delacroix'in *Halka Öncülük Eden Özgürlük* adlı yapıtından (Resim 32), kopya edildiği gerekçesiyle, çeşitli eleştirilere hedef olmuştur. İzer, bu resmi, bir kalıp olarak aldığını itiraf etmiştir. Bu resim (Resim 33), kalıp olarak kopya edilmiş olsa da içerik açısından diğerdinden ayrılır: "İnkılap Yolunda" adlı eserin altında yatan görsel ideoloji farklıdır, Delacroix'in yapıtında bir başkaldırı söz konusuysen; bu yapıtta devrimcilik vardır, aydınlığa yürüyüş vardır.¹³⁵ Son derece yoğun mesajlar barındıran

¹³⁵ Güner Yener, (2007): "1940'ların Türk Resmini Yönlendiren ve Etkileyen Başlıca Gelişmeler", http://kavramsansanat.blogcu.com/1940-larin-turk-resmini-yonlendiren-ve-etkileyen-baslica-gelistmeler_2181077.html, (06. 05. 2009).

resimde, eserin adından da anlaşılacağı üzere, inkılapların yolunda, kadın - erkek, genç - yaşlı, çocuk, sivil ve asker olmak üzere, halkın, topyekun, kararlı bir şekilde ilerleyişi görselleştirilmiştir. Yeni rejim yüceltilirken eski rejim ötekileştirilmiştir. Burada propaganda yöntemlerinden bir otoriteye referans tekniği kullanılarak, inkılaplarıyla halka önderlik eden Atatürk, referans olarak gösterilmiştir. Bunun dışında, tren etkisi tekniğine dahil olan kalabalığa katıl tekniği ve kaçınılmaz zafer tekniğinin kullanıldığı gözlemlenir. Özellikle, kalabalığa katıl tekniği ile inkılap yolunda ilerlemenin bir kitle hareketine döndüğü ve gericilerin de bu harekete katılmasının kendi yararlarına olduğu fikri aşılarmaya çalışılmıştır.

Nazmi Ziya Güran'ın "Taksim Meydanı" adlı resminde, şık giyimli kadınlar, hürriyetin simgesi olan Taksim Meydanı'nda Cumhuriyet Anıtı'nın önünde rahatça dolaşmanın keyfiyeti içerisinde betimlenmişlerdir (Resim 34). Resimde, propaganda yöntemlerinden, sokaktaki adam tekniği ve kalabalığa katıl tekniği uygulanarak Cumhuriyet'in, çağdaşlığın, modernliğin verdiği huzur yansıtılmaya çalışılmıştır ve sokaktaki insanların, yani halkın, modern yaşamı benimsediğinin altı çizilerek, modern hayatı henüz kabullenememiş olan hedef kitleyi, bu ortama, bu düşünceye çekme amacı güdülmüştür.

İbrahim Çallı'nın (1882 – 1960), "Hatay'ın Anavatana Hasreti" adlı eseri (Resim 35), devletin dış politikasını yansıtmakta ve Hatay'ın Anavatan'a katılmasını arzulayan bir siyasi propagandayı içermektedir. Hatay, bilindiği gibi, 1921 yılından 1939 yılına kadar Anavatan'dan ayrı kalmıştır. Resmin yapıldığı tarih de Hatay'ın Anavatan'dan ayrı olduğu tarihi göstermektedir. O yıllarda, özellikle de 1936 yılından itibaren Hatay'ın Anavatan'a katılması için büyük bir çaba sarf edilmektedir.

"Hatay'ın Anavatana Hasreti" adlı resimde¹³⁶ (Resim 35), Hataylı genç kız figürü, klasik kadın temasını yansıtmaktan çok, Hatay'ın Anavatan'a olan hasretini ifade eden bir rol üstlenmiştir. Genç kızın yüz ifadesinde, Anavatan'a duyduğu

¹³⁶ Bakınız: Ufuk Hekimoğlu, (2009): "İbrahim Çallı ve Namık İsmail'de Kadın Teması", <http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/calliveismail.htm>, (25. 05. 2009), s. 1 – 3.

özlem hissedilmektedir. Hataylı genç kız, bir kentli kadın olarak değil de, Anadolu kıyafetleri içinde köylü kadın olarak resmedilmiştir: Çünkü Hataylı genç kız, aynı zamanda, Hatay'ı temsil etmektedir. Genç kızın Anadolu tipinde oluşu, onun bizden biri olduğunu; bir anlamda da, Hatay'ın Anavatan'ın bir parçası olduğunu ortaya koymaktadır. Burada, propaganda yöntemi olarak sokaktaki adam tekniği kullanılmıştır ve böylece, propagandacının görüşünün (Hatay'ın Anavatan'a katılması fikrinin), sokaktaki adam tarafından da (Hatay halkı tarafından da) desteklendiğini göstermek amaçlanmıştır.

4.2.3. Devlet Adamlarının Portreleri

Cumhuriyet resimlerinin en başat imgelerinden biri, Atatürk portresidir; önceleri asker kıyafetleri içinde gösterilen Atatürk imgeleri, yerini, 1930'lu yıllarda sivil giysili Atatürk imgelerine bırakmış; resmi dairelerden, meydanlara ve okullara dek tüm yaşam alanlarında Atatürk resimleri yer almıştır. 29 Ekim 1933 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'ndeki "Türkiye'ye Heykeli Cumhuriyet Getirdi" başlıklı haberde "*Din taassubu altında güzel sanatlara gösterilen düşmanlığı, Türk İnkılabı yıkmıştır*"¹³⁷ denildikten sonra dikilen Gazi heykellerinin Türk milletinin minnetinin ifadesi olduğu vurgulanmaktadır.

Birinci Dünya Savaşı yıllarında Çanakkale Savaşı'ndaki kahramanlık olaylarını tespit etmek amacıyla 1917 yılında Başkumandan vekili Enver Paşa'nın seçtiği heyetin içinde yer alan Nazmi Ziya (Güran), 1918 yılında Sanayi - i Nefise Mektebi'ne müdür olmuştur; daha sonra işgal kuvvetleri tarafından o zamanki milli hareketlere propaganda yaptığı gerekçesiyle takibe alınmıştır ve Maarif Nezareti'nde Ali Kemal'in bulunduğu dönemde müdürlükten azledilmiştir.¹³⁸ İzlenimci üslubuyla tanınan Nazmi Ziya, Cumhuriyet döneminde, birçok kez devletten aldığı resmi siparişlerle resim yapmıştır.¹³⁹

Nazmi Ziya Güran'ın, "Atatürk" adlı resminde, Atatürk'ün savaş alanındaki konumunu göstermek üzere, adeta, poz verir durumda resmedildiği görülmektedir (Resim 36). Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Atatürk'ün askeri kimliğini vurgulayan ve milli değerleri ön planda tutan, propaganda yönü ağır basan resimler çoğunluktadır. "Atatürk" adlı resimde (Resim 36), propaganda yöntemi olarak, bir otoriteye referans tekniği kullanılmıştır. Tanıklık tekniği ile de, Atatürk'ün savaş meydanlarındaki etkin konumuna tanık olan görselin ortaya konulduğu söylenebilir.

¹³⁷ Anonim, (1933): "Türkiye'ye Heykeli Cumhuriyet Getirdi", *Cumhuriyet*, 29 Ekim 1933.

¹³⁸ Fatma M. Tepeci, (1995): "Nazmi Ziya", http://www.felsefeekibi.com/.../isimler_alfabetik_turk_nazmi_ziya_guran.html, (17. 03. 2009), s.1, 2.

¹³⁹ "Nazmi Ziya Güran", Vikipedi, Özgür Ansiklopedi, http://tr.wikipedia.org/wiki/Nazmi_Ziya_Güran, (11. 05. 2009).

İbrahim Çallı'nın "Atatürk" adlı resminde (Resim 37), Atatürk'ün poz verir haldeki duruşu, mankenlerin kıyafet defilesindeki pozlarını hatırlatır. Zaten, Atatürk'ün amacı da, yeni giyim tarzını halka tanıtmaktır. Atatürk, bu resimde, duruşu ve görünüşü ile çağdaş bir ülkenin lideri olduğunu hissettirmektedir. Portrede, propaganda yöntemlerinden, bir otoriteye referans tekniği kullanılmıştır: Kılık – kıyafet devrimini destekleyen otorite kişisi olarak, Mustafa Kemal Atatürk, referans gösterilmiştir. Böylelikle, Türk halkı, önderini model alacaktır; kılık – kıyafet devrimine sıcak bakacak ve modern yaşama daha hızlı uyum sağlayacaktır.

İbrahim Çallı'nın, "İsmet İnönü" adlı resminde, Atatürk'ün ölümünden sonra devletin başına geçen İsmet İnönü, koltukta oturur vaziyette görülmektedir (Resim 38). Bu portrede, bir otoriteye referans tekniğinin yanı sıra, ifade edilmemiş kabuller tekniğinden yararlanılmıştır. Atatürk'e büyük bir sevgiyle bağlanmış ve Atatürk'ün ölümünü henüz kabullenememiş olan Türk halkına, Atatürk'ün artık hayatta olmadığını ve cumhurbaşkanının kendisi olduğu gerçeğinin kabullenilmesinin gerekliliğini ortaya koyar bir izlenim vermektedir. Atatürk'ün ölümünden bir yıl sonra yapılmış olan resim, İsmet İnönü'nün kendi propagandasını yansıtmaktadır.

Feyhaman Duran'ın, "Atatürk Heykeli" adlı yapıtında, Atatürk'ün at üstündeki heykelinin resme hakim olduğu görülür (Resim 39). Resimdeki at heykeli, ileriye doğru adım atmak üzere, öndeki sol ayağını havaya kaldırmıştır: İleriye doğru ilerleme fikri ön plandadır. Arka plandaki manzarada fabrika dumanının belirgin verilişi de bu fikri desteklemektedir. Fabrika, üretimin ve sanayileşmenin, dolayısıyla da gelişmenin, ilerlemenin sembolüdür. İleriye doğru atılımı simgeleyen Atatürk heykelinin kaide kısmında oturan bir insan figürü, gelişmekte olan şehri uzaktan izlemektedir. Bir otoriteye referans tekniğiyle ilerleme ve gelişme fikri ortaya konulmuştur; sokaktaki adam tekniği kullanılarak, bu fikrin vatandaş tarafından da kabul gördüğü vurgulanmıştır.

4.2.4. Kadın Konulu Resimler

Cumhuriyet dönemi resimlerinde kadın temasına sık sık yer verilmiştir. 1910'lu ve 1920'li yılların resimlerinde kadın imgesi sıra dışı bir portre ortaya koymuştur. Öyle ki, eğitilmiş, okuyan, kültürlü, görünümü o yılların şartlarına göre daha farklı, yabancı dil bilen, kendine güvenen, meslek sahibi olan, giyimiyle de toplumun alışık olmadığı bir görünüme sahip olan, Batılı imaj uyandıran kadın kimliği sergilenmiş; eğitimi ve modern görünümü ile toplumun dışında, kendi dünyasında yaşar durumda resmedilmiş olan bu kadınların yerini, 1930'lu yıllarda, Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasında etkili olmuş olan Anadolu kadını tiplerine bırakmıştır. Kadının toplum içinde bir yerinin olduğunu vurgulamak ve aynı zamanda kadınlardan da çağdaş girişimler için destek almak amacıyla köylü kadını, erkekle bir arada resmedilmiş; medeni kanun önünde kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olduğunu vurgulayan resimlerde çekirdek aile düzenine işaret edilmiştir. Cephane taşıyan, süt sağan, ekin biçen, analık yapan, okuma yazma öğrenen ve öğreten köylü kadını kimliği ile balerin, ressam, hemşire, öğretmen rolündeki kentli kadın kimliği, bazen alegorik bir şekilde bazen de dekor olarak yapıtlarda yerlerini almıştır. Bu tarzdaki görünümleri ile daha çok ideolojik bir mesaja hizmet eden kadın imgelerinin, bir değer savunucusu olarak karşımıza çıktığı ve dokunulamaz, ulaşılamaz bir his uyandırdığı görülür. Bunlarla birlikte, önceleri genellikle manzara ve çiçek resmi yapan, dışarı çıkmayan kadın ressam profili, Cumhuriyet devrinde değişime uğramıştır; sözgelimi, C.H.P. Yurt Gezileri etkinliği çerçevesinde, erkek – kadın ayrımı yapmaksızın sanatçıları Anadolu'nun farklı yerlerine göndermiştir.¹⁴⁰

1930 yılında Belediye Meclisi, 1934 yılında Millet Meclisi seçimlerinde kadınların seçme ve seçilme haklarını elde etmesinin ardından, Türk kadınının bu hakkına sahip çıkması; hedefini büyük tutarak eğitim alması istenmektedir. TBMM'de kadını görme idealinin bir göstergesi olan Melek Celal Sofu'nun (1896 - 1976), "Türkiye Büyük Millet Meclisinde Kadın" adlı resminde (Resim 40),

¹⁴⁰ Yaman, 1998: 73.

propaganda yöntemi olarak, kaçınılmaz zafer tekniği ve ifade edilmemiş kabuller tekniği kullanılmıştır. Resmin adı ile slogan tekniğine başvurulmuştur. Kürsüdeki kadın figürü, resmin en iyi biçimde aydınlatılmış unsurudur.

Cumhuriyet Türkiye'sinin şekillenmesine yönelik resimleriyle tanınan Şeref Akdik'in (1899 - 1972), "Okuma Yazma Kursu" adlı eseri (Resim 41), Harf İnkılabı ile birlikte okuma – yazma seferberliğinin desteklenmesine hizmet eden bir yapıttır. Resim, köycü söylemle birlikte, Atatürk inkılaplarının halk arasında yerleşmesini hedefleyen sosyal ve siyasi nitelikli bir propaganda örneği sergilemektedir. Köylü kadınların, kadın öğretmenle birlikte millet mektebinde gerçekleştirilen okuma yazma kursuna gösterdikleri ilgi, resmin sağ kısmında bulunan çocuklu kadın figürüyle daha iyi anlaşılmaktadır. Bu resim, kalabalığa katıl tekniği kullanılarak yapılmıştır.

Cemal Tollu'nun (1899 - 1968), "Alfabe Okuyan Köylüler" adlı resmi de (Resim 42), Harf İnkılabı'nı yayma amacıyla yapılmış bir eserdir. Atatürk ilke ve inkılapları memleketin her köşesine bir an önce ulaştırılmalıdır. Sanatçı, devrimleri halka ulaştırmak için ulusal bir sorumluluk üstlenmiştir. Parıltılı genellemeler ve kalabalığa katıl tekniklerinin uygulandığı söylenebilir.

Abidin Elderoğlu'nun "Ayrılış" adlı resminde (Resim 43), bir yandan, vatani görevin kutsallığı vurgulanırken; öte yandan, alını açık ve başı dik, dimdik ayakta, mağrur ve güçlü betimlenişi ile kadınların yüceltildiği görülür. Aslında, resimdeki kadın – erkek tüm figürler yüceltilmiştir ve bu figürler aynı zamanda köylüleri temsil etmektedir; dolayısıyla bu resim aracılığıyla, yine, köylüler de, takdir edilmektedir. Figürlerin hepsinin sağlam ve asil bir duruşu sergiledikleri görülmektedir. Kadınların başörtülerinin, çocuğun üst kıyafetinin, yaşlı adamın giysisinin, saf duyguları temsil eden beyaz renk tonlarında oluşu da tesadüf değildir. Eserde, propaganda yöntemlerinden, parıltılı genellemeler tekniği kullanılmıştır. Resimdeki tüm figürler, askerliğin kutsallığına inançlarıyla, gönülden rıza göstererek sevdiklerini askere yollamaktadır ve ressam, geride kalanları, en az askere gitmekte olanlar kadar kutsamaktadır. Bu kutsananlar arasında kadınların payı daha yüksektir. Bir eş ve bir ana olan kadının güçlü duruşu ön plandadır; onlar askere giden kadar, askere

gönderen olarak, vatani bir görev yapmaktadır; öyleyse, onlar da kutsal hizmete ortaklıklar ve bu derece yüceltilmeleri doğal görülmektedir.

Şeref Akdik'in, "Okula Kayıt" adlı resmi (Resim 44), Halkçılık ilkesinin ve köycü söylemin ışığında meydana getirilmiştir. Eserin dikkat çekmek istediği ana konu, okuma – yazma seferberliği ve özellikle kız çocuklarının okutulmasının gerekliliğidir. Resimde, kız çocuklarının da büyük bir mutlulukla okula kayıt ettirilmek üzere getirilmiş olması dikkat çekicidir. Genelde köylülerin, kız çocuklarını okutmaya yanaşmamasından hareketle köylü figürler kullanılmış olmalıdır. Resimde yüzleri görünen tüm figürlerin güleç ve mutlu olduğu fark edilmektedir. Sokaktaki adam tekniği kullanılarak, bu hareketin köylüler tarafından da desteklendiği vurgulanmaya çalışılmıştır. Ayrıca, tren etkisi yönteminin her iki dalı da kullanılmıştır. Kalabalığa katıl tekniği kullanılarak, hedef gruba bunun bir kitle hareketine döndüğü ve onların da katılmasının kendi yararlarına olacağı mesajı verilmek istenmiştir. Kaçınılmaz zafer tekniği kullanılarak, bu harekete (trene) henüz katılmamış olanları kesin zafere giden yolda bulunanlara katılmaya çağırarak, çocuklarını okula kayıt ettirenlere de (trende olanlara da) kalmalarının en iyi hareket olduğu fikri aşılacak istenmiştir.

Malik Aksel'in "Yeni Mektep" adlı resminde (Resim 45), sınıfın içinde çeşitli uğraşlar içinde olan öğrenciler görülmektedir ve resmin sol kısmında öğretmenine çiçek veren bir kız öğrenci, muhtemelen ona yardımcı olan velisi ile birlikte resmedilmiştir. Öğretmenin arkasındaki çiçekler, resme olumlu bir hava katmaktadır. Halkı, öğrenim görmeye teşvik etme amaçlı bir resimdir. Duvardaki Atatürk portresi, bir otoriteye referans tekniğinin kullanıldığını düşündürmektedir. Ancak, özellikle kalabalığa katıl tekniğinden faydalanılarak, halktan, çocukların okula gönderilmesi istenmiştir. Kadın öğretmenlerin ve kız öğrencilerin çokluğu, kadının eğitim alanında yol kat ettiğini göstermektedir.

İbrahim Çallı'nın "Dikiş Diken Kadın" adlı resminde olduğu gibi (Resim 46), kadının, modern yaşam içinde yer alırken geleneksel rollerini de sürdürmesi, Cumhuriyet ressamlarının çalışmalarında sıklıkla işledikleri konular arasındadır. Avrupalı İzlenimci ressamların dikiş diken kadın temasını işlemeleri ile Türk

İzlenimci ressamların dikiş diken kadın temasını işlemeleri arasında fark vardır. Örneğin, Fransız İzlenimcilik akımının bir parçası olarak görülen Mary Cassatt'ın *Dikiş Diken Kadın*¹⁴¹ adlı resmi, daha çok kadınsı duyguları ön plana çıkarmıştır ve kadının farklı bir işlevine değinmemiştir. İbrahim Çallı'nın "Dikiş Diken Kadın" adlı resminde ise (Resim 46), Cumhuriyet ideolojisinin bir parçası olarak kadın; hem eğitilmiş, modern giyimli, bakımlı olmalıdır; hem de çalışkan ve becerikli olmalıdır. Bu eserde olduğu gibi, Cumhuriyet'in ilk yıllarında yapılan resimlerin, kadının, gündelik ev işlerini yaparken, dış dünyaya açılmasını salık veren Cumhuriyet idealizmine dayalı olarak ele alındığı görülür. "Dikiş Diken Kadın" adlı resimde (Resim 46), kadının modern olmasının günlük işlerini yapmasına engel teşkil etmeyeceğini; günlük işlerini yapmasının da kitap okumak gibi kültürel faaliyetlerini engellemeyeceğini vurgulamaktadır. Cumhuriyet kadınının farklı etkinlikleri bir arada yürütebilecek kapasitede bir güce sahip olduğunu dile getiren resimde, propaganda yöntemlerinden, kaçınılmaz zafer tekniği ve parıltılı genellemeler tekniği kullanılmıştır.

Kadının toplumsal alanda kazandığı yeni statüler de ressamların gözünden kaçmamıştır. Hamit Görele'nin (1894 - 1980), "Konser" adlı resmi (Resim 47), yine Cumhuriyet ideolojisinin bir örneğidir. Bu resimde, Türk insanının modern müziğe de yelken açmasını; çocuklarını, özellikle de kız çocuklarını, erken bir dönemde bu konuya yönlendirmelerini salık vermektedir. Bu resimde de, kadının, toplumun her alanında yer alması gerektiği yine vurgulanmaktadır. "Yaz Öğlesi" adlı parçanın ve Atatürk büstünün yer aldığı bu resimle, Halife Abdülmecid Efendi'nin "Haremde Beethoven" adlı resmine (Resim 18), adeta gönderme yapılmaktadır; böylelikle, Osmanlı dönemindeki Batılılaşma ile Cumhuriyet dönemindeki Batılılaşma hareketlerinin arasındaki ince çizgiler daha da belirginleşmektedir. Şöyle ki, "Haremde Beethoven" adlı resimde (Resim 18), çalınan parça, Avrupalı müzisyen olan Beethoven'ın parçasıdır; oysaki bu resimde (Resim 47), çalınan parça, Türkçe bir parçadır. Eserde (Resim 47), Batılı müzik aleti piyano ile Türk müziğinden bir parça çalınmaktadır. Yani, Cumhuriyet dönemindeki Batılılaşmanın özü, Batılı

¹⁴¹ Bakınız: Beykan, 1997: 86.

özellikleri fayda çerçevesi içerisinde milli kültürle kaynaştırarak kullanmaktır; Osmanlı dönemindeki Batılılaşma gibi Batılı özellikleri aynen alıp kullanmak değildir. Resimde, propaganda yöntemlerinden parıltılı genellemeler tekniği ile yerel kültürel değerler çerçevesi içerisinde modernleşmenin altı çizilmiştir ve bir otoriteye referans tekniği aracılığıyla, bunu destekleyen otorite kişinin, Atatürk (Resimdeki Atatürk büstü, otorite kişisini simgeler.) olduğu anlaşılır.

Cemal Tollu'nun (1899 - 1968), "Balerin" adlı resmi (Resim 48), Cumhuriyet idealinin, kadının farklı meslek gruplarına dahil olması yönündeki, idealist bir isteğini yansıtmaktadır. Atatürk'ün modern sanatlara önem verişinin bir göstergesi olarak, burada da, modern bir dans olan balenin, halk arasında kabul görmesi ve Türk kadınının modern danslara yönelmesi istenmektedir. Resimde, duvara asılı bulunan tablodaki kişiler, hedef kitleyi temsil etmektedir. Propaganda yöntemlerinden sokaktaki adam tekniği kullanılarak, toplumdaki kadınların modern sanatlara yönelmeye hazır olduğu, modern sanatlara yönelme fikrini destekledikleri vurgulanmıştır. Resimde transfer tekniği de kullanılmıştır: Tablodaki figürler, model olarak gösterilen balerinin özelliklerini izleyip, kendilerine uyarlamaya çalışmaktadırlar; bir anlamda, balerinin iyi özelliklerini kendilerine transfer etmektedirler. Tren etkisi tekniği ile hedef kitle, balerinin yolundan gitmeye çağrılmaktadır.

4.2.5. Köy ve Köylü – Kent ve İşçi Resimleri

Birçok konuşmasında milletin efendisinin köylüler olduğunu dile getiren Atatürk, halkın çoğunluğunun köylü olması ve milli ekonominin de köylünün uğraşısı olan tarıma dayalı olması gibi sebeplerle, köylüyü, hedef kitle olarak belirlemiştir. Atatürk, Türk köylüsünün ve çiftçisinin korunması, toprak sahibi olması, toprağını modern araçlarla ekip biçmesi yönündeki çalışmalara ağırlık vermiştir. Atatürk, diğer konularda olduğu gibi, bu konuda da, halkın eğitimindeki birincil sorumluluğun kendisinde olduğu bilincinden hareketle, örnek bir çiftçi olma görevini üstlenerek, halka model olmuştur. Başöğretmen olarak, halka yeni olan her şeyi, bizzat kendisi, uygulamalı olarak gösteren Atatürk, yurdun değişik iklim koşullarına sahip topraklarında yapılacak ziraata ön ayak olmak için, ilk önce, Ankara’da kendi adıyla örnek bir çiftlik kurdu, ardından Anadolu’nun çeşitli yörelerinde çiftlikler kurmuştur, verimsiz arazilerin de verimli hale getirilebileceğini göstermeye çalışmıştır.¹⁴² Bu girişimlerin, resim sanatı ile de desteklenmesi için, çeşitli ressamın, çiftçi Atatürk’ü, resmettiği görülür. 1923 yılından 1950’li yıllara dek, resimlerde harman, hasat, ekin, karasabanlı çiftçi, traktörlü çiftçi gibi konular işlenmiştir. Farklı anlayışlara sahip sanatçıların ortak ana konuları arasında Kurtuluş Savaşı, devrimler, Ankara, Atatürk ve köylü teması yer almıştır ve 1923 – 1938 yılları arasındaki köylü resimleri, doğrudan Batılı tarzda resim anlayışları ile yapılmıştır. Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren işlenen köylü - çiftçi konuları ve halk kültürü motifleri, ilk olarak, Cumhuriyet ideolojisine katkıda bulunmadıkları yönündeki eleştirilere maruz kalan 1914 İzlenimcileri tarafından ele alınmaya başlamıştır.¹⁴³

Namık İsmail’in (1890 - 1935), iki versiyon halinde olan “Harman” adlı resimleri (Resim 49 ve Resim 50), yapıldıkları tarih itibariyle, köycülük söyleminin yaygınlaşmadığı bir zamana denk düşseler de, köycü söylem bağlamında ele alınan ilk örnekler olarak görülmelidir. Bu dönemde, köy ekonomisi, kent ekonomisinden

¹⁴² Yasa Yaman, 1998: 73; Anonim, (1933): “Gazi Orman Çiftliği”, *Hakimiyeti Milliye*, 29 Birinci Teşrin 1933, No: 4411, s. 91.

¹⁴³ Yasa Yaman, 1998: 73.

üstündür. Sovyet Rusya’da olduğu gibi yeni düzene geçen halkın, hızla çalışarak, ülkenin gelişimine katkı sağlaması gerekmektedir. Bunun için de özellikle köylünün, çiftçinin ve işçinin çok çalışması, üretmesi şarttır; çünkü ülke ekonomisi tarıma bağlıdır: köylünün daha bir azimle çalışması için de, onlara yönelik heveslendirici görsellerin sunumu önem kazanmaktadır.

Namık İsmail (1890 - 1942), 1919 yılında kurulan Türkiye İşçi ve Çiftçi Sosyalist Fırkası’nın kurucuları arasındadır. Bu parti, aşamalı devrimleri hedefleyen ve Mustafa Kemal’in görüşleri ile uzlaşmacı bir tutumu izleyen yapıda olmuştur. Parti, sosyalizmi benimsemiştir. Namık İsmail ve arkadaşları, 1919 yılında, partinin kuruluşundan bir süre önce, Kurtuluş adlı dergiyi Berlin’den yayınlamaya başlamışlardır ve parti kurulunca bu dergi, partinin bir yayın organı haline gelmiştir.¹⁴⁴ Bu bilgiler ışığında, Namık İsmail’in resimlerini anlamak ve yorumlamak daha kolaylaşacaktır.

Resim 49’daki “Harman” adlı yapıt, geleneksel tarım ekonomisinden bir kesit sunmasıyla, köye atfedilen değere işaret etmektedir. Resimde, propaganda yapma yöntemlerinden, parlıtlı genellemeler tekniğine başvurulduğu söylenebilir. Bu teknik aracılığıyla, uyum içinde çalışan köylünün emeği gözler önüne serilmiş ve köylü yüceltilmiştir.

Resim 50’deki “Harman” isimli eser de, köycü söylem bağlamında ele alınmıştır. Bu resimde, uyumlu ve huzurlu çalışan köylünün tarımsal etkinliği görselleştirilmiştir. Burada da, propaganda yöntemlerinden, parlıtlı genellemeler tekniği ile köy yaşamı desteklenmiştir; daha çok toplumsal ve ekonomik açıdan propaganda yapılmıştır.

Namık İsmail’in “Köylü Aile” adlı resmi de (Resim 51), köycü söylemle yapılmıştır. Resimde, devletin görmek istediği mutlu bir köylü aile tablosu çizilmiştir. Duvarda, hasat edilmiş ekinde bir parçanın asılı olması, dikkat çekicidir.

¹⁴⁴ “Türkiye İşçi ve Çiftçi Sosyalist Fırkası”, Vikipedi, Özgür Ansiklopedi, http://tr.wikipedia.org/.../Türkiye_İşçi_ve_Çiftçi_Sosyalist_Fırkası, (20. 03. 2009).

Köylü, tarlasında çalışmıştır, ürününü almıştır ve hasadını yapmıştır, bu yüzden çok mutludur. Köy ekonomisi, devlet tarafından, resmin yapıldığı dönemde ve ileriki dönemlerde, köylünün tarım işinde hevesle çalışması nedeniyle, huzurlu ve uyumlu bir toplumun alt yapısını oluşturması açısından da önemsenir. Propaganda yöntemi olarak kalabalığa katıl tekniği kullanılmıştır; bu sayede, tüm fertleriyle birlikte çalışan köylü ailelerin nasıl mutlu olduğu vurgulanmıştır; diğer köylülere “sen de kazanan tarafta ol, çalış, emeğinin karşılığını al, sen de mutlu ol” mesajı verilmek istenmiştir. Bu durumda, resmin, hem ekonomik hem de sosyal açıdan, propagandaya hizmet ettiği anlaşılır.

Mehmet Ruhi Arel’in (1880 - 1931), “Taşçılar” adlı resmi (Resim 52), Gustave Courbet’in 1848 tarihli *Taş Kırıcıları*¹⁴⁵ adlı resmiyle ilişkilendirilebilir: Ama Courbet’in resmi, dönemin kent – soylu kesimini alaşağı ederken; Arel’in resmi ise, halkın eşit olduğu bir ülkenin topyekun kalkınmasına işaret etmesi açısından, toplumun her kesiminin beğenisini kazanmıştır. “Taşçılar” adlı eser, Cumhuriyet’in ilanından bir yıl sonra yapılmıştır. Yani, halk Kurtuluş Savaşı’ndan yeni çıkmıştır. Savaşın verdiği ağır yaraları sarmak ve hasarları onarmak için çok çalışmak gereklidir. Onun için, özellikle işçi düzeyinde çalışan kişilere ihtiyaç fazladır ve onlar daha zor şartlar altında çalıştıkları için büyük bir öneme sahiptirler. Tıpkı bu resimde, güçlkle çalışmakta olan taşçılar gibi. Propaganda yöntemlerinden kaçınılmaz zafer tekniği kullanılarak, hedef kitle olan halk, savaşın yıkıntılarından, ekonomik çöküntüsünden kurtulmak için, çalışmaya, kalkınmaya, ferahlamaya, kaçınılmaz zafere çağrılmaktadır.

Nuri İyem’in (1915 - 2005), “Nalbant” adlı resminde (Resim 53), gerçekçilik hakimdir. Büyük bir ciddiyetle işlerini yapan figürler sahnede yerlerini almışlardır. Burada, kimilerine göre, toplumsal gerçekçiliğin bir çeşitlemesi olarak kabul edilen; kimilerine göre de, toplumsal gerçekçilikten tamamen ayrı düşünülen, toplumcu gerçekçiliğe dayalı bir sahne karşımızdadır. Bu yapıtın, yapıldığı tarihte, tek partili iktidar yönetimine karşı, karşıt sosyal propaganda özelliği taşıyan bir resim olduğu

¹⁴⁵ Bakınız: Zeynep İnankur, (1997): *19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s. 53 – 57.

söylenbilir. CHP'nin Yurt Gezileri kapsamında çeşitli yörelere gönderdiği ressamlar, partinin direktifleri doğrultusunda eserler ortaya koymak adına, kendi hayal dünyalarını yansıtan resimler üretmişlerdir: Böylelikle, olan değil; olması istenen görünümler meydana çıkmıştır. Buna karşılık, aynı yıllarda daha gerçekçi resimler ortaya koyan bir grup gündemdedir. Devletten ya da özel kişilerden destek göremeyen ya da bir nevi hamisi olmayan Yeniler'in, daha sert fırça darbeleri vurduğu görülmektedir. Ancak, bu resimde de Cumhuriyet idealine uygun olarak, iyimser duygularla bir sahne sergilendiği düşünülmelidir. Resmin yapıldığı tarihte, İkinci Dünya Savaşı olmaktadır. Türkiye, bu savaştan, dolaylı yollarla da olsa etkilenmiştir. Bu zor şartlar altında, emekçilerin, işçilerin yine daha fazla emek sarf etmeleri gerekmektedir. İşte, Nalbant adlı resim de, bunlara bir örnektir. Bu resimde, propaganda yöntemi olarak, ifade edilmemiş kabuller tekniği ile birlikte parıltılı genellemeler tekniğinin kullanılmış olduğu görülür.

Nurettin Ergüven'in (1905 - 1979), "İşçiler" adlı resminde (Resim 54), canla başla çalışan işçiler, arka fondaki Ankara Kalesi'yle sembolleşen genç Türkiye'nin kalkınmasında ve kentlerin modernleşmesinde emek sarf eden halkı temsil etmektedir. Burada, Sovyet Rusya'da olduğu gibi, köylerde köylü ve çiftçilerin; şehirlerde de işçilerin çok çalışması gerekmektedir. Modernleşen şehir görünümü, arka planda sergilenirken; bu sanayileşmenin ve modernleşmenin gerçekleşmesi için canla başla çalışan işçiler, ön planda resmedilmiştir. İşçiler çalıştıkça ülke kalkınmaktadır. Propaganda yöntemlerinden, parıltılı genellemeler tekniği ile işçiler yüceltilmiştir; kaçınılmaz zafer tekniği ile "işçiler çalıştıkça kalkınma kaçınılmazdır" mesajı verilmektedir.

Mehmet Ruhi Arel'in "Atatürk Köylülerle"¹⁴⁶ adlı resminde (Resim 55), propaganda yöntemlerinden, bir otoriteye referans yöntemi ile köycülük politikası desteklenmektedir. Köycülük politikasını başlatan da zaten Atatürk'ün kendisidir. Atatürk, beraberindeki kişilerle birlikte, köylünün yanında olduklarını göstermektedir. Köylüler de, Atatürk'ü ve onun beraberindekileri Cumhuriyet'in

¹⁴⁶ Bakınız: "Ruhi Arel Resimleri", <http://www.melekermekani.com/.../107418-ruhi-arel-resimleri.html>, (19. 04. 2009).

coşkusuyla karşılamaktadırlar. Propaganda yöntemi olarak bir otoriteye referans tekniği kullanılarak, “*Köylü milletin efendisidir*” fikri desteklenmektedir: Burada otorite kişisi olarak Atatürk görülmektedir ve cumhurbaşkanı Atatürk, milletin asıl efendisi olarak nitelendirdiği köylülerin ayağına kadar gitmiştir. Bir yandan da, propaganda yöntemlerinden kalabalığa katıl tekniği ile “çoğunluk, yani, milletin efendisi olan köylüler de, Atatürk’ü ve yeni Cumhuriyet’i benimsemiş durumdadır” mesajı verilerek, yeni rejimi henüz benimsememiş olanlara çağrı yapılmaktadır.

Turgut Zaim’in (1906 - 1974), “Doğulu ve Batılı Halkın Atatürk’e Arz - 1 Şükranı” adlı üçlemesinin (Resim 56, 57 ve 58), orta kompozisyonunda (Resim 56), arka planda yer alan, sıra sıra bayraklar Ankara Kalesi’nden itibaren devam etmektedir. Orta kısımda, Gazi madalyasının da iliştilmiş olduğu modern kıyafetler içinde resmedilen Atatürk’ün bir sevgi seli ile baş başa olduğu görülür. Erkek ve kız çocuklar Atatürk’e sarılmakta, doğudan ve batıdan gelen halk, şükranlarını arz etmek üzere Atatürk’ün etrafını sarmaktadır. Resmin sol üst köşesinde, Cumhuriyet’in ilan edildiği 1923 yılı; sağ üst köşesinde, o zamanın tarihi olan 1933 yılı, Cumhuriyet’in 10. yılının kutlandığını vurgulamaktadır; arkada, Ankara Kalesi’ne uzanan yol üzerindeki 10 adet bayrak direğinde Türk bayrakları dalgalanmaktadır ve bu 10 tane bayrak da yine Cumhuriyet’in 10. yıldönümünü simgelemektedir.

Üçlemenin, Türkiye’nin doğusunda yaşayan halkı ve Türkiye’nin batısında yaşayan halkı temsil eden, sol kanadındaki (Resim 57) ve sağ kanadındaki (Resim 58) köylü figürleri, Ankara’ya (Atatürk’e) doğru, yöresel öğeleriyle birlikte, hareket halinde resmedilmişlerdir. Üçlemenin sol kanadında yer alan, en solda ve ön plandaki efe figürü, Kurtuluş Savaşı’nda efelerin, zeybeklerin önemli rolünün bir göstergesi olarak ve Atatürk’ün halk oyunlarına önem veren davranışlarının ürünü olarak simgelenmiş olmalıdır: Atatürk’ün, efelere özel bir önem vermesi, Ege’de efelerin oynadığı zeybek oyununu oynaması, halk arasında hoşnutluk yaratmıştır.

Bu üçleme, Sovyetler Birliği’nde, Stalin döneminde yapılan resimleri andırmaktadır. Sovyet resim sanatında, liderleri etrafında kenetlenen halkın

resmedildiği yapıtlar sıklıkla görülür.¹⁴⁷ Bu resimlerin aynı zaman dilimi içerisinde yapılmış olduğu da görülmektedir. Başat konularının köylü, çiftçi ve işçi olduğu Sovyet resimleri, Türk resmini etkilemiştir; ancak, Türkiye’de bu tarz resimler iyimser amaçlarla yapılmıştır. Söz konusu yapıtta, Gazi Orman Çiftliği’nde yetiştirilip çoğaltılan hayvanların köylülere verilmesi, tarımın verimli hale gelmesi için çiftçiye verilen destek ve Türk folkloruna verilen değerlerin sonucunda halkın, 10 yılda, Cumhuriyet’in 10. yıl dönümünde, bütün bu güzelliklerin mimarı Atatürk’e arz - ı şükranlarını bildirmekte olduğu görülür.

İbrahim Çallı’nın (1882 - 1960), “Demiryolu ve Köylüler” adlı resmi (Resim 59), Onuncu Yıl Marşı’ndaki “*demir ağlarla ördük anayurdu dört baştan*” dizesini akla getirmektedir. Demiryollarının ülkenin her yerine ulaştığının bir kanıtı olarak, resimdeki köylü, hareket halindeki treni göstermekte ve izleyicinin dikkati, demiryoluna odaklanmaktadır. Propaganda yöntemi olarak, sokaktaki adam tekniğinden faydalanılmıştır: Propagandacının görüşü, sokaktaki adam tarafından, yani, köylüler tarafından tasdik edilmektedir.

Namık İsmail’in, “Gazi Mustafa Kemal Atatürk Çiftçiler Arasında” adlı resmi (Resim 60), Mustafa Kemal’in halkçılık ilkesine ve köycülük fikrine yönelik olarak yapılmış bir eserdir. Atatürk Türk köylüsüne ve çiftçisine büyük bir önem vermiştir. Modern çiftçiliğin yapılmasını teşvik etmiştir. Bu resim, çiftçileri, traktör kullanmaya teşvik edici ve dolayısıyla, onları, modern yöntemlerle çiftçilik yapmaya özendirici, bir resimdir. Propaganda yöntemlerinden, bir otoriteye referans tekniği kullanılmıştır.

Salih Urallı’nın, “Hasat” adlı resminde (Resim 61), köylü bir çift, sakin, uyumlu ve huzurlu bir görünüm sergilemektedir. Hasatlarını yapan köylü çift, durumlarından memnundur. Propaganda yöntemlerinden tren etkisi tekniği kullanılmıştır.

¹⁴⁷ Yahşi Baraz, (2007): “Totaliter Sanat ve Stalin Dönemi”, Artist Güncel, <http://www.galeribaraz.com/yahsibaraz/totaliter.htm>, (13. 04. 2009).

Malik Aksel'in (1903 - 1987), "Halı Dokuyanlar" adlı resmi (Resim 62), üretime işaret eden bir çalışmadır. Cumhuriyet döneminde, halkın, yerel kültürünü korumasına da önem verilmiştir. Halı dokuyan köylü kadınlarının betimlendiği resimde, parıltılı genellemeler tekniği ile halkın, yerel değerleri desteklenmiştir ve köylünün, özünü koruması istenmiştir. Ama aslında, burada, köylü ekonomisinin canlı tutulmasına yönelik propaganda yapılmıştır ve bunun için kullanılan propaganda yöntemi, kalabalığa katıl tekniğidir. El emeği verilerek dokunan halılar ülke ekonomisine katkı sağlayacaktır.

Kadının toplum içinde bir yerinin olduğunu vurgulamak ve aynı zamanda kadınlardan da çağdaş girişimler için destek almak amacıyla köylü kadını, erkekle bir arada resmedilmiştir. Medeni kanun önünde kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olduğunu vurgulayan resimlerde çekirdek aile düzenine işaret edilmiştir. Ekin biçen, analık yapan, okuma yazma öğrenen ve öğreten köylü kadını kimliği ile hemşire, öğretmen rolündeki kentli kadın kimliği, bazen alegorik bir şekilde bazen de dekor olarak yapıtlarda yerlerini almıştır. Bu tarzdaki görünüşleri ile daha çok ideolojik bir mesaja hizmet eden kadın imgeleri, bir değer savunucusu olarak karşımıza çıkmaktadır: Onlara dokunulamaz ve onlara ulaşılması imkansız gibi görünür.¹⁴⁸

Türkiye Cumhuriyeti'nin, özellikle, 1920'li yıllardaki ideali, halkının, çok çalışması; aynı zamanda, yaptığı işten zevk alarak, mutlu olmasıdır.

Cevat Dereli'nin "Folklor" adlı resminde (Resim 63), alegorik bir anlatım söz konusudur. Cumhuriyet döneminde belli bir dönem, kadınların, sadece, bir ideolojik söylemin simgeleri olarak resimlerde yer aldıklarından yukarıda bahsedilmiştir. Onlara dokunulması, ulaşılması zordur. Bu resimde, adeta kollarından ve başından bir ip takılarak hareket ettirilen oyuncak bebekler görülmektedir. Eserde, çizgisel üslubun farklılığı dikkat çekicidir: Tüm objeler ve figürler, kübizmin etkisiyle, doğallıktan uzak bir halde, köşeli yapılmıştır. Cevat Dereli'nin (1900 - 1985), "Folklor" adlı resminde, Cumhuriyet idealizmiyle biçimlendirilen köylü kadınları, eşleriyle bir arada, eşit koşullar altında mutlu bir şekilde, sazlar eşliğinde

¹⁴⁸ Yaman, 1998: 73.

oyunmaktadır. Medeni kanunla beraber, toplumda ve özellikle aile içinde, kadın – erkek eşitliğinin benimsenmesi amaçlanmıştır. Hedef kitle, tüm toplumdur; ama özellikle köylülerdir. Bu yüzden resimde rol alan figürler köylüleri canlandırmaktadır. Propaganda yöntemlerinden kalabalığa katıl tekniği aracılığıyla, kadınlarla erkeklerin aynı haklara sahip olduğu fikrine alışamayanlara “medeni kanunun getirdiği haklar sayesinde kadın ve erkek her şeyi paylaşarak mutlu olur” mesajı verilmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda, ifade edilmemiş kabuller tekniği ile toplumda kadın – erkek eşitliğinin zaten benimsenmiş olduğu izlenimi verilerek, bu mesaj, sürekli farz edilmeye çalışılmıştır.

Cevat Dereli'nin “Tohum Serpen Kadın” adlı resminde de (Resim 64), yine, Cumhuriyet idealizmine uygun olarak yapılmış bir köylü kadını görülmektedir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında, savaştan yeni çıkmış olan ülke, ekonomik bir çöküntü içerisinde ve ülke ekonomisi tarımsal faaliyetlere muhtaçtır. Bu yüzden, Türk köylüsü / çiftçisi her zamankinden daha çok çalışmak zorundadır. Devletin, özellikle, 1920'li yıllardaki ideali, halkının, çok çalışması; aynı zamanda, yaptığı işten zevk alarak, mutlu olmasıdır. Cumhuriyet idealizmi, çalışkan ve mutlu bir toplumu oluşturmayı hedeflemektedir. Eserde, Cumhuriyet idealizminin savunucusu olarak alegorik bir şekilde verilmiş olan köylü kadını, ideolojik bir mesaja hizmet eden bir kadın imgesi görünümündedir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, özellikle de 1930'lu ve 1940'lı yıllarda, köylü – çiftçi, tarla, ekin biçen insanlar, harman yapanlar, üretim, fabrika bacaları, kalkınma gibi konular sıkça işlenmiştir; 1950'li yıllara gelindiğinde, yine, bu konulara yönelik bir eğilimin olduğu görülmektedir. Bu eğilimin, 1954 yılında Yapı Kredi Bankası'nın 10. kuruluş yıldönümü için açtığı “İş ve İstihsal” konulu resim yarışmasında ve sergisinde de sürdüğü anlaşılmaktadır. Nitekim yarışmada sanatçıların çoğu, yıllardır yaptıkları; tarlada çalışan (üzüm, mısır, portakal, pamuk, tütün toplayan, ekip biçen köylüler ve çiftçiler), üretim yapan, kalkınan insanlar ve benzeri konuları tekrarlamıştır. Söz konusu eğilimin, daha sonraki yıllarda da devam ettirildiğini göstermek için, tez çalışması kapsamına girmediği halde, 1950'li yıllarda yapılmış olan birkaç örnek resim üzerinde durma gereksinimi duyulmuştur.

Halil Dikmen'in, "Portakal Bahçesi" adlı resminde (Resim 65), Türk köylüsü, portakal bahçesinde, rahat bir şekilde çalışmaktadır. Köylülerin yorgunlukları belli olmamaktadır. Resmin sol kısmında, ön planda verilen bebekli kadın figürünün, yüzü görülmediği halde, gayet mutlu olduğu hissedilmektedir. Figürlerin duruşları ve hareketleri çok idealisttir. Onlar, çalışmayı, adeta bir sanat haline getirmişlerdir. Cumhuriyet'in ideali de böyle bir manzaradır. Burada, tren etkisi yönteminin her iki tekniği de kullanılmıştır.

Eren Eyüboğlu'nun (1913 - 1988), "Kalkınma" adlı resmi (Resim 66), desen, mozaik ve renk cümbüşünün ötesinde, Türkiye Cumhuriyeti'nin kalkınma projesini yansıtan içeriğiyle dikkat çekicidir. Ortadaki devasa boyutlara ulaşan ağaç, belki de hayat ağacını simgelemektedir, köklü bir şekilde, kalkınarak dallara (kollara) ayrılmanın, büyüyerek daha geniş bir alana yayılmanın simgesidir. Köklenmiş ağacın altındaki halk, bu kalkınmanın temelini teşkil etmektedir. Kendi ürünlerini satmak üzere bir araya gelen halkın çoğunluğunun köylü kadınlardan oluştuğu gözlemlenmektedir. Anlaşıyor ki, yapıtta, köylü kadınlardan çok şey beklenmektedir. Burada izleyiciye "ancak büyük bir çalışma hamlesi ile verim elde edilebileceği ve bunun sonucunda kalkınmanın gerçekleşebileceği" mesajı iletilmektedir. Propaganda yöntemi olarak, kaçınılmaz zafer tekniği kullanılmıştır: Çok çalışan, üreten köylü / çiftçi, emeğinin karşılığını alacaktır; üretim sonunda ürün fazlasını pazarlayarak gelir elde edecektir; böylelikle, ekonomi canlanacaktır ve kalkınma gerçekleşecektir. Yapıtta, köylü halk, kaçınılmaz zafere, yani, kalkınma hamlesine davet edilmektedir.

Zeki Faik İzer'in (1905 - 1988), "Üretim" adlı resminde (Resim 67), idealize edilmiş köylüler görülmektedir. Yapıtta, Cumhuriyet ideali açıkça yansıtılmıştır. Zevkle çalışan köylüler dertsiz, tasasız, mesut bir şekilde yaşamaktadırlar. Adeta bir tiyatro ya da bale gösterisi için sahneye çıkmış olan köylüler, çalışmalarını, sanki bir müzik eşliğinde, görsel şölene çevirmiş durumdadırlar. Lirizmin resmin bütününe hakim olduğu görülmektedir. Birlikte uyum içinde çalışarak üretim yapan köylü, bolluk ve bereket içindedir. Ten ve cinsiyet farklılığı olan kişilerin bir arada uyum içinde yaşamasının sembolü olarak; siyah koyun, beyaz keçi, siyah horoz ve beyaz

tavuk betimlenmiştir. Bu durum, daha açık bir halde, resimdeki insan figürlerinde fark edilmektedir: Burada kadınlı erkekli tüm figürlerin bir arada eşit bir şekilde uyum içinde çalıştığı ve birlikte mutlu yaşadıkları görülmektedir. Propaganda yöntemlerinden, kalabalığa katıl ve kaçınılmaz zafer teknikleri bir arada kullanılmıştır: Henüz üretim faaliyetlerine katılmamış olan kişiler, çalışmayı adeta sanat haline getiren bu köylülerin arasına çağırılmaktadırlar. Köylü çalıştıkça sanayileşme ve imar faaliyetleri artacaktır. Dolayısıyla daha kaliteli yaşama koşulları elde edilecektir. Devlet, köylüden, işini severek yapmasını; ülkenin gelişmesine katkı sağlamasını; yani, kaçınılmaz zafere dahil olmasını beklemektedir.

Yapı Kredi Bankası'nın 1954 yılında düzenlediği "İş ve İstihsal" konulu yarışma sergisinde yer aldıktan sonra, farklı yerlere satılan resimler olmuştur. Şeref Akdik'in, söz konusu yarışma kapsamında yaptığı ve bugün, İş Bankası resim koleksiyonunda yer alan, seri halindeki "Pamuk Toplayanlar", "Tütün Dizenler", "İncir Toplayanlar" ve "Bağbozumu"¹⁴⁹ adlı resimleri, iş ve üretim konusundaki en güzel örneklerdir ve bu resimler, Cumhuriyet'in ilk yıllarında başlayan köylü - çiftçi temasının birer uzantısı şekllindedirler.

Şeref Akdik'in "Tütün Dizenler" adlı resminde (Resim 68), gayet uyumlu bir halde tütün dizmekte olan köylüler görülmektedir. Köycü söylemin devam ettiğini ve kalkınma hamlesinin hız kesmeden sürdürülmesi isteğini salık veren yapıtta, propaganda yöntemlerinden kalabalığa katıl tekniği uygulanmıştır; böylelikle, halk, uyumlu bir halde iş yapmaya ve üretmeye davet edilmektedir.

Şeref Akdik'in "İncir Toplayanlar" adlı resminde (Resim 69), itina ile çalışan insanlar konu edilmiştir. Dinginlik ve uyum içinde, incir toplamakta olan köylüler, hallerinden memnun görünmektedirler. Burada, propaganda yöntemlerinden, kalabalığa katıl tekniği uygulanmıştır.

¹⁴⁹ Kıymet Giray, (2000): *İş Bankası Resim Koleksiyonu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s. 262.

Şeref Akdik'in "Bağbozumu" adlı resmi (Resim 70), yine, köycü söylemle, halkı çalışmaya teşvik etme amaçlı yapılmıştır. Resimde, özgürlüğün simgesi mavi rengin, ilerlemenin simgesi açık sarı rengin ve dinginliğin simgesi yeşil rengin yoğunlukta olduğu ve bu da, söz konusu renklerin, bilinçli olarak tercih edildiği düşüncesini akla getirmektedir. Propaganda yöntemi olarak, parıltılı genellemeler tekniği ve kalabalığa katıl tekniği kullanılmıştır. Kadın – erkek, genç, çocuk bir arada azimle çalışmaktadır. Cumhuriyet'in ideali de budur. Çalışkan Türk milleti, Türk köylüsü imajı, propaganda yöntemlerinden, parıltılı genellemeler tekniği ile verilmiştir. Kalabalığa katıl tekniği ile diğer insanları çalışmaya yöneltmek hedeflenmiştir.

5. KATALOG

Katalogda, sınıflandırma kolaylığı olması açısından, Batılılaşma Dönemi'ne ait olan resimlerin katalog numaraları B harfi ile kodlanmış; Cumhuriyet Dönemi'ne ait olan resimlerin katalog numaraları ise C harfi ile kodlanmıştır.

Katalog No: B 1

Resim No: 6

Resmin Adı: Osmanlı – Yunan Savaşı Resimli Vazo

Bulunduğu Yer: Dolmabahçe Sarayı, Mavi Salon

Eser Envanter No: 11 / 1617

Sanatçı: A. Nicot

Yapım Yılı: 1897 (Hicri 1312 sene 3)

Teknik: Porselen üzerine resim

Ölçüler: Vazonun yüksekliği: 92 cm.; ağız çapı: 24 cm.; kaide çapı: 30 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Vazonun dış gövdesinde, çevresi bitkisel süslemeli olan oval bir pano içerisinde, Osmanlı – Yunan Savaşı resmedilmiştir. Söz konusu resimde, çıplak, dağlık bir alanda fesli ve mavi üniformalı Osmanlı askerleriyle; beyaz etekli, kırmızı cepkenli ve başlıklı Yunan askerleri savaş halinde görülmektedir. Figürler oldukça hareketlidir. Resimde Osmanlı askerleri çoğunluktadır. Önde karar mekanizmasını oluşturan Osmanlı askerlerinden biri dürbünle etrafı izlemekte; onların biraz ilerisinde, solda, bir Osmanlı askeri, kaçan bir Yunan askerinin kalçasına, silahını

dayanmış görülmektedir. Biraz daha arka kısımda, soldaki düzlükte, birkaç Osmanlı askeri yere yığılmış durumda tasvir edilmiştir: Diğer bir deyişle, şehit olan Türk askerleri resmedilmiştir. Savaş meydanının orta alanına yakın yerinde, bir Osmanlı askeri, Osmanlı sancağını dikmektedir.

Katalog No: B 2

Resim No: 7

Resmin Adı: Türk Topçuları

Bulunduğu Yer: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Eser Envanter No:

Sanatçı: İbrahim Çallı

Yapım Yılı: 1917

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 180 x 270 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resmin orta planında, ufuk çizgisine doğru hareket halinde olan topçular, arka profilden gösterilmiştir. Türk topçuları, savaş toplarını, atlı arabalarla çekerek ve iterek savaş meydanına ulaştırmaya çalışmaktadırlar. Türk topçuları, arabaların tekerleklerinden tutup iterek güç desteğinde bulunmaktadırlar; bu şekilde, atların yükünü hafifleterek, top arabalarının daha hızlı yol kat etmesini sağlamaktadırlar. Bunlara, soldan atlı askerler eşlik etmektedirler; sağ taraftan da, bir atlı asker, adeta

kılavuz edasıyla eşlik ettiği görülmektedir. Kızıl ve kahve tonundaki renkler, resme hakimdir.

Katalog No: B 3

Resim No: 8

Resmin Adı: Kurtuluş Savaşı'ndan

Bulunduğu Yer: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Ankara Resim ve Heykel Müzesi

Eser Envanter No:

Sanatçı: Ali Cemal

Yapım Yılı: 1917

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 75 x 110 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resimde, Türk askerleri harabe durumdaki köyde, düşmana karşı savunma yaparken görülmektedir. Hareket halindeki asker figürlerinden biri, köydeki taş duvarın ahşap kapısını siper alarak düşmanın bulunduğu yöne doğru silahını yöneltmiştir; onun biraz sağındaki asker yerde oturur vaziyettedir ve kalkmaya çalışmaktadır; bunların arkalarından silahıyla yaklaşmakta olan bir diğer asker ve solda, arka planda, başka bir silahlı asker daha bulunmaktadır.

Katalog No: B 4

Resim No: 9

Resmin Adı: Kurtuluş Savaşı'nda Topçular / Son Mermi

Bulunduğu Yer: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ARHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Namık İsmail

Yapım Yılı: 1917

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 145 x 205 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resmin sağ kısmında, biraz arka planda, sağ tekerleğinin bir kısmı zarar görmüş bir top arabası görülmektedir. Top arabasının sağ yanında eğilmiş hareket halindeki asker arka profilden verilmiştir ve onun da sağında, tekerleğin dibinde, bir yaralı asker oturmaktadır. Resmin sağ ön planında, yaralı bir asker izleyiciye dönük vaziyette, başını yere doğru eğmiş bir halde yatmaktadır ve onun yere düşmüş matarası dikkat çekmektedir. Solda, top arabasının önünde duran, gövdesi öne doğru, yüzü ise yan profilden verilmiş olan başı sargılı asker, sol eliyle mermiyi yukarı doğru kaldırmıştır. Bu haliyle dikkatleri üzerinde toplayan askerin arkasında, resmin sol köşesinde yere yığılmış ahşap malzemeler bulunmaktadır. Patlamış olan topların etkisiyle sarı ve gri renge bürünmüş olan gökyüzü, bu haliyle, savaşın iç karartıcı yönünü hissettirmektedir.

Katalog No: B 5

Resim No: 10

Resmin Adı: Siperde Mektup Okuyan Askerler

Bulunduğu Yer: MSGSÜİRHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Hikmet Onat

Yapım Yılı: 1917

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 145 x 120 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Hikmet Onat'ın, "Siperde Mektup Okuyan Askerler" adlı resminde, siper arkasındaki mimari mekanın önünde dört asker figürü görülmektedir. Resmin orta kısmında oturur durumda ve ön plandan verilmiş olan asker, önündeki yere dikili tüfeğinin ucunu bir kolunun arasına dayamıştır ve iki eliyle tuttuğu mektubu okumaktadır. Onu dinleyen diğer askerlerden, sağdaki ayaktadır ve bir eliyle silahını tutmaktadır. Ön planda yüzü arkaya dönük şekilde, yere oturmuş olan askerin kemerindeki, ucu yere değen bıçak ve önünde yerde duran mektup dikkat çekmektedir; solda, sipere dayanarak hafif yandan resmedilmiş durumdaki asker, sağ kolunu dizine dayayarak okunmakta olan mektubu dinler konumda görülmektedir.

Katalog No: B 6

Resim No: 11

Resmin Adı: II. Mahmud Portresi ve Tophane Nusretiye Camii ile Mahmudiye Kalyonu Resimli Duvar Tabacı

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi

Eser Envanter No: 34 / 418

Sanatçı: Garabet Atamyanyan

Yapım Yılı: 1896

Teknik: Porselen üzerine resim

Ölçüler: Tabak çapı: 23,5 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Duvar tabağının iç kısmında, bitkisel bir bordürle çevrili yuvarlak alanda bir resim yer almaktadır. Resimde, sol üst köşede, alt kısmı sancakla çevrili olan oval bir madalyon içinde, II. Mahmud'un portresi bulunmaktadır. Bu portrenin yukarisından başlayarak, sol kenarından aşağıya doğru devam eden çiçek bezemesi, resimde sol kenarı süslemiş gözükmetedir. Resimde, sağ tarafta, arka planda Nusretiye Camii ve daha ön planda, denizin ortasında, sağ kenarda Mahmudiye Kalyonu yer almaktadır.

Katalog No: B 7

Resim No: 12

Resmin Adı: Padişah Portreli Fincan – Tabaklar (üstteki, Sultan IV. Murad portreli fincan; alttaki, Sultan Abdülmecid portreli fincan).

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi

Eser Envanter No: 34 / 1612 ve 34 / 1615

Sanatçı:

Yapım Yılı: 1901 (Hicri 1312 sene 7)

Teknik: Porselen üzerine resim

Ölçüler: Fincan çapı: 9 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Ay - yıldız damgalı, padişah portreli fincan - tabaklar, 32 tanedir ve fincanların dış gövdesinde, tek taraflı olarak, Sultan I. Osman'dan Sultan Abdülaziz'e kadar padişah portreleri resmedilmiştir. Bu resimde, üstteki fincanın dış gövdesinde, Sultan IV. Murad'ın portresi çelenk içinde görülmektedir; alttaki fincanın dış gövdesinde ise, Sultan Abdülmecid'in portresi, yine, çelenkle çevrili bulunmaktadır.

Katalog No: B 8

Resim No: 13

Resmin Adı: Sultan III. Selim

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi

Eser Envanter No: 17 / 30

Sanatçı: Kostantin Kapıdağlı

Yapım Yılı: 1803

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 89 x 110 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Eserde, III. Selim, Topkapı Sarayı'ndaki bir odada, sedirde oturur durumda resmedilmiştir. Dinlenmekte olan padişah, sağ dizini yukarıya doğru kırmıştır ve bu dizinin üzerinden sağ eliyle sarkıttığı, zümrütlü bir inci tespihi bulunmaktadır. Resmin sağ kısmında, padişahın arkasındaki dolabın raflarında, kitaplar, bir küre ve bir Fransız iskelet saat görülmektedir. Bu Fransız tarzı iskelet saat, Mevlevi dergahında yetişmiş bir saat ustası tarafından yapılmıştır. Yastığın üzerinde, mücevherli bir cep saati bulunmaktadır. Duvarda, sol üst köşede III. Selim'in 1218 (1803) tarihli tuğrası yer almaktadır; Duvarda, ayrıca, padişahın kılıcı ve hançerleri asılıdır. Sol alt köşede "Resm - i Kostantiniyye Kapıdağı" imzası bulunmaktadır.

Katalog No: B 9

Resim No: 14

Resmin Adı: Sultan II. Mahmud

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi

Eser Envanter No: 17 / 115

Sanatçı: Anonim

Yapım Yılı: On dokuzuncu yüzyıl sonları

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 190 x 135 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Bu resimde, Avrupa tarzında bir koltukta oturan II. Mahmud, izleyiciye doğru bakmakta ve sol elinde tuttuğu fermanı göstermektedir; sağ eli ile ileriye, yani Batıyı işaret etmektedir. Boynuna astığı madalyonun üzerinde de padişahın kendi

portresi görülmektedir. Resmin solunda, masada kitaplar bulunmaktadır. Arka planda İstanbul manzarası fark edilmektedir. II. Mahmud'un kendi döneminde yapılan portre, imzasızdır.

Katalog No: B 10

Resim No: 15

Resmin Adı: Tarih Dersi / Nasihat

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi

Eser Envanter No:

Sanatçı: Halife Abdülmecid Efendi

Yapım Yılı: 1912

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 120 x 164 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resmin ön planında, dikdörtgen şeklinde bir masa bulunmaktadır ve masanın etrafında, izleyicinin görüşünü kapatmayacak şekilde, oturmuş olan figürler, yakın plandan verilmiştir. Halife Abdülmecid Efendi, resmin sol kısmında, masanın uzun kenarlı tarafında oturmuş; sağ kolunu, dirseğinin aracılığıyla masaya dayamıştır; eliyle başını tutmaktadır ve karşısında oturan çocuklarına doğru bakmaktadır. Yan profilden gösterilen Abdülmecid Efendi'nin, başına dayadığı eli, yüzünü büyük ölçüde kapatmıştır: Elinin ilk üç parmağı açıktır ve başparmağı kulağına doğru, işaret parmağı şakaklarına doğru, orta parmağı alnına doğru uzanmaktadır; son iki parmağı yumruk şeklinde kapalı durumdadır. Masada, sol ön

planda, Abdülmecid Efendi'nin dirseğinin gerisinde, üst üste dizili olan kitaplar görülmektedir ve bunlardan en üstteki açık durumda resmedilmiştir. Halife Abdülmecid Efendi'nin oğlu Ömer Faruk Efendi ve kızı Dürrişehvar Sultan, resmin sağ kısmında, masanın kısa kenarında oturmaktadır. Resmin sağ köşesinde bulunan, yan profilden gösterilmiş olan Dürrişehvar Sultan, Halife Abdülmecid Efendi'nin yüzüne doğru bakmaktadır ve kollarını masaya dayamış, elleri hafif yukarıda, sağ eli aracılığıyla sol elini kapatmıştır. Ömer Faruk Efendi, izleyicinin karşısındadır, bir yandan izleyiciye doğru bakarken; bir yandan da sağ elinin işaret parmağı ile masanın üzerinde bulunan harita paftasındaki bir yeri işaret etmektedir. Görüldüğü kadarıyla, Ömer Faruk Efendi, harita paftası üzerindeki bir noktaya dikkat çekmektedir. Resmin arka planı karanlıktır, odadaki eşyalar belli belirsiz fark edilmektedir: Böylece dikkatler, ön plandaki sahneye odaklanmaktadır.

Katalog No: B 11

Resim No: 16

Resmin Adı: Ben Büyüyeyim de

Bulunduğu Yer: Dolmabahçe Sarayı, Milli Saraylar Resim Koleksiyonu

Eser Envanter No: 100 / 679

Sanatçı: Halife Abdülmecid Efendi

Yapım Yılı: 1913¹⁵⁰

Teknik: Kağıt üzerine füzzen

¹⁵⁰ Gülsen Sevinç Kaya – Leyla Ayhan Soylu, (2004): *Osmanlı Hanedanı'ndan Bir Ressam Abdülmecid Efendi*, Belgeleri Çevirenler: Güller Karahüseyin, Şehnaz Küçükkılıç, Gökçe Hatip, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul, TBMM Basımevi, Ankara, s. 58'de 1911 tarihi verilmektedir.

Ölçüler: 15 x 34 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resimde, bir iç mekanda, sanatçının oğlu Ömer Faruk Efendi ile kızı Dürrüşehvar Sultan, duvarda asılı duran haritanın önünde durmaktadır. Buradaki çocuk figürlerden Ömer Faruk Efendi, ayakta, kollarını ve bacaklarını iki yana doğru açmış durumda, hemen hemen arka profilden resmedilmiştir. Solda, Dürrüşehvar Sultan, Ömer Faruk Efendi'ye doğru bakar vaziyette, ellerini çenesine dayamış halde, ayakta resmedilmiştir.

Katalog No: B 12

Resim No: 17

Resmin Adı: Haremde Goethe

Bulunduğu Yer: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ARHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Halife Abdülmecid Efendi

Yapım Yılı: 1917

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 132 x 173 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resimde koltuğuna uzanmış Batılı görünümde bir kadın figürü yer almaktadır. Kadının, resmin soluna doğru uzattığı ayaklarından biri görünmektedir ve topuklu ayakkabısı da modern tarzdadır. Sağ elinde tuttuğu kitabın üzerinde

Goethe yazılıdır; boynundaki inci kolyesini, sol elinin parmakları arasına almıştır, rahat bir edayla oynar vaziyettedir.

Katalog No: B 13

Resim No: 18

Resmin Adı: Haremde Beethoven

Bulunduğu Yer: MSGSÜİRHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Abdülmecid Efendi

Yapım Yılı: 1917

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 155 x 211 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resmin sağında oturur vaziyette Halife Abdülmecid Efendi görülmektedir; orta kısımda, ön planda sehpa üzerinde Beethoven yazılı bir defter bulunmaktadır. Odada çeşitli müzik aletleri çalınmaktadır. Burada, keman çalan kadın ile piyano çalan kadın figürü dikkat çekmektedir. Ressam ve birkaç kadın figürü, büyük bir zevkle, Batı müziğini dinlemektedir.

Katalog No: B 14

Resim No: 19

Resmin Adı: Sedirde Uzanan Kadın

Bulunduğu Yer: MSGSÜİRHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Namık İsmail

Yapım Yılı: 1917

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 131 x 180 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resimde, sedirde uzanan bir kadın görülmektedir. Kadın, sedirin başlığına kolunun yardımıyla çenesini dayamıştır ve izleyiciye doğru bakmaktadır. Kadının ayakkabısı pembe renktedir. Omuzları hafif gösteren siyah bir elbise giymiş; siyah başlık takmış ve siyah ince çorap giymiştir. Giyimi, görüntüsü modern tarzdadır. Resmin sağında, kitaplarla dolu bir kitaplık ve kitaplığın üzerinde çiçekli bir vazo bulunmaktadır. Arka planda, duvarda, bir hat levhası yer almaktadır. Kitaplığın önünde duran sehpanın üzerinde, içinde çiçeklerin bulunduğu bir vazo ve yayvan tabak yer almaktadır. Sedirin önünde, yerde duran tepsinin üzerinde fincanlar görülmektedir. Tepsinin solunda ve kadının ayağının arkasında birer minder bulunmaktadır. Sedirin sırt kısmında, üstte, bir yayvan tabak vardır.

Katalog No: C 1

Resim No: 20

Resmin Adı: Mekkare Erleri

Bulunduğu Yer: MSGSÜİRHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Zeki Kocamemi

Yapım Yılı: 1935

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 123,5 x 195,5 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Eserde, arka planda, ağaçların gövdesinin gözüktüğü tepeden inmekte ve ön planda yola devam etmekte olan mekkare erleri ve köylüler betimlenmiştir. Ön planda, yanındaki atıyla ilerlemekte olan köylü erkek figürünün yüzünde büyük bir dinginlik ve kararlılık ifadesi gözlenmektedir. Bu köylünün önünde bulunan ve ileriye doğru hareket halinde olan mekkare eri, altındaki atıyla beraber, arkaya doğru bakarak, geriden gelenleri kontrol etmektedir.

Katalog No: C 2

Resim No: 21

Resmin Adı: Silah Arkadaşları

Bulunduğu Yer: MSGSÜİRHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Ali Avni Çelebi

Yapım Yılı: 1932

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 150 x 100 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Desene özel bir önem veren sanatçının bu resminde, ön plandaki iri asker figürlerinin, şekil itibariyle kübist formda yapılmış olsa da, bütün itibariyle nesnelerin dağılmadığı konstrüktivist anlayışla inşacı ve toplayıcı şekilde resmedildiği görülür. Arkadaki daha ufak figürlerin ise empresyonizm anlayışıyla eritildiği ve böylece ekspresyonist etkiyle, duyguların dışa vurulması sayesinde; izleyicinin konuya odaklanmasının amaçlandığı görülür. Resimde, savaş ortamında aynı kaderi paylaşan silah arkadaşlarının dayanışması görülmektedir.

Katalog No: C 3

Resim No: 22

Resmin Adı: İstiklal Savaşında Cepheye Mermi Taşıyan Kadınlar

Bulunduğu Yer: ARHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Halil Dikmen

Yapım Yılı: 1933

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 137 x 243 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resimde, eserin ana konusunu oluşturan köylü kadınlar ön planda yer almaktadır. Sırtlarında mermi taşıyan kadınlar, yan profilden verilmiştir ve ileriye

doğru (resimde soldan sağa doğru) hareket halindedirler. Bu kadınlardan en dikkat çekici olanı ise, resmin orta planında, arkasındaki kadınlara bakarak bir eliyle ileriye işaret etmektedir. Bu kadınların arka planında, öküz arabasının bir kısmı ve bu arabayı taşıyan öküzlerin önünde bir kız ve bir erkek çocuğu görölmektedir. Resmin arka planında, uzaklarda, dağlar ve ovaların arasında bir köy bulunmaktadır. Halil Dikmen, bu resimde, renkten çok, desene ve ışık gölgeye ağırlık vermiştir. Böylece, savaşın dramatik yönü ön plana çıkarılmıştır.

Katalog No: C 4

Resim No: 23

Resmin Adı: Topçular

Bulunduğu Yer: ARHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Sami Yetik

Yapım Yılı: 1926

Teknik: Duralit üzerine yağlıboya

Ölçüler: 70 x 99 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resimde, köyün dar bir yolundan geçmekte olan topçular görölmektedir. Yan yana ikişerli dizilmiş ve üç sıra halindeki öküzlerin yanlarında bulunan köylüler, en arkadaki savaş topunu taşıyan kağnıya bağlı ipi çekerek yükü hafifletmeye çalışmaktadırlar. Kağnının solunda, at üzerinde bir asker bulunmaktadır; sağında ise,

kağınının tekerleğini hareket ettirmeye çalışan topçu asker yer almaktadır. Figürler, yandan ve arka profilden gösterilmiştir.

Katalog No: C 5

Resim No: 24

Resmin Adı: Köyün Geri Alınması

Bulunduğu Yer: İstanbul Askeri Müze

Eser Envanter No:

Sanatçı: Sami Yetik

Yapım Yılı: 1934

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 192 x 295 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resimde, Kurtuluş Savaşı sırasında işgal kuvvetleri tarafından ele geçirilen bir köyün, düşman işgalinden kurtarılışı canlandırılmıştır. Arka planda köy görünümü yer almakta; ön planda ise, çoğunluğu arka profilden gösterilen Türk askerlerinin ve köylülerin köyü geri almak için gösterdikleri mücadele sahnesi yer almaktadır. Bu sahnede, yaralanarak yere yığılan askerler de görülmektedir.

Katalog No: C 6

Resim No: 25

Resmin Adı: Türk Ordusunun İstanbul'a Girişi

Bulunduğu Yer: İstanbul Atatürk Müzesi

Eser Envanter No:

Sanatçı: Mehmet Ruhi Arel

Yapım Yılı: 1927

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 89 x 125 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Türk askerleri ve Türk halkı, Kurtuluş Savaşı'nı kazanmıştır. Yapılan başarılı antlaşmalar sayesinde, İstanbul da geri alınmıştır. Zaferin ardından Türk ordusunun İstanbul'a girişi coşkuyla ve gururla karşılanmıştır. Arka planda, binalar bayraklarla donatılmıştır; ön plandaki geniş caddenin her iki yanında, İstanbul'daki Türk askerleri dizilmiştir ve bunların arasından Anadolu'da savaşmış olan ve savaştan sonra ilk kez İstanbul'a ayak basan Türk askerleri geçmektedir.

Katalog No: C 7

Resim No: 26

Resmin Adı: Zeybekler Kurtuluş Savaşında

Bulunduğu Yer: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ARHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: İbrahim Çallı

Yapım Yılı: 1923

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 154 x 180 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Söz konusu resimde, sol kısımda erkeklerin arasında oldukları için başlarındaki örtünün açılmamasına dikkat ederek efelere doğru yönelmiş vaziyetteki ayakta duran üç kadın figürü görülmektedir. Bu kadınlardan biri, resmin ön planında yükün üzerine oturmuş durumda, izleyiciye sırtını dönmüştür ve silahlı olan efeyle konuşmaktadır. Resmin sağ kısmında, ayakta duran zeybekler ve resmin hemen hemen ortasına denk gelen kısmında ise, çelimsiz ve yorgun düşmüş beyaz bir at, sağ profilden; atın yularını bağlamaya çalışan bir zeybek figürü de arka profilden gösterilmiştir.

Katalog No: C 8

Resim No: 27

Resmin Adı: Atatürk Telgraf Başında

Bulunduğu Yer: MSGSÜİRHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Şeref Akdik

Yapım Yılı: 1934

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 178 x 138 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resmin orta sahnesinde, sağda Mustafa Kemal, telgraf başında, bir dizini masanın üzerine atmış durumda beklemektedir. Telgraf çekmekle görevli olan memur, sandalyesine oturmuştur, sırtı izleyiciye dönüktür ve yüzü yandan çok az görünmektedir. Resmin solunda, biraz arka planda, duvara yaslanmış ve beklemekte olan iki asker bulunmaktadır. Resimde, siyah ve kahverengi tonlarla ışık – gölge oyunları yapılmıştır. Tavandaki asma lambanın yansıttığı ışık, odanın içini ve özellikle Atatürk'ün yüzünü aydınlatmaktadır.

Katalog No: C 9

Resim No: 28

Resmin Adı: Göreve Koş

Bulunduğu Yer: MSGSÜİRHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Ömer Adil

Yapım Yılı: 1924

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 91,5 x 125 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resimde bir masa etrafında oturmakta olan figürler görülmektedir. İzleyicinin tam karşısında, yüzü izleyiciye, gözleri genç askere dönük olan yaşlı adam, geleneksel Osmanlı kıyafetleri içerisinde resmedilmiştir. Masa örtüsü geleneksel motiflerle süslüdür. Masanın üzerinde, kadının elinin altından aşağıya

doğru sarkan kumaş da geleneksel çiçek motiflidir; masanın üstünde, kumaşın hemen yanında yer alan dikiş ipliği ve makasın da sembolik bir anlam ifade ettiği bellidir. Başında Osmanlı fesi bulunan yaşlı adam, sol arka plandaki duvara asılı Türkiye haritasını işaret ederek genç askere göstermektedir. Duvarda sağda, çerçevesi bir manzara resmi yer almaktadır. Ayaktaki kız çocuğu figürünün gözleri kapalıdır; bu figür, yaşlı adamın yanındadır ve bir kolunu yaşlı adamın arkasına uzatmıştır. Kadın ve kız çocuğu, modern bir görünüm sergilemektedir.

Katalog No: C 10

Resim No: 29

Resmin Adı: İlk Meclis

Bulunduğu Yer: T.C. Kùltür ve Turizm Bakanlığı ARHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Refik Epikman

Yapım Yılı: 1937

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 100 x 141 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resimde, eski Meclis binasının çatısında dalgalanan Türk bayrağına, binanın pencerelerinden sarkan figürlerin ellerinde bulunan bayraklar eşlik etmektedir. Binanın önünde toplanmış olan halkın ellerinde de bayraklar gözlenmektedir. Askerlerin ve halkın ortak duygularla bir arada toplandığı gör÷lmektedir. Bazı kişiler atının üzerinde kalabalığa dahil olmuştur. Halkın, Osmanlı sivil kılık – kıyafetini;

askerlerin de, Osmanlı askeri kıyafetlerini yansıtan giysiler içinde betimlendiği görülmektedir.

Katalog No: C 11

Resim No: 30

Resmin Adı: Atatürk'e İstikbal

Bulunduğu Yer: ARHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Mehmet Ruhi Arel

Yapım Yılı: 1927

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 94 x 118 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Türk halkının İstanbul'da, Dolmabahçe Sarayı'nın sahil şeridi içerisinde, Atatürk'e büyük bir karşılama töreni yaptığı görülmektedir. Sağda arka planda selamlama atışı yapan savaş gemisi ve diğer askeri deniz araçları vasıtasıyla askerler; orta ve ön planda ise sivil deniz vapurları ve kayıkları vasıtasıyla siviller, aynı duygularda birleşerek yeni Cumhuriyet'in vermiş olduğu sevinçle, coşku içerisinde, Atatürk'ü karşılamaktadır. Deniz araçlarında hürriyetin simgesi Türk bayrakları dalgalanmaktadır; halk ise, beyaz mendillerini sallayarak önderi selamlamaktadır.

Katalog No: C 12

Resim No: 31

Resmin Adı: Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii

Bulunduğu Yer: MSGSÜİRHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Arif Bedii Kaptan

Yapım Yılı: 1934

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 200 x 155 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resimde, sol arka planda, bağımsızlığı temsilen bayrak dalgalanmakta; sağ arka planda ise, bir erkek figürü özgürlüğü temsil eden meşaleyi yukarı doğru tutmaktadır. Bu figürler, bulutlar arasında gösterilmektedir. Aşağıda, ayaklar altına alınmış, biri çıplak, diğeri sarıklı, iki insan figürü yer almaktadır. Atatürk, Türk gençlerine yeni doğmuş olan kundaktaki sarı saçlı bebeği emanet etmektedir.

Katalog No: C 13

Resim No: 33

Resmin Adı: İnkılap Yolunda

Bulunduğu Yer: MSGSÜİRHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Zeki Faik İzer

Yapım Yılı: 1933

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 176 x 237 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Bu resimde, sol arka planda, klasik olarak Ankara'nın simgesi, dolayısıyla da Türkiye Cumhuriyeti'nin simgesi haline gelen Ankara Kalesi görülmektedir. Türk bayraklarını dalgalandıran halkın önünde, resmin ana planını oluşturan sahne canlandırılmıştır. Solda, başındaki örtüsünü açmak üzere olan bir kadın ve onun önünde Atatürk bir koluyla modern iki genci çevrelemiş, diğer koluyla ileriye işaret eder vaziyette resmedilmiştir. Bunların önünde, Bir yandan Atatürk'e bakarken, bir yandan da bayrağı taşıyarak inkılaba koşan genç kız, yan kısmında 1923 yılının yazılı olduğu, yüksek bir platforma bir ayağını atmış durumdadır. Genç kızın biraz geri planında sağda bulunan bir asker, elindeki miğferiyle önündeki gerici yaşlı figürlere bakmaktadır ve onun arkasında bir genç kadın, aydınlığın ve özgürlüğün simgesi meşaleyi tutmaktadır. Bayrağı dalgalandıran genç kızın sol hizasında, muhtemelen öğrenci olan bir kız çocuğu, Osmanlı padişahının fermanını ayaklar altına alırken, elindeki Türk Dili ve Tarihi yazılı kitabı işaret etmektedir. Yüksek platformun hemen önünde yabancı bir asker yere serilmiş vaziyetteyken; onun ardındaki yaşlı ve gerici figürler, aman diler vaziyette, resmin sağ ön planında yerlerini almışlardır.

Katalog No: C 14

Resim No: 34

Resmin Adı: Taksim Meydanı

Bulunduğu Yer: Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu

Eser Envanter No:**Sanatçı:** Nazmi Ziya Güran**Yapım Yılı:** 1935**Teknik:** Tuval üzerine yağlıboya**Ölçüler:** 73 x 93 cm.**Eserin Durumu:** İyi

Tanım: Resimde, Taksim Meydanı'nda Cumhuriyet Anıtı'nın önünde, modern giyimli kadın ve erkek figürler, ayakta yürürken veya sohbet ederken resmedilmiştir. Resmin sağ kenarında karşılıklı sohbet etmekte olan kadınlar ve onların arka planında dönemin modası, çağdaş siyah bir otomobil dikkati çekmektedir. Resmin arka planında, modern binalar bulunmaktadır.

Katalog No: C 15**Resim No:** 35**Resmin Adı:** Hatay'ın Anavatana Hasreti**Bulunduğu Yer:** İstanbul Resim ve Heykel Müzesi**Eser Envanter No:****Sanatçı:** İbrahim Çallı**Yapım Yılı:** 1936**Teknik:** Tuval üzerine yağlıboya**Ölçüler:** 194 x 120 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resimde, ön planda yer alan Hataylı genç kız figürü, Hatay topraklarını temsil eden mekanda çimenliklerin üzerine oturmuş ve çok uzaklara bakar durumda resmedilmiştir. Genç kızın hasretle baktığı uzak yer, resmin sol arka planında, dağların ardından yükselen kaledir. Bu kale muhtemelen Ankara Kalesi'dir. Ankara Kalesi ise, Türkiye'yi temsil etmektedir. Genç kızın, yan profilden verilen yüz ifadesinde, Anavatan'a duyduğu özlem hissedilmektedir.

Katalog No: C 16**Resim No: 36****Resmin Adı: Atatürk****Bulunduğu Yer: MSGSÜİRHM****Eser Envanter No:****Sanatçı: Nazmi Ziya Güran****Yapım Yılı: 1915****Teknik: Tuval üzerine yağlıboya****Ölçüler: 146 x 96,5 cm.****Eserin Durumu: İyi**

Tanım: Resimde, askeri kıyafetleri içerisinde betimlenmiş olan Atatürk'ün gövdesi, sola; yüzü, izleyiciye dönüktür. Atatürk'ün başında kalpak; sol omzunda pelerin bulunmaktadır. Sağ elinde dürbünü bulunan Atatürk'ün, belinde kırmızı bir kemer bağlıdır ve göğsünde madalya görülmektedir.

Katalog No: C 17

Resim No: 37

Resmin Adı: Atatürk

Bulunduğu Yer: Cumhuriyet Gazetesi Koleksiyonu

Eser Envanter No:

Sanatçı: İbrahim Çallı

Yapım Yılı: 1937

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 154 x 94 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: İbrahim Çallı'nın Atatürk portresinde, Atatürk'ün, modern kıyafetleri içerisinde ve ayakta resmedilmiş olduğu görülür. Gömleği, yeleği, papyonu beyaz renktedir. Ceketinin üstünde madalyası bulunmaktadır. Bir elini cebine götürmüş olan Atatürk, diğer elini, ceketinin önünü tutarcasına göğsünün altına getirmiştir.

Katalog No: C 18

Resim No: 38

Resmin Adı: İsmet İnönü

Bulunduğu Yer: MSGSÜİRHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: İbrahim Çallı

Yapım Yılı: 1939

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 130 x 98 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: İsmet İnönü, koltuğunda hafif yan görünüşten verilerek, oturur durumda resmedilmiş; yüzü tam cepheden gösterilmiştir ve pantolon – ceket takımından oluşan resmi kıyafetleriyle poz verir durumda betimlenmiştir. İsmet İnönü'nün ceketinin üst kısmında İstiklal madalyası görülmektedir. Resimde, sağ alt köşede, koltuğun iskelet kısmında, *İ. Çallı ve 1939* bilgisinin not düşüldüğü görülür.

Katalog No: C 19

Resim No: 39

Resmin Adı: Atatürk Heykeli

Bulunduğu Yer: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ARHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Feyhaman Duran

Yapım Yılı: 20. yüzyılın ilk yarısı

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 65,5 x 53 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Feyhaman Duran'ın, "Atatürk Heykeli" adlı resminde, Atatürk'ün at üstündeki heykeli ön plandadır. Atın, ileriye doğru adım atmak üzere öndeki sol ayağını havaya kaldırmış olduğu görülmektedir. Arka plandaki manzarada bir fabrikanın dumanı yükselmektedir. Atatürk heykelinin kaide kısmında oturan bir insan figürü, gelişmekte olan şehri uzaktan izlemektedir.

Katalog No: C 20

Resim No: 40

Resmin Adı: Türkiye Büyük Millet Meclisinde Kadın

Bulunduğu Yer: MSGSÜİRHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Melek Celal Sofu

Yapım Yılı: 1936

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 35 x 48 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Türkiye Büyük Millet Meclisi kürsüsünde kadın milletvekili konuşma yapmaktadır; onun, sağ kolunu hafifçe yukarıya kaldırması, resme bir hareketlilik kazandırmaktadır ve böylelikle kadın milletvekili, dikkatleri üzerine toplamaktadır. Meclis başkanı da kadındır ve izleyiciler arasında da kadın figürler seçilmektedir.

Katalog No: C 21

Resim No: 41

Resmin Adı: Okuma Yazma Kursu

Bulunduğu Yer: MSGSÜİRHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Şeref Akdik

Yapım Yılı: 1933

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 180 x 150 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resimde, okuma – yazma kursunun verildiği millet mekteplerinden biri konu edilmiştir. Sınıfta, karatahtanın başında bir kadın öğretmen, köylü kadının elinden tutarak tahtaya yeni harfleri yazdırmaktadır ve onları izlemekte olan diğer köylü kadınlar, resmin ön planında gösterilmektedir. Resmin sağ kısmında, kadının kucağındaki çocuk, annesinin omuzu üzerinden, izleyiciye doğru bakmaktadır. Resmin sol köşesinde, soba; tahtanın sağında, duvara asılı Türkiye haritası; karatahtanın üstünde, Atatürk portresinin alt kısmı görülmektedir.

Katalog No: C 22

Resim No: 42

Resmin Adı: Alfabe Okuyan Köylüler

Bulunduğu Yer: MSGSÜİRHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Cemal Tollu

Yapım Yılı: 1933

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 92 x 73 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resmin ön planında, üç kişi görölmektedir. Bunlar, köylerinin ilerisindeki otlak alanda, koyunlarını otlatmakta olan köylü kızlardır. Bu kızlar, bir yandan çobanlık yaparken; bir yandan da yeni kabul edilen Latin alfabesini okumaktadırlar. Resmin sağ köşesinde, iki koyun otlamakta; sol köşesinde, asıl sahnenin biraz arka planında, bir koyun, yürürken gösterilmektedir. Bunların gerisinden, uzakta, köy görölmektedir. Arka planda, dağlar ve ovalar uzanmaktadır.

Katalog No: C 23

Resim No: 43

Resmin Adı: Ayrılış

Bulunduğu Yer: İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi

Eser Envanter No:

Sanatçı: Abidin Elderoğlu

Yapım Yılı: 1935

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 182 x 153 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resmin ön planında, orta kısımda, asker kıyafetleri içinde genç bir erkek figürü ve yaşlı bir kadın bulunmaktadır. Askerlik ocağına gitmekte olan askerin, sağ elinde silah bulunmaktadır; sol elini erkek çocuğu tutmaktadır; yaşlı annesi ise, alnından öpmektedir. Bu vedalaşma sahnesinde yaşlı annenin sağında, askerin eşi olan genç kadın ayakta ve gövdesi ön cepheden verilmiştir, yüzünü eşine doğru çevirmiştir. Onun önünde oturan ve elini çenesine dayayarak düşünceli bir ifade takınmış olan yaşlı adam, muhtemelen askerin babasıdır. Askerin eşinin arka planında, sağda asker kalabalığı daha küçük boyutlarda verilmiştir. Askerin arkasında köpek; köpeğin arkasında, resmin sol kısmını kaplayan bir tren bulunmakta ve trenden başı sarkan adamı uğurlayan bir genç kadın figürü daha görülmektedir. Burada, trendeki adam, bir elini muhtemelen eşi olan kadının başına koymuş, onunla vedalaşmaktadır. Resmin asıl sahnesindeki üçgen kompozisyonu tamamlayan kısım ise, oğluyla vedalaşan annenin arkasında yükselen bir Türk askerinin, resmin sağına doğru başı dik ve güçlü bir duruşla bakmasıdır ve onun arkasında da, Türk bayrağının, ağacın gövdesi boyunca yükselişidir. Askerin annesi ile eşi arasında, altta, ağacın kökü görülmekte ve yukarıda, bayrağın arka planında, ağacın, dallanan - budaklanan gövdesi görülmektedir. Dalların görünümü, ağacın köklü ve yıllanmış bir ağaç olduğunu belli etmektedir.

Katalog No: C 24

Resim No: 44

Resmin Adı: Okula Kayıt¹⁵¹

Bulunduğu Yer: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ARHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Şeref Akdik

Yapım Yılı: 1935

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 168 x 212 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resimde, devlete ait köy okulundaki bir sınıfın içinde, kız ve erkek çocuklarını getirip ilkokula kayıt ettirmekte olan veliler ve öğretmen masasında bu çocukları kayıt eder vaziyette resmedilmiş olan bir öğretmen görülmektedir. Veliler ve çocuklar köylü kıyafetleri içerisinde resmedilmiştir.

Katalog No: C 25

Resim No: 45

Resmin Adı: Yeni Mektep

Bulunduğu Yer: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ARHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Malik Aksel

¹⁵¹ Aynı resimden bir tablo da, "Köy Mektebinde Talebe Kaydı" adıyla, MSGSÜİRHM koleksiyonunda kayıtlı bulunmaktadır.

Yapım Yılı: 1936

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 84 x 84 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resimde, sınıfın içinde çeşitli uğraşlar içinde olan öğrenciler görülmektedir; burada, okuyan, yazan, kalem tutan, resim yapan öğrenciler bir aradadır. Resmin sol kısmında öğretmenine çiçek veren bir kız öğrenci, muhtemelen ona yardımcı olan velisi ile birlikte resmedilmiştir. Öğretmenin arkasında çiçekler vardır. Duvarda Atatürk portresi asılıdır.

Katalog No: C 26

Resim No: 46

Resmin Adı: Dikiş Diken Kadın

Bulunduğu Yer: MSGSÜİRHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: İbrahim Çallı

Yapım Yılı: 1927

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 126 x 97 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: İbrahim Çallı'nın (1882-1960), "Dikiş Diken Kadın" adlı resminde, modern kıyafetler içerisinde betimlenmiş, dikiş diken bir kadın görülür. Kadın, sandalyesinde oturmuş, bacak bacağa atarak, bir ayağını, önündeki sandalyeye dayamış durumda, mavi bir kumaşı elinde dikmekte ve son derece rahat bir görünüm sergilemektedir. Büyük bir keyifle işini yaptığı bellidir. Kadının önündeki masanın üzerinde, kalınca bir kitap ve kitabın üzerinde dikiş makinesinin başlığı durmaktadır; bunların biraz ilerisinde, köşede, dikiş iplikleri ve tenis raketi bulunmaktadır. Resmin arka planında derviş resimleri vardır.

Katalog No: C 27

Resim No: 47

Resmin Adı: Konser

Bulunduğu Yer: MSGSÜİRHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Hamit Görele

Yapım Yılı:

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 130 x 162 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resimde, piyano çalan bir kız çocuğu, iskemlesine oturmuş konser vermektedir ve onun yanında bayan öğretmeni oturmaktadır. Piyanonun üzerinde bir Atatürk büstü durmaktadır. Piyanonun üzerindeki kağıttan, hangi müzik parçasının çalınmakta olduğu anlaşılmaktadır: Kağıtta büyük harflerle "YAZ ÖĞLESİ"

yazmakta ve altında parçanın notaları bulunmaktadır. Piyanonun çeşitli yerlerinde yanan mumlar bulunmaktadır. Piyanonun sol başucunda, modern giyimli bir erkek figür ve sağ başucunda modern giyimli iki kadın figür, ayakta durarak, hayranlıkla konseri dinlemektedir.

Katalog No: C 28

Resim No: 48

Resmin Adı: Balerin

Bulunduğu Yer: MSGSÜİRHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Cemal Tollu

Yapım Yılı: 1935

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 65 x 54 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resimde, ön planda genç bir balerin, kendinden emin bir şekilde, ayakta ve başı dimdik durmakta; resmin sağ tarafına doğru başını dönmüş ileriye bakmaktadır; gövdesi hafif yan profilden gösterilmektedir. Arka planda, duvara asılı olan tabloda, kız çocuğu bir balerin gibi dans etmeye çalışırken, gözleriyle, karşısındaki gerçek balesini izlemektedir; onun arkasındaki bir genç kız, belki de çocuğun annesi, öne doğru eğilerek ve saçlarının önüne gelmesini engellemek için bir koluyla arkadan saçlarını tutarak, karşısında duran gerçek balesini gözetlemektedir.

Katalog No: C 29

Resim No: 49

Resmin Adı: Harman

Bulunduğu Yer: Türkiye İş Bankası Koleksiyonu

Eser Envanter No:

Sanatçı: Namık İsmail

Yapım Yılı: 1923

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 80 x 97 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resimde deniz kenarında bir harman yeri betimlenmiştir. Arka planda, deniz kenarına yakın olan kısımda, sağda, yan profilden gösterilen, çift öküzle koşulan bir karasabana bağlanmış dövenin üzerinde, bir insan figürü harman dövmektedir. Resmin ön planında, solda, arka profilden verilmiş olan, yine iki tane beyaz öküzün, karasabanla bağlanmış olduğu görülmektedir ve karasabanın arkasına bağlı olan dövenin üzerinde muhtemelen bir erkek figürü harman dövmektedir. Harman dövme işini yapmakta olan her iki figürün de kırmızı bir mendili başına bağladığı ve üstlerinde beyaz bir gömlek; bellerinde kırmızı bir kuşağın bağlı olduğu; kızıl – kahve tonlarında yöresel bir pantolon giydikleri görülür. Her iki figür de, oturur vaziyettedir; bu figürlerin ellerinde birer sopa bulunmaktadır ve bu figürler, hareket halindedirler. Hareket halinde gösterilmiş olan öküzlerin gölgeleri gerçekçi bir şekilde verilmiştir. Sol arka planda, hasat edilmek üzere güneşte kurumaya bırakılmış olan ekin yığını ile en ön planda, sol köşede yerde bulunan, içinde muhtemelen ayranın olduğu bir bakracın ve bu bakracın yanında bulunan yabanın,

gerçekçi bir biçimde resmedildiği görülür. Ayrıca, güneşin verdiği aydınlık da son derece gerçekçidir.

Katalog No: C 30

Resim No: 50

Resmin Adı: Harman

Bulunduğu Yer: MSGSÜİRHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Namık İsmail

Yapım Yılı: 1923

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 165 x 200 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Namık İsmail'in, yukarıdaki, Harman isimli resminin diğer bir versiyonu olan bu resminde de, yine, aynı mekan kullanılmıştır. Dövenleri çeken öküzler de aynı konumlarında hareket halindedirler; ancak, bu kez dövenlerin üzerinde figürler bulunmamaktadır; Ön plandaki dövenin üzerinde kürek ve çeşitli eşyalar bulunmaktadır; Arka plandaki öküzlerin önünde, muhtemelen bir kadın figürü yer almaktadır ve bir eliyle tuttuğu yabasını omzuna dayamıştır. Resmin ön planında, sağda, bir yaba bulunmaktadır; sol köşede ise, bakracın önündeki bir erkek figürü, ayakta ve testiden su içer durumda resmedilmiştir. Burada, güneşin aydınlığı biraz kızışmıştır. Resim, son derece gerçekçi bir şekilde betimlenmiştir.

Katalog No: C 31

Resim No: 51

Resmin Adı: Köylü Aile

Bulunduğu Yer: Özel Koleksiyon

Eser Envanter No:

Sanatçı: Namık İsmail

Yapım Yılı: Yirminci yüzyılın ilk yarısı

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 71 x 89 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Yapıtta, evin içinden bir görünüm verilmiştir. Duvardan duvara uzanmış sekinin üzerinde köylü bir aile, oturur vaziyette ve adeta poz verir durumda resmedilmiştir. Köylü ailenin yüzü izleyiciye dönüktür: Aile babası ortada bağdaş kurmuştur ve sağda oturan kızının saçlarını okşamaktadır; adamın diğer yanında ise eşi oturmaktadır. Sekinin başlığında bir kitap bulunmaktadır. Bunun dışında çeşitli kullanım eşyalarının resmedildiği görülür. Duvarda, süs olarak asılmış olan hasatlık ekin, önemli bir ayrıntıdır. Köylü aile, mutlu bir aile portresini yansıtmaktadır.

Katalog No: C 32

Resim No: 52

Resmin Adı: Taşçılar

Bulunduğu Yer: MSGSÜİRHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Mehmet Ruhi Arel

Yapım Yılı: 1924

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 170 x 230 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resimde, kayaların önündeki taş ocağında, taşçılar görülmektedir. Taşçılar, üç kişidir. Büyük bir taş parçasının önündeki taşçı iki erkek figür, ellerindeki taşçı aletini, taşın altına geçirerek, taşı kaldırmaya çalışmaktadır. Bunların önündeki diğer taşçı figür ise, resmin sağ kenarında, ötekilerden biraz yüksektedir ve elindeki taşçı aletiyle taşı kırmakta ya da taşı yan tarafından desteklemeye çalışmaktadır.

Katalog No: C 33

Resim No: 53

Resmin Adı: Nalbant

Bulunduğu Yer: Özel Koleksiyon

Eser Envanter No:

Sanatçı: Nuri İyem

Yapım Yılı: 1944

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 120 x 100 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resimde, nalbant dükkanında, beyaz bir at, arka ve sağ yan profilden görülmektedir; atın başı izleyiciye dönüktür. Atın sol arka ayağına nal takmaya çalışan nalbant, diz çökmüş vaziyette ve yan profilden; atın bacağını yukarıya kaldırıp dirseğinden tutan nalbant yardımcısı ön profilden; atın sahibi olan adam, atın başucunda, ayakta ve arka profilden verilmiştir. Yerde nalbandın iş aletleri dikkat çekmektedir. Resmin ön planında, sağ alt köşede, atın üstünden alınmış olan semeri tutar durumda, yerde oturan erkek figürü görülmektedir.

Katalog No: C 34

Resim No: 54

Resmin Adı: İşçiler

Bulunduğu Yer: MSGSÜİRHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Nurettin Ergüven

Yapım Yılı: Yirminci yüzyılın ilk yarısı

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 218,5 x 184,5 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resimde, arka planda, hızla modernleşmeye başlayan şehir görünümü sergilenmektedir. Burada, modern binalar, bacası tüten fabrikalar ve en arkada, bir

kale yükselmekte; tahminen Ankara Kalesi'nin silueti görülmektedir. Ön planda, kayaları kırmaya çalışan işçiler resmedilmiştir: İşçilerin ikisi, kazmaları vurarak, kayaları ayırmaya çalışmaktadır; diğer iki işçiden biri, taşın üstüne, taşı delerek kırmak için, ucu düz ve keskin olan bir demir çubuğu dayamıştır; diğer işçi, elindeki balyozla, bu çubuğa vurmaya hazırlanmaktadır.

Katalog No: C 35

Resim No: 55

Resmin Adı: Atatürk Köylülerle

Bulunduğu Yer: Türkiye İş Bankası Koleksiyonu

Eser Envanter No:

Sanatçı: Mehmet Ruhi Arel

Yapım Yılı: 1931

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 142 x 185 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Atatürk ve yanındaki devlet görevlileri ile üst düzey askerler, köylülerle bir araya gelmişlerdir. Onları karşılayan köylülerin bir kısmının elinde, bayraklar dalgalanmaktadır. Ön planda, köylülerin arasından olan yaşlı bir adam ile Atatürk el sıkışmaktadır.

Katalog No: C 36

Resim No: 56, 57, 58

Resmin Adı: Doğulu ve Batılı Halkın Atatürk'e Arz - 1 Şükranı, Batılı halk, Doğulu halk (orta, sol, sağ sahne).

Bulunduğu Yer: MSGSÜİRHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Turgut Zaim

Yapım Yılı: 1933

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 130 x 298 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Üçlemenin orta kompozisyonunda, arka planda yer alan, sıra sıra bayraklar Ankara Kalesi'nden itibaren devam etmektedir. Orta kısımda, Gazi madalyasının da iliştirilmiş olduğu modern kıyafetler içinde resmedilen Atatürk görülür. Erkek ve kız çocuklar Atatürk'e sarılmakta, doğudan ve batıdan gelen halk, şükranlarını arz etmek üzere Atatürk'ün etrafını sarmaktadır. Resmin sol üst köşesinde, Cumhuriyet'in ilan edildiği 1923 yılı; sağ üst köşesinde, o günün tarihi olan 1933 yılı Cumhuriyet'in 10. yılının kutlandığını vurgulamakta; arkada, Ankara Kalesi'ne uzanan yol üzerindeki 10 adet bayrak direğinde Türk bayrakları dalgalanmaktadır.

Üçlemenin, Türkiye'nin doğusundaki ve batısındaki halkını temsil eden, sol ve sağ kanadındaki köylü figürleri, Ankara'ya (Atatürk'e) doğru yürür durumda, yöresel öğeleriyle birlikte, hareket halinde resmedilmiştir. Üçlemenin sol kanadında, Türkiye'nin batısından hareket eden Türk köylüsü, yetiştirdikleri tarım ürünlerini ve hayvanlarını da yanına alarak, Ankara'ya doğru yürümektedir. En solda ve ön planda, efe figürü, yer almaktadır. Doğu (sağ) kanattaki sahnede de, yine, yöresel

kıyafetleri ve üretimleri ile Türkiye'nin doğusundan Ankara'ya doğru gelmekte olan halkın resmedildiği görülür.

Katalog No: C 37

Resim No: 59

Resmin Adı: Demiryolu ve Köylüler

Bulunduğu Yer: MSGSÜİRHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: İbrahim Çallı

Yapım Yılı:

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 63 x 80 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Ön planda, nehrin üzerindeki dar geçitten henüz geçmiş olarak, kağını ile ilerleyen köylüler ve arka planda, köyün içinden geçen demiryolu resmedilmiştir. Demiryolu, dağın altındaki beton tünelle devam etmektedir. Tren, bu tünelin içine varmak üzeredir. Ön planda, beyaz ve siyah öküz ile bunların çektiği kağını; öküzlerin arkasında, bir köylü kadın ile öküzlerin önünde, trene bakan ve arkaları izleyiciye dönük olan iki köylü adam görülmektedir. Sahnede treni işaret eden köylü dikkat çekicidir.

Katalog No: C 38

Resim No: 60

Resmin Adı: Gazi Mustafa Kemal Atatürk Çiftçiler Arasında

Bulunduğu Yer: T.C. Ziraat Bankası Koleksiyonu

Eser Envanter No:

Sanatçı: Namık İsmail

Yapım Yılı: 1929

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 450 x 500 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resmin sol kısmında, yeni oluşturulmaya başlanan bir çiftlikte, Atatürk, çiftçiler arasında sohbet etmektedir. Kadın ve erkeklerden oluşan figürler, ayakta resmedilmiştir. Atatürk'ün karşısında duran ve arka profilden resmedilmiş olan bir çiftçi, az ötedeki bir başka çiftçinin sürdüğü traktörü işaret etmektedir. Resmin sağ kısmında bir dere vardır ve derenin karşı tarafında, çıplak ağaçların arasında ayakta duran bir kadın ve onun önünde bir koyun vardır. Koyun otarmakta olan bu kadının, gövdesi ön profilden resmedilmiştir; yüzü yan profilden verilmiştir; kadın, Atatürk ve çiftçileri izlemektedir. Resmin arka planında, yeşillikler arasında küçük bir ev ve daha arkada, karlı dağlar görülmektedir.

Katalog No: C 39

Resim No: 61

Resmin Adı: Hasat

Bulunduğu Yer: T.C. Merkez Bankası Koleksiyonu

Eser Envanter No:

Sanatçı: Salih Urallı

Yapım Yılı: 1940

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 65 x 50 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resmin orta planında, köylü bir çift bulunmaktadır. Erkek figürün, başında şapkası vardır; bir elini eşinin omzuna atmış olduğu, diğer eliyle de tırpan tuttuğu görölmektedir. Kadın figürün kucağında ekin bulunmaktadır. Bu çiftin, kendilerine güven duydukları, yüzlerindeki ifadelerinden ve dik duruşlarından anlaşılmaktadır. Arka planda, sağda ve solda, tınaz denilen ot yığınları görölmektedir. Resimdeki bu görsel sahne, masmavi gökyüzü ve beyaz bulutlar ile tamamlanmaktadır.

Katalog No: C 40

Resim No: 62

Resmin Adı: Halı Dokuyanlar

Bulunduğu Yer: ARHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Malik Aksel

Yapım Yılı: 1936

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 95 x 86 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resimde, halı dokuma tezgahının önünde iki genç kız halı dokumaktadır. Figürler, arka profilden gösterilmiştir. Genç kızların arkasında, yerde duran yumaklar ve özellikle de tezgahın üst kısmında asılı olan sıra sıra yumaklar renk renk durumda, dikkatleri üzerlerinde toplamaktadırlar.

Katalog No: C 41

Resim No: 63

Resmin Adı: Folklor

Bulunduğu Yer: MSGSÜİRHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Cevat Dereli

Yapım Yılı: Yirminci yüzyılın ilk yarısı

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 180 x 135 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resmin ön planında, erkek figürler oturmuş saz çalmakta; kadın figürler ayakta oynamaktadırlar. Resmin sağ ön planındaki erkek figürün koluna bir kuş konmuştur; başka bir kuş, havada uçmaktadır. Arka planda ağaçlar ve dağlar

görülmektedir. Resimde, kübik üsluba paralel olarak köşeli çizgisel formun tercih edildiği görülmektedir.

Katalog No: C 42

Resim No: 64

Resmin Adı: Tohum Serpen Kadın

Bulunduğu Yer: MSGSÜİRHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Cevat Dereli

Yapım Yılı: Yirminci yüzyılın ilk yarısı

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler:

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resmin büyük bir bölümünü kaplayan orta kısmında, neşe içinde koşarak tarlaya tohum serpen bir köylü kadın figürü bulunmaktadır. Figürün tohum ekerken mutlu olduğu, giyiminden ve hareket tarzından anlaşılmaktadır: Köylü kadının giyimi, düğünlerde giyilen yöresel kıyafetleri andırmaktadır; koşuşu, özgür ve rahat bir havayı hissettirmektedir. Gökyüzünde kadına doğru uçmakta olan bir leylek bulunmaktadır ve kadının arkasında, yerde gezen bir başka leylek daha dikkat çekmektedir.

Katalog No: C 43

Resim No: 65

Resmin Adı: Portakal Bahçesi

Bulunduğu Yer: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ARHM

Eser Envanter No:

Sanatçı: Halil Dikmen

Yapım Yılı:

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 139 x 242 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resimde, portakal bahçesinde, portakalları toplayıp sepetlerine yerleştiren köylüler görülmektedir. Resmin sol kısmında, arkasını dönmüş ve hafif yandan gösterilen kadının kucağındaki kundaklı bebek dikkat çekmektedir. Diğer figürlerin çoğu ayaktadır; çocuklar, yere çömelerek, portakalları sepetlere yerleştirme işiyle meşguldürler. Kadın, erkek, çocuklardan oluşan bu figürlerin kıyafetlerinde genellikle açık mavi, beyaz, krem rengi, bej, açık kırmızı ve hardal sarısı renkleri kullanılmıştır.

Katalog No: C 44

Resim No: 66

Resmin Adı: Kalkınma

Bulunduğu Yer: Yapı Kredi Koleksiyonu

Eser Envanter No:

Sanatçı: Eren Eyüboğlu

Yapım Yılı: 1954

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 200 x 300 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resmin ortasında asırlık bir ağaç bulunmaktadır. Ağaç, köklü bir ağaçtır ve ağacın dalları geniş bir alana yayılmıştır. Ön planda, ağacın altında, pazar yeri kurulmuştur. Üretim yapan halk, ürününü satmak üzere pazara getirmiştir. Resimde, ağacın gövdesine sırtını dayayarak yere oturmuş olan kadının önünde çömler bulunmaktadır. Resmin sol kısmında, eşeklerin, atların, develerin sırtında pazara gelen köylüler görülmektedir. Bu köylüler, hayvanları aracılığıyla tarımsal ürünlerini pazara getirmektedir. Resmin sağ kısmında, çoluk çocuğuyla pazara gelmiş olan köylülerin çoğu ayakta resmedilmiştir ve ön planda yine ürünlerini pazarda sergileyen köylü kadınlar, oturur vaziyette betimlenmiştir. Resimdeki figürlerin çoğunluğunu, köylü kadınlar oluşturmaktadır.

Katalog No: C 45

Resim No: 67

Resmin Adı: Üretim

Bulunduğu Yer: Yapı Kredi Koleksiyonu

Eser Envanter No:

Sanatçı: Zeki Faik İzer

Yapım Yılı: 1954

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler: 200 x 300 cm.

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resmin ön planında, sağ köşede, siyah bir koyun ve beyaz bir keçi; solda, siyah bir horoz ve beyaz bir tavuk görülmektedir. Keçilerin arkasında terzilik yapan modern görünümlü bir kadın; onun arkasında, çocuğuyla ilgilenen bir başka kadın bulunmaktadır. Terzi kadının önünde, yan yana duran iki köylü kadın ayakta resmedilmiştir ve bunlardan biri başının üstünde, içinde üretmiş olduğu sebzelerin bulunduğu hasır tepsiyi taşımaktadır; diğeri ise etekliğine doldurmuş olduğu sebze ve meyveleri göstermektedir. Orta kısımda, elinde yün kırkma makası bulunan bir kız ile onun arkasında çocuğunu emziren bir köylü kadın ve onun sol yanında biraz arkadan gösterilen genç erkek figürü yer almaktadır. Ayakta duran bir balete benzeyen bu genç erkek figürü, elleri arasında, hasat etmiş olduğu buğday demetini tutmaktadır. Resmin yine ön planında, solda, tavuk ve horozun biraz ötesinde yerde bir testi bulunmaktadır. Bu testinin arka planında, yine bir balete benzeyen genç erkek figürü arka profilden verilmiştir; bu genç adamın karşısında, geniş bir leğenin içinde, ayaklarıyla üzüm ezen genç bir kadın bulunmaktadır. Bu genç adam ve genç kadın figürü birbirleriyle uyum içindedir: Genç erkek, kadını dansa davet edercesine bir duruş sergilemektedir; kadın ise, bu dans davetini kabul edercesine, dizlerini hafif kırmış; eteğini, bir eliyle, dizlerinin üstüne dek kaldırmıştır. Arka planda, bir çayırda ot biçen bir erkek figürü görülmektedir; bunun dışında, memleketin değişik yerlerinden görünüm vermiştir. Bunların arasında, sanayileşmeyi simgeleyen fabrika bacaları, bir bayrağın dalgalandığı tarihi kale ve solda bir köprü bulunmaktadır.

Katalog No: C 46

Resim No: 68

Resmin Adı: Tütün Dizenler

Bulunduğu Yer: Türkiye İş Bankası Koleksiyonu

Eser Envanter No:

Sanatçı: Şeref Akdik

Yapım Yılı: 1954

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler:

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resimde, duvara dikey durumda çakılmış olan ahşap direkler arasına, kurutulmak üzere, sıra sıra tütünler dizilerek asılmıştır. İki erkek figür, yaş halde olan yeni bir tütün dizisini direkler arasına germeye hazırlanmaktadır. Resmin ön planında, sağda, bir köylü kadın, elindeki yaş tütün dolu ahşap sandıkla içeri doğru gelmektedir; onun önündeki erkek figür, içinde yaş tütün olan büyük bir sepeti yere henüz bırakmıştır, lakin elleri hala sepetin üzerindedir. Bu sepetin diğer yanında bağdaş kurarak oturmuş durumda olan kadın, yaş tütünleri dizmektedir. Bu kadının öte yanında da, resmin soluna dek, bir kız çocuğu ile diğer köylü kadınların tütün dizmekte olduğu sahne görülür. Resmin solunda, içinde yaş tütün olan ahşap bir sandık, yerde durmaktadır.

Katalog No: C 47

Resim No: 69

Resmin Adı: İncir Toplayanlar

Bulunduğu Yer: Türkiye İş Bankası Koleksiyonu

Eser Envanter No:

Sanatçı: Şeref Akdik

Yapım Yılı: 1954

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler:

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Yapıtta, büyük bir incir ağacının önünde, köylü figürler görölmektedir. Solda, bir kolunda sepet asılı olan köylü kadın; diğer kolunu, ağacın dallarına uzatmıştır; incir kopartmak üzeredir. Resmin sol ön planında, yere oturmuş olan bir kız çocuğu, karşısındaki, topladıkları incirleri düzene koymaya çalışan, figürleri izlemektedir ve onun daha ön planında, yerde, bir testi bulunmaktadır. Resmin ön planında, sağda, ayakta duran bir kadın, tahminen kız çocuğunun annesidir, içi incir dolu sepeti yere henüz bırakmıştır; sepetin sapını tutmaktadır. Onun karşısında duran adam, muhtemelen kız çocuğunun babasıdır, yere çömelmiş vaziyettedir ve bir kolu, bir incir sepetinin içinde; bir kolu da, diğer bir incir sepetinin içindedir; anlaşılan, bir sepetten diğer bir sepete, incirleri, düzgün bir şekilde aktarma işiyle meşguldür. Bu incir sepetlerinden başka, birkaç incir sepeti daha ön plana doğru sıralanmıştır ve sağ kenarda, yarısı görölen bir sepet, yere devrilmiştir, bu sepetin içindeki incirler de yere dökülmüştür.

Katalog No: C 48

Resim No: 70

Resmin Adı: Bağbozumu

Bulunduğu Yer: Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu

Eser Envanter No:

Sanatçı: Şeref Akdik

Yapım Yılı: 1954

Teknik: Tuval üzerine yağlıboya

Ölçüler:

Eserin Durumu: İyi

Tanım: Resimde, bağbozumu zamanında, kadınlı – erkekli köylü figürler, bağda, üzüm toplamaktadırlar. Köylü adamların başlarında mendil örtülüdür ve mendilin üzerinde şapka takılıdır. Resmin ön planında gösterilen üzüm toplama sahnesinde, köylülerin kolektif bir şekilde çalıştığı gözlemlenmektedir; üzümlerle doldurulmuş sepetler göze çarpmaktadır. Bağın gerisinde, ağaçlık alandan sonra dağlar uzanmaktadır. Mavi gökyüzünde beyaz bulutlar görülmektedir. Resimde yeşil, sarı ve mavi tonlar hakimdir.

6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Geniş halk kitlelerinin duygu, düşünce ve davranışlarını etkilemek amacını taşıyan, önceden planlanmış bir mesajlar bütünü ifade eden propaganda, günümüzde, varlığı inkar edilmez bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Propaganda sözcüğünün inanç, değer ve uygulamaların sistematik olarak yaygınlaştırılması anlamına gelen özgün kullanımı, Papa XV. Gregorius'un, Protestan reformunun aykırı düşünsel etkilerini yok etmek amacıyla, 1622 yılında, Katolik kilisenin bir yönetim organı olarak, *Congregatio de Propaganda Fide* (İman Yayma Cemaati) adıyla kurduğu misyoner örgütün adına dayanmaktadır (Resim 2).

Politik ve milliyetçi temaları bünyesinde barındıran propaganda, genellikle, politikada kullanılır; hükümetler ve günümüzde siyasi partiler tarafından da desteklenir. Türkiye de dahil olmak üzere, demokratik ülkelerde, seçim dönemlerinde, belli bir süre, resmi olarak, propaganda yasağı kaldırılır ve siyasi partiler, özgür bir şekilde propagandalarını yaparlar; daha sonra, siyasi partilere propaganda yasağı getirilir ve siyasi partilerin bu süre içerisinde propaganda yapmalarına izin verilmez.

Sanatın politika için ve bununla bağlantılı olarak politik propaganda için kullanılmasının uzun ve köklü bir geçmişi vardır. Tarihte şehir devletleri, krallıklar ve imparatorlukların hükümdarları, anıtsal boyutlardaki sanat eserlerini, zaferlerini yüceltmek veya düşmanlarına gözdağı vermek amacıyla kullanmışlardır. Milattan sonra birinci ve ikinci yüzyılda Roma İmparatorluğu'nun her köşesinde para ve madalyonlar dağıtan, anıtsal heykeller yaptıran, zafer takları diktiren imparatorlar, politik sembol ve törenleri oldukça yoğun biçimde kullanmıştır; Roma'daki mimari mekanlar, bir yandan, zaferin, itaatin ve birliğin kutlandığı görkemli törenlerin yapılmasına yönelik; diğer yandan, yağma ve savaşlardan elde edilen eserleri sergilemeye yönelik olarak tasarlanmıştır. Eski Batı tarihinin ikincil kaynakları arasında sayılan ve günlük siyasal mücadele yaşamına ışık tutan "propaganda yazıları"nın örneklerine özellikle Roma Cumhuriyeti'nin son döneminde ve Roma

Devleti ile Hıristiyanlık arasındaki çatışmada sıklıkla rastlanmaktadır. Bu yazılarda, mevcut siyasal ve sosyal koşulları eleştirmek ve bazen bu koşulları iyileştirici önerilerde bulunmak gibi ortak eğilimler gözlenmektedir.

Sanatsal üretimin sanatçının politik inançlarını kaynak alabileceği düşüncesi, on sekizinci yüzyılda ortaya çıkmıştır ve Fransız ressam Jacques Louis David (1748 – 1825), estetik ve politik ilkelerini bir araya getirmeyi seçmiş ilk sanatçılardan biri olmuştur. David'in çok yankı uyandıran *Horaslıların Yemini* (*Horatius Kardeşlerin Yemini*) adlı resmi, kendi dünya görüşünü yapıtına doğrudan yansıtan yeni sanatçı tipine çok iyi bir örnek oluşturur (Resim 3). David, Fransız Devrim liderlerinin portrelerini yapıp, kutlama törenlerini tasarlayarak devrim ideallerinin yayılmasını sağlamıştır. Sanatçı, 1793 yılında yaptığı *Marat'ın Ölümü* adlı eserinde, slogancı ruhunu ortaya sermiştir.

Propaganda sözcüğünün etkileme, sindirme ve yanıltma gibi olumsuz çağrışımları, yirminci yüzyılın ideolojik mücadeleleri zamanında, Birinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkmıştır. Oysaki daha önceleri, propaganda sözcüğü, tıpkı sanat sözcüğü gibi, olumlu ifadeleri içinde barındırmaktaydı; bundan dolayı sanat ile propaganda asırlarca iç içe yaşamıştı ve propagandanın sanatla olan ilişkisi yadırganamazdı.

Propaganda sözcüğünün tarafsızlığı, birebir çarpışmanın yapıldığı eski tarzdaki savaş taktiklerinin yetersiz kalarak, özellikle makineli silahlar ve ağır toplar gibi gelişmiş askeri teknolojilerin karşı karşıya geldiği I. Dünya Savaşı'nda sona ermiştir. Bu savaşta çok sayıda asker ölmüştür ve ölenlerin yerine yeni asker toplamada geleneksel yöntemlerin yetersiz kalmasından dolayı savaşan devletler kamuoyunun görüşünü ulusal önem taşıyan bir konu olarak gözetmek zorunda kalmışlardır. Özellikle ileri ülkelerin halkları ucuz gazeteler, afişler ve sinema gibi gelişmiş kitle iletişim araçları yoluyla her an devlet propagandasının hedefi haline gelmiştir. Savaş sırasında sansür ve yanlış bilgilendirme şeklinde algılanan propaganda, ilerleyen zamanlarda gitgide artan oranda düşmanın maneviyatına yönelik psikolojik bir mücadele aracı olarak kullanılmaya başlamıştır; hükümet merkezli propaganda, I. Dünya Savaşı'ndan sonra “bilgi servisleri” veya “kamu

eğitimi” gibi yumuşatılmış adları kullanan resmi kurumlar kanalıyla demokratik ülkelerde devam etmiştir. Propaganda sözcüğünün kullanımından kaçınılmasının nedeni, sözcüğün demokrasi fikriyle bağdaşamaz olduğu anlayışıdır. Propaganda sözcüğünün 1917 yılından itibaren Sovyet Rusya, 1933 yılından itibaren ise Nazi Almanyası gibi tek parti devletlerinin resmi terminolojilerinde direkt kullanılması, sözcüğün bu devletlerle özdeşleştirilmesine sebep olmuştur (Resim 4, Resim 5).

Propaganda, kaynağına göre; kara, beyaz ve gri olmak üzere üç gruba ayrılmıştır: Kara ve gri propagandanın kaynağının açıkça belli olmamasına karşın; beyaz propagandanın kaynağı bellidir. Resim 30, 33 ve 46, beyaz propaganda örneklerinden bazılarıdır. Propaganda, amacına göre; siyasi, sosyal, dini, ekonomik vb. gruplara ayrılabilir. Ancak, bu mesajlardan bazıları iç içe geçebilir; yani, sosyal mesaj verme amaçlı bir propaganda, aynı zamanda siyasi mesaj iletmeyi amaçlamış olabilir. Örneğin: Resim 13’de sosyal, siyasi, dini ve ekonomik mesajların bir arada olduğu propaganda olgusu karşımıza çıkmaktadır; Resim 40’da siyasi ve sosyal içerikli mesajlar iç içe geçmiş bulunmaktadır.

Propagandanın yayılması için kullanılan araçlar, çağın teknolojik araçlarıdır. Osmanlı Devleti’nin Batılılaşma döneminde kullandığı propaganda araçları genelde kitaplar, sanatsal resimler, afişler, gazeteler ile porselen, tablo, saat ve bunun gibi eşyalar aracılığıyla görsel ya da yazınsal sunumları içerir: Sözcüğü, Resim 6, 11 ve 12’de, Osmanlı Devleti’nin porselen eşyalar aracılığıyla propaganda yaptığı gözler önüne serilmiştir. Cumhuriyet’in ilk yıllarında da benzer teknolojik araçlara ek olarak radyo ve televizyon gibi haberleşme araçları dahil olmuştur. Günümüzde propaganda, daha çok haberler, hükümet raporları, tarihin tekrar yazılması, sanatsal resimler, kitaplar, broşürler, afişler, propaganda filmleri, radyo, televizyon, sinema, bilgisayar - internet ve posterler aracılığıyla yapılmaktadır.

Sosyal psikoloji araştırmalarına dayanan; temelini, gazeteci Walter Lippman ve halkla ilişkilerin babası sayılan Edward Bernays’in oluşturduğu ve daha sonraki zamanlarda çeşitli araştırmacıların geliştirdiği propaganda teknikleri bulunmaktadır. Bunlar, korkuya başvurma, bir otoriteye referans, tren etkisi, reddin elde edilmesi, damgalama, günah keçisi, erdem sözleri, direkt emir, parıltılı genellemeler, transfer,

rasyonalizasyon, kasıtlı belirsizlik, nedeni aşırı basitleştirme, sokaktaki adam, tanıklık, slogan ve ifade edilmemiş kabuller tekniğidir. Resim 18, 33, 60 gibi örneklerde, bir otoriteye referans tekniği ile propaganda yapıldığı görülür. Kalabalığa katıl tekniği ve kaçınılmaz zafer tekniği olmak üzere iki çeşidi bulunan tren etkisi yönteminin, daha çok, Cumhuriyet'in ilk yıllarında, devrimleri ve devlet politikalarını destekleyen resimler ile köy ve köylü resimlerinde kullanılmış olduğu fark edilmektedir (Resim 34, 55, 61, 66 vb). Direkt emir tekniğinin, Resim 1'deki, yabancı bir ülkenin afiş örneği dışında, Resim 15 ve 28'de uygulanmış olduğu gözlenebilmektedir. Sokaktaki adam tekniği, Resim 35 ve 59 gibi örneklerde kullanılmıştır.

Bu arada, sanatta propagandanın, her zaman, imgenin doğasından veya sanatçının amaçlarından kaynaklanmadığını unutmamak gerekir; yani, sanatçı, her zaman, bilinçli bir şekilde, propaganda yapmaz. Sanat, daha çok, işlevi, yeri, kamusal veya özel alanda biçimlendirilmesi, başka tür nesne ve faaliyetlerden oluşan ağla bağlantısı sonucu, propagandaya dönüşür.

Osmanlı Devleti'nin son yıllarını içine alan Batılılaşma Dönemi'ndeki Türk Resmi'ni, propaganda olgusu açısından irdelemeden önce, Osmanlı sanat hayatında Batılı etkilerin olmadığı zamanlarda, minyatürlerin var olduğunu ve minyatürlerde de propaganda olgusunun bulunduğunu hatırlatmak gerekir. Osmanlı Devleti'nin Batı resmi ile tanışma süreci, Fatih Sultan Mehmed'in, başta Gentile Bellini'yi ve diğer Venedikli ressamları İstanbul'a davet ederek, kendi portresini yaptırması ve Topkapı Sarayı'nın duvarlarını Rönesans üslubu fresklerle süsletmesi ile başlayarak, on dokuzuncu yüzyıla kadar devam etmiştir. Yerli sanatçıların Fatih tasvirlerinde Batı portre geleneği ile Doğu minyatür geleneğinin uyumlu birleşimi, portrecilik anlayışının öncelikle minyatürlerde kendini göstermeye başladığını kanıtlamaktadır. Bu portrelerde, padişahların tuttukları çiçek, kılıç ve kitap gibi objeler, padişahın gücünün, yeteneğinin, ilgi alanının bir göstergesidir; bu şekilde, padişahın, daha çok dış ülkelere karşı, siyasi propagandasının yansıtıldığı görülür. Portre albümleri ve *Silsilename* olarak adlandırılan şecere kitapları, genelde, öteki İslam ülkelerine karşı propaganda aracı olarak kullanılmıştır.

Batılılaşma hareketlerinin en yoğun olduğu ilk dönem Lale Devri'dir ve bu devirde, Avrupa'daki birçok yenilik, Osmanlı ülkesine getirilmiştir.

Kendi portresini gravürle çoğalttıran ilk padişah III. Selim (1761 - 1808) zamanında tüm toplumu ilgilendiren yenilik hareketleri hız kazanmıştır. III. Selim ve II. Mahmud kendi imgelerini, siyasi propagandalarını Batılı üsluplarla yaymaya önem vermişlerdir. III. Selim'in Kapıdağlı Kostantin tarafından yapılan büyük yağlıboya portresi, sarayın ve aynı zamanda azınlıkların, Batılı resme ilgi gösterdiğine işaret eder.

On sekizinci yüzyılda, Batılılaşma sürecine giren Osmanlı padişah portreciliği, Batılı unsurlarla yeni bir biçim alarak, yirminci yüzyıla kadar devam edecektir. On sekizinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaygınlaşan yağlıboya portreler ve soyağaçları bünyesindeki portreler, padişahların, Avrupa resim geleneğinden aldıkları, yeni propaganda yayma araçlarıdır. III. Selim ve ondan sonra tahta geçen diğer padişahlar, kendi propagandalarını, Batı'ya (Avrupa'ya) karşı, Batılı üsluplarla yaymaya çalışmışlardır.

Osmanlı ıslahatçıları, ulemayı karşılarına almamak için ilk önce askeri alanda yenilikler yapmışlardır; fakat asıl yeniliklerin eğitim alanında olması gerektiğini anlayarak, çalışmalarını bu alanda ele almışlardır. Mühendishane - i Bahri Hümayun (1773) ve Mühendishane - i Berri Hümayun (1793), Batı tarzında ilk okullar olarak karşımıza çıkar. Mühendishane - i Berri Hümayun'da daha çok askeri amaçlarla resim teknikleri öğretilmiştir, daha sonra bu sistemi Mekteb - i Tıbbiye (1827) ve Mekteb - i Harbiye - i Şahane (1834) devam ettirmiştir. Bu okullarda yetişen Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tefik Paşa ve Hüsnü Yusuf, Batılı anlamda Türk resminin ilk temsilcileri olan asker ressamlardır. Bu ressamlar, resimlerini sultana hediye etme şansını yakalayan ve sultanın beğenisini kazanarak, Avrupa'ya öğrenime gönderilen ilk ressamlar olmuşlardır. Bu sanatçıları destekleyen II. Mahmud ve Abdülmecid dönemlerinde, azınlık ve yabancı sanatçıların da etkileri artmıştır; saraya kabul edilen yabancı sanatçılara, bir takım siparişler verilmesinde artışlar görülmüştür.

Osmanlı tarihinin en köklü yeniliklerini başlatan II. Mahmud, yabancı resamlara portresini yaptırmıştır; portrelerini okullara ve devlet dairelerine astırmıştır. Bu resimlerin çoğunu yerli ve yabancı kişilere hediye etmiştir; portresinin yer aldığı sikkeler bastırmıştır. Bütün bu gelişmelerin ışığında, Batı tarzında Türk resim sanatının temelleri atılmıştır.

Batılılaşma hareketlerinin tam anlamıyla belirgin başlangıcı, Tanzimat Fermanı'nın ilanıdır. I. Meşrutiyet dönemine ve ardından İstibdat dönemine gelindiğinde, Osmanlı Devleti'nde, yeni sosyal ve siyasal gelişmeler, ülke gündemine oturmuştur. On dokuzuncu yüzyıl Osmanlı fikri hayatında millet, vatan, hürriyet gibi milli kavramlar etrafında yoğunlaşan edebiyat, düşünce, bilim ve devlet adamları, bu konularda eserler verirken, ressamların da, aynı konular üzerinde eserler ürettiği görülür.

1908 yılında ilan edilen II. Meşrutiyet'le birlikte II. Abdülhamid tahttan indirilmiştir. Dönemin ressamı, II. Meşrutiyet'in ilanının ardından, bir kısmı Sanayi - i Nefise bursu ile bir kısmı da kişisel burslarla, resim eğitimi için Avrupa'ya gitmişlerdir. Ressamların Paris macerası, 1914 yılında, I. Dünya Savaşı'nın başlaması ile sona ermiş, yurda dönen izlenimci gençlere de, bu yüzden, "14 kuşağı" adı verilmiştir. Bu sanatçılar, Sanayi - i Nefise Mektebi'nde öğretime başlayarak, okula, kendi anlayış sistemlerini getirmişlerdir.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1911 - 1914 yılları arasında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'ni çıkartmıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi ile aynı zamanda, sanatçı hamiliği gündeme gelmiştir. Abdülmecid'in hamiliği ile yola çıkan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, dönemin kültür ve sanat ortamına damgasını vurmuştur.

Balkan Savaşları sırasında ressamların çoğu cepheye gitmiştir; fakat Birinci Dünya Savaşı sırasında, Osmanlı Hükümeti, ressamlardan, Osmanlı Devleti'nin propagandasını resimler aracılığıyla Avrupa'ya yansıtmasını istemiştir. Celal Esat Arseven'in, Birinci Dünya Savaşı sırasında Müttefik Devletlerde bir propaganda yapılması ile ilgili raporu, Harbiye Nezareti tarafından kabul görmüştür. Bu amaçla,

Şişli Atölyesi olarak da adlandırılan, Şişli'deki Harbiye Nezareti Resim Atölyesi açılmış ve ressamların bu yönde çalışmalar yapmalarına olanak sağlanmıştır. Enver Paşa gibi devlet büyüklerinin desteğiyle açılan atölyede, konusu savaş olan resimler üretilerek, Viyana'da sergilenmiştir. Şişli Atölyesi'nin en önemli destekçilerinden biri de Şehzade Abdülmecid Efendi olmuştur.

Batılılaşma döneminde, Abdülmecid'den bir süre sonra, sanatçı hamiliğini, resmin bir propaganda aracı olabileceğinin bilincinde olan, İttihat ve Terakki Cemiyeti üstlenmiştir.

Batılılaşma Dönemi'nde, belirgin düzeyde olmasa da, etkili olan sanat akımları, Romantizm, Gerçekçilik (Realizm), İzlenimcilik (Empresyonizm), Sembolizm'dir. Batılılaşma Dönemi'nde, Osmanlı Devleti'nin son yıllarında etkili olan felsefi düşünceler, Pragmatizm ve Bergson metafiziğidir. Bu dönemde etkin olan fikirler ise, Osmanlıcılık, İslamcılık, Türkçülük ve Batıcılıktır.

Batılılaşma Dönemi'ndeki propaganda olgusu içeren eserler arasında, Yıldız porselenleri, gerek saray içinde gerekse hediye yoluyla ülke dışında siyasi propaganda görevini üstlenmiştir. Avrupalı devletlerin siyasi propagandalarını porselenler aracılığı ile yapmasına paralel olarak, Osmanlı ülkesinde de saraya bağlı üretilen Yıldız porselenlerinin siyasi propaganda içermesi kaçınılmaz bir gerçektir. Bu porselenler üzerindeki resimler, genel olarak, propaganda amaçlı resimlerdir (Resim 6, 11, 12).

Sultan II. Abdülhamid zamanında, 1897 yılında Yunan savaşı şehitlerinin dul ve yetimleri için düzenlenmiş olan kermese Sultan II. Abdülhamid tarafından altın varaklı Yıldız porselenleri hediye edilmiştir. Hediye edilen porselenlerle aynı özellikleri taşımasına rağmen, Yıldız porselenleri arasında yer alan 1897 (1312 sene 3) tarihli, A. Nicot imzalı, Osmanlı - Yunan savaşı betimlemeli vazo (Resim 6), hediye edilenler arasında gösterilmemektedir. Ancak, bu vazunun da, hediye edilmek üzere yapılmış olduğu, çok güçlü bir ihtimaldir. Söz konusu resimde, Osmanlı askerleri, savunma durumundaki taraf olarak gösterilmiştir: Burada, propaganda yöntemlerinden transfer tekniği kullanılmıştır; böylelikle, suçun karşı tarafa transfer

edilmesi amaçlanmıştır. Ayrıca, Osmanlı şehitlerinin tasvir edilmiş olması, Osmanlı Devleti'nin de şehit verdiğini göstermeye yöneliktir. Resimde, bunlarla birlikte, Osmanlı'nın hala güçlü olduğu yönünde bir mesaj da iletilmektedir.

Propaganda, savaş zamanlarında, düşmanın, gerçek ya da hayali bir haksızlığın sebebi olduğu hissini vermeye çalışır; aynı zamanda, halkın, kendi milletinin haklı olduğuna da inanması gerekir. Osmanlı Devleti zamanında, Yıldız Sarayı'na bağlı olarak yapılan savaş betimlemeli Yıldız porselenleri de, bu doğrultuda üretilmiş olan ve dolayısıyla da, devletin dış politikadaki propaganda ihtiyacını karşılayabilen türde eserlerdir (Resim 6). Yine, Şişli Atölyesi'nde üretilen savaş resimleri, ülkenin, kendi haklı propagandasını yansıttığı eserlerdir (Resim 7, 8, 9, 10).

İbrahim Çallı'nın "Türk Topçuları" (Resim 7), Ali Cemal'in "Kurtuluş Savaşı'ndan" (Resim 8), Namık İsmail'in "Kurtuluş Savaşı'nda Topçular" (Resim 9), Hikmet Onat'ın, "Siperde Mektup Okuyan Askerler" (Resim 10) adlı yapıtlarında, propaganda yöntemlerinden parıltılı genellemeler tekniği kullanılmıştır. Vatan, hürriyet, bağımsızlık, millet gibi yüksek değer taşıyan olgularla ilişkilendirme yapılmış; yoğun duygularla beslenen görüntüler sayesinde, hedef kitle, etki alanına alınmıştır. Ayrıca, savaş konulu resimlerde, propaganda yöntemlerinden kaçınılmaz zafer tekniği de sıklıkla uygulanan bir tekniktir (Resim 7, 8, 9). Bu tekniğin kullanılması ile hedef kitleye, "her türlü zorluğa karşı yılmadan savaşıldığı takdirde zaferin kaçınılmaz bir gerçek olacağı" yönünde telkinler yapılmaktadır.

Padişahların, iktidarlıklarını vurgulayan portrelerinde (Resim 11, 12) ve siyasi görüşlerini, devlet politikalarını, Batılılaşma yönünde yaptıkları yeniliklerini destekleyen resimlerinde (Resim 13, 14, 15, 16), uygulanmış olan ortak propaganda yöntemi, bir otoriteye referans tekniğidir.

Batılılaşma Dönemi'ndeki kadın konulu resimler (Resim 17, 18, 19) incelendiğinde, resimlerdeki kadınların, sadece kapalı bir mekanın dekoratif unsurlarından biri gibi gösterildiği; konunun birincil değil, ikincil temasını oluşturduğu anlaşılmaktadır.

Kurtuluş Savaşı'nın gerçekleştirildiği yıllarda, sanat faaliyetleri devam ettirilmiştir. Savaşın kazanılmasının ardından, 29 Ekim 1923 tarihinde Türkiye Cumhuriyeti kurulmuştur. Bu tarihten itibaren çağdaş ve ileri bir toplum olmak için, hızlı bir kalkınma hareketini gerçekleştirmek üzere, Atatürk ilke ve inkılaplarının adım adım hayata geçirilmesi yönünde çalışmalar başlamıştır. Eğitim ve kültür alanlarında, hukuksal, ekonomik, toplumsal ve siyasal alanlarda devrimci yenilikler yapılmıştır. Artık, yeni rejimin ideolojisine uygun olarak gerçekleştirilen sanatsal faaliyetler ise, ülkenin çehresinin şekillenmesinde önemli bir rol üstlenmiştir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki sanatsal etkinliklerin çoğu devlet desteklidir. Devlet, sanatçılara destek vermiştir; buna karşılık olarak, sanatçılardan yeni rejimin tanıtılması yönünde destek beklemiştir.

Sanat, tarih boyunca, her toplumda, içinde bulunulan dönemin egemen ideolojisini yansıtır. Bundan hareketle, tıpkı diğer ülkelerde olduğu gibi, Türkiye'de de, eski siyasi düzenin egemen ideolojisine yönelik propaganda içerikli resimler yapan sanatçılar, yeni siyasi rejimin gelmesi ile yeni düzenin egemen ideolojisine yönelik propaganda içerikli resimler üretmişlerdir. Örneğin, Fransa Krallığı zamanında yaşayan, ressam Jacques Louis David, kralın isteği üzerine resimler ürettiği gibi, Fransız Devrimi'nden sonraki yeni rejimin destekleyicisi olarak propaganda ağırlıklı resimler yapmıştır. Türkiye'de de, Namık İsmail ve İbrahim Çallı gibi ressamlar, Osmanlı Devleti'nin padişahlık sistemi içerisinde, saraya bağlı olarak eserler vermişlerdir (Namık İsmail'in, Kurtuluş Savaşı sırasında, Anadolu halkını örgütlemek için yaptığı çalışmalar da göz önünde tutularak); Türkiye Cumhuriyeti zamanında ise, aynı ressamlar, bu kez, yeni rejimin destekleyicileri olarak, egemen ideolojinin propagandasını yansıtan resimler üretmişlerdir.

Cumhuriyet yıllarında, sanatsal birlikler artmıştır. Gazete ve dergi gibi çeşitli yayınlar aracılığıyla yapılan sanat eleştirileri, sanatçılara yön vermiştir.

1914 Kuşağı sanatçıları, Güzel Sanatlar Birliği'ni kurmuşlardır; her yıl düzenledikleri Galatasaray Sergilerini 1914 yılından itibaren Ankara'da devam

ettirmişlerdir ve Cumhuriyet'in ilk birkaç yılında sanat ortamına ağırlıklarını koyanlar, bu kuşağın sanatçıları olmuştur.

Cumhuriyet Dönemi'nin ilk mezunları, 1923 yılında Yeni Resim Cemiyeti'ni kurmuştur. Ancak bunların çoğu Avrupa'ya burslu öğrenime gitmiştir. Bu sanatçılar, Avrupa'dan döndükten sonra, 1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ni kurarak, modern anlayışlarıyla, 1930'lu yılların sanat hayatına damgasını vurmuşlardır. Müstakillerden sonra, 1933 yılında, D grubu adıyla, yeni bir sanatçı topluluğu kurulmuştur. 1943 yılında kurulan Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, İkinci Dünya Savaşı yıllarında, birkaç sergi etkinliği haricinde, pek etkin olamamıştır. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki Léopold Lévy atölyesinde yetişen gençler, 1941 yılında Yeniler adında bir grup kurmuşlardır.

Atatürk'ün, Onuncu Yıl Nutku'nda, güzel sanatlara ağırlık verilmesinin gerekliliğini dile getiren sözleri üzerine, C.H.P. bu isteği yasallaştırmıştır. Devletin desteğiyle her yıl Cumhuriyet Bayramı'nda İnkılap Sergisi düzenlenmesi kararlaştırılmış; böylelikle, sanatçıların, Türk inkılaplarını yansıtan yapıtlara daha fazla yönelmeleri sağlanmıştır. İnkılap Sergileri, 1933 – 1936 yılları arasında gerçekleştirilmiştir.

Atatürk'ün ölümü ile sarsılan ve İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ile oldukça bunalımlı bir dönem yaşayan sanatçılar, bu ortamda fazla bir etkinlik yapamamışlardır. Bu döneme damgasını vuran girişimlerin çoğu, yine devlet tarafından düzenlenmiştir. Bu girişimlerden biri, Yurdu Gezen Ressamlar uygulamasıdır; diğeri ise, Devlet Resim ve Heykel Sergisi'dir. C.H.P. tarafından halkevleri aracılığı ile yürütülmüş olan Yurt Gezileri (1938 - 1943) ve Sergileri (1938 - 1944) kapsamında her yıl belli başlı sayıda sanatçının, bir yandan, yurdun değişik yerlerine gönderilerek yöresel öğelerle yurt görünümelerini ve gerçeklerini aktaran resimler yapmalarına olanak sağlanmıştır; diğeri yandan, halkın da resimle buluşmasına fırsat verilmiştir. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Yurt Gezileri uygulamasını takiben gündeme gelmiştir ve her yıl Cumhuriyet Bayramı'nda açılması kararlaştırılan sergi etkinlikleri, ilk kez 1939 yılında düzenlenmiştir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında etkili olan sanat akımları, İzlenimcilik (Empresyonizm), Sembolizm, Gerçekçilik (Realizm), Dışavurumculuk (Ekspresyonizm), Kübizm, Gelecekçilik (Fütürizm), Yapıcılık (Konstrüktivizm) ve Bauhaus akımıdır. Türkiye'de, Cumhuriyet'in ilk döneminde, felsefi akımlar açısından, Bergsonizm, Pozitivizm ve Mekanik Evrimcilik akımlarının etkili olduğu görülmektedir. Bu dönemde etkin olan fikirler ise, Atatürk'ün ilke ve inkılapları doğrultusunda, devrimleri destekleyen, modernleşmeye ve Batılılaşmaya dayalı yenilikçi düşüncelerdir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında yapılmış olan eserler incelendiğinde, her birinin, Cumhuriyet rejiminin idealist görüşlerini, lirik bir coşku içerisinde bağıra bağıra açığa vurduğu görülür.

Savaş resimlerindeki geniş halk kitlelerini coşturan yaklaşımın, genellikle, bağımsızlık uğruna yapılan savaşlara ait olduğu görülür. Bu yaklaşım, belirgin bir şekilde, Kurtuluş Savaşı'nı konu edinen Cumhuriyet dönemi Türk resimlerinde görülür. Bu resimlerde amaç, savaşın hüznünü, yıkıcılığını yansıtmamanın yanı sıra; ulusallık ruhunu güçlendirmek, savaşın nasıl zor şartlar altında kazanıldığını belgelemektir (Resim 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27).

Yola devam etmek ve ileriye gitmek fikri, Kurtuluş Savaşı'nda, zorluklarla güçlerini birleştiren insanlar için, çözüm getiren bir kavram olmuştur ve bu kavram, Cumhuriyet döneminde çağdaşlaşma atılımına hız kazandıran özelliğiyle yine çözüm getiren bir fikir olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kurtuluş Savaşı konulu resimler, toplumsal bir eylemi ve duyarlılığı yansıtırlar. Bu eserlerde, özgürlüğe karşı duyulan özlem, acıma duygusu ile ya da kendini feda etme olgusu ile işlenmiştir. Kurtuluş Savaşı konulu resimlerde, yansıtılmak istenen düşünceler: Toplum dayanışmasından doğan güç, azim ve kararlılıktır.

Atatürk'ün bütüncül doğrultudaki Batıcılık anlayışı çerçevesi içerisinde, kent kültürünü halk kültürüyle bütünleştirerek çağdaş sanatı Anadolu'ya zaman

kaybetmeden yayma düşüncesini hedef alan Cumhuriyet'in kültür politikaları, Sovyet Rusya ve Nazi Almanya'sının kültürel politikaları ile benzerlikler göstermektedir.

Milli sanat kavramı çerçevesi içinde, Cumhuriyet'in ilk yıllarında gerçekleştirilen Harf İnkılabı, Kılık - Kıyafet Devrimi, modern kadın imgesi gibi yenilikler, halka sanat aracılığı ile sunularak, halkın, ulusal değerlerine inmesi ve bu değerleri özümseyerek, yeni milli değerleri benimsemesi hedeflenmiştir. Cumhuriyet'in kültür politikalarının özünü, Halkçılık ve Milliyetçilik ilkeleri oluşturmuştur; bu bağlamda, Türk kimliğinin kökenleri tarihsel ve dilsel açıdan araştırılmaya başlanmıştır; Cumhuriyet ideolojisi de köycü bir niteliğe bürünmüştür; bu doğrultuda, Halkevleri ve Köy Enstitüleri'nin açılması, Yurt Gezileri'nin düzenlenmesi gibi çalışmalar gerçekleştirilmiştir.

Cumhuriyet döneminde, Anadolu toplumuna Cumhuriyet ruhunu aşilamak; bu toplumu, özü Anadolu halk kültürüne dayalı Batılı bir toplum olarak biçimlendirmek amacıyla, halkın çağdaş kurumlar ve her türlü çağdaş öge aracılığıyla, eğitilmesi hedeflenmiştir. Bu nedenlerle, Cumhuriyet'in ilk yıllarında, devlet, sanatçıdan, eserleri aracılığıyla, Atatürk ilke ve inkılaplarının benimsenmesi ve yeni kurumların kabul görmesi amacıyla, halkı etkilemesini istemiştir. Bu durumu, devrimleri ve devlet politikasını destekleyen resimlerde açıkça görmek mümkündür (Resim 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, devlet adamlarının portreleri sıklıkla yapılmıştır. Cumhuriyet resimlerinin en başat imgelerinden biri, Atatürk portresidir; önceleri asker kıyafetleri içinde gösterilen Atatürk imgeleri (Resim 36), yerini, 1930'lu yıllarda sivil giysili Atatürk imgelerine bırakmış (Resim 37); resmi dairelerden, meydanlara ve okullara dek tüm yaşam alanlarında Atatürk resimleri yer almıştır. Atatürk heykelleri de ülkenin her tarafına dikilmeye başlamıştır; Feyhaman Duran'ın "Atatürk Heykeli" adlı resminde de bu durum görselleştirilmiştir (Resim 39). Atatürk'ün ölümünden sonra, cumhurbaşkanı olan İsmet İnönü'nün de, birçok kez portresi yapılmıştır (Resim 38). Portrelerde ortak olarak kullanılan propaganda tekniği, bir otoriteye referans yöntemidir.

Cumhuriyet dönemi Türk resimlerinde kadın temasına sık sık yer verilmiştir. 1910'lu ve 1920'li yılların resimlerinde kadın imgesi sıra dışı bir portre ortaya koymuştur. Öyle ki, eğitilmiş, okuyan, kültürlü, görünümü o yılların şartlarına göre daha farklı, yabancı dil bilen, kendine güvenen, meslek sahibi olan, giyimiyle de toplumun alışık olmadığı bir görünüme sahip olan, Batılı imaj uyandıran kadın kimliği sergilenmiştir (Resim 40, 46, 48); eğitimi ve modern görünümü ile toplumun dışında, kendi dünyasında yaşar durumda resmedilmiş olan bu kadınların (Resim 46) yerini, 1930'lu yıllarda, Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasında etkili olmuş Anadolu kadını tiplerine bırakmıştır (Resim 22, 43). Kadının toplum içinde bir yerinin olduğunu vurgulamak, ekonomik üretimde daha fazla yer edinmesini sağlamak ve aynı zamanda, çağdaş girişimler için de kendilerinden destek almak amacıyla köylü kadını, erkekle bir arada resmedilmiş (Resim, 44, 51, 55, Resim 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63 ve Resim 65, 66, 67, 68, 69, 70); medeni kanun önünde kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olduğunu vurgulayan resimlerde çekirdek aile düzenine işaret edilmiştir (Resim 51, 61, 63). Cephane taşıyan (Resim 22), süt sağan, halı dokuyan (Resim 62), tohum eken (Resim 64), medeni kanunu benimseyen (Resim 63), ekin biçen, harman yapan (Resim 50), analık yapan (Resim 43, 67), okuma yazma öğrenen ve öğreten köylü kadını kimliğiyle (Resim 41, 42, 45); balerin (Resim 48), ressam, müzisyen (Resim 47), hemşire, öğretmen rolündeki kentli kadın kimliği, bazen alegorik bir şekilde bazen de dekor olarak yapıtlarda yerlerini almıştır. Bu tarzdaki görünümleri ile daha çok ideolojik bir mesaja hizmet eden kadın imgelerinin, bir değer savunucusu olarak karşımıza çıktığı ve dokunulamaz, ulaşılamaz bir his uyandırdığı görülür.

Sovyet Rusya'da olduğu gibi, Türkiye'de de Cumhuriyet'in ilk yıllarında, köylerde köylü ve çiftçilerin; şehirlerde de işçilerin çok çalışması gerekmektedir. Buna paralel olarak, Cumhuriyet'in ilk yıllarında, üretim ve kalkınmaya değinen kent ve işçi resimleri (Resim 52, 53, 54), köy ve köylü resimleri (Resim 49, 50, 51, 55 ve Resim 56, 57, 58, 59, 60, Resim 61, 62, 63, 64) sıklıkla yapılmıştır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, özellikle de 1930'lu ve 1940'lı yıllarda, köylü – çiftçi, tarla, ekin biçen insanlar, harman yapanlar, üretim, fabrika bacaları, kalkınma

gibi konular sıkça işlenmiştir; 1950’li yıllara gelindiğinde, yine, bu konulara yönelik bir eğilimin, devam ettirildiği görülür (Resim 65, 66, 67 ile 68, 69 ve 70).

Birçok konuşmasında milletin efendisinin köylüler olduğunu dile getiren Atatürk, halkın çoğunluğunun köylü olması ve milli ekonominin de köylünün uğraşısı olan tarıma dayalı olması gibi sebeplerle, köylüyü, hedef kitle olarak belirlemiştir. Atatürk, Türk köylüsünün ve çiftçisinin korunması, toprak sahibi olması, toprağını modern araçlarla ekip biçmesi yönünde çalışmalara ağırlık vermiştir. Atatürk, diğer konularda olduğu gibi, bu konuda da, halkın eğitimindeki birincil sorumluluğun kendisinde olduğu bilincinden hareketle, örnek bir çiftçi olma görevini üstlenerek, halka model olmuştur. Başöğretmen olarak, halka yeni olan her şeyi, bizzat kendisi, uygulamalı olarak gösteren Atatürk, yurdun değişik iklim koşullarına sahip topraklarında yapılacak ziraata ön ayak olmak için, ilk önce, Ankara’da kendi adıyla örnek bir çiftlik kurdu muştur, ardından Anadolu’nun çeşitli yörelerinde çiftlikler kurmuştur, verimsiz arazilerin de verimli hale getirilebileceğini göstermeye çalışmıştır. Bu girişimlerin, resim sanatı ile de desteklenmesi için, çeşitli ressamların, çiftçi Atatürk’ü, resmettiği görülür. 1923 yılından 1950’li yıllara dek, resimlerde harman, hasat, ekin, karasabanlı çiftçi, traktörlü çiftçi gibi konular işlenmiştir.

Cumhuriyet’in ilk yıllarında, farklı anlayışlara sahip olan sanatçıların ortak ana konuları arasında Kurtuluş Savaşı, devrimler, Ankara, Atatürk ve köylü teması yer almıştır ve 1923 – 1938 yılları arasındaki köylü resimleri, doğrudan Batılı tarzda resim anlayışları ile yapılmıştır. Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren işlenen köylü - çiftçi konuları ve halk kültürü motifleri, ilk olarak, Cumhuriyet ideolojisine katkıda bulunmadıkları yönündeki eleştirilere maruz kalan 1914 İzlenimcileri tarafından ele alınmaya başlamıştır.

Devrimleri ve devlet propagandalarını destekleyen resimlerde, kadın konulu resimlerde, köy ve köylü resimlerinde, kent ve işçi resimlerinde, üretim ve kalkınma konulu resimlerde kullanılan propaganda tekniklerine bakıldığında, bir otoriteye referans ve tren etkisi yöntemlerinin daha çok tercih edildiği görülür.

Toplu bir değerlendirmeye gidilecek olursa, Osmanlı Devleti'nin son devirlerini içine alan Batılılaşma Dönemi'nde yapılan resimlerde, ağırlıklı olarak, padişahın yüceltilmesi, padişaha bağlılık, savaş ve kahramanlık, Batılılaşma gibi konulara yer verilmiştir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında (1923 – 1945), sıklıkla, yeni rejimin değerlerini üstün kılan resimler yapılmıştır; bu tarz resimlerde, kahramanlık, Batılılaşma, alışkanlık, bolluk – bereket (Resim 67), mutluluk, sanayileşme, modernleşme, eğitim ve ilerleme gibi istemler, halkın ortak istencini yansıtan değerler olarak yüceleştirilmiştir. Savaş konulu resimlerde zafer, kahramanlık, yiğitlik ve mertlik gibi öğeler ön plana alınarak, milli duygular işlenmiştir (Resim 22, 24). Gündelik konularda doğayla uyum, alışkanlık, bolluk teması ön plandadır: Toplumun her kesiminin kaynaşarak bütünlük içerisinde ilerlemesi (Resim 30, 33), sanayinin yurdun hemen her kesimine yayılması (Örneğin, Resim 59'da demir – elik sanayinin gelişmesine bağlı olarak, demiryollarının köylere dek ulaştırıldığı görülmektedir.) gibi temalara ağırlık verilmiştir. Eğitimin de yine köylere dek yaygınlaşması, kadının ve köylünün yüceltilmesi, halkın, yeni rejimin değerlerine yönelik olumlu yaklaşımı gibi sahnelere yer verilmiştir. Siyasi nitelikli propaganda içeren resimlerde, halkın yeni rejimi coşkuyla karşıladığı (Resim 30); Cumhuriyet rejiminin benimsendiği ve Osmanlı Devleti'nin padişahlığa dayalı siyasi sisteminin ve bu eski rejim yanlılarının itilerek ötekileştirildiği (Resim31, Resim 33); yeni rejimi getiren önderin adeta tanrılaştırıldığı (Resim 31) gözlemlenir. Bunların yanı sıra, ülkede fabrikaların köylere kadar ulaştığına (Örneğin, Resim 39 ve Resim 67'de olduğu gibi); eğitimin de yine köylere dek yaygınlaştığına (Resim 41, 42, 44, 45) dikkat çekilir. Dahası, yeni yüzü sıklıkla görselleştirilen kadınların, üretime yönelik çeşitli iş kollarına dahil edildiğine (Resim 68); farklı meslek kollarına yöneldiğine (Resim 48); ülke yönetiminde söz sahibi olduğuna dair (Resim 40) vurgulamalara sıklıkla rastlanır.

Batılılaşma Dönemi'ndeki kadın konulu resimler ile Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki kadın konulu resimler karşılaştırıldığında, Batılılaşma Dönemi'ndeki resimlerde, kadının, bir süs eşyası gibi görselleştirilerek ikinci plana atıldığı;

Cumhuriyet Dönemi'ndeki resimlerde ise, toplumsal hayatın bir parçası olarak ilk sıraya yerleştirildiği görülür.

Savaş betimlemeli resimler incelendiğinde, konunun işlenişi açısından Batılılaşma Dönemi'ndekiler ile Cumhuriyet Dönemi'ndekiler arasında belirgin bir fark görülmemekle birlikte; Cumhuriyet Dönemi'ndeki savaş betimlemeli resimlere kadının da dahil edildiği gözlemlenmektedir.

Padişah portrelerinde ve Batılılaşma çabaları kapsamındaki yeniliklerin görselleştirildiği Batılılaşma Dönemi resimleri ile cumhurbaşkanlarının portreleri ve devrimlerle devlet politikalarını destekleyen Cumhuriyet resimlerinde, ortak propaganda tekniği olarak bir otoriteye referans yönteminin kullanılmış olduğu görülür.

Batılılaşma Dönemi'nde, Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma çabaları, sadece hanedan içinde ve toplumun belli bir elit kesiminde, bilinçsiz bir Batılılaşmayı simgelemektedir. Bu dönemde, özellikle, Batılılaşma konulu resimlerin, daha çok, Avrupalılara, Batılılaştıklarını göstermek amacıyla, kendilerini kanıtlayıcı kaygısıyla yapıldığı izlenimini verir. Bu yüzden, Osmanlı Devleti'nin son zamanlarındaki Batılılaşma hareketleri yüzeysel kalmıştır. Bu dönemin resimlerinden de anlaşıldığı gibi (Resim 11, 13, 14), Osmanlı'nın Batılılaşma çabaları, özentiden öteye gidememiştir ve dar bir çevrede sınırlı kalmıştır. Cumhuriyet dönemindeki Batılılaşma çabaları ise, bilinçli bir çağdaşlaşma bağlamında ele alınmıştır ve toplumun her kesimini hedef almıştır, vatan topraklarının en ince damarına kadar yayılmayı amaç edinmiştir. Cumhuriyet Türkiye'sinin Batılılaşma çabaları, köklü bir değişim, gelişim, ilerleme fikrine dayalı olup, köylere kadar geniş bir alana hitap etmektedir. Bu dönemde, Batılılaşma konulu resimler, daha çok, ülke içinde topluma yönelik olarak yapılmıştır.

Bilimsel olarak tespit edilmiş olan temel propaganda tekniklerinin, Batılılaşma Dönemi'nde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki, propaganda olgusu içeren Türk resimlerinde de uygulanmış olduğu görülür.

Sonuç olarak, artık, eski çağlardan günümüze kadar, farklı toplumlarda ve farklı coğrafyalarda, propagandanın varlığından; propaganda olgusunun sanatla sıkı sıkıya ilişkisi olduğundan ve bu ilişkinin kesintisiz olarak bugüne ulaştığından söz etmek mümkündür. Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma Dönemi'nde ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarındaki resimlerde de, yapılan incelemeler neticesinde, propaganda olgusunun var olduğu kanıtlanmıştır.

KAYNAKÇA / BİBLİYOGRAFYA

Akşit, O. (1985): *Roma İmparatorluk Tarihi: M.Ö. 27 - M.S. 395*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, İstanbul.

And, M. (2004): *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayını, İstanbul.

And, M. (2008): *Minyatürlerle Osmanlı - İslam Mitologyası*, Yapı Kredi Kültür Yayınları, İstanbul.

Anonim, (1933): "Gazi Orman Çiftliği", *Hakimiyeti Milliye*, 29 Birinci Teşrin 1933, No: 4411.

Anonim, (1933): "Türkiye'ye Heykeli Cumhuriyet Getirdi", *Cumhuriyet*, 29 Ekim 1933.

Anonim, (1938): "CHP Genel Yönetim Kurul Toplantısında Sanat Hayatımız İçin Müsbet Kararlar Alındı." *Ulus*, 28 Temmuz 1938.

Anonim, (1998): "Yakında Açılacak Olan Yurt Resimleri Sergisi Hakkında Ressamlar Neler Diyorlar?", *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938 – 1943)*, Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.

Arık, R. (1976): *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Sanat Yayınları, Ankara.

Arseven, C. E. (Tarihsiz): *Türk Sanatı Tarihi, Menşeyinden Bugüne Kadar Heykel, Oyma ve Resim*, Cilt: 3, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Arseven, C. E. (1993): *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Atasoy, N. (2002): *Surname - i Hümayun: Düğün Kitabı*, Koç Üniversitesi Yayını, İstanbul.

Bağcı, S. – F. Çağman – G. Renda - Z. Tanındı (2006): *Osmanlı Resim Sanatı*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, Ankara.

Baltacıoğlu, İ. H. (1934): “D Grubu Resim Sergisi”, *Yeni Adam Dergisi*, 5 Şubat 1934, Yıl: 1, s. 6.

Başkan, S. (1997): *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Batur, A. (1995): “19. Yüzyıl Uluslararası Sanayi Sergileri ve Osmanlı Sergi Yapıları”, *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi Bildirileri*, (23 - 27 Eylül 1991), Cilt: 1, Ankara.

Bayraktar, N. (1982): *İstanbul Cam ve Porselenleri*, Topkapı Sarayı Müzesi, No: 8, Yapı ve Kredi Bankası Kültür ve Sanat Yayını, İstanbul.

Bayraktar, N. – Ö. Küçükerman / S. Karakaşlı (1998): *Milli Saraylar Koleksiyonunda Yıldız Porseleni*, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını, İstanbul.

Beksaç, E. (2006): *Avrupa Sanatı'na Giriş*, Engin Yayıncılık, İstanbul.

Berger, J. (2003): *Görme Biçimleri*, Çeviren Y. Salman, Metis Yayınları, İstanbul.

Berk N. (1972): *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi*, Akbank Yayınları, İstanbul.

Berk, N. – H. Gezer (1973): *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Berk, N. – Turani, A. (1981): “Galatasaray Sergileri”, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt: 2, Tıglat Yayınları, İstanbul.

Berk, N – K. Özsezgin (1983): *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

Berksoy, F. (2000): “Sosyal Olayların Türk Resmine Yansıması Ve Batı Etkileri”, *Sanatta Etkileşim*, Uluslararası Sanatta Etkileşim Sempozyumu (25 - 27 Kasım 1998), Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Bildiriler, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, s. 58 - 63.

Bernays E. (1928): *Propaganda*, Horace Liveright, New York.

Beykan M. (1997): *Sanat Kitabı*, İngilizceden Çeviren: Mine Haydaroğlu, YEM Yayınları, İstanbul, Baskı: Singapur.

Bingöl, C. (1998): Bingöl İzlenimleri”, *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri*, 1938 – 1943, Ed. A. Edgü, Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, s. 100 - 101.

Clark, T. (2004): *Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, Çeviren: E. Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Cuda, M. (1938): “Ressamlar Taze Bir Gayretle Çalışıyorlar”, *Arkitekt*, Mayıs - Haziran 1938, sayı 5 - 6, s. 135.

Çağman, F. – Tanındı, Z. (1984): *Padişah Portreleri*, Topkapı Sarayı Müzesi: 10, Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Demirkent, I. (1997): *Haçlı Seferleri*, Dünya Yayıncılık, İstanbul.

Edhem, H. (1970): *Elvah - ı Nakşiye Koleksiyonu*, Çeviren: G. Elibal, Milliyet Yayınları, İstanbul.

Erol, T. (1995): *Nazmi Ziya*, Türk Ressamları Dizisi – 4, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 16.

Erol, T. (1998): “Ressamların Yurt Gezileri ve Sonuçları”, *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938 – 1943)*, Ed. A. Edgü, Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.

Esatoğlu, S. H. (1950): “C.H.P. ve Kültür hayatı”, *Fikir ve Sanat*, Sayı: 4.

Germaner, S. (1991): “Osmanlı İmparatorluğu’nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları”, *Tarih ve Toplum*, Sayı 95.

Germaner, S. – Z. İnankur, (2002): *Oryantalistlerin İstanbul’u*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Gezgin, Ü. (2008): *Cumhuriyet Resimleri*, Beşiktaş Belediyesi – Beltaş A. Ş. Sanat Yayınları, İstanbul.

Giray, K. (1996): “Türk Sanatının Çağcıl Gelişmelere Açılması”, *Kültür ve Sanat*, sayı: 29, Mart, s. 39 - 43.

Giray, K. (1997): “Müstakiller”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 2, Yapı - Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, s. 1319 - 1320.

Giray, K. (2000): *İş Bankası Resim Koleksiyonu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Giray, K. (2002): “Türk Resim Sanatı Tarihi’ne Bir Bakış”, *Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonundan Seçmeler*, Akbank Yayınları, İstanbul.

Gönensay, H. T. (1949): *Tanzimat’tan Zamanımıza Kadar Türk Edebiyatı Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Görel, H. (1938): “Şehirlerimiz, Artist”, *Cumhuriyet*, 7 Temmuz 1938.

Gören, A. K. (1997): *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, Şişli Belediyesi İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği Yayını, İstanbul.

Gören, A. K. (2003): “Tuval Üzerinde Mantık Yansımaları Ali Avni Çelebi”, *Antik Dekor*, Antik A.Ş. Yayınları, Eylül – Ekim 2003, Sayı: 78, s. 100 – 110.

Güler, A. S. (1994): *II. Meşrutiyet Ortamı'nda Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

Güvemli, Z. (1987): *Resim Sanatı ve Türk Resmi*, Ak Yayınları, İstanbul.

Hadjinicolaou, N. (1998): *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*, Çev. Halim Spatar, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2. Basım.

Inglefield, E. – K. Wicks – R. Carter (1993): *Sanat*, Yayınlayan: E. Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul.

İnankur, Z. (1997): *19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

İplikçioğlu, B. (1997): *Eskibatı Tarihi I: Giriş, Kaynaklar, Bibliyografya*, Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara.

İrepoğlu, G. (1999): *Levni: Nakış, Şiir, Renk*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, Ankara.

İrepoğlu, G. (2000): “Kitaptan Tuvale (1700 - 1800): Yenilik ve Değişim”, *Padişahın Portresi - Tesavir - i Al - i Osman*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s. 376 – 439.

Karakaşlı, S. – Küçükerman, Ö. / Bayraktar, N. (1998): *Milli Saraylar Koleksiyonu'nda Yıldız Porseleni*, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını, İstanbul.

Karsan, A. (1946): “Ressamların Derdi”, *Arkitekt*, sayı: 5 - 6, s. 138.

Kaya, G. S. – Soylu, L. A. (2004): *Osmanlı Hanedanı'ndan Bir Ressam Abdülmecid Efendi*, Belgeleri Çevirenler: Güller Karahüseyin, Şehnaz Küçükkılınc, Gökçe Hatip, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul, TBMM Basımevi, Ankara.

Krausse, A. - C. (2005): *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Çeviren D. Zaptçioğlu, Literatür Yayınları, İstanbul.

Kretschmer, W. (1999): *Geschichte der Weltausstellungen*, Frankfurt – New York.

Küçükerman, Ö. – Bayraktar, N. – Karakaşlı, S. (1998): *Milli Saraylar Koleksiyonu'nda Yıldız Porseleni*, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul.

Lippman, W. (1921): *Public Opinion*, Allen & Unwin, London.

Mahir, B. (2005): *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Necipoğlu, G. (2000): “Söz ve İmge: Osmanlı Sultanlarının Portre Dizilerine Karşılaştırmalı Bir Bakış”, *Padişahın Portresi: Tesavir - i Al - i Osman*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s. 22 - 61.

Olgun, K. (2008): “Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Seçim Kültürü (1840 – 1950)”, *Sine – i Millet Sergisi Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Seçim 1840 – 1950*, Bölüm Editörleri: N. Ulu, G. Çolak, Ö. Aydın, S. Sümbül, Fotoğraf Editörü: A. Ferşatoğlu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayını, İstanbul, s. 14 – 37.

Öndin, N. (2003): *Cumhuriyetin Kültür Politikaları ve Sanat, 1923 - 1950*, İnsancıl Yayınları, İstanbul.

Özsezgin, K. (1993): *İbrahim Çallı*, Yapı Kredi Yayınları, Birinci Baskı.

Pelvanoğlu, B. (2006): “Cumhuriyet İdeolojisi ve Yurt Gezileri”, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen – Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 5, İstanbul, s. 155 - 162.

Raby, J. (2000): “Öncü Girişimler: Oyun Başlıyor”, *Padişahın Portresi – Tesavir - i Al - i Osman*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayını, İstanbul, s. 64 - 95.

Renda, G. (1977): *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700 - 1850*, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Renda, G. (2000): “Tasvir – i Humayun, Portrenin Son Yüzyılı 1800 - 1922”, *Padişahın Portresi – Tesavir - i Al - i Osman*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s. 442 – 542.

Renda, G. (2006): “Osmanlı Sarayı ve Padişah Portreciliği”, *Osmanlı Sarayı'nda Oryentalistler*, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul, s. 33 – 41.

Suman, N. (1942): “Resim Sergisi dolayısı ile”, *Ülkü*, 1 Nisan 1942, Cilt: 2, Sayı 13.

Tanaltay, E. (1989): *Sanat Ustalarıyla Bir Gün*, Sanat Çevresi Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Tanıncı, Z. (1984): *Siyer - i Nebi: İslam Sanatında Hz. Muhammed'in Hayatı*, Hürriyet Vakfı Yayını, İstanbul.

Tansuğ, S. (1986): *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Toros, T. (1982): “İlk Kadın Ressamlarımız (2)”, *Sanat Dünyamız*, Yapı ve Kredi Bankası Kültür ve Sanat Yayınları, Yıl: 9, Sayı: 25, s. 34 - 45.

Uğurlu, V. (1998): *Savaş ve Barış: Kurtuluş Savaşından Cumhuriyet'in İlk Yıllarına Türk Resminden Kesitler*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.

Ural, M. (1998): *Avni Arbaş*, Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul.

Ülken, H. Z. (1942): *Resim ve Cemiyet*, Üniversite Kitabevi, İstanbul.

Ülken, H. Z. (1966): *Türkiye 'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Cilt: II, Selçuk Yayınları, Konya.

Wolff, J. (2000): *Sanatın Toplumsal Üretimi*, Çeviren: Ayşegül Demir, Özne Yayınları, İstanbul.

Yasa Yaman, Z. (1996): "Modernizmin Siyasal / İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü / Çiftçi İzleği", *Türkiye 'de Sanat*, Ocak / Şubat 1996, sayı: 22, s. 29 - 37.

Yasa Yaman, Z. (1996): "Cumhuriyet Dönemi Resim Eleştirisinin Kaynakları", *Türkiye 'de Sanat*, Mayıs / Ağustos 1996, sayı: 24, s. 32 - 38.

Yasa Yaman, Z. (1996): Yurt Gezileri ve Sergileri ya da 'Mektepten Memlekete Dönüş' ", *Toplumbilim*, Plastik Sanatlar Özel Sayısı, Haziran 1996, sayı: 4, s. 35 - 52.

Yasa Yaman, Z. (1998): "Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi (1923 - 1938) Üzerine Düşünceler", *Arredamento Mimarlık*, Sayı: 100 + 7, Ekim, İstanbul: Boyut Yayıncılık, s. 68 - 74.

Yasa Yaman, Z. (2006): *Kadınlar Resimler Öyküleri: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin dönüşümü*, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul, s. 51.

Yılmaz, G. (2005): "Osmanlı Devletinin Katıldığı Uluslararası Tarım, Endüstri, Sanat Sergileri ve 'İane Sergisi'", *Sinan Genim 60. Yaş Armağan Kitabı – Makaleler*, İstanbul, s. 718 - 729.

Yılmaz, G. (2006): “Osmanlı Sarayında Klasik Batı Müziği”, *Sanat ve Klasik*, Editör Halit Özkan, Uluslararası Klasiği Yeniden Düşünmek Sempozyumu (8 - 10 Ekim 2004), İstanbul, s. 119 - 128.

Yılmaz, G. (2007): “Estetik Anlayışın Değişiminde Etkileşimin Payı: Doğuda Batılılaşma, Batıda Oryantalizm”, *I. Türkiye Estetik Kongresi Bildirileri*, (22 - 24 Kasım 2006), ODTÜ, Ankara, s. 691 - 699.

İnternet Tabanlı Kaynaklar:

“Ali Avni Çelebi”, Vikipedi, Özgür Ansiklopedi,
http://tr.wikipedia.org/wiki/Ali_Avni_Çelebi, (27. 04. 2009).

“Ankara – Kurtuluş Savaşı Müzesi (I. T.B.M.M. Binası)”,
<http://www.kultur.gov.tr/TR/Yonlendir.aspx?...>, (19. 04. 2009).

Anonim, (2008): “III. Selim Ölümünün 200. Yılında Anılacak”, Anadolu Ajansı, <http://image.haber7.com/haber/haber7/photos/922920081217043401674.jpg>, (19. 08. 2009).

Baraz, Y. (2007): “Totaliter Sanat ve Stalin Dönemi”, Artist Güncel,
<http://www.galeribaraz.com/yahsibaraz/totaliter.htm>, (13. 04. 2009).

Bulut, Ü. (2004): “Türk Resminde Kurtuluş Savaşı Teması”, *Sanat ve Bilgi*, *Sanat ve Plastik Sanatlar Eğitimi Dergisi*, Ocak 2004, Sayı: 3,
http://mimoza.marmara.edu.tr/~ugur/sayi3/turk_resmi_sayi3.htm, (03. 02. 2009).

Gören, A. K. (2004): “Yeni Bilgiler Işığında Şehzade, Velihaht, Halife Abdülmecid Efendi'nin (1868 – 1944) Yapıtlarını Yeniden Değerlendirmek”, *Sanat Dünyamız*, Kirpi Tilki'ye Karşı: Schönberg, Stravinski, sayı: 93, Güz 2004, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul,
<http://www.ykykultur.com.tr/dergi/?makale=278&id=41>, (12. 04. 2009).

Hekimoğlu, U. (2009): “İbrahim Çallı ve Namık İsmail'de Kadın Teması”,
<http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/calliveismail.htm>, (25. 05. 2009).

“İbrahim Çallı”, Vikipedi, Özgür Ansiklopedi,
http://tr.wikipedia.org/wiki/İbrahim_Çallı, (28. 04. 2009).

“Jacques Louis David”, <http://www.mitoloji.info/resim-sanatciları/jacques-louis-david-5.nedir>, (22. 05. 2009).

“Kübist ve Eksprestyonist Sanat Eğilimleri (1928 - 1960)”, <http://www.kultur.gov.tr/TR/Yonlendir.aspx?...>, (14. 05. 2009).

“Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”, Vikipedi, Özgür Ansiklopedi,
http://tr.wikipedia.org/.../Müstakil_Ressamlar_ve_Heykeltıraşlar_Birliği, (01. 05. 2009).

“Namık İsmail”, Vikipedi, Özgür Ansiklopedi,
http://tr.wikipedia.org/wiki/Namık_İsmail, (17. 05. 2009).

“Namık İsmail Retrospektifi”, <http://www.sanalmuze.org/images/ser80.jpg>, (10. 09. 2009).

“Nazmi Ziya Güran”, Vikipedi, Özgür Ansiklopedi,
http://tr.wikipedia.org/wiki/Nazmi_Ziya_Güran, (11. 05. 2009).

“Ömer Adil”, <http://www.gorselsanatlar.org/osmanli-sanati/omer-adil>, (02. 04. 2009).

“Propaganda”, Vikipedi, Özgür Ansiklopedi,
<http://tr.wikipedia.org/wiki/Propaganda>, (16. 11. 2007).

“Propaganda Nedir?”, <http://www.eskisehirforum.net/propaganda-nedir-tr49.html>, (29. 08. 2009).

“Propaganda Nedir?”, <http://www.medyasozluk.com/propaganda.html>, (29. 08. 2009).

“Refik Epikman”, Vikipedi, Özgür Ansiklopedi,
http://tr.wikipedia.org/wiki/Refik_Epikman, (19. 05. 2009).

“Ruhi Arel Resimleri”, <http://www.meleklermekani.com/.../107418-ruhi-arel-resimleri.html>, (19. 04. 2009).

“Sened- i İttifak Antlaşması”,
http://www.ansiklopedim.info/resimler/kucuk/sened-i_ittifak.jpg, (18. 08. 2009).

Tepeci, F. M. (1995): “Nazmi Ziya”,
http://www.felsefeekibi.com/.../isimler_alfabetik_turk_nazmi_ziya_guran.html, (17. 03. 2009).

“Türkiye İşçi ve Çiftçi Sosyalist Fırkası”, Vikipedi, Özgür Ansiklopedi,
http://tr.wikipedia.org/.../Türkiye_İşçi_ve_Çiftçi_Sosyalist_Fırkası, (20. 03. 2009).

Üstünipek, M. (2005): “Türk Resim Sanatı Tarihi”, Araştırma, İstanbul,
http://www.lebriz.com/pages/doc_View.aspx?docID=143...21..., (09. 01. 2009).

Yener, G. (2007): “1940’ların Türk Resmini Yönlendiren ve Etkileyen Başlıca Gelişmeler”, http://kavramsalsanat.blogcu.com/1940-larin-turk-resmini-yonlendiren-ve-etkileyen-baslica-gelismeler_2181077.html, (06. 05. 2009).

RESİMLER



Resim 1: “Seni ABD Ordusu İçin İstiyorum” (I WANT YOU FOR THE U.S. ARMY) adlı Amerikan Ordusu propaganda afişi, James Montgomery Flagg, 1917.



Resim 2: *Congregatio de Propaganda Fide* (İman Yayma Cemaati) adlı cemiyete ait risalenin kapağı, Estergon Kitaphlığı, Macaristan.



Resim 3: Horaslıların Yemini, Jacques - Louis DAVID (1748 - 1825), 1784 - 1785, Tuval Üzerine Yağlıboya, 3.26 x 4.27 m., Louvre Müzesi, Paris.



Resim 4: Sovyet propaganda afişi.



Resim 5: Nazi propaganda afişi.



**Resim 6: Osmanlı – Yunan Savaşı Resimli Vazo, A. Nicot İmzalı, 1897, Porselen
Üzerine Resim, Dolmabahçe Sarayı / Mavi Salon.**



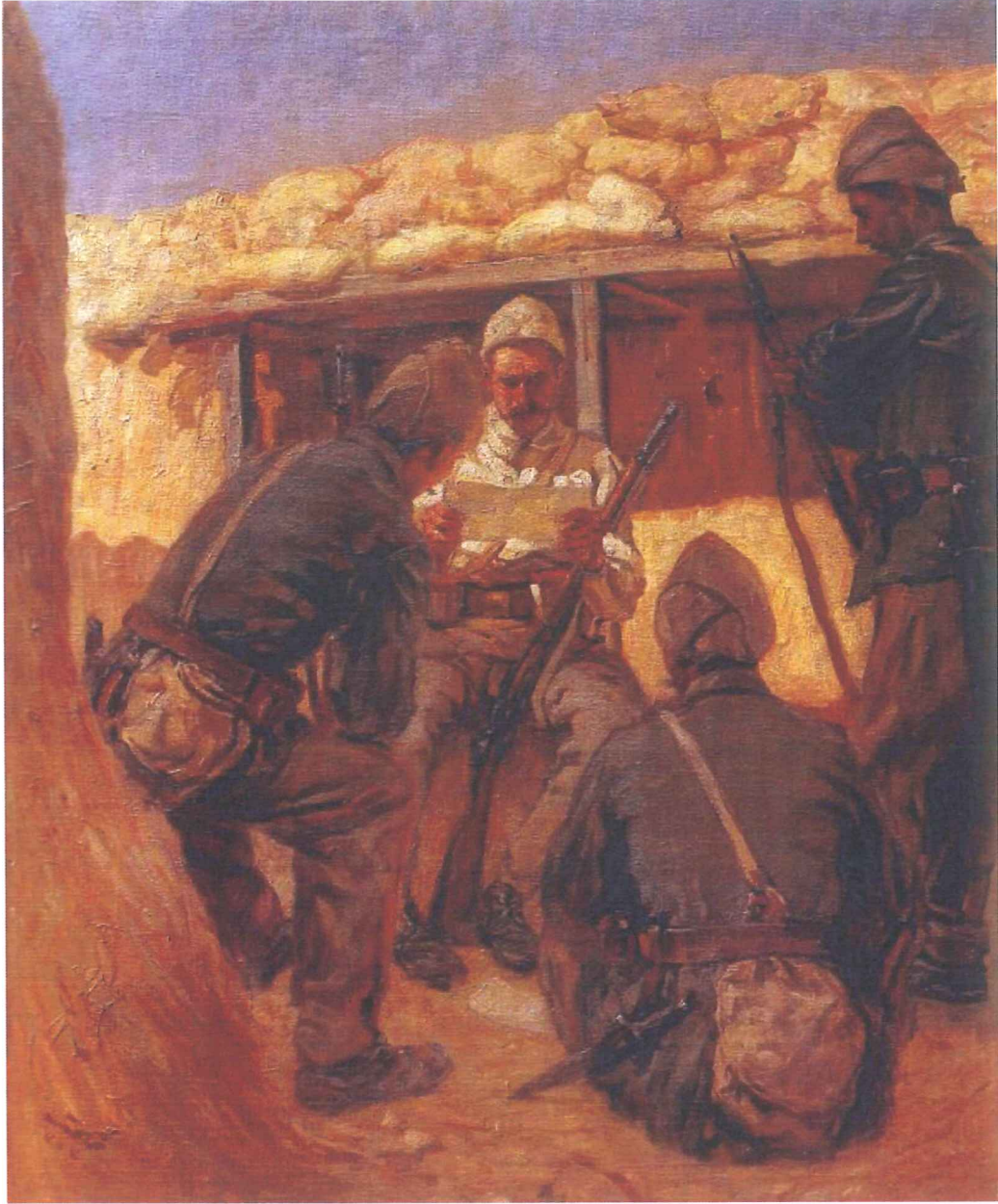
Resim 7: Türk Topçuları, İbrahim Çallı, 1917, Tuval / Yağlıboya, 180 x 270 cm, MSGSÜİRHM.



Resim 8: Kurtuluş Savaşı'ndan, Ali Cemal, 1917, Tuval / Yağlıboya, 75 x 110 cm., T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ARHM.



Resim 9: Kurtuluş Savaşı'nda Topçular / Son Mermi, Namık İsmail, 1917, Tuval / Yağlıboya, 145 x 205 cm, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ARHM.



**Resim 10: Siperde Mektup Okuyan Askerler, Hikmet Onat, 1917, Tuval /
Yağlıboya, 145 x 120 cm, MSGSÜİRHM.**



Resim 11: II. Mahmud Portresi ve Tophane Nusretiye Camii ile Mahmudiye Kalyonu Resimli Duvar Tabağı, Atam İmzalı, 1896, Porselen Üzerine Resim, Topkapı Sarayı Müzesi.



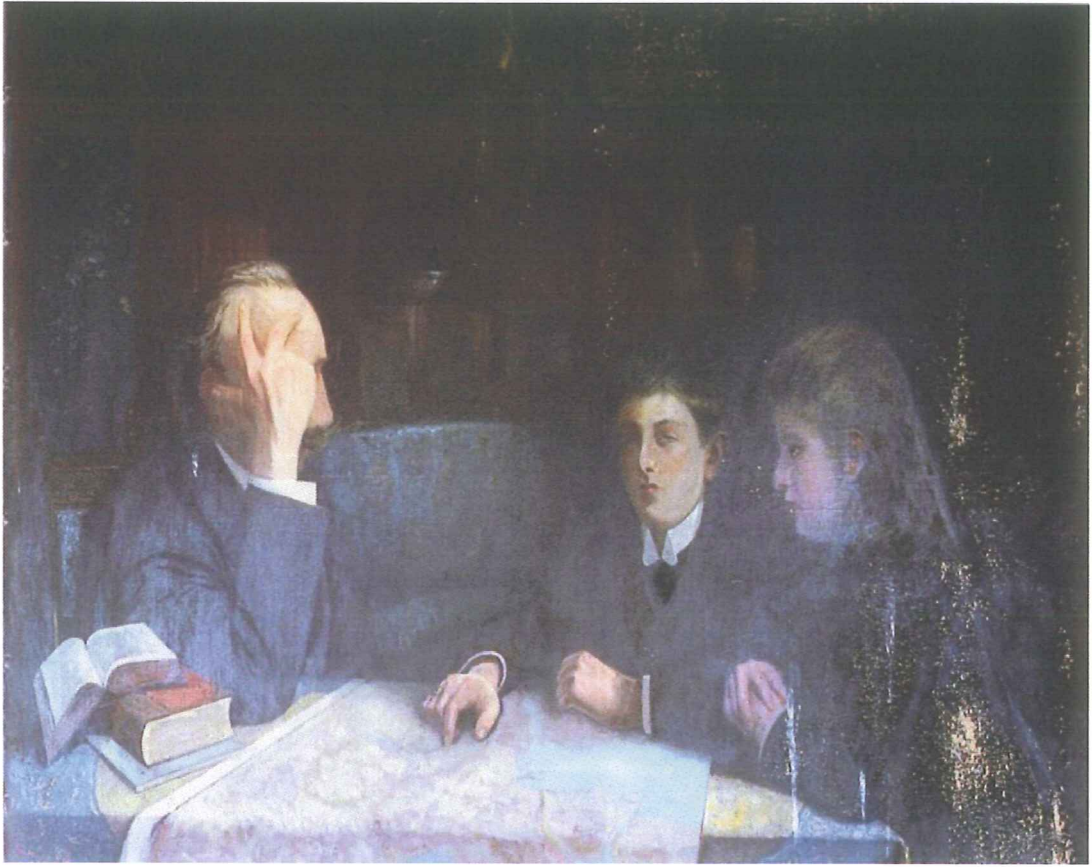
Resim 12: Padişah Portreli Fincan – Tabaklar (üstteki, Sultan IV. Murad portreli fincan; alttaki, Sultan Abdülmecid portreli fincan), 1901, Porselen Üzerine Resim, Topkapı Sarayı Müzesi.



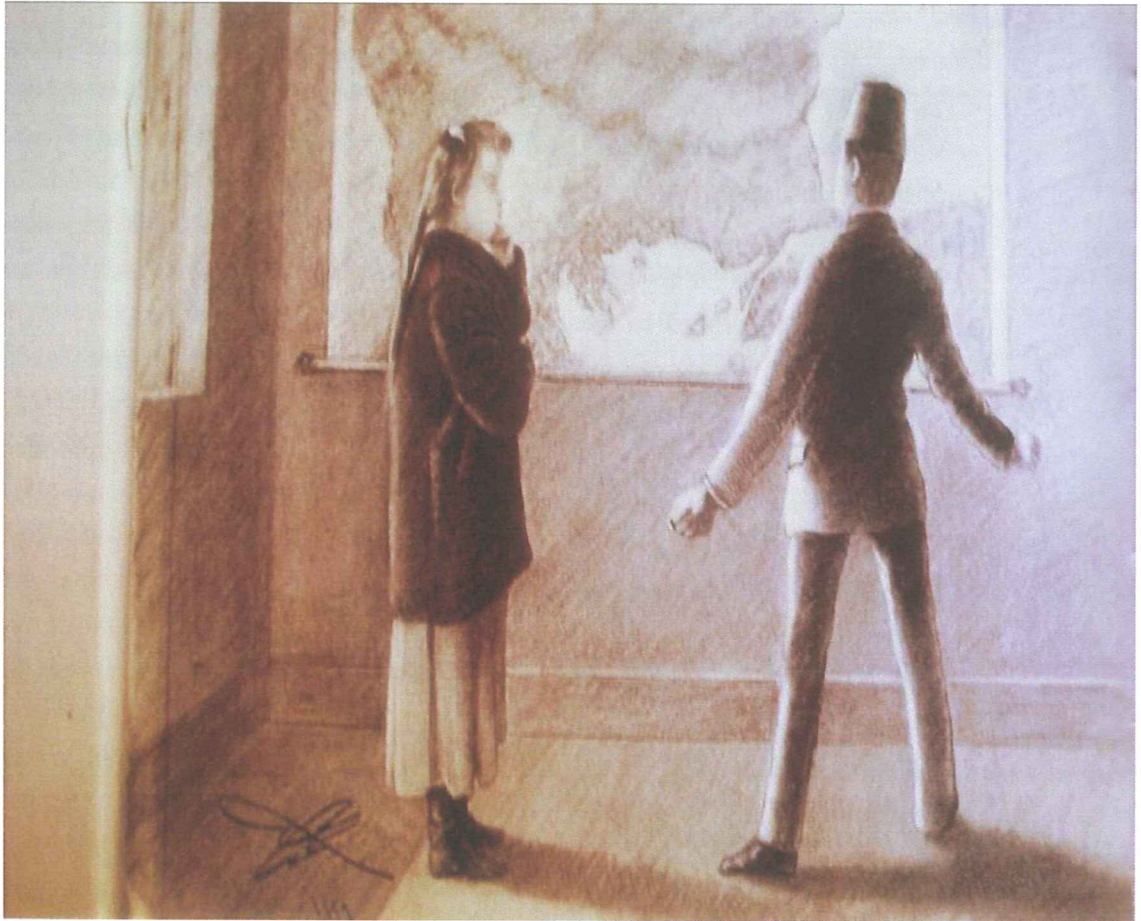
Resim 13: Sultan III. Selim, Kostantin Kapıdağlı, 1803, Tuval / Yağlıboya, 89 x 110 cm., Topkapı Sarayı Múzesi Resim Koleksiyonu.



Resim 14: Sultan II. Mahmud, Anonim, On dokuzuncu Yüzyıl Sonları, Tuval / Yağlıboya, 190 x 135 cm., Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu.



Resim 15: Tarih Dersi / Nasihat, Halife Abdülmecid Efendi, 1912, Tuval / Yağlıboya, 120 x 164 cm., Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu.



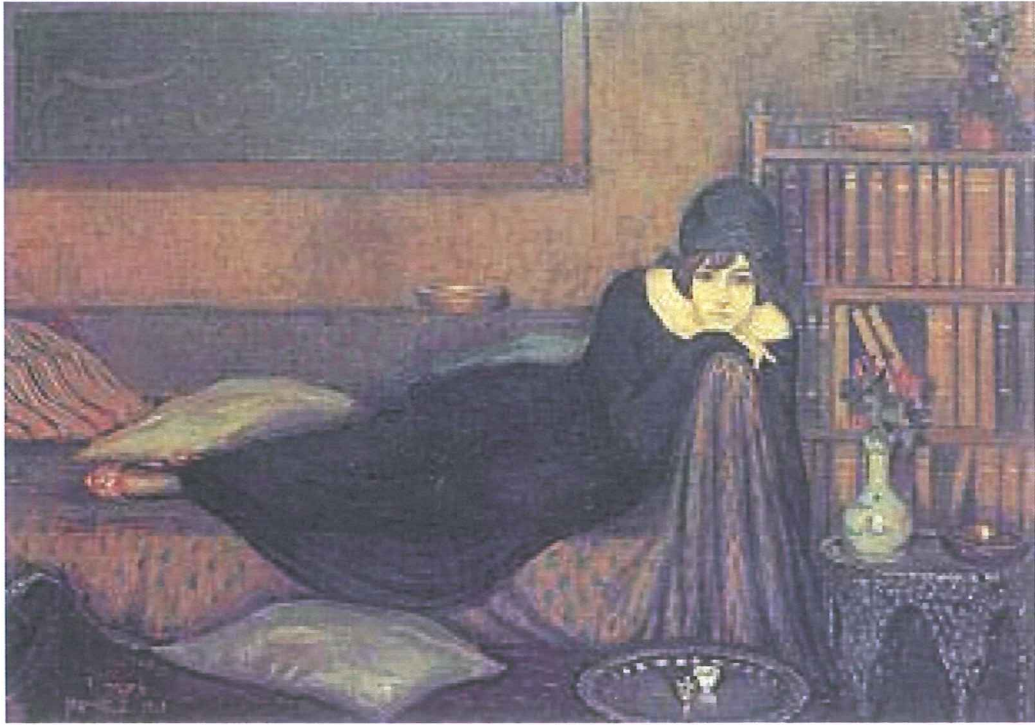
**Resim 16: Ben Büyüyeyim de, Halife Abdülmecid Efendi, 1913, Kağıt / Füzen,
15 x 34 cm., Dolmabahçe Sarayı, Milli Saraylar Resim Koleksiyonu.**



Resim 17: Haremde Goethe, Halife Abdülmecid Efendi, 1917, Tuval / Yağlıboya, 132 x 173 cm, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ARHM.



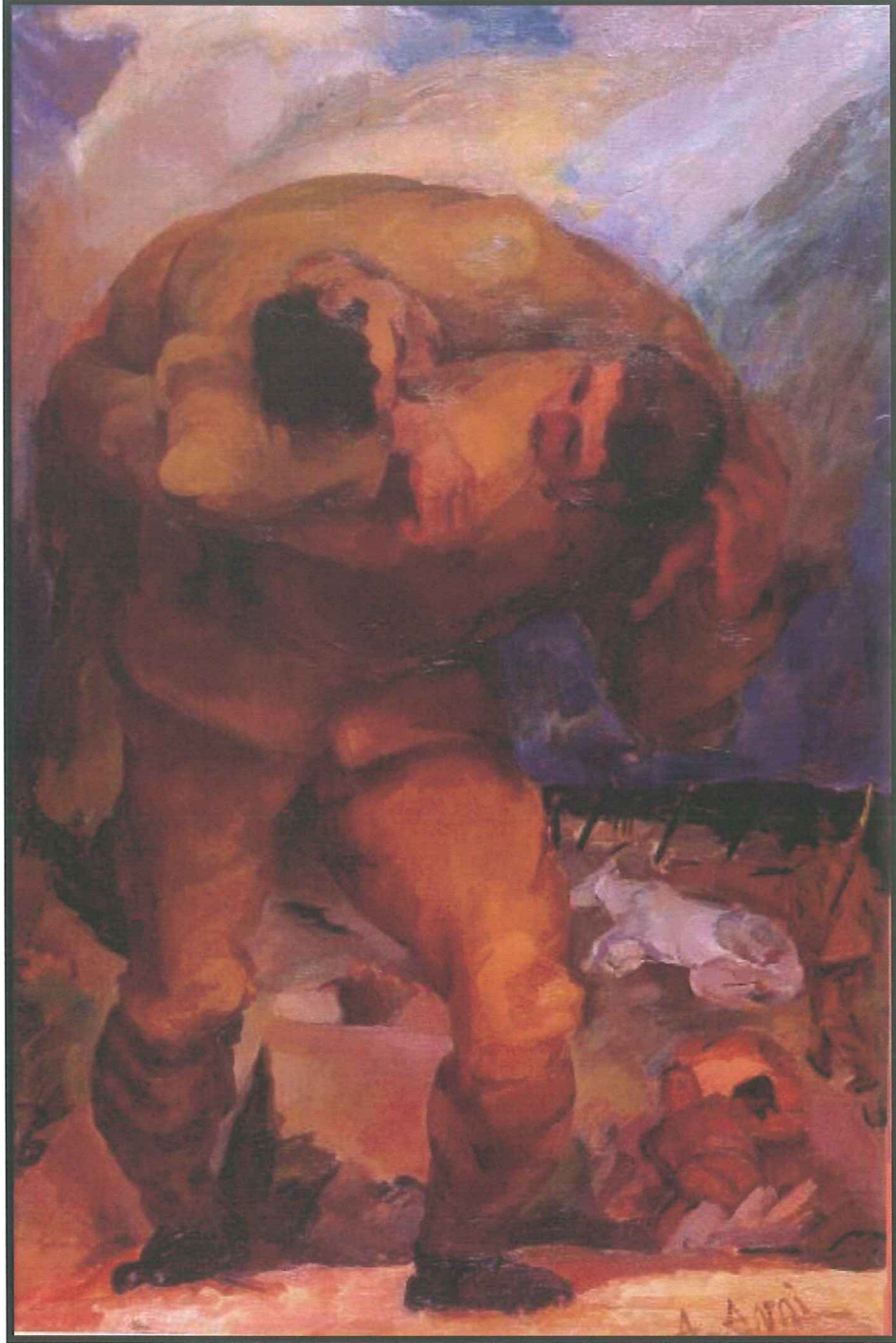
**Resim 18: Haremde Beethoven, Halife Abdülmecid Efendi, 1917, Tuval /
Yağlıboya, 155 x 211 cm., MSGSÜİRHM.**



Resim 19: Sedirde Uzanan Kadın, Namık İsmail, 1917, Tuval / Yağlıboya, 131 x 180 cm., MSGSÜİRHM.



**Resim 20: Mekkare Erleri (Nakliye Kolu), Zeki Kocamemi, 1935, Tuval /
Yağlıboya, 123,5 x 195,5 cm, MSGSÜİRHM.**



Resim 21: Silah Arkadaşları, Ali Avni Çelebi, 1932, Tuval / Yağlıboya, 150 x 100 cm., MSGSÜİRHM.



Resim 22: İstiklal Savaşında Cepheye Mermi Taşıyan Kadınlar, Halil Dikmen, 1933, Tuval / Yağlıboya, 137 x 243 cm., ARHM.



Resim 23: Topçular, Sami Yetik, 1926, Duralit / Yağlıboya, 70 x 99 cm., ARHM.



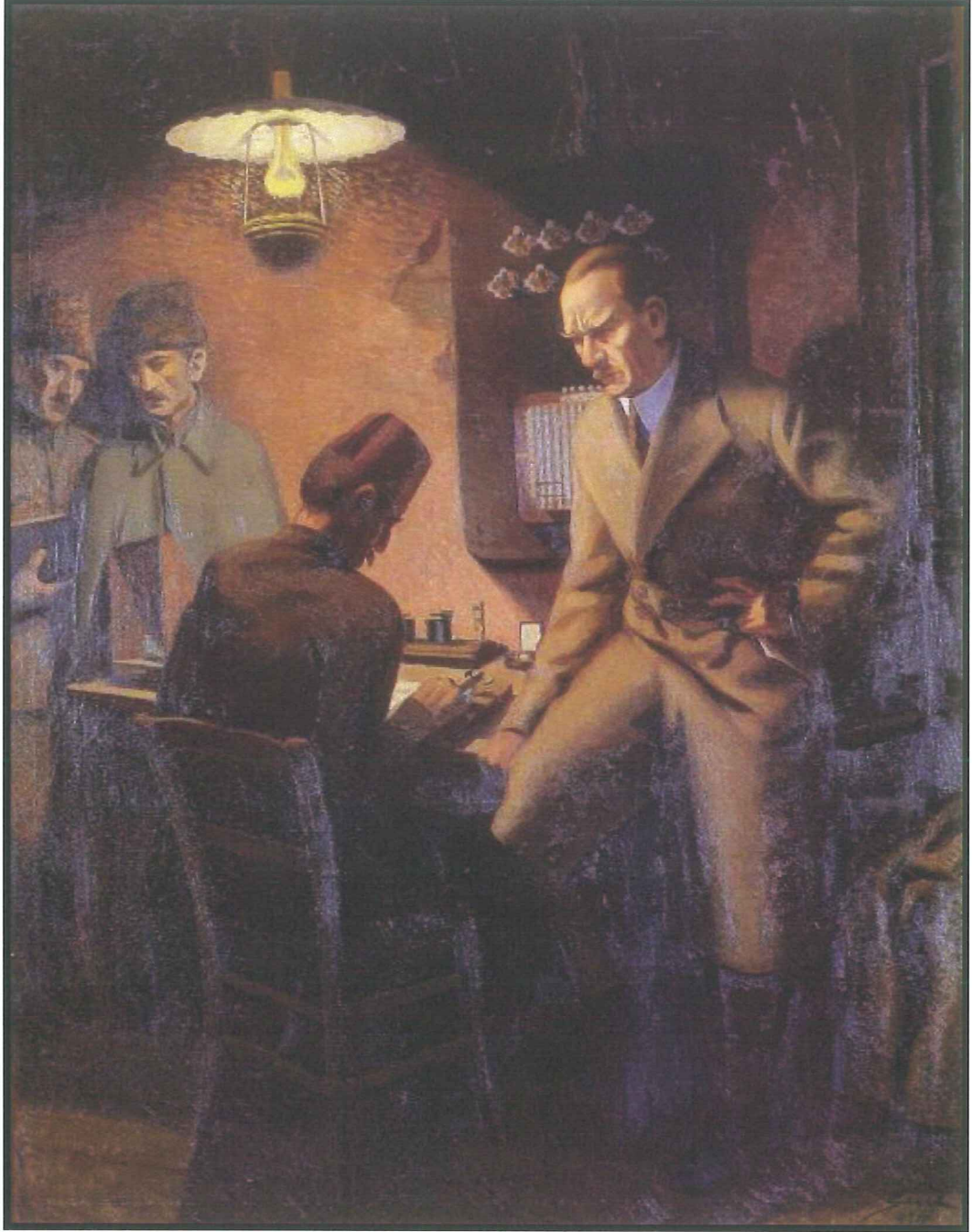
Resim 24: Köyün Geri Alınması, Sami Yetik, 1934, Tuval / Yağlıboya, 192 x 295 cm., İstanbul Askeri Müze.



Resim 25: Türk Ordusunun İstanbul'a Girişi, Mehmet Ruhi Arel, 1927, Tuval / Yağlıboya, 89 x 125 cm., İstanbul Atatürk Müzesi.



Resim 26: Zeybekler Kurtuluş Savaşında, İbrahim Çallı, 1923, Tuval / Yağlıboya, 154 x 180 cm., T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ARHM.



Resim 27: Atatürk Telgraf Başında, Şeref Akdik, 1934, Tuval/ Yağlıboya, 178 x 138 cm., MSGSÜİRHM.



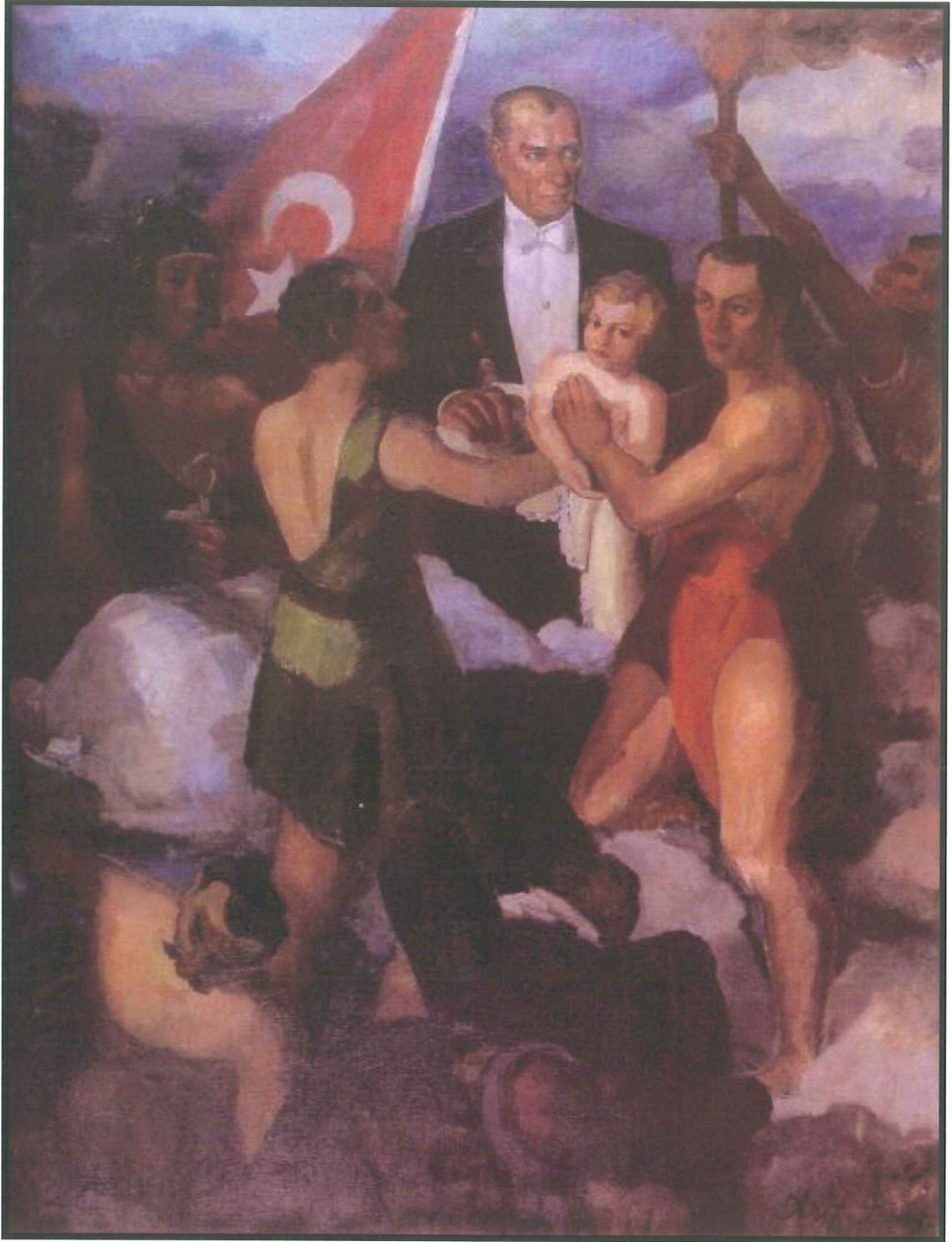
**Resim 28: Göreve Koş, Ömer Adil, 1924, Tuval / Yağlıboya, 91,5 x 125 cm.,
MSGSÜİRHM.**



**Resim 29: İlk Meclis, Refik Epikman, 1937, Tuval / Yağlıboya, 100 x 141 cm.,
T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ARHM.**



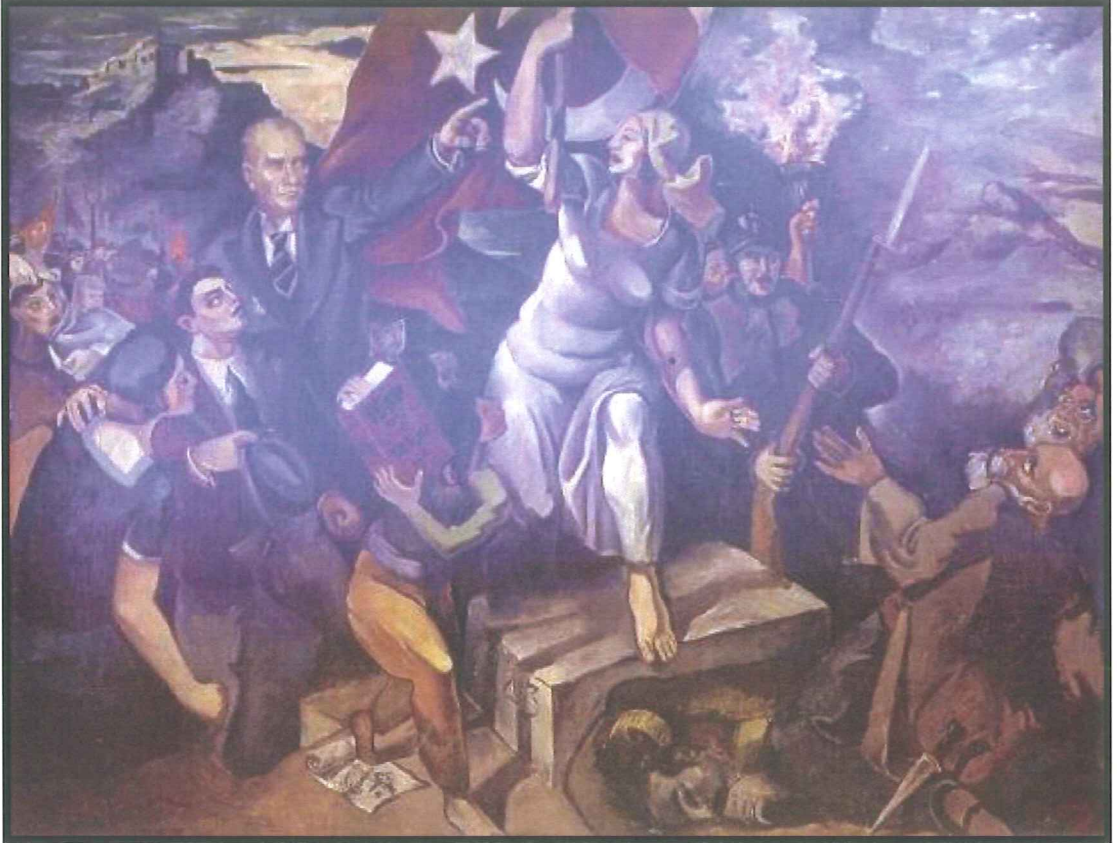
Resim 30: Atatürk'e İstikbal (Karşılama), Mehmet Ruhi Arel, 1927, Tuval / Yağlıboya, 94 x 118 cm., ARHM.



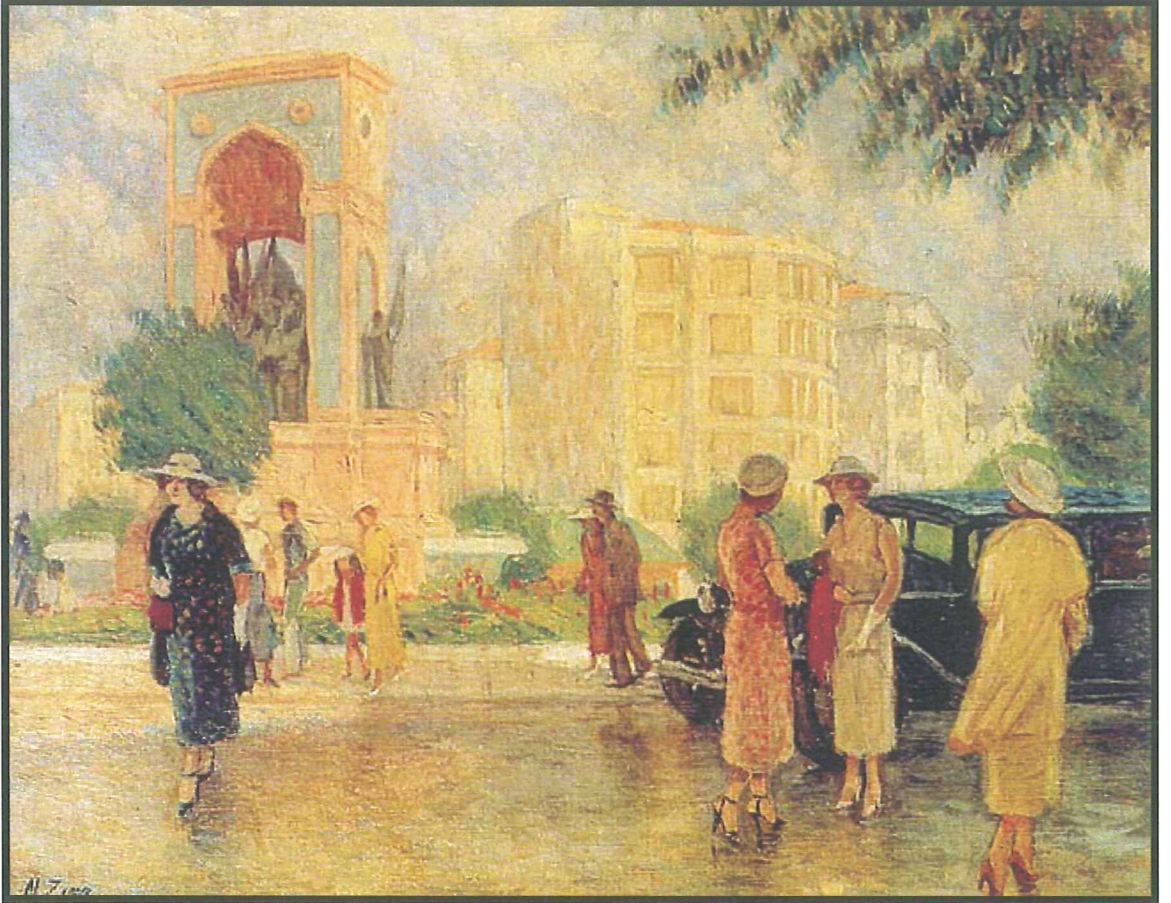
**Resim 31: Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii, Arif Bedii Kaptan, 1934, Tuval /
Yağlıboya, 200 x 155 cm., MSGSÜİRHM.**



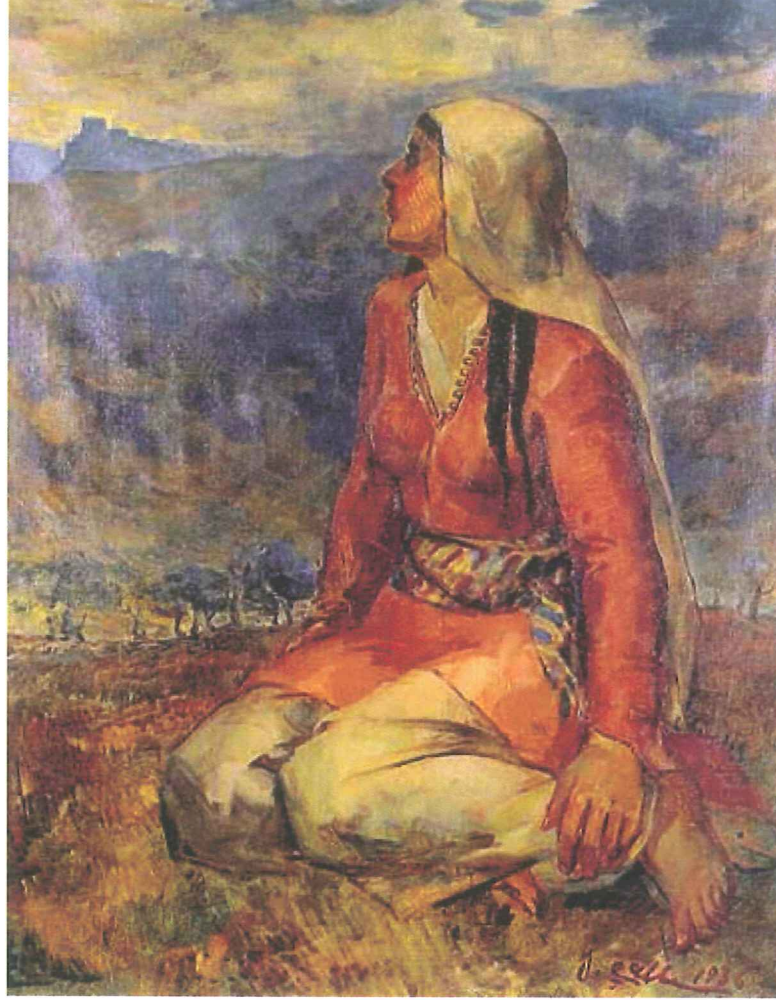
Resim 32: Halka Öncülük Eden Özgürlük, Eugène Delacroix (1798 – 1863), 1830, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260 x 325 cm., Musée du Louvre, Paris.



Resim 33: İnkılap Yolunda, Zeki Faik İzer, 1933, Tuval / Yağlıboya, 176 x 237 cm., MSGSÜİRHM.



**Resim 34: Taksim Meydanı, Nazmi Ziya Güran, 1935, 73 x 93 cm., Tuval /
Yağlıboya, Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu.**



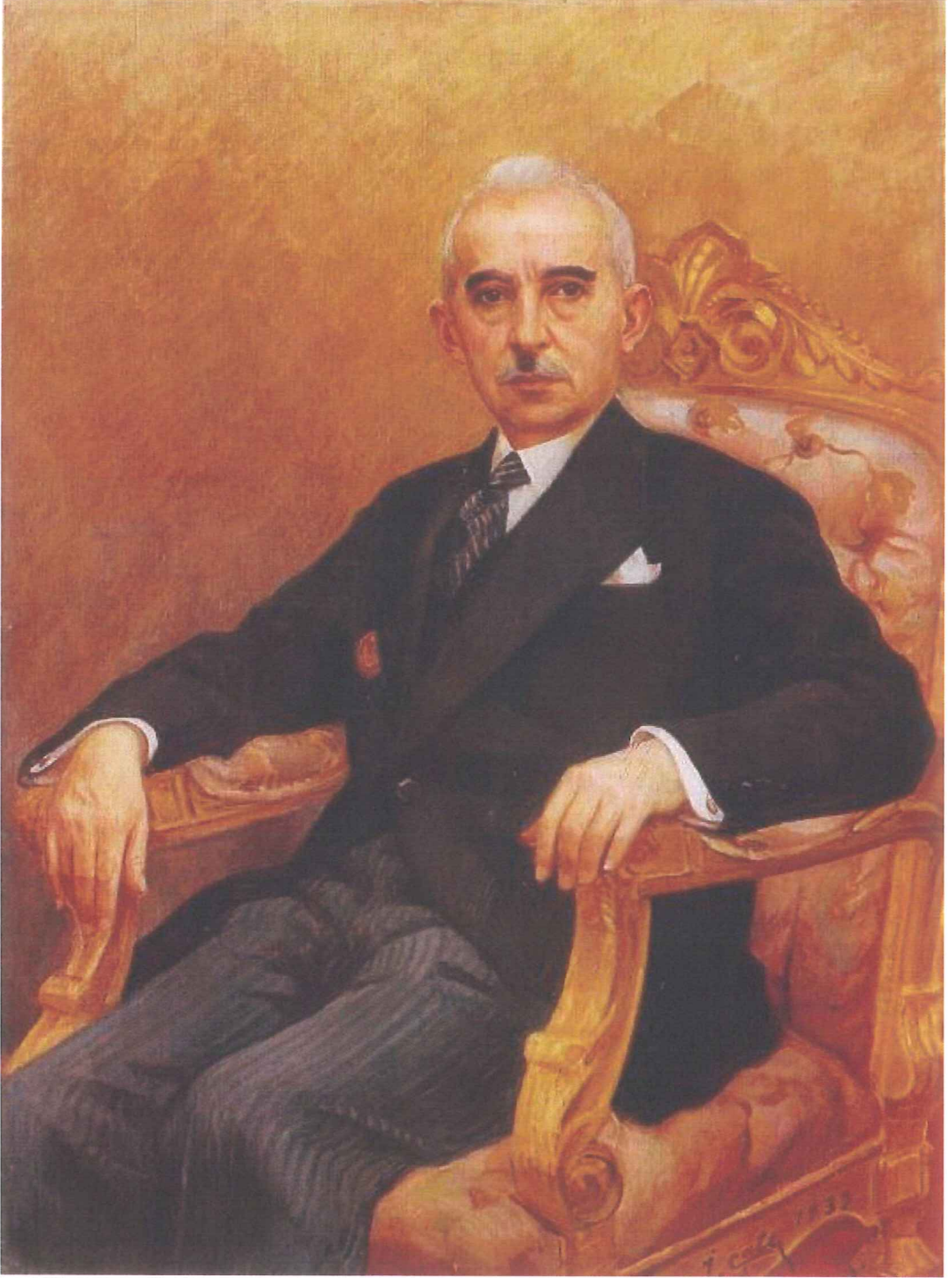
**Resim 35: Hatay'ın Anavatana Hasreti, İbrahim Çallı, 1936, 194 x 120 cm.,
Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.**



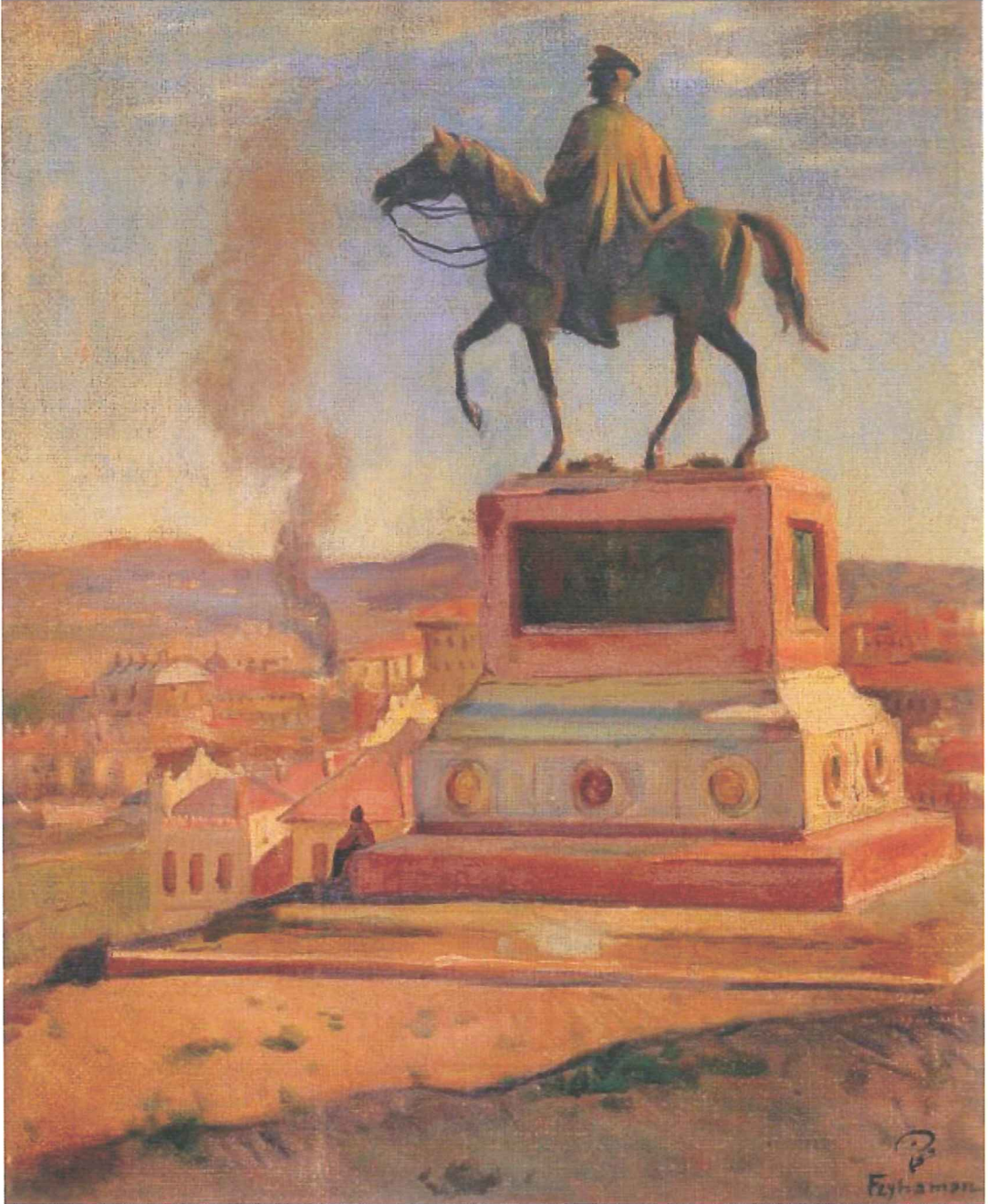
**Resim 36: Atatürk, Nazmi Ziya Güran, 1915, Tuval / Yağlıboya, 146 x 96.5 cm,
MSGSÜİRHM.**



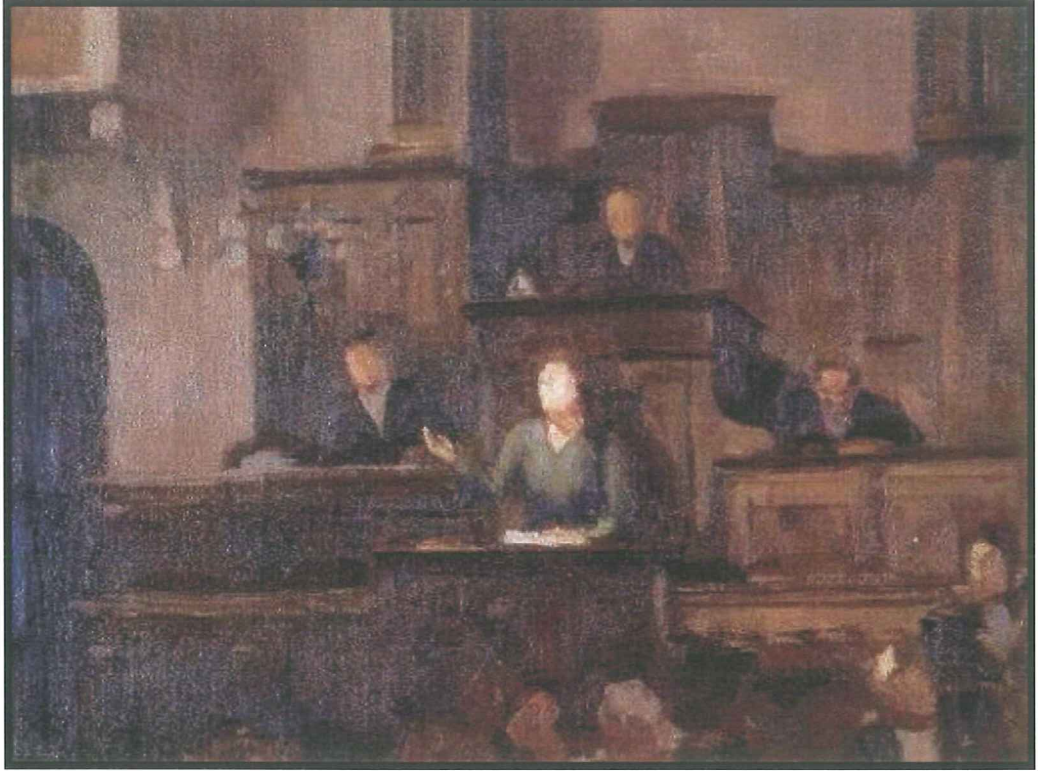
**Resim 37: Atatürk, İbrahim Çallı, 1937, Tuval / Yağlıboya, 154 x 94 cm,
Cumhuriyet Gazetesi Koleksiyonu.**



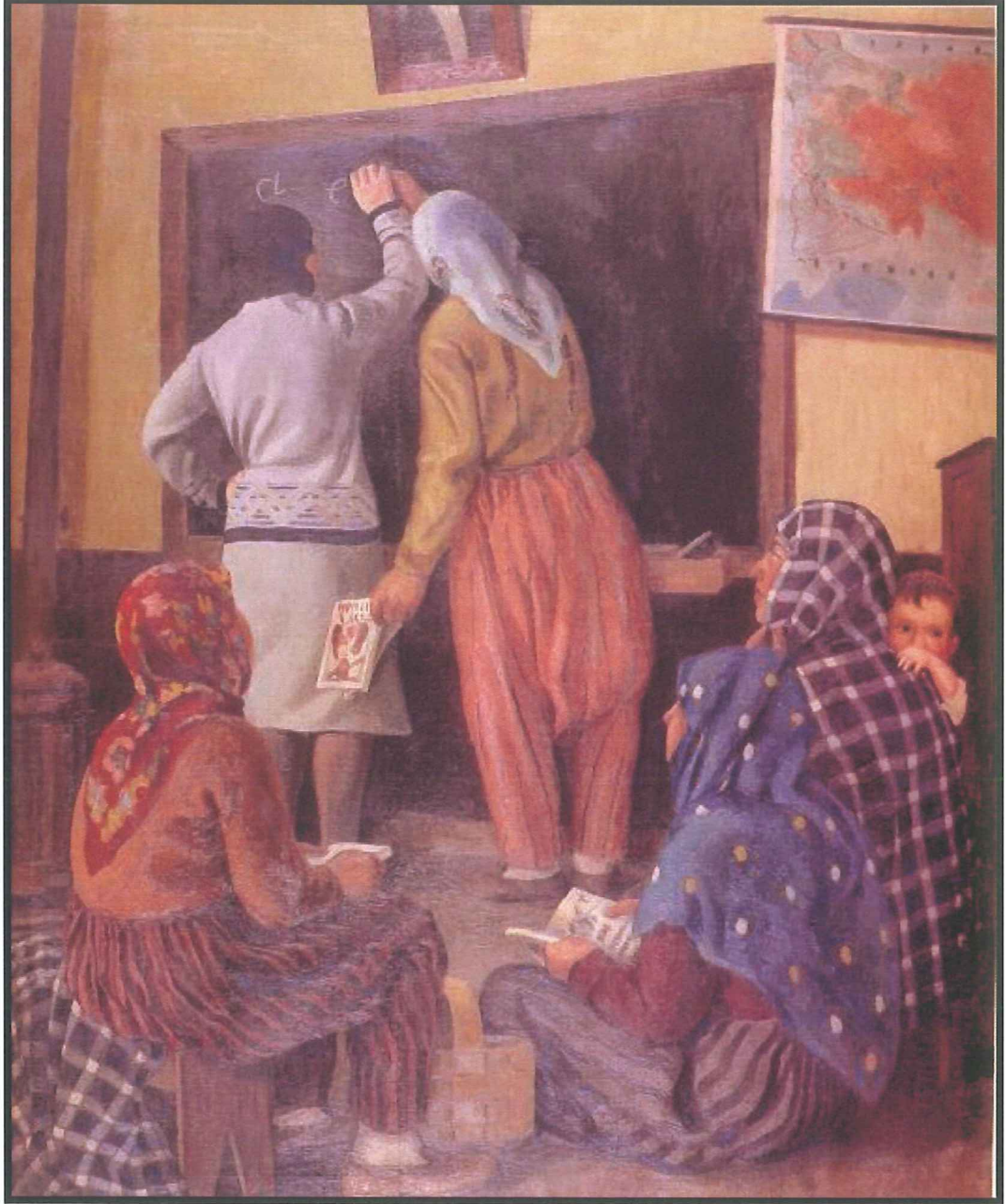
Resim 38: İsmet İnönü, İbrahim Çallı, 1939, Tuval / Yağlıboya, 130 x 98 cm, MSGSÜİRHM.



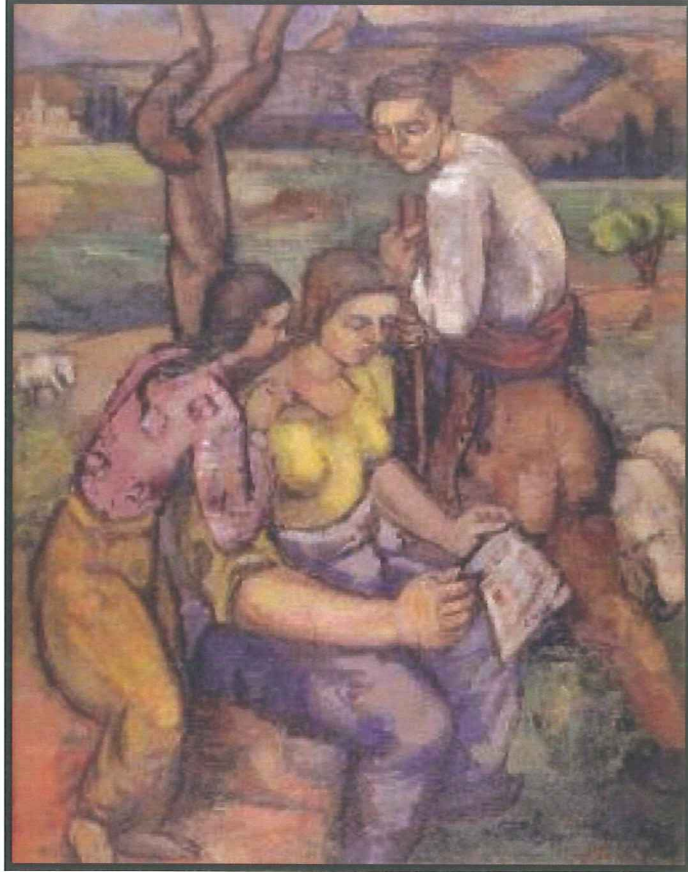
Resim 39: Atatürk Heykeli, Feyhaman Duran, Yirminci Yüzyılın İlk Yarısı, Tuval / Yağlıboya, 65,5 x 53 cm, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ARHM.



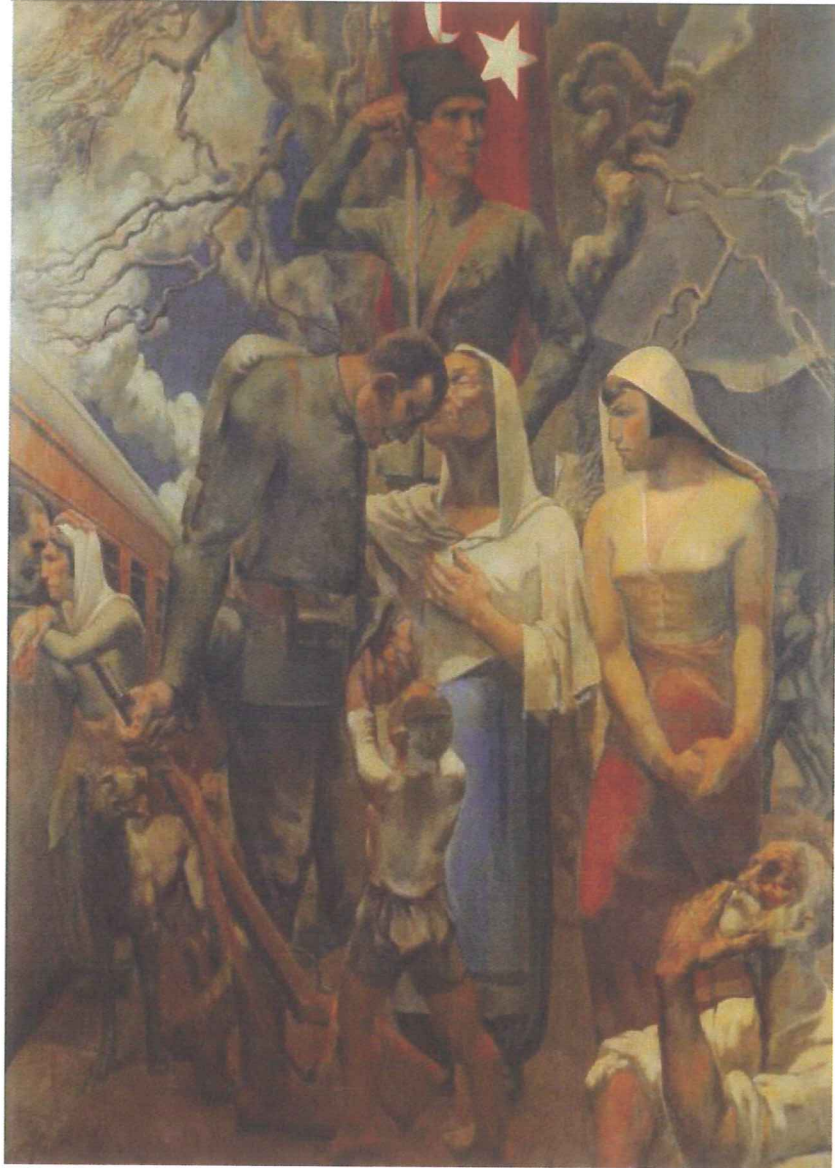
**Resim 40: Türkiye Büyük Millet Meclisinde Kadın, Melek Celal Sofu, 1936,
Tuval / Yağlıboya, 35 x 48 cm., MSGSÜİRHM.**



Resim 41: Okuma Yazma Kursu, Şeref Akdik, 1933, Tuval / Yağlıboya, 180 x 150 cm., MSGSÜİRHM.



Resim 42: Alfabe Okuyan Köylüleri, Cemal Tollu, 1933, Tuval / Yağlıboya, 92 x 73 cm., MSGSÜİRHM.



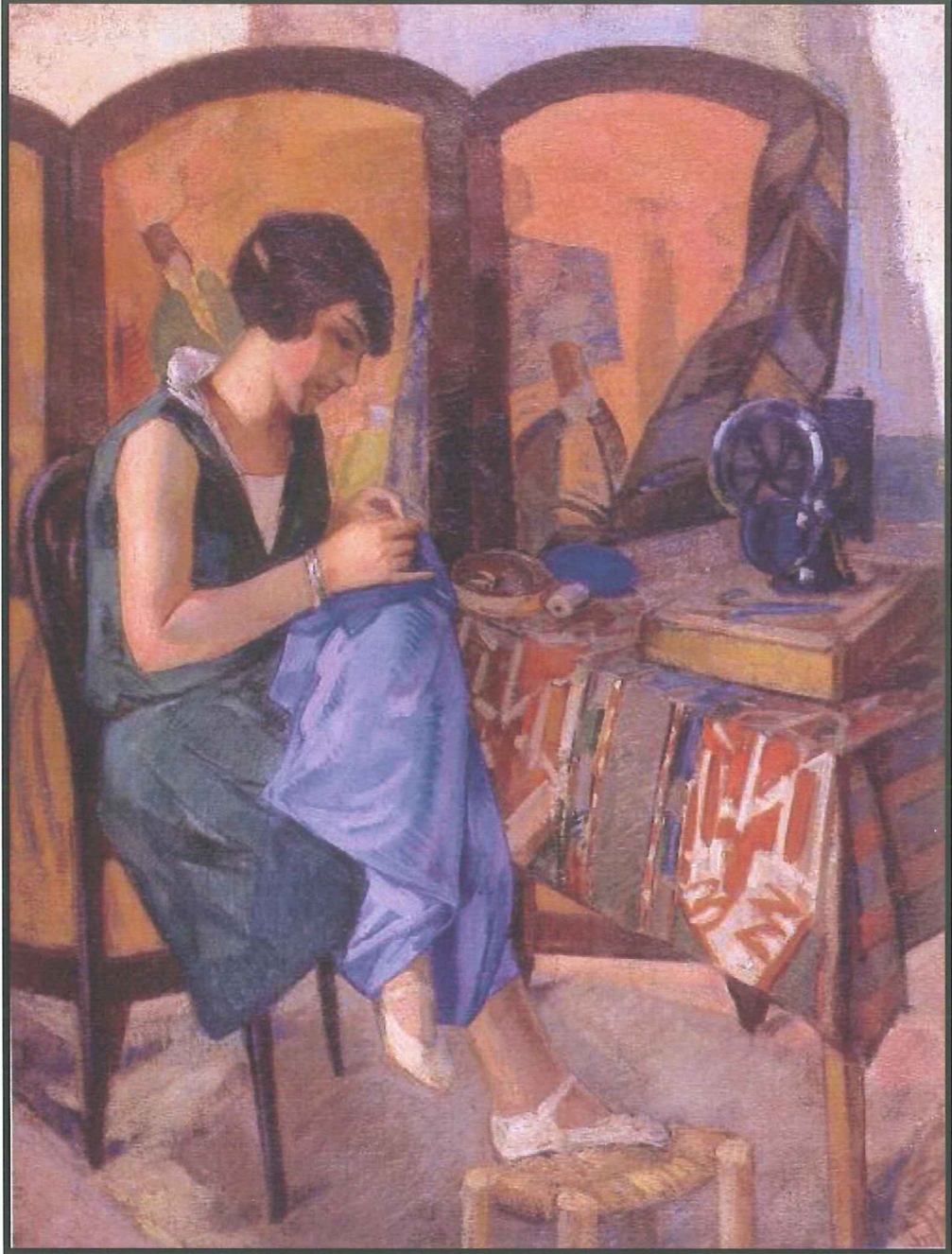
**Resim 43: Ayrılış, Abidin Elderoğlu, 1935, Tuval / Yağlıboya, 182 x 153 cm.,
İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi.**



**Resim 44: Okula Kayıt, Şeref Akdik, 1935, Tuval / Yağlıboya, 168 x 212 cm,
T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ARHM.**



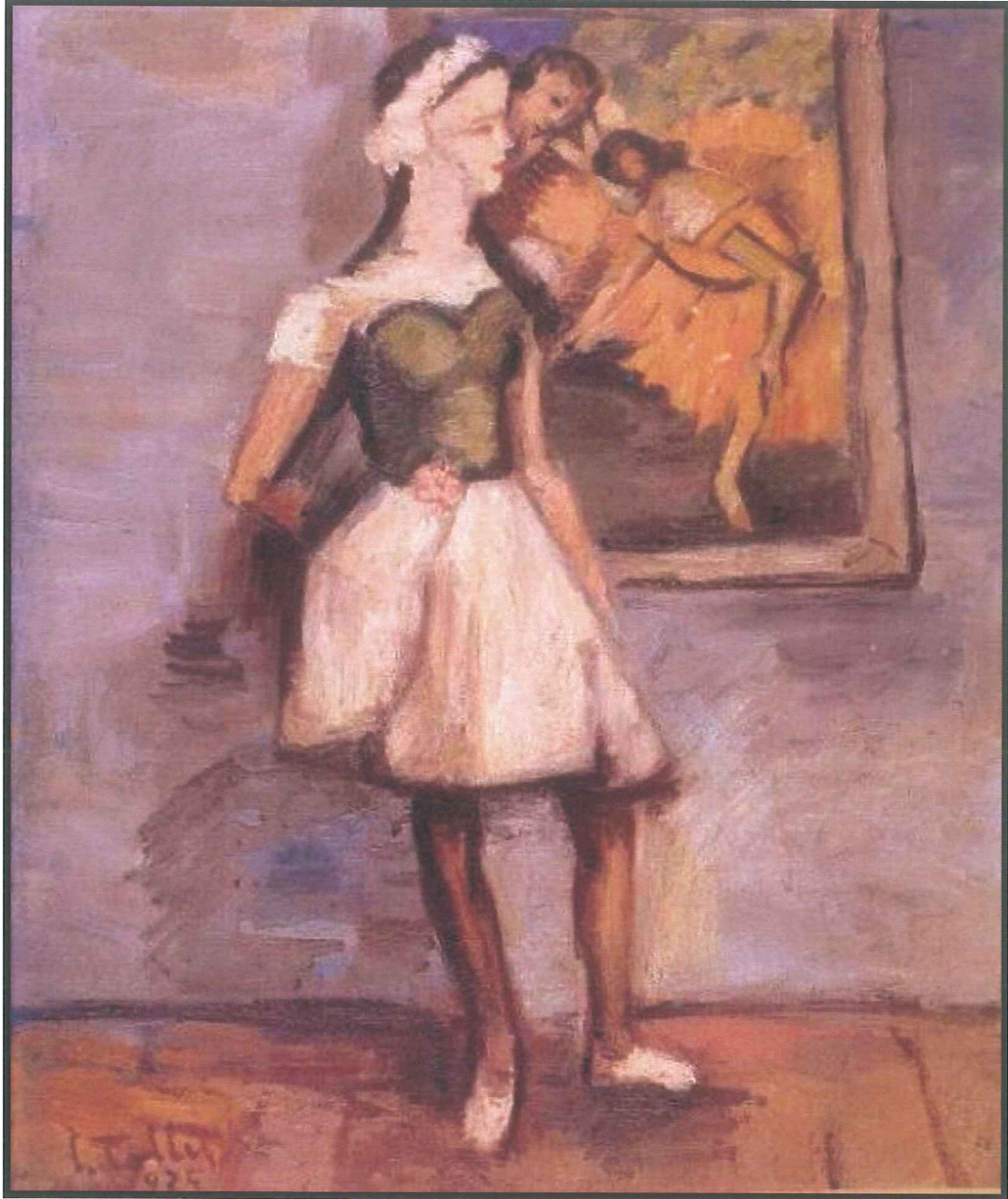
**Resim 45: Yeni Mektep, Malik Aksel, 1936, Tuval / Yağlıboya, 84 x 84 cm, T.C.
Kültür ve Turizm Bakanlığı ARHM.**



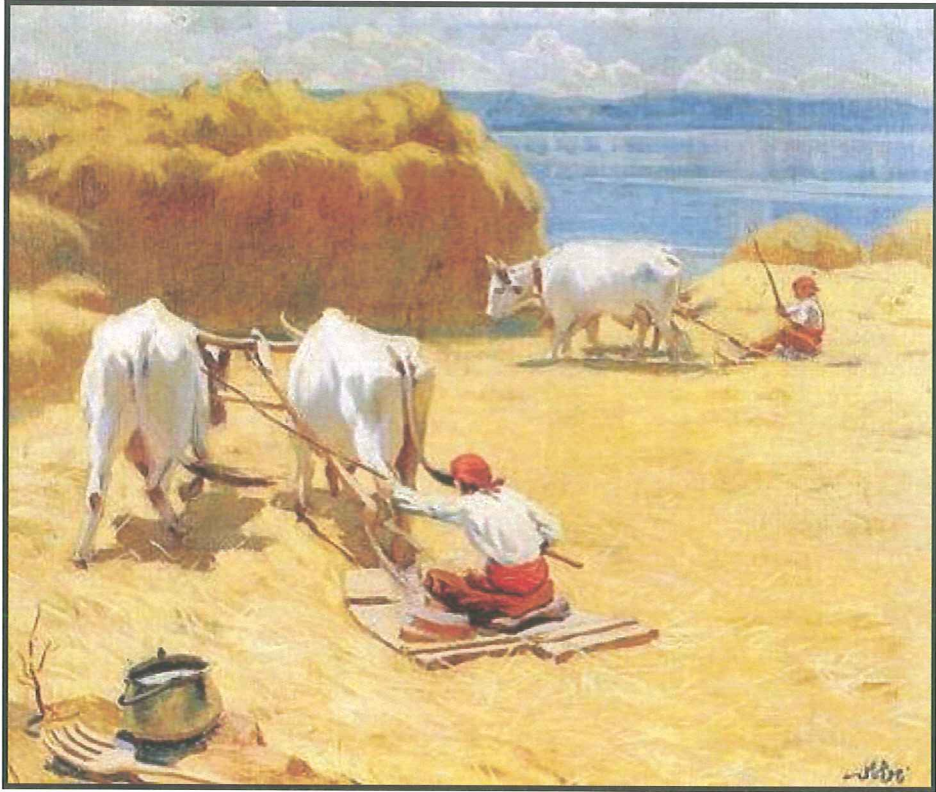
Resim 46: Dikiş Diken Kadın, İbrahim Çallı, 1927, Tuval / Yağlıboya, 126 x 97 cm., MSGSÜİRHM.



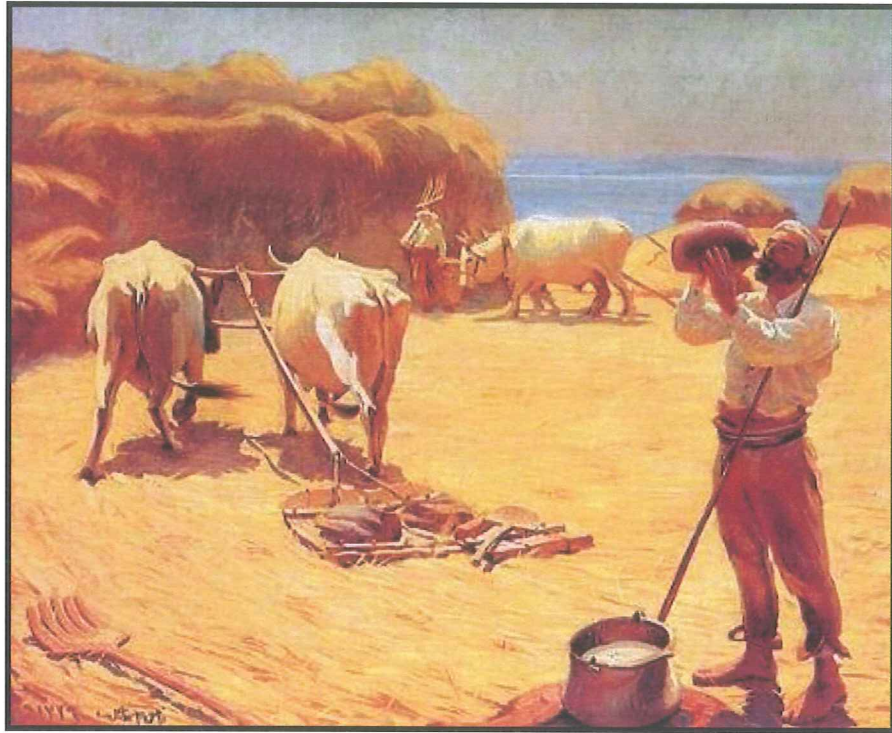
**Resim 47: Konser, Hamit Görele, Tuval / Yağlıboya, 130 x 162 cm.,
MSGSÜİRHM.**



**Resim 48: Balerin, Cemal Tollu, 1935, Tuval / Yağlıboya, 65 x 54 cm.,
MSGSÜİRHM.**



Resim 49: Harman, Namık İsmail, 1923, Tuval / Yağlıboya, 80 x 97 cm. Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.



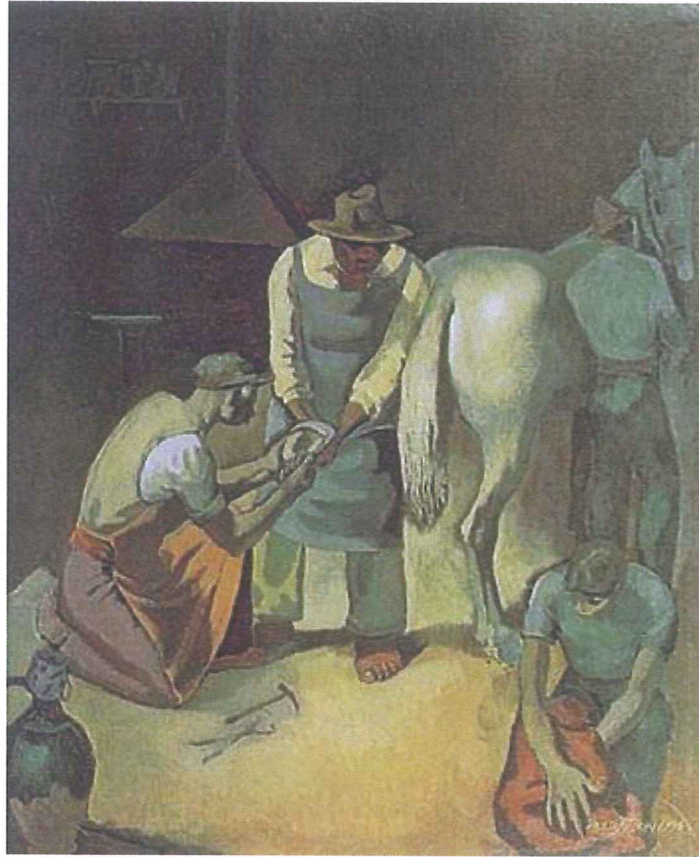
**Resim 50: Harman, Namık İsmail, 1923, Tuval / Yağlıboya, 165 x 200 cm.,
MSGSÜİRHM.**



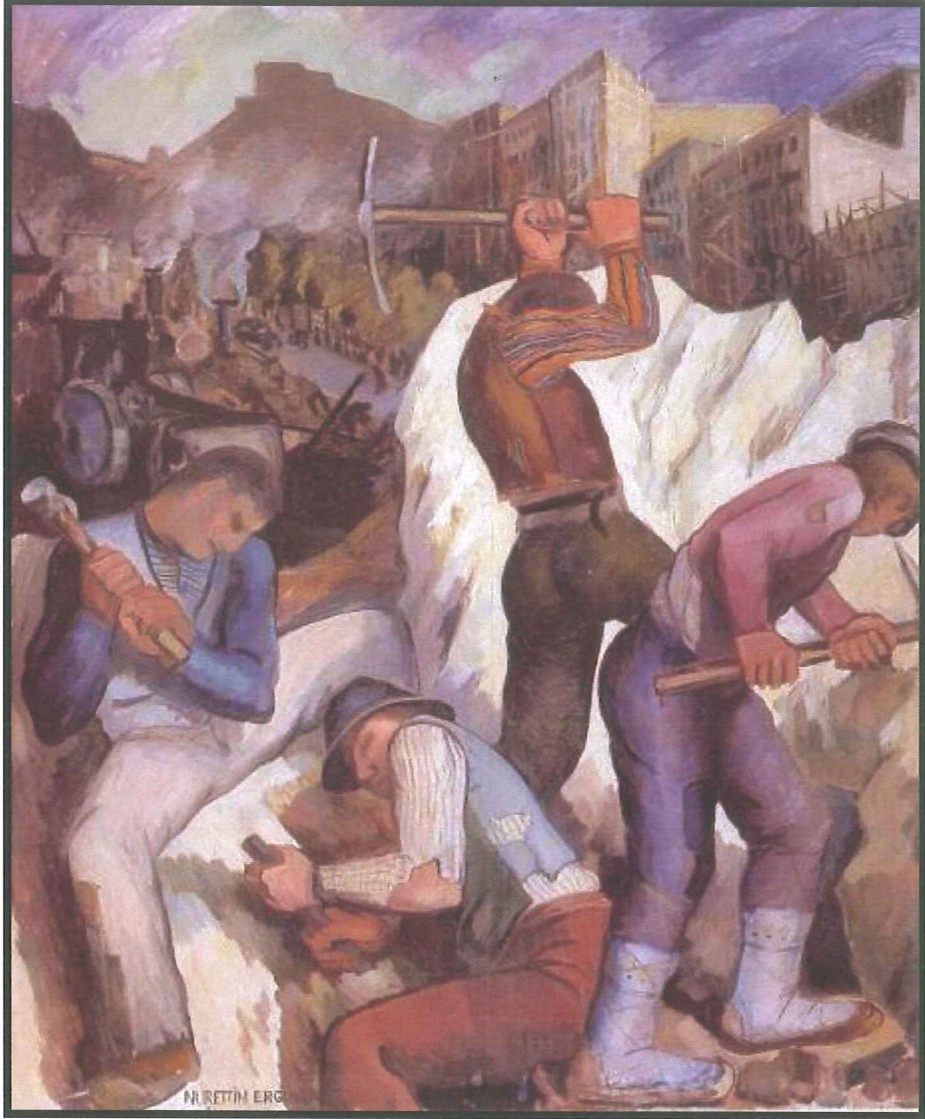
Resim 51: Köylü Aile, Namık İsmail, Yirminci Yüzyılın İlk Yarısı, Tuval / Yağlıboya, 71 x 89 cm., Özel Koleksiyon.



**Resim 52: Taşçılar, Mehmet Ruhi Arel, 1924, Tuval / Yağlıboya, 170 x 230 cm.,
MSGSÜRHM.**



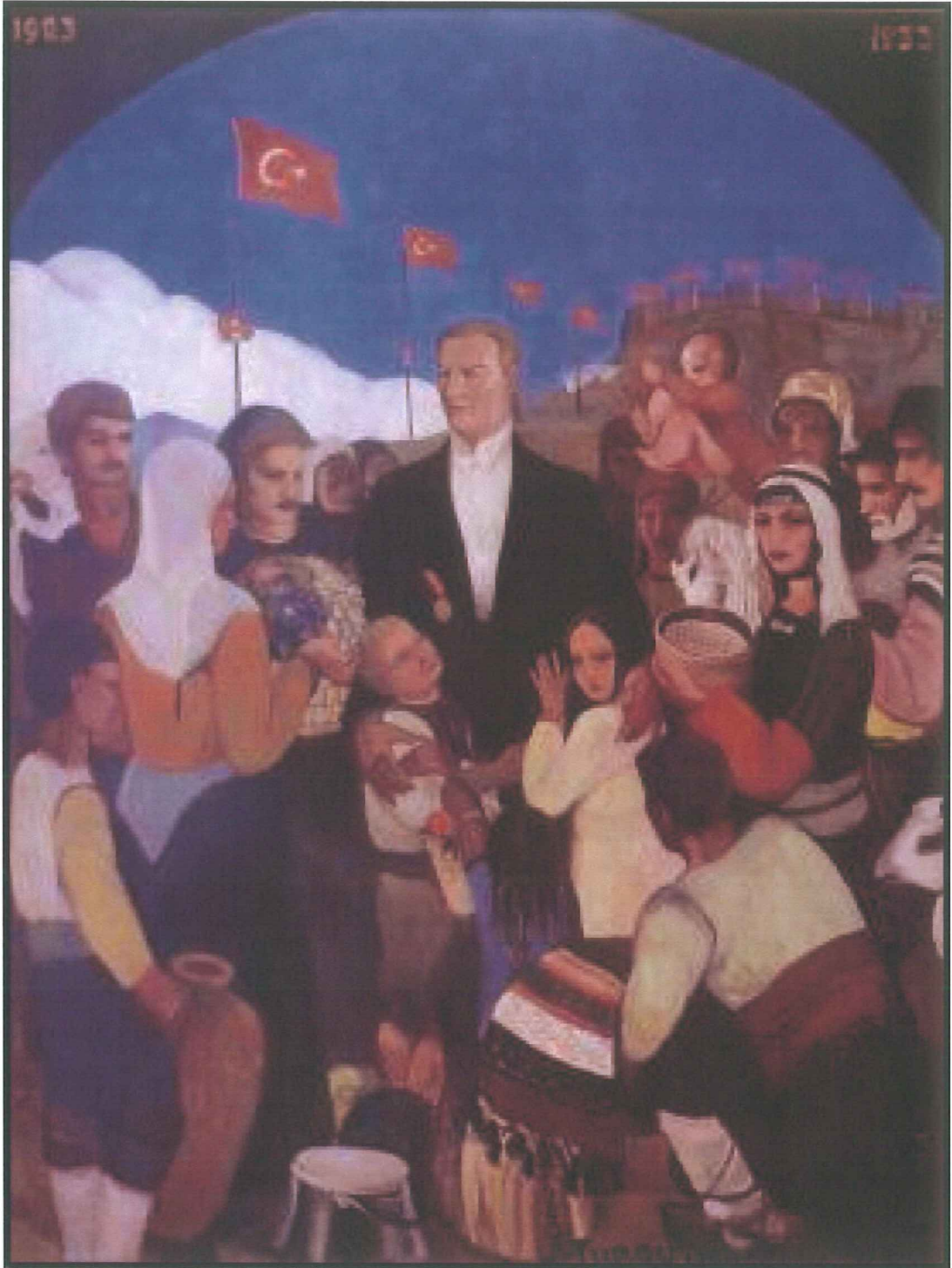
Resim 53: Nalbant, Nuri İyem, 1944, Tuval / Yağlıboya, 120 x 100 cm., Özel Koleksiyon.



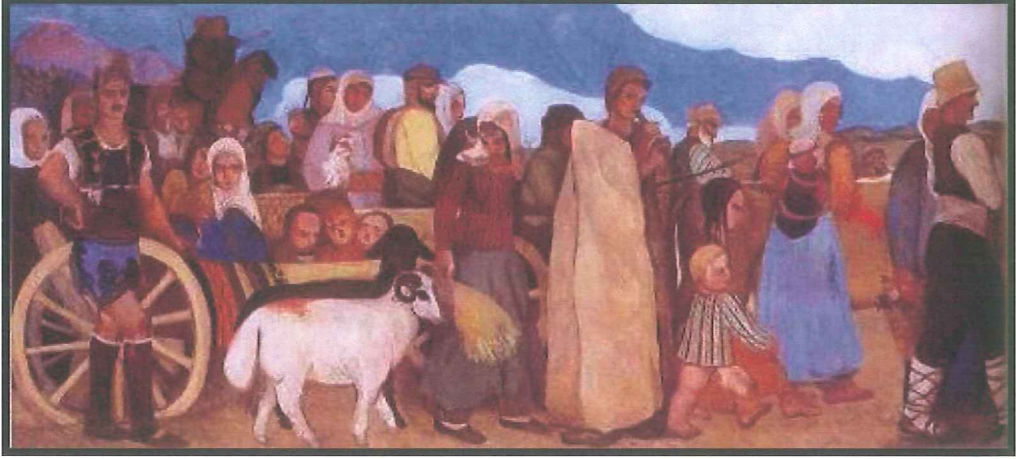
Resim 54: İşçiler, Nurettin Ergüven, Yirminci Yüzyılın İlk Yarısı, Tuval / Yağlıboya, 218,5 x 184,5 cm., MSGSÜİRHM.



Resim 55: Atatürk Köylülerle, Mehmet Ruhi Arel, 1931, Tuval / Yağlıboya, 142 x 185 cm., Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.



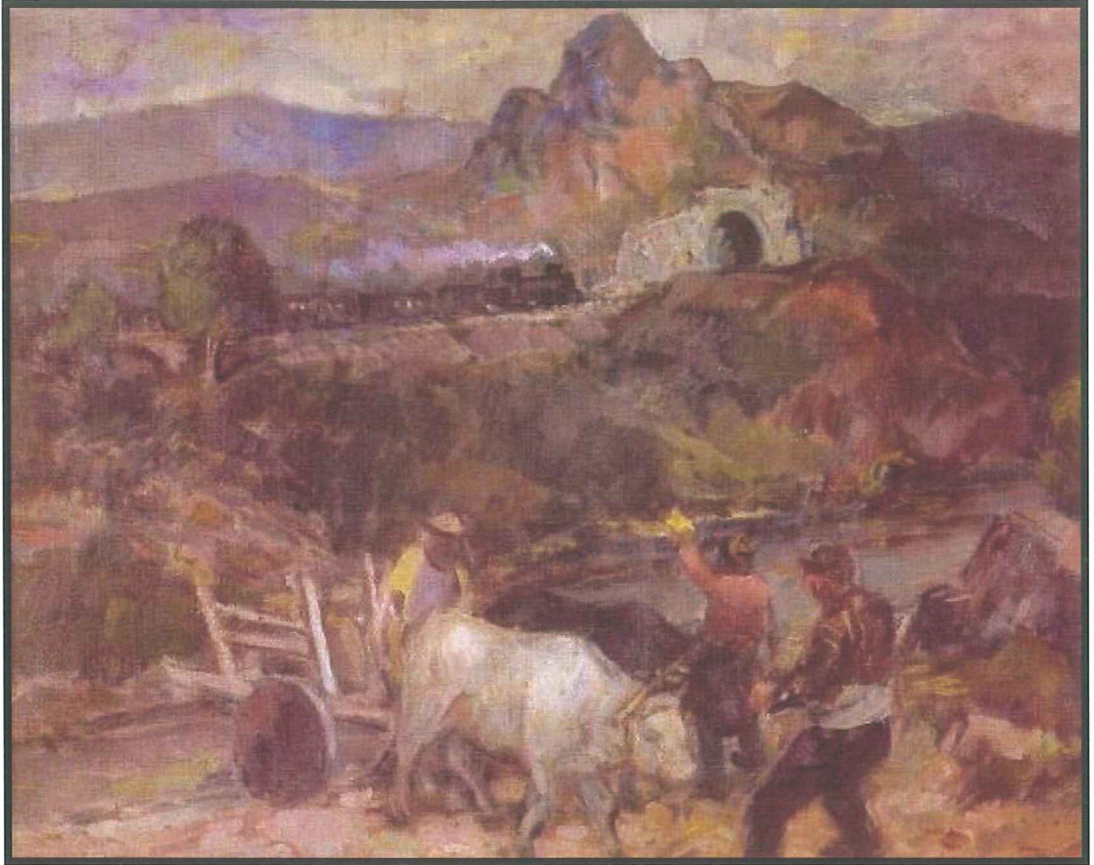
Resim 56: Doğulu ve Batılı Halkın Atatürk'e Arz - ı Şükranı, (Üçlemenin orta sahnesi), Turgut Zaim, 1933, Tuval / Yağlıboya, 130 x 298 cm., MSGSÜİRHM.



Resim 57: Doğulu ve Batılı Halkın Atatürk'e Arz - ı Şükranı, (Üçlemenin sol sahnesi, Batılı halk), Turgut Zaim, 1933, Tuval / Yağlıboya, 130 x 298 cm., MSGSÜİRHM.



Resim 58: Doğulu ve Batılı Halkın Atatürk'e Arz - ı Şükranı, (Üçlemenin sağ sahnesi, Doğulu halk), Turgut Zaim, 1933, Tuval / Yağlıboya, 130 x 298 cm., MSGSÜİRHM.



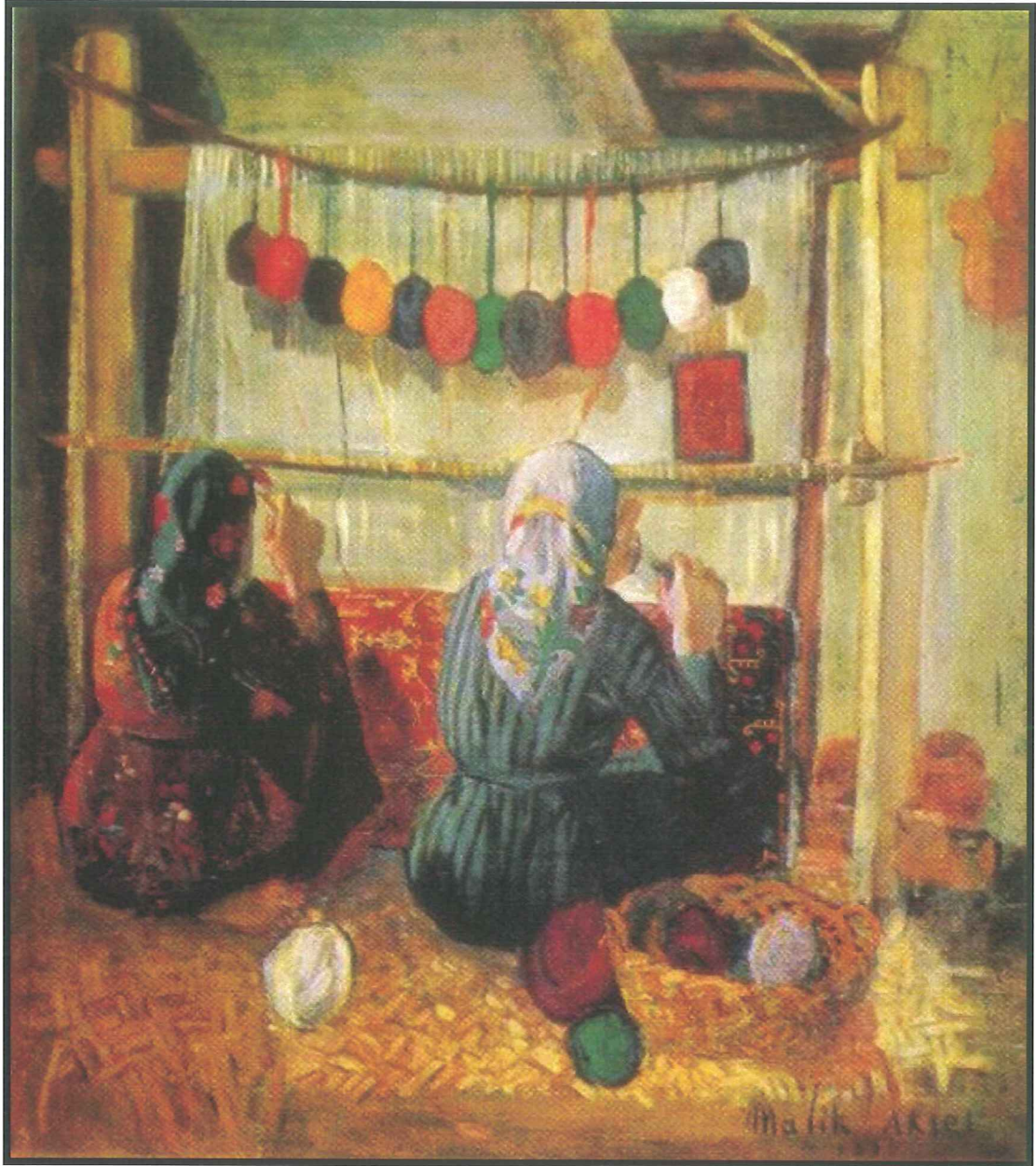
Resim 59: Demiryolu ve Köylüler, İbrahim Çallı, Tuval / Yağlıboya, 63 x 80 cm., MSGSÜİRHM.



**Resim 60: Gazi Mustafa Kemal Atatürk iftiler Arasında, Namık İsmail, 1929,
Tuval / Yağlıboya, 450 x 500 cm., T.C. Ziraat Bankası Koleksiyonu.**



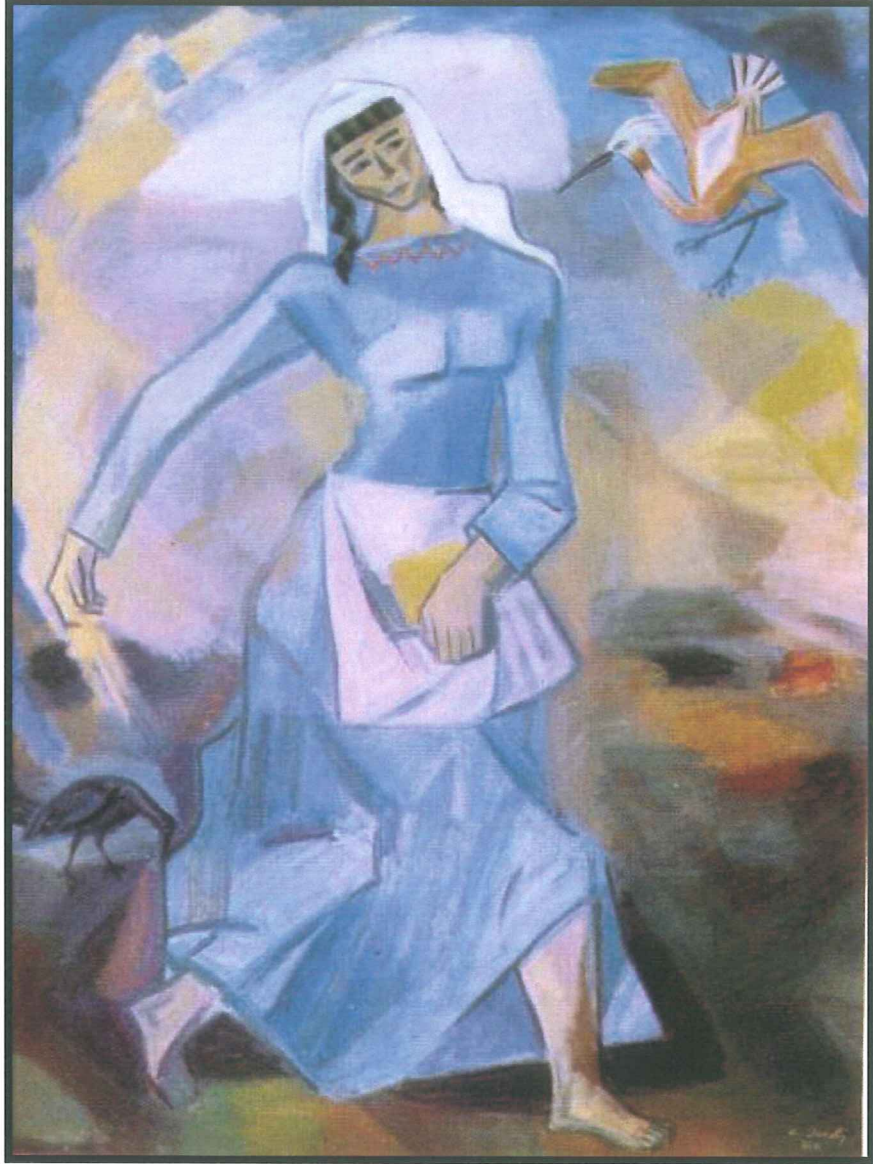
Resim 61: Hasat, Salih Urallı, 1940, Tuval / Yağlıboya, 65 x 50 cm., T.C. Merkez Bankası Koleksiyonu.



**Resim 62: Halı Dokuyanlar, Malik Aksel, 1936, Tuval / Yağlıboya, 95 x 86 cm.,
ARHM.**



Resim 63: Folklor, Cevat Dereli, Yirminci Yüzyılın İlk Yarısı, Tuval / Yağlıboya, 180 x 135 cm., MSGSÜİRHM.



**Resim 64: Tohum Serpen Kadın, Cevat Dereli, Yirminci Yüzyılın İlk Yarısı,
Tuval / Yağlıboya, MSGSÜİRHM.**



**Resim 65: Portakal Bahçesi, Halil Dikmen, Tuval / Yağlıboya, 139 x 242 cm.,
T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ARHM.**



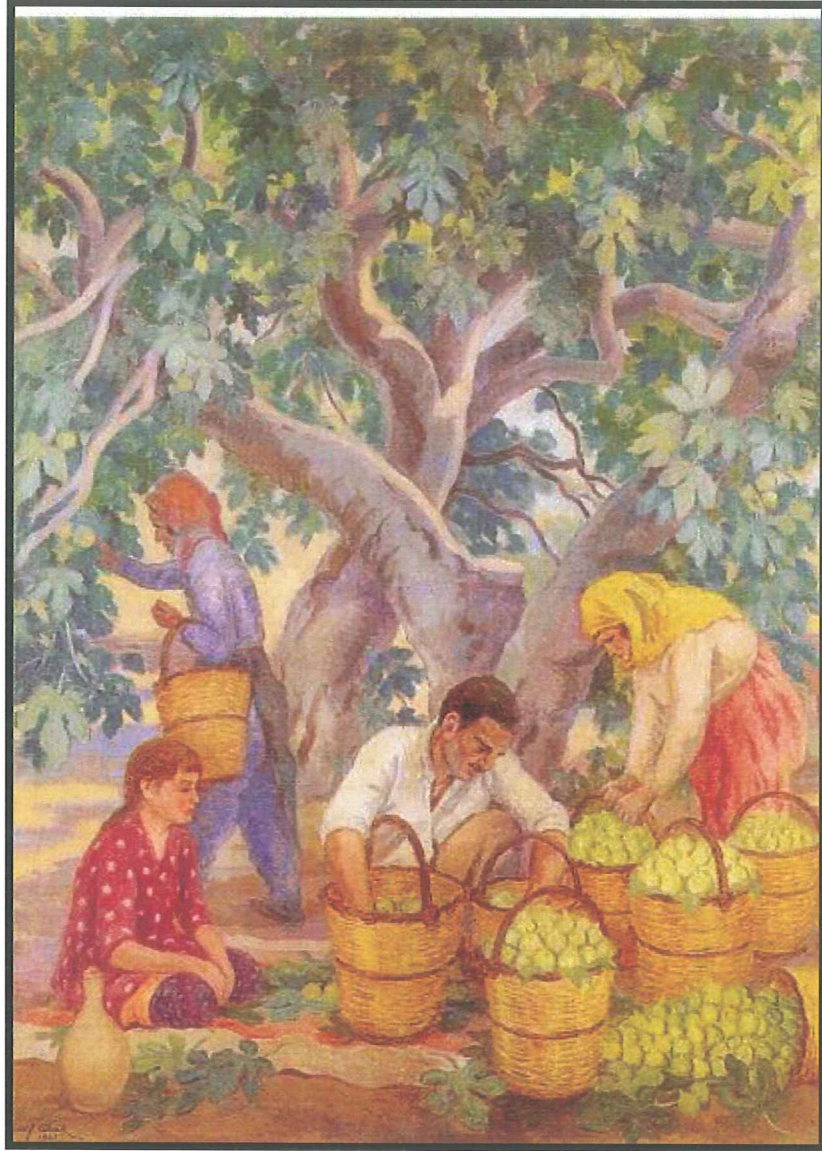
**Resim 66: Kalkınma, Eren Eyüboğlu, 1954, Tuval / Yağlıboya, 200 x 300 cm.,
Yapı Kredi Koleksiyonu.**



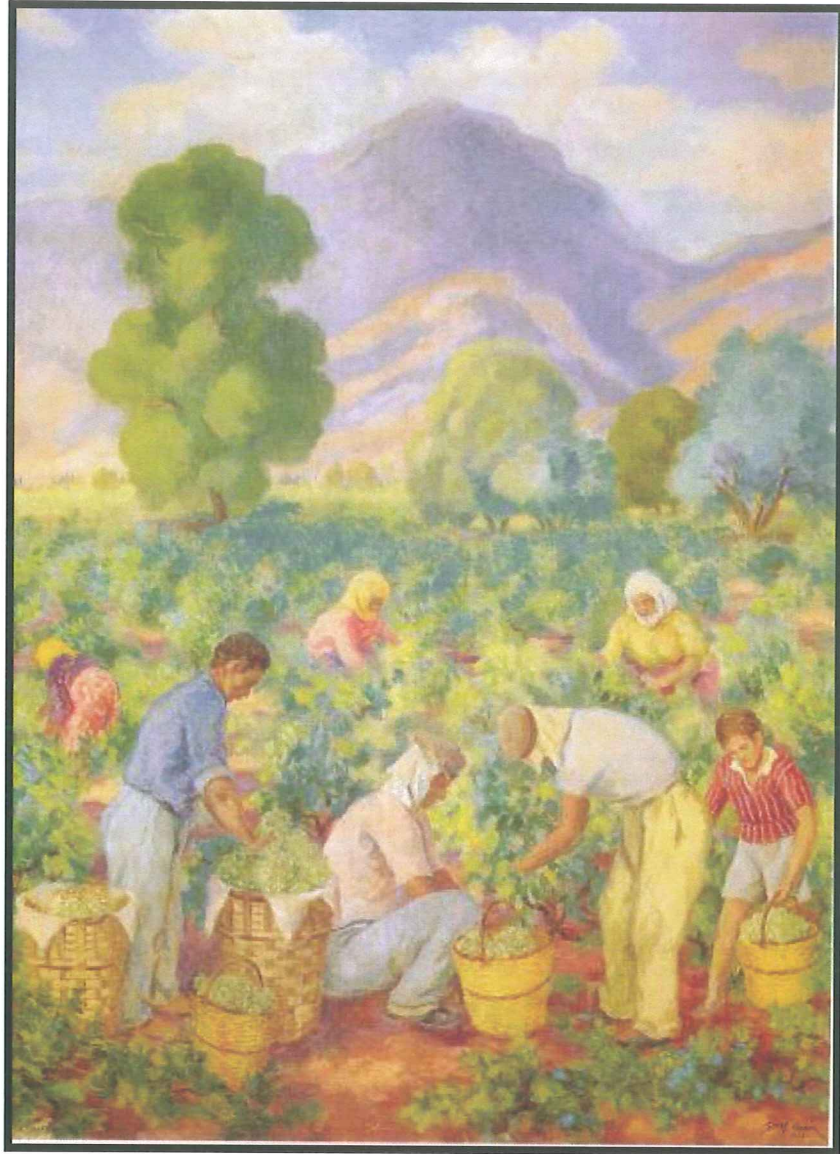
Resim 67: Üretim, Zeki Faik İzer, 1954, Tuval / Yağlıboya, 200 x 300 cm., Yapı Kredi Koleksiyonu.



Resim 68: Tütün Dizenler, Şeref Akdik, 1954, Tuval / Yağlıboya, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.



Resim 69: İncir Toplayanlar, Şeref Akdik, 1954, Tuval / Yağlıboya, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.



Resim 70: Bağbozumu, Şeref Akdik, 1954, Tuval / Yağlıboya, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu.