

TÜRK RESİM SANATININ GÖRSEL İDEOLOJİSİ: 1850-1950

EYLEM ARSLAN GÜL

**IŞIK ÜNİVERSİTESİ
HAZİRAN, 2021**

TÜRK RESİM SANATININ GÖRSEL İDEOLOJİSİ: 1850-1950

EYLEM ARSLAN GÜL

Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Yüksek Lisans Programı,
2021

Bu tez, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
HAZİRAN, 2021

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

TÜRK RESİM SANATININ GÖRSEL İDEOLOJİSİ: 1850-1950

EYLEM ARSLAN GÜL

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. A. Nilüfer ÖNDİN Mimar Sinan Güzel Sanatlar
(Tez Danışmanı) Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ö. Eren Işık Üniversitesi
KOYUNOĞLU

Dr. Öğr. Üyesi Didem KARA Işık Üniversitesi
SARIOĞLU

ONAY TARİHİ: 12.06.2021

THE VISUAL IDEOLOGY OF TURKISH PAINTING: 1850-1950

ABSTRACT

The educational and transformative function of art in societies has caused the ruling power to instrumentalize art in order to determine the ideological level of society throughout history. Art, as one of the main components of social formation, has visualized the ideological level of the period in which it was performed. Nicos Hadjinicolaou states in his book *'Art History and Class Struggle'* that the ideological level of the social structure emerges as affirmative or critical visual ideologies of the dominant ideology in the art of painting. With this study, it is aimed to determine the visual ideologies of Turkish painting in line with the theory of Nicos Hadjinicolaou.

The effects of the attempts for Westernization in the Ottoman Empire started to expand from the political and administrative sphere to the social structure by the declaration of the Tanzimat. The changes in the social structure with the declaration of the Constitutional Monarchy, caused the emergence of different ideological systems besides the dominant ideologies of the ruling power which were Ottomanism and Westernization. During the Balkan Wars, the ideology of Ottomanism gave way to Turkism ideology. With the Şişli Atelier established during the war years, painting was used as the official propaganda tool of the state for the first time and the war-themed paintings visualized the ideology of the ruling power of the period.

With the proclamation of the Republic, the ideology of Westernization was replaced by the ideology of modernization, and the ideology of Turkism was replaced by the ideology of nationalism. The ruling power of the Republic period has made determining the ideological level of the social structure the official policy of the state. In the process of constructing the identity of the nation, the production of painting has given an educational function to society by visualizing the Republic revolutions.

From the beginning of canvas painting in the Western sense in Ottoman Empire to the present day, the ideologies existing in the social structure have been visualized in painting. These visualizations emerged as "affirmative visual ideology" in works that were in harmony with the ideology that dominated the social structure during the

period of painting production, and "critical visual ideology" in works that were in conflict with the dominant ideology or other forms of ideology existing in the social structure. In this study, with a wide literature review, the ideological level of the social structure in which painting takes place is determined and how this ideological level was visualized in Turkish painting art is examined.

Key words: Style, Ruling Power, Ideology, Nicos Hadjinicolaou, Affirmative Visual Ideology, Critical Visual Ideology

TÜRK RESİM SANATININ GÖRSEL İDEOLOJİSİ: 1850-1950

ÖZET

Sanatın toplumları eğitici ve dönüştürücü işlevi tarih boyunca yönetici erkin toplumun ideolojik düzeyini belirlemek için sanatı araçsallaştırmalarına sebep olmuştur. Toplumsal formasyonun ana bileşenlerinden biri olan sanat her devirde, icra edildiği dönemin ideolojik düzeyini görselleştirmiştir. Nicos Hadjinicolaou ‘Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi’ adlı eserinde, toplumsal yapının ideolojik düzeyinin resim sanatında egemen ideolojiyi olumlayıcı ya da eleştirel görsel ideolojiler olarak ortaya çıktığını belirtmektedir. Bu çalışmayla, Nicos Hadjinicolaou’nun kuramı doğrultusunda, Türk resim sanatının görsel ideolojilerinin belirlenmesi amaçlanmıştır.

Osmanlı Devleti’nde Batılılaşma çabalarının etkileri, Tanzimat’ın ilanı ile beraber siyasi ve idari alandan toplumsal yapıya doğru genişlemeye başlamıştır. Meşrutiyet’in ilanı ile beraber toplumsal yapıda görülen değişimler, yönetici erkin egemen ideolojisi olan Osmanlılık ve Batılılaşmanın yanında farklı ideolojik sistemlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Balkan Savaşları döneminde Osmanlılık ideolojisi yerini Türkçülük ideolojisine bırakmıştır. Savaş yıllarında kurulan Şişli Atölyesi ile ilk kez, resim sanatı devletin resmi propaganda aracı olarak kullanılmış ve üretilen savaş temalı resimler dönemin yönetici erkinin ideolojisini görselleştirmiştir.

Cumhuriyet’in ilan edilmesiyle beraber, Batılılaşma ideolojisinin yerini çağdaşlaşma, Türkçülük ideolojisinin yerini milliyetçilik ideolojisi almıştır. Cumhuriyet döneminin yönetici erki, toplumsal yapının ideolojik düzeyini belirlemeyi devletin resmi politikası haline getirmiştir. Ulus kimliğinin inşa sürecinde resim üretimi, Cumhuriyet devrimlerini görselleştirerek toplumu eğitici bir işlev yüklenmiştir.

Osmanlı Devleti’nde Batılı anlamda tuval resminin başlamasından günümüze kadar, toplumsal yapıda var olan ideolojiler resim sanatında görselleştirilmiştir. Bu görselleştirmeler, resim üretiminin gerçekleştiği dönemde toplumsal yapıya egemen olan ideolojiyle uyum içerisinde olan yapıtlarda ‘olumlayıcı görsel ideoloji’, egemen

ideoloji ya da toplumsal yapıda var olan diğer ideoloji biçimleriyle çatışma içerisinde olan yapıtlarda ‘eleştirel görsel ideoloji’ olarak ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada, geniş bir literatür taramasıyla, resim üretiminin gerçekleştiği toplumsal yapının ideolojik düzeyi belirlenerek Türk resim sanatında nasıl görselleştirildiği irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Biçem, Egemen Erk, İdeoloji, Nicos Hadjinicolaou, Olumluıcı Görsel İdeoloji, Eleştirel Görsel İdeoloji,

TEŞEKKÜR

Tez konusunun belirlenmesinden tezin sonlandırılmasına kadar çalışmanın tüm evrelerini büyük bir titizlikle izleyerek, dinamik bir şekilde ilerleyebilmem için yol gösteren danışman Hocam Sayın Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN'e, değerli katkıları, hoşgörüsü, sabır ve anlayışı için çok teşekkür ederim.

Çalışmamın her aşamasında, engin bilgi ve tecrübesini benimle paylaşan, ihtiyaç duyduğum her konuda yardım ve desteğini esirgemeyen değerli hocam Sayın Prof. Dr. Ahmet Kamil GÖREN'e çalışmama değer kattığı için teşekkür ederim.

Araştırmam sırasında ihtiyaç duyduğum ve ulaşamadığım makalelerini benimle paylaşarak konuyla ilgili bilgi ve desteğini esirgemeyen Sayın Prof. Dr. Funda BERKSOY'a ve kullanmak istediğim bir resmin görseline ulaşabilmem için kendi arşivinde araştırma yaparak bana destek olan Sayın Prof. Dr. Günsel RENDA'ya minnet ve teşekkürlerimi sunarım.

Yüksek Lisans eğitimim süresince, her konuda danışabildiğim, değerli hocam Sayın Dr. Öğr. Üyesi Ömer Eren KOYUNOĞLU' na, yardım, destek ve emekleri için ayrıca teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

Kendi akademik çalışmalarımın yoğunluğu arasında, tezimin özet bölümünün çevirisini yaparak bu araştırmaya katkı sağlayan değerli arkadaşım Mert Zafer KARA' ya, tez çalışmam boyunca, yanımda olarak desteklerini esirgemeyen dostlarım Elif ÖZDEMİR ve Vildan YENTÜRK'e, her zaman her konuda olduğu gibi bu çalışmam boyunca da beni destekleyen hayat arkadaşım Engin GÜL'e hayatımda oldukları için teşekkür ederim.

Bu çalışmanın bütün olumlu tarafları yukarıda isimleri sayılan değerli insanların katkıları sayesinde ortaya çıkmıştır. Tüm aksaklıklar, eksiklikler ve hatalar bana aittir.

Eylem ARSLAN GÜL

İÇİNDEKİLER

ABSTRACT	ii
ÖZET.....	iv
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	ix
RESİMLER LİSTESİ.....	x
BÖLÜM 1.....	24
1. GİRİŞ	24
1.1 Araştırmanın Amacı	25
1.2 Araştırmanın Kapsamı	26
1.3 Araştırmanın Yöntemi.....	27
BÖLÜM 2.....	30
2. TANZİMAT VE MEŞRUTİYET YILLARI (1839-1923)	30
2.1 Kültürel Ortam.....	30
2.1.1 Tanzimat Dönemi.....	31
2.1.2 Meşrutiyet (I-II) Dönemi.....	43
2.2 Resim Sanatı	57
2.3 1914 Kuşağı.....	65
BÖLÜM 3.....	74
3. CUMHURİYET YILLARI (1923-1950)	74
3.1 Cumhuriyet İdeolojisinin Kuruluş Aşaması Olarak Savaş Yılları.....	74
3.1.1 Türkçülük Söylemi Üzerinden Propaganda Süreci	74
3.1.2 Şişli Atölyesi	81
3.1.3 Mütareke' den Cumhuriyet'e İdeolojik Dönüşüm	85
3.2 Ulus Devletin İnşası.....	91
3.3 Sanat ve İktidar: Propaganda.....	102
3.3.1 Kurumsal Yapılar	106
3.3.2 Sergileme Etkinlikleri	109
BÖLÜM 4.....	121
4. İDEOLOJİ VE SANAT	121
4.1. Biçem	129
4.2 Görsel İdeoloji Olarak Biçem Kavramı	132

4.2.1 Olumlu Olumsuz Görsel İdeoloji.....	138
4.2.2 Eleştirel Görsel İdeoloji	139
BÖLÜM 5.....	141
5. GÖRSEL İDEOLOJİ RESİM ÇÖZÜMLEMELERİ	141
5.1 Olumlu Olumsuz Görsel İdeoloji	141
5.1.1 Batılılaşma- Geleneksel Kimlik- Kadın İmgesi	142
5.1.2 Ulusun Kurtuluşu- Milli Mücadele Yılları.....	164
5.1.3 Ulus Devletin Kuruluşu	198
5.1.4 Cumhuriyet Modernleşmesi	236
5.2 Eleştirel Görsel İdeoloji	265
5.2.1 Zihniyet- Geleneksel Kimlik –Kadın İmgesi	266
5.2.2 Yönetici Erk ve Egemen Siyasi İdeoloji	278
5.2.3 Savaş	288
5.2.4 Cumhuriyet Modernleşmesi	296
SONUÇ.....	326
KAYNAKÇA	330
ÖZGEÇMİŞ.....	346

KISALTMALAR LİSTESİ

ADRHM: Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi

İRHM: İstanbul Resim Heykel Müzesi

SSMRK: Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu

TBMM: Türkiye Büyük Millet Meclisi

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 2.1:** (Darüşşafakalı) Salih Molla Aşkî, "*Yıldız Sarayı Bahçesinden*", Tuval Üzerine Yağlıboya, 72,5 x 91,5 cm. (İRHM) (Kaynak: Renda ve Erol, 1980, s.95, Resim:76)..... 58
- Resim 2.2:** Şeker Ahmet Paşa, "*Orman*", Tuval Üzerine Yağlıboya, 140 x 181 cm. (İRHM) (Kaynak: Duben, 2007, s. 131, Resim:36)..... 59
- Resim 2.3:** Osman Hamdi Bey, "*Ab-ı Hayat Çeşmesi*", 1904, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x151 cm. (Alte Nationalgalerie, Berlin, Env. AII 842) (Kaynak: Eldem, E., 2010, s. 24)..... 60
- Resim 2.4:** Süleyman Seyyid, "*Elmalar*", 1898, Tuval Üzerine Yağlıboya, 32.5x55.5 cm. (Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu), (Kaynak: Anonim:24, s. 18)..... 61
- Resim 2.5:** Halil Paşa, "*Çengelköy Vapur İskeleyi*", 1890, Tuval Üzerine Yağlıboya, 27,5 x 46,5 cm. (SSMRK) (Kaynak: Anonim:24, s. 24)..... 62
- Resim 2.6:** Şevket Dağ, "*Ayasofya*", 1318/1901, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x35,5 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:5, 2006, Lot no:162)..... 63
- Resim 2.7:** Şehzade Abdülmecid Efendi, "*Haremde Beethoven/Ahenk*", H.1331/M.1915, Tuval Üzerine Yağlıboya, 154x221 cm. (İRHM) (Kaynak: Anonim:15, 2006, s. 73, Resim:30) 65
- Resim 2.8:** Hikmet Onat, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Canlı Model Çalışması, 1910. (Foto: Zeki) (Kaynak: Özdeniz, 1994, s.18) 66
- Resim 2.9:** Hikmet Onat, "*Atölyede Çıplak Genç Kız*", 1914, Paris, Tuval Üzerine Yağlıboya, 79x53 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Giray, 1995, s.79)..... 68
- Resim 2.10:** 1912 Yılında Paris'te İbrahim Çallı, Mehmet Ruhi ve Hikmet Onat (Kaynak: Şerifoğlu, 2003, s. 9)..... 69

Resim 2.11: Mehmet Ruhi, " <i>Erenköy</i> ", 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 79,5x65 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Çetin, 2004, s. 402, Resim:111)	70
Resim 2.12: Namık İsmail, " <i>Çıplak</i> ", 1922, Tuval Üzerine Yağlıboya, 112x82 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Rona, 1992, s. 154).....	71
Resim 2.13: İbrahim Çallı, " <i>Kadın ve Kuğu</i> ", 1922, Tuval Üzerine Yağlıboya, 48x60 cm. (SSMRK) (Kaynak: Anonim:7, 2009, s. 130).....	72
Resim 2.14: Feyhaman Duran, " <i>Sanatkâr Dostlar</i> ", 1921 (1327), Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x160 cm.(İRHM) (Kaynak: Şerifoğlu, 2003, s.16).....	73
Resim 3.1: İbrahim Çallı, " <i>Çanakkale Savaşlarından Asker Etüdüleri</i> ", Kâğıt Üzerine Karakalem, 28x76 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Sokul, 1998, s. 14).....	80
Resim 3.2: İbrahim Çallı, " <i>Çanakkale Savaşlarından Asker Etütleri</i> ", Kâğıt Üzerine Karakalem, 28x76 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Sokul, 1998, s. 14).....	80
Resim 3.3: <i>Şişli Atölyesi</i> , 8 Eylül 1917, (Soldan sağa: Ali Sami Boyar, Ali Cemal, Namık İsmail, Şehzade Abdülmecid Efendi, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Sami Yetik, Mehmet Ruhi) (Kaynak: Gören, 2003c, s. 24).....	82
Resim 3.4: Hikmet Onat, " <i>Köyünden Geçerken/ Harbe Giderken Veda</i> ", 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100,5x 74 cm, (TBMM Kurtuluş Savaşı Müzesi Koleksiyonu) 83	
Resim 3.5: Namık İsmail, " <i>Al Bir Daha/ Son Mermi</i> " 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 205x145 cm. (ADRHM) (Kaynak: Giray, 2020, s. 224).....	84
Resim 3.6: Hüseyin Avni Lifij, " <i>Biat Töreni</i> ", 1922, Tuval Üzerine Yağlıboya, 31x41 cm, (Özel Koleksiyon) (Anonim:26, 1982, s.52).....	91
Resim 5.1: Saray-ı Hümayunda Vakı Gülhane Kasr-ı Hümayunu Pişgâhında Elli Beş Tarihinde Kıraat Olunan Tanzimat-ı Hayriye Hattı Hümayunu İçin Tertip Olunmuş Olan Alay-ı Vâlâ (Kaynak: Ünver, 1964, s. 705).	142
Resim 5.2: Feyhaman Duran, " <i>Tanzimat Fermanı Okunuyor</i> ", 1932, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x50 cm. (İstanbul Büyükşehir Belediyesi Tanzimat Müzesi Koleksiyonu) (Kaynak: Anonim:27, 1999, s. 131).....	143
Resim 5.3: Hüseyin Avni Lifij, " <i>Özgürlük Alegorisi</i> ", Kâğıt Üzerine Karakalem, 56,2 x40,6 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:12, 2017).....	144
Resim 5.4: Hüseyin Avni Lifij, " <i>Kalkınma/ Belediye Faaliyetleri</i> ", 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 173,5 x 505 cm. (İRHM) (Kaynak: Dellaloğlu, 2018, s. 404). 145	

Resim 5.5: Hüseyin Avni Lifij, " <i>Kalkınma/ Belediye Faaliyetleri</i> " (Sol Kısım Ayrıntı: Çalışan İşçiler) (Kaynak: Dellaloğlu, 2018, s. 404).....	146
Resim 5.6: Hüseyin Avni Lifij, " <i>Kalkınma/ Belediye Faaliyetleri</i> " (Sağ Kısım Ayrıntı: Çalışan İşçiler) (Kaynak: Dellaloğlu, 2018, s. 404).....	147
Resim 5.7: Hüseyin Avni Lifij, " <i>Kadir Gecesi Alayı</i> ", 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 28x51 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:26, 1982, s. 4).....	148
Resim 5.8: Hüseyin Avni Lifij, " <i>Huzur Dersi</i> ", 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 22x52 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Gören, 2001, s. 202-203).....	149
Resim 5.9: Şehzade Abdülmecid Efendi, " <i>Harem'de Goethe/ Mütalaa</i> ", 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 133x 174 cm. (ADRHM) (Kaynak: Giray, 2020, s. 50).....	150
Resim 5.10: Şehzade Abdülmecid Efendi, " <i>Dürrüşehvar Sultan</i> ", 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 137x 80 cm. (Milli Saraylar Resim Koleksiyonu) (Kaynak: Anonim:15, 2006, s. 107).....	152
Resim 5.11: Mihri Müşfik, " <i>Ahmed Rıza Bey'in Annesi Naile Hanım</i> ", 1908-1909, Tuval Üzerine Yağlıboya (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Toros, 1988, s. 5).....	153
Resim 5.12: Şeker Ahmet Paşa, " <i>Otoportre</i> ", Tuval Üzerine Yağlıboya, 116x 84 cm. (İRHM) (Kaynak: Gören, 2002, s. 63).....	154
Resim 5.13: Hüseyin Rıfat Çeteci, " <i>Kahvehane</i> ", 1908, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65,5 x 94 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:21, 2010, Lot No: 544).....	156
Resim 5.14: Osman Hamdi Bey, " <i>Osmanlı Kadını Portresi</i> ", 1881, Tuval Üzerine Yağlıboya, 185x109 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Eldem, E., 2010, s. 202)....	157
Resim 5.15: İzzettin Ziya, " <i>Şemsiyeli Kadın</i> ", 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 x 73,5 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:15, 2006, s. 150).....	158
Resim 5.16: Osman Hamdi Bey, " <i>Gezintide Kadınlar</i> ", 1887, Tuval Üzerine Yağlıboya, 84 x 132 cm. (Yapı Kredi Bankası Resim Koleksiyonu) (Kaynak: Eldem, E., 2010, s. 222).....	159
Resim 5.17: İbrahim Çallı, " <i>Hamakta Uzanmış Kadın</i> ", 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 38x70 cm. (SSMRK) (Kaynak: Anonim:7, 2009, s. 129).....	160
Resim 5.18: Müfide Kadri, " <i>Sandal Sefası</i> ", 1909, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40x75,5 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:2, 2010, Lot No: 158).....	161

- Resim 5.19:** Halil Paşa, "*Ressam Kız ve Atölyesi*", Tuval Üzerine Yağlıboya, 41x33 cm. (Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu) (Kaynak: Anonim:7, 2009, s. 87) 162
- Resim 5.20:** Ömer Adil, "*Kızlar Atölyesi*", 1919-1922, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x118 cm. (İRHM) (Kaynak: Anonim:15, 2006, s. 37)..... 163
- Resim 5.21:** Sami Yetik, "*Türk Kurtuluş Savaşı'ndan/ Köyün Geriye Alınması*", 1924, Tuval Üzerine Yağlıboya, 194x294 cm. (Askeri Müze Resim Koleksiyonu Envanter No: 8490) 165
- Resim 5.22:** Ali Cemal, "*Vatan Savunması*", 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 74,5 x 110 cm. (ADRHM, Envanter No: R-0267) (Kaynak: Gören, 1997a, s. 84) 166
- Resim 5.23:** Sami Yetik, "*Türk Kurtuluş Savaşı'ndan*", 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 210 x 300 cm. (Askeri Müze Resim Koleksiyonu Envanter No: 11459) 167
- Resim 5.24:** Sami Yetik, "*Topçular*", 1928, Duralit Üzerine Yağlıboya, 71x100 cm. (ADRHM) (Kaynak: Giray, 2020, s. 240) 168
- Resim 5.25:** Hikmet Onat, "*Siperde Mektup Okuyan Askerler*", 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x124 cm. (İRHM) (Kaynak: Anonim:28, 2003, s. 57) 169
- Resim 5.26:** Ali Cemal, "*Biraz Su/ Yaralıya Yardım*", 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 121x150 cm. (Askeri Müze Resim Koleksiyonu Envanter No: 11472) 170
- Resim 5.27:** Sami Yetik, "*Milli Mücadele*", 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 106x175 cm. (Askeri Müze Resim Koleksiyonu Envanter No: 8479) 171
- Resim 5.28:** İbrahim Çallı, "*Türk Topçuları/ Topçu Mevzi Alırken*", 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x270 cm. (İRHM) (Kaynak: Özsezgin, 1993, s. 144)..... 172
- Resim 5.29:** Sami Yetik, "*Yunan Topçularına Baskın*", 1922, Tuval Üzerine Yağlıboya, 189x338 cm. (Askeri Müze Resim Koleksiyonu Envanter No: 8469).. 173
- Resim 5.30:** Hayri Çizel, "*İzmir'e Doğru*", 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 95x72 cm. (Askeri Müze Resim Koleksiyonu Envanter No: 8473) 174
- Resim 5.31:** Halil Dikmen, "*Türk Yunan Savaşında Mermi Taşıyan Türk Kadınları*", 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 143x245 cm. (İRHM) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 186) 176

Resim 5.32: Zeki Kocamemi, " <i>Mekkâre Erleri</i> ", 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 123,5 x195,5 cm. (İRHM) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 125)	177
Resim 5.33: Sami Yetik, " <i>Cephane Taşıyan Köylüler</i> ", 1922, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91x131,5 cm. (ADRHM) (Kaynak: Giray, 2020, s. 239).....	178
Resim 5.34: Mehmet Ruhi Arel, " <i>Hilal-i Ahmer'e Yardım/ İane</i> ", 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x38 cm. (İRHM) (Kaynak: Gören, 1997a, s. 126).....	179
Resim 5.35: Şeref Akdik, " <i>Ekmek Saçlarından Süngü Yapımı</i> ", 1931, Tuval Üzerine Yağlıboya. (Ölçü Bilinmiyor) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 120).....	180
Resim 5.36: İbrahim Çallı, " <i>İstiklal Harbinde Vatan Müdafaasına Koşan Zeybekler</i> ", 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 154x186 cm. (ADRHM) (Kaynak: Giray, 2020, s. 152)	181
Resim 5.37: Hayri Çizel, " <i>Ana Gayreti</i> ", 1934, Tuval Üzerine Yağlıboya, 159x235 cm. (Askeri Müze Resim Koleksiyonu Envanter No: 8476)	182
Resim 5.38: Şeref Akdik, " <i>Atatürk Telgraf Başında</i> ", 1934, Tuval Üzerine Yağlıboya, 178x138 cm. (İRHM) (Kaynak: Anonim:18, 1996, s. 454).....	183
Resim 5.39: Avni Lifij, " <i>Mareşal Fevzi Çakmak MESAİDE</i> ", 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 166x131 cm. (İRHM) (Kaynak: Gören, 2001, s. 133)	184
Resim 5.40: İbrahim Çallı, " <i>Mustafa Kemal ve Trikopolis</i> ", 1927, Tuval Üzerine Yağlıboya, 210x305 cm. (İstanbul Atatürk Müzesi Resim Koleksiyonu).....	185
Resim 5.41: Mehmet Ruhi Arel, " <i>Türk Ordusunun İstanbul'a Girişi</i> ", 1931, Tuval Üzerine Yağlıboya, 111x147 cm. (İstanbul Atatürk Müzesi Resim Koleksiyonu) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 75)	186
Resim 5.42: Şemsi Arel, " <i>İtilaf Devletlerinin İstanbul'dan Çıkışı</i> ", 1934, 111x147 cm. (İstanbul Atatürk Müzesi Resim Koleksiyonu) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 76) .	187
Resim 5.43: Feyhaman Duran, " <i>Gazi Heykeli</i> ", 1929, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65,5x53 cm. (ADRHM) (Kaynak: Anonim:36, 1992).....	188
Resim 5.44: İbrahim Çallı, " <i>Atatürk</i> ", 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 147,5x122 cm. (İstanbul Atatürk Müzesi Resim Koleksiyonu) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 82) .	189
Resim 5.45: Nazmi Ziya, " <i>Atatürk</i> ", 1925, Tuval Üzerine Yağlıboya, 146x96,5 cm. (İRHM) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 83)	190

Resim 5.46: Edip Hakkı Köseoğlu, " <i>İsmet İnönü</i> ", 1939, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x100 cm. (İRHM) (Kaynak: Anonim:18, 1996, s. 361).....	191
Resim 5.47: Zeki Kocamemi, " <i>İsmet İnönü Portresi</i> ", 1939, Tuval Üzerine Yağlıboya, 38x29,5 cm. (İRHM) (Kaynak: Anonim:18, 1996, s. 466).....	192
Resim 5.48: İbrahim Çallı, " <i>İsmet İnönü</i> ", 1939, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x98 cm. (İRHM) (Kaynak: Özsezgin, 1993, s. 156).....	193
Resim 5.49: Feyhaman Duran, " <i>İsmet İnönü</i> ", 1939, Tuval Üzerine Yağlıboya, 52x31,5 cm. (İş Bankası Resim Koleksiyonu) (Kaynak: Giray, 1997, s. 331).....	194
Resim 5.50: Refik Epikman, " <i>Atatürk Mecliste Konuşuyor</i> ", 1920, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x145 cm. (T.C. Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu) (Kaynak: Anonim:30, 2001, s. 19).....	195
Resim 5.51: Refik Epikman, " <i>İlk Meclis</i> ", Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x141,5 cm. (ADRHM) (Kaynak: Giray, 2020, s. 296)	196
Resim 5.52: Refik Epikman, " <i>O Gün</i> ", 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260x170 cm. (T.B.M.M. Müzesi Resim Koleksiyonu) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 127).....	197
Resim 5.53: Şeref Akdik, " <i>Okuma Yazma Kursu/ Millet Mektebi</i> ", 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x150 cm. (İRHM) (Kaynak: Anonim:18, 1996, s. 218)	198
Resim 5.54: Şeref Akdik, " <i>Millet Mektebi/ Okula Kayıt</i> ", 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 167,5x212,5 cm. (ADRHM) (Kaynak: Giray, 2020, s. 313).....	200
Resim 5.55: Cemal Tollu, " <i>Alfabe Okuyan Köylüler</i> ", 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92 x 73,5 cm. (İRHM) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 122).....	201
Resim 5.56: Şeref Akdik, " <i>Ahlatlıbel Kazısı Heyeti ve Atatürk</i> ", Tuval Üzerine Yağlıboya, 220x296 cm. (ADRHM) (Kaynak: Giray, 2020, s. 315).....	203
Resim 5.57: Cemal Tollu, " <i>Antalya Akköprü Ziraat İstasyonunda Köylüler</i> ", 1938, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 41x 56 cm. (ADRHM) (Kaynak: Giray, 2020, s. 400)	204
Resim 5.58: Namık İsmail, " <i>Harman</i> ", 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 165x201 cm. (İRHM) (Kaynak: Anonim:18, 1996, s. 205).....	205

Resim 5.59: Namık İsmail, “ <i>Gazi Mustafa Kemal Atatürk Çiftçiler Arasında</i> ”, 1929, Tuval Üzerinde Yağlıboya, 475x500 cm. (Ziraat Bankası Resim Koleksiyonu) (Kaynak: Giray, 2010, s. 75).....	206
Resim 5.60: Mehmet Ruhi Arel, “ <i>Atatürk Köylülerle</i> ”, 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 142x185 cm. (Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu)	207
Resim 5.61: Zeki Kocamemi, “ <i>Rize’de Çay Ziraatı</i> ”, 1938, Tuval Üzerine Yağlıboya, 37,5x44 cm. (İRHM) (Kaynak: Edgü A. , 1998, s. 163).....	208
Resim 5.62: Eşref Üren, “ <i>Bulgur Yıkayan Kadınlar</i> ”, 1943, Tuval Üzerine Yağlıboya, 98x142 cm. (Harita Genel Komutanlığı Müzesi) (Kaynak: Anonim:31, 2017, s. 137).....	209
Resim 5.63: Cemal Tollu, “ <i>Hasat</i> ”, 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya, 47x61 cm.(Özel Koleksiyon) (Kaynak: Edgü, 1998, s. 184).....	210
Resim 5.64: Salih Urallı, “ <i>Hasat</i> ”, 1940, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x50 cm. (T.C. Merkez Bankası Resim Koleksiyonu) (Kaynak: Anonim:15, 2006, s. 93).....	211
Resim 5.65: Refik Epikman, “ <i>Ankara Maltepe Havagazı Fabrikası</i> ”, 1942, Duralit Üzerine Yağlıboya, 37,5 x 46 cm. (ADRHM) (Kaynak: Giray, 2020, s. 294)	213
Resim 5.66: Şevket Dağ, 'Haydarpaşa Garı', 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60,5x80 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:16, 2000, Lot No: 68)	214
Resim 5.67: Şevket Dağ, “ <i>İzmir Limanı-Alsancak Garı</i> ”, 1924, Tuval Üzerine Yağlıboya, 52x77 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:1, 2014, Lot No: 18) 214	
Resim 5.68: Şevket Dağ, “ <i>Demiryolu</i> ”, 1936, Tuval Üzerine Yağlıboya, 57,5 x39 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:3, 2011, Lot No: 114)	215
Resim 5.69: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “ <i>İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler</i> ”, 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x120 cm. (İRHM) (Kaynak: Şerifoğlu, 2008, s. 188)	216
Resim 5.70: Şeref Akdik, “ <i>Eskişehir Cer Atölyesi</i> ”, 1946, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 55x65 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:32, 2013, Lot No: 25)	217
Resim 5.71: Şeref Akdik, “ <i>Sivas Cer Atölyesi</i> ”, 1946, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x65 cm. (Akbank Resim Koleksiyonu) (Kaynak: Gören, 2003b, s. 31)	218

Resim 5.72: Şevket Dağ, “ <i>İstanbul Limanı</i> ”, 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya. (Ölçüsü Bilinmiyor), (Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu) (Kaynak: Giray, 1997, s. 93).....	219
Resim 5.73: Şeref Akdik, “ <i>Metalurji Atölyesi</i> ”, 1945, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54x65 cm. (İstanbul Modern Sanat Müzesi) (Kaynak: Anonim:17, 2007, s. 126)..	220
Resim 5.74: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “ <i>Kömür Ocakları</i> ”, 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 41x212 cm. (Kaynak: Şerifoğlu, 2011, s. 284-285)	221
Resim 5.75: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “ <i>Kömür Ocakları</i> ”, 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 41x212 cm. (Detay).....	221
Resim 5.76: Sabiha Rüşdü Bozcalı, “ <i>Maden Ocağı-Zonguldak'tan</i> ”, 1939, Tuval Üzerine Yağlıboya. (Ölçüsü Bilinmiyor) (Kaynak: Edgü, 1998, s. 103).....	222
Resim 5.77: Nurullah Berk, “ <i>Tayyareciler</i> ”, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x96 cm. (İRHM) (Kaynak: Giray, 1997, s. 208).....	223
Resim 5.78: Ali Avni Çelebi, “ <i>Havaalanı</i> ”, 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 145x182 cm. (İRHM) (Kaynak: Anonim:18, 1996)	224
Resim 5.79: Nurettin Ergüven, “ <i>İşçiler</i> ”, 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 219x184,5 cm. (İRHM) (Kaynak: Keser, 2006, s. 316).....	225
Resim 5.80: Refik Epikman, “ <i>Hipodrom</i> ”, 1936, Tuval Üzerine Yağlıboya, 21x32 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:4, 2008, Lot No: 24)	227
Resim 5.81: Refik Epikman, “ <i>Ankara Hipodrom At Yarışları</i> ”, 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya, 27x41 cm. (ADRHM) (Kaynak: Giray, 2020, s. 295).....	228
Resim 5.82: Arif Bedii Kaptan, “ <i>Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii</i> ”, 1934, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x155 cm. (İRHM) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 189).....	229
Resim 5.83: Zeki Faik İzer, “ <i>İnkılap Yolunda</i> ”, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 176x237 cm. (İRHM) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 186)	231
Resim 5.84: Eugene Delacroix, “ <i>Halka Yol Gösteren Özgürlük</i> ”, 1830, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260x325 cm. (Louvre Museum)	231
Resim 5.85: Turgut Zaim, “ <i>Doğulu ve Batılı Halkın Atatürk'e Şükranı</i> ”, (Sol Pano), 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x300 cm. (İRHM) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 120)	233

Resim 5.86: Turgut Zaim, “ <i>Doğulu ve Batılı Halkın Atatürk'e Şükranı</i> ”, (Sağ Pano), 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x300 cm. (İRHM) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 120)	233
Resim 5.87: Turgut Zaim, “ <i>Doğulu ve Batılı Halkın Atatürk'e Şükranı</i> ”, (Orta Pano), 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 134x183 cm. (İRHM) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 119)	234
Resim 5.88: Mehmet Ruhi Arel, “ <i>Atatürk'ü İstikbal</i> ”, 1927, Tuval Üzerine Yağlıboya, 94x120 cm. (İRHM) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 77).....	236
Resim 5.89: İbrahim Çallı, “ <i>Ressam Şevket Dağ ve Ben</i> ”, 1940, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 38x46 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Renda ve Erol, 1988, s. 184). 237	
Resim 5.90: Şeref Akdik, “ <i>Ayna Önünde Köpekli Kadın</i> ”, 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130,5x75 cm. (İRHM) (Kaynak: İpşiroğlu N. , 2011, s. 40).....	238
Resim 5.91: Cemal Tollu, “ <i>Siyah Elbiseli Kadın</i> ”, 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x46 cm. (İRHM) (Kaynak: Anonim:8, 2005)	239
Resim 5.92: Namık İsmail, “ <i>Ayakta Duran Kadın</i> ”, 1927, Tuval Üzerine Yağlıboya, 98x84 cm. (İRHM) (Kaynak: Yaman, 2006, s. 43)	240
Resim 5.93: Şeref Akdik, “ <i>Nazlı Ecevit Portresi</i> ”, 1932, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x80 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Gören, 2003a, s. 53).....	241
Resim 5.94: Ömer Adil, “ <i>Göreve Çağrı</i> ”, 1924, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91,5x125 cm. (İRHM) (Kaynak: Yaman, 2006, s. 25)	242
Resim 5.95: Şeref Akdik, “ <i>Kitap Okuyan Kadın</i> ”, 1945, Tuval Üzerine Yağlıboya, 24,5x19 cm. (İRHM) (Kaynak: Yaman, 2006, s. 76)	243
Resim 5.96: Melek Celal Sofu, “ <i>Dikiş Diken Kadın</i> ”, 1923, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 38,5x34,5 cm. (İRHM) (Kaynak: Yakın, 2005, s. 109).....	244
Resim 5.97: İbrahim Çallı, “ <i>Dikiş Diken Kadın</i> ”, 1927, Tuval Üzerine Yağlıboya, 126x97 cm. (İRHM) (Kaynak: Yaman, 2006, s. 143)	245
Resim 5.98: İbrahim Çallı, “ <i>Balkonda Oturan Kadınlar</i> ”, 1934, Tuval Üzerine Yağlıboya, 148x117 cm. (ADRHM) (Kaynak: Özsegin, 1993, s. 184).....	247
Resim 5.99: Melek Celal Sofu, “ <i>Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Kadın</i> ”, 1936, Tuval Üzerine Yağlıboya, 35x48 cm. (İRHM) (Kaynak: Yakın, 2005, s. 124).....	248

Resim 5.100: Malik Aksel, “ <i>Yeni Mektep</i> ”, 1936, Tuval Üzerine Yağlıboya, 84,5x84,5 cm. (ADRHM) (Kaynak: Anonim:15, 2006, s. 119)	249
Resim 5.101: Hamit Görele, “ <i>Konser</i> ”, 1935/1936, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x162 cm. (İRHM) (Kaynak: Yaman, 2006, s. 73)	250
Resim 5.102: Melek Celal Sofu, “ <i>Atölyede Model</i> ”, 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 58x43 cm. (İRHM) (Kaynak: Yakın, 2005, s. 116)	251
Resim 5.103: Zeki Faik İzer, “ <i>İki Balerin</i> ”, 1947, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 50x34,5 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Yaman, 2006, s. 183).....	252
Resim 5.104: Cemal Tollu, “ <i>Küçük Dansöz/ Balerin</i> ”, 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65,5x54 cm. (İRHM) (Kaynak: Elvan, 2006, s. 106).....	253
Resim 5.105: Nazmi Ziya Güran, “ <i>Eski ve Yeni İstanbul- Triptik</i> ”, Ankara Halkevi Birinci Resim ve Heykel Sergisi (Kaynak: Giray, 1995, s. 58).....	254
Resim 5.106: Nazmi Ziya Güran, “ <i>Eski ve Yeni İstanbul</i> ”, (Taksim Meydanı), 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x93 cm. (Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu) (Kaynak: Yaman, 2006, s. 56)	255
Resim 5.107: Nazmi Ziya Güran, “ <i>Eski ve Yeni İstanbul</i> ” (Eski Bir Sokak- Sol Pano),1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x60 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Giray, 1995, s. 60).....	256
Resim 5.108: Nazmi Ziya Güran, “ <i>Eski ve Yeni İstanbul</i> ”, (Süleymaniye'de Kemeraltı - Sağ Pano), 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x60 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Giray, 1995, s. 61)	257
Resim 5.109: Ali Avni Çelebi, “ <i>Vitrin</i> ”, 1926, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x73 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Yaman, 2006, s. 69).....	258
Resim 5.110: Mehmet Ruhi Arel, “ <i>Fatih Kaymakamlığı</i> ”, 1926, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x66 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Hatipoğlu, 2010, s. 76).....	259
Resim 5.111: Şeref Akdik, “ <i>Moda Çay Bahçesi</i> ”, 1945, Tuval Üzerine Yağlıboya, 38x47 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Okkalı ve Baytar, 2020, s. 148).....	260
Resim 5.112: İbrahim Çallı, “ <i>Balo/ Bir Balo Gecesi</i> ”, 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, 75x80 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Berk ve Turani, 1981, s. 27)..	262

Resim 5.113: Refik Epikman, “ <i>Bar</i> ”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x55 cm. (İRHM) (Kaynak: Giray, 1997, s. 166).....	263
Resim 5.114: Ömer Adil, “ <i>Deniz Hamamı</i> ”, 1927, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x46 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:15, 2006, s. 195).....	265
Resim 5.115: Halil Paşa, “ <i>Uzanan Kadın</i> ”, 1894, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 41x60 cm. (İRHM) (Kaynak: Yaman, 2006, s. 66)	266
Resim 5.116: Şehzade Abdülmecid Efendi, “ <i>Avluda Kadınlar</i> ”, 1899, Tuval Üzerine Yağlıboya, 117x177 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:33, 2013, Lot No: 480)	268
Resim 5.117: Osman Hamdi Bey, “ <i>Mihrab/ Yaradılış</i> ”, 1901, Tuval Üzerine Yağlıboya, 210x108 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Eldem, E., 2010, s. 337)...	270
Resim 5.118: Namık İsmail, “ <i>Tefekkür</i> ”, 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 131x180 cm. (İRHM) (Kaynak: Yaman, 2006, s. 42)	271
Resim 5.119: Ömer Adil, “ <i>Düşünen Kadın</i> ”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 116x81 cm.(ADRHM) (Kaynak: Yaman, 2012, s. 149).....	273
Resim 5.120: Nuri İyem, “ <i>Düşkün Kadınlar</i> ”, 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya (Ölçü Bilinmiyor) (Kaynak: Ülken, 1942, Resim: 20).....	274
Resim 5.121: Nuri İyem, “ <i>Muayene Günü</i> ”, 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya, (Ölçü Bilinmiyor) (Kaynak: Ülken, 1942, Resim: 18).....	275
Resim 5.122: Agop Arad, “ <i>Düşkün Kadın</i> ”, 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya, (Ölçü Bilinmiyor) (Kaynak: Ülken, 1942, s. 29)	276
Resim 5.123: Edip Hakkı Köseoğlu, “ <i>Isınan Kadınlar/ İki Kadın/ Mangal Başı</i> ”, 1935, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 80x60 cm. (İRHM) (Kaynak: Anonim:18, 1996, s. 254).....	277
Resim 5.124: Şehzade Abdülmecid Efendi, “ <i>Sis</i> ”, 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100,5x144 cm. (İstanbul Aşiyân Müzesi) (Kaynak: Anonim:27, 1999, s. 9)	279
Resim 5.125: Halife Abdülmecid Efendi, “ <i>IV. Murad ve Nefi</i> ”, M.1941, Tuval Üzerine Yağlıboya. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Yağbasan, 2004b, s. 251, Resim:126).....	282

- Resim 5.126:** Şehzade Abdülmecid Efendi, “*Abdülhamid'in Hal'i*”, 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 234 x172 cm. (Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu Envanter No: 11/1270) 283
- Resim 5.127:** II. Abdülhamid'e Hal'i'ni Bildiren Heyetin Fotoğrafi, 35,5x30 cm. (Milli Saraylar Fotoğraf Koleksiyonu, Envanter No:64/ 1155)..... 284
- Resim 5.128:** Şehzade Abdülmecid Efendi, “*Tarih Dersi/ Nasihat*”, 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 164x120 cm. (Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu Envanter No:17/568)..... 286
- Resim 5.129:** Şehzade Abdülmecid Efendi, “*Ben Büyüyeyim De*”, 1913, (H.1329), Kâğıt Üzerine Pastel ve Füzen, 54x15 cm. (Dolmabahçe Sarayı Müzesi Katalog No: 100/679) 287
- Resim 5.130:** Hüseyin Avni Lifij, “*Savaş/ Alegori*”, 1916, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160x200 cm. (İRHM) (Kaynak: Duben, 2007, s. 62) 289
- Resim 5.131:** Namık İsmail, “*Savaşın Yankıları/Tifüs*”, 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 170x130 cm. (ADRHM) (Kaynak: Giray, 2020, s. 221)..... 290
- Resim 5.132:** Hüseyin Avni Lifij, “*Karagün*”, 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 93x118 cm. (ADRHM) (Kaynak: Giray, 2020, s. 215) 292
- Resim 5.133:** Ali Avni Çelebi, “*Yaralı Asker/ Silah Arkadaşları*”, 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x100 cm. (İRHM) (Kaynak: Anonim:34, 1998, s. 14) 293
- Resim 5.134:** Mehmet Ruhi Arel, “*Gurupta Köprü Üstü*”, 1919, Kâğıt Üzerine Suluboya, 20x73 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Haydaroğlu, 2003, s. 51) 294
- Resim 5.135:** Sami Yetik, “*Doğu Cephesinden Dönüş/ Sarıkamış'tan Avdet*”, 1919, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x282 cm. (Askeri Müze Koleksiyonu Envanter No: 8470) 295
- Resim 5.136:** Ömer Adil, “*Onun Anısına/ Şehit Karısı/ Ebedi Hatıra*”, 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x114 cm. (Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu) (Kaynak: Anonim:35, 2014, s. 204)..... 296
- Resim 5.137:** Sami Yetik, “*İzmir Kadifekale'de Köylüler*”, 1932, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 31x47 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:22, 2018, Lot No:27) 298

Resim 5.138: Abidin Dino, " <i>Dilenci</i> ", 1939, Tuval Üzerine Yağlıboya (Ölçü Bilinmiyor) (Kaynak: Berk M., 2010, s. 61).....	300
Resim 5.139: Malik Aksel, " <i>Sivas'ta Kale Mahallesi</i> ", 1939, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45x54 cm. (Kaynak: Berk M., 2010, s. 67).....	301
Resim 5.140: Turgut Atalay, " <i>Balık Ayıklayanlar</i> ", 1939, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x65 cm. (Kaynak: Mengüç, 2001, s. 43).....	304
Resim 5.141: Turgut Atalay, " <i>Balıkçılar</i> ", 1940, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x80 cm. (Kaynak: Çelik, 2009, s. 161)	305
Resim 5.142: Selim Turan, " <i>Balık Mezatı</i> ", Tuval Üzerine Yağlıboya. (Ölçü ve Tarih Bilinmiyor) (Kaynak: Ülken, 1942, Resim: 24).....	306
Resim 5.143: Selim Turan, " <i>Kambur Felek</i> ", 1940, Tuval Üzerine Yağlıboya, 41x50 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Çelik, 2009, s. 160).....	307
Resim 5.144: Nuri İyem, " <i>Yolculuk Var Türküsü</i> ", 1941, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40x60 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Çelik, 2009, s. 158).....	308
Resim 5.145: Avni Arbaş, " <i>Sarhoş Balıkçı Ziya/ Son İkrâm</i> ", 1941, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46,5x36,5 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Çelik, 2009, s. 159).....	309
Resim 5.146: Namık İsmail, " <i>Maden İşçileri/ Maden Ocağı</i> ", Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x80 cm. (İstanbul Ticaret Odası Koleksiyonu) (Kaynak: Çalikoğlu, 2001, s. 12).....	310
Resim 5.147: Turgut Atalay, " <i>Ütüçüler</i> ", 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya (Ölçü Bilinmiyor) (Kaynak: Ülken, 1942, Resim: 27).....	311
Resim 5.148: Turgut Atalay, " <i>Balıkçılar</i> ", 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya. (Ölçü Bilinmiyor) (Kaynak: Ülken, 1942, Resim: 25).....	312
Resim 5.149: Agop Arad, " <i>Balıkçı</i> ", 1949, Tuval Üzerine Yağlıboya. (Ölçü Bilinmiyor) (Kaynak: Oktay S. , 1949, s. 158)	312
Resim 5.150: Nuri İyem, " <i>Nalbant</i> ", 1944, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x99 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Keser, 2006, s. 373).....	313
Resim 5.151: Turgut Atalay, " <i>Laleli'de Kızılay İmareti</i> ", 1940, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45x70 cm. (Kaynak: Keser, 2006, s. 359).....	315

Resim 5.152: Mümtaz Yener, " <i>Fırın/ Fırında Ekmek Bekleyenler</i> ", 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya (Ölçü Bilinmiyor) (Kaynak:Erdoğan, 2006, s. 14).....	316
Resim 5.153: Selim Turan, " <i>Dilenci Kadın ve Çocuk</i> ", 1941, Kâğıt Üzerine Guaj, Füzen ve Yağlı Pastel, 148,5 x 77 cm. (İstanbul Üniversitesi Selim Turan Koleksiyonu Envanter No:2003/2067)	317
Resim 5.154: Selim Turan, " <i>Dilenci</i> ", 1942, Kâğıt Üzerine Guaj ve Pastel, 111x80 cm. (İstanbul Üniversitesi Selim Turan Koleksiyonu Envanter No: 2003/ 2075)...	318
Resim 5.155: Selim Turan, " <i>Ayakta Duran Çocuk</i> ", 1943, Kâğıt Üzerine Guaj ve Pastel, 113,5x 74 cm. (İstanbul Üniversitesi Selim Turan Koleksiyonu Envanter No: 2003/ 2074)	319
Resim 5.156: Avni Arbaş, " <i>Meyhane</i> ", 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya, (Ölçü Bilinmiyor) (Kaynak: Ülken, 1942, Resim: 25).....	320
Resim 5.157: Avni Arbaş, " <i>Meyhane</i> ", 1942/ 1943, Tuval Üzerine Yağlıboya, 64x 49 cm. (Kaynak: Edgü F. , 2001, s. 124)	321
Resim 5.158: Turgut Atalay, " <i>Meyhane</i> ", 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya. (Kaynak: Ülken, 1942, Resim: 26)	322
Resim 5.159: Selim Turan, " <i>Esrarkeş</i> ", 1948, Kâğıt Üzerine Çini Mürekkebi, Füzen, 100x64 cm. (İstanbul Üniversitesi Selim Turan Koleksiyonu Envanter No: 2003/ 2066)	323
Resim 5.160: Kemal Artun, " <i>Üç Kâğıtçılar</i> ", 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya. (Kaynak: Çalt, 1950, s. 9)	324

BÖLÜM 1

1. GİRİŞ

Kökleri ilk çağ felsefesine kadar uzanan sanatın ne olduğu üzerindeki tartışmalar, Ortaçağ'ın karanlık dünyasının yıkılıp Aydınlanma çağının başlamasından sonra değişen toplumsal yapılarla birlikte yerini sanat ve egemen erk arasındaki ilişkinin ne olduğuna bırakmıştır. Bu ilişkinin sorgulanmasında temel argüman, ideoloji kavramı ve yönetici erkin ideolojik biçiminin toplumsal yapıda hâkim olan ideolojik düzeyele aynı olmasıdır.

Feodal toplum yapısından kapitalist sisteme geçişle beraber değişen toplumsal üretim ilişkileri sonucunda ortaya çıkan toplumsal sınıflar, yönetici erk tarafından kurulan ideolojik hegemonya aracılığıyla elimine edilerek toplumsal bütün içerisinde eritmeye çalışılmıştır. Bu ideolojik hegemonya araçlarından biri de toplumsal formasyonun ana bileşenlerinden olan sanattır. Yunan asıllı sanat tarihçisi Nicos Hadjinicolaou, *'Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi'* adlı kitabında, sanat ve egemen ideoloji arasındaki ilişkiyi, sanat tarihi yazımının kullandığı kavramlar üzerinden açıklamaktadır.

Nicos Hadjinicolaou'nun sanat tarihi biliminin temel kavramlarından biri olan *'biçem'* kavramı yerine, sanat tarihi yazımında *'görsel ideoloji'* kavramının kullanılmasıyla bu bütünlükçü görünen eksik yapının çözüme kavuşturulacağı ve bu sayede sanat tarihi biliminin özerk ve öznel bir kavramla temsil edilebileceği düşüncesi, bu tez çalışmasının temelini oluşturmaktadır.

Sanat, egemen ideolojinin kendi erkini gösterme araçlarından biridir. Bu sebeple, yeryüzünde var olan bütün toplumlarda, toplumsal yapının ideolojik düzeyini oluşturan alanlardan biri olan resim üretiminin tarihi, aynı zamanda egemen erkin görsel ideolojilerinin tarihi olmuştur. Resim sanatı, yönetici erkin ideolojisini

olumlayan ya da eleştiren görsel ideoloji biçimleriyle toplumsal işlevini yerine getirmektedir.

Nicos Hadjinicolaou'nun sanat tarihi kuramı doğrultusunda hazırlanan '*Türk Resim Sanatının Görsel İdeolojisi: 1850-1950*' başlıklı bu çalışmada, Türk resim sanatında, yapıldığı dönemin egemen ideolojisi ile kurulan tasarımsal ilişki üzerinden tanımlanan '*eleştirel*' ve '*olumlayıcı*' görsel ideoloji biçimleri araştırılmıştır. Çalışmanın kapsamına giren 1900-1950 tarihleri arasında, Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti'nin toplumsal yapısını oluşturan dinamikler tespit edilerek, dönemin egemen ideolojileri belirlenmiş ve seçilen resimlerin görsel ideolojileri analiz edilmiştir.

1.1 Araştırmanın Amacı

Nicos Hadjinicolaou'nun '*Sanat Tarihi ve Sınıf Bilinci*' adlı yapıtında ortaya koyduğu görüşler doğrultusunda, egemen ideoloji ile sanat arasındaki ilişkinin, resim sanatına yansımalarının ele alındığı bu çalışmada, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinden başlayarak Cumhuriyet'in ilanı ve ulus devletinin inşası süreçlerinde Türk resim sanatında görselleştirilen ideolojilerin tespit edilmesi amaçlanmıştır.

Osmanlı Devleti'nde Tanzimat'ın ilanı ile hız kazanan Batılılaşma çabalarında, Osmanlıcılık ideolojisi ile birlikte siyasi, idari ve toplumsal yapıya yön veren başlıca ideoloji Batılılaşma olmuştur. Meşrutiyet'in ilanı ile beraber toplumsal yapıda değişimler yaşanmaya başlanmış ve Batıcılık, Türkçülük, Pozitivizm, Muhafazakârlık, Liberalizm ve Sosyalizm gibi yeni ideolojik sistemlerin Osmanlıcılık ideolojisiyle aynı anda var olduğu bir toplum yapısı ortaya çıkmıştır. Balkan Savaşları'yla başlayan dönemde, Osmanlıcılık ideolojisi yerini Milliyetçilik ideolojisine bırakmış ve ulus bilincinin temelleri atılmıştır. Yaşanan savaş yıllarının sonucunda Cumhuriyet'in kuruluşu ve ulus kimliğinin inşa edilmesi sürecinde egemen erkin resmi ideolojisi, Batılılaşmadan çağdaşlaşmaya dönüşmüş ve devrim ideolojisi siyasal, endüstriyel ve kültürel kalkınmayı karşılayan egemen ideoloji haline almıştır. Toplumsal yapıda gerçekleşen ideolojik dönüşümlerin, yönetici erkin kültür ve sanat politikalarına nasıl yansıdığı ve resim sanatının gelişim sürecinde egemen ideoloji ile kurduğu ilişki biçimlerini ortaya koymak çalışmanın bir diğer amacını oluşturmaktadır.

Feodalizmden Kapitalizme doğru, doğal süreci içerisinde evrilen Batı toplumlarında, toplumsal formasyonun bileşenlerinden biri olan estetik kategorisi ve resim sanatı egemen erkin meşruiyetini sağlama sürecinde, hâkim ideolojiyi görselleştirme işlevi yüklenmiştir. Batı toplumlarının tarihselliğine ve toplumsal yapısına sahip olmayan Osmanlı Devleti'nden Cumhuriyet Türkiye'sine dönüşen siyasi ve idari yapının resmi kültür politikalarını, resim sanatı aracılığıyla halka ulaştırmak amacıyla gerçekleştirdiği kurumsallaşma ve yaygınlaştırma faaliyetlerinin etkilerini ve sonuçlarını irdelemek çalışmanın amaçları arasında yer almaktadır.

1.2 Araştırmanın Kapsamı

'*Türk Resim Sanatının Görsel İdeolojisi:1850-1950*' başlıklı bu çalışma, Osmanlı Devleti'nde egemen erkin hâkim ideolojisinin toplumsal yapıda var olan diğer ideoloji biçimlerine etki ederek, kendilerine özgü özelliklerini değiştirmeye başladığı 1850 ile çok partili hayata geçişin yaşandığı Türkiye Cumhuriyeti'nde, egemen ideolojilerin zayıflamaya başladığı 1950 yılları arasındaki dönemle sınırlandırılmıştır. Belirlenen tarih aralığı aynı zamanda Osmanlı Devleti'nde resim üretiminde, Batılı anlamda tuval resmine geçişin başladığı yıllar ile belirli imge biçimlerinin üretilmesi için gerekli olan konum ve özgül ideolojilerin aşınmaya uğrayarak, sanatçı inisiyatiflerinin ideolojik yaklaşımların yerini bireysel tavırlara bıraktığı yıllar arasındaki dönemi de ifade etmektedir. Çalışmanın temelini, belirlenen zaman dilimleri arasındaki toplumsal yapıyı şekillendiren ideolojilerin kültürel ortam ve sanat üzerindeki etkileri oluşturmaktadır. Elde edilen bilgiler doğrultusunda resim sanatı ile egemen ideoloji arasındaki ilişki çözümlenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın sınırlarını oluşturan zaman dilimi içerisindeki sanat ve ideoloji ilişkisinin tanımlanabilmesi için gerekli olan kültürel yapı incelemeleri, Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma çalışmalarının askeri ve siyasi alandan hukuki ve sosyal zemine taşındığı Tanzimat Fermanı'nın ilanına kadar genişletilmesini gerektirmiştir. Sanat ve ideoloji ilişkisinin irdelendiği çalışma, resim sanatı ile sınırlandırılmış ancak belirli dönemlerde toplumsal yapıda gerçekleşen dönüşümleri ortaya koyabilmek için edebiyat eserlerinden faydalanılmıştır. Çalışmanın kapsamını resim üretiminin gerçekleştiği dönemin egemen ideolojisi ile aynı dönemde toplumsal

yapıda var olan diğer ideolojilerin resim sanatında nasıl görselleştirildiğinin belirlenmesi oluşturmaktadır.

1.3 Araştırmanın Yöntemi

Çalışma, kapsamına giren tarih aralığında yapılan geniş bir literatür taraması sonucu ulaşılan, Türk sanatı tarihi, Türk resim sanatı, felsefe, sosyoloji, ekonomi ve kültür tarihi alanlarında yapılmış olan birinci dereceden kaynaklar ve çalışma kapsamına giren spesifik konulara değgin makale ve tezlerin incelenmesine dayanmaktadır. Görsel kaynakların incelenmesi ve analizlerinin yapılmasında devlet ve özel müzelerin yayın ve katalogları ile birlikte özel müzayede firmalarının kataloglarına başvurulmuştur. Çalışmada kullanılmasının araştırmayı zenginleştireceğine inanılan ve orijinallerine ulaşamayan resimlerden vazgeçilmeyerek elde edilebilen siyah beyaz görselleri kullanılmıştır. Araştırmalar sonucunda ulaşılan veriler doğrultusunda seçilen resimler analiz edilerek görsel ideolojileri belirlenmiştir. Bu aşamada elde edilen verilerin nesnel bir bakış açısıyla değerlendirilmesine önem verilmiştir.

'Türk Resim Sanatının Görsel İdeolojisi: 1850-1950' başlıklı bu çalışma, *'Giriş'*, *'Tanzimat ve Meşrutiyet Yılları (1839-1923)'*, *'Cumhuriyet Yılları (1923-1950)'*, *'İdeoloji ve Sanat'* ve *'Görsel İdeoloji Resim Çözümlemeleri'* başlıklı beş ana bölümden oluşmaktadır. Giriş Bölümü, *'Çalışmanın amacı'*, *'Çalışmanın Kapsamı'* ve *'Çalışmanın Yöntemi'* nin açıklanmasına ayrılmıştır.

İkinci bölümde, Tanzimat ve Meşrutiyet yıllarında, Batılılaşmayla beraber, toplumsal yapıda ortaya çıkan sosyal, kültürel ve ideolojik dönüşümler, resim sanatının gelişimi üzerindeki etkileri açısından ele alınmıştır. Bu dönemde sanat alanında meydana gelen gelişmelerin, dönemin yönetici erki ve egemen ideoloji ile olan bağlantısı, dönemin tanıklarının hatıratları, gazete ve dergi haberleri ve edebiyat eserleriyle ilişkilendirilerek ortaya koyulmuştur. *'Resim Sanatı'* alt başlığında, Türk resim sanatının gelişimini sağlayan kurumsal yapılar ve ilk kuşak Türk ressamlarının sanatsal tavırları ortaya koyulurken, Güzel Sanatlar Akademisi'nin ilk mezunlarının Avrupa'da aldıkları eğitim ve I. Dünya Savaşı sebebiyle yurda dönüşleri *'1914 Kuşağı'* başlığı altında incelenmiştir

'Cumhuriyet Yılları (1923-1950)' başlıklı üçüncü bölüm, 'Cumhuriyet İdeolojisinin Kuruluş Aşamaları Olarak Savaş Yılları', 'Ulus Devletin İnşası' ve 'Sanat ve İktidar: Propaganda' olarak üç alt başlığa ayrılmıştır.

'Cumhuriyet İdeolojisinin Kuruluş Aşamaları Olarak Savaş Yılları' başlığı altında ulusal bilincin gelişimi ve Osmanlı Devleti'nden Cumhuriyet'e doğru milli kimliğin inşası ele alınmıştır. Balkan Savaşları döneminde gerçekleşen ideolojik dönüşüm ve propaganda faaliyetleri 'Türkçülük Söylemi Üzerinden Propaganda Süreci' başlığında incelenmiştir. Türk resim sanatının devlet eliyle ilk kez propaganda faaliyetlerinde kullanılması ve üretilen sanat yapıtlarının ideolojisi 'Şişli Atölyesi' başlığında ortaya koyulmuştur. 'Mütareke'den Cumhuriyet'e İdeolojik Dönüşüm' başlığı, savaş yıllarında ulus bilincinin oluşması ve ulus devlet kavramının ortaya çıkmasının gerekçelerine ayrılmıştır.

'Ulus Devletin İnşası' başlığı altında, Batı medeniyetlerinin aksine devlet- ulus anlayışıyla oluşturulmaya çalışılan ulusal bilincin gelişimi için gerçekleştirilen inkılaplar ve resim sanatının resmi ideoloji ile ilişkisi açısından ele alınmıştır.

'Sanat ve İktidar: Propaganda' başlığı altında, sanat ve egemen erk arasındaki ilişki ve sanatın propaganda amaçlı kullanılması genel hatlarıyla açıklandıktan sonra sanatın eğitici işlevinden yararlanmak amacıyla devletin kültür politikaları doğrultusunda oluşturulan kurumlar 'Kurumsal Yapılar' başlığı ve sanatın dönüştürücü işlevinden yararlanmak amacıyla gerçekleştirilen faaliyetler 'Sergileme Etkinlikleri' başlığı altında irdelenmiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümüne 'İdeoloji ve Sanat' adı verilmiş ve bu başlık altında sanat ve ideoloji ilişkisi ortaya koyularak, sanat tarihi biliminin tarihsel süreçte egemen ideolojinin etkisi altında nasıl şekillendiği araştırılmıştır. Sanat tarihi biliminin tarih boyunca biçim kavramına yüklediği anlamlar 'Biçim' alt başlığında ortaya koyularak, yönetici erk ile sanatsal biçimin arasındaki ideolojik ilişki ele alınmıştır. 'Görsel İdeoloji Olarak Biçim Kavramı' adıyla oluşturulan bir diğer başlık, egemen ideolojinin taşıyıcısı durumuna gelmiş olan biçim kavramı yerine, sanat tarihi yazımına özgü ve özerk nesnel bir kavram olarak görsel ideoloji kavramının kullanılmasının nedenlerini ortaya koymayı amaçlamıştır. 'Olumlayıcı Görsel İdeoloji' ve 'Eleştirel Görsel İdeoloji' başlıkları altında, resim sanatında, toplumsal yapıda var olan farklı ideoloji biçimlerinin resim sanatında nasıl görselleştirildiği açıklanmıştır.

Çalışmanın beşinci bölümü, '*Görsel İdeoloji Resim Çözümlemeleri*' adı altında toplanmıştır. Bu bölümde oluşturulan '*Olumlayıcı Görsel İdeoloji*' başlığı, Türk resim sanatına yansıyan ideolojik yapıların ortaya koyulmasını kolaylaştırabilmek amacıyla, '*Batılılaşma- Geleneksel Kimlik- Kadın İmgesi*', '*Ulusun Kurtuluşu- Milli Mücadele Yılları*', '*Ulus Devletin Kuruluşu*' ve '*Cumhuriyet Modernleşmesi*' olarak gruplandırılmıştır. '*Eleştirel Görsel İdeoloji*' başlığının gruplandırılması, '*Zihniyet- Geleneksel Kimlik- Kadın İmgesi*', '*Yönetici Erk ve Egemen Siyasi İdeoloji*', '*Savaş*' ve '*Cumhuriyet Modernleşmesi*' alt başlıklarıyla yapılmıştır. Çalışmanın bu bölümünde oluşturulan başlıklar altında, seçilen resimlerin betimlemeleri yapıldıktan sonra, dönemin toplumsal yapısında var olan ideoloji biçimleri ve yönetici erkin egemen ideolojisi ile olan ilişkileri ortaya koyularak görsel ideolojileri belirlenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın '*Sonuç*' bölümü, yapılan çalışmada elde edilen veriler doğrultusunda, Türk resim sanatı ile egemen ideoloji arasındaki etkileşimin resim sanatında görselleştirilme biçimlerinin değerlendirilmesine ayrılmıştır.

BÖLÜM 2

2. TANZİMAT VE MEŞRUTİYET YILLARI (1839-1923)

2.1 Kültürel Ortam

Tarihi boyunca Avrupa coğrafyası ile askeri, siyasi ve iktisadi ilişkiler içinde bulunmuş olan Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme-batılılaşma dönemi belirli bir olayla bir anda başlamadığı gibi tek bir dönemle de sınırlandırılmaz. Farklı dil ve dinlerin birlikteliğinden oluşan kozmopolit bir yapıya sahip olan imparatorlukta değişim her alanda eş zamanlı ve aynı hızda gerçekleşmemiştir. Osmanlı'yla birlikte bütün Müslüman toplumlarını içine alan modernleşme olgusu, İslamiyet'in ve din ile ilişkili bütün kurum ve kuralların tartışılmasını ve değişimini de beraberinde getirmiştir. Dinin hayatın merkezinden çıkartılmaya başlanmasıyla beraber, Avrupa'da gelişen pozitif bilimlerdeki ilerlemeler, Osmanlı Devleti'nde öncelikle idari ve bürokratik alanlarda zamanla da toplumsal alanlarda etkili olarak bir değişim sürecini başlatmıştır.

On sekizinci yüzyıl bütün dünya toplumlarında değişimin ivme kazandığı bir dönemdir. Ancak Osmanlı modernleşmesini yalnızca değişen dış dünyanın zorlamasına indirgemek doğru değildir. Sosyal yaşamdaki geleneksel kalıpların kırılmaya başlaması tek başına buhar teknolojisine geçişle, liman ve demir yollarının ya da bankaların yaygınlaşmasıyla açıklanamaz. Bu süreçte şark dünyası, çevresinde değişen ve dönüşen dünyanın farkına vararak, kendi zaman çizgisi ile dünyanın gelişmekte olan topluluklarının zaman çizgileri arasındaki farklılığın bilincine varmıştır. Artık Şark, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın (1901-1962) deyiimiyle, “*oturup beklemenin yeri*” (Tanpınar, 2015, s.12) değildir. Osmanlı Sefaretnameleri incelendiğinde, on sekizinci yüzyılda Osmanlı'nın, Avrupa ve Rusya'da yaşanan gelişmeleri dikkatlice gözlemleyerek bu değişimi anlamaya çalıştığı görülmektedir.

On sekizinci yüzyıldan itibaren, Osmanlı toplumunda, imparatorluk sınırları dışındaki dünyanın tarihini ve coğrafyasını tanımaya çalışan farklı bir aydın zümresi oluşmaya başlamıştır. Latince ve Yunanca öğrenen ve dilde yaşanan bu gelişmeler sayesinde Avrupa ve eski çağ tarihi ve coğrafyasını öğrenmeye başlayan Osmanlı aydınları, tercüme eserler ve lügat çalışmaları yaparak toplumsal alanda yeni ilgi alanları yaratılmasını sağlamışlardır. Dil bilgisiyle gelen bu gelişim, Osmanlı aydınının dünyadaki gelişmeler karşısında kendi toplumsal ve kültürel yapısını kıyaslama imkânı vermiştir. Böylece, verili olanla yetinmeyip, kendi ideolojilerini oluşturan yeni bir aydın tipi ortaya çıkmıştır. Osmanlı bürokrasisinin üst sınıflarını oluşturan bu yeni aydın tipi, yalnızca döneminin iyi eğitilmiş bireyleri değil, gelecek kuşakların entelektüelleridir. Yaşadığı dönemin toplumsal ve evrensel bilincine ulaşmaya başlayan bu yeni zümre yavaş yavaş çevresini değiştirmeye girişmiştir.

2.1.1 Tanzimat Dönemi

Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa ile askeri ve siyasi alandaki ilişkileri, düşün ve edebiyat alanlarından çok daha önce gelişmiş ancak askeri alanda yapılan reformların yalnızca kışla sınırında kalamayacağı, tıp, istihkâm, mühendislik, matematik, coğrafya ve resim gibi alanlarla da desteklenmesi gerektiği kısa zamanda fark edilmiştir. Askeri alandaki bu gelişmeler zamanla yönetimin her biriminde ortaya çıkmaya başlarken hukuk alanını da etkilemiştir. Pragmatik bir yaklaşımla batılılaşmaya giren Osmanlı, bu değişimi Avrupa'ya duyduğu hayranlık sebebiyle değil, imparatorluk içerisinde yaşanan ve gerilemeye sebep olduğunu düşündüğü olaylara karşı önlem almak amacıyla tercih etmiştir. İlber Ortaylı'ya göre, İkinci Viyana bozgunundan Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesine kadar olan Osmanlı modernleşmesinin gerekliliğini ve şartlarını tarih hazırlamış ancak bu tarihten sonra modernleşme Osmanlı toplumuna yöneticiler tarafından dikte edilmiştir (Ortaylı, 1983, s. 23).

Osmanlı tarihinde II. Mahmud'un 1839 tarihindeki ölümü üzerine tahta çıkan oğlu Abdülmecid'in 1839- 1861 yılları arasındaki hükümdarlığı, *Tanzimat Dönemi* olarak adlandırılır. 18. yüzyıldan itibaren imparatorluğun iktisadi olarak modern dünyaya ayak uyduramadığını, dış iktisadi ilişkilerin Avrupa ile eşitsiz mübadele sistemi üzerinde geliştiğini ve imparatorluğun çağdaşlaşmasının Avrupa'nın özellikle de İngiltere'nin desteğini almanın şart olduğuna Sultan Abdülmecid'i ikna eden

(Ahmad, 2008, s. 40), Mustafa Reşit Paşa tarafından yazılan *Hatt-ı Hümayun*'un 3 Kasım 1839'da Gülhane Meydanı'nda devletinin ileri gelenleri ve yabancı diplomatlardan oluşan topluluğa okunmasıyla Tanzimat ilan edilmiştir. Erik Jan Zürcher, bu dönemde İngiltere ve Rusya ile yakın siyasi ilişkiler yürütmeyi tercih eden İmparatorlukta, ilk milliyetçilik hareketlerinin ortaya çıktığını ve batılı anlamda ilk ciddi ıslahat girişimlerinin olduğunu belirtir (Zürcher, 2000, s.14). Ahmet Hamdi Tanpınar ise, *Hatt-ı Hümayunu "imparatorluğun yüzyıllar boyunca içinde yaşadığı bir medeniyet dairesinden çıkıp yıllarca çatışma içerisinde bulunduğu bir başka medeniyetin dairesine girmesinin ilanı"* (Tanpınar, 1988, s.129) olarak tanımlamaktadır.

Batılılaşma amaçları doğrultusunda Osmanlı tarihindeki en önemli adımlardan biri olarak tanımlanan Tanzimat Fermanı'nda Osmanlı hükümetinin dört temel vaadi bulunmaktadır. Bunlar; padişah ve tebaasının can, mal ve namusunun güvenliği, iltizam sistemi yerine muntazam vergilendirme sistemi, zorunlu askerlik sistemi ve biraz muğlak şekilde ifade edilmiş olsa da bütün tebaa için yasa önünde eşitliktir (Zürcher, 2000, s. 79-80). Bernard Lewis (1984)'e göre, kanunların uygulanmasında din farkı gözetilmeksizin, herkesin kanunlar önündeki eşitliği "*kadim İslâm geleneğinden en köklü ayrılışı temsil eden ve bu yüzden Müslüman ilkelerini ve duygusunu en çok inciten*" madde olmuştur. İmparatorluk sınırlarında yaşayan herkesi eşit konuma getiren bu yaklaşımla, "*Osmanlıcılık*" fikir akımının temelleri atılmıştır. Tanzimat bir taraftan *Osmanlıcılık* fikir akımını oluştururken, diğer taraftan bu döneme kadar gerçekleştirilen Batılılaşma hareketlerinin artık bir ideolojiye dönüşmesine de imkân vermiştir.

Tanzimat'la birlikte devletin bürokratik yapısı, askeri ve hukuki alanlarda belirlenen sorunların çözümlenmesi ve modernleşebilmek için "*Batılılaşma*" yolu tercih edilmiş; ilerlemenin ve gelişmenin, reformlar sayesinde olacağı kabul edilmiştir. Cengiz Kırılı'ya göre, devlet kurumlarıyla beraber, saltanatın meşruiyetinde de köklü yapısal değişimler başlamıştır. "*Bu sayede siyasi iktidar ve toplum arasında, klasikleşmiş olan vergi ve askerlik ekseninden sıyrılarak her iki tarafın da farklı şekillerde görünürlük kazandığı yeni bir tür ilişki*" (Kırılı, 2001, s. 276) tesis edilmiştir. "*Bu değişim sürecinde, resmi ideolojinin iletilmesini sağlayan üç ana kurum ise değişen toplumsal bağlamın değişimine paralel olarak yeni fonksiyonlar kazanan bürokrasi, eğitim kurumları ve ordu olmuştur*" (Alkan M. Ö., 2003, s.379). Göksun Akyürek, Tanzimat'ın bütün olarak incelendiğinde sınırları

şeriat kurallarına göre belirlenen ve padişahın şahsında temsil bulan dünyanın aşkın düzenine değgin kavrayıştan, kişiler ve kurumlarla dünyevileşen, fakat kanunlar vasıtasıyla koruma altına alınarak soyut bir adalet kavramının etrafında aşkınlaştırılan modern devlet anlayışına doğru bir tahavvülden bahsedilebileceğini (Akyürek, 2011, s.15) belirtmektedir. Gelenekselleşmiş teolojik algıdan kopuşun yaşandığı ve bütün toplumsal mekanizmaların yeniden inşa edildiği bu sürecinin temel devinimlerinden biri olarak bu tahavvülü yaratan ve denetim altında tutmaya çalışan yönetici elit, sürecinin temel itici güçlerinden biri olmuştur.

Reformlardan sonra görevleri artan ve kontrol alanları gelişen Osmanlı devletinde sivil ve askeri kadronun yetersizliği sebebiyle yardımcı kadrolar alınmış ancak sürekli olarak dışarıdan eğitilmiş kadroların temin edilemeyeceği gerçeğiyle yüz yüze gelinmiştir. Kurulmaya çalışılan yeni bürokratik düzene uyum sağlayabilecek personel yetiştirebilmek için eğitim düzenlemelerinin hızlı bir şekilde planlanması gerekmektedir. Cemil Meriç'e göre, başlangıçta gelişmiş Avrupa karşısında korunma ihtiyacından kaynaklanan modern bir ordu kurulmasının yeterli olacağı düşünülmekteydi. Ancak, bu yeni ordu için eğitilmiş subayları yetiştirecek okullar için maarif reformlarına, gerekli olan teçhizatı üretecek fabrikalara ihtiyaç vardı. Bunun için de ilk olarak yönetim ıslah edilmeliydi (Meriç, 1983, s. 236).

Yönetimde bulunan elit sınıfın telkinleri sayesinde, Tanzimat ile başlayan reformlar yalnızca askeri alanla sınırlı kalmamış, merkezi bürokraside, eğitim, hukuk, taşra yönetimi mevzuatında, ekonomi ve haberleşme alanlarında da yeni düzenlemeler yapılmıştır. 1858 yılında çıkarılan *Arazi Kanunnamesi* ile toprağın özel mülkiyete geçişinin temelleri atılırken vilayetlerin mali ve idari işlemlerinin tek merkeze bağlanması, bu dönemde başlatılan Batılılaşma uygulamalarından bazılarıdır. Yine aynı dönemde, 1843 yılında *Hereke Fabrika-i Hümayûnu*, 1845'te Beykoz'da *Çini ve Cam Fabrikası* kurulmuş, 1851'de *Şirket-i Hayriyye* çalışmaya başlamış ve 1857 yılında da *Fes Fabrikası*'nda büyük bir düzenleme yapılarak yenilenmiştir.

Tanzimat Fermanı'nda eğitim konusuna yer verilmemiş olmasına rağmen eğitim alanında da birçok reform gerçekleştirilmiştir. Geleneksel eğitim kurumu olan medreselerle ilgili bir düzenleme yapılmazken laik eğitimin benimsenmesi için girişimlerde bulunulmuştur. 1845 yılında *Meclis-i Maarif-i Muvakkat* adıyla kurulup 1846 yılında *Meclis-i Maarif-i Umumiye* adını alan komisyonun görevi, eğitim ve öğretimin yaygın duruma getirilebilmesi için çalışmak ve laik bir eğitim programı

hazırlamaktır. Bu çalışmaların sonucunda; 1856'da açılan erkek rüşdiyelerinden sonra 1958'de *kız rüştiyeleri* kurulmuştur. 1846'da *Dar-ül Muallimin* (Erkek Öğretmen Okulu), 1849'da *Darül- Fünun*'a öğrenci ve Devlet dairelerine memur yetiştirmek için *Dar-ül Maarif* (Valide Mektebi), Paris'e eğitim almak için gönderilen öğrencilerin daha iyi şartlarda yetişebilmeleri için 1855'de Paris'te *Mekteb-i Osmani*, 1858'de *Mülkiye Mektebi*, 1867'de *Mekteb-i Sultâni* (Galatasaray Lisesi), 1863'te *Dârüşşafaka Lisesi*, 1869'da *Dar-ül Muallimat* (Kız Öğretmen Okulu) ve muhtelif idadiler açılmıştır. Osmanlı okullarının yanı sıra, Pera Saint Louis Koleji, Galata Saint Benoit Koleji, Taksim Saint Jean Baptiste Mektebi, Taksim Saint Pulcherie Koleji, Galata Saint Pierre Mektebi ve Orphelinat de la Providence Koleji gibi Katolik Hristiyan Mektepleri, Ermeni, Rum ve Yahudi okulları, Robert Kolej ve İstanbul Amerikan Koleji gibi Protestan Hristiyan Mektepleri gibi yabancı okullar da bulunmaktadır (Ergin, 1977, s.773-774). Bir taraftan medreselerde dini temelli eğitim sürdürülürken diğer yandan yeni açılan okullarda laik ve modern Batı eğitim modeli benimsenmiştir. Bu dönemde, *Mühendishane-i Berri Hümayun*'da temelleri atılan resim eğitimine *Mekteb-i Sultani* ve *Dârüşşafaka*'nın müfredatında da yer verilmesi, resim sanatının da Batılılaşma yolunda gerekli bir alan olarak kabul edildiğini göstermesi açısından önemlidir. Şerif Mardin bu durumu "*Böylece Batı'yı, Batı'da geliştirilen müspet bilimle bir tutan bir kuşak yetişmeye başlamıştır*" (Mardin, 1983, s. 248) diye açıklamaktadır.

Tanzimat'la başlayan batılılaşma sürecinde, 1847 yılında çıkartılan padişah fermanıyla, kölelik ve cariyelik kaldırılmıştır. 1857'de çıkartılan miras kanunuyla, kız ve erkek çocuklar arasındaki cinsiyete dayalı ayırım yok edilmiş ve böylece kadının toplumsal statüsü değiştirmeye başlamıştır. Toplumsal gerilemenin en önemli nedenlerinden birinin, kadının eğitim almaması ve sosyal hayata katılamaması olduğu fikrini savunan Batıcı aydınların baskılarıyla, 1842 yılında, ilk ebelik kursları ve 1858'de açılan kız rüştiyelerinden sonra 1863 tarihinde ilk sanayi okulları ve 1870 yılında ise kız öğretmen okulları açılmıştır. Kadınların eğitimleri için verilen çabalar, II. Meşrutiyet döneminde 1910 yılında ilk İnas Darülfünü'nun açılmasına kadar devam etmiştir (Tekeli Ş. , 1983, s.1192). Her ne kadar bu yeni modern eğitim kurumlarından yalnızca üst tabakaya mensup kadınlar faydalanabilse de bu okuryazar modern kadınlar, 19. yüzyıl sonlarında, gazetelerde kadınlar için özel sayfaların hazırlanması ve hatta yazarları da kadın olan "*Muhadderfit*",

“Şükufezar”, “Aile”, “Hanımlara Mahsus Gazete” gibi gazete ve dergilerin yayımlanmasının önünü açmıştır.

Yeni bir toplumsal yapının biçimlendirilmesinde ve yeni fikirlerin daha geniş kitlelere yayılmasında Osmanlı basınının da önemli bir rolü olmuştur. 1831’de yayımlanmaya başlayan ve içeriği ağırlıklı olarak Osmanlı bürokrasisine değgin resmi yazılar ve ülke içindeki meselelerden oluşan “*Takvim-i Vekâyi*” ilk Türkçe resmî gazetedir. 1840’da William Churchill tarafından çıkarılmaya başlayan ve ilk yarı resmi gazete olan “*Ceride-i Havadis*”, ilim, ahlâk ve edebiyat üzerine makalelerin yanı sıra bazı piyesleri de yayınlamaktadır. Sade bir dil kullanan gazete, Avrupa gazetelerinde yayınlanan gündelik hayata değgin haberlerle Osmanlı toplumunu Batılı hayat tarzıyla tanıştırmıştır. 1860’da Şinasi Bey ve Agâh Efendi tarafından çıkartılan “*Tercüman-ı Ahvâl*” ilk özel ve Türkçe gazetedir. 1861’de yayımlanmaya başlayan “*Tasvir-i Efkâr*”, Şinasi Bey’in Avrupa’nın kültürel, ideolojik ve siyasi fikirlerini Osmanlı entelektüellerine ulaştırdığı, milliyet ve meşrutiyet gibi sözcüklerin cesurca kullanıldığı ilk gazetedir. Aynı yıl, “*Mecmua-ı Fünun*” ve “*Mirat*”, 1862’de “*Takvim-i Ticaret*”, 1863’de “*Ceride-i Askeriye*”, 1867’de milli meclisin açılmasıyla ilgili yabancı basında çıkan yazıları yayımlayarak, meşrutiyet ortamını hazırlayan “*Muhbir*” ve “*Vatan*” gibi gazeteler yayımlanmıştır. 1840 yılında *Tabihane-i Amire*’de herkes kitap tab ettirebiliyorken sonraları kitap yayınlarında padişahın izni zorunlu kılınmıştır. 1850’li yıllarda yabancıların matbaa kurabilmesinin de önü açılmış böylece İstanbul ve İzmir’de, Fransızca, İtalyanca, Rumca, Ermenice, İbranice ve Bulgarca gazeteler de yayımlanmıştır. İmparatorluk sınırları içinde yayımlanan yerli ve yabancı gazetelerden dışında Yeni Osmanlılar tarafından, yurt dışında, 1867’de Paris’te “*Muhbir*” ve Londra’da “*Hürriyet*” gibi gazeteler çıkarmışlardır. Başlangıçta basının gelişmesine destek veren Tanzimat yönetimi, sonraları yapılan yayınların devlete zarar verdiği gerekçesiyle, yeni gelişmeye başlayan basın özgürlüğünü ve yayın hayatını kısıtlayıcı önlemler almıştır. İlk olarak 1857 tarihli *Basmahane Nizamnamesi*’yle, basımevi açılabilmesi ve kitap basımı için izin ve ruhsat alma zorunluluğu getirilerek polise basımevi kapatma ve kitap toplama yetkisi verilmiştir. 1864 tarihli *Matbuat Nizamnamesi*’nde süreli yayınlarında basımı izne tabi kılınmış, yurtdışında basılan eserlerin ülkeye sokulması yasaklanmış ve en önemlisi hükümete gazete kapatma yetkisi verilmiştir. Nihayetinde, bu yasakları da yeterli görmeyen yönetim, Nisan 1876 tarihli bir kararname ile gazetelerde sansür uygulanmasına

karar vermiştir (Tanör, 2017, s.112). Bütün bu yasaklamalara rağmen, basının kamuoyu üzerindeki etkisi artarak devam etmiştir.

Tanzimat aydınları ve Osmanlı bürokratları arasında başlayan Batılı yaşam tarzına yavaş yavaş saray dışındaki Osmanlı toplumu da tanıklık etmeye başlamıştır. İstanbul halkının karşılaştığı en önemli yeniliklerden biri de Batı tarzındaki tiyatro olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun tiyatro ile ilişkisi daha eski tarihlere dayanmaktadır. IV. Mehmet zamanında Fransız elçiliğinde *Racine* ve *Moliere* temsilleri yapılmış, III. Selim Topkapı Sarayı'nda yabancı opera topluluklarını ağırlamış ancak bütün bu etkinlikler saray duvarları dışındaki halka ulaşmamıştır. Bütün İstanbul halkına açık olan ilk tiyatro temsili Tanzimat'tan sonra yapılmıştır.

Batı'nın sanat ve edebiyatına karşı her zaman ilgi duymuş olan Abdülmecid, 1840'dan sonra Dolmabahçe Sarayı'nın yakınında, halka kapalı küçük bir saray tiyatrosu yaptırmıştır. 1841 yılında Beyoğlu'nda Sardunya'lı Bosco tarafından açılan tiyatroya, 1842 yılında yabancı kumpanyaların gelmeye başlamıştır. Halka açık olan tiyatrodaki sergilenen temsiller, opera ve operetler yabancı dilde olduğu için, kısıtlı bir çevre tarafından izlenebilmiştir. Ancak *Ceride-i Havadis* gazetesi, bu temsillerin özetlerinin Türkçe tercümesini yayınlamaya başlayarak, bütün İstanbul halkının tiyatro, opera ve operetler hakkında bilgi edinmesini ve bu sayede batı edebiyatı ve yaşam tarzıyla tanışmasını sağlamıştır. 1860 yılında Hoca Naum Efendi, Ermeni sanatçılardan oluşan bir kumpanya kurmuş ve böylece Osmanlı da ilk Türkçe tiyatro oyunları da sergilenmeye başlamıştır. Tanzimat döneminde mutaassıp Osmanlı halkının tepkilerinden çekinildiği için tiyatroya yeterli destek verilmemiş olsa da tiyatro sevgisi yayılmaya ve 1844'den itibaren Batılı anlamda piyes, tiyatro ve şiir denemeleri yazılmaya başlanmıştır. Bunlar içinde en önemlisi 1860'da *Tercüman-ı Ahvâl*'de tefrika edilen ve ilk Türkçe piyes olarak bilinen, Şinasi'nin (1826-1871) *Şair Evlenmesi*'dir (Tanpınar, 1988, s. 148-149).

Fransa ve İngiltere gibi Avrupa ülkelerinde sanayinin gelişmesi, 19. yüzyılda ulusal ve uluslararası fuar ve sergilerin önemini arttırmıştır. Sanayi ürünlerinin yanı sıra el sanatları ve güzel sanatlar alanındaki üretimlerin sergilendiği organizasyonlar, Batının yalnızca endüstriyel ilerlemesini değil sosyal ve kültürel alanlardaki gelişimini de göstermektedir. Askeri, siyasi ve kültürel alanlarda Batılılaşma çabaları içerisinde bulunan Osmanlı için Avrupa'da düzenlenen bu sergi ve fuarlara katılmak gücünü ve ilerlemesini gösterebilmek için daha da önemli bir hale gelmiştir. Bu anlayışla ilk kez 1851 *Londra Sergisi'ne* katılan Osmanlı Devleti'nin pavyonunda

sergilenen ürünler arasında sanat yapıtları bulunmamaktadır. Semra Germaner'e göre, "sergide diğer ülkelerin sanat yapıtlarının bulunması Osmanlı sergi heyetinin dikkatini çekmiş ve sonraki sergilerde bu eksiklik giderilmeye" başlanmıştır. 1855 *Paris Sergisi*'ne de katılan Osmanlı Devleti, bu sergide de güzel sanatlar alanında kendini gösterememiş ancak sergide bulunan geleneksel el sanatları ile Fransız sanatçıları etkilemiştir. 1862 yılındaki *II. Uluslararası Londra Sergisi*'ne katılan Osmanlı Devleti bu defa M.P. Mussurus tarafından temsil edilen ve M. Mühendisyan isimli Ermeni bir vatandaş tarafından yapılan, Türk ve Ermeni kaligrafileri ve gravürlerini içeren bir tablo, farklı büyüklüklerde tuğralar ve kâğıt para klişelerinin yer aldığı bir güzel sanatlar pavyonuyla katılmıştır (Germaner, 1991, s. 33-35).

28 Şubat 1856 tarihinde ilân edilen Islahat Fermanı ile Tanzimat Fermanı'nın koşulları yinelenmiş ve Osmanlı'nın Müslüman ve Hıristiyan kulları arasındaki eşitlik daha açık şekilde vurgulanmıştır. Osmanlılar için eşitliğin anlamı, Osmanlı tebaasının hiçbir ayırım gözetilmeksizin yasalar önünde eşit olması, cemaatlere verilecek ayrıcalıkların dini konulara ve millet kavramının da cemaate indirgenmesi iken Ruslar için dini cemaatlere tanınan hakların en azından özerklik olarak genişletilmesi, İngilizler için ise Osmanlı yurttaşları olarak değil, kurumsal olarak milletlerarası eşitlik anlamına gelmektedir. Beklentilerdeki farklılık, Osmanlı Devleti'ni bu sefer de Avrupa Devletleri arasına yerleştirmeye yetmemiştir (Ahmad, 2008, s.42). Ayrıca Hıristiyan orta sınıfının konumunu güçlendiren ve devletin o zamana kadar dayandığı dini prensipleri ikinci dereceye indiren bu adım, din adamlarının toplum üzerindeki etkisini zayıflatmış ve Babiali tarafından desteklenen Osmanlılık ideolojisinin yerine ulusal devlet fikrine karşı hissiyatın güçlenmesinde etkili olmuştur.

Batılı tarzda Tiyatro anlayışının yaygınlaştığı, Batı dillerinden çevirisi yapılan edebiyat ve fikir eserlerine ilginin arttığı Tanzimat döneminde resim sanatı da yeni bir anlayışa bürünmüştür. Osmanlı'yı merak eden Oryantalist ressamın İstanbul'a gelmeleri, Pierre Desire Guillemet'in Pera'da ilk özel akademiyi açması, Avrupa'da resim eğitimi alıp ülkelerine dönen genç ressamın çalışmaları, askeri ve sivil okullarda resim derslerinin verilmesi ve yavaş yavaş halka açık resim sergilerinin başlaması Osmanlı resim sanatının dönüşümünü hızlandırmıştır. On dokuzuncu yüzyıla kadar Osmanlı resim sanatı, Padişah portreleri, duvar resimlerindeki doğa betimlemeleri ve yazma kitapları süsleyen minyatürlerden oluşmaktadır. Kuran'da tasviri açıkça yasaklayan bir buyruk bulunmasa da İslam dininde yüksek değerlerin

somutlaştırılması yasak olması, İslam sanatçısının soyutlama yoluna giderek, ışık-gölge, perspektif ve hacim gibi gerçeği gerçek olarak tanımlayan bütün öğeleri resimden atmasına sebep olmuştur (İpşiroğlu M. Ş., 2005, s. 9-10). On dokuzuncu yüzyıl askeri ve sivil okullarında verilen resim eğitiminde, yine aynı sebeplerle figür dersleri bulunmadığı için, o dönemin ressamı da resimlerinde figürü ya hiç kullanmamışlar ya da çok küçük kullanarak önemsizleştirmeyi tercih etmişlerdir. Batı ile kurulan ilişkiler sonucunda, Batının perspektif ve hacim aracılığıyla, gerçeği gerçek olarak tanımlayan resim anlayışıyla tanışan Osmanlı ressamlarının bu anlayışı resimlerine taşıyabilmeleri için tasvir yasağına karşı geliştirilen kemikleşmiş zihniyetin aşılması gerekmiştir.

Tasvir yasağına karşı olan zihniyete ilk tepki Tanzimat aydınlarından Ali Suavi tarafından verilmiştir. Suavi, medresede yetişmiş olmasına rağmen medreselerin İslam memleketlerini medeniyetçe, sanat, ticaret ve iktisat alanlarında geri bıraktığını söyleyerek ilk kez laiklik fikrini ortaya atmıştır. *Ulûm* gazetesine resim koyduğu için İstanbul softalarının diline düşen Ali Suavi, gazetede verdiği cevapta; Peygamber devrinde resim ve nakışın olmadığını, Mekke’de put yapıldığı ve insanların puta tapmasını engellemek için heykelin yasaklandığını yazmıştır. Ancak günümüzde Müslümanların yapacakları heykellere tapmalarından korkmaya gerek yoktur. Ayrıca, “*nice halife, hükümdar ve vezirler resim yaptırmıştır. Ermeni halifesi Kudüs’te yaptırdığı Ümeyye Camii’nin duvarlarını Peygamberin resimleriyle süslemiştir*” (Atay, 1997, s. 67, Ülken, 1992, s. 83-84) diyerek tepkisini ortaya koymuştur. Ancak, heykel konusundaki tutuculuğun kırılması resimden daha uzun sürmüş, Gülhane Parkına Tanzimat’ın önemini hatırlatması için yapılması düşünülen Abide projesi, halkın tepkilerinden çekinildiği için türlü bahanelerle sürüncemede bırakılarak uygulamaya geçirilmemiştir.

19. yüzyılda Osmanlı sarayının sanata verdiği desteğin arttığı görülmektedir. Batı düşüncesi ve yaşam biçimine daha yakın olan Sultan Abdülmecid döneminde Batı’nın Osmanlı sanatı üzerindeki etkisi de genişlemiştir. Topkapı Sarayı’ndan Batı mimarisinde yapılan ve Batı anlayışını temsil eden Dolmabahçe Sarayı’na taşınan Abdülmecid böylece Osmanlı’nın geleneksel tavrını da terk etmiştir. Osmanlı’ya gelen yabancı ressamın sayısının arttığı bu dönemde Oryantalizmin önemli isimlerinden Korsika asıllı Maltalı ressam Amedeo Preziosi (1816-1882)’nin İstanbul’a gelerek Pera’da bir atölye açtığı da bilinmektedir. Bu dönemde yabancı resamlara verilen nişanlarla Osmanlı sarayının sanata verdiği önem gösterilmek

istenmiştir. II. Selim, Avrupa'da bastırıldığı kendi portrelerini, Osmanlı'nın yabancı elçiliklerine ve Avrupalı hükümdarlara gönderen ilk padişaktır. Ölümünden sonra tepkiler yüzünden resimler ortadan kaldırılrsa da devlet dairelerine asılması için resmini yaptıran ilk padişah da II. Mahmut olmuştur. Avrupa başkentlerinde bulunan Osmanlı elçiliklerine ve Avrupalı hükümdarlara Osmanlı sultanlarının resimlerinin yollanmasına Abdülmecid ve Abdülaziz dönemlerinde de devam edilmiştir. Sarayın resim ile ilişkileri her geçen gün artarken bu ilginin tabana yayılması zaman almıştır. 1845 yılında Çırağan Sarayı'nda açılan Avusturyalı ressam Oreker'in eserlerinden oluşan sergi yalnızca saray ve çevresi tarafından görülebilmüş olsa da 1849'da Harp Okulu'nda, okulun ve Harbiye İdadisi öğrencilerinin çalışmalarından oluşan resim sergisi halka açık yapılmıştır.

Tanzimat'tan sonra başlayan kültür ve sanat alanındaki gelişmeler 1861'de Sultan Abdülaziz'in tahta geçmesiyle devam etmiştir. Resim sanatına diğer padişahlardan daha meraklı olan ve kendisi de resim yapan Sultan Abdülaziz dönemi batılı sanat anlayışının giderek yaygınlaştığı bir dönemdir. Ermeni asıllı Rus ressam Ivan Aivazovski (1817-1900) bu dönemde sarayda çalışarak sultanın portresini yapmıştır. Sultan Abdülaziz'in III. Napolyon'un daveti üzerine 1867 yılında *Paris Uluslararası Sergisi*'nin açılışında bulunmasıyla ilk kez bir Osmanlı padişahı, Batı sanatının örnekleriyle yerinde karşılaşmıştır. Abdülaziz gezi esnasında Avrupalı hükümdarların heykellerini görmüş ve dönüşte İstanbul'a getirttiği İtalyan Heykeltıraş C.F.Fuller'e (1830-1875) kendi heykelini yaptırmıştır. Düzenlediği sergilerle padişahın dikkatini çekmeyi başaran Şeker Ahmed Paşa, gezi dönüşünde Padişah yaveri olarak atanmıştır. 1875-76 yıllarında sarayda bir resim koleksiyonu oluşturması için görevlendirilen Şeker Ahmet Paşa'nın girişimleriyle Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Adolphe Yvon (1817-1893), Gustave Boulanger (1824-1888), Charles-François Daubigny (1817- 1878) gibi Fransız ressamların resimleri alınarak sarayda Batılı ressamların eserlerinden küçük bir koleksiyon oluşturulmuştur.

Batılılaşma döneminde askeri okulların ders programlarına askeri eğitimi pekiştirmek amacıyla içeriğini topoğrafya, harita bilgisi ve perspektifin oluşturduğu resim derslerinin koyulması batı tarzındaki resim sanatının gelişmesinde önemli bir etkidir. İlk olarak 1795'de *Mühendishane-i Berrî Hümayun*'da okutulmaya başlanan resim derslerine 1834'de kurulan *Mektebi Harbiye*'de, devam edilmiştir. Selim Satı Paşa'nın Harbiye Nazırı olarak görev yaptığı 1837-1841 yılları arasında, eğitim düzeyinin yükseltilmesine önem verilmiş ve resim eğitimi için İspanyol

ressam Joseph Schranz (1803-1853) okul kadrosuna dâhil edilmiştir (Çötelioglu, 1999, s.474). 1846 yılında Mühendishane nazırı Bekir Paşa'nın girişimleriyle Avrupa'dan taş baskı ve gravür hocası getirilmiştir ve Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olan Mösyö Gues Harbiye ve idadilerde resim öğretmeni olarak görevlendirilmiştir (Başkan, 1997, s. 42).

Okullarda resim eğitimini devam ettirebilmek için Avrupa'dan öğretmen getirilirken bir taraftan da 1829 yılında ilk kez yetenekli gençler Avrupa'ya eğitim almak için gönderilmeye başlanmıştır. İlk yağlıboya ressamımız olarak bilinen İbrahim Efendi (Ferik İbrahim Paşa), (1815- 1889), Hüsnü Yusuf (1817-1861), Hasköylü Ahmet Emin (1826-1891) ve Eyüplü Şükrü Bey (1832-1912) Mühendishane mezunu olarak Avrupa'ya gönderilen sanatçılar arasındadır. Harbiye'den mezun olup Avrupa'ya resim eğitimine gönderilen en eski öğrenci Tefvik Efendi (Ferik Tefvik Paşa) (1819-1866)' dir. Harbiye mezunlarından Mahmut Efendi, (Miralay Hacı Mahmut)(1830-1893), 1860'da, Ali Efendi (Mirliva Hafız Ali), Ahmet Ali (Şeker Ahmed Paşa) (1841 -1907) ve Süleyman Seyit (1842-1913), Sultan Abdülaziz'in emriyle 1861 ve 1862 yıllarında Paris'e resim eğitimine gönderilmiştir (Gören, 1996, s.62-70). 1857 yılında Paris'e eğitim almak için gönderilen öğrenciler için Paris'teki Türk elçiliği binasında, Mekteb-i Osmanî adında bir okul açılmıştır. Öğrencilere Fransız düzenine uygun bir çalışma ortamı yaratmak ve lisan öğrenmelerine yardımcı olmak için açılan bu okulda eğitim alan öğrenciler mezun olduktan sonra Fransız Yüksekokullarında öğrenimlerine devam etmişlerdir. Okulun ilk resim hocası Vimont' dur. Daha sonra Artin Roberts' in devam ettirdiği derslerde, direkt objeden çizimler, manzaralar, grafik çizimler ve alçı rölyefler yapılmaktadır. İmparatorluk sınırları içinde bulunan okullardaki resim derslerinden daha zengin bir içeriğe sahip olan ve 1869 yılında masrafların karşılanmasında yaşanan sorunlar ve öğrencilerden beklenen verimin alınamaması gibi gerekçelerle kapatılma kararı alınan (Şişman, 1986, s.87-105) bu okulun öğrencileri arasında, Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid de bulunmaktadır.

Osmanlı'nın geleneksel resim sanatı olarak tanımlayabileceğimiz minyatürden, batılı anlamda tuval resmine geçişi sağlayan ilk ve ikinci kuşak sanatçılarımızdan bazıları; Ferik İbrahim Paşa-(1815-1889/1891), Hüsnü Yusuf (1817-1861), Eyüplü Cemal (1836-1883), Halil Paşa (1857- 1939)'dır. Mühendishane-i Berri-i Hümayun mezunu olan bu sanatçılarımız dışında, Harbiye mezunu olan; Ferik Tefvik Paşa (1819-1866), Osman Nuri Paşa (1839-1906), Şeker Ahmed Paşa (1841 -1907),

Süleyman Seyit (1842- 1913), Ahmet Şekür (1856-1951), Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919), Hoca Ali Rıza (1858- 1930), Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938) resim sanatımızın önemli isimlerindedir.

Askeri okullarda başlayan resim dersi, 1865’de Darüşşafaka, 1867’de Mektebi Sultani ve 1869’da kurulan Hendese-i Mülkiye Mektebi’nin müfredatında da yer almıştır. On dokuzuncu yüzyıla ait manzara resimlerinin büyük bir kısmı bu askeri ve sivil okullarda yetişen öğrenciler tarafından yapılmıştır. Bu öğrenciler, 1936 yılında Burhan Toprak tarafından Güzel Sanatlar Akademisi’nde düzenlenen *50 Yıllık Türk Sanatı Sergisi*’nde, Türk resminin öncüleri olarak yorumlanarak Fransız sanat yazarı René Huyghe’in (1906-1997) önerisi üzerine *Türk Primitifleri* olarak adlandırılmıştır (Gören, 1997c, s.31). Primitiflerin çoğunluğunun Darüşşafaka’lı, bazılarının da askeri okul çıkışlı olduğu düşünülmektedir. Naif üsluplu bu ressamlar ve ağırlıklı olarak Yıldız Fotoğraf Albümleri’ndeki fotoğraflardan yararlanarak figürsüz ve birbirine çok benzeyen manzara resimlerini tercih etmişlerdir. Bunun sebeplerinden biri İslam dinindeki resim yasağı diğeri ise figür betimlemesi yapabilmek için gerekli olan akademik eğitimi almamış olmalarıdır. Sonraki yıllarda yapılan çalışmalar, Primitiflerin doğum tarihlerinin Halil Paşa ya da Osman Hamdi Bey’den sonra olduğunu ve gerçekte bir sonraki kuşağı temsil ettiklerini göstermektedir (Gören, 1997c, s.30).

Yabancı ressamların Osmanlı’ya olan ilgisinin artması, Osmanlı sanatçılarının da Batı tarzındaki resim ile temasını arttırmıştır. On yedinci yüzyıldan itibaren çoğunlukla yabancı elçilerin yanında İstanbul’a gelen Batılı ressamların sayısı; Sultan Abdülmecid döneminde on altı, Abdülaziz döneminde on yedi ve II. Abdülhamid döneminde on beşi bulmuştur (İnankur, 1993, s.76). Pera ve çevresine yerleşip atölyeler açan bu sanatçılar İstanbul sanat ortamını canlandırmıştır. On dokuzuncu yüzyıl itibariyle modern batının oryantalist doğuya ilgisinin artması İstanbul’u sanatçılar için cazip bir hale getirmiştir. İstanbul şehir hayatını ve manzaralarını resimlerinde kullanmaktan keyif alan sanatçılardan Gerome (1824-1904) ve Leopold Carl Müller (1834-1892) çalışmaları süresince İstanbul’da yaşayıp sonrasında ülkelerine dönerken Amadeo Preziosi (1816-1882) ve Leonardo De Mango (1843-1930) gibi sanatçılar hayatlarının sonuna kadar İstanbul’da yaşamayı tercih etmişlerdir. Bunların dışında Osmanlı Sarayı’nın davetlisi olarak İstanbul’a gelen Pierre Desire Guillemet (1827-1878) gibi sanatçıların yanı sıra Fausto Zonaro (1854-1929) gibi saray ressamlığına atanan yabancı ressamalarda bulunmaktadır.

Zonaro' nun "*Ertuğrul Alayının Karaköy Köprüsü'nden Geçışı*" isimli tablosunun II. Abdülhamid tarafından saray ressamlığına atanmasında etkili olduğu düşünülmektedir (Deleon, 1988, s.35-36). İstanbul'da yaşayan yabancı ressamların on dokuzuncu yüzyıl İstanbul'unu resimlerine taşımış olmaları aynı zamanda eserlerine belgesel niteliği de kazandırmaktadır. Pera ve çevresinde kurdukları atölyeler, açtıkları sergiler ve sosyal hayattaki belirgin tavırlarıyla yabancı ressamlar, Batılılaşma dönemindeki Osmanlı'da resim sanatının yerleşmesine önemli katkılar sunmuşlardır.

Resim sanatının yaygınlaşmasında ve resme olan ilginin artmasında etkili olan bir diğer unsur da düzenlenen sergilerdir. 1851 tarihinden itibaren Avrupa'daki uluslararası sergilere katılan ve bu sergilerde güzel sanatlara ayrılan pavyonları görme imkânı bulan Osmanlı Devleti 1863 yılında, İngiltere ve Fransa gibi Batılı ülkelerde yapılan sergileri örnek alarak Sultanahmet At Meydanı'nda Sergi-i Umumi-i Osmanî, ismiyle bir sergi organize etmiştir. Tarım ve sanayi ürünleriyle beraber, karakalem ve boyalı resimlerin de yer aldığı bu sergiyle ilk kez saray ve okul sergileri dışında, batılı anlamdaki resimler halkın beğenisine sunulmuştur. 1849 yılından itibaren düzenli olmasa da Harb Okulu, Dar-ül Muallimat (Kız Öğretmen Okulu) ve İnas Rüşdiyeleri gibi askeri ve sivil okullarda açılan sergilerden sonra Sergi-i Umumî-i Osmanî, Osmanlı'nın giderek sergi fikrini benimsediğinin göstergesidir. Pierre Desire Guillemet'in 1876 yılı Haziran ayında 1874 yılında kurmuş olduğu resim akademisi öğrencilerinin eserleriyle düzenlediği sergide manzara ve natürmortlarla beraber figürlü resimlerin de bulunması, Osmanlı resim sanatındaki gelişmelerin de bir göstergesidir. Şeker Ahmed Paşa'nın öğretmenlik yaptığı Sultanahmet'teki Mekteb-i Sanayi'nin bir salonunda 27 Nisan 1873 tarihindeki resim sergisinin açılışına, aralarında Şehzade Yusuf İzzettin'in de bulunduğu birçok kişi katılmıştır. Sergide, Şeker Ahmed Paşa ve Guillemet'in eserlerinin yanı sıra genç öğrencilerin eserlerine de yer verilmiştir. Pera'ya alternatif bir sanat ortamının yaratıldığı bu sergiler Osmanlı'da Batılı tarzda resim sanatının yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur. Sergi hakkında yerli ve yabancı basında çıkan haberlerle heyecanlanan Şeker Ahmed Paşa, 1 Temmuz 1875'de Darülfünun binasında ikinci sergiyi düzenlemiştir. Sergi çoğunlukla gayrimüslim sanatçıların eserlerinden oluşsa da Şeker Ahmed Paşa, Ahmed Bedri, Halil Paşa, Osman Hamdi Bey ve Nuri Bey'in resimleri de yer almıştır (Cezar, 1971, s. 403).

Askeri ve sivil okullarda resim dersleri yaygınlaşmış, Pera'da yabancı sanatçılar tarafından açılan atölyelerle sanat ortamı hareketlenmiş, düzenlenen sergilerle halk artık batılı anlamda resimle yakınlaşmaya başlamış olsa da, dini öğretinin oluşturduğu baskılar, Türk ressamlarının resimlerinde figür kullanımına karşı çekimser kalmalarına neden olmuştur. Osman Hamdi Bey, geleneksel kalıpları yıkan yaklaşımıyla, resimlerinde ağırlıklı olarak insan figürü kullanmıştır. Türk resim sanatını manzara ve natüremort kısır döngüsünden çıkartarak, Batının gözündeki oryantalist Osmanlı kavramına, Osmanlı insanının kültürel ve düşünsel yapısını yansıttığı resimleriyle cevap vermiştir. Hareme hapsedilmiş Osmanlı kadınlarının dışında, okuyan ve düşünen insan figürlerini içeren resimleriyle, Doğu-Batı sentezini yapmış ve Osmanlı'nın geleneksel yapısının Avrupa'nın modernitesiyle olan uyumunu bilinçli bir kurguyla sunmuştur. Figür ve nesnelere yerleştirildiği mekânın özelliklerini de ayrıntılı bir şekilde vermesiyle, insanın yaşadığı kültürel çevreye de dikkat çeken Osman Hamdi Bey, Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki öğrencilerin akademik anlamda figür eğitimi almalarını sağlayarak, 1914 Kuşluğu'ndan başlayarak devam edecek olan Türk resminde figür kullanımının önünü açmıştır.

2.1.2 Meşrutiyet (I-II) Dönemi

Osmanlı devletinde modernleşme, batılı ülkelerin aksine, toplumsal dayatmayla aşağıdan yukarıya doğru gelişen ve iktidarı değişime zorunlu kılan bir hareket değildir. Tanzimat'ın ilanından 1876 yılına kadar Osmanlı Devleti birçok alanda değişime uğramıştır. Hayata geçirilen yeni kurumlar, güçlendirilen mahalli idareler, yeni açılan ve batılı anlamda eğitim veren okullar önemli reformlar olsa da bütün bu yenilikler Hilmi Ziya Ülken'in deyimiyle Babiâli'den sokağa inememiştir. Osmanlı Devleti'nin resmî gazetesi olan Takvim-i Vekâyi' nin ardından hayata geçen Tasvir-i Efkâr, İbret, Basiret gibi yarı resmi ve özel nitelikli gazeteler sayesinde yavaş da olsa bir kamuoyu oluşmaya başlamıştır. İbrahim Şinasi, Ali Suavi, Namık Kemal, Ziya Paşa gibi aydınlar basın yoluyla, Midhat Paşa, Mehmet Rüşdi Paşa ve Damat Mahmut Paşa gibi bürokrasi içinde yetişen entelektüeller devlet içinden, yeni bir yönetim biçimine geçilmesi için baskı yapmışlardır. Giderek büyüyen ekonomik sorunların yanı sıra, Sultan Abdülaziz'in merkezîyetçi idareyi ve

bürokrasiyi hâkimiyeti altına almak istemesiyle, reform hareketleri bilinçli olarak geri plana itilmiştir.

Bu dönemde, bir yandan muhalif kesimde milliyetçilik fikri önem kazanırken diğer yandan birbiriyle çatışma içerisinde olan farklı ideolojilerin oluşmaya başladığı görülmektedir. İbrahim Şinasi'nin, (1826-1871) Tasvir-i Efkâr gazetesinde muhalif yayınlar yaparken, 1865 yılında gazeteyi Namık Kemal'e devretmesiyle bu cephede muhalefetin dili daha da keskinleşmeye başlamıştı. “*Vatan*” kelimesine yeni bir anlam kazandıran Namık Kemal (1840-1888) ve arkadaşları Prens Mustafa Fazıl'ın (1829-1875) davetini kabul ederek Paris'e gitmişler “Yeni Osmanlılar” adı altında birleşmişlerdi. Yeni Osmanlılar, devlet yönetiminde bütün gücün ve yetkinin sultanın elinde olduğu mutlakiyetçi bir devlet anlayışıyla ilerlemenin mümkün olamayacağını, anayasal parlamenter yönetim sistemine geçilmesi gerektiğini savunmaktaydı. 1868 yılında Ziya Paşa (1825-1880) ve Namık Kemal'in yayınlamaya başladığı “*Hürriyet*” gazetesi aracılığıyla bu düşüncelerinin yayılmasını sağlamaya çalışan gruba göre hükümet Avrupa devletlerinin politikalarını taklit ediyor ve milli çıkarları değil Avrupa'nın çıkarlarını kollayan kararlara imza atıyordu. Yeni Osmanlıların, Osmanlı Devleti'ni eleştirirken, kendi fikirlerinin beslendiği teorik zemin ve uyguladıkları yöntemlerdeki Fransız etkileri dikkat çekmektedir. Şinasi, Ziya Paşa ve Namık Kemal'in edebi eserlerinde de Batı temelli Fransız etkisi açıkça görülmektedir.

Yeni Osmanlıların Tanzimat reformlarının sonuçlarını eleştirdikleri bu dönemde, İmparatorluk hızla iflasa doğru sürüklenmekteydi. Avrupa'dan alınan borçlar, sağlam bir ekonomik altyapı hazırlamak ya da karayolları ve demiryolları gibi topluma hizmet edecek yatırımlar için harcanmıyor, Avrupa'yla gösteriş yarışına girilerek, lüks saray inşaatları, silahlar ve donanmaya büyük ödenekler ayrılıyordu. En kötüsü de alınan borçların en büyük kısmının hanedan düğünleri için kullanılmasıydı (Ahmad, 2008, s.48). Bu ekonomik buhran siyasi kargaşaları da beraberinde getirdi. Nitekim 30 Mayıs 1876'da Sultan Abdülaziz tahttan indirilerek devleti anayasal monarşiye geçireceğine inanılan Veliâht Sultan V. Murad tahta çıkartıldı. Devletin içerisinde bulunduğu mali durum, yeni ve ilerici politikaların üretilmesine izin vermiyor bu da özellikle iç ve dış muhalefette huzursuzluğa sebep oluyordu. Avrupa'da artan Osmanlı karşıtı tavırların da etkisiyle içeride muhalif sesler yükseldi ve 11 Mayıs 1876'da Talebe-i Ulum Hareketi (medrese öğrencilerinin ayaklanması) sonucu Rusya ile yakın ilişkileri olduğu bilinen Sadrazam Mahmut

Nedim Paşa azledilerek yerine Mehmet Rüşdü Paşa getirildi. Yeni kurulan hükümette, Mithad Paşa ve Hüseyin Avni Paşa'da yer almaktaydı. İçeride bu gelişmeler yaşanırken Balkanlarda, Rusya'nın panislavist politikası da sonuç vermeye başlamıştı. Ancak devletin ağır yükünü doksan üç gün taşıyabilen ve akıl sağlığıyla ilgili problemlerin olduğu düşünülen V. Murat'tan sonra anayasal sisteme geçişi sağlamak ve Kanun-i Esasi'yi kabul etmek şartıyla II. Abdülhamid tahta çıkartılmış ve I. Meşrutiyet dönemi başlamıştır.

Tanzimat'tan sonra gelişen özgürlük ve anayasal parlamenter sistem düşüncesi, Osmanlı bürokrasinin entelektüelleri ve aydın kesimin öncülüğünde örgütlü bir muhalefet haline dönüşerek Kanun-i Esasi'nin kabul edilmesini sağlamıştır. Kanun-i Esasi, Gülhane Hattı Hümayunu'ndan farklı olarak, padişahın ikna edilmesi yoluyla kabul edilmemiş, toplumsal bir zorlamanın sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Tanzimat'ın aksine aşağıdan yukarıya doğru gelişen bu akım Abdülhamid'in istibdat döneminde daha da güçlenerek nihayetinde II. Meşrutiyeti de oluşturmuştur (Tanör, 2017, s.127). Kanun-i Esasi'de öngörülen meclis seçimleri 1876 Aralık ve 1877 Ocak aylarında gerçekleştirilmiştir. 19 Mart'ta açılan meclis ile Osmanlı İmparatorluğu'nun I. Meşrutiyet dönemi resmi olarak başlamıştır. 14 Şubat 1878 tarihine kadar çalışmalarına devam edebilen Meclis-i Umûmi, II. Abdülhamid tarafından tatil edilmiş ve Kanun-i Esasi askıya alınmıştır. Böylece, Abdülhamid'in 30 yıldan fazla sürecek istibdat dönemi başlamıştır. Selim Deringil (2014)'e göre, *“Abdülhamid'in hüküm sürdüğü yıllar, şekillendirme ile parçalanmanın, yaratmakla yok etmenin bir arada bulunduğu”* bir dönemdir.

II. Abdülhamid, Meclis'in kapatılmasıyla kamu vicdanında oluşacak tepkileri eğitim alanında yaptığı atılımlarla bertaraf edeceğine inanıyordu. Yeni Osmanlıların beklentilerinin aksine anayasal parlamenter sistemi sonlandırırken sosyal ve kültürel alanda onların benimsedikleri düzenlemeleri yaparak siyasi bir denge kurmaya çalışıyordu. Yeryüzündeki bütün toplumlarda, devletlerin meşrulaştırma ideolojisinin adı konulmamış bir pazarlığı içerdiğini belirten Deringil (2014)'e göre, *“ideolojinin etkili ve güvenilir olması, başlaması ve geçerlilik kazanması için hükümdarlarla yönetilenler arasında en azından asgari düzeyde bir bölümünün katıldığı anlamlı bir söylemin bulunması”* gerekmektedir. Bu dönemde Sultan Abdülhamid, idari, siyasi ve sosyal hayatta, Yeni Osmanlıların istediği yenileşmeleri yapabilmesi için, İslam hukukunun meşru kıldığı İstibdat döneminin gerekli olduğunu göstermeye çalışıyordu. Osmanlı'nın toplumsal yapısını iyi bilen Abdülhamid'in asıl amacı,

meşruiyet krizini perdelerken, muhalefetin hareket alanını da kısıtlamaktı. Abdülhamid dönemindeki meşruiyet krizinin sebebi, Osmanlı toplumunda Batılılaşma sürecinde gelişen çeşitli ideolojilerin aynı zamanda padişahın iktidarını da meşrulaştırabileceği tek alan olarak belirlenmesinden kaynaklanmaktadır (Özbek, 2016, s. 23-47).

İçerde ve dışarıda muhalefet tarafından gericilikle itham edilen Sultan II. Abdülhamid, güvenlik gerekçesiyle bir taraftan kendi resimlerinin kamuya açık yerlerde sergilenmesini yasaklarken diğer taraftan bunun resim sanatına karşı bir eylem olmadığını göstermek istercesine sarayın resim koleksiyonunu zenginleştiriyordu. Geçici olarak Osmanlı sarayına gelip çalışan ressamın yerine sarayda düzenli bir maaşla çalışacak kadrolu ressamlar alınmıştı. 1881 yılında II. Abdülhamid tarafından sarayının ilk Serressam-ı Hazret-i Şehriyâri olarak görevlendirilen İtalyan ressam Luigi Acquarone'nin (1800-1896) ölümünden sonra yerine yine İtalyan ressam Fausto Zonaro (1854- 1929) getirilmiştir.

İstibdat döneminde, kitap basımı ve gazetelerin yayınlanmasında sıkı bir sansür uygulaması bulunmaktaydı. Yaşanan bütün zorluklara rağmen, gazete ve dergiler ayakta kalmaya çalışıyor, sansüre takılmadan yayın yapmanın yollarını arıyorlardı. Bernard Lewis, Abdülhamid döneminden önce İstanbul'da birkaç tane basımevi bulunurken, 1883 tarihli Osmanlı Salnamesi'nde 54 basımevi bulunduğunu, iktidarının ilk on beş senesinde din, edebiyat, şiir, tiyatro, bilim ve fen alanlarında dört bin civarında Türkçe kitap basıldığını belirtmektedir (Lewis, 1984, s. 186-187).

1878 yılında kurulan ve ilk sergisini 1880 yılı Eylül ayında açan '*Elifba Klübü*' Abdülhamid döneminin önemli sanat etkinliklerinden biridir. Mustafa Cezar, 4 Nisan 1881 tarihli 'Osmanlı' gazetesinde yer alan haberde, 1878 yılında kurulan Klübün üyelerinin arasında Türk sanatçıların ve hatta bazı İslam kadınlarının da yer aldığını ancak üyelerin çoğunluğunu gayrimüslim ve yabancı sanatçıların oluşturduğunun yazıldığını aktarır. Klübün 1880 yılı Eylül ayında Tarabya'daki Rum Kız Okulu'nda açılan ilk sergisinde, Osman Hamdi Bey ve Prenses Nazlı Hanım'ın da eserleri bulunmaktadır. Tepebaşı Belediye Bahçesi içindeki köşkte 1881 yılında açılan ikinci sergiye, Türk resamlardan Osman Hamdi Bey, Süleyman Seyyid, Şeker Ahmet Paşa, Rifat, Mahmud, Münir ve Rıza Bey katılmış ve sergide resimlere müşteri de çıkmıştır (Cezar, 1971, s. 437).

Uzun yıllar süren ve II. Abdülhamid'in birçok alanda özgürlükleri kısıtladığı, sansürün olağan hale geldiği istibdat dönemi, siyasi muhalefetin gelişmesini

engelleyememiştir. İronik bir şekilde, açtığı modern okullarda pozitivist nitelikte eğitim alan, yenilikçi fikirlere sahip ve Batı'yı yakından takip ederek yetişen yeni nesil, Abdülhamid rejimini gerici, baskıcı ve gelenekçi bulmaktadır. İlginç bir tesadüfle, Fransız Devriminin yüzüncü yılı olan 1889 yılında Tıbbiye-i Şahane'de (Askeri Tıp Mektebi) *'İnkılab-ı Osmanî'* adı altında toplanan ve 1891 yılında 'Osmanlı İttihat ve Terakkî Cemiyeti' adını alan hareket 1895 yılından itibaren siyasi bir teşkilat haline dönüşmüştür. İtalyan Carbonari örgütünü taklit ederek teşkilatlanan cemiyetin isim babası Ahmet Rıza (1859-1930), yayın organları da Paris'te yayınlanan *'Meşveret'* gazetesidir. Batı basınında 'Jön Türkler' (Genç Türkler) olarak anılmaya başlayan grup, ilk olarak Ahmet Rıza vasıtasıyla pozitivist felsefeyle tanışıp benimsemiştir. Pozitivist felsefenin temel dayanaklarını tam olarak içselleştirememiş olan Jön Türkler, Osmanlı Devleti'nin siyasi, ekonomik ve sosyal sorunlarının, Batı medeniyetlerinin eksikliklerini de eleştiren bu felsefeyle çözümlenebileceğine inanıyorlardı. Çok uluslu bir devleti kurtarmak, yaşatmak ve daha ileriye götürmek için *'İttihad-ı Anasır'*, yani İmparatorluk dâhilinde bulunan bütün dinî, etnik ve ulusal grupların birliği sağlanmalıydı (Ünüvar, 2009, s.131-132). Mutlakiyet idaresini sonlandırıp Osmanlı toplumunu *'Osmanlılık'* ekseninde bütünleştirirlerse, devletin bütün sorunlarının çözüleceğini düşünüyor ve Meşveret'te bu doğrultuda yayınlar yaparak düşüncelerini daha geniş bir tabana yaymaya çalışıyorlardı. Nilüfer Göle'ye göre Jön Türkler, ilk zamanlar Sultan'ın 'elit danışmanları' iken, sonraları bu görevlerini terk ederek 'muhalif elit' konumuna yerleşmişlerdir (Göle, 1986, s. 52-53).

1839 yılında fotoğrafın icat edilmesinden sonra, sahip olduğu güzelliklerle sanatçılara ilham kaynağı olan İstanbul, fotoğrafçılar için de bir cazibe merkezi olmuştur. Kendisinden önceki Sultanların yaptığı gibi Sultan II. Abdülhamid' de fotoğraf ve fotoğrafçılarla yakın ilişkiler kurmuştur. 1879 yılında Rum asıllı fotoğrafçı Vassilaki Kargopoulo II. Abdülhamid'in saray fotoğrafçılığı görevine getirilmiştir. Hanedan üyelerinin fotoğrafa gösterdiği ilgi zaman zaman Osmanlı toplumunda sıkıntılar yaratmış, 1870 yılında Abdullah Biraderler'e başları açık ve Batılı tarzda giydikleri kıyafetlerle fotoğraf çektiren hanedan mensupları Müslüman halk tarafından yadırganmıştır. 1892 yılında Viçen Abdullah'ın turistlere satmak için Hristiyan kadın modelleri kullanarak çektiği, başı açık ve hafif dekolteli, şuh kadın fotoğrafları negatifleriyle beraber toplatılmış, fotoğraflardan bir tanesini yayınlayan Servet-i Fünun gazetesine, fotoğrafın Müslüman değil de Ermeni bir kadına ait

olduğunun belirtilmesi emredilmiştir (Öztuncay, 2015, s. 97-98). Suikast endişesiyle kendi fotoğrafının çekilmesinden hoşlanmayan Abdülhamid, istemediği görüntülere sansür uygulatsa da fotoğraftan en çok faydalanan sultanlardan biri olmuştur. İmparatorluğun sahip olduğu toprakların fotoğraf aracılığıyla belgelenerek imparatorluğun imajını değiştirmek için sistematik bir çalışma yürütmüştür. Bu çalışmalar sonucunda yaklaşık bin sekiz yüz adet fotoğraftan oluşan elliye yakın albüm oluşturulmuş, bunların biri 1893 yılında Amerikan Kongre Kütüphanesi'ne, diğeri de 1894 yılında Biritish Museum'a gönderilmiştir (Eldem, 2015, s. 112).

Abdülhamid döneminde sanatta batılılaşma yolunda atılan en önemli adımlardan bir diğeri de Osman Hamdi Bey'in çabalarıyla kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi'dir. Sanatın kurumsallaşması ve yeni yetişecek sanatçıların batılı anlamda akademik bir eğitim alabilmeleri için atılan bu büyük adım aynı zamanda Osmanlı'da etkili bir sanat ortamının oluşmasında da önemli bir rol üstlenmiştir. 1883 yılının Mart ayında eğitime başlayan okulun ilk müdürü de Osman Hamdi Bey olmuştur. Türk resminde akademik anlamda figür resmi eğitimi Sanayi-i Nefise Mektebi'yle başlamıştır. 1885 yılı itibariyle düzenli olarak yapılmaya başlanan Sanayi-i Nefise Sergileri, Türk sanatının uzun yıllar devam eden ilk devamlı sergileri olmuştur. Akademi öğrencilerinin yıl içinde gösterdikleri başarılarla göre ödüllendirildiği bu sergiler Osmanlı toplumsal hayatında Batılı anlamdaki resim sanatının giderek yaygınlaşmasında önemli bir rol oynamaktadır. Osmanlıda geri kalınmış olan resim ve heykel alanlarında gelişmenin sağlanabilmesi amacıyla kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi, yabancı ülkelere öğrenci göndermek yerine, kendi ülkesinde ve kendi kültürü içerisinde Türk sanatçıları yetiştirecek, modern bir Türk sanatı oluşturulacak ve böylece ulusal bir Osmanlı sanatı oluşturulacaktır (Cezar, 1971, s. 443). Osman Hamdi Bey, yalnızca batılılaşma yanlısı bir entelektüel değil aynı zamanda 1860'lı yıllardan itibaren, Yeni Osmanlılar hareketinin toplumda yarattığı kültürel dalgayla fikirlerini şekillendiren önemli bir aydındır. Osmanlı'da Sanayi-i Nefise Mektebi gibi bir okulun kurulabilmesi ve Osman Hamdi Bey'in bunun için verdiği mücadeleler, Yeni Osmanlılar'ın kültürel reform anlayışının bir göstergesidir (Güner, 2014, s. 54).

Osman Hamdi Bey, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması için verdiği mücadelenin benzerini, Osmanlı Devleti'nde bir resim müzesi kurulması için de vermiş ancak, 24 Şubat 1910'daki ölümüne kadar uğraşmasına rağmen, müzenin kurulduğunu görememiştir. Yine de yaptığı girişimler, 1910 yılında Meclis-i

Mebusan tarafından, Batı sanatının önemli ustalarının eserlerinin alınarak Müze-i Hümayunda sergilenmesi için bir ödenek tahsis etmiştir. Savaşın yarattığı büyük ekonomik çıkmazlar, ayrılan bütçenin bir süre sonra kısıtlanmasına neden olduğu için orijinal resimlerin alınması yerine birebir kopyalarının yaptırılmasına karar verilmiştir. Eserlerin kopyaları, resmin bulunduğu Paris, Münih, Viyana ve Madrid müze müdürlerinin seçtiği sanatçılar tarafından yapılmıştır. Bu kopyalardan on tanesini de Türk ressamlar yapmıştır. Bunlarla beraber, açılan sergilerden alınan resimler de eklenerek Elvâh-ı Nakşiye Koleksiyonu oluşturulmuştur (Edhem, H., 1970, s. 39-40).

1900 yılında Şeker Ahmet Paşa'nın Pera Palasta açtığı kişisel sergiden sonra daha da hareketlenen İstanbul sanat ortamında sanatçıların bir araya gelmelerini sağlamak amacıyla 'İstanbul Salonu' kurulmuştur. Salon mensubu olan sanatçıların ilk sergisi, 1901 yılında Fransız Tüccar Bourdan'ın Beyoğlu'nda Pasage Oriental'de bulunan konağında açılmıştır. Hükümet yetkilileri tarafından, çıplak kadın resmi bulunmaması şartıyla açılmasına izin verilen sergide, yerli ve yabancı sanatçılara ait yaklaşık 170 eser teşhir edilmiştir. 1902 yılında açılan ikinci sergiye 36 sanatçı 325 eseriyle katılmıştır. 1903 yılında son kez açılan Salon Sergisi'nde 283 eser teşhir edilmiştir (Cezar, 1971, s. 420-424).

Batılılaşma yolunda yaşanan gelişmeler yalnızca kültür ve sanat alanında değil, Osmanlı aydınlarının fikri yapılarında da etkisini göstermiş, 1902 yılında Paris'te yapılan ilk kongreye kadar, aralarındaki fikir ayrılıkları derinleşen Jön Türkler bu kongredeki merkezîyetçilik/ âdem-i merkezîyetçilik tartışmalarından sonra iki gruba ayrılmıştır. Liberal eğilimli Prens Sabahattin'in grubu 1906 yılında '*Teşebbüs-i Şahsî Âdem-i Merkezîyet*' cemiyetini kurarlarken, Fransız pozitivist yanlısı Ahmet Rıza ve arkadaşları '*Osmanlı Terakki ve İttihat Cemiyeti*' adıyla devam etmiştir. Ekonomik alanda yaşanan çıkmazlar, devlet ve iktidarın zafiyeti, Makedonya meselesi, baskıların artarak özgürlüklerin git gide kısıtlanması sonucunda, 1906 nizamnamesinde II. Abdülhamid'e karşı muhalefetini sertleştiren Jön Türkler tarafından 1908 yılı 23 Temmuz'unda II. Meşrutiyet ilan edilmiş ve Osmanlı Devleti'nde '*İttihat ve Terakki Cemiyeti*' dönemi başlamıştır. Yaşanan 31 Mart Vakası sonucunda, II. Abdülhamid'in Hal'i ve yerine kardeşi V. Mehmed Reşad'ın (1844-1918) geçirilmesiyle İttihat ve Terakki iktidara doğru hızla ilerleyiş dönemine girmiştir. Amaçları imparatorluğu kurtararak çok dinli ve çok uluslu Osmanlı toplumunu birlik içinde yaşayacakları yirminci yüzyıla hazırlamak olan (Ahmad,

2008, s. 63) cemiyet '*Osmanlıcılık*' prensibini 1911 yılındaki kongrelerinden sonra geri plana atarak milliyetçi-İslamcı bir anlayışı benimsemiş ve Türk unsurunu öne çıkartmaya başlamıştır. İdari ve siyasi alanlarda yapılan düzenlemelerle beraber kültür alanında 'milliyetçi- batıcı' bir politika izleyen cemiyet, gelenekçiliğe karşı bir savaş açarak adliye ve eğitim sistemini laikleştirecek bir dizi karar almıştır. Ders kitaplarının yeniden düzenlenmesiyle başlayan bu süreçte, dilin sadeleştirilmesi, milli tarih, milli filmcilik ve milli edebiyatın geliştirilmesi ve milliyetçi bir ekonomik yapı için, müdahaleci, devletçi ve merkezîyetçi bir sistem oluşturmuştur (Tunaya, 1960, s.46-48). Özgürlüklerin savunucusu olan İttihat Terakki, özellikle 1913 ile 1918 yılları arasında, baskı ve hatta terör yöntemleri kullanmış, ordu desteğini arkasına alarak muhalefeti sindirmiştir. Bu süreçte hükümet, İttihat Terakki karşısında silikleşmiş, partinin Merkez-i Umumî' si siyasal düzenin karar organı haline gelmiştir. Ekonomik ve siyasi bağımsızlık fikrinin gelişmesini sağlayan II. Meşrutiyet dönemi 1920'den sonra ulus devlet inşası fikrinin oluşmasının temellerini de hazırlamıştır. Ayrıca, ideolojik alanda, feodal ideolojiden kopup, ulusal-laik bir ideolojiye geçişin sağlandığı bu dönemde, siyasetle ilgilenen kitle genişlemiş, '*tebaa*' zihniyetinden '*vatandaş*' anlayışına doğru geniş bir kamuoyu oluşmuştur (Tanör, 2017, s. 218-220). II. Meşrutiyet döneminde, tohumları Tanzimat'tan önce atılan ve I. Meşrutiyet döneminde gelişmeye başlayan farklı ideolojilerin, belirli yayın organları etrafında toplanan ve siyasi etkisi olan gruplar tarafından benimsendiği görülmektedir. Bu dönemde, Ziya Gökalp'in deyimiyle; '*Batılılaşmak*' ve '*İslamlaşmak*' akımlarına bir de '*Türkçülük*' akımı katılmıştır (Gökalp, 1976, s. 11).

Batılılaşma hareketlerine tepki gösteren İslamcılar, İslam dininin yalnızca bir inanç sistemi olmadığını ve kanunların uygulanmasında da şeriat düzeninin getirilmesi gerektiğini savunuyorlardı. Batılılaşma hareketlerinin toplumda ahlaki yozlaşmaya sebep olduğu konusunda diretiyor, tiyatrolarda kadınların sahneye çıkmasının, Güzel Sanatlar Akademisi'nde modellerle çalışılıp resim ve heykel yapılmasının ve üniversitelerde kız ve erkek öğrencilerin bir arada bulunmasının kabul edilemez olduğunu söylüyorlardı. İslamcılığın karşı ideolojisi olan Batıcılar da kendi yayın organlarında bu meseleler hakkında karşıt görüş bildirerek yanlış düşündüklerini ispat etmeye çalışıyorlardı. İslamcılar için, Osmanlı Devleti batının yalnızca endüstri ve teknoloji alanlarındaki yeniliklerini almalı ancak kesinlikle batılı yaşam tarzı imparatorluk sınırlarına sokulmamalıydı. Bu yaşam tarzı, İslam dininin hiçbir öğretisiyle bağdaşmamaktaydı. Toplumsal yaşamda İslam dini dışında hiçbir

referans kabul edilmemeli, bunun dışındaki her türlü davranış en ağır şekilde cezalandırılarak topluma ibret olmalıydı.

İslamcılığın karşısında olan Batıcılık ideolojisi, kendi içinde farklı yaklaşımlar benimseyen temelde üç gruptan oluşmaktaydı. Osmanlı'nın İslami gelenekleri terk etmeden Batılılaşması gerektiğini savunan Satı- El- Husrî'nin çevresinde toplanan gruba göre, İslam dini Batılılaşma önünde bir engel değil aksine hızlandıracak bir unsurdur. Batılılaşmak için Liberal düşüncenin benimsenmesi gerektiğini savunan grubun önderliğini Prens Sabahattin yapmaktaydı. Bu gruba göre Osmanlı'nın en büyük sorunu sosyal kuruluşlarının yetersiz olmasıydı. Batılılaşma hareketinin başarılı olabilmesi için, öncelikle, üretici ve girişimci insanların yetiştirileceği bir eğitim sistemi kurulmalıydı. Batıcılık ideolojisinin bir diğer grubu ise, 'Servet-i Fünun' ve 'Ulûm-u İctimaiye' dergilerinin çevresinde toplanan pozitivist aydınlardı. Diğerlerine göre daha radikal olan bu gruba göre, ilerlemek için Doğu'yu ya da geçmişi değil, Batı'yı referans almak gerekiyordu (Ülken, 1992, s. 200-207).

Aydınlanma ve pozitivism ile ilişkilerini Fransız pozitivismi üzerinden kuran Osmanlı aydınları pozitivism epistemolojik temelleriyle değil, Fransız politikacılarında gördükleri pratik uygulamalar sebebiyle, siyaset öğretisiyle ilgilenmişlerdir. Pozitivist ilkeleri Osmanlı toplumunda uygulamaya sokabilirlerse, devletin bir süre sonra batılı devletler gibi modernleşeceğine inanan bu aydınlara, pozitivist düşünceleriyle bir çeşit '*toplum mühendisliği*' yapmaya çalışıyorlardı. Abdullah Cevdet, Beşir Fuad (1852-1887), Salih Zeki (1864-1921), Ahmet Şuayp (1876-1910) ve Hüseyin Cahit (1875-1957) gibi isimler, pozitivismin Avrupa kültürünün gelişimi üzerindeki etkisi ve politik sistemde uygulanma biçimleriyle ilgilenirken Yusuf Akçura (1876-1935), Ahmet Ağaoğlu (1869-1939) ve Ziya Gökalp (1876-1924) ise çalışmalarında, kuramın epistemolojisini temellendirmeye çalışıyorlardı (Özlem, 2007, s.452-465). Şinasi, Ahmet Mithat Efendi, Hüseyin Rahmi gibi yazarlar, edebiyat yoluyla halkı eğitmek ve aydınlatmayı görev edinmişti. Bunun yanında, Louis Büchner'in "*Madde ve Kuvvet*" isimli eserini çeviren Celal Nuri ve "*Tarih-i İstikbal*" adlı eseri sebebiyle Baha Tevfik, Şehbenderzade Ahmet Hilmi tarafından, pozitivism yaklaşımı sebebiyle, kaba materyalistler olarak değerlendirilmiş ve eleştirilere maruz kalmışlardı (Ülken, 1992, s. 276-288).

Meşrutiyet döneminde egemen ideolojiler olarak bir tarafta İslamcılar diğer tarafta Batıcılar varlıklarına devam ederken, İttihat ve Terakki'nin Merkez-i Umumî üyesi Ziya Gökalp'in (1876-1924) 'Türkleşmek, İslamlaşmak ve Muasırlaşmak' adlı

eserinde ortaya koyduğu Türk milliyetçiliği üzerine görüşleri hem İslamcı hem de Batıcılar tarafından dikkatle izlenmeye başlamıştı. Alında, 1897'deki Türk- Yunan Savaşı'ndan sonra yayılmaya başlayan Türk milliyetçiliği düşüncesi, Ahmet Vefik Paşa ve arkadaşları tarafından başlatılmış, Ziya Gökalp tarafından da olgunlaştırılmıştır (Arsal, 2000, s.57). Gökalp, farklı ideolojiler olarak görülen İslamcılık, Batıcılık ve Türkçülük düşüncelerinin, birbirleriyle çekişme içerisinde olmasının manasız olduğunu “*Türkleşmek, İslamlaşmak mefkûreleri arasında bir taâruz olmadığı gibi, bunlarla muasırlaşmak gereksinimi arasında da bir tenâzu bulunmamaktadır*” (Gökalp, 1976, s.12) diye açıklıyordu. Muasırlaşmak kadar, Türkçülüğün kuvvetlenmesi ve milli şuurun oluşmasını da önemli olduğunu belirtirken Batıyı yalnızca şeklen taklit etmenin gelişmişlik olmayacağını, asıl ilim ve fende ilerleme göstererek Batılılaşacağımızın da altını çizmekteydi.

Ziya Gökalp'in Türkçülükle ilgili görüşleri, Batıcı aydınlardan Celal Nuri ve Abdullah Cevdet arasında önce tartışmaya, sonrasında da bir ayrışmaya sebep olmuştur. Celal Nuri, 22 Ocak 1914 tarihli ‘*İctihad*’ dergisinde, “*Şîme-i Husûmet*” adlı makalesinde, Balkanlarda yaşananlar ve kaybettiğimiz topraklar üzerinden, Avrupa'nın Türk ve Müslümanlara karşı yürüttüğü kimlik politikasını eleştirmiştir. Bunun karşısında, Türk ve Müslüman kimliğimize sahip çıkarak aynı şekilde Avrupa'ya karşı bir düşmanlık beslenmesi gerektiğini anlatır ve bu bilincin Avrupa'nın medeniyetine veya batılılaşmaya karşı bir tavır olmadığını aksine kendi kimliğimizi inşa ederek Avrupa'nın gözünde ‘*öteki*’ olmaktan kurtulacağımızı belirtir (Gündüz, 2008, s.183). Bunun üzerine derginin bir sonraki sayısında Abdullah Cevdet (1869-1932) cevaben “*Şîme-i Muhabbet*” başlıklı bir makale yayınladı. Celal Nuri'yi şiddetle eleştirdiği bu yazısında, aslında Müslümanların dini gerekçelerle ve bizden beş altı asır ileride olduğu için Hristiyan Avrupa'ya karşı husumet duyduğunu ve bunun her şeye yansıdığını ve sorumluluğun bizde olduğunu söyler. Abdullah Cevdet, Avrupa'nın her daim bizden ileride olduğunu bizim her ne olursa olsun onu takip etmemiz gerektiğini de şu cümlelerle açıklar; “*Avrupa'nın çalışkan ve şükür-güzâr (müteşekkîr) bir şakirdi (talebesi) olmak. İşte bizim rolümüz. Biz onlara ihtiyârımızla (rıızamızla) dost olmazsak, onlar bizi kendilerine zorla dost yahut zîr-dest (maiyyet) edeceklerdir*” (Gündüz, 2008, s.194).

Meşrutiyet dönemi ideolojileri arasında en zayıf olanı sosyalizm olmuştur. 1876'dan önce İslam dini ve ahlâkına aykırı olduğu gerekçeleriyle özellikle basın üzerinden olumsuzlanan sosyalist düşünce, 1910'lu yıllara gelindiğinde komünizm

ve sosyalizm ayrımı yapılmaya başlanarak kendisine taraftar bulmaya başlamıştır. 1876'dan sonra Sosyalist düşüncenin İslamiyet'le bağdaşabileceğini savunan ilk düşünürler Arnavut Müslüman kökenli Şemsettin Sami Bey ve Rum Ortodoks kökenli Sava Paşa olmuştur (Tunçay ve Zurcher, 2018, s.197). Ancak örgütlü bir harekete dönüşmesi Hüseyin Hilmi Bey'in 26 Şubat 1910'da '*İştirak*' dergisini yayınlamasıyla başlamıştır. '*Hilmi çevresi*' adıyla anılan sosyalist grubun içerisinde, Ethem Nejat, Suphi Ethem, Dr. Refik Nevzat ve Dr. Rıza Bey gibi isimler yer almaktadır. Hüseyin Hilmi Bey'in '*İştirak*' dergisi on yedinci sayısını Ahmet Samim'e ayırınca Divan-ı Harb-i Örfi tarafından kapatılmıştır. Yayın hayatına döndükten sonra 20. sayısında Osmanlı Sosyalist Fırkası'nın kuruluşunu müjdeleyip Parti programını yayınladıktan sonra tekrar kapatılan *İştirak* dergisinin yerine '*İnsaniyet*' dergisi yayınlanmaya başlamıştır. Aynı sonla karşılaşan *İnsaniyet*' den sonra '*medeniyet*' dergileriyle sosyalist yayınlar devam ettirilmeye çalışılmıştır. İmparatorluk sınırlarında yaşayan farklı etnik grupların oluşturduğu sosyalist hareketler, tek bir parti çatısı altında birleşmemiş bu sebeple her bir grubun etkileri kendi çevreleriyle sınırlı kalmıştır. Hüseyin Hilmi Bey ve çevresi'nin kurduğu Osmanlı Sosyalist Fırkası, Cumhuriyet döneminden sonra Türkiye Sosyalist Fırkası'na dönüşmüştür (Tunçay, 1978, s. 37-40).

Meşrutiyet döneminin yarattığı sosyal ve kültürel ortamda, çeşitli düşünce akımlarının gelişmesine imkân tanıyan gazete ve dergiler, aynı zamanda sanatla toplumsal ilişkilerin kuvvetlenmesinde de önemli bir rol oynamıştır. İlk kez 1870 ile 1873 yılları arasında yayınlanan '*Diyojen*', '*Latife*', '*Kamer*' ve '*Hülasa't-ül Efkâr*' gazetelerinde karikatürler yayınlanmaya başlamıştır. Bunu takip eden 1873-1874 yılları arasında yayınlanan '*Musavver Medeniyet*' gazetesinde resim sanatı, eski eserler, tiyatro ve müzecilik gibi konulara daha sık yer verildiği görülmektedir. 1891'de '*Servet-i Fünun*' la başlayan, '*Tercüman-ı Hakikat*', '*İkdam*', '*Sabah*' ve '*Meşveret*' (Başkan, 1994, s.43) gazeteleriyle devam eden, kültür sanat ve düşün hayatına değgin yazılar, Osmanlı toplumunun kültürel gelişiminde önemli rol oynamıştır.

Meşrutiyet döneminde, edebiyat alanında da önemli gelişmeler yaşanmıştır. '*Servet-i Fünun*' ve '*Fecr-i Âti*' bu döneme damga vuran iki önemli edebiyat topluluğudur. *Servet-i Fünun* dergisinin etrafında toplanan ve kendilerini '*Edebiyat-ı Cedide*' (Yeni Edebiyat) olarak tanımlayan grup, Tevfik Fikret (1867- 1915), Hüseyin Cahit Yalçın (1875-1957), Halit Ziya (1866-1945), Mehmet Rauf (1875-

1931), Süleyman Nazif (1870-1927), Nabizade Nazım (1862-1893) gibi isimlerden oluşmaktadır. Hikmet Kıvılcımlı'ya göre Edebiyat-ı Cedide “ *biraz romantizm, fazlaca empresyonizm ancak bir hayli sembolizm yüklüdür*” (Kıvılcımlı, s. 80). Ağır ve ağıdalı bir anlatım dili kullanan Servet-i Fünun edebiyatçıları, halka çok fazla hitap edememiş daha ziyade salon edebiyatı olarak kalmışlardır. Servet-i Fünun grubu (Edebiyat-ı Cedideciler) dağıldıktan sonra 1909 yılında kurulan Fecri- Âti grubu, 1910 yılında Servet-i Fünun dergisinde yayınladıkları ‘*Fecr-i Âti Encümen-i Edebisi Beyannamesi*’ ile edebiyat tarihimizde ilk edebi manifesto yayınlayan sanat grubu olmuştur. Aralarında Yakup Kadri (1889-1974), Ahmet Haşim (1884-1933), Refik Halit (1888-1965) ve Şehabettin Süleyman (1885-1921) gibi isimlerin bulunduğu grup manifestolarında, sanatın kişisel ve saygıya değer bir iş olduğunu ve bunun halka anlatılması gerektiğini belirtmişlerdir. Edebiyatta yenilik yapmak istediklerini belirten Fecr-i Âti edebiyatçıları, batı edebiyatı ile Türk edebiyatı arasındaki uçurumu kapatmak istemektedir. *Edebiyat-ı Cedide* ile *Milli Edebiyat* arasında bir geçiş dönemi yaratan Fecri Âti edebiyatı, sanat toplulukları içinde, bireysel üslup ve özgürlükleri korumayı önemsemesi açısından da ayrıca önemlidir.

Gazete ve dergilerle oluşturulan sanatsal- kültürel atmosfer ve düşünsel alt yapı, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması, düzenlenen sergiler, Avrupa sanat ortamını tanıyan Türk sanatçılara, aynı ortamın Osmanlı Devleti'nde yaratılması hususunda cesaret vermiştir. 1909 yılında, M. Ruhi Arel'in (1880-1931) Sami Yetik (1878-1945), Şevket Dağ (1876-1944), Hikmet Onat (1882-1977), İbrahim Çallı (1882-1960), Hoca Ali Rıza (1858-1930), Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938), Şerif Abdülkadirzade, Hüseyin Haşim, Ahmet İzzet, Mehmet Muazzez ve ilk heykel sanatçılarımızdan Mesrur İzzet'in (1873-1952) de yer aldığı bir grup sanatçı, ülkede güzel sanatların gelişmesi adına çalışmalar yapmak amacıyla, ilk bağımsız sanatçı örgütü olan *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*'ni kurmuştur. Cemiyetin başlangıçta, M. Ruhi Arel'in Şehzadebaşı'ndaki evinde yapılan toplantılarına, bir süre sonra artan ilgi sebebiyle Cağaloğlu'nda bulunan Sait Bey Konağı, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin merkezi yapılmıştır. Kuruluşunda maddi ve manevi en önemli destek, Şehzade Abdülmecid Efendi'den (1868-1944) gelmiştir. Cemiyetin kuruluşunda yer alan ancak sonrasında eğitim için yurt dışına giden, 1914 Kuşağı sanatçıları, ilk sergilerini de cemiyet çatısı altında açmışlardır. Sanatçıların bir arada ve birbirleriyle dayanışma içerisinde olmasına imkân veren bu oluşum, yalnızca sanat içerikli konularda yayın yapacak olan ‘Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi’ni çıkartmaya

başlamış ve Şerif Abdülkadirzade ve Hüseyin Haşim Bey yönetiminde kurulan gazetenin ilk sayısı, 20 Ocak 1911 yılında yayınlanmıştır. 1911- 1914 yılları arasında toplam 18 sayı yayınlanan gazetenin, ilk on sayısında, ilk sayfanın üstündeki başlık içinde Şehzade Abdülmecid Efendi'nin resmi bulunmaktadır (Başkan, 1994, s. 44-45). Yeni sanatçıların katılımıyla zaman içerisinde daha etkin bir hale gelen Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921 yılında '*Türk Ressamlar Cemiyeti*', 1926 yılında '*Sanayi-i Nefise Birliği*' ve 1929 yılında da '*Güzel Sanatlar Birliği*' adını almıştır.

1912'den itibaren, Balkan savaşlarının yarattığı siyasi buhran ve toprak kayıpları, Osmanlılık ve İslamcılık ideolojilerinin yerini Türkçülük ideolojisinin almasına yol açmıştır. Batıcılık anlayışının sistemli batılılaşma hareketine dönüştüğü bu yıllar, yaşanan bütün kargaşaya rağmen İttihat ve Terakki Hükümeti'nin art arda reformlar gerçekleştirdiği bir dönemdir. İlk olarak Askeri alanda yeni düzenlemeler yapan cemiyet, hukuk ve eğitim sistemlerinin laikleştirilmesi için önemli adımlar atmıştır. Eğitim kurumlarının müfredatları yenilenmiş ve Avrupa dillerinin öğrenilmesi zorunlu tutulmuştur. 1913 yılında kız çocuklarının ilköğretim okuluna gitmesi mecburi hale getirilmiş ve 1914'de üniversitelere kız öğrenciler alınmaya başlanmıştır. '*Kadınları Çalıştırma Cemiyeti*' kurularak, kadınların sanayide istihdam edilmelerinin önü açılmış, 1917 yılında çıkartılan Aile yasasıyla, kadınların 16 yaşından gün almadan evlenmesi yasaklanırken, evliliklerin hâkim huzurunda yapılması zorunlu tutulmuş ve kadınlara boşanma konusunda yeni haklar tanınmıştır (Zürcher, 2000, s. 177-178).

Kadınların daha eğitilmiş olmaları ve toplumsal hayatta da daha aktif rol almalarının Batılılaşmak için önemini kavramış olan İttihatçılar, bir taraftan da modern Türk toplumunun temellerini oluşturmuşlardır. Kadınların sanat hayatına katılmalarını sağlamak ve Dar-ül Muallimat'lara (Kız Öğretmen Okulu) resim öğretmeni yetiştirmek amacıyla 1914 yılında Dar-ül Fünun binasının içinde, '*İnas Sanayi-i Nefise Mektebi*' (Kız Güzel Sanatlar Okulu) açılmıştır. Resim ve Heykel bölümlerinden oluşan okulun iki resim atölyesinin birinde Ali Sami Boyar, diğerinde Mihri Müşfik Hanım hocalık yapmaktadır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Sanayi-i Nefise ve İnas Sanayi-i Nefise mektepleri birleştirilerek karma eğitim sistemine geçilmiştir.

1911'den 1913 yılına kadar savaşta olan ülke, Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte yeniden büyük bir krizin içine girmiştir. İlan edilen genel seferberlikle, binlerce insanın evlerini terk etmiş, taşınmalarıyla beraber bütün

düzenleri de değişmiştir. Ayrıca, erkeklerin askere gitmesi, kadınların sosyal ve ekonomik alanlarda daha çok yer almalarını mecbur kılmıştır. Savaşın sonuçları, bütün dünyada olduğu gibi Osmanlı devletinde de siyasi, ekonomik, askeri, sosyal ve kültürel anlamda yeni bir dönemin başlamasına sebep olmuştur. Eski gücünü yitiren ve topraklarının büyük bir kısmını kaybetmiş olan devlette, Avrupa'ya olan yaklaşım ve batıcılık ideolojileri yeniden sorgulanmaya başlanmış, savaşın yarattığı büyük değişim, sanat alanında da etkisini göstermiştir. Paris'e eğitim için giden Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunları, 1914 yılında savaş sebebiyle ülkeye geri dönmek zorunda kalmıştır.

Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin öncülüğünde, 1916 yılının ilkbaharında Galatasaraylılar Sergisi açılmıştır. Beyoğlu'nda Galatasaraylılar Yurdu'na dönüştürülen eski Societ  Opera binasında açılan ilk sergide 49 sanatçının 190 eseri sergilenmiştir. İlk iki sergiden sonra, Mekteb-i Sultani binasında yaz aylarında yapılmaya başlanan ve 1918 yılı hariç, 1951 yılında kadar her sene açılan Galatasaray Sergileri (Şerifoğlu, 2003, s. 16-22) Türk sanat hayatında, uzun süre devam eden ilk sürekli sergi olması açısından büyük önem taşımaktadır. 1921'de isimlerindeki Osmanlı'yı değiştirerek *Türk Ressamlar Cemiyeti* adını alan topluluk, aynı sene, Çemberlitaş'ta Osmanbey Basımevi'nde '*Resim Okulu*' açmıştır. Kısa bir süre sonra kapatılan okulda 6 Eylül 1921'de bir sergi düzenlenmiştir. 1922 yılında aynı yerde Ressam Ruhi ve Güzel Sanatlar Öğrencilerinden İhsan Bey tarafından açılan *Serbest Resim Atölyesi'nin* de Cumhuriyet'in ilk yıllarında sergi düzenlediği bilinmektedir (Edhem, H., 1970, s.49).

Çanakkale Savaşı'nın yaşandığı günlerde, ağırlıklı olarak 1914 kuşağı sanatçılarının katılımıyla oluşturulan *Şişli Atölyesi'nde* 1918 Viyana Sergisi'ne gönderilmek üzere savaş ve ulusal kahramanlık temalı resimler üretilmiştir. Viyana Sergisi'ne gönderilmeden önce 1918 yılının ilk günlerinde Galatasaray Yurdu'nda açılan '*Savaş Resimleri ve Diğerleri*' adlı sergide toplam 128 eser sergilenmiştir.

İmparatorluğu eski güçlü günlerine dönüştürmek amacıyla başlatılan Batılılaşma çabaları, zaman içerisinde siyasi ve askeri alanların dışına taşmış ve toplumsal tabana yayılmaya başlamıştır. Sosyal, kültürel ve sanatsal faaliyetlerle tanışan Osmanlı halkının yapılan reformları içselleştirmesi, giderek laik ve demokratik bir yönetim anlayışı ve ulusal kimlik inşasına doğru evrilmiştir.

2.2 Resim Sanatı

Askeri ve sivil okullara resim derslerinin koyulmasıyla başlayan Osmanlı'nın Batılı anlamdaki resim sanatı serüveninin temelinde, kültür ve sanat gibi alanlarda da Avrupa ile ortak bir dil oluşturma çabası yatmaktadır. Perspektif ve teknik resim gibi derslerle başlayıp sonrasında fotoğrafı kopya edebilecek duruma gelen ilk ressamlarımızın yapıtlarında içselleştirilememiş teorik bilginin çekingen uygulamaları görülmektedir. İpek Duben, Türk sanat tarihinde çalışma tarzları sebebiyle genellikle '*Türk Primitifleri*' olarak anılan bu ilk kuşak ressamın, Türk resminde minyatür'den gerçekliğe geçişi temsil ettiğini, sakin, durağan ve saf bir dünyayı resmeden sanatçıların, gerçekçi bir mekânsal yapı algısından ve doğru bir perspektif anlayışından yoksun olduklarını belirtmektedir (Duben, 2007, s.136). Adnan Turani, bu sanatçıların resimleri incelendiğinde, aldıkları eğitimin desen işçiliklerini ve derinlik etkisini yaratma konusunda yardımcı olsa da doğa soyutlaması yapabilmek için gözlem sırasında alınan basit ve yüzeysel notların yeterli olmayacağını anlaşıldığının altını çizer (Turani, 1984, s.6).

Okullarda model bulunmadığı için figür eğitimi almayan bu ressamın, ağırlıklı olarak manzara çalışmalarının sebebi ya da teknik, kompozisyon, perspektif ve ışık kullanımlarındaki acemilikleri eğitimleriyle açıklanabilir ancak figür kullanımına yaklaşımlarının tek sebebi, bu konuda yeterli eğitimi almamış olmaları değildir. Toplumsal temeli dini ideoloji üzerine kurulu olan Osmanlı'nın, batı medeniyetinin yalnızca tekniğini alıp ideolojisinden uzak durma çabası, özellikle ilk Türk ressamlarının biçime yaklaşımlarında kendini göstermiştir. Gelenekselleşmiş dinsel pratiklerinin araçsallaştırılmış imgesi olan minyatürden gerçekçi resme geçişlerinde, inanışları ve alışkanlıklarının gereği olarak, imgeyi yalnızca biçimsel olarak algılamışlardır. Fotoğraftan kopyalama yöntemiyle yaptıkları resimlerinde, doğayı taklit etmeye çalışan sanatçılar aslında kendi gerçekliklerini inşa etmişlerdir. Duben'e göre, "*Batı üslubunu bilinçsizce tasavvuf ruhuyla yazmaya çalışan bu ilk kuşak ressamlarının resimlerle yarattıkları evren, tamamıyla geleneksel ahlaki ifade etmektedir*" (Duben, 2007, s. 13).

Bir taraftan toplumsal değişime ayak uydurmaya çalışırken, diğer yandan yeni düzen içerisinde, daha önce hiç bilmedikleri bir tarzda kendilerini bulmaya ve var etmeye çalışan bu sanatçılar için '*resim yapmak*' yalnızca bir eylem değildir. Onlardan beklenen, zihinlerinin en iyi bildiğini eski olarak niteleyip reddederken

hiç bilmedikleri bir yeniyi kabullenmeleri anlamına gelmektedir. Gelenekten kopuşun temsilcisi olmaları beklenen bu kuşağın sanatçılarının çalışmalarında yaşadıkları zihinsel tereddütlerin izleri görülmektedir. Karl Marx'a göre;

(...) İnsanlar tarihlerini özgürce, kendi seçtikleri bölümleri bir araya getirerek değil, doğrudan önlerinde buldukları, geçmişin devrettiği verili koşullarda yaparlar. Tüm eski kuşakların geleneği, yaşayanların beyinlerine bir kâbus gibi çöker. Kendilerini ve bir şeyleri altüst etmekle, şimdiye dek hiç olmamış var etmekle uğraşarak göründükleri sırada, tam da böylesi devrimci kriz dönemlerinde, çekinerek geçmişin ruhlarını yardıma çağırır, onların adlarına, sloganlarına, kostümlerine sarılır, çıktığı bu yeni sahnede, eskilerin saygın kılıklarına bürünür ve onlardan ödünç aldığı dille oynamaya çalışırlar. Aynı şekilde yeni bir yabancı dil öğrenmeye başlayan kişi, onu her zaman kendi anadiline tercüme eder (Marx, 2010, s. 30).



Resim 2.1: (Darüşşafakalı) Salih Molla Aşkî, "*Yıldız Sarayı Bahçesinden*", Tuval Üzerine Yağlıboya, 72,5 x 91,5 cm. (İRHM) (Kaynak: Renda ve Erol, 1980, s.95, Resim:76)

Türk resminin ilk kuşağını oluşturan bu ressamlardan sonra gelen kuşağın sanatçılarının da, ülkelerine döndükten sonra yaptıkları resimlerinde, Batı'da figür konusunda eğitim almış olmalarına rağmen, farklı temellerde şekillenmiş olan nesne

ve doğa algularının başka bir görsel dilde ifade edilmesinden kaynaklanan (Kahraman, 2013, s.215) zihinsel çelişkileri taşıdıkları görülmektedir.



Resim 2.2: Şeker Ahmet Paşa, "*Orman*", Tuval Üzerine Yağlıboya, 140 x 181 cm. (İRHM) (Kaynak: Duben, 2007, s. 131, Resim:36)

Mustafa Cezar'a göre, teknik ve perspektife ağırlık veren ilk kuşak ressamlarından sonra gelen bu yeni kuşak ressamları da tabiata aynı sadakatle bağlıdır. Ancak, renk ve kompozisyon değerlerine verdikleri önemle onlardan farklılaşırlar ve bu sayede, çok yavaş bir şekilde de olsa, doğa, yalnızca taklit edilen değil, aynı zamanda yorumlanmaya başlanan bir temaya dönüşür (Cezar, 1971, s. 8). Ancak Zafer Gençaydın, dönemin Türk ressamlarının bu doğrultuda ilerlemelerinin sebebini monarşik yönetim biçiminin yerleşik olduğu Osmanlı toplumunda yetişmiş olmanın verdiği bir düşünüş sisteminden kaynaklandığı şeklinde yorumlar. Gençaydın'a göre, Osmanlı'nın Batının pozitivist düşünce anlayışı ile ilişki kurmasından sonra Türk sanatı batı anlayışını benimsemeye başlamıştır ancak on dokuzuncu yüzyılda eğitim almaları için Avrupa'ya gönderilen öğrenciler, demokrasinin yerleştiği ülkelere özgü olan Romantizm, Natüralizm, Empresyonizm

gibi sanat akımlarının yerine monarşi dönemlerinin anlatısı olan katı bir akademik anlayışın peşinden gitmişlerdir (Gençaydın, 1986, s. 56).

Yetenekli gençlerin resim eğitimi alabilmeleri için Avrupa'ya gönderilmesine 1830'lu yıllarda başlanmış ve yalnızca 1835 – 1838 yılları arasında Paris, Viyana, Londra ve Berlin gibi Avrupa başkentlerine yirmi iki genç ressam gönderilmiştir. Şeker Ahmed Paşa (1841-1907) ve Süleyman Seyyid (1842-1913) gibi aynı tarihlerde Paris'e giden Osman Hamdi Bey (1841-1910), Avrupa'da eğitim alan Türk ressamlarının ilk ve en önemli temsilcileridir (İskender, 1988, s. 9).

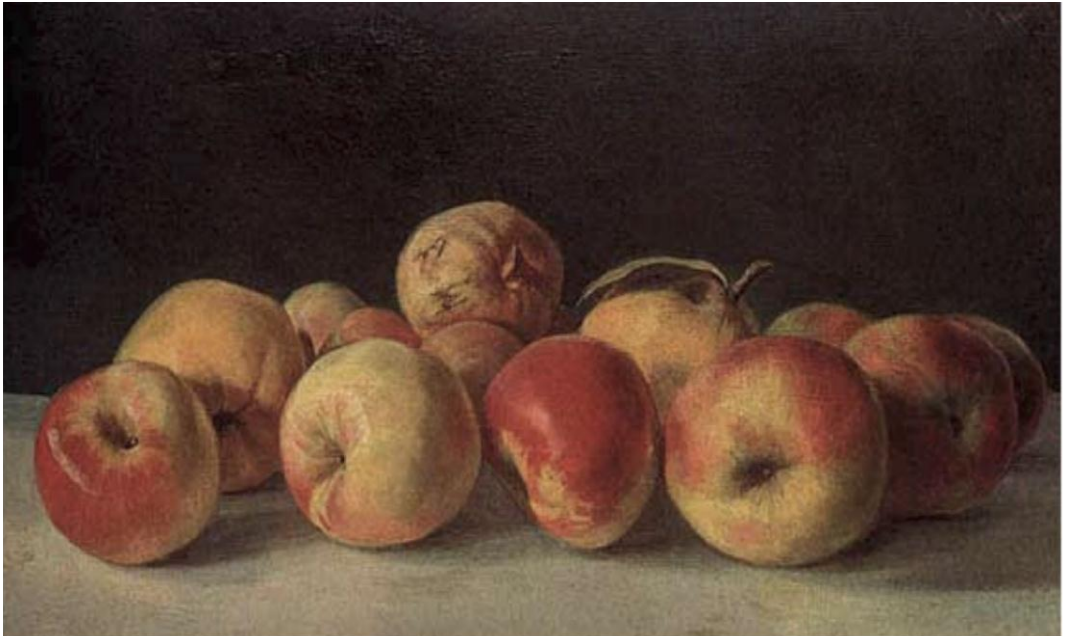


Resim 2.3: Osman Hamdi Bey, "*Ab-ı Hayat Çeşmesi*", 1904, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x151 cm. (Alte Nationalgalerie, Berlin, Env. AII 842) (Kaynak: Eldem, E., 2010, s. 24)

Avrupa'da aynı hocalardan eğitim alan bu sanatçılar, ülkelerine döndüklerinde kendi kişilikleri, inanç ve düşünüş biçimlerine göre biçemlerini oluşturarak Türk

resminin batılılaşması yolunda farklı yollar açmışlardır. Şeker Ahmet Paşa, ilk kuşak manzara ressamı arasında 'gerçekçi' biçimde eserler üretmiştir. Osman Hamdi Bey, yaşadığı dönemde, belirli bir kesim tarafından benimsenen düşünceleri yansıtan, anıtsal figür anlayışını benimseyerek, geleneksel değerlerle rasyonalist düşüncenin sentezlendiği bir biçim oluşturmuştur (Duben, 2007, s. 33).

Natürmort, peyzaj ve portre gibi resim türlerinde eserleri bulunan Süleyman Seyyid ise, sınırlı bir derinlik içerisinde ele aldığı natürmortlarındaki yalın düzenleri ve şeffaf renkleriyle, kendi türünde Türk resminde bugüne kadar aşılamayan örneklerini vermiştir (İskender, 1988, s. 13).



Resim 2.4: Süleyman Seyyid, "*Elmalar*", 1898, Tuval Üzerine Yağlıboya, 32.5x55.5 cm. (Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu), (Kaynak: Anonim:24, s. 18)

Resim sanatının gelişimindeki katkılarıyla sonraki kuşaklar için temel oluşturan Şeker Ahmed Paşa, Süleyman Seyyid ve Osman Hamdi Bey gibi sanatçılar, Türk resim sanatı tarihinde, ağırlıklı olarak '*kurucu kuşak*' ya da '*öncü*' ressamlar olarak tanımlanmaktadır.

1914 kuşağı ile ilk kuşak ressamı arasındaki geçiş kuşağı olarak tanımlanan üçüncü kuşak ressamlarından, Halil Paşa, Hoca Ali Rıza, Hüseyin Zekai Paşa, Şevket Dağ gibi sanatçılardan bazıları da sonraki yıllarda resim eğitimini pekiştirmek için yurt dışına gitmişlerdir. Ancak, Tamamıyla farklı bir dünya görüşü ve onunla bütünleşmiş bir görsel ideolojiye sahip ve halen o kültürel değerlerle yaşarken

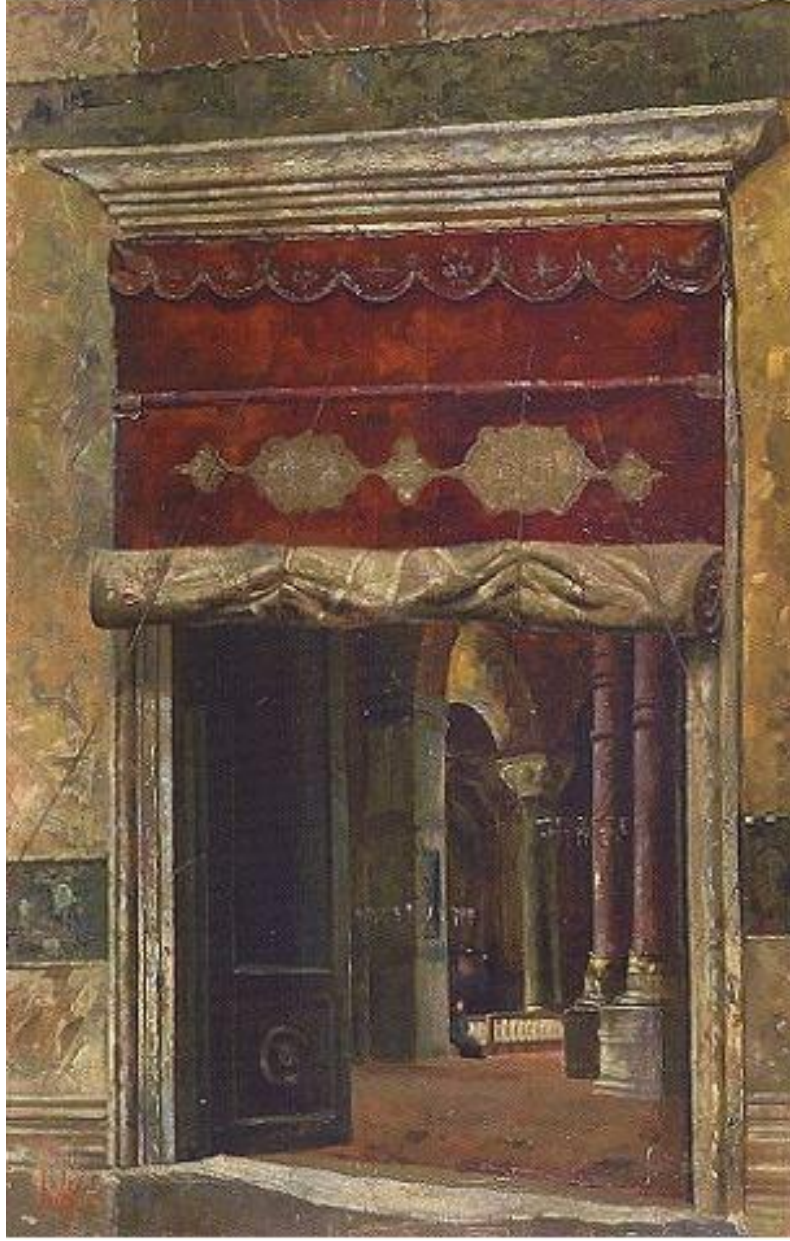
bambaşka bir anlayışı birkaç sanatçının eliyle oluşturmaya çalışan (Kahraman, 2013, s.215) Osmanlı toplumsal yapısında yaşanan değişimler, geleneksel kalıplarının tamamen kırıldığı anlamına gelmemektedir. Örneğin, Paris'te eğitim aldığı yıllarda, kadın figürlü kompozisyonlar çalıştığını ancak model sıkıntısı yüzünden İstanbul'da bu çalışmalarına devam edemediğini belirten Halil Paşa, ressamların, o yıllarda insan figürlü kompozisyonları satmakta çok zorluk çektiğini belirtmektedir (Özyüğü, 2013, s.104).



Resim 2.5: Halil Paşa, "*Çengelköy Vapur İskelesi*", 1890, Tuval Üzerine Yağlıboya, 27,5 x 46,5 cm. (SSMRK) (Kaynak: Anonim:24, s. 24)

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıyla birlikte, Osmanlı Devleti'nde sanat eğitimi kurumsallaşmıştır. 1883 yılında, Paris'teki Güzel Sanatlar Akademisi örnek alınarak kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk müdürü Osman Hamdi Bey'dir. İlk müfredatı, serbest atölye, zorunlu dersler ve diğer programlardan oluşan ve akademik gerçekçi çizgide eğitim veren mektebin mimarlık bölümünün başında Alexandre Vallauray (1850-1921), heykel bölümünün başında Osgan Efendi (1855-1914), Resim bölümünün başında ise İtalyan ressam Joseph Warnia Zarzecki bulunmaktadır. Başlangıçta, çoğunluğu Emeni ve Rum asıllı 20 öğrencisi bulunan mektebin (Cezar, 1971, s.455-470) Osman Hamdi Bey'in müdürlüğü dönemindeki öğrencilerin bazıları, Şevket Dağ, Ahmet Ziya, Celal Esat Arseven, Sami Yetik, Mehmet Ruhi,

Nazmi Ziya, Ali Sami Boyar, Hikmet Onat, İbrahim allı ve Avni Lifij'dir (Gören, 1997d, s. 39).



Resim 2.6: Şevket Dağ, "Ayasofya", 1318/1901, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x35,5 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:5, 2006, Lot no:162)

Sanayi-i Nefise Mektebi kurulması, toplumsal zihniyetin değişiminde etkili olsa da bu değişim yavaş ve sancılı olmuştur. Okulun ilk mezunlarından Şevket Dağ, resim yaparken yaşadığı zorlukları şöyle anlatır;

(...) Bizim zamanımızda ne gezer, dışarıda çalışmak öyle sehpa ile sonra efendim boya kutusile (kutusu ile) dolaşmak. Adanı yakaladıkları gibi dünyanın bir ucuna sürerlerdi, alimallah. Başıma geldi biliyorum, bir gün Ayasofya’da çalışırken beni aldıkları gibi Zaptiye Kapısına götürdüler. Derdimi anlatıncaya kadar akla kararı seçtim. Nihayet çalıştım çabaladım yalnız bana mahsus olmak üzere, Ayasofya’da resim yapmam için iradeyi seniye (izin) çıktı (Ayvazoğlu, 2010, s. 99-100).

Yönetici sınıfın egemen ideolojisiyle çatışma içerisine girebilecek konulardan özellikle uzak duran sanatçılar, resim sanatında gelişimi biçim ve teknik üzerinden yürütmeyi tercih etmişlerdir. Örneğin, Halil Paşa, eşek üzerinde fakir bir bağcıyı tasvir ettiği bir çalışmasını Beyoğlu’ndaki Rozental mağazasında sergilediği için sürgün edilmekle yüz yüze geldiğini anlatır. Halil Paşa, Türk’ü kılıksız bir halde eşeğe bindirip Beyoğlu’nda teşhir ediyor diye, padişaha jurnal edilince II. Abdülhamid (1842-1918) derhal tablonun Saraya getirilmesini emreder. Ancak, mağazanın ismi yanlış anlaşıldığından, başka bir mağazadaki bir İtalyan tarafından yapılmış merkep ve köylü resmi Saraya götürülünce Halil Paşa, takibattan kurtulmuş olur (Sarıdikmen, 2008, s. 91).

Abdülhamid’in, bu durum karşısında söylediği söz önemlidir; “Biz bunları Avrupa’ya memleketimizdeki kılıksız heriflerin resmini yapsın diye mi gönderiyoruz? Bir daha üstü başı temiz adam resmi yapsın, Avrupalılara karşı fena taraflarımızı göstermeyelim!” (Özyüğüt, 2013, s. 104).

Resimlerinde figür kullanan resamlardan biri de Sultan Abdülaziz’in oğlu ve son Osmanlı Halifesi olan Abdülmecid Efendi’dir (1868-1944). Dolmabahçe Sarayı’nda, Polonya’lı ressam Chelebowski, Salvatore Valeri ve Fausto Zonaro’dan resim dersleri almıştır (Anonim:24, s.41). Ressamlığının yanı sıra sanata verdiği destekle de bilinen Abdülmecid Efendi, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin fahri başkanlığını yapmış ve gazetesinin en önemli destekçilerinden biri olmuştur. 1917 yılında kurulan Şişli Atölyesi’nde çalışan ressamlarla yakından ilgilenerek Atölyeyi ziyarette bulunmuş ve 1918 Viyana Sergisi’ne dört eserini göndermiştir.



Resim 2.7: Şehzade Abdülmecid Efendi, "*Haremde Beethoven/Ahenk*", H.1331/M.1915, Tuval Üzerine Yağlıboya, 154x221 cm. (İRHM) (Kaynak: Anonim:15, 2006, s. 73, Resim:30)

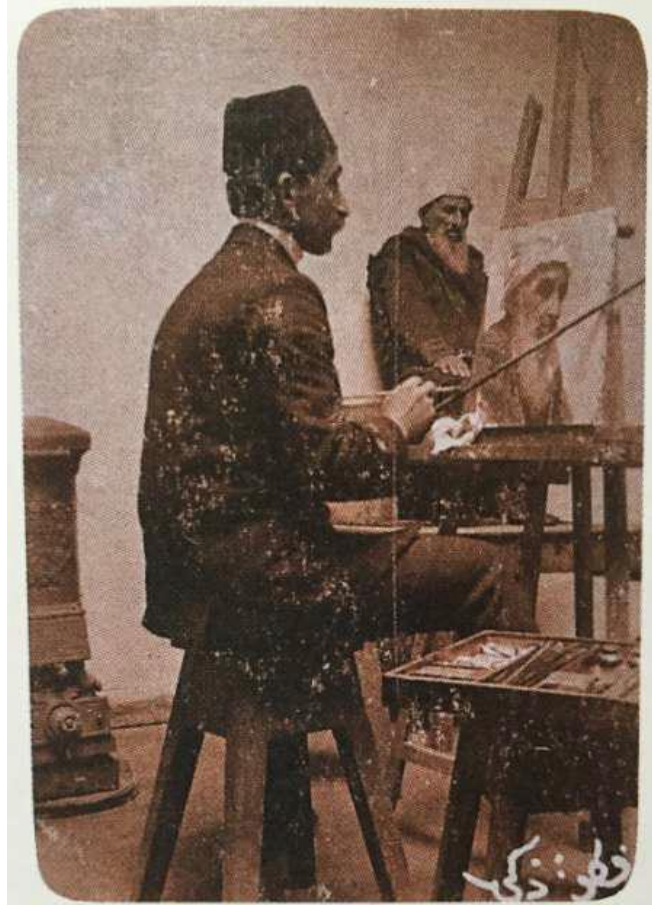
Diğer ressamların konu seçiminde daha tutuk ve çekimser kaldığı bir dönemde Abdülmecid Efendi'nin resimlerinde, Osmanlı Hanedanı'nın, sarayın ve elit kesimin geçirdiği sosyal değişimi gösteren açık ve cesur tavrı, Osmanlı'nın sosyolojik dönüşümünü tamamlaması açısından da önemlidir (Kahraman, 2013, s. 89). Türk resim sanatında, figür kullanımı Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk mezunlarından olan ve 1914 Kuşağı olarak bilinen ressamlar tarafından da yoğunlaştırılarak devam etmiştir.

2.3 1914 Kuşağı

Osmanlı toplumunun siyasi, sosyal ve kültürel dinamiklerinin anayasal monarşiyi yeniden hazırladığı 1900'lü yılların başlarında, Sanayi-i Nefise Mektebi'ne giren İbrahim Çallı (1882-1960), Nazmi Ziya Güran (1881-1937), Hikmet Onat (1882-1977), Namık İsmail (1890-1935), Feyhaman Duran (1886-1970), H. Avni Lifij (1886-1927), Sami Yetik (1878- 1945), Ali Sami Boyar (1880-1967), M. Ruhi Arel (1880-1931) gibi sanatçılar, akademide tamamı yabancı olan

Salvator Valeri, Warnia Zarzecki ve Yervant Oskan gibi hocalardan natüralist akademik anlayışta bir eğitim almışlardır. II. Meşrutiyet'in ilanından sonra, 1910 yılında, Müslüman coğrafyada açılmış ilk Güzel Sanatlar Akademisi'nin ilk mezunları olarak (Antmen, 2017, s. 41) eğitimlerini pekiştirmek için bir kısmı akademiden kazandığı bursla, bir kısmı da kendi imkânlarıyla Avrupa'ya giden ve 1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla eğitimlerini yarıda keserek yurda dönmek zorunda kalan bu sanatçılar, Türk resim sanatı tarihinde '1914 Kuşağı' olarak bilinmektedir.

Güzel Sanatlar Akademisi'nin açılması, sanat eğitiminin kurumsallaşmasını ve Türk resminin asker ressamlar tekeline terk edilip sivilleştirilmesini sağlayacak önemli bir adım olmuş ancak toplumsal baskılar yüzünden, akademinin öğrencileri, özellikle figür eğitimi konusunda, kendilerinden önceki kuşakla aynı sıkıntıları yaşamaya devam etmiştir.



Resim 2.8: Hikmet Onat, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Canlı Model Çalışması, 1910. (Foto: Zeki) (Kaynak: Özdeniz, 1994, s.18)

1906 yılına kadar figür çalışmalarında canlı model kullanılmayan akademide, sanatçılar çıplak modelden desen çalışması yapamamışlardır. Hikmet Onat, o dönemde figür çalışmanın zorluğunu şöyle anlatmaktadır;

(...) ne erkek, ne de kadın çıplak model yoktu, en çirkin erkek modeller bile soyunmak istemezlerdi. Çevre, resim ve heykel öğreten mektebimizi ahlaksızlık, dinsizlikle suçluyordu. Anlattılar ki biz yazılmadan önce birkaç yobaz mektebi basmış, heykelleri kırmış, antik kopyaların bellerine peştemal bağlamışlar. Böyle bir ortamda resim ve heykel yapmak istemenin zorluğunu anlarsınız. Modellerimiz birtakım sarıklı, sakallı, pos bıyıklı hamallardı. Sadece portre ve büst yapabiliyorduk. Bir gün geldi ki hamal resmi yapmaktan bıktık, giyimli de olsa bir kadın model bulmaya karar verdik. Çingene mahallesinden getirttiğimiz bir kıza oyun oynar pozu verdikten sonra henüz çalışmaya başlamıştık ki müdür Osman Hamdi Bey bizi çağırttı. Siz deli misiniz çocuklar, nerede sanıyorsunuz kendinizi? diye bağırdı. Burası Türkiye, böyle şeyleri kaldırmaz. Hemen kovunuz o çingeneyi. Yakında inşallah Avrupa'ya gideceksiniz, orada bol bol kadın, çıplak kadın resmi yaparsınız! (Berk ve Gezer, 1973, s. 18)

Süreç gerçekten de Osman Hamdi Bey'in söylediği gibi gelişmiş, Türk sanatçılar, Osmanlı toplumsal yapısının izin vermediği ancak sanatsal eğitimin en önemli gerekliliklerinden biri olan çıplak modelden çalışma şansını Avrupa'da yakalamıştır. II. Meşrutiyet'in ilan edildiği yıllarda Paris'te bulunan Nazmi Ziya, İstanbul'daki arkadaşlarına gönderdiği mektupta, Paris'in gündelik hayatının çekiciliğinden, müze ve saraylardaki eserlerden bahsettikten sonra, "*Siz orda tozlu alçı parçalarının resimlerini yapmaya devam edin, biz burada Venüs gibi kızların çıplak resimlerini yapıyoruz. Siz daha uyuyun bakalım!*" (Aksel, 2011, s.41-42) cümlesiyle, iki ülke arasındaki toplumsal yapının ve sanat eğitiminin farklılığını ortaya koymuştur.

Avrupa'ya giden sanatçılardan Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Ruhi Arel ve Nazmi Ziya Paris'te l'Ecole National Superieur des Beaux- Arts'da, Fernand- Anne Piestre Cormon'un; Avni Lifij Jean Académie Julian'da Paul Laurens'in; Namık İsmail ise Cormon dışında Lois Corinth ve Max Lieberman gibi Alman sanatçıların atölyelerinde çalışmışlardır.

Cormon ve Laurens o yıllarda etkisini kaybetmiş olan empresyonist anlayışla çalışan, fovizm ve kübizm gibi güncel akımların gerisinde kalmış tutucu ve akademik eğitim veren ressamlardır (İskender, 1988, s.17).



Resim 2.9: Hikmet Onat, "*Atölyede Çıplak Genç Kız*", 1914, Paris, Tuval Üzerine Yağlıboya, 79x53 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Giray, 1995, s.79)

Bu atölyelerde, ağırlıklı olarak akademik figür çalışmaları yapan sanatçılar, portre ve nü konusunda kendilerini geliştirmişlerdir. Ancak, akademik natüralizme sıkışıp kalmak istemeyen sanatçılar, sağlam akademik desen bilgileriyle, empresyonizmin açık havaya, ışık ve renklere, doğaya ve sanatçı özgürlüğüne olan yaklaşımını birleştirerek, akademik- empresyonist bir tarz oluşturmuşlar ve yurda dönerken Türk resmine yeni bir heyecan kazandıracak ve uzun bir döneme damgasını vuracak olan bu anlayışı da beraberlerinde getirmişlerdir.



Resim 2.10: 1912 Yılında Paris'te İbrahim Çallı, Mehmet Ruhi ve Hikmet Onat (Kaynak: Şerifoğlu, 2003, s. 9)

Empresyonizm, Paris'te ağırlıklı olarak 1870-1880 yıllarında etkili olmuş ancak 1910'lu yıllara gelindiğinde Picasso ve Braque kübizmi başlatmış, Matisse, Van Gogh ve Rouault gibi sanatçılar Doğu Afrika sanatlarına yönelmiş (Duben, 2007, s.144) kısacası, empresyonizm, yerini çoktan yeni akımlarına bırakmıştır. Celal E. Arseven'in yurda döndüklerinde memleketlerine, kendi toplumunda eskimiş bir akımı '*yenilik*' diye getirmekle yetindikleri (Arseven, 1967, s.175) için eleştirdiği 1914 kuşağı sanatçılarının, diğer güncel sanat akımlarıyla ilgilenmeyerek empresyonizmi benimsemiş olmasının asıl sebebi, "*manzara resmi üzerinden ilerleyen Türk resim sanatının gelişim sürecinin doğal diyalektiğidir.*" (Başkan, 1997, s. 67)

1914 Kuşığı'nın getirdiği empresyonizm, Batı empresyonizminde olduğu gibi pozitivist bir felsefi içerik taşımayan, yalnızca doğa sevgisi ve Doğu'nun renkçi geleneğinin devamı olarak yeni bir teknik olgu (Arsal, 2000, s. 78) şeklinde formüle edilmiş ve Osmanlı geleneksel yapısına uyarlanmış. İpek Duben'e göre, empresyonizm, "Batı'dan alınan her akım gibi, Türk sanatçıların kavramsal dağarcıkları ve varoluş biçimleriyle bağlı olduğu kültürel yapının tinsel ve ussal yapısından koparılmış bir şekilde kaynaştırılmıştır" (Duben, 2007, s. 143).



Resim 2.11: Mehmet Ruhi, "Erenköy", 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 79,5x65 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Çetin, 2004, s. 402, Resim:111)

1914 kuşığı sanatçıların benimsediği ve yerelleştirdiği Osmanlıya özgü empresyonizm, akademik bir sanat akımından ziyade, kendilerinden önceki kuşağın ressamlarının katı perspektifli, natüralist-klasist ve romantizm karışımı eklektik çalışmalarına göre ilerleme sayılabilecek (Turani, 1984, s. 21) bir harekettir. 1914 Kuşığı sanatçıların empresyonizmi, 'duyum' ve 'an'ı, renk ve ışığa indirgemiş, hayatı tuvallere taşıyarak resimleri canlandırmış ve Türk resmine yeni bir ifade ve anlatım zenginliği kazandırmıştır.

Dönemin edebiyatçılarından Peyami Safa, Yakup Kadri ve Mahmut Şevket'in romanlarının ana temasını oluşturan Batılı yaşam tarzı, 1914 kuşığı ressamlarıyla beraber tablolarda da canlanmaya başlamıştır. O güne kadar Osman Hamdi Bey

dışındaki Türk ressamlarının yaklaşmadığı figür ve portre her manzaraya girmiş, en önemlisi de resimde çıplak kadın imgesine, Osmanlı'nın tutucu izleyici kitlesi, bu kuşağın sanatçıları tarafından alıştırılmış ve Türk resminde büyük bir eşik atlanmıştır.



Resim 2.12: Namık İsmail, "*Çıplak*", 1922, Tuval Üzerine Yağlıboya, 112x82 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Rona, 1992, s. 154)

Saray sahnelerinin betimlemeleri, yemişler, çiçek natürmortları, eski İstanbul sokakları, mezarlıklar, parklar ya da bahçeler gibi dondurulmuş konular geride bırakılmış, (Berk ve Gezer, 1973, s. 24) Tablolar, fotoğrafın soluk, durgun ve hareketsiz izlerini atmış, sevinç, keder, mutluluk gibi duygular, kadın ve erkeklerin yüzlerinde okunan, İstanbul sokaklarında dolaşan, plastik bir değere dönüşmüştür. Dikkat çeken ilk değişim aslında paletlerindeki kara ve koyu karışımların yerini alan parlak renkler ve serbest fırça darbeleridir. Resim ve Heykel Müzesi müdürü olan Halil Dikmen'e göre bu sanatçılar resmimize taze ve çok daha serbest bir hava getirmiştir (Berk ve Gezer, 1973, s.24-25).

1914 kuşağı sanatçıları, o güne kadar kendi içine sıkışıp kalmış olan Türk resminin genel görsellik çerçevesini dışarıya doğru itmeyi ve genişletmeyi başarmışlardır (Kahraman, 2013, s.145). Hilmi Ziya Ülken, Meşrutiyetle birlikte

ortaya çıkan bu yeni nesil ressamın, Harbiye’de yetişip Avrupa’da eğitim gören bir önceki kuşağa göre, Türk resminde yeni bir akıma kapılarını açmalarını şöyle anlatmaktadır;

(...) Nazmi Ziya empresyonistlerin terbiyesiyle gelmişti. İbrahim Çallı ve Namık İsmail Fecr-i Âti’nin resmini yapıyorlardı. O zaman için çok cesur sayılan nü resimlerle Namık resme yeni mevzular katmıştı. Ahmet Refik’in tarihte, Fecr-i Âti’nin edebiyatta aradıklarını onlar resimde buldular: Ada Plajları, Çamlıklar, Kalamış koyunda sabah, Cami avluları (Ülken, 1942, s. 32-33).



Resim 2.13: İbrahim Çallı, "*Kadın ve Kuğu*", 1922, Tuval Üzerine Yağlıboya, 48x60 cm. (SSMRK) (Kaynak: Anonim:7, 2009, s. 130)

Avrupa’dan döndükten sonra Sanayi-i Nefise’de göreve başlayan İbrahim Çallı, Hikmet Onat ve Feyhaman Duran’la birlikte, Akademideki yabancı hocaların otoriteleri de sarsılmaya başlamıştır. Klasik akademik geleneğin karşısında duran ve detaylardan çok yaratıcılığa önem veren bu yeni hocalarla birlikte renk ön plana çıkmış ve portreye olan ilgi de artmıştır.



Resim 2.14: Feyhaman Duran, "*Sanatkâr Dostlar*", 1921 (1327), Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x160 cm.(İRHM) (Kaynak: Şerifoğlu, 2003, s.16)

BÖLÜM 3

3. CUMHURİYET YILLARI (1923-1950)

3.1 Cumhuriyet İdeolojisinin Kuruluş Aşaması Olarak Savaş Yılları

Osmanlı Devleti, On sekizinci yüzyılın sonlarından itibaren, siyasal, ekonomik, askeri, toplumsal ve kültürel açıdan yenileşmek, gelişmek ve Avrupa Devletleri karşısında itibarını korumak için mücadele vermiştir. İmparatorlukların bölünüp yerini ulus devletlere bıraktığı yenedünya düzeninde, farklı etnik kimliklerin bir arada yaşadığı geniş bir coğrafyada hâkimiyetini sürdüren bir devletin, bütünlüğünü koruması ve varlığını sürdürebilmesi her geçen gün daha da zorlaşmıştır. İçeride bu sıkıntılarla mücadele edilirken, dışarıda sahip olduğu topraklar üzerinde hâkimiyet kurmak isteyen emperyalist Avrupalı Devletlerle yaşanan siyasi krizler de imparatorluğun sonunu hazırlamıştır. Yüz yılı aşkın bir süredir yenileşme çabası içerisinde olan devletin yirminci yüz yılın ilk çeyreğinde, topraklarını korumak için girdiği savaş dönemi, aynı zamanda, ulusal bilincin gelişip, milli kimliğin inşa edileceği bir süreci de başlatmış ve Osmanlı Devleti'nden Türkiye Cumhuriyeti'ne dönüşüm gerçekleşmiştir.

3.1.1 Türkçülük Söylemi Üzerinden Propaganda Süreci

1908 yılında üç kıtada varlık gösteren Osmanlı Devleti, 1912'ye gelindiğinde Afrika'da kalan son toprak parçası olan Trablusgarp'ı, Balkan Savaşları sonunda ise Avrupa'da bulunan topraklarının büyük bir kısmını kaybetmiştir. Balkan Savaşı Türkiye tarihinde bir dönüm noktası olmuştur. Milli kimlik, Balkan Savaşıyla beraber gündeme gelmiş, Savaş sonunda Balkanlar'ın kaybedilmesi, Osmanlı kimliğinin bir tarafa bırakılarak, Türk milliyetçiliğinin, yeni bir milli kimlik olarak öne çıkarılmasına yol açmıştır (Toprak, 2002, s. 45-46). Zafer Toprak'a göre,

Osmanlıcılık ideolojisi, Balkan Harbi'yle son bulmuştur. Savaş, Osmanlı Müslümanının iktisadi uyanışında, bir dönüm noktası olmuş, savaşın bıraktığı acı anılarla beraber milliyetçilik geniş bir tabana yayılmıştır. Yaşanan haksızlıklar, zulümler ve kaybedilen topraklar, Osmanlı toplumundaki Müslüman ve gayrimüslim halk arasında derin bir uçurum açmıştır. Bunun neticesinde Osmanlı millet sistemi giderek çözülmüş ve milliyetçilik duyguları İslami düşünce platformunda güçlü bir ideolojik silaha dönüşmüştür (Toprak, 1995, s. 107-108). Tarık Zafer Tunaya ise Balkan Savaşı'nı bir ideoloji savaşı olarak nitelendirmektedir. Balkan Savaşı, Osmanlı Ordusu ve Türk toplumu üzerinde unutulmayacak izler bıraktığı için değil, '*Niçin mağlup olduk?*' sorusunu araştıran geniş bir literatür oluşturduğu için önemlidir. Bu dönemde, bu sorunun cevabını arayan yüzlerce yazar ve araştırmacı ortaya çıkmış ve bir araştırma ve ifşaat edebiyatı oluşmuştur (Tunaya, 1989, s. 583). Söz konusu edebiyatla beraber, dönemin siyasal ve kültürel söylemini dönüştürecek ve uzun yıllar kullanılacak; '*lekelenmek*', '*lekeyi kanla temizlemek*', '*intikam*', '*unutmamak*', '*milli kin*', '*ittihat*' ve '*tesanüd*' gibi kavram, tutum ve ifade biçimleri ortaya çıkmıştır. Balkan Savaşları sonrasındaki döneme damga vuran bu vatanseverlik ajitasyonu sayesinde Osmanlı toplumu, Birinci Dünya Savaşı'na girilmesini çok daha kolay kabullenebilmiştir (Köroğlu, 2010, s. 124).

Meşrutiyet Döneminde Türkçülük ideolojisi, çok uluslu İmparatorluğun içinde, kendisine özgü kültürel değerlere sahip olan Türklerin etnik bir topluluk olarak kabul edilmesi anlamıyla sınırlandırılmıştır. İdeolojik temeli, on dokuzuncu yüzyılda gerçekleştirilen Türkoloji araştırmaları ile Rusya'nın Pan-Slavist yaklaşımına karşı Türkçülüğü savunan aydın kesimin Osmanlı Devleti'ne yerleşmeleriyle gerçekleştirdikleri etkinliklere dayanan bu anlayış yeni bir kimlik arayışını da ifade etmektedir. Avrupa'da ortaya çıkan romantik ulusçuluk ideolojisinin temel ilkeleri olan '*dil*' ve '*ırk*' olguları, Türk kimliğinin kaynağının oluşturulmasında '*Turan*' yaklaşımını doğurmuştur. Balkan Savaşları sonrasında, Türkçülük akımı, kaybedilen toprakların telafi edilebilmesi için yaslanılan siyasi bir ideale dönüştürülmüştür. Ziya Gökalp tarafından yaygınlaştırılan '*Turan*' ve '*Mefkûre*' düşünceleri, Cumhuriyet Türkiye'sinde Türklüğün esas alındığı ulusçuluk anlayışının da temelini oluşturmaktadır (Özdoğan, 2001, s. 21-26).

Balkan Savaşları sırasında vatanseverlik vurgusuyla yapılan yayınlarla savaşın haklılığına ve gerekliliğine inandırılan Osmanlı halkı, savaş sonunda yaşanan

hezimetle İttihat ve Terakki Hükümeti'ni suçlamaya başlamış ve hükümet toplumsal zeminde itibar kaybetmiştir. Ahmet Emin Yalman o günleri şöyle anlatmaktadır;

(...)Balkan bozgunu, yalnız öz vatana ait bir takım toprakları elimizden almakla ve varlığıyla iftihar ettiğimiz askeri kuvvetimizin hemen hemen silah çekmeden bozulması gibi bir felaketle bizi karşılaştırmakla kalmamıştı. Rumeli, memleketin en ileri giden, Batı'ya doğru açık penceremiz olan bir ülke parçasıydı. Uyanmış, gelişmiş bir halkı vardı. Bunun düşman yumrukları altında ezilmesine ve perişan olmasına uzaktan seyirci kalmak zorunda idik. Bütün bunların acısı, iliklerimize kadar işlemişti. Türk milleri, sarsıcı, uyandırıcı, bir şok karşısında kalmıştı. Kendini bilen aydın vatandaşlar artık hayallere kapılmıyor; tek ağızdan kendi kendilerini tenkit ediyorlar, kusurlarını görüyorlar, ilan ediyorlar, bunların düzelmesini istiyorlardı. Bozgun çok acı olmakla beraber, yükselme ve ilerleme arzularını şiddetle kamçılayan bir iksir tesiri yapmıştı (Yalman, 1997, s. 225-226).

Türklerin ulusal gelişiminin önünde engel oluşturan, halkının değil, Hanedanın adını taşıyan, çok uluslu, yarı feodal yapıdaki imparatorlukta Balkan savaşları sonunda başlayan kültürel milliyetçilik, o güne kadar içerisinde Batıcı, Türkçü ve İslamcı üç ayrı ideolojiyi barındıran İttihat ve Terakki yönetimini, Osmanlı devlet ideolojisinden ayırmış ve milliyetçilik ideolojisine yönlendirmiştir. Ancak bu ideoloji, Osmanlı İmparatorlu sınırlarında yaşayan Türkler' in milli kimlik bilincine ulaşmasından ziyade ulusal kimliğin oluşturulması için kültürel zeminin hazırlanması anlamına gelmektedir. 1913 kongresinden sonra '*Türk Ocağı*' ve '*Türk Yurdu*' cemiyetinin toplumsal alandaki kültürel müdahalesinin milliyetçi merkezleri haline dönüşmüştür. İttihat ve Terakki, Türk Ocağı'na maddi destekte bulunmaya başlamış ve Anadolu'da şubeler açabilmesi için Türk Ocaklarına İttihat ve Terakki kulüplerinin binalarında yer verilmiştir. İstanbul'da ise Cemiyete bağlı kuruluşlar, Türk Ocağı merkezinde konumlandırılmış ve Ziya Gökalp'in kültür politikaları doğrultusunda faaliyetlerde bulunmaları sağlanmıştır.

İçeride toplumsal zeminde milliyetçi ideolojinin yükseltilmesiyle meşruiyetini korumaya çalışan Osmanlı Devleti, Birinci Dünya Savaşı öncesinde Dünya'da oluşmaya başlayan kamplaşmaların dışında bırakılmış ve ekonomik anlamda giderek derinleşen bir krizin içerisine sürüklenmiştir. Balkan Savaşlarında yaşanan hezimetin toplumsal tepkileri ve Avrupa Devletleri'nin Osmanlı'ya borç vermeyi reddetmeleri, İttihat ve Terakki'nin önemli ismi ve Harbiye Nazırı olan Enver Paşa'nın Almanya'ya yakınlaşmasına sebep olmuştur. İttihat ve Terakki iktidarının Almanya'nın etkisine girdiği dönemde yapılan yayınların içeriği de değişmiş, Anadolu'da uyandırılmaya çalışılan milliyetçilik bilinci geri plana itilerek yerini

Alman propagandası almıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı günlerden, Osmanlı Devleti'nin savaşa fiilen girdiği zamana kadar, Almanya taraftarlığı Osmanlı basını ve elit kesim arasında yaygındır.

1914 yılı Haziran ayında Avusturya-Macaristan veliahdı Franz Ferdinand ve karısının Saraybosna'da bir Sırp terörist tarafından öldürülmesiyle başlayan gerilimli sürecin etkilerinin Osmanlı Devleti'ne yansmasıyla beraber, İttihat ve Terakki iktidarı, büyük devletlerle ittifak yapmak için bir arayışa girmiştir. Ancak, Cemal Paşa'nın İngiltere ve Fransa ile yaptığı görüşmelerden aldığı olumsuz cevaplar sonucunda 31 Temmuz'da, *yani Almanya'nın Rusya'ya harp ilan ettiği gün* (Yalman, 1997, s. 252) Osmanlı Devleti ile Almanya arasında ittifak anlaşması imzalanmıştır. Bu anlaşmayla beraber, Tanzimat'tan itibaren Fransa üzerinden yürüyen Osmanlı Batılılaşması, yönünü Almanya'ya çevirmek zorunda kalmış ve Osmanlı aydını yeni bir kültürlenme sürecini tanımaya başlamıştır.

Savaşların yaratacağı ekonomik, siyasi, toplumsal, kültürel ve askeri sıkıntıların, halk tarafından kabullenilmesi ve devletlerin halkın desteğiyle hareket etmesi önemlidir. Bu anlamda, Ulus- devlet yapısına sahip olan Avrupa ülkeleri, savaş döneminde, özellikle ulusal kimlik üzerinden yaptıkları ajitasyon ve propagandalarıyla, halklarının savaşa destek olmasını sağlarken, Osmanlı Devleti, henüz ulus- devlet yapısına erişemediği için, yalnızca savaş koşullarından yararlanarak yaptığı kültürel üretimlerle, milliyetçilik ideolojisini kuvvetlendirmeye çalışmıştır. Bunun için en sık kullandığı argüman, Balkan Savaşları yenilgisi olmuştur. Büyük bir ekonomik çöküntü içerisinde olan Osmanlı'nın, seferberlik ilanı ile beraber bütün düzenlerini bozmak zorunda kalan, maddi ve manevi anlamda büyük zorluklar yaşayan halkın desteği olmadan, savaş dönemini atlatabilmesi mümkün değildir. Bu desteği inşa etmek, dönemin hükümeti aracılığıyla, Osmanlı entelektüellerine düşmektedir.

Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı günlerde, *'Tanin'* yazarlarından Hüseyin Cahit, 9 Ağustos 1914'te *'Türk'ün Ahı'* başlığıyla yayınladığı yazıda, Avrupa'nın savaşta yaşadığı felaketlerin Türklerin Balkanlarda yaşadığı acıyı biraz olsun azalttığını anlatmaktadır. Aynı günlerde, Halide Edib, Edirne'nin geri alınmasından önce, Darülfünun'da *'milletin alınna sürülen lekeyi temizleyecek olan gelecek nesilleri yetiştirecek'* kadınlara seslendiği konuşmanın metninden oluşan *'Felaketlerden Sonra Milletler'* başlıklı yazısıyla, Türklerin önceliğinin, milli birleşme ve dayanışma olduğunu zihinlere yerleştirme çabasını göstermektedir.

Meclis-i Mebusan'ın 1914 yasama yılı açılışındaki konuşmasında Meclis Başkanı Halil Mentеше de, Balkanlarda kaybedilen Selanik, Manastır, Kosova, İşkodra, Yanya ve bütün güzel Rumeli' nin unutulmamasını, bunun için Muallimlerin, muharrirlerin, şair ve fikir adamlarına büyük iş düştüğünü söyleyerek Osmanlı entelektüellerini iş başına çağırıştır (Köroğlu, 2010, s. 127). Bu çağrılar karşılık bulmuş, Türkçülük, Türk dili ve milliyetçilik kavramlarını halka anlatmak için bir anlamda kültürel seferberlik ilan edilmiştir. Falih Rıfkı Atay, o günleri şöyle anlatır;

(...)bilim terimlerini henüz Arapçadan yaptığımız için Ziya Gökalp'in Mefkûre'si bizim için Ülkü demektir. Genç Kalemler'de Ömer Seyfettin, Ali Canip ve arkadaşları, Türk Ocağı'nda Hamdullah Suphi ve Yeni Mecmua'da Ziya Gökalp ve yanındakiler Türkçecilik ve Türkçülük yolunu açmışlardır. İlk defa kapalı da olsa bir Türk kadını Türk Ocağı sahnelerinde konser verdi (Atay, 2012, s. 89).

Osmanlı Devleti, Çanakkale Cephesi'nde savaşımaya başlayana kadar İstanbul'da savaşın etkisi ekonomik alanlarda hissedilmesine rağmen, toplumsal tabanda, kültür ve sanat faaliyetlerinde görülmemektedir. Özellikle Balkan Savaşlarından sonra İttihat ve Terakki hükümetinin eğitim, kültür ve sanat alanlarında yaptığı reformlar, savaş gerçeğinin toplumsal bilinçte ötelenmesini sağlamıştır. Bu sıralarda, savaş sebebiyle ülkeye dönen 1914 kuşağı sanatçıları da İstanbul sanat ortamına yön vermeye başlamış, sergilerde ağırlıkları hissedilmiş, bir kısmı akademi hoca olmuştur.

Basın üzerinde uygulanan sansürlerle, Osmanlı toplumuna savaş hakkında, yalnızca zafer hikâyeleri anlatılmıştır. Cephe gerisindeki halkın desteğinin kaybedilmemesi için Sarıkamış faciası ve Kanal Seferi'ndeki başarısızlıklar hakkında gazete ve dergilerde haber yapılması engellenmiştir. Ancak, yine de haberlerin duyulmasının önüne geçilememiş ve halk arasında yaşanan korku ve endişe giderek büyümeye başlamış, tam da bu günlerde Çanakkale Boğazı'na yönelik itilaf devletleri tarafından başlatılan saldırının saklanması mümkün olmamıştır. Bu haberle beraber, bir taraftan savaşın ekonomik yükünü, diğer taraftan seferberlik yüzünden erkek iş gücünü kaybeden Anadolu halkının yaşadığı zorluklar, korku ve endişe artık İstanbul'a da sıçramış ve Osmanlı Devleti'nin her köşesinde savaş hakkında konuşulur olmuştur. İstanbul'un anahtarı olan Çanakkale'nin düşmesi durumunda, İstanbul halkının nasıl savunulacağı Osmanlı aydınlarının yeni gündemidir. Savaşın ciddiyetinin kendisini gösterdiği bu günlerde artık sorun İstanbul'da kalınarak

savaşılmasının mı yoksa Anadolu'ya geçilmesinin mi daha doğru olacağı üzerinde ilerlemektedir.

Halkın korkusunu dindirmek için kamuoyu yaratabilecek güçteki Osmanlı gazeteci ve yazarlarının desteğini almak İttihat ve Terakki Hükümeti için vazgeçilmez bir unsur haline gelmiştir. Savaş sırasında özellikle görsel propagandayı kullanan Avrupa Devletleri'nin yanında Osmanlı Devleti'nin yazılı ve görsel propaganda malzemeleri yetersiz kalmaktadır. Osmanlı'nın görsel propagandasına hizmet eden en önemli resmi yayın, savaşa girdikten bir sene sonra 1915 yılında yayımlanmaya başlayan '*Harp Mecmuası*' dır. Yayımlanma amacını '*Balkan Savaşlarındaki yenilgi sebebiyle başı öne eğilen bir milletin, bu lekeyi temizleyerek intikam alacağı bu savaşı ve muhteşem Osmanlı ordusunun şanlı zaferlerini ebedileştirerek Dünyaya duyurmak*' olarak tanımlayan mecmuanın her sayfasında cephe fotoğrafları bulunmaktadır. Resmi propaganda malzemesi olarak tek başına yeterli olmayan Harp Mecmuasıyla aynı dönemde yayımlanan *Türk Yurdu* ve *Yeni Mecmua*'nın Türkçü söylemleri de Osmanlı Devletinin propaganda faaliyetlerini kuvvetlendirmiştir.

Osmanlı Devleti'nin savaş döneminde başvurduğu propaganda araçlarına resim sanatının ilk dâhil oluşu 1915 yılında Çanakkale Cephesine yazar, ressam ve müzisyenlerden oluşan bir grubun götürülmesiyle gerçekleşmiştir. Enver Paşa'nın davetiyle geziye katılan Edebiyatçı ve gazetecilerden Ali Canip, Ağaoğlu Ahmet, Hakkı Süha, Celal Sahir, Enis Behiç, Ömer Seyfettin, Hamdullah Suphi, Muhittin, Orhan Seyfi, Hıfzı Tevfik, Selahattin, Yusuf Razi, Mehmet Emin, İbrahim Alaeddin, Müfit Ratip; ressam Çallı İbrahim ve Nazmi Ziya; müzisyen Ahmet Yekta gibi isimlerden savaş alanını yerinde gözlemleyerek edinecekleri izlenimleri sanat eserleri haline getirmeleri ve bu sayede "*askerin cevherine ve milletin kabiliyetine değgin hakiki tasvirler*" oluşturmaları istenmiştir. On gün süren bu geziye katılanların, izlenimlerini propaganda amacıyla kamuoyuna yansıtılmaları beklenildiği gibi çabuk ve etkili olamamıştır. Yazılan birkaç yazı ve şiirde '*Balkan lekesinin Çanakkale'den dökülen kanla temizlenmiş olması*' teması sık sık tekrar edilmiştir (Köroğlu, 2010, s. 199-201).



Resim 3.1: İbrahim Çallı, "*Çanakkale Savaşlarından Asker Etüdüleri*", Kâğıt Üzerine Karakalem, 28x76 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Sokul, 1998, s. 14)



Resim 3.2: İbrahim Çallı, "*Çanakkale Savaşlarından Asker Etüdüleri*", Kâğıt Üzerine Karakalem, 28x76 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Sokul, 1998, s. 14)

Aynı yıl, Galatasaraylılar Yurdu'nda, geziye katılan ressamlardan İbrahim Çallı ve Nazmi Ziya'nın eserleriyle beraber Halil Paşa, İsmail Hakkı, Şevket Bey, İzzet Bey, Mahmut Bey, İbrahim Feyhaman, Ruhi ve Hüseyin Avni Bey'in de resimlerinin bulunduğu bir sergi düzenlenmiştir. Sergide, İbrahim Çallı'nın '*Bir Kızın Resmi*', '*Tasvir*', '*Siperde*', '*Nöbette Bir Nefer ve Çanakkale Muharebatı Menazırından*' gibi, Çanakkale gezisi gözlemlerini aktardığı resimler bulunurken, Nazmi Ziya sergilediği resimlerde savaş temasına yer vermemiştir. Hamdullah Suphi bu sergiyi, *Türk Yurdu* dergisinin 12 Ağustos 1915 tarihli 89. sayısında '*Türklükte Nefis Sanatlar: Son Resim Sergisi*' başlıklı yazısında konu etmiş ve Türk ressamlarının geldiği noktadan övgüyle söz etmiştir. Ancak, dergi yönetimi yazının

sonuna eklediği notla, savaş devam ederken yapılan bu resimler arasında askerlik ve savaş ile ilgili sahnelerinin az olmasına karşı bir eleştiri getirmiştir.

Savaş Döneminde, ordusunun gücü ve büyüklüğünü, askerinin kahramanlığını halka anlatarak, hem askerlik çağındaki gençlerin cepheye gelmesi için ikna etmek hem de cephe gerisinde halkın moralini yüksek tutmak için görsel propagandanın çok önemli olduğunu kavrayan Osmanlı Devleti'nin Birinci Dünya Savaşı yıllarında gerçekleştirdiği en önemli görsel propaganda etkinliği Şişli Atölyesi'nin kurulmasıdır.

3.1.2 Şişli Atölyesi

Celal Esat Arseven'in anlatımına göre, Kadıköy Belediye Müdürlüğü görevini yaptığı yıllarda, İstihbarat Dairesi Başkanı Seyfi Paşa tarafından, resim sanatının propaganda amaçlı kullanılabilmesinin yollarını araştırması için görevlendirilmiştir. Bunun üzerine bir çalışma yapan Arseven, Türk ressamlarının savaş konulu resimler yapabileceği bir atölye teşkil edilmesinin ve bu atölyede yapılacak resimlerin Avrupa'da sergilenmesinin, Avrupa Devletleri üzerinde yalnızca askeri başarılarıyla tanınan Osmanlı Devleti'nin kültür ve sanat alanındaki gelişmelerini görmeleri açısından önemini içeren bir rapor hazırlamıştır. Seyfi Paşa'nın öneriyi kabul etmesi üzerine Şişli'de kurulan atölyede ressamlar için gerekli olan bütün malzemeler Almanya'dan getirilmiş, Genelkurmay tarafından ressamlara resimlerinde model olarak kullanacakları askeri mühimmat ve model desteği sağlanmıştır (Arseven, 2019, s. 59-60). Veliht Abdülmecid Efendi'nin atölyeyi sıklıkla ziyaret ettiği ve sanatçılarla yakından ilgilendiği de bilinmektedir. Kendisi de ressam olan Abdülmecid Efendi, Viyana Sergisi'ne de 4 eseriyle katılmıştır.

1914 Kuşağı'nın sanatçılarından, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Hikmet Onat, Mehmet Sami Yetik, Ali Sami Boyar, Mehmet Ruhi Arel, Ali Cemal Ben'im gibi sanatçılar 1917 yılında kurulan atölyeye dâhil olarak, savaş temalı propaganda resimleri yapmışlardır.

Şişli Atölyesi, Türk resim sanatında toplumsal olayların ve sosyal konuların tuvallere yansıtılmaları ve çok figürlü büyük kompozisyon çözümlerinin yapılması açısından da ayrıca önemli bir yer tutmaktadır (Tansuğ, 1991, s.151-152)



Resim 3.3: *Şişli Atölyesi*, 8 Eylül 1917, (Soldan sağa: Ali Sami Boyar, Ali Cemal, Namık İsmail, Şehzade Abdülmecid Efendi, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Sami Yetik, Mehmet Ruhi) (Kaynak: Gören, 2003c, s. 24)

Şişli Atölyesi'nde yapılan resimlerin merkezinde kahramanlık ve milli duygular bulunmaktadır. Ulusal bir amaca hizmet etmek için resim yapan sanatçıların resimlerinin ana teması Çanakkale Savaşı'dır. Atölyenin kuruluş amacına uygun olarak savaşın yarattığı olumsuz koşullar, yaşanan acılar ve savaşın trajik yönleri tuvallere yansıtılmamıştır. Türk askeri, mağrur, güçlü, atılgan, korkusuz ve yenilmez bir figür olarak ele alınırken düşmana karşı merhameti de unutulmamış, Türk ordusunun kahramanlık destanı tuvallere renklerle yazılmıştır.

Şişli Atölyesi'nde çalışan sanatçılardan Namık İsmail ve İbrahim Çallı dışındaki sanatçıların asker kökenli olması savaş temasının betimlenmesinde etkili olmuştur. Yaklaşık bir sene atölyede çalışmalarına devam eden sanatçıların eserleriyle birlikte, aynı dönemde atölye dışında üretim yapan sanatçıların, farklı temalardaki eserlerinin de yer aldığı 128 eserden oluşan ilk sergi, 1917'nin son 1918'in ilk günlerinde İstanbul'da Galatasaraylılar Yurdu'nda '*Savaş Resimleri ve Diğerleri*' adıyla açılmış ve Osmanlı halkının beğenisine sunulmuştur (Gören, 1997b, s. 115).



Resim 3.4: Hikmet Onat, "*Köyünden Geçerken/ Harbe Giderken Veda*", 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100,5x 74 cm, (TBMM Kurtuluş Savaşı Müzesi Koleksiyonu)

Bu serginin ve devamında 1917 yılı Mayıs ayında Viyana’da açılan sergide 21 sanatçının 142 eseri bulunmaktadır. Bu sanatçılar; Halife Abdülmecid Efendi, Ömer Adil Bey, Ali Sami Boyar, Ali Cemal Bey, Cevat Bey, Feyhaman Duran, Harika Sirel Lifij, Halil Paşa, Hikmet Onat, Hüseyin Avni Lifij, İsmail Hakkı Bey, Mehmet Ali Laga, Mahmud Bey, Namık İsmail, Ruşen Zamir, Bahriyeli Mehmed Ruhi Bey, Sami Yetik, Şevket Dağ, Seyit Bey, Diyarbakırlı Tahsin ve İbrahim Çallı’dır (Gören, 1997b, s.116).



Resim 3.5: Namık İsmail, "*Al Bir Daha/ Son Mermi*" 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 205x145 cm. (ADRHM) (Kaynak: Giray, 2020, s. 224)

Viyana Sergisi'nin gelirinin Kızılhaç'a bağışlanması kararı da Osmanlı Devleti'nin Avrupalı Devletler karşısında uyguladığı propaganda yöntemlerinden biridir. Serginin hazırlık çalışmalarını, sergi komiseri olarak görevlendirilen Celal Esad Arseven ve Namık İsmail yürütmüştür. Türk ressamı tarafından Avrupa'da açılan bu ilk sergiye, Avrupa basını da ilgi göstermiştir. Sergi hakkında yapılan haberlerde, resimlerin teknik özellikleri ya da konu olarak seçilen savaş sahnelerinden ziyade, Müslüman bir ülkenin sanatçıları tarafından yapılmış olmaları üzerinde durulmuştur.

Sergide yer alan Avni Lifij'in '*Kalkınma/Belediye Faaliyetleri*' isimli çalışması, Namık İsmail'in '*Tifüs*' ü, '*Asker*' ve '*Kafkasyalı Gönüllü*' tablosu, Feyhaman Duran'ın '*Banyodan Sonra*', '*Haliç'te General*' adlı tablolarının sergideki konumu, sergiyle ilgili haberlerin yayınlandığı gazete fotoğraflarında görülebilmektedir (Gören, 1997b, s. 116-117). Başlangıçta serginin Viyana'dan sonra Berlin'e taşınması düşünülmüş ancak Almanya'da yaşanan komünist devrim dolayısıyla Berlin'de düzenlenecek olan sergi gerçekleştirilememiştir.

Viyana sergisine götürülen eserlerin yurda geri getirilmesi için ise Mustafa Kemal Atatürk'ün İzmir'e ayak basmasını beklemek gerekmiştir. Ülkeye getirilen 142 eserden 56'sı Maarif Vekâleti ile daha önce yapılan sözleşmeye göre, milli bir

müze oluşturulması amacıyla Elvâh-ı Nakşîye koleksiyonuna dâhil edilmiştir (Edhem, H., 1970, s.7). Şişli Atölyesi'nde, yönetici erkin hâkim ideolojisi olan milliyetçilik, ressamlarının eliyle, görsel propaganda malzemesine dönüştürülmüştür.

3.1.3 Mütareke' den Cumhuriyet'e İdeolojik Dönüşüm

Çanakkale Muharebelerinde elde edilen başarı yalnızca I. Dünya Savaşı'nı iki yıl daha uzatmaya yetmiş ancak, Osmanlı Devleti'nin içerisinde yer aldığı cephenin yenilmesini engelleyememiştir. 30 Ekim 1918'de imzalanan Mondros Mütarekesi ile dört yıl süren savaş kâğıt üzerinde bitmiş, Falih Rıfkı Atay'ın, "*Fetih resimlerinde ikinci Mehmed'in suya at süren 465 yıllık hayaletini çiğneyip geçmesi*" (Atay, 1958, s.43) olarak betimlediği Fransız Generali Franchet d'Esperey beyaz atıyla Beyoğlu'na çıkmış ve Osmanlı Devleti'nin resmi olmayan işgal günleri başlamıştır. 9 Şubat 1919 tarihli Hâdisât Gazetesi'nde Süleyman Nazif, '*Kara Bir Gün*' adlı yazısında Fransız Generalinin gelişi sırasında yapılan törenleri eleştirince, General Süleyman Nazif'in kurşuna dizilmesini emretmiş, Nazif aylarca kaçak yaşamak zorunda kalmıştır (Atay, 1958, s.43). İngiliz, Fransız ve İtalyan işgali altındaki İstanbul'da İdare işgal kuvvetlerinin eline geçmiş, savaşın sorumlusu olarak görülen ve ülke dışına çıkamayan bütün İttihatçılar tutuklanarak '*Bekirağa Bölüğü*' ne atılmış, o güne kadar İttihatçıların siyasî hükümlüleri, muhalifleri hapsedtiği '*Bekirağa Bölüğü*' artık İttihatçıların toplanma merkezi olmuştur. Mütarekenin imzalanmasından iki gün sonra, Alman denizaltısıyla yurt dışına çıkan, İttihat ve Terakki'nin üst düzey yöneticilerinden Talat Paşa, Enver Paşa, Dr. Bahattin Şakir, Dr. Nazım, Cemal Azmi, Bedri ve Rüşühi Beyler Berlin'e gitmiş, Enver Paşa Sivastopol 'da kalmıştır. Berlin'deki grup eylem yönü zayıf faaliyetlerde bulunurken, Cemal ve Enver Paşa'lar eylemlerini Bolşevik Rusya'da sürdürmeye devam etmişlerdir (Tunaya, 1986, s. 53).

Mütareke'nin ilk günlerinden itibaren basına uygulanan ağır sansürler sebebiyle Türklerde milliyet hissini uyandıracak en ufak bir yazı kaleme alınamamış, Maarif Nezareti'ne kitaplardaki Türk kelimesinin çıkartılması emredilmiş, Üniversiteden Türkçülüğüyle bilinen Profesörler tasfiye edilmiştir (Tunaya, 1986, s. 49). Mehmet Zekeriya Sertel anılarında o günleri şöyle anlatır;

(...)Sansürden gelen yazıların dörtte üçü silinmiş olurdu. Bu yüzden gazetelerin birinci sayfaları, çiçek hastalığı geçirmiş bir yüz gibi, parça parça

idi. Biz o sırada Nebizade Hamdi ile birlikte ‘Yeni Ses’ adında bir gündelik gazete çıkarıyorduk. Gençtik, heyecanlıydık, üzüntülüydük ve isyan halindeydik. Sansürün bu baskısına dayanamıyorduk. Nihayet bir gün kızdık, gazeteyi sansüre göstermeden çıkarmaya karar verdik. Halkı isyana davet eden beyannamelere benzer şiddetli yazılar ve çağrılar hazırladık, gazeteyi bunlarla doldurduk, baskıya verdik. Biz de İngilizlerin bulamayacakları dost evlerinden birine sığınarak saklandık. Ertesi sabah gazete İstanbul'un her yanına dağıldı, büyük bir heyecan yarattı. İşgal kuvvetleri derhal harekete geçtiler, buldukları gazeteleri toplattılar, matbaayı basıp kilitlediler, bizi aradılar, fakat bulamadılar. Bizim bu hareketimiz olumlu bir sonuç veremezdi. Bunu biliyorduk. Fakat duyduğumuz isyanı ifade edememiş olmak bizi boğmuştu (Sertel, 1968, s. 64).

Mütareke günlerinde Bekirağa Koğuşu Osmanlı aydınlarının toplanma yeri olmuştur. En ufak bir muhalif ses dahi koğuşa giriş bileti almak anlamına gelmektedir. Şehirde yaşatılan terör ve zulüm giderek artmış, önüne gelen yakalanıp askeri mahkemeye verilir, sorgusuz sualsiz ölüme mahkûm edilip darağacına çekilir olmuştur. İstanbul halkı büyük bir korku ve endişe içerisinde olanları izlerken bir taraftan da savaşın getirdiği mali külfetlerle boğuşmaktadır. Balkan Savaşları’ndan sonra çekingen kalan azınlıklar, mütarekenin kendileri için yarattığı özgürlük ortamının tadını çıkartmaya başlamış, Pera’da hiç olmadığı kadar canlı ve neşeli bir İstanbul hayatı sergilenmiştir.

Ömer Seyfettin, 13 Mart 1919’da Büyük Mecmua’da yayınlanan ‘*Memlekete Mektup*’ adlı öyküsünde savaştan sonra İstanbul’un durumunu şöyle anlatıyordu;

(...) on beş sene evvelki İstanbul artık yok! Sokaklar daralmış, insanlar küçülmüş, kadınlar sıskalaşmış. Çehreler solgun. Herkeste üst baş perişan. İnanılmaz bir zaruret bu halkı eziyor. Mahallelerde birçok evler aç! Buna mukabil haydutlar hâlâ kâşanelerde yaşıyorlar. Otomobillerde geziyorlar. Fakirlikle zenginlik iki barışmaz düşman gibi karşı karşıya geçmiş. Biri karargahını Şişli’ye, Nişantaşı’na, öteki Fatih’e, Aksaray’a kurmuş, sanki vakti bilinmeyen bir meydan muharebesini bekliyorlar (Seyfettin, 1982, s. 122-123) .

1919 yılı Şubat ayında toplanan Paris Barış Konferansı’nda Yunan delegesi Venizelos’un, İzmir’in Yunanlılara verilmesini istemesi artık Osmanlı İmparatorluğunun tamamen paylaşılması anlamına gelmektedir. 15 Mayıs 1919’da mütareke hükümlerine göre Türkiye’deki müttefiklerinin emniyetini sağlamak iddiasıyla Yunan kolordusu İzmir’i işgal etmiş, Yunan askerlerinin İzmir’de halkın üzerine ateş açmaları fitili ateşlemiştir. Başta İstanbul olmak üzere, ülkenin birçok yerinde işgale karşı çeşitli miting ve gösteriler düzenlenmiştir. Bunlardan ilki 17 Mayıs 1919’da İstanbul Darülfünununun bütün Fakülte Profesör ve Talebelerinin konferans salonunda toplanarak işgali protesto etmeleridir. Besim Ömer Paşa

başkanlığında yapılan bu konferansta, işgalin kabul edilemeyeceği, bunun karşısında sessiz kalınmayacağı ve artık harekete geçilmesi gerektiği haykırılmıştır. 19 Mayıs'ta Fatih Belediye'si önündeki mitingde Halide Edip, halkı işgal kuvvetlerine karşı birlik ve beraberlik içerisinde direnmeye davet ederken *"bugün İzmir, yarın Konya, öbür gün İstanbul.. sonra Müslüman dünyasının başı olan Türk susturulmuş, asırlarca Avrupa'nın istediği şey husul bulmuş olacaktır..."* (Şapolyo, 1968, s.14-19) sözleriyle Türk ve Müslümanların yurtlarını savunabilecek güce sahip olduğunu anlatmış, Türk siyasi tarihinde o güne kadar yapılmış olan en büyük kitle gösterileri olan bu mitinglerle beraber işgale karşı direniş ve ulusal bağımsızlık fikri tüm ülkeye yayılmaya başlamıştır.

Birinci Dünya Savaşının yenilgisi ve sonrasındaki ağır Mütareke koşullarıyla ortaya çıkan olumsuz tablo aynı zamanda siyasi ve ideolojik bir devrim için de zemin hazırlamıştır. Arap topraklarının kaybedilmesiyle doğal ulusal sınırların belirmesi, devleti çok uluslu bir imparatorluğun devamlılığını sağlama zorunluluğundan kurtarmıştır. Ulusal toplum ve ulusal vatan kavramları ortaya çıkmış, Osmanlıcılık, İslamcılık ve Turancılık ideolojileri çökmüştür. Elde kalan toprakların işgali konuşulurken, İngiliz sömürgeciliği ya da Amerikan mandacılığı gibi teslimiyetçilik siyasetlerinin tutunacakları sağlam zemin kalmamıştır. Bu olağanüstü olumsuz koşullar, ulusçuluk ve ulusal bağımsızlık bilincini yükseltmiştir. Din birliği ideolojisinin getireceği düşünsel birliktelik önemli olmakla beraber İstiklal Harbi, İstiklal-i Milli, Kuva-yı Milliye, Müdafaa-i Hukuk-ı Milliye, Hâkimiyet- i Milliye ve Wilson 'ın Milliyetler Prensibi gibi ulusal kavramlar aracılığıyla, birleştirici ideoloji olarak İslamcılığı değil ulusçuluğu seçerek Kurtuluş Savaşı'nın dinsel olmayan öğelerle meşrulaştırılmasını sağlamıştır. Bu sayede milliyetçilik egemen ideoloji konumuna ulaşmış, vatanın işgal ve sömürsünü kabul etmeyen zihniyetlerin milliyetçiliği Osmanlı halkında karşılık bulmuştur (Tanör, 1997, s. 71-72).

Bu ortamda, Mustafa Kemal'in dokuzuncu Ordu Müfettişi olarak 19 Mayıs 1919'da Samsun'da başlattığı hareket, Türk tarihinde yeni bir devrin başlaması anlamına gelmektedir. İstanbul hükümeti ve Padişah, Müttefiklerle iş birliği içerisinde saltanatı korumaya çalışırken, Mustafa Kemal ve arkadaşları memleketin toprak bütünlüğü korumak ve ulusal bağımsızlığını sağlamak için büyük bir mücadeleye girişmiştir. Mütarekeden sonra, İstanbul, Batı Trakya ve Anadolu'da aralarında eski İttihatçıların de olduğu siyasi faaliyetler başlamış, ulusal bağımsızlık için mücadele vermek amacıyla çeşitli cemiyet ve örgütler kurulmuş, Mustafa Kemal

Anadolu'ya geçmeden önce bu grupların bazılarının ileri gelenleri ile görüşmeler yapıp yol haritaları oluşturmuştur. İstanbul'daki hükümet merkezinde yaşanan gelişmelerle ilgili haberleri Harbiye Nezareti'nde görevli İsmet (İnönü) ile Fevzi (Çakmak) Bey'den alan Mustafa Kemal, Anadolu'da da Kazım Paşa (Karabekir) ve Ali Fuat Paşa (Cebesoy) gibi komutanların desteğiyle ulusal kurtuluş savaşını şekillendirmiştir.

İstanbul Hükümeti, ideolojisini işgal kuvvetleriyle ittifak halinde olup saltanatın korunması üzerine kurmuştur. Mustafa Kemal'in Anadolu' da, milli mücadele, ulusal bağımsızlık gibi ideolojilerin peşinden gittiğini ve işgal kuvvetleriyle mücadele için halkı örgütlemeye çalıştığını öğrenen İstanbul hükümeti, geri dönmesini emretmiş, Mustafa Kemal 8 Temmuz 1919'da bu emre istifa ederek karşılık vermiştir. 31 Temmuz 1919 tarihli İstanbul gazetelerinde yayınlanan haberde, "*üçüncü Ordu Müfettişiyken azledilip askerlikten istifa eden Mustafa Kemal ve Bahriye'den istifa eden Rauf'un, Hükümet'in rızasına aykırı olarak Erzurum'da kongre kurdukları için tevkif ve İstanbul'a sevk edilmelerinin bildirildiği*" (Yalman, 1997, s. 441) yazmaktadır.

Erzurum ve Sivas'ta yapılan kongrelerle Misak-ı Millî esasları belirlenmiştir. Bu esaslara göre vatanın bölünmez bütünlüğü kabul edilmiş, yabancı devletlerin işgalleri reddedilmiştir. İstanbul Hükümeti işgal kuvvetleri karşısında memleketin bağımsızlığını savunmak zorundadır. Eğer bunu başaramazsa, ulusal bir meclis kurulacak ve bu meclis çevresinde toplanacak ulusal kuvvetler memleketin bağımsızlığı için mücadele edecektir. Hiçbir şekilde manda ve himaye kabul edilmeyecektir. Azınlıklara özel imtiyazlar tanınmayacaktır. Bu uğurda kurulacak siyasi partiler ulusal egemenlik anlayışını, birlik ve beraberliği bozabileceği için hiçbir siyasi parti çatısı altında toplanılmasına izin verilmeyecektir. Alınan bu kararlar doğrultusunda İstanbul Hükümeti'nden acilen Meclis-i Mebusan'ı toplaması istendiğinde, Padişah çoktan İngilizlerle gizli bir anlaşma imzalamış ve İngiliz mandasını kabul etmişti. İtilaf kuvvetlerinin gölgesi altında 1919 sonbaharında seçime giden Meclis-i Mebusan'ın yeni üyeleri, 12 Ocak 1920 tarihli oturumda Misak-ı Milli kararlarını kabul etmiştir.

İstanbul'un Türklere bırakılmaması konusunda kendi içlerinde anlaşmaya varan Müttelikler 16 Mart 1920 tarihinde İstanbul'u resmen işgal etmişlerdir. Muhalif gazeteci, yazar ve aydınların Malta'ya sürgüne gönderilmesi, Mustafa Kemal'e desteğin artmasına ve Anadolu'da milli kuvvetlerin teşkil edilmesinin

hızlandırılmasına sebep olmuştur. Meclis-i Mebusan'ın kapatıldığı 11 Nisan 1920 günü, Şeyhülislam tarafından Mustafa Kemal ve arkadaşları için de bir fetva yayınlanarak 'şaki' ilan edilip öldürölmelerine cevaz verilmiştir.

Savaşın askeri ve siyasi yönü büyük bir şiddetle devam ederken, toplumsal değişimlerin yaşanması da zorunlu olmuştur. Erkeklerin cepheye gitmesi, kadınların iş gücüne katılması zorunluluğunu doğurmuş, bunun için mutaassıp kesim ile sert mücadelelere girişilmiştir. Kadınlara karşı tavrın değiştirilmesi için en açık mücadeleyi veren Yeni Mecmua'daki düzenli yazılarıyla Ziya Gökalp olmuştur. Kadınları ahlaksız ve iffetsiz oldukları düşüncesiyle, örtünmek zorunda bırakmanın, Türk kadınlığına yapılan en büyük hakaret olduğunu belirten Gökalp, bunun aynı zamanda Türk milletinin haysiyeti ile de alay etmek anlamına geldiğini öne sürmektedir. Savaş şartları, geleneksel taassup zincirlerinin kırılmasını kolaylaştırmıştır. Askeri vazifelerde bulunmak üzere farklı yerlere gitmek zorunda kalan memurlar sebebiyle devlet dairelerinde boşluklar oluşmuştur. İlk olarak kadınlar bu boşlukları doldurmaya davet edilmiş, sonrasında Enver Paşa'nın emriyle kurulan '*Kadınlara İş Bulma Cemiyeti*' aracılığıyla, binlerce kadın Askeri fabrikalarda iş bulmuştur. 9 Şubat 1918 'de tamamı kadınlardan oluşan ilk levazım taburu kurulmuştur. Sokakta çöpçölük işi kadınlara verilmiş, kadınlar bu işi pantolon ve çöpçü üniformalarını giyerek ifa etmiştir (Yalman, 1997, s. 336).

Mektebi Sultani Müdürü Abdurrahman Şeref Bey'in '*Allah bir köyü harap etmeye niyet ederse, ilk önce orasını idare edenlerin aklını alır*' (Yalman, 1997, s. 407) diye yorumladığı Meclis-i Mebusan'ın 21 Aralık tarihinde feshinden sonra bazı mebuslar Ankara'ya giderek 23 Nisan 1920 tarihinde toplanan Büyük Millet Meclisi'ne katılmıştır. Büyük törenlerle, dualar okunarak açılan ilk meclisin açılışında Ankara Müftüsünün Anadolu'nun 152 müftüsüne de onaylatarak yayınladığı fetvada, Müslüman Türk milleti, düşman esareti altında bulunan halifeyi kurtarmak için mücadeleye çağırılırken, Padişah, kendisini esaret altından kurtararak saltanatı ve hilafeti korumak için başlatılan ulusal harekete karşı çıkmaktadır. Büyük Millet Meclisi, İstiklal Mahkemesi kararıyla, İstanbul Hükümeti'nin 16 Mart 1920 tarihinden itibaren işgal altında yaptığı antlaşma ve taahhütlerin geçersiz olduğunu ilan etmiştir. Anadolu'da bağımsızlık savaşı devam ederken 10 Ağustos 1920'de İstanbul hükümeti Sevres Antlaşması'nı imzalamış, bunun karşılığında Sevres'i tanımayan Ankara, mücadeleye devam ederken 24 Ağustos 1920' de Sovyetlerle düşmana karşı iş birliği anlaşması yapmıştır.

Büyük millet Meclisi'nde 20 Ocak 1921 'de kabul edilen anayasaya göre; artık egemenlik, kayıtsız şartsız milletindir. Türkiye Büyük Millet Meclisi, Türk devletinin idarecisi olarak bütün yetkileri elinde bulundurmaktadır. Oluşturulan yeni anayasanın olası sonuçlarından çekinen muhafazakâr vekiller ile Cumhuriyet rejimine doğru ilerlemek isteyen vekiller arasında yaşanan çatışmalar devam ederken yaşanan Sakarya Muharebesiyle, Yunan ordusu ağır bir yenilgiye uğratılmıştır. 1922 Eylül'ünün son günlerinde yenilgiyi kabul ederek Türkiye'den gitmek zorunda olan Yunanistan ile Ankara Hükümeti arasında 11 Ekim 1922'de Türkiye'nin milli sınırlarının belirlendiği Mudanya Mütarekesi imzalanmıştır.

Sevres'in geçerliliğini kaybetmesi üzerine Müttefikler tarafından 28 Ekim 1922 yılında Ankara ve İstanbul Hükümetleri Lozan Barış Konferansı'na davet edilmiştir. İstanbul hükümeti, zafere sahip çıkarak daveti hemen kabul etmiş ancak, 1 Kasım 1922'de Mecliste geçen ateşli tartışmalar sonucunda Saltanatın kaldırılmasıyla, Türkiye'yi temsil edebilecek tek hükümetin, Milli egemenliğin emanetçisi olan Ankara hükümeti olduğunu kesinleşmiştir. Uzun süren görüşmeler sonucunda, Lozan Konferansı'yla Türkiye Devleti bağımsızlığını bütün dünyaya ilan etmiştir. 1 Kasım 1922'de Saltanatın kaldırılmasıyla beraber içeride yaşanan çatışmalar artmış, Sultan VI. Mehmed'in yerine geçen halife Abdülmecid Efendi memleketin dini lideri iken siyasi iktidarın mecliste olması tartışmaları büyütme başlamıştır.

Osmanlı toplumu, yüz yıllar boyunca Padişahın kulları olarak yaşamış, her ne kadar Batılılaşma çabası içerisinde olsa da zihnen gelişimini tamamlayamamıştır. Kurtuluş Savaşı'na girme sebepleri, saltanatı ve hilafeti kurtarmaktır. Yeni kurulan meclisin, memleketin düşman işgalinden kurtulmasından sonra yine padişaha bağlanması ve hilafetle yönetilmesini isteyen vekil sayısı çoğunluktadır. Aynı düşünceler, Osmanlı entelektüelleri arasında da yaygındır. Eylem ve bilinç düzeyi kurucu özne düzeyine ulaşma imkânı bulamamış olan Anadolu halkı için zaten milli egemenlik, vatandaşlık, eşitlik gibi ilkeler bir şey ifade etmemektedir. Mevcut meclisle yeni ve radikal kararlar alınması da mümkün değildir. Bu sebeple, 1 Nisan 1923'de meclisin kendisini fesh edip, memleketin içinde bulunduğu yeni şartlarla seçime gidilmesine karar verilmiştir. Yeni kurulan meclis, Türk halkının milli egemenliğini korumak bilinciyle, 29 Ekim 1923 günü, Türkiye'nin yeni rejiminin Cumhuriyet olduğunu kabul etmiştir (Karpaz, 2010, s. 125-129).



Resim 3.6: Hüseyin Avni Lifij, "*Biat Töreni*", 1922, Tuval Üzerine Yağlıboya, 31x41 cm, (Özel Koleksiyon) (Anonim:26, 1982, s.52)

3.2 Ulus Devletin İnşası

Batı algısında, milli kimlik, belirli ortak kurumların hak ve görevlere değgin tek bir yasanın ve siyasi idarenin olduğu, topluluk üyelerinin kendileriyle özdeşleştirebildiği, aidiyet hissini yaratabilecek belirli bir mekân, sınırları kesinleştirilmiş bir toprak parçası üzerinde yaşayan siyasi bir topluluğu gerektirmektedir. Ancak Batılı olmayan modellerde '*etnik*' millet kavramı vardır. Bu kavramın ayırt edici özelliği ise doğuştan bir topluluk fikrinin öne çıkartılmasıdır. Batılı millet kavramında birey, ait olacağı milleti kendisinin seçmesini şart koyarken, etnik kavramlaştırmada böyle bir anlayışa yer yoktur. Anthony D. Smith'e göre millet, *tarihî bir toprağı/ülkeyi, ortak mitleri ve tarihî belleği, kitlevi bir kamu kültürünü, ortak bir ekonomiyi, ortak yasal hak ve görevleri paylaşan bir insan topluluğunun, adıdır* (Smith, 1994, s. 24-32).

Modern toplumlarda gelenek icat etmenin, tekrarı dayatarak yapılsa bile, geçmişe referansla, özünde bir formelleştirme ve rutinleştirme süreci olduğunu belirten Eric Hobsbawn'a göre, icat edilmiş gelenekler, görece yeni tarihsel bir kavram olan '*ulus*' ve onunla bağlantılı olan milliyetçilik, ulus-devlet, ulusal

semboller ve tarihler gibi fenomenlerle ilgilidir. Bunların tamamı, üzerinde iyice düşünülmüş ve yalnızca tarihsel açıdan yeni oluşları ve yenilikleri akla getirdiği için, her zaman yenilikçi olan toplum mühendisliğinin uygulamalarına dayanmaktadır (Hobsbawn, 2006, s.5-17). Benedict Anderson, ulusları '*hayal edilmiş cemaatler*' olarak tanımlarken Ernest Gellner, *milliyetçiliğin, ulusların kendi öz bilinçlerine uyanma süreci olmadığını, ulusların var olmadığı yerde onları icat ettiğini* (Anderson, 2004, s. 20) söylemektedir.

Türkiye Cumhuriyeti, modernleşmenin ana ilkelerinden biri olan kurumsal yapıların oluşturulma sürecinde, kendi geleneğini icat etmiştir. Batılı toplumlarda, ulus devlet yapıları, uluslaşma süreçlerinin sonucu olarak ortaya çıkmış, milli bilince erişerek milleti oluşturmuş topluluklar devletleri yaratmıştır. Bu sebeple, kendi deneyimleriyle uzun yıllar içerisinde toplumsal dönüşümlerin gerçekleşmesi sonucunda organik olarak ortaya çıkan bu ulus devlet yapılarında, milli kimlik oluşturmak gibi bir gereksinim bulunmamaktadır. Ancak, güçlü bir uluslaşma birikimi olmayan Osmanlı Devleti'nin Türkiye Cumhuriyeti'ne dönüşümünü sağlayan ana unsur, ulus bilinci değil, emperyalist işgal kuvvetlerine karşı verilen kurtuluş mücadelesidir. Bu mücadele süreci, milli bilinci ortaya çıkartarak, siyasal alanda ulusal bütünlüğü oluşturacak kimliklerin iktidarlığında bir meclis oluşturulmasını ve anayasal bir devlet düzeninin kurulmasını sağlamıştır.

Cumhuriyet ideolojisi, millet inşa etme sürecinde, iktidar eliyle, kültürel, toplumsal, siyasal, ekonomik, eğitim ve hukuk alanlarında yaptığı köklü değişimleri Türk kimliği algısı bağlamında şekillendirerek tasarladığı Türk ulusunu gerçekleştirmiştir. Murat Belge'ye göre, milli bir devlet olarak kurulan yeni Cumhuriyet'in topluma vermek istediği kimliğin oluşturulmasında hareket yine yukarıdan aşağıya doğru ve zorlama dozu eskiye nazaran daha fazladır. Aynı zamanda devletin soyluluk ölçüsü de çok fazla değişime uğramadığı için, toplumu değiştirmenin tek yolu hukuki ve yasaldir (Belge, 1983, s. 853).

Tanzimat'tan itibaren Osmanlı İmparatorluğu'nun egemen ideolojisi olan Batılılaşma kaygısı tarihselliği zayıf yani yeninin ekonomik, kültürel ya da bilimsel olarak içsel ve yapısal bir süreç olarak ortaya çıkmadığı bir toplumun modernleşme bilincine verdiği cevaptır. Cumhuriyet döneminde yerini çağdaşlaşma kavramına bırakan Batılılaşma, yönetici seçkinlerin modernleşmeci ideolojiler vasıtasıyla toplumu yönlendirmede ağırlık kazanmasını (Göle, 1986, s.20) ve bu sürecin

ideolojik ve yapısal dönüşümünün ulusal ölçekte gerçekleştirilebilmesi için milli kimlik bilincinin alt yapıda yeniden inşa edilmesini gerektirmiştir.

Cumhuriyet döneminin yönetici kadrosunu, Osmanlı döneminin entelektüellerinin oluşturmasına rağmen, 1922’de saltanatın kaldırılmasıyla Cumhuriyet İdarecileri ile İmparatorluk yöneticileri arasındaki bağ kopartılmıştır. Halifeliğin kaldırılmasıyla dini özelliklerden sıyrılan devletin 1924 Anayasasındaki ‘*Türkiye ahalisine din ve ırk farkı olmaksızın vatandaşı itibariyle Türk ıtlak olunur*’ tanımıyla ‘*Türk*’ ve Mustafa Kemal’in ‘*Türkiye Cumhuriyeti’ni kuran Türkiye halkına Türk Milleti denir*’ cümlesiyle de ‘*Millet*’ kavramlarının tarafsız bir karaktere büründürülmesiyle beraber ulus kimliği etnik ve dini temellerinden arındırılmıştır. Çağdaş batı medeniyetlerini örnek alarak oluşturulmak istenen yeni Cumhuriyet laik bir sistem üzerinde temellendirilmiş ve dinin devlet yapılanması üzerindeki tahakkümü, Şeriye ve Evkaf Vekâleti’nin kaldırılmasıyla mali, laik eğitim sisteminin geliştirilmesiyle de entelektüel kaynaklarını kaybetmiştir (Göle, 1986, s. 85).

Türkiye coğrafyası içerisinde Türk kültürü oluşturmayı benimseyen Cumhuriyet ideolojisi Panturanizm ve Pantürkizm gibi ırkçı yaklaşımlara karşı çıkmıştır. Sınıf mücadelesi içerisinde bir toplumsal yapı yerine sınıfsız, imtiyazsız, kaynaşmış bir ulus kavramı geliştirmiştir. Batının emperyalist sömürgeci tavrına karşı çıkışını, batı medeniyeti düşmanlığına dönüştürmeden, Osmanlı’nın Batılılaşma anlayışını çağdaş medeniyet seviyesine ulaşma hedefine dönüştürmüştür. Evrenselliğe açık bir ulusal kimlik inşa etme amacını taşıyan modern Türk Devleti’nde dinsel ideolojinin siyasi ve toplumsal alandan uzaklaştırılabilmesi için dini vurgunun yerini dolduracak ulusçuluk ve milliyetçilik olgularının kuvvetlendirilmesi politikası yürütülmüştür (Tanör, 1997, s. 75-82).

Meclisin açılmasından sonra, demokrasinin araçlarının kullanılması ve sınırlarının belirlenmesi sorunsalı farklı çıkar gruplarının en üst kurumda temsil edilmesi tartışmalarını da beraberinde getirmiş ve bunun sonucunda Mustafa Kemal ve arkadaşları tarafından kurulan Cumhuriyet Halk Fırkası’nın karşısına liberal parlamenter demokrasiyi savunan Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası’nın çıkmasıyla, mecliste demokratik muhalif hareketler başlamıştır. Dinin siyasi faaliyetlere alet edilmesinin yasaklanması, Millet Meclisi’ni milli bilincin ifade yerine dönüştürmüş, kuruluşundan altı ay sonra Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası’nın kapatılmasıyla Cumhuriyet Halk Fırkası meclisin merkez partisi konumuna yükselmiştir. Kitlelerin seferber edilmesi görevini üstlenen Parti, Nilüfer Göle’ye göre, ‘*Hâkimiyet kayıtsız*

şartsız milletindir' ilkesini faaliyetlerinin merkezine almıştır. Bu sayede devletin otorite merkezi topluma doğru kaymış ancak seferberlik, demokratik nitelikler taşımasına rağmen öncelik halk seferberliğine değil milli seferberliğe verilmiştir (Göle, 1986, s. 65-66).

Türlere karşı önyargıların olduğu bir ortamda gelişmek zorunda kaldığı için her daim uygarlık tarihi içerisinde Türklerin İslamiyet'le bağıntılı olmadan da var olduğunu kanıtlamak zorunda kalan Türk milliyetçiliği (Timur, 1986, s.53) Cumhuriyet'in ilan edilip, siyasal bir ulus devletin kurulması sürecinde de kendisini göstermiştir. Cumhuriyet'in benimsediği milliyetçiliğin, Osmanlı'nın Türk- İslam karakterinin vurgulayan Türkçü ideolojiden ayrılması gerekliliğiyle 1928 yılında devletin resmi dininin İslamiyet olduğunu belirleyen madde anayasadan çıkartılmıştır. Bu sayede, yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin Osmanlı geleneğinden koparılması adına bir adım daha atılırken aynı zamanda millet tanımı dinsel içerikten arındırılmıştır. *Türk- İslam gibi her türlü ikili kimliği silmesi gerektiğini düşünen Cumhuriyet yeni üst kimliğin Türk ve Ulus kavramları bağlamında temellendirmiştir* (Hanioğlu, 2006, s. 161).

Şerif Mardin, *'Türk Siyasetini Açıklayabilecek Bir Anahtar Merkez-Çevre İlişkileri'* adlı makalesinde Cumhuriyet döneminin resmi tutumunun, Anadolu'nun dama tahtasına benzeyen kendine özgü yapısının tamamen reddedilmesi olduğunu belirtmektedir. Mardin'e göre;

(...)Cumhuriyet ideolojisinin benimsettirdiği kuşaklar da böylece, yerel, dinsel ve etnik grupları, Türkiye'nin karanlık çağlarından kalma gereksiz kalıntılar olarak görüp reddettiler. Karşılaştıklarında, birer kalıntı olarak davrandılar onlara. Böylece merkez, Büyük Eşitleştirici rolünde çevrenin yeniden karşısına çıktı bu da merkezin kasvetli ve sert görünümünü bir kez daha sergiledi (Mardin, 1990, s. 52-53).

Cumhuriyet dönemi yeni ulus devlet inşa sürecinde, dilin temsil ettiği tarihi ve kültürel değerlerle sembollerin yeni rejime uygun şekilde düzenlenmesi için çalışmalar yapılmıştır. İmparatorluğun dili olan Osmanlıca, Arapça ve Farsçanın karışımından oluşmuş, özgünlükten uzak, yazılışı ve okunuşu birbirinden farklı ve zor bir dildir. Bu sebeple, dilin taşıdığı kültür birliği özelliğine zarar vermeden millileştirme ve sadeleştirme çalışmaları, cumhuriyet döneminin en önemli adımı olmuştur. Toplumun büyük bir oranının okuma yazma bilmediği bir devlette, sadeleştirilen yeni dil ile verilecek eğitimin temelini milli tarih bilinci

oluşturmaktadır. Yeni devletin ideolojik inşa sürecinde, halk ile kurulacak iletişim artacak bu sayede halk devrimlere ortak edilecektir. Osmanlı'dan itibaren halk ile aydın kesim arasında oluşan uçurum aşılabilecek, devrimin ideolojik temelleri edebiyat, sanat ve basın yayın yoluyla halka ulaştırılabilecek ve milli şuur yalnız aydın kesim tarafından değil, toplumun her tabakasında gelişecektir. Amaç, dil ve dilin ürünü eserler tarafından devrimlerin toplumsal tabana yayılmasını sağlarken, Osmanlı ile olan bağların tamamen kopartılmasıdır. 1928 yılında yapılan harf İnkılabı ile yeni cumhuriyete ait, sade ve milli bir Türkçe ile halka ulaşılabilecek ve geçmiş ile kurulan ilişkiyi sonlandıracak olan ideolojik yapılanmanın ilerlemesi adına önemli bir adım atılmıştır.

Cumhuriyet Halk Fırkası'nın 1927 yılındaki 2. Büyük Kurultayı'nda Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık ve Laiklik, 1931 yılındaki kongrede ise Devletçilik ve İnkılapçılık parti programına girmiştir. Devletin siyasal devrimlerden toplumsal devrimlere geçişini başlatan bu kongre ile üstyapı ve altyapıdaki ideolojik kurumsallaşmalar başlatılmıştır. 1935 yılında CHP programına giren altı ilke, 1936'da anayasaya da girerek Türk devrimlerine hukuksal meşruiyet kazandırılmıştır (Güner, 2014, s. 89).

İhtilalin yapıpı inkılapların gerçekleştirilme zamanının gelmesi aynı zamanda devrim ideolojisine karar verilmesini de gerektirmiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında, İttihatçılıktan gelen Türkçülük ideolojisinin etkisiyle Ergenekon destanları söylenip, bozkurt resmi taşıyan pul ve banknotlar basılırken (Timur, 1986, s.121) Türk Ocakları, savaş öncesi ve sonrası geliştirilen ideolojik yaklaşımları birbirine bağlayan kurum olmuştur. Ancak, Meşrutiyet döneminden itibaren Türkçülük ideolojisinin kurumsal ve entelektüel merkezi olan (Güner, 2014, s.92) Türk Ocakları'nın, Turancı ideallerle şekillenen ve Mussolini'nin politikalarını benimseyen bir dönüşüme girmesi sonucunda 1931 yılında Türk Ocakları kapatılmış ve Türk devrimi yeni ideolojik arayışlar içerisine girmiştir. Türk Ocakları ideolojisinin terk edilip, 1931 yılında kurulan Türk Tarih kurumu ve Türk Dil Kurumu ideolojisine geçişle beraber ulus devlet kimliğinin ana bileşenleri olan ortak dil ve ortak tarih bilincinin üstyapıdaki kültürel çatısı oluşturulmuştur. Türk Dil Kurumu'nun kılavuzluğunda Latin harflerine geçiş sağlanırken Türk Tarih Kurumu ile Türklerin medeniyet birikimlerinin Batılı ülkelerden daha eski tarihlere dayandığı tezi geliştirilerek Türk milliyetçiliği için meşru zemin oluşturulmaya çalışılmıştır. Kağan Güner'e göre, devletin kültürel çatısını oluşturan kurumlarda 'Halk' ve

‘Devlet’ kavramları kullanılırken, kültürel üst yapıda Türk Tarih Kurumu, Türk Dil Kurumu gibi devletin silahlı kurumunda da ‘Türk’ kelimesinin tercih edilmesinin sebebi, bu üç alanın modern çağdaki ulus devletlerin ideolojik formasyonuna karşılık gelmesindedir (Güner, 2014, s. 94).

İlk kez Ziya Gökalp ve Ali Suavi tarafından dile getirilen ve kökeni Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerindeki dinin millileştirilerek ibadet dilinin Türkçeleştirilmesi tartışmalarına kadar uzanan Türkçe Kuran ve Türkçe Ezan Cumhuriyetin uluslaşma ideolojisinde dil ve din bağlantısının en önemli adımı olmuştur. Ziya Gökalp’in 1918 yılında Yeni Hayat dergisinde yayınladığı ‘Vatan’ şiirindeki “ *Bir ülke ki camiinde Türkçe ezan okunur, Köylü anlar manasını namazdaki duânın. Bir ülke ki mektebinde Türkçe Kur’ân okunur. Küçük büyük herkes bilir buyruğunu Hüda’nın. Ey Türkoğlu, işte senin orasıdır vatanın!*” dizeleri ancak Cumhuriyet Türkiye’sinde hayat bulmuştur (Dikici, 2006, s.77). Dini taassuptan kurtulmanın tek yolunun dini öğretinin kendi dilinde yapılması düşüncesiyle gerçekleştirilen bu eylemin gerekliliğini İsmail Hakkı Baltacıoğlu şöyle açıklamaktadır;

(...)Kuran’ı Türkçeye çevirmeye bizi zorlayan sebep, din kitabımızı anlama hakkından ibaret değildir. Bu işi zorlayan sebeplerden biri de uluslaşmadır. Tarihin bize gösterdiği gerçek şudur: her yerde uluslaşma dediğimiz olay din kitabının anadile çevrilmesi ile başlıyor. Ulusallık olayı ulusun din kitabını kendi diliyle düşünmesinden ayrılamıyor. Nitekim Rönesans devrimi uluslararası bir dinin anadillere çevrilmesiyle karakterlenmektedir. İşte Avrupa Uluslarının Rönesansında görüldüğü gibi Kuran’ı ana dilimize çevirecek olursak, ana dilimiz Arapçanın geleneklerine aşınıp yozlaşmaktan kurtulacak ve Türkler kendi dillerini Arapçadan aşağı görmekten kurtulacaktır (Baltacıoğlu, 1952, s. 34).

Dil ve tarih çalışmalarının yanı sıra, oluşturulan ulusal değerlerin, toplumsal tabanda yaygınlaştırılması amacıyla kurulan Halkevleri, Cumhuriyetin kültür politikalarının temelini oluşturan, Ziya Gökalp’in Hars- medeniyet kuramının uygulama sahaları olarak planlanmıştır. Hars ile medeniyetin en temel ayrımı, harsın temelini duyguların, medeniyetin temelini ise bilgilerin oluşturmasıdır (Gökalp, 1976, s.34). Gökalp, toplumu Halk, Medreseliler ve okullular olarak üç gruba ayırmaktadır. Bu grupların içerisinde medeniyetçe en geri kalmış olan halktır. Halka doğru giderek Türk halk kültürünü ortaya çıkartması gerekenler ise okullu kesim olan aydınlardır. Aydınlar, halktan uzak yetiştiği için halk kültürünü tanımamaktadır. Aydınlar halka gitmeli, halkın dilini, duygularını, müziğini, edebiyatını, yaşam tarzını öğrenerek Türk halk kültürünü ortaya çıkartmalı,

karşılığında da halka medeniyeti götürmelidir (Gökalp, 1976, s.42-62). François Georgeon, Türk Ocakları'nın kapatılıp yerine Halkevleri'nin açılmasını milliyetçiliğin devletin işi haline gelmesi olarak yorumlamaktadır. Georgeon'a göre Anadolu'da kolektif bir kimlik yaratmanın aracı olan halkevleri, heyecanlı, küçük seçkinler grubunun şehir ve kasabalara dağılarak, yerel geleneklerle ilgilenmesini ve yayınlanan dergiler ve kültürel gösteriler aracılığıyla, bilgi ve haberlerin dağıtım ağını oluşturmayı amaçlamaktadır. Diğer bir deyişle yerel araçlarla ulusal politikanın yayılmasına hizmet eder (Georgeon, 2006, s. 20).

Batılı devletlerin medeniyet seviyesine ulaşabilmeyi 'çağdaşlaşma' ilkesiyle karşılayan cumhuriyet ideolojisinde toplumsal hayata doğrudan müdahale kılık kıyafet devrimiyle gerçekleştirilmiştir. Mustafa Kemal'in 27 Ağustos 1925 tarihinde İnebolu'da yaptığı konuşmanın temelini medeniyetin fikri zemini ve medenileşmek ile kılık ve kıyafet arasındaki bağlantı oluşturmaktadır.

(...)Efendiler, Türkiye Cumhuriyetini tesis eden Türk halkı medenidir. Tarihinde medenidir, gerçekte medenidir. Fakat ben sizin öz kardeşiniz, arkadaşınız, babanız gibi söylüyorum. Medeniyim diyen Türkiye Cumhuriyeti halkı; fikriyle, zihniyetiyle medeni olduğunu ispat ve göstermek zorundadır. Medeniyim diyen Türkiye Cumhuriyeti halkı aile hayatıyla, yaşayış şekliyle medeni olduğunu göstermek zorundadır. Kısaca medeniyim diyen, Türkiye'nin, gerçekten medeni olan halkı başından aşağıya dış görünüşüyle de medeni ve gelişmiş insanlar olduğunu hareketleriyle göstermek zorundadır... Medeni ve beynelmilel kıyafet bizim için çok cevherli, milletimiz için lâayık bir kıyafettir. Onu giyeceğiz. Ayakta iskarpin veya fotin, bacakta pantolon, yelek, gömlek, kravat, yakalılık, caket ve tabiatıyla bunları tamamlamak üzere üzere başta siperi şemslî serpuş, çok açık söylemek isterim söylemek isterim. Bu serpuşun ismine şapka denir (Anonim:6, 1982, s. 70).

Nilüfer Göle'ye göre, yalnızca geleneksel bir kıyafet değil, aynı zamanda yeni kurulan rejime karşı muhalif bir sembol haline dönüşmüş olan fesin yasaklanarak yerine şapka ve kasket giyilme zorunluluğunun getirilmesi, yeni bir kimlik oluşturma sürecindeki iradenin radikal karakterini göstermektedir (Göle, 1986, s. 63).

Cumhuriyet ideolojisinin oluşturulmaya çalışıldığı dönemde yayınlanmaya başlayan 'Kadro' ve 'Ülkü' dergilerinin yanı sıra batılı toplumlara Cumhuriyet Devrimlerini ve ideolojilerini anlatma fikriyle oluşturulan 'La Turquie Kemaliste' dergisi kültürel inşa sürecinin ideolojik düzlemini oluşturmada önemli bir yer tutmaktadır. 1932- 1934 yılları arasında Şevket Süreyya Aydemir, Vedat Nedim (Tör), İsmail Hüsrev (Tökin), Burhan Asaf (Belge) ve Yakup Kadri (Karaosmanoğlu) tarafından yayınlanan 'Kadro' dergisi, Türk Devrimlerine ideolojik

bir içerik oluşturarak tutarlılık kazandırma rolünü üstlenmiştir. Kadro yazarlarına göre, sınıflı toplum yapılarını gerektiren sosyalizm ve kapitalizm gibi ideolojiler Türkiye Cumhuriyeti için uygun ideolojiler değildir. Çünkü Türkiye Cumhuriyeti'nin temel çelişkisini emek- sermaye arasındaki ilişki değil, ezilen ve ezen ulusların aralarındaki ilişki oluşturmaktadır. Ulusal kurtuluş savaşı bunun dönüm noktasıdır. Bu sebeple, Kurtuluştan sonra sınıf mücadelelerinin ortaya çıkmasına meydan vermemek, ortak ulusal çıkarları gerçekleştirmek ve çatışmasız, çelişkisiz ve sınıfsız bir toplumsal yapı oluşturmak cumhuriyet ideolojisinin ana hedefi olmalıdır. Bunu gerçekleştirebilmek için devlet ekonomik ve siyasi gücü kendi elinde tuttuğu Devletçilik ilkesi benimsenmeli ve iktisadi kontrol mekanizmaları geliştirilmelidir (Tanör, 1997, s.159). Şevket Süreyya Aydemir, Kadro hareketini şöyle açıklamaktadır;

(...)İnkılâbın irade ve menfaati, inkılâbı duyan ve yürüten azlık fakat suurlu bir 'avangard' ın, azlık fakat ileri ve disiplinli bir 'kadro' nun iradesinde temsil olunur. Bu kadro, inkılâbın realitesinden çıkarılan ve onun seyrine uygun bir şekilde izah edildikçe şekillenmiş ve nazariyeleşen prensipleri kendine şuur edinir. İnkılâbın realitesinden çıkarılan ve onun seyrine uygun bir şekilde izah edildikçe şekillenmiş ve nazariyeleşen prensipler sisteminin ana hatları etrafında, taktik ve stratejik zikzaklar yapılabilir, fakat ricatlar yapılamaz. İnkılâbın derinleşmesi demek, her şeyden evvel, işte bu inkılâp şuurunun, inkılâp ahlâk ve disiplininin, onu temsil eden azlık kadronun dimağından genç neslin, geniş köy ve şehir kalabalıklarının dimağına inmesi, yerleşmesi demektir (Aydemir, 1932, s. 7-8).

Kadro dergisi devletin üstyapısına yapacağı entelektüel müdahalelerle ideolojiyi şekillendirmeye çalışırken aynı zamanda Türk resim ve romanının, konusunu İstanbul dışına açılmasına öncülük etmiştir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun '*Yaban*' romanıyla beraber Türk romanının konusu Anadolu'ya açılmış bunu bir süre sonra resim sanatı izlemiştir.

Cumhuriyet Halk Partisi tarafından partinin resmi propaganda dergisi olarak yayınlanmaya başlayan '*Ülkü*', 1933'den 1950 yılına kadar kesintisiz olarak yayımlanmıştır. Şubat 1933 yılındaki ilk sayısında Recep Peker imzalı makalede, *Ülkü*'nün neden çıkartıldığı anlatılmaktadır. Bu yazıya göre *Ülkü*, büyük davaya inanan ve bu davaya Türk toplumunu inandırmak ve milli bir heyecan yaratmak isteyenlerin yazılarının yayınlanacağı bir dergidir. Tıpkı düşüncelerine ve ruhuna sadakatle bağlı olduğu Halkevleri gibi hiçbir kazanç beklentisi olmadan toplum için çalışacaktır (Güner, 2014, s.118). *Ülkü* dergisi, bir taraftan Cumhuriyet Halk Partisi

ve Halkevlerinin örgütlenmeleri amacıyla propaganda faaliyetlerine devam ederken diğer taraftan da Cumhuriyet devrimlerinin toplumsal tabana yayılması için toplum mühendisliği yapıyordu. Kadro, Cumhuriyet'in devletçilik ideolojisinin üstyapıda temellendirilmesini merkezine alırken Ülkü Halkevleri aracılığıyla Halkçılık ilkesinin altyapıda kültürel ve sanatsal faaliyetlerle örgütlenmesini sağlamaya çalışıyordu. Dolayısıyla, hitap ettikleri kesime göre Kadro daha ağır ve entelektüel bir dil kullanırken, Ülkü, herkesin rahatça anlayabileceği sade bir dilde yayınlar yapıyordu. 1933 yılında yayımlanmaya başlayan ve Kadro'nun çekirdek ekibi tarafından hazırlanan La Turquie Kemaliste dergisi ise Yeni Türkiye Cumhuriyeti'ni ve İnkılapları dünyaya anlatmak misyonuyla dört dilde yayınlanıyordu.

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren politik ideolojinin merkezinde olan çağdaşlaşma düşüncesi kültür ve sanat alanında değişim, gelişim ve ilerlemeyi de zorunlu kılmıştır. Sanat, toplumun batılı medeniyetler düzeyine ulaşabilmesi için önemli bir araçtır. Semra Germaner'e göre batılı sanat, kalkınmanın ve yüksek kültür düzeyinin belirtisi olarak görülmektedir. Özellikle yönetici sınıf içerisinde bir modernizm taraftarlığı ve hatta öncülüğü bulunmaktadır. Sergi ve konserlere gitmek, modern kent yaşamının gereksinimlerinden sayılmaktadır. Cumhuriyet döneminde, ilk zamanlar kültür düzeyi yüksek olan sınıfların ilgi alanına giren Plastik sanatlar zamanla halk katında da modernleşmenin işareti olarak görülmeye başlanmıştır (Germaner, 1999, s.8-9). Resim ve heykel alanında yapılan çalışmaların sergiler vasıtasıyla halkla buluşturulması ve geçmişten gelen tutucu tavırların bu yolla kırılması amacıyla sanatın yaygınlaştırılmasına önem verilmiştir. 1937 yılında İstanbul Resim ve Heykel müzesi kurulmuş, 1916 yılında başlayan Galatasaray Sergileri devam etmiş, Halkevleri Resim Sergileri, 1933-1936 yılları arasında İnkılap sergileri ve ilki 1939 yılında açılan Devlet Resim ve Heykel Sergileri düzenlenmiş, Halkçılık ilkesi doğrultusunda gerçekleştirilen Yurt Gezileriyle, sanat ve Anadolu halkı bir araya getirilmiştir. 1926 yılında kurulan Sanayi-i Nefise Müdürlüğü ve Sanayi-i Nefise Encümeni'nin Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlanmasıyla sanatın devlet himayesi altında örgütlenmesi sağlanmıştır. İlk ve ortaokullarda resim eğitimi zorunlu hale getirilmiş, resim öğretmenleri yetiştirmek için 1926 yılında açılan Gazi Eğitim Enstitüsü'nde resim öğretmenliği bölümü açılmış, bir sene sonra Sanayi-i Nefise Mektebi Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüştürülmüştür. Akademi kadrosu Batıda öğrenim gören Türk sanatçılar ve yabancı sanatçılarla güçlendirilmiş, yeni sanat akımlarını yerinde öğrenmeleri için yurt dışına öğrenci gönderilmesine önem

verilmiştir. 1924 yılında, Cumhuriyet'in kuruluşunun birinci yılı kutlamaları kapsamında Paris'e giden ilk öğrenciler, Şeref Akdik (1899-1972), Mahmut Cuda (1904-1987), Muhittin Sebati (1901-1932), Refik Epikman (1902-1974), Cevat Dereli (1900-1989)' dir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında, sanat kurumlarında eğitimlik yapabilecek yetişmiş uzman yetersizliği sebebiyle, farklı alanlarda yabancı sanatçılar getirilerek danışmanlık hizmetleri alınmıştır. 1923 yılında Dar-ül Elhan'ın (İstanbul Belediye Konservatuvarı) eğitim kadrosuna alanında uzman yabancı sanatçı ve kuramcılar alınarak eğitimde modernleşmenin önü açılmıştır. 1936 yılında açılan Ankara Devlet Konservatuvarı'nın müzik bölümüne Alman besteci Paul Hindemith (1865-1963) danışmanlık yaparken Temsil bölümünün danışmanlığı Alman opera ve tiyatro uzmanı Carl Elbert'e verilmiş, Avrupa ülkelerindeki eğitim sistemleri araştırılmış ve bu sistemler yeni Cumhuriyet'in eğitim kurumlarında uygulanmıştır. Kamusal alanlarda ideolojik dönüşüm anıt heykeller ile sağlanmıştır. Meydanlara yerleştirilen Milli Kurtuluş mücadelesinin ve mücadelenin kahramanlarının tasvir edildiği heykellerle, milli şuurun halkın benliğinde canlı tutulması ve heykel sanatına karşı dini taassubun kırılması sağlanmıştır.

Cumhuriyet ideolojisinin görsel imgelerinin en önemlisi Türk kadınıdır. Osmanlı toplumsal yapısında, birey kimliği dahi taşımayan kadının özgürleşmesi, Türkiye Cumhuriyeti'nde ulusal kalkınmanın temel ilkelerinden birine dönüşmüştür. Kadınların kamusal görünürlüğü artırılarak vatandaş haline getirilmesiyle İslami ahlakın kadının iffeti ve görünmezliği üzerine kurduğu tanımlar radikal bir şekilde değiştirilmiştir. 1924 yılından itibaren örtünün terk edilmesi, 1926'da medeni hukukun benimsenmesi, 1934 yılında kadınlara seçme ve seçilme gibi medeni hakkının verilmesiyle yeni kurulan Türk ulus devletinde kadınların kamusal görünürlüğü artırılarak vatandaşlık hakları garanti altına alınmıştır (Göle, 2011, s. 30-31). Yeni laik toplumsal düzende kadın, annelik rolünü öğretmenlik misyonuna dönüştürmüş ve Cumhuriyetin yeni neslini yetiştirme görevi kadına verilmiştir. Toplumsal yaşama dâhil olan iyi eğitilmiş, modern Türk kadını, çağdaş Türk Cumhuriyeti devrimlerinin yeni figürü olarak zihinsel ve bedensel bir dönüşüm gerçekleştirmiştir.

Kadının kamusal hayata katılımının artması, batılı eğlence biçimlerinin benimsenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Ankara'da başlatılan ve kadın ve erkeğin bir arada eğlendiği balolar, modern Türk milleti ile medeni batılı ülkeler

arasındaki sosyal yaşamın denkleğinin göstergesidir. Özellikle yüksek bürokratların ve milletvekillerinin katılmasının teşvik edildiğı balolarda, batı tarzı dansların öğrenilip sergilenmesi, halkın bu yaşayış biçimini görerek kendi hayatında uyarlaması açısından örnek teşkil etmektedir. Kadın ve erkeklerin bir arada bulunmalarını özellikle teşvik eden Mustafa Kemal, Cumhuriyet balolarının birinde, kadınların dansa kalmadığını görünce, dans edilmesini kibarca şöyle emretmiştir; *"Arkadaşlar, dünyada subay üniforması giymiş bir Türk erkeğinin dans önerisini geri çevirebilecek bir kadının bulunabileceğini düşünemiyorum. Şimdi emrediyorum: Hemen salona dağılın! İleri! Marş! Dans edin!"* (Göle, 2011, s. 88).

Cumhuriyet'in Ulusal kimlik yaratma politikaları, Mustafa Kemal Atatürk ve İsmet İnönü dönemlerinde, özellikle kültür politikalarında ortaya çıkan yorum farklılıklarına rağmen sürekliliğini korumuştur. Atatürk'ün vefat etmesinden sonra Cumhurbaşkanı olan İsmet İnönü, Cumhuriyet Halk Partisi'nin Olağanüstü Büyük Kurultayı'nda partinin değışmez genel başkanı ilan edilmiştir. Cumhuriyet devrimlerinin toplumsal tabanda yerleşmesi için yeterince zaman geçmemiş olması, İsmet İnönü dönemi politikalarının sertleşmesini gerektirmiştir. Bu dönemde, cumhuriyet ideolojisini korumak ve ilerlemelerin sekteye uğramaması için, Osmanlı dönemi siyasi ve sosyal yapısının olumsuzlanarak yeni rejimin korunması yöntemi benimsenmiştir. Atatürk dönemi kültür politikalarının esasını oluşturan ulusal sınırlar içerisindeki milli kültür kuramı yerini batıya daha açık ve batıyla ilişkileri daha kuvvetli bir anlayışa bırakmıştır. Batı kültürüne ait ünlü yapıtların Türkçeye tercüme edilmesi için başlatılan Klasikler hareketini Hasan Ali Yücel kapalı bir kültüre hapsolmayarak insanlığa ait ortak kaynaklara ulaşmak olarak tanımlamaktadır (Çıkar, 1997, s. 96). 1940 yılında kurulan Tercüme bürosu, doğu ve batı kültürlerine ait çok sayıda ünlü yapıtı türkçeleştirmiştir (Öndin, 2003, s. 86-89).

Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren toplumsal reformların halka ulaştırılması ve toplumsal yapıda köylü ve kentli ayrımının ortadan kaldırılarak herkese eşit eğitim ve hizmetin sunulması amacıyla hizmet eden kurumlardan biri olan Halkevleri, önemli çalışmalar yapmalarına rağmen, kasaba sınırlarından çıkıp köylüye ulaşmakta yetersiz kalmışlardır. Köylünün Halkevine çekilebilmesi için yapılan projeler istenilen sonuca ulaşmayınca, köye özgü kurumların oluşturulması gerektiğı fikri 1940 yılında Köy Enstitüleri'nin kurulmasını sağlamıştır. Cumhuriyetin halkçılık ideolojisinin eğitim alanındaki en önemli örneklerinden biri olan Köy Enstitüleriyle ilk kez köy gerçekleriyle yüzleşilerek köy halkı ile aracısız iletişim kurulmuştur.

Yüzyıllar boyunca dini hurafelerle geçiştirilen köy halkı, laik, modern ve bilimsel eğitim yöntemleriyle buluşturulmuştur. 1946 yılından sonra çok partili hayata geçiş sürecinde, Köy Enstitüleri'nin dini ve milli değerleri benimsemeyen eğitimciler tarafından köylülerin zehirlendiği kurumlar olarak saldırılara uğramış ve 1954 yılında Demokrat Parti Hükümeti tarafından kapatılmıştır.

II. Dünya Savaşı'nın siyasi, ekonomik ve toplumsal etkileri, Cumhuriyet Halk Partisi iktidarına karşı muhalif hareketlerin kuvvetlenmesine zemin hazırlamıştır. 1946 yılında kurulan Demokrat Parti'nin, özellikle dini vurgu taşıyan propaganda faaliyetleri, liberal tavrı ve savaş günlerinin yoksulluğuyla boğuşan halka zenginlik vaatleri karşılığını bulmuş ve 14 Mayıs 1950 tarihinde yapılan seçimlerden iktidar partisi olarak çıkmıştır. Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren iktidarda olan Cumhuriyet Halk Partisi, halkın özgür iradesiyle mecliste ilk kez muhalefet koltuklarına oturmuş ve Türkiye'de çok partili hayata geçilmiştir.

3.3 Sanat ve İktidar: Propaganda

Sanat ve siyaset arasındaki ilişki tarih öncesi devirlere kadar götürülebilir. Kralların ve İmparatorların kendi iktidarlarını muhafaza etmek, yaygınlaştırmak, düşmanlarına güçlerini ve zaferlerini göstermek için sanatı politik propaganda malzemesi olarak kullandıkları bilinmektedir. Bu ilişkide sanat daima edilgen tarafta olmuş ve bağımsızlığına en yakın olduğu zamanlarında dahi siyasi ideolojinin etkisini taşımıştır. Tarih boyunca, siyasi ideolojilerin toplumsal alanda dolaşıma sokulabilmesi ve yaygınlaştırılmasında propaganda ile sanat arasında reddedilemez bir bağ bulunduğunu belirten Janet Wolff'a göre, sanatın değer ve ideolojileri şifrelere çevirebilme gücü sayesinde sanat eleştirisi, görece özerk kelimelerin üretildiği ideolojilerden bağımsız olamaz. İdeolojiler ile siyaset arasındaki bağ var olduğu sürece de sanatın egemen ideolojiyi yansıtıcı propaganda olgusundan ayrışması mümkün değildir (Wolff, 2000, s.137). Toplumun ideolojik düzeyinin egemen ideoloji ile aynı olduğunu belirten Nicos Hadjinicolaou, ideolojik düzlemi oluşturan her bir toplumsal ögenin zaten egemen ideoloji tarafından oluşturulduğu ve yönlendirildiğini bu sebeple de resim üretimini karşılayan estetik ideolojileri de egemen yani yönetici sınıf ideolojisinin belirlediğini (Hadjinicolaou, 1998, s.19) söylemektedir.

Hakikate, güzelliğe ve özgürlüğe ulaşma amacı taşıyan bir etkinlik olan sanat ile etkileme, sindirme ve yanıltma anlamlarını içerisinde barındıran propaganda kavramının birlikteliği, yirminci yüzyılın ideolojik mücadeleleri ile daha görünür olmaya başlamıştır. Propaganda sözcüğünün tarafsızlığını yitirmesi ve egemen siyasi ideoloji tarafından üretilen gerçekliğin meşruiyetini oluşturarak kendi gerçeklikleri dışında olası bir gerçekliğin üretilmesini engellemek için kullanılması savaş dönemlerinde ortaya çıkmıştır (Clark, 2004, s. 12).

Savaş yıllarında, devletlerin halkın desteğini almak, toplumsal birliktelik fikrini kuvvetlendirmek ve savaşın gerekliliğine ikna etmek için başvurduğu görsel ve yazılı propaganda malzemeleriyle kitleler üzerinde oluşturulan etki, propaganda eyleminin savaş dışındaki dönemlerde kitleleri yönlendirmek, eğitmek ve yapılandırmak için de kullanılabilirdiği gerçeğini ortaya koymuştur. Gelişen teknoloji ile ilerleyen toplumsal dinamikler üzerinde etkili olacak yeni propaganda araçlarının geliştirilmesi, siyasi iktidarların temel amacı haline gelmiştir.

1917 Yılından itibaren Rusya, 1933'den itibaren de Nazi Almanya'sı gibi tek parti rejimlerinin egemen olduğu yapılar tarafından yaygın olarak kullanılan propaganda kelimesi, kelimenin anlamına totalitarizm ve diktatörlük gibi olumsuz çağrışımların yerleşmesine ve bu devletlerin resmi politikalarıyla özdeşleşmesine sebep olmuştur (Clark, 2004, s. 12). Sanatın eğitsel ve dönüştürücü gücünü keşfeden totaliter nitelikteki ya da tek partili sistemlerin iktidarları, ideolojilerini kitlelere öğretmek, benimsetmek, toplumsal ve siyasi dönüşümleri gerçekleştirebilmek için oluşturdukları kültür politikalarında sanatı araç olarak kullanmışlardır.

Sanatın siyaset tarafından araçsallaştırılmasının eylemsel alanı olan propaganda faaliyetlerinin içeriği ve yöntemi siyasi ideolojilerin niteliğine göre değişim göstermektedir. Sovyet Rusya gibi sosyalist bir devrim gerçekleştirmiş ve bu ideoloji doğrultusunda hareket eden bir ülkede yeni düzen, geçmişin reddedilmesi ve olumsuzlanması üzerine kurulurken, Almanya gibi faşist ideolojiyi benimsemiş ülkelerde propaganda, yeninin ve modernin reddedilmesi ve geçmişin bugünde inşa edilmesini içermektedir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş dönemlerinde, özellikle Ekim devriminden sonra Sovyet Rusya'da görülen propaganda faaliyetleri arasındaki benzerliğin sebebi, birbirine yakın ideolojik dönüşümleri geçiriyor olmasıdır. Ancak, Sovyet Rusya, batı modernizmini kapitalist sistem tarafından üretildiği gerekçesiyle, her alanda şiddetle eleştirip reddederken, Yeni Türkiye Cumhuriyeti ekonomi politik

sistemini oluştururken, kapitalizme karşı görece mesafeli bir tavırla kendi ideolojisini kurgulamış ve yeni ve ağdaş olana karşı bir tavır geliştirmemiştir.

Propaganda faaliyetlerinin içeriğini oluşturan bu ideolojik yaklaşım özellikle ülkelerin kültür politikalarında kendisini göstermektedir. Devrimden sonra Sovyet Rusya'da benimsenen sanatsal kimlik oluşturma anlayışı, Rus ulusal kimliği yerine komünist ideolojiyi özümsemiş evrensel bir Sovyet kimliği inşa etmeye dönüşmüştür. Komünizm, teorik olarak devrimi toplumsal gerçekliğin dönüştürülmesiyle bilincin de dönüştürüleceği sürekli bir oluşum olarak tanımlamış (Clark, 2004, s. 99), sanat, komünist ideolojiyi yaymak, yerleştirmek ve komünist bireyler yetiştirmek amacına gönüllü olarak hizmet etmeye başlamıştır. Sanatçıların toplum mühendisliği görevini isteyerek üstlendiği bu dönemde, benimsenen konstrüktivist yaklaşım, Sovyet toplumunda, değişim ve dönüşümün teknoloji ve endüstrinin gelişmesiyle gerçekleştirilebileceğine duyulan inancın içselleştirildiği, halkın davranış ve gelenekleri üzerinde derin etkiler yaratacak görsel imgelerin üretimine dönüşmüştür. Sanat ve sanatçıya yüklenen misyon, devrim ideolojisini yaymak yaygınlaştırmak ya da öğretmekten ziyade topluma geleceğe değgin umut aşılmak ve bunun için devrimci heyecanı canlı tutmak olmuştur.

Stalin döneminde ise sanat ideolojinin taşıyıcı ve yansıtıcısı olma işlevine indirgenmiş ve sanatsal özgürlüklerin tamamı yok edilmiştir. 1934 yılında Stalin tarafından Sovyetler Birliği'nin resmi estetik anlayışı olarak tanımlanan Toplumcu Gerçekçilik, işçi ve köylüleri idealize eden ve liderleri kült kişilikler olarak yücelten imgeleri, kolay anlaşılan popülist biçimler kullanarak üretmiştir (Clark, 2004, s.100). Bağımsız sanat toplulukları yok edilmiş ve sanat devlet tarafından finanse edilerek denetim altına alınmıştır. Sanatın Marksizm adı altında gerçekçilik propagandasına alet edildiği bu yaklaşım, kuramsal yönünü geliştiremediği için geçmiş dönemlerin sanat yapıtlarının çözümlenmelerinde siyasi ve ideolojik düzey arasındaki farkı göz ardı ederek, geçmiş dönemlerin sanat yapıtlarını, sadece konularına göre siyasi ve ideolojik bir bakış açısıyla değerlendirmiştir. Devletin sanatsal üretim her aşamasında denetim sahibi olduğu bu dönemde, sanatın içeriği politik mekanizma tarafından dayatma yoluyla oluşturulmuştur. Tiyatro, müzik, edebiyat ve plastik sanat eserlerinin içeriklerinin ideolojiyi yansıtacak şekilde kurgulanmak zorunda kaldığı dönemin eserlerinin benimsediği gerçeklik anlayışı yerini idealizme bırakmıştır. Sanatçıların devlet kurumları tarafından yönlendirilmesi ve denetlenmesi, sanatçı inisiyatiflerinin yok edilmesine sebep olmuştur.

Birinci Dünya Savaşı'nda propagandanın önemini ve yönetici erk için değerini fark eden ülkelerden biri de Almanya olmuştur. Savaş sonrasında, yeni bir düzen ve anlayışın sistematik olarak topluma empoze edilerek, toplumun yeni bir savaşa hazırlanmasını sağlayan Almanya, propaganda yöntemlerini en iyi kullanan ülkelerden biridir. Doğru propagandanın yapılabilmesi için kullanılan araçların tespit edilmesi ve toplumsal algı üzerinde kuşatma yaratılması için özel çalışmalar yapan Naziler için sanat, en değerli ve etkili propaganda araçlarından biri olarak kabul edilmiştir. Yalnızca görsel sanatlar ile sınırlı tutulmayan sanatsal propaganda faaliyetlerinde tiyatro, müzik, sinema ve mimari gibi farklı sanat dalları üzerinde yaratılan ortak söylem, kitle üzerinde kontrol mekanizmalarını geliştirerek istenilen sonuca ulaşılmasını sağlamıştır.

1930'larda Hitler döneminin Nazi Almanya'sında sanat, yüksek kültürün konumunu meşrulaştırmasına ve Nazilerin kültürel misyonlarına yeni sembol ve imgeler katarak zenginleşmesine hizmet etmiştir (Clark, 2004, s.67). Walter Benjamin, birinci Dünya Savaşı'ndaki deneyimlerin Alman faşizm olgusu tarafından 1920'lerde bir mite dönüştürülmesini siyasetin estetize edilmesi olarak açıklamaktadır (Benjamin, 1995, s. 53). Toby Clark'a göre ilerleme fikrini reddeden faşizm, doğrusal tarih anlayışının yerine geliştirdiği döngüsel bir yeniden doğuş teziyle, kayıp bir altın çağa dönüşün hayalini yaratmıştır. Bu hayal, faşizm dönemi sanat ve mimarisinde kullanılan arkaik imgelerin temelini oluşturmaktadır. Yeni sanat biçimleri oluşturmamış olan faşizm, var olan sanat biçimlerine kendi ideolojik içeriğini eklemeyerek politik bir vasıf kazandırmıştır. Sanat kurumları üzerinde oluşturulan baskı ve denetim, muhalif unsurların tasfiye edilerek devlet destekli sergilerde ve hükümet yayınlarında, halka sunulan sanatsal biçimlerde farklılık gösterse de geçmişin kullanılarak sürekliliğin yaratılması eserlerin ortak noktasını oluşturmuştur (Clark, 2004, s.74-75). Farklı kaynaklar üzerinden sunuluyor olsa da iktidar ideolojisini yaymak amacına hizmet eden sanatın kontrol ve denetimini sağlayabilmek için devlet destekli kurumlaşmanın sağlanması gerekmektedir. Sanat eğitimi veren kurumlar başta olmak üzere, sanatsal faaliyetlerin tümünün devlet eliyle gerçekleştirilmesi sonucunda sanat alanında Propaganda Bakanlığı'na bağlı bir tekelleşme oluşturulmuştur. Modern ve avangard, dejenere sanat olarak tanımlanmış ve toplumsal bilinçte dışlanması için baskı ve şiddet ile engellenmiştir. Kendi uzamını eleştirel anlamda geçmiş zaman, gündelik hayatın siyasi ve ideolojik çözümlemesini içeren şimdiki zaman ve yeniyi barındıran gelecek kurgusu üzerinden

inşa eden modernizmin sanattaki ifadesi olan Avangard'ın totaliter rejimler tarafından kabul edilmemesinin en büyük sebebi, içerisinde barındırdığı ve kontrol edilemeyen gelecek tavrıdır. Bu sebeple, Sovyet sosyalist rejiminin benzer politikaları Alman faşist rejiminin uygulamalarında da görülmektedir.

Birinci Dünya Savaşı döneminde Şişli Atölyesi ile resim sanatını fiilen propagandanın ana unsurlarından biri haline dönüştüren Cumhuriyetin kurucu unsurları, Cumhuriyet'in ilan edilmesinden sonra da yeni rejimin ideolojisinin yerleşmesi, tanıtılması ve yaygınlaştırılması için sanatı propaganda amaçlı kullanmıştır. Yeni Cumhuriyet rejiminin toplumsal zeminde kabul görmesi ve kendi ideolojik yapılanmasının sağlanabilmesi için uygulanan propaganda faaliyetleri sistematik bir şekilde yürütülmüştür. İlk olarak bağımsızlık savaşı ideolojik içeriğe dönüştürülerek, verilen mücadelenin büyüklüğü üzerinden kazanılan bağımsızlığın değerinin anlaşılması ve korunabilmesi için yapılması gerekenler toplumsal bilince yerleştirilmiştir. Bağımsız bir vatan kavramına kavuşmanın, savaşılan düşmanla aynı medeniyet seviyesine ulaşmak zorunluluğunu doğurduğunu ve bu sebeple toplumsal davranış kalıplarında, kurumlarda, gündelik hayatta ve kültürel yapıda köklü değişimler yapılması gerektiği, eğitim, kültür ve sanat etkinlikleriyle halka benimsetilmiştir. 1930'lu yıllara kadar ideolojinin oluşturulması için harcanan çaba, bu yıllardan sonra, cumhuriyet ideolojisinin sunduğu hayat tarzı ve modern Türkiye'nin geleceği propagandanın ana malzemesini oluşturmuştur.

Sanatın eğitici ve dönüştürücü işlevinden yararlanarak, toplumsal yapının kültürel dinamiklerini çağdaşlaşma ilkesi doğrultusunda yönlendirmek isteyen yönetici erk, bu süreçte Devlet Akademizmini oluşturabilmek için düzenlemeler yapılmasıyla başlayıp, kültür ve sanatı halkla buluşturacak Halkevleri, Köy Enstitüleri ve Müze gibi kurumları oluşturup sergiler yoluyla yaygınlaştırma yöntemini uygulayarak sanatın propaganda faaliyetlerine dâhil edilmesini sağlamıştır.

3.3.1 Kurumsal Yapılar

Modern toplum yapısına ulaşmak için gerekli olan modern sanat eğitiminin üstyapıda örgütlenebilmesi için yüksek derecede bir akademizm, altyapıda örgütlenebilmesi için de sanat eğitiminin toplumun her tabakasında yaygınlaştırılması gerekmektedir. 1883 yılında kurulan ve Cumhuriyet'in en eski

sanat eğitimi kurumu olan Sanayi-i Nefise Mektebi, modern toplum yapısının ihtiyaç duyduğu sanat ve mimarlık alanlarında akademizmi oluşturabilmek ve Cumhuriyet devrimini İmparatorluğun başkentinde yerleştirmek için önemli bir konumdadır. Akademiye yapılacak yenileştirmelerle birlikte, yüzyıllar boyunca, Bizans ve Osmanlı İmparatorluğu'nun başkentliğini yapan, Hristiyanlık ve İslamiyet'le kentsel karakterini oluşturan bir kente, laik bir Cumhuriyet tarafından ilk müdahale Akademi tarafından, yeni kültürel imgelerin üretilmesiyle yapılmıştır. 1928 yılında Sanayi-i Nefise mektebinin adının İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi olarak değiştirilmesiyle bu süreç başlamıştır. 1928 yılında Namık İsmail (1890-1935)'in müdürlüğü döneminde gerçekleştirilen iyileştirme çalışmalarıyla Akademi daha modern eğitim şartlarına kavuşturulmuştur (Güner, 2014, s.152-153). Namık İsmail'in 1933 yılında Maarif Vekâlet'ine, güzel sanatların nasıl geliştirilebileceğini, halkın sanat eserleriyle buluşturulmasının yollarını ve cumhuriyet ideolojisinin sanatçılar tarafından yayılması için yapılması gerekenleri içeren raporu, devletin kültür politikalarında sanata yüklediği işlevi de göstermektedir. Namık İsmail tarafından gündeme getirilen, Cumhuriyet devrimlerinin halkın zihnine yerleştirilebilmesi için sanatçılar tarafından yapılacak milli mücadele ve devrimleri konu eden eserlerin, Anadolu'nun her köşesindeki kamu binalarına, köylere ve kent meydanlarına yerleştirilmesi fikri, ileriki yıllarda, Halkevleri, İnkılap sergileri ve Yurt Gezileri aracılığıyla gerçekleştirilecektir. Devletin resmi sanat kurumunun müdürü olarak milli bir sanatın oluşturulabilmesi için sanatın ve sanatçının devletin himayesi altına alması gerektiğini belirttiği rapor, dönemin kültür politikaların şekillendirilmesinde etkili olmuştur.

1936 yılında Akademi'nin Kültür Bakanlığı'na bağlanmasıyla beraber, Bauhaus'un kapatılmasından sonra Türkiye'ye davet edilen akademisyenlerden birçoğu Akademi'de göreve başlamıştır. Namık İsmail'in ölümünden sonra Akademi müdürlüğüne atanan Mareşal Fevzi Çakmak'ın damadı ve Maarif Müfettişi olan Burhan Toprak (1906-1967) döneminde, Leopold Levy (1882-1966) Resim, Rudolf Belling (1886-1972) Heykel ve Bruno Taut (1880-1938) Mimarlık bölümü başkanlığına getirilmiştir. İbrahim Çallı, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat gibi sanatçıların atölyeleri devam ettirilirken, yabancı hocalardan oluşan kadroya, yurt dışında eğitim görmüş olan Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975), Cemal Tollu (1899-1968), Nurullah Berk (1906-1982), Cevat Dereli (1900-1989), Zeki Kocamemi (1900-1959) ve Ali Avni Çelebi (1904-1993) gibi Türk ressamlar da eklenmiştir.

Ayrıca, Ali Hadi Bara (1906-1971) ve Zühtü Müridoğlu (1906-1992) heykel bölümüne alınmış, Zeki Faik İzer (1905-1988) ise Tezyini Sanatlar Bölümü'nde ders vermeye başlamıştır.

Sanat eğitiminin devlet desteğiyle şekillendirildiği dönemde, halk eğitimi için kullanılan araçların ideolojinin yayılması ve geniş kitlelere benimsetilmesi hususunda yetersiz kalması yeni araçların geliştirilmesini gerektirmiştir. Milli Mücadele günlerinde oluşan ulusal bilincin heyecanını kaybetmeden halka yeni devlet düzeninin ve cumhuriyet ilkelerinin anlatılabilmesi için 19 Şubat 1932'de kentlerde Halkevleri ve köylerde Halkodaları'nın kurulmasıyla beraber toplumun ideolojik yapılandırılmasında devlet erkinin toplumsal tabana ulaşım imkânı genişlemiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin camiler dışındaki yeni toplanma merkezi Halkevleri olacaktır. Camilerde ümmet olarak toplanan halk Halkevleri'nde Cumhuriyet'in vatandaşları olarak ulusal kimlikleriyle bir araya geleceklerdir (Çeçen, 2000, s.322). Milli bir eğitim seferberliği ilan edilerek okuma-yazma çağını geçmiş olan bireylere, okuma yazma eğitimi verilirken aynı zamanda kültür ve sanat eğitimleri ile medeni ülkelerin vatandaşları ile aynı seviyeye getirilmeleri için çalışmalar yapılmaktadır. Bu görevi üzerine alan Halkevleri, Dil, Edebiyat ve Tarih, Güzel Sanatlar, Temsil, Spor, İctimai Yardım, Halk Dershaneleri ve Kurslar, Kütüphane, Köycülük, Müze ve Sergi (Anonim:10, 1940, s.5-31) şubeleri aracılığıyla halkın inşa edilen yeni milli kimliği sindirmesini sağlamak (Göle, 1986, s. 90) amacıyla propaganda faaliyetlerinde yer almıştır. Resmi yayın organı olan Ülkü dergisi dışında kırka yakın yayını bulunan, sergiler, konferanslar, tiyatro ve gösteriler gibi birçok etkinlik düzenleyen halkevleri (Katoğlu, 2000, s.435) halkın ideolojik eğitiminde, güzel sanatlar şubesi aracılığıyla başta resim olmak üzere birçok sanat dalından yararlanmışır. Halkın kültür düzeyinin arttırılması için sanatla olan ilişkinin kuvvetlendirilmesi ve estetik beğenisinin geliştirilebilmesi amacıyla açılması düşünülen müze, Cumhuriyet ideolojisinin, sanatı üstyapıda kurumsallaştırabilmesi için de zorunludur. 1936 yılında başlatılan Akademi reformunun devamında 1937 yılında kurulan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ile Cumhuriyet, ideolojisini taşıyacak ve yaygınlaştıracak kendi döneminde oluşturduğu önemli bir kuruma kavuşmuştur. Dolmabahçe Sarayı'nın Veliâht Dairesinin tahsis edildiği müzede, başlangıçta Osman Hamdi Bey ve Halil Edhem tarafından toplanan Elvâh-ı Nakşiye koleksiyonuna ait eserler sergilenmiş, sonraki yıllarda sergilerden devlet adına alınan eserlerle koleksiyon zenginleştirilmiştir.

Halkın eğitilmesi için yapılan çalışmaların yetersiz kalması, köylerde istenilen eğitim ve kültür seviyesine ulaşamaması, Atatürk'ün büyük toprak sahiplerinin köylü üzerindeki otoritesini yıkmak amacıyla köylüyü toprak sahibi yapmak hayalini gerçekleştirmesine engel olmaktadır. 1935 tarihli Çiftçiyi Topraklandırma Yasa Tasarısının hazırlık aşamasında, yabancı uzmanlar, Türk köylüsünün, toprağa sahip çıkabilecek, işleyip geliştirecek ve kurulacak çiftçi ocaklarını işletebilecek eğitim seviyesinde olmadığı, bunun gerçekleştirilmesi halinde başarısız olunacağı konusunda görüş bildirmişlerdir. Hem bu görüşün etkisi hem de, halkın egemenliğine dayanan bir devlet yapısında halkın içinde devletin sözcülerinin bulunması, köy kökenli öğretmenlerin yetiştirilerek, köylerin yerel şartlarına uygun eğitim kurumlarının oluşturulması ve öğrenimin yanı sıra köy halkı için gerekli her alanda eğitimin de verileceği Köy Enstitüleri, 1940 yılında kırsal hayatı inceleme, geliştirme ve yönlendirme amacıyla kurulmuştur. Cumhuriyetin devletçilik ve halkçılık ilkelerinin en önemli uygulama alanlarından biri olan Köy Enstitüleri'nde laik eğitim sisteminin benimsenmesiyle köy halkının zihnine inşa edilmiş duvarların yıkılarak yerlerine yeni fikirlerin yerleştirilmesi amacıyla geniş bir içerik hazırlanmıştır. Güzel sanatların kullanılarak eğitim niteliğinin arttırıldığı kurumda öğrencilerin sanat uygulamalarına fiilen katılması sağlanmıştır. Sanat eğitimiyle amaçlanan sanatçı yetiştirmek değil, öğrencilerin yalnızca izleyici olarak katıldıkları sanatsal etkinliklerde dahi bilinç düzeyleri artmış entelektüel bireylere dönüştürülmesidir. Bu sayede kültür ve sanat etkinlikleri anlaşılmayan ve gereksiz faaliyetler olmaktan çıkartılıp ihtiyaç haline getirilecek ve Cumhuriyete yakışan modern, kültürlü, eğitilmiş ve aydın yurttaşlar ortaya çıkacaktır. Cumhuriyet ideolojisinin yerleştirilmesi için oluşturulan kurumlarla beraber, ideolojinin yaygınlaştırılması için de kültür ve sanat etkinlikleri düzenlenmiştir. Devletin desteğini her aşamasında gösterdiği sergilerle, halk sanat ile bütünleşirken aynı zamanda modern zihniyetin toplumun her kesiminde yayılması sağlanmıştır.

3.3.2 Sergileme Etkinlikleri

Cumhuriyet dönemi kültür politikalarının ideolojik aygıtlarından biri olan sanata devletin desteği, sergi açılışlarında devleti temsilen yetkili birinin bulunması ile sınırlı kalmamıştır. Sergi düzenlenme aşamalarında kurum ya da sanatçılara

mekân ve nakdi desteğin yanı sıra sergilerden devlet kurumları adına eserler alınarak da katkıda bulunulmuştur.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin öncülüğünde ilk kez 1916 yılında açılan ve 1951 yılına kadar her sene düzenlenen Galatasaray Sergileri, İstanbul sanat ortamını hareketlendirmiş ve sanatın yaygınlaşmasında önemli bir rol oynamıştır. Cumhuriyet'in ilan edilmesinden sonra, Galatasaray Sergileri' nin açılışına mutlaka devleti temsilen üst düzey yöneticilerin katılması, Cumhuriyet kültür politikalarında devletin sanat faaliyetlerine verdiği desteğin bir göstergesi olmuştur. 1923 yılında, Cumhuriyet'in ilan edilmesinden birkaç ay önce düzenlenen Yedinci Galatasaray Sergisi'ne Halife Abdülmecid Efendi adına yaveri Ekrem Bey katılırken Gazi Mustafa Kemal Paşa'yı temsilen Hamdullah Suphi Bey katılmış ve sergilenen üç eseri Mustafa Kemal Paşa adına satın almıştır (Üstünipek, 2007, s. 96).

1929 yılına Güzel Sanatlar Birliği adını almış olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti öncülüğünde düzenlenen Galatasaray Sergileri, 1924 yılı itibariyle her sene Ankara'da da tekrar edilmeye başlamıştır. Sergi giriş ücretleri 10 kuruş olarak belirlenmiş, sergilenecek eserler için jüri tertip edilmiş ve kataloglar basılmıştır. 12 Eylül 1926 tarihinde Bakanlar Kurulu'nda Ankara'da açılacak olan sergilere resmi nitelik verilmesi ve sergiye katılacak sanatçıların madalya ile ödüllendirilmesine karar verilmiştir. Ayrıca, illerde oluşturulması düşünülen müzeler için, açılacak sergilerden devlet adına eserler alınacak olması, sanatçıları Ankara sergilerine katılmaya teşvik etmiş ve Galatasaray Sergileri' ne olan ilginin giderek azalmasına sebep olmuştur. Devlerin resmi olarak destekleyeceğini açıkladığı bu sergiyle beraber İmparatorluğun başkenti olan İstanbul sanat ortamındaki hareketlilik Cumhuriyet'in başkenti Ankara'ya taşınmaya başlamıştır. İstanbul Sergilerinde neredeyse hiç satış olmadan sonlanan sergilerin yerine, Ankara sergilerinde gerçekleştirilen satışlar İstanbul sergilerindeki eserlerin niteliği hakkında tartışmalar yaratmıştır. 1936 yılında Arkitekt Dergisi'nde, Birliğin Ankara'daki satış sergisine ağırlık verdiği ve İstanbul sergisinin Ankara'da satılmayan eserlerden oluştuğu eleştirisi getirilmiş ve serginin Ankara sergisinin bir tortusu olduğu belirtilmiştir (Üstünipek, 2007, s.52). 15 Nisan 1929'da Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği adına Ankara Etnografya Müzesi'nde açılan '*I. Genç Ressamlar Sergisi*' ve 193yılında kurulan D grubunun düzenlediği sergiler, bağımsız sanatçılar tarafından yapılmış önemli etkinliklerdir. Bu sergilerde de devleti temsilen bulunan yetkililer, satın aldıkları eserlerle sanatçılara destek olmayı ihmal etmemiştir.

Cumhuriyet'in onuncu yılı etkinlikleri kapsamında, Namık İsmail'in 1933 yılında Vekâlete sunduğu raporda önerdiği ve Maarif Vekili Reşit Galip Bey'in öncülüğünde düzenlenmeye başlayan İnkılap sergileri 1936 yılında kadar her sene tekrar edilmiştir. *Ulus devletin oluşum sürecinde milli kimlik imgelerinin toplum bilincine yerleştirilmesi amacıyla devlet tarafından yapılan girişimlerden biri* (Öndin, 2003, s. 224) olarak değerlendirilen İnkılap Sergileri'nin açılışı Cumhuriyet Bayramında yapılmıştır. Cumhuriyet dönemi Türk sanatçılarının bir amaç altında toplandığı ilk sergi olan İnkılap Sergisi, devletin sanat üzerindeki hegemonyasını propaganda amaçlı işlettiği önemli bir oluşumdur. Sanatçılara konu sınırlandırmasının yapılmadığı bu sergilerde devletin beklentisi Türk İnkılaplarını yansıtabilecek eserlerin üretilmesidir. Ali Sami Boyar İnkılap ülküsünün bir âlem olduğunu belirttiği Temmuz 1934 tarihli *Ülkü* dergisinde yayımladığı yazısında, her âlem gibi İnkılabın da etrafındaki peykleriyle yaşadığını, Güzel sanatların da inkılabın vazgeçilmez peykerlerinden biri olduğunu söyleyerek şöyle devam eder;

(...)Büyük inkılâbımızın tekâmülü bu peyklerin de ayrı ayrı inkılâplarını geçirmesiyle olacaktır. Aldığımız büyük emir, vaktin eriştiğini bize hatırlatmaktadır. Şeflerimiz bize: Sanat ordusu iş başına! demektedir (Boyar A. S., 1934, s. 359).

Sanatın Cumhuriyet ideolojisine hizmet etmesi ve bunun nedenleri üzerine gazete ve dergiler yoluyla yapılan propaganda faaliyetleriyle sanatçıların yönlendirilmeye çalışıldığı bu dönemde, *Yeni Adam*, *Yücel*, *Kadro* ve *Ülkü* gibi dergilerde birçok yayın yapılmıştır. *Yeni Adam* dergisinde 'San'at San'at için midir, San'at Cemiyet İçin midir?' başlığıyla, dönemin önemli sanat ve edebiyatçılarıyla yapılan anket şeklindeki yazı ile birlikte, *Yücel* dergisinde Behçet Kemal Çağlar'ın, dönemin önemli kişileriyle yaptığı anketi içeren 'Sanat ve İnkılap' adlı yazı yayımlanmaktadır. Bütün bu yayınların ortak içeriği ve mesajı, sanatçıların Cumhuriyet'in ihtiyaç duyduğu insan tipini yaratmak için sanatlarını propaganda amacıyla kullanmaları gerektiği, bunun milli bir mesele olduğudur (Gürel, 2014, s. 82).

Ulus gazetesinde birinci İnkılap Sergisi hakkındaki yazısında, natüremort ve manzara geleneğinden gelen ressamın birden bire İnkılap gibi sosyal ve milli bir konuda eser üretmelerinin kolay olmadığını belirten Burhan Asaf, sergide görülen bayrak, kurt ya da İnkılap liderlerinin sembolik kompozisyonlar içine alındığı

resimlerin geçiş dönemine ait olduğunu ve bunun hoşgörüyü karşılanması gerektiğini anlatmaktadır. Ancak 1935 yılından sonra İnkılap Sergileri 'ne yalnızca devrim konusunu işlediği için başarısız eserlerin de kabul edildiği ve bu eserlerin devlet tarafından satın alındığı konusu gazete ve dergilerde tartışma konusu olmaya başlamıştır (Yücel, 1986, s. 424-426).

Ar Dergisi 1937 tarihli ilk sayısında, çeşitli gazetelerdeki sergi haberlerinden alıntılar yaparak sergi konusunu işlemiş, Burhan Belge bu kez, ilk sergide gösterdiği hoşgörölü tavrı bırakarak sert bir dille sergiye katılan sanatçıları eleştirmiştir. Dördüncü İnkılap sergisine katılan sanatçıların konuyu kavrayışlarında heyecan olmadığını, teknik bakımından da yetersiz olduklarını belirten Belge, sergilenen eserlerin ne İnkılabına ne de sanata yakışmadığını söylemektedir. Türk ressamlarından yalnızca İnkılap konusunu işleyecekleri resimler istemek yerine konunun serbest bırakılmasıyla yapılacak her eser zaten Cumhuriyet İnkılabının eseri olacaktır. Belge'nin eleştirilerine katılan Ar Dergisi de, Devletin propaganda amacıyla yalnızca İnkılap konusunu kötü bir sembolizmle işlediği için eserleri satın alarak destek olmasının gerçek sanat eserlerini değersizleştirdiği yorumunu getirmektedir (Anonim:13, 1937, s.5-7). 1933 ile 1936 yılları arasında dört kez düzenlenen İnkılap Sergileri, istenilen sonucu vermediği ve devletin propaganda faaliyetlerinin çok fazla eleştirilmesi sebebiyle sonlandırılmıştır.

1939 yılında Maarif Vekâleti tarafından kurulan sergiler sisteminin bir parçası olarak Devlet Resim ve Heykel Sergileri başlatılmıştır. Ankara'da düzenlenen ve bir ay açık kalan bu sergilerle beraber devletin sanata ve sanatçıya destek olmak için geliştirdiği politika doğrultusunda, sanatçılara destek olmak adına eserler satın alınmış, sergilerde oluşturulan jüriler tarafından dereceye giren sanatçılara ödüller verilerek sanatçılar teşvik edilmiştir. Devletin, sanat akımları ve sanatçılar arasında ayırım yapmadığı bu sergiler her kuşaktan ve akımdan sanatçının eserlerini sergileme ve başlıca sanat alıcısı olan devlet kurumlarına eserlerini sunabilme imkânı yaratmıştır. 1946 yılından sonra sergilenen eserler arasında dereceye giren ilk üç eserin seçilip ödüllendirilmesi bırakılmış bunun yerine seçilen eserler Maarif Vekâleti tarafından satın alınmaya başlanmıştır. İlk sergide birincilik ödölünü Zeki Kocamemi'nin '*Atatürk'ün Cenaze Töreni*', ikincilik ödölünü Turgut Zaim'in '*Erciyes*', adlı tablosu almış, üçüncülük ödölünü ise Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun '*5 numaralı Figür*' ve Arif Kaptan'ın '*Küçük Peyzaj*'ı paylaşmıştır. Bu sergilerin bir diğer önemi, İş Bankası ve Ziraat Bankası gibi kurumların da sergiden kendi

koleksiyonları için eser satın almaya almalarıyla birlikte, sanatın devlet kurumları dışında da desteklenmeye başlamasıdır.

İstanbul'dan sonra sergilerle hareketlenmeye başlayan Ankara sanat ortamı, Anadolu'nun diğer kentlerinde de kültür ve sanat faaliyetlerinin organize edilmesini gündeme getirmiş ve Halkevleri'nin kendi çevrelerinde resim ve fotoğraf sergileri açarak sanatın yaygınlaştırılmasına hizmet etmeleri kararlaştırılmıştır. Halkevleri aracılığıyla, çevrelerindeki genç yeteneklerin bulunup desteklenmesi ve sergilere katılmalarının teşvik edilmesi için sergi komiteleri oluşturulmuştur. Devlet desteği, diğer sergilerde olduğu gibi Halkevi sergilerinde de ödül ve Ankara'da açılacak Umumî Resim ve Umumî Fotoğraf Sergilerinde ikinci kez sergilenme hakkı olarak kendisini göstermiştir.

Halkevi bünyesinde Şubat ayı içinde açılacak olan sergiler herkese açıktır. Sergiye katılacak eserlerde herhangi bir konu sınırlaması bulunmamaktadır. Sergiye katılmak isteyen ancak çalışmak için malzemesi ve yeri olmayan yetenekli gençlere Halkevi gücü oranında destekte bulunacak, Halkevlerinde resim çalışmalarına uygun bir oda atölye olarak düzenlenecek ve isteyenlere kullanımı serbest olacaktır. Sergiye katılan eserler arasından jüri tarafından seçilecek eserler Mayıs ayında Ankara'da düzenlenecek olan Halkevleri Umumî Resim ve Umumî Fotoğraf Sergisi'ne katılma hakkı kazanacaktır. Ankara'daki sergide seçilecek ilk beş esere Cumhuriyet Halk Partisi tarafından nakit para ödülü verilecek, karşılığında bu eserler partiye alınmış sayılacaktır.

Ahmet Mudip Dranas'a göre, Cumhuriyet Halk Partisi'nin bu sergileri düzenlemesinin asıl amacı, sanat anlayışını ve zevkini bütün yurda yaymak, köylerde ya da kasabalarda yaşayan gençlerin içindeki yeteneği ortaya çıkartmak için fırsat vermek ve sanatın toplumsal bir ihtiyaç olduğunun insanların ruhlarına yerleştirmektir. Bu sergiler vasıtasıyla halk sanatı benimseyecek ve böylece sanat yalnızca bir kesime ait bir etkinlik olmaktan çıkarak yaygınlaşacaktır. Ayrıca, sanatın varlığını devam ettirebilmesi için gerekli olan halk kültürü sanat yapıtlarının içerisine girecektir (Dranas, 1941, s. 17-19).

Cumhuriyet Halk Partisi'nin sanatın yaygınlaştırılması adına gerçekleştirdiği bir diğer etkinlik de Yurt Gezileri ve Yurt Gezileri Sergileri olmuştur. Cumhuriyet'in halkçılık ideolojisinin uygulama alanlarında biri olan Halkevleri köylü ile gerekli ilişkileri kurmakta yetersiz kalınca, köylünün ayağına gitme fikri ortaya çıkmıştır. Milli sanatın oluşturulması tartışmalarının yapıldığı bu dönemde devletin halka

doğru hareketinin bir sonucu olarak (Pehlivanoğlu, 2006, s.157) 1938 yılında Cumhuriyet Halk Partisi, ressamların Anadolu'ya gönderilmesi kararı almış, 1938-1943 yılları arasında 48 ressam 63 vilayete gönderilmiştir.

28 Temmuz 1938 tarihli Ulus Gazetesi'nde, alınan bu karar hakkında yapılan haberde, Cumhuriyet Halk Partisi'nin "yurdun güzelliklerini yerinde tespit ettirmek ve sanatkârlarımızın memleket mevzuları üzerinde çalışmalarını kolaylaştırmak maksadıyla bu sene bir yurt içinde sanat tetkik seyahati tertip edeceği" yazmaktadır (Anonim:9, 1938). Aynı gazetenin 19 Ağustos 1938 tarihli haberinde gezinin detayları hakkında bilgi verilmektedir. Ressamları ve gidecekleri illeri, Güzel Sanatlar Akademisi hocalarından oluşacak bir jüri belirleyecek, Cumhuriyet Halk Partisi, ressamların gidecekleri vilayetlere ressamlarla ilgilenilmesi emrini verecektir (Anonim:11, 1938). Ancak yalnızca ilk geziye katılacak ressamların belirlenmesi Güzel Sanatlar Akademisi tarafından yapılmış, II. Yurt Gezisinden itibaren resamlara ve gidecekleri illere sanatçı grupları ve Parti temsilcileri beraber karar vermişlerdir.

1-30 Eylül 1938 tarihleri arasında yapılan bir aylık I. Yurt Gezisine katılmasına karar verilen sanatçılardan; Güzel Sanatlar Akademisi Hocası Cemal Sait Tollu Antalya'ya, Feyhaman Duran Gaziantep'e, Hikmet Onat Bursa'ya, Akademi Asistanlarından ve d grubu üyesi Bedri Rahmi Eyüboğlu Edirne'ye, Akademi asistanı ve Müstakil Ressamlar Birliği'nden Zeki Kocamemi Rize'ye, Ali Avni Çelebi Malatya Arapkir'e, İstanbul Üniversitesi Coğrafya Enstitüsü Kartografi Mahmut Cüda Trabzon'a, Lisede resim öğretmenliği yapan Saim Özeren Konya'ya, serbest ressam Sami Yetik ise İzmir'e gönderilmiştir.

Ülkenin içinde bulunduğu ekonomik şartlar düşünöldüğünde, çoğunluğu devlet memuru olan sanatçıların yalnızca bir ay gibi kısa bir süre için dahi olsa, sanatları dışında hiçbir şeyle ilgilenmek zorunda kalmadan eserler üretebilecekleri bir imkâna kavuşmaları, sanatçılar tarafından mutlulukla karşılanmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, sanatçılara ödenecek olan ücretin mühim bir rakam olmasa da geçim zorluğu içinde bulunan sanatçılar için önemli bir destek olduğunu belirtmiştir (Edgü, 1998, s. 39).

Anadolu'nun farklı illerine giden ressamlar, ilçe ve köyleri gezme imkânına da kavuşacak, partinin yaratacağı olanaklarla açık havada çalışmalar yapabileceklerdir. Devlet eliyle yaratılan bu imkân ile Anadolu halkı sanatla, sanatçılar da Anadolu toprakları ve halkı ile yakın ilişkiler kuracak ve böylece tuvallerde milli sanatın izleri görölmeye başlayacaktır. Bu etkinliğin tek sorunu sürenin kısa tutulmasıdır. Bir ay

gibi kısa bir sürede sanatçıların gittikleri coğrafyanın özelliklerini gözlemlemeleri, insanlarla temas edebilmeleri mümkün gözükmemektedir.

Bu yeni tartışma konusunda, gezilerin süresini yeterli bulan grup, bu sürede sanatçıların İstanbul dışına çıkmış ve Anadolu topraklarını görmüş olmalarının dahi onların sanat hayatlarının devamında farklı bir bakış açısı kazanmalarına yeterli bir olacağını savunurken, bazı yazar ve eleştirmenler sürenin uzatılması ya da farklı çözümler üretilmesi gerektiğini düşünmektedir. Nahid Sırrı, Bedri Rahmi ve Cemal Tollu ile Yurt gezileri üzerine yaptığı sohbeti anlattığı yazısında, ressamların, yeni bir şehre gidip, o şehrin köylerini, tabiatını, güzelliklerini keşfedip bir de üzerine istenilen on- on beş adet resmi yapmak için bir ay gibi bir sürenin yetersiz olduğunu anlattıktan sonra şöyle devam eder;

(...)Gönderdiğimiz ressamlarımızın hemen hepsi hoca olduklarına göre bunlardan mühim bir kısmı da vilayetlerin lise ve orta mekteplerinde resim okutmaktadırlar. Kendilerinden buldukları yerlere ait eserler istemek ve bunları vücuda getirmeleri için de onları teşvik ve himaye eylemek daha doğru olmaz mı? Bundan birkaç yıl önce Kayseri'ye bir ufak seyahatte, şimdi Resim Galerimizin müdürü olan Halil Dikmen'i orada lise resim hocası olarak tanımıştım. Temmuzda bile karları erimeyen Erciyes'in eteğinde bulunan ve Selçuk sultanlarının cidden enfes abide ve binalarını sinesinde saklayan bu eski şehirde birkaç seneden beri bulunduğu halde oraya ait hiçbir eser yapmadığını, bezgin bir eda ile söylüyordu. Memleketin her tarafına serpilmiş olup içlerinde hakikaten kıymetli bir fırçaya sahip bulunan resim hocalarımızın buldukları, şehir ve kasabalara ait eserler vücuda getirmeleri hususunda sistemli bir himaye ve teşvik usulü düşünmeliyiz (Edgü, 1998, s. 210).

Nahid Sırrı'nın yazısında da değindiği gibi Anadolu şehirlerinde yaşayan ya da çalışan ressamların desteklenmesi fikri I. Yurt gezisinden sonra sıklıkla dile getirilmiştir. Nitekim ilk geziye katılan ressamlardan yalnızca Feyhaman Duran İstanbul dışına hiç çıkmamış ancak diğer bütün sanatçılar bir şekilde Anadolu'nun farklı yerlerini görmüş, yaşamış ya da çalışmıştır.

Yurt gezilerine katılan sanatçılar yapacakları resimlerin konu seçiminde özgür bırakılmış olsalar da, Malik Aksel'in deyiimiyle, "*Çamlıca'dan, Kurbağalıdere' den, Boğaziçi'nden çıkamayan, kökleşmiş itiyatlarını bir tarafa bırakarak, yeni renk ve ışık dünyalarına doğru yürümek, onların zevkini tatmak ve tattırmak imkânını bulan*" (Aksel, 1942, s.10) sanatçılardan, ürettikleri eserlerin buldukları çevreye özgü motifleri taşıması beklenmiştir. Sanatçıların gezilerde ürettikleri resimlerle beraber, tuvaler İstanbul'un alışılmış manzaralarından kurtulmuş ve Anadolu'nun figür ve etkileri, resim sanatının yeni görünümü haline gelmiştir. Sanatta Batı tarzında

modern tekniklerle milli içeriğin birleştirilmesi tartışmalarının gündemde olduğu dönemde gerçekleştirilen geziler ve sonrasında yapılan sergiler sanat camiasının bütün dikkatini üzerinde toplamıştır.

23 Mart 1939 tarihinde Ankara Halkevi'nde açılan I. Yurt Gezisi Sergisi'nde 116 eser sergilenmiştir. Her sergide aynı zamanda sanatı ve sanatçıyı desteklemek için müsabaka gerçekleştirilmiş ve dereceye giren eserlerin sahiplerine nakit para ödülü verilmiş ve birçok eser devlet kurumları ya da parti tarafından satın alınmıştır.

İlk serginin değerlendirmesini yapacak olan heyetin başkanlığını Cevdet Kerim İncedayı yapmıştır. Nafi Atuf Kansu, Reşat Nuri Güntekin, Burhan Toprak, Suut Kemal Yetkin, Refik Ekipman ve Malik Aksel'den oluşan jüri, Ali Avni Çelebi'nin; *'Malatya Harici'*, *'Kerkes Dağı'*, *'Arapkir Cıvarı'*, *'Arapkir İçinden'*, *'Şehir İçinden'* ve *'Arapkir Herzende Cıvarı'*, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun; *'Tunca Boyu'*, *'Arda Boyu'*, *'Arda Boyunda Eski Değirmen'*, *'Muradiye'de Eski Sokak'*, *'Saat Kulesi'* ve *'Gazi Mihal'de Minaresiz Cami'*, Cemal Tollu'nun; *'Şehirden Bir Manzara'*, *'Akköprü Ziraat İstasyonunda Fidanlı Bir Yol'*, *'Limanda Fırtına'*, *'Antalya Limanı'*, *'Alanya Kale İçi'* ve *'Manavgat Şelalesi'*, Feyhaman Duran'ın; *'Nalbant Hasan Çavuş'*, *'Tabakhane Köprüsü'* ve *'Antep'te Bir Sokak'*, Hikmet Onat'ın; *'Yeşil Türbe'*, *'Çelik Palas'* ve *'Yeni Kaplıca'*, Mahmut Cûda'nın; *'Park'* ve *'Eski Tabakhanede Bir Sokak'*, Saim Özeren'in; *'Beyşehir'* ve *'Eski Konya'da Bir Sokak'*, Sami Yetik'in *'Kapalı Havada Karataş'ta Güzel Yalılar'* ve *'Eşrefpaşa'*, Zeki Kocamemi'nin; *'İslampaşa Cami'*, *'Müftü Cami'*, *'Müftü Mahallesinden'*, *'Çarşı İçi'*, *'Rize'den Kompozisyon'* ve *'Kavaklardan Taşlı Dere'* adlı eserlerinden oluşan 43 adet eseri Cumhuriyet Halk Partisi adına alınmak üzere seçmiştir. Aynı sergiden Maarif Vekâleti tarafından, Ali Çelebi'nin *'Hezenek Yolu'* ve *'Şehir Harici'*, Bedri Rahmi'nin *'Kirişhaneden Manzara'* ve *'Tunca Köprüsü'*, Cemal Tollu'nun *'Tophane Bahçesinden Akşam'* ve *'Antalya'da Ağaçlı Bir Köşe'*, Feyhaman Duran'ın *'Gaziantep Ömeriye Cami'*, Hamit Görele'nin *'Kümbetler'* ve *'Mescit Cami'*, Hikmet Onat'ın *'Irganda Köprüsü'*, Mahmut Cûda'nın *'Kanita'* ve *'Çarşı Cami'*, Saim Özeren'in *'Alaeddin Cami'* ve *'Beyşehir Bademli Köyü'*, Sami Yetik'in *'Bir Sokak Bergama'*, Zeki Kocamemi'nin *'Çay Ziraatı'* ve *'Küçük Ziraat'* adlı eserleri Vekâlet binaları ve Halkevleri'ne asılmak üzere satın alınmıştır.

15 Ağustos- 30 Eylül 1939 tarihleri arasında yapılan ve süresi bir buçuk aya çıkartılan II. Yurt Gezisine katılan sanatçılardan; Güzel Sanatlar Akademisi Hocalarından Ayetullah Sümer Afyon'a, Seyfi Toray Diyarbakır'a Zeki Faik İzer

Eskişehir'e, Akademi Asistanı Cevat Dereli Sinop'a, Gazi Terbiye Enstitüsü resim-iş öğretmenlerinden Malik Aksel Sivas'a ve Refik Epikman Hatay'a, serbest ressamlardan Sabiha Bozcalı Zonguldak, Ali Karsan Bolu, Abidin Dino Balıkesir ve Devlet Operası dekoratörü Turgut Zaim Kayseri'ye gönderilmiştir. Sanatçılardan gezi boyunca en az 6 eser üretilmesi istenmiştir. II. Yurt gezisinde sanatçılar tarafından üretilen 101 eser, Birinci Devlet Resim Heykel Sergisi ile beraber 31 Ekim 1939 tarihinde sergilenmiştir.

Ağırlıklı olarak kent peyzajları, yöresel motifler, ressamların buldukları çevreye özgü giysiler, aksesuar ve tarihi mekânlar ve halkın gündelik yaşamının konu edildiği resimlerden en ilginç olanı Abidin Dino'nun 'Balıkesir Testisi' adlı eseri olmuştur. Sanat camiasında büyük tartışmalara neden olan ibrik serisi hakkında, İbrahim Hakkı Baltacıoğlu, 18 Ocak 1940 tarihli Yeniadam dergisinde, '*Abidin Dino'ya Açık Mektup*' adlı yazısında, Balıkesir gibi bir yerde, ilham alınacak birçok doğal güzellikler, tarihi yerler ve mimari doku varken "*Abdesthane resimlerinden başka bir şey bulamadın mı resmini yapacak*" diyerek Abidin Dino'yu, sert bir şekilde eleştirmiştir (Baltacıoğlu, 1940, s.10). Tartışmaya Nurullah Ataç'ta aynı dergide yayınladığı "*Dino'nun ibrikleri*" (Ataç, 1940, s. 9) adlı yazıyla katılmıştır. Bu yazıda, Abidin Dino'ya hitaben "*Sanatın münevver zümreyi de, büyük kütleyi de alakadar etmesi, ikisini de heyecana getirmesi kabil olduğunu biliyorum; fakat bu, mücerrede (soyuta) gitmek, ibrik resimleri yapmakla olmaz*" sözleri üzerine, Abidin Dino '*Bir Açık Mektup Daha*' adlı yazısında şöyle cevap vermiştir;

(...)son cümlesi müstesna, satırlarına tamamıyla taraftarım. Gelgelelim ibriklere; belki dikkat etmişindir; resmini yaptığım ibrikler köylünün hayatına girmiş nesnelere... Tarlada susayınca ibrikten su içer, ölülerini o ibrikten akan su ile yıkar, velhasıl ibrik köylünün yegane çocukluk ve ihtiyarlık arkadaşıdır. Böyle olmasa onu kendi eliyle şekillendirmez, cilalamaz, süslemezdi. Köylü her testiye başka renkle süsler, onu satın almadan evvel gelin seçer gibi düşünür, kısacası köylü için testiler mücerretten başka her şeydir, hani bu böyle değilse Arap olayım! Benim o testileri yaparken zerre kadar mücerret olduğumu keza zannetmiyorum. Testileri köylülere gösterdim, hiçbiri onları hindiye benzetmedi, "biçimi güzel" dediler, galiba resimleri beğendiler. Tevazua ihtiyaç hissetmiyorum. Çünkü güzel olan model olarak seçtiğim testilerdi (Dino, 2000, s. 298-299).

II. Yurt Gezisi Sergisi'nden sonra Maarif Vekâleti tarafından oluşturulan seçici kurul, sergiye katılan eserler arasından Cevat Dereli'yi birinci, Refik Ekipman'ı ikinci ve Malik Aksel'i üçüncü seçerek nakit para ile ödüllendirmiştir.

15 Ağustos- 30 Eylül 1940 yılındaki III. Yurt gezisine katılan sanatçılardan Güzel Sanatlar Akademisi Hocalarından Edip Hakkı Köseoğlu Adana- Seyhan'a, Nurullah Berk Amasya'ya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Müdürü Halil Dikmen Giresun'a, Türk İslâm Eserleri Müzesi Müdür Yardımcısı Elif Naci Samsun'a, serbest ressamlardan Arif Bedii Kaptan Kastamonu'ya, Melahat Ekinci Aydın'a, Nurettin Ergüven Isparta'ya, lise resim öğretmenleri Eşref Üren Yozgat'a, Şeref Akdik İçel'e, Saip Tuna ise Maraş'a gönderilmiştir. Sanatçılardan en az altı adet eser üretmeleri istenmiş, gezi sonunda toplam seksen yedi eser toplanmıştır. 31 Ekim 1940 tarihinde, İkinci Resim Heykel Sergisi ile birlikte açılan Yurt Gezisi Sergisi'nin açılış konuşmasını yapan Maarif Vekili Hasan Ali Yücel, devletin plastik sanatları ve sanatkârlarını korumak için yaptıklarını ve Cumhuriyet Halk Partisi'nin sanatı teşvik ve himaye etmek konusunda gösterdiği çabayı anlatmış ve Parti tarafından gönderilen ressamların memleketin çeşitli yerlerindeki hayatı canlandıran eserlerinin, bu düşünüş ve anlayışın renkli ve ahenkli delilleri olduğunu belirtmiştir (Edgü, 1998, s. 47).

III. Yurt Gezisi Sergisindeki eserler, 29 Kasım 1940 tarihinde İstanbul Mebusu Salah Cimcoz, Giresun Mebusu Nafi Kansu, Çoruh Mebusu Ali Rıza Eren, Maarif Vekâleti Talim ve Terbiye Azası Enver Ziya Karal, Güzel Sanatlar Umum Müdürü Suut Kemal Yetkin, Matbuat Umum Müdürlüğü Turizm Müdürü Vedat Nedim Tör, Ressam Turgut Zaim ve Cevat Dereli'den oluşan jüri tarafından değerlendirilmiş ve birincilik ödülü Halil Dikmen'e verilmiştir. Arif Bedii Kaptan'ın ikinci ve Edip Hakkı Köseoğlu'nun üçüncü olduğu müsabakada yedi sanatçıya da teselli armağanı verilmiştir (Giray, 1995, s. 39).

III. Yurt Gezisi Serginde halkın beğenisine sunulan eserlerin tamamı Anadolu motiflerini içerirken aynı zamanda açılan İkinci Resim Heykel Sergisi'ndeki eserlerde de Anadolu etkisi görülmektedir. Geziye katılan ressamların resim sanatına dâhil ettiği milli içeriği, geziye katılmayan sanatçılarda eserlerine taşımaya başlamıştır.

1 Temmuz- 30 Eylül 1941 yılında, süresi üç aya çıkartılan IV. Yurt Gezisine katılan sanatçılardan; Lise resim öğretmenleri; Salih Urallı Manisa'ya, Hakkı Anlı Kütahya'ya, ortaokul resim öğretmenleri; Fahri Arkunlar Artvin Çoruh'a, Kemal Zeren Van'a, Nusret Karaca Urfa'ya, serbest ressamlar Ali Rıza Bayezit Elazığ'a, Refia Edren Ordu'ya, Sadık Göktuna Tokat'a, Devlet Demiryolları dekoratörü Sami Lim Kars'a ve Güzel Sanatlar Akademisi öğrencisi Selim Turan Muğla'ya

gönderilmiştir. Ressamlardan en az altışar eser üretmeleri ve bunun yanında birer adet büyük kompozisyon oluşturmaları istenmiş, gezi sonunda doksan beş eser üretilmiştir. Daha önceki sergiler Devlet Resim ve Heykel sergilerinin gölgesinde kalarak yeterli ilgiyi görmediği için IV. Yurt Gezileri Sergisi ayrı olarak Halkevleri'nin onuncu kuruluş yıldönümü olan 25 Şubat 1942 tarihinde Ankara Sergievi'nde açılmıştır. Önceki yıllara ait eserlerin de dâhil edildiği bu sergi için ayrı bir katalog hazırlanmıştır. Bu sergiden itibaren aynı uygulamaya beşinci, altıncı ve son sergilerde de devam edilmiştir (Yaman, 1996, s. 46).

C.H.P milletvekillerinden Hasan Reşit Tankut, Salah Cimcoz ve Ali Rıza Eren, Maarif Vekâleti Güzel Sanatlar Umum Müdürü Tefik Ararat, Ressam Arif Kaptan ve Refik Ekipman'dan oluşan jüri, Selim Turan'a birincilik, Hakkı Anlı'ya ikincilik ve Kemal Zeren'e üçüncülük ödülü vermiştir.

1 Temmuz- 30 Eylül 1942 yılında üç aylık V.Yurt Gezisi'ne katılan sanatçılardan Güzel Sanatlar Akademisi hocaları İbrahim Çallı İstanbul'a, Ali Avni Çelebi, Bilecik'e, Cemal Tollu Burdur'a Akademi Asistanları Bedri Rahmi Eyüboğlu Çorum'a, Cevat Dereli Gümüşhane'ye, Şefik Bursalı İzmit'e, Gazi Terbiye Enstitüsü resim öğretmenlerinden Refik Epikman Ankara'ya, Malik Aksel Denizli'ye, Eğitim Enstitüsü resim öğretmenlerinden Celal Uzel Niğde'ye, İlhami Demirci Mardin'e, lise resim öğretmeni Abidin Elderoğlu Muş'a, ortaokul resim öğretmeni Hamit Görele Çankırı'ya, Devlet Operası dekoratörü Turgut Zaim Kırşehir'e ve Güzel Sanatlar Akademisi öğrencisi Avni Arbaş Siirt'e gönderilmiştir. Daha önceki sergilerde, ressamların yaşadıkları yerlere gönderilmemesine dikkat edilirken bu gezide bu kural uygulanmamı, İbrahim Çallı İstanbul'da görevlendirilmiştir. Ayrıca bu geziye katılan sanatçıların çoğunun daha önceki gezilere de katılmış olması dikkat çekicidir. İstenilen resim sayısının ona çıkartıldığı bu gezide sanatçılardan ayrıca büyük kompozisyonlar çalışmaları da özellikle istenmiştir. V. Yurt gezisinde sanatçılar toplam 116 eser üretmiştir.

1 Temmuz- 30 Eylül 1943 tarihindeki VI. ve son Yurt Gezisi'ne katılan sanatçılardan Güzel Sanatlar Akademisi hocası Nurullah Berk Tekirdağ'a, Lise resim öğretmenleri Eşref Üren Ağrı'ya, Şeref Akdik Erzincan'a, ortaokul resim öğretmeni Saim Özeren Hakkâri'ye, resim öğretmenleri Saip Tuna Kırklareli'ne, Cemal Bingöl Bingöl'e, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Müdürü Halil Dikmen Erzurum Hasankale'ye, İstanbul Üniversitesi Coğrafya Enstitüsü kartografi Mahmut Cüda Bitlis'e, serbest ressamlar Hulusi Mercan Tunceli'ye, Arif Bedii Kaptan

Çanakkale'ye ve Melahat Ekinici Bilecik'e gönderilmiştir. VI. Yurt Gezisi resimleri, önceki beş gezinin resimleriyle beraber sergilenmiştir. 1944 yılında Ankara Sergievi'nde altı yıl boyunca sanatçıların oluşturduğu 675 eser "*Cumhuriyet Halk Partisi Resim Sergisi 1944*" adıyla basılan katalogda yer almıştır.

Yurt Gezileri sonucunda üretilen resimler incelendiğinde, Türkiye Cumhuriyeti politikalarının genel eğilimlerinin görselleştirildiğini belirten Zeynep Yasa Yaman, ressamların gittikleri illerin önemli kişilerinin portrelerini, halk kahramanlarını, tarihi mekânlarını, köprü ve camilerini, doğal güzelliklerini ve fabrikalarını konu olarak seçtiklerini belirtmektedir (Yaman, 1996, s.49). Altı yıl içinde memleketin 63 vilayetine gönderilen ressamlar, Anadolu topraklarını görsel imgelere dönüştürerek aynı zamanda eserlerine belgesel nitelik kazanmıştır. Halkçılık ve köycülük hareketlerinin uygulamaları olarak hayata geçirilen ve Cumhuriyet ideolojisinin görsel propaganda faaliyetlerinden biri olan Yurt Gezileri ile Batı tarzındaki resim sanatının Anadolu halkı üzerinde yaratacağı eğitsel işlevden de yararlanılmıştır. Devletin sanatı ve sanatçıyı desteklediği bu uygulama ile sanatçılara verilen milli görev, sanatçı grupları arasındaki düşünsel farklılıklara karşı da birleştirici bir ortam yaratmıştır.

Yurt Gezileri kapsamında üretilen altı yüz yirmi beş eser 1944 ile 1946 yılları arasında parça parça yurdun birçok yerindeki Halkevlerinde sergilenmiştir. Bu sayede devlet eliyle üretilmiş olan sanat eserleri Halkevleri vasıtasıyla halka sunularak devletin sanat politikasının sürekliliği somutlaştırılmıştır. Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevleri'ne gönderdiği resmi yazı ile sergilerin bir ay sürmesi ve arzu edilen sergileme esasları bildirilmiştir. Halkevleri'nde düzenlenen bu sergiler sayesinde halkın ülkenin farklı bölgelerini modern resim sanatı aracılığıyla tanıması sağlanırken Halkevlerini kültürel alandaki etkinlikleri pekiştirilmiştir (Dikmen, 2016, s. 302).

BÖLÜM 4

4. İDEOLOJİ VE SANAT

Fransız Aydınlanmasının bir ürünü olarak ortaya çıkan ideoloji kavramının kökenleri Ortaçağ dünyasının yıkılmasıyla beraber “*Batı Avrupalı entelektüellerin karşısına dikilen, anlam ve yön konularını ele alan genel felsefi sorulara*” kadar uzanmaktadır. İdeoloji kavramını dolaşıma sokan ideologların ataları, Francis Bacon (1561-1626) ve Thomas Hobbes (1588-1679) gibi düşünürlerdir (McLellan, 2005, s. 4).

Fransız devriminin son aşamalarında Konvansiyon idaresi sırasında ortaya çıkan ideologlardan Destutt de Tracy (1754-1836) tarafından 1797 yılında, “*herkese doğru düşünme olanağı sağlayacak fikir bilimi*” olarak tanımlanan ideoloji (Mardin, 1992, s. 22) başlangıçta *geleneksel inançlar ve bunlarla birlikte var olan yapıların parçalanmasını amaçlayan devrimci düşünce*’nin karşılığında kullanılmıştır. İdeoloji kavramının karakteristik özellikleri, bir taraftan mantıksal bir sistem içerisinde ampirik nedenselliğin yasalarını anlama iddiası, diğer taraftan da ütopyik, toplumsal ve ahlaki bir görünüş almasıdır (Bluhm, s. 15). Aydınlanma filozoflarına göre ideoloji, ‘*aklın aydınlatıcı ışığının önünü tıkayan tutku, önyargı ve kirli çıkarların*’ sebep olduğu hatalardan kurtulmaya yardımcı olacak bir düşünce biçimidir ve bu anlamıyla da on dokuzuncu yüzyıl pozitivizmine ve Emile Durkheim (1858-1917) sosyolojisine kadar ulaşmıştır (Eagleton, 2020, s. 104-105).

Günümüzde, ortaya çıkış anlamından uzaklaşarak politik bir içerik kazanmış olan ideoloji kavramına olumsuz anlam yükleyen ilk kişi, başlangıçta ideologların düşüncelerini yaygınlaştırmaları için destekleyen Napolyon olmuştur. Kendi iktidarını pekiştirmek için ihtilal zamanında koyulan, dini kurumların eğitim yasağını kaldırması sonucunda ideologlar tarafından eleştirilince aralarındaki ilişki bozulmuş ve Napolyon ideologları *metafizik* yapmakla suçlamıştır (Mardin, 1992, s. 22-23).

On dokuzuncu yüzyılda Karl Marx'ın (1818-1883) eserleri ile sosyolojik bir bakış açısı kazanarak yeniden gündeme gelen ideoloji kavramı, olumsuz anlamını koruyarak, sınıflı toplum yapılarında bulunan çelişkileri örtme eğiliminde, yalan, hayal ve kafa karışıklığı yayan 'yanlış bilinçlilik' olarak tanımlanmıştır. Marx'a göre, bütün toplumlarda insanlar, varlıkların toplumsal üretim süreçlerinde kendi aralarında, iradeleri dışında zorunlu ilişkiler kurmaktadır. Her toplumsal yapıda var olan üretim ilişkileri, insanların sahip olduğu maddi üretici güçlerinin o toplumdaki gelişme derecelerine karşılık gelmektedir. Üretim ilişkilerinin tamamı, toplumun iktisadi yapısını, belirli bir toplumsal bilinç şekline karşılık gelen hukuki ve siyasi üst yapısının üzerinde yükseldiği altyapıyı oluşturmaktadır. Genel olarak, toplumsal, siyasi ve entelektüel hayat sürecini maddi hayatın var olan üretim tarzı koşullandırmaktadır. İnsanların varlıklarını belirleyen şey bilinçleri değil, aksine bilinçlerini belirleyen şey toplumsal varlıklarıdır (Marx, 1979, s. 25). İdeolojilerin sahip olduğu güçlü sosyal işlevi de göz ardı etmeyen Marx'a göre ideoloji, sömürülen taraf ile sömürüyü uzlaştırarak sınıflı toplum düzeninin istikrarını korumaktadır. İdeoloji işlevini, entelektüel ve maddi üretim süreçlerini kontrol altında tutarak yönetici sınıfın çıkarlarını korumak doğrultusunda sürdürmektedir (Heywood, 2017, s.177-178). '*Alman İdeolojisi*' adlı yapıtlarında, kapitalist toplumlarda burjuva kesimin, eğitim, kültür, fikir ve sanat alanlarına egemen olduğunu ve egemen sınıfların kendi meşruiyetlerini, fikirlerinin toplum içerisinde dolaşımını sağlayarak kurduğunu belirten Marx ve Friedrich Engels (1820-1895), maddi üretim araçları gibi toplumun zihinsel üretim araçlarını da elinde tutan burjuvazinin oluşturduğu toplum yapısında, maddi üretim araçlarının zihinsel üretim araçları üzerindeki tahakkümünün devamlılığını, verili olanlar üzerinden verilmeyenlerin üretilmesiyle sağladığını belirtmektedirler (Marx ve Engels, 2013, s. 52).

Marx, düşünceler ya da ideolojilerin yapıları ile beraber bu kavramların yayılmasını sağlayanların çıkarları arasındaki ilişkiyi vurgulayarak, toplumda bir dönem geçerli olan düşünce ve ideolojilerin egemen sınıfın çıkarlarını yansıttığı konusunda ısrar ederken (Wallace ve Wolf, 2012, s. 164) Antonio Gramsci (1891-1937), bu düşünceyi hegemonya kavramıyla karşılamaktadır. Gramsci'ye göre, burjuva hegemonyası, sınıf sisteminin ayakta kalmasını sağlayan adaletsiz ekonomik ve siyasi güçten daha etkilidir. Burjuva fikirlerinin üstünlüğünü ve hâkimiyetini ifade

eden hegemonya, ideolojik yönlendirmeler üzerine kurulmuştur (Heywood, 2017, s. 178).

Louis Althusser'e (1918-1990) göre, bütün toplumlarda, bazen çok paradoksal biçimler altında, temelde bir ekonomik faaliyetin, politik bir örgütlenmenin ve din, ahlak ya da felsefe gibi 'ideolojik' biçimlerin varlığı gözlemlenmektedir. Bu nedenle ideoloji, toplumsal formasyonun organik bir parçasıdır (Althusser, 2002, s.282). İdeolojinin var olabilmesi için somut öznelerin işleyişine ihtiyaç duyması bireyi, toplumsal ilişkileri belirleyen etkin özneler olarak değil, ilişkiler içerisinde belirlenen edilgin öznelere dönüştürmesine sebep olmaktadır. Özneleştirilerek denetim altına alınan birey Michel Foucault'nun (1926-1984) deyimiyle kimliklendirilerek (Aksay, 2004) iktidarın parçası haline getirilmektedir. İdeolojinin işleyişi için gerekli olan özneler, ideolojide kendi gerçek var oluş koşulları, gerçek dünyaları ya da kendilerini değil, varoluş koşullarını tasarım oldukları ilişkileriyle yer alırlar. Bu sebeple, gerçek dünyanın ideolojik tasarımının merkezinde bu imgesel ilişki yer almaktadır. Gerçek dünyanın ideolojik tasarımından oluşan imgesel çarpıtmanın açıklamasını da bu ilişki içermektedir. Eğer ideoloji gerçek olarak yaşanmıyorsa, her türlü imgesel çarpıtma aynı zamanda bu ilişkinin imgesel doğası tarafından da desteklenmektedir. Her ideoloji, kendi yarattığı ve imgesel olmak zorunda olan bu çarpıtma ilişkisi içinde var olan öznelerin üretim ilişkileri ve bu ilişkilerden türeyen ilişkilerle kurdukları imgesel ilişkiyi tasarımılamaktadır. Bu sebeple ideolojide tasarımılanan, öznelerin var oluşunu yöneten gerçek ilişkiler düzeni değil, öznelerin boyun eğerek yaşadıkları gerçek ilişkilerle kurdukları imgesel ilişkidir (Althusser, 2010, s. 91-92).

Althusser'le benzer yaklaşımlar geliştiren Nicos Hadjinicolaou (1938), ağırlıklı olarak siyasi ve ekonomik bütünlüğe aidiyet olarak algılanan ve dini, felsefi, estetik, etik değerler ve inançlar bütünü olarak tanımladığı ideolojinin, kişilerin gerçek hayatta buldukları yeri ve gerçek ilişkilerini değil, bu ilişkilere verdikleri imgesel bir anlamı ifade ettiğini belirtmektedir. Hadjinicolaou'ya göre ideoloji, insanların, doğa, toplum ve diğer insanlarla ilişkilerini ve siyasal, ekonomik faaliyetlerini de kapsayan, içinde yaşadıkları dünyada kendi etkinliklerini tanımlamakla ilgili bir kavramdır. İnsanlar ideolojilerinde, gerçekte buldukları yerleri ya da gerçek ilişkilerini değil, bu ilişkiyi görüş biçimini dile getirirler. Bu da biri gerçek öbürü ise imgesel olan ikili bir hakikat ilişkisini gerektirmektedir (Hadjinicolaou, 1998, s. 15).

Toplumsal düzenin devamlılığı ve yeniden üretilebilmesi için ideolojinin yanılısına içeren imgesel yönü önemlidir. Birey ideolojisi yardımıyla hayatının

gerçek şartlarını simgesel dünyasıyla bütünleştirir. Bu simgesel dünya sınıf egemenliğinin var olduğu toplumsal yapılarda, egemen ideoloji tarafından, sınıf mücadelesinin işleyiş biçimlerinin kontrol altında tutulmasına ve sınıf sömürsünün perdelenmesine yardımcı olmaktadır. Bunu yaparken, fertlerin ideolojilerinin toplumsal bütünlüğün devamlılığında beslenen egemen ideoloji doğrultusunda biçimlendirilmesi ve empoze edilen bakış açısı ile yanılmalı düşünceler dizgesi oluşturmak zaruridir. Egemen ideolojinin işlevinin devamlılığı için, bireysel ideolojinin şekillenmesinde etki eden mitolojik inançlar, simgeler, beğeni ve estetik algıya değgin bilgi ve düşüncelerin de şekillendirilmesi gerekmektedir. Ancak her toplumsal ideoloji yalnızca ait olduğu toplumun ve egemen üretim biçimlerinin sınırları içerisinde anlamlı ve işlevsel olacaktır. Toplumun simgesel bütünlüğünü tanımlayabilmek için o toplumun toplumsal çelişki ve çatışmaları da tespit edilerek toplumsal ilişki ve dışavurum yöntemleri de belirlenmelidir. İnsanlığın varoluşunun ve tarihsel devamlılığını sağlayabilmesinin olmazsa olmaz bir koşuluymuş gibi sunulmakta olan ideoloji esasında yalnızca toplumsal yapının devamlılığı ve yapı üstünde kurulu egemen düşünce dizgesinin meşrulaştırılabilmesi için vazgeçilmezdir.

Kapitalist düzenin yaşandığı sınıflı toplumların toplumsal ideolojik düzeyleri incelendiğinde, ideolojik düzeyi oluşturan egemen sınıfın yönetici sınıfa denk geldiği görülmektedir. Yönetici sınıf, toplumsal ideolojiyi şekillendirirken Althusser'e göre Devletin İdeolojik Aygıtları olan, din, eğitim, aile, hukuk, siyasal sistem, sendikalar, medya, kültür ve sanat gibi araçları kullanmakta ve böylece toplumsal ideolojinin yönetici sınıfın ideolojisiyle aynı olmasını sağlamaktadır. Devletin baskı aygıtlarının araçları şiddet ve baskı içerirken, ideolojik aygıtları tanım gereği baskı ve şiddet içermezler (Althusser, 2010, s.162-163). Bu ideolojik düzlemde birey, kendi tasarlayış biçimlerinin önceden belirlenen ilişkiler içerisinde olduğunu ve yönlendirildiğini hissetmez.

Yönetici sınıf toplumun ideolojik düzeyinin iktidarını meşrulaştırmak için kullanır. Bu meşruiyeti sağlayabilmek için toplumsal sınıflara ve sınıf çelişkilerine de ihtiyaç duyar. Bu sayede egemen ideolojinin hegemonyasını hissetmesi ve olumlayıcı ve onaylayıcı ideoloji tarafında yer alması sağlanır. Diğer taraftan toplumsal tabakaların egemen ideolojiyi var edebilmesi için yaşamasına müsaade edilen sınıf mücadelesi veren kesimi eleştirel ideolojiyi geliştirirler. Yönetici sınıfın kendi meşruiyetini sağlayabilmesi için olumlayıcı ideolojik düzey kadar eleştirel ideolojik düzeye mensup toplumsal tabakaya ihtiyaç duyması, zaman zaman bu

eleştirel ideoloji sahibi kesimi besleyici tavırlar almasını da gerektirmektedir. Bu sayede her iki ideolojik yaklaşımı da kendi denetiminde tutabilmektedir.

İnsanların var olan bütün etkinliklerinin içine sızdığı ve orada konumlandığı için ideoloji, insan hayatının yaşanmış ile aynı anlama gelmektedir. Bu sebeple, sanat eserinde ideolojiyi gösteren biçim aslında bireylerin 'yaşanmış'ları ya da 'yaşantısı' olmaktadır. Ancak bu yaşantı, katışıksız, saf gerçeklik tarafından değil, ideoloji ile gerçek arasında bulunan ilişki içerisinde ideolojinin kendiliğinden oluşan ve dış etkiler neticesinde oluşmayan yaşantısıdır. Sanat yalnızca kendisine ait ve kendisine özgü bir gerçeklikle ilişki içerisinde değildir. Bu sebeple bilimsel gerçeklikle sanatsal gerçeklik aynı şeyi ifade etmez. İdeoloji, yaşanmış ve bireysel olan aynı zamanda bilimin de konuları arasındadır. Ancak sanat ile bilim arasındaki asıl fark bütün bunların özgüllüğündedir. Bize aynı gerçekliği sanat görme, algılama ve duyumsama biçimi altında sunarken, bilim tanıma ve kavrama biçimi olarak vermektedir (Althusser, 2004, s. 104).

Toplumsal formasyonu oluşturan yapı elemanlarından biri olan sanatın, diğer bütün toplumsal eylemler gibi bir pratik olarak ideolojiler içerisinde var olmak zorunda olması, sanatın devletin ideolojik aygıtlarının kültürel alanının parçası olmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla sanat, içerisinde bulunduğu yapıya karşı bir taraftan bağımlılığını diğer taraftan da özgüllüğünü koruması için taşıdığı bağımsızlıkla kendi karmaşık ilişkiler bütünü oluşturmaktadır. Althusser bu durumu "*Sanat bize 'görölmek' üzere verdiğini, 'görmek', 'algılamak' ve 'duyumsamak' (tanımak değil) biçimi altında verir; bu, ideolojidir, sanat ondan doğar, onun içinde yüzer, sanat niteliği ile ondan kopup ayrılır ve onu anıştırır*" (Althusser, 2004, s. 104) diye açıklamaktadır.

Toplumsal yapıların feodal düzenden kapitalizme evrilmesi sürecinde ortaya çıkan erken burjuvaziyle beraber sınıflı toplumların oluşum süreçlerinde estetik kavramlar, örtük şekillerde olsa da, egemen ideolojinin oluşturulmasında güçlü ve etkin bir rol oynamaya başlamıştır. Estetik kategorisinin anlam ve değerlerinde görölen değişimler, Avrupa burjuvazisinin siyasal alandaki egemenlik mücadelesinde alttan alta yapısal bütönlüğün oluşturulmasında devreye girmiştir. Estetik ve sanat, tarafsız kavramlar gibi görünmelerine rağmen, modern sınıflı toplumların oluşum sürecinde, egemen ideolojinin gereksinim ve çıkarlarına tutarlılık kazandırmak hususunda önemli bir rol oynamışlardır. Terry Eagleton'a (1943) göre, modern Avrupa devletleri sanattan bahsederken bir taraftan da sanatta sınıfın siyasal iktidar

için verdiği mücadelenin özünde yer alan diğer hususlardan da bahsetmektedir. Dolayısıyla, estetik kategorisi ve sanat ürünü, modern kavramı ve modern sınıflı toplum yapılarında var olan egemen ideolojik biçimlerin meydana getirilmesi sürecinden ve ayrıca, ortaya çıkan yeni toplumsal düzenle uyum içerisinde bulunan insan öznelliğinin oluşturduğu yeni bütünselliğinin biçiminden de ayrılamaz. Ancak estetik kategorisi tıpkı kültür kavramı gibi çelişkiler taşımaktadır. Bir tarafıyla, sınıflı toplum yapılarının işleyişlerinde gizli bir ideolojik işlev üstlenirken diğer taraftan alternatif düşünme ve hissetme özelliklerini geliştirerek, toplumsal yapıya yöneltilen eleştirilerin güçlenmesine de katkıda bulunmaktadır. Bu sebeple, sanat, toplumsal yapıda hâkim ideolojik biçimlere karşı hem bir tehdit hem de bir alternatif geliştirilmesini sağlayan çelişkili bir fenomendir (Eagleton, 2010, s. 11-12).

Hadjinicolaou, toplumun ideolojik düzeyini oluşturan alanlardan biri olan ve resim üretimini de kapsayan estetik kategorisinin egemen ideoloji tarafından yönlendirilmesinin, resim üretiminin de toplumsal sınıfların ideolojik pratiklerinin bir parçası olarak kabul edilmesini gerektirdiğini belirtmektedir. Hadjinicolaou'ya göre, resim üretiminde sınıf mücadelesi gerçekte olduğu gibi gözükmez ancak toplumsal sınıfların birbirleriyle arasında var olan çatışmaların etkileri şeklinde ya da ideolojik bilinç bazen de bilinçsizlik olarak kendisini göstermektedir. Resim üretimi tarihinde alışıl gelen biçim ve içerik ayrımında, biçimin gerçek estetik değeri, içeriğin de ideolojinin taşıyıcısı olduğu kabul edilir. Ancak, resmin ideolojinin taşıyıcısı olması, resim üretiminin kendisinin ideolojik biçiminin olmadığını söylemektir. Bu durumda, resim ideolojiyi bilinçsiz yani farkında olmadan da taşıyabilir. Oysaki ideolojiler, resmin içeriğinde değil yapılış biçimlerinde aranmalı böylece de biçim ve içeriğin bir olduğu kabul edilmelidir (Hadjinicolaou, 1998, s. 20-21).

(...) Her tablonun kalitesinden bağımsız olarak, ideolojik bir yapıt olduğunu söyleyebiliriz. Bu anlamda resmin yansıttığı dünya, o resim ne denli gerçekçi olursa olsun bir ideoloji dünyasıdır. Çünkü gerçeklik de bir sürü görsel ideolojiden yalnızca bir tanesidir (Hadjinicolaou, 1998, s. 22).

Her sanat yapıtının hem estetik hem de ideolojik olan bir tasarıdan doğduğunu belirten Althusser, sanat yapıtının, sanat yapıtı olarak var olduğunda, görmemizi sağladığı ideolojiyi dikkate alarak oluşturduğu eleştiri, bilgi türü ve niteliğiyle ideolojik bir etki yarattığını dile getirmektedir. Althusser'e göre, sanat yapıtının

sahip olduğu özgül işlev, var olan ideolojinin gerçekliğinin görülmesini sağlamaktır. Bu sebeple, sanat yapıtı doğrudan ideolojik etki yapmaktan kaçınmaz. Bu durum sanat yapıtının ideoloji ile başka herhangi bir nesne ile olduğundan çok daha yakın ilişkilere sahip olduğunu göstermektedir. Sanat yapıtları, ideoloji ile arasındaki ayrıcalıklı ilişkiler göz ardı edilerek, özgül estetik varlığı içinde düşünülemez (Althusser, 2004, s. 134-136).

Ancak, Gramsci'ye göre sanat yapıtı ideolojiyle iç içe olmasına rağmen ondan sistematik bir biçimde ayrılmaktadır. İdeoloji zamana bağlıyken sanatçı zamanın ötesine geçebilen bir bakış açısı taşımaktadır. Sanatın belirli bir ideolojik misyonu yüklendiği zamanlarda sanat ve ideoloji iç içe geçerler. Bu özdeşleşmenin yaşandığı zamanlarda sanat özgüllüğünü korurken politik bir nitelik kazanarak kitleleri etkileme gücünü kuvvetlendirir. Politik nitelik kazanan bir sanat yapıtında ise ideolojik söylem ve yaklaşımın ön plana çıktığı görülmektedir (Öndin, 2011, s. 117-118).

Berna Moran (1921-1993), bir toplumun tümel ideolojisinin o toplumdaki egemen sınıfın çıkarlarını korumak ve onları meşrulaştırmak için var olduğunu belirttikten sonra sanatın da üst yapının bir parçası olarak ait olduğu dönemin egemen ideolojisini bilinçli ya da bilinçsiz olarak egemen sınıfın lehine yansıtacağını söylemektedir. Moran'a göre, toplumun alt yapısı, üst yapısını dolayısıyla da ideolojisini belirleyeceği sanat yapıtı sınıf çıkarlarını dile getiren bir ideolojidir (Moran, 1999, s. 43-44).

Sanat ile egemen ideoloji arasındaki ilişkiyi göz ardı etmek amacıyla ortaya atılan, sanatçının kişisel ideolojisi ile yapıtlarından herhangi birinin ideolojisi aynı olduğu düşüncesi, yapıta ilişkin bir bilgi değil sadece ideolojik bir algılamadır. Bu tür akıl yürütmeler, sanat tarihini '*ilerici*' varsayılan sanatçıların tarihi olarak gören, bu sebeple de sanatçının eserlerinde öncelikle sanatçının siyasi ideolojisini arayan anlayışın ürünleridir. Sanatçının ideolojisine yapıtı üzerinden ulaşılamaz. Dönemin önemli siyasi veya toplumsal olayları karşısında siyasi tutumlar sergilemiş olması, aynı zamana denk düşen yapıtlarında aynı siyasi ideolojinin bulunacağı anlamına gelmez. Bir sanat eseri, sanatçısının siyasal ideolojisini açıklamayacağı gibi sınıfsal kökenini de açıklamaz. Hadjinicolaou'ya göre, özellikle sosyalizmin yaşandığı ülkelerde karşımıza çıkan '*toplumcu gerçekçilik*' akımında sanat yapıtında görülmek istenen siyasi ideoloji, dönemin yaşayan sanatçılarının yapıtlarıyla ilişkilendirilebilir. Ancak buradaki önemli detay, egemen siyasi ideolojinin yapıtı değil, sanatçıyı etkisi

altına aldığı unutulmasıdır. Sanatçı, siyasi ideolojinin etkisine girmiş bile olsa, yapıtı üzerinden bu tür bir ideolojik okuma gerçekleştirilemez (Hadjinicolaou, 1998, s. 88-92).

Her çağ, içerisinde birbirinden farklı birçok görsel ideoloji barındırır. Ancak bunların tamamı tek bir büyük yapının değişik biçimleridir. Sanat tarihi incelendiğinde görülecektir ki erken Rönesans'tan Kübizm'e kadar, kapitalist üretim biçimiyle uyumlu bütün görsel ideolojilerin temelde feodal toplum yapısından ya da toprakta özel mülkiyetin olmadığı, bu sebeple de klasik feodal üretim yapısından farklı bir tarihsel aşama geçiren Asya tipi üretim tarzından net bir şekilde ayırt edilebilecek yapıya sahiptir. Her ekonomik üretim şeklinin çağı içerisinde, resim üretiminin dönemlere ayrılmasının temelini oluşturabilecek herhangi bir ilke mevcut değildir. Aynı çağ içinde bir arada var olabilen, ortaya çıkan ya da yok olan birbirinden farklı ideolojiler, onlara yapılan göndermelerle sınıflandırılmazlar. Bu sebeple, bir çağ sırasında geçerliliğini koruyan görsel ideolojilerin ait oldukları tarihsel dönemler sanat tarihinin değil, toplumun bir kesiminin dinsel ya da diğer görece özerk tarihine ait dönemlerdir (Hadjinicolaou, 1998, s. 198).

Sanat ile ideoloji arasındaki bağıntıyı anlayabilmenin tek yolu, sanat tarihi yazımının incelenmesidir. Bu sayede, toplumsal yapıdaki hâkim ideolojinin sanat yapıtlarını ve sanat yazımını nasıl yönlendirdiği ortaya koyulabilecektir.

Sanat tarihinin, başlangıcından günümüze kadar toplumların egemen sınıflarının ideolojik öğeleri tarafından inşa edildiğini öne süren Hadjinicolaou'ya göre, bu inşa esnasında toplumsal sınıfların varlığı ve farklı sınıflar tarafından üretilen ideolojiler göz ardı edilmiştir. Diğer toplumsal bilimlere göre daha geç tarihlerde bilimsel bir disipline dönüşen sanat tarihi bilimi, kendinden önce şekillenen bilim dallarının elde ettiği bilgi ve birikimlerden yararlanmak zorunda kalmıştır. On altıncı yüzyıldan günümüze kadar, Güzel Sanatlar başlığı altında toplanan tüm sanatsal üretimler, egemen ideoloji tarafından yönlendirildiği için kendisine ait özerk ve özgün kavramları geliştirememiştir. Sanat tarihi biliminde kullanılabilen için diğer toplumsal disiplinlerden ödünç alınan kavramlar, ait oldukları bilim dalının yaklaşımlarının yüklenilmiş taşıyıcıları olması sebebiyle, sanat tarihinin yazımında kavram kargaşası oluşturmaktadır. Bu kargaşanın giderilmesi ve sanat tarihi biliminin kuramsal bir zemine oturtulabilmesi için ilk olarak yapılması gereken, sanat tarihi biliminin üretim alanını karşılayabilecek kavramların oluşturulmasıdır. Bunu yaparken, diğer bütün toplumsal disiplinlerle

olan ilişkilerini devam ettirip aynı zamanda kendi bağımsızlığını koruyabilecek, alanına özgü ve özerk kavramları ortaya koyabilmelidir. Özellikle kuram ve tarih arasındaki ilişkide bir taraftan birbirleri arasında ayırım yapılması diğer taraftan da aralarındaki bağın tanımlanması sanat tarihi yazımı için önemli bir gereksinimdir.

Sanat tarihi biliminin alanının yeniden tanımlanabilmesi için öncelikle egemen durumdaki kavramların çürütülmesi ve bu alanın esas kavramları olan sınıf mücadelesi ve ideoloji kavramlarının tanımlanması ve sonrasında görsel ideoloji, eleştirel görsel ideoloji ve olumlayıcı görsel ideoloji kavramlarının bu disiplin içerisine yerleştirilmesi gerekmektedir. Üzerinde ilk çalışılması gereken biçem kavramıdır. Geleneksel sanat tarihi anlayışında 'sanat' ve 'biçem' arasında yakın bir ilişki vardır. Sanatsal yaratma eylemi olan poiesisin ortaya çıkmasını sağlayan kaygının kaynağını oluşturan ve içerisinde bilme ve yapma edimlerini de barındırarak sanatın özünü taşıyan tekhné (Soykan, 1997, s. 115), sanat tarihinin bazı dönemlerinde biçemin karşılığı olarak kabul edilmiştir. Günümüze kadar sanat tarihi yazımında sık sık anlam değiştiren biçem kavramına her dönemin ideolojik yapısı doğrultusunda farklı anlamlar yüklenmiştir.

4.1. Biçem

Sanat tarihi yazımında biçem kavramına yüklenen anlamlar başlıca üç kategoride incelenebilir. Bunların ilki ağırlıklı olarak sanat tarihini sanat yapıtlarının ya da biçimin tarihi olarak gören bazen de sanata ruhbilimsel yaklaşımı benimseyen anlayışlarda görülmektedir. Henrich Wölfflin (1864-1945) tarafından geliştirilen ve biçemin özel bir biçim düzenlemesi olduğunu varsayan anlayışa göre, biçemlerin bir çeşit devamlı kendi kendine oluşumları vardır. Wölfflin'e göre, "*eski biçim yeniyi de içerir, tıpkı solan yaprakların yanında yeni tomurcukların var olduğu gibi. Bu 'kişisel' biçem ve 'okul, ülke, ırk' biçemi gibi aynı şekilde, bir çağın biçemi gibi farklı biçem tiplerinin varlığıyla çelişmez*" (Wölfflin, 2020, s. 273-277).

Robert Ducher'in, biçemin ayıt edici özelliklerinin sadece süsleme öğelerinin bileşenlerinden oluşmadığını söylediği 1944 tarihli '*Characteristique des Styles*' (Üslupların Karakteristiği) adlı yapıtında, süslemelere özgü ayrıntılar ve karakteristik özelliklerin hiçbir zaman tek bir sanatsal dönemin içerisine hapsedilemeyeceği ve birçoğunun çağlar boyunca farklı zamanlarda tekrar tekrar ortaya çıkacağı belirtilmektedir. Dolayısıyla bir biçem, daha çok biçimin yorumlanış tarzıyla ve bu

yorumun çeşniyle seçilmektedir (Hadjinicolaou, 1998, s. 96). Ducher'in tanımı, biçemlerin varlık sebebini ve toplumsal sınıflarla olan ilişkilerini reddederken, sanat eserinden bütün tarihsel manasını da söküp atarak biçem kavramını da yoksullaştırmaktadır.

Sanat tarihindeki ikinci biçem tanımı Alois Riegl'in (1858-1905) '*sanatsal istenç*' kuramı üzerinden Hans Sedlmayr (1896-1984) tarafından geliştirilmiştir. Bu yaklaşımda biçem, yalnızca biçim olarak kavranılamayacak derin bir anlam kazanmaktadır. Hans Sedlmayr'a göre " *sanatsal istencin biçemdeki değişimi, o biçemi devam ettirmekte olan toplumsal kümenin ideallerinde oluşan değişime denk düşmektedir.*" Sedlmayr'ın biçem tanımına karşılık Wladimir Weidle (1895-1979) farklı bir öneri getirerek biçemin, biçimsel özelliklerin merkeze alınarak yapılan sınıflandırmalarla ortaya çıkan genel bir kavram olmadığını belirtmektedir. Weidle'a göre, biçem, tarih boyunca var olan gerçek tinsel güce verilen isimdir ve bu güç tek bir kaynaktan, dinden gelmektedir. Biçemler, dinin bütününe ya da aynı dinin varyantlarını gösteren resimsel bir dildir (Hadjinicolaou, 1998, s. 97).

Weidle'ın biçem tanımı Andre Malraux'un (1901-1976) tanımını anıştırmaktadır. Malraux, 1967 tarihli '*Museum Without Walls*' (Duvarsız Müze) adlı yapıtında, biçemin, yaratma amacının anlaşılabilir ve yeniden geçerliliğin ifadesi olabileceğinden bahsetmektedir. Biçem, taşıdığı anlamla, bir uygarlığın tüm sanatçılarını, her şeyi kucaklayan yüce bir ruh gibi birleştirmektedir. Malraux'a göre, her büyük biçem, doğa ile insan arasında var olan ilişkinin en üstün değeri olarak kendi tanrılarına sahip olan bir uygarlıktır (Hadjinicolaou, 1998, s. 97).

Biçemle ilgili üçüncü tanım, sanat tarihini kültür, düşünce ve hatta toplum tarihinin bir parçası olarak kabul eden anlayışa aittir. Bu yaklaşıma göre biçemi onu üreten toplum belirlemektedir. Sanat toplumsal bir bütünü tümleyici bir parçasıdır bu sebeple bütünü oluşturan diğer parçalar da sanatta yansıma bulmalıdır. Örneğin, Werner Weisbach (1873-1953), 1957 tarihli '*Barock als Stilphanomen*' (Stil Fenomeni Olarak Barok) adlı incelemesinde, biçem kelimesinin tanımlanabilmesi için biçimsel anlamların yeterli olmayacağını mutlaka arkasındaki tinsel öğelerin dikkate alınması gerektiğini belirtmektedir. Barok biçemi oluşturan dört ögenin, aralarında gergin ve huzursuz bir ilişki bulunan biçemler ile dinamik ve göz alıcı çok renklilikten oluşan biçim ögesi, mutlakiyetçi siyasal öge, karşı reformasyonu belirleyen dinsel öge ve kapitalizmin ilk evresini gösteren toplum bilimsel öge olduğunu öne sürmektedir (Hadjinicolaou, 1998, s. 98).

Louis Hautecoeur (1884-1973), 1968 tarihli '*Naissance, Vie et Mort des Styles*' (Üslupların Doğuşu Yaşamaları ve Ölümü) adlı yapıtında, biçemlerin tek hücreli organizmalar gibi basit bir yapıda olmadığını, karmaşık ve çok etmenli bir uygulanış şekli olduğunu belirtmektedir. Hautecoeur'e göre biçemleri bir araya getiren ruh, gerçekte düşsel olanı mutlu bir tesadüfle birleştirir. Biçemin içeriğini oluşturan Antik çağın dini, mitolojik izleri, Ortaçağın Hristiyan temaları, Rönesans'ın karma mitolojik ve Hristiyan temaları, Romantizm'in yazınsal, Realizm'in günlük hayattan alınan temaları olabilir. Her biçemin yöneldiği temalar vardır ve biçemlerin toplumsal koşullara göre değişen birçok kökeni olabilir. Birden fazla alıcının ihtiyaçlarına karşılık vermesi sebebiyle aynı anda birden çok biçem de var olabilir (Hadjinicolaou, 1998, s. 98).

Hadjinicolaou'ya göre, Hautecoeur'un biçem tanımı, diğer tanımlamalara göre daha doğru bir yaklaşımla ele alınmış olmasına rağmen, sahip olduğu burjuva bakış açısı sebebiyle toplumsal sınıfları görmemektedir. Ancak, bu konuda sorunun özünü kavrayabilen tek kişi olan Frederick Antal (1887-1954) şunları yazar;

(...)Bir sanat yapıtının biçimsel özellikleri yapıtın konusundan daha önemli değildir. Her biçemi, konu ve biçimsel öğelerin özgül bir birleşimi olarak kabul edersek, temayı oluşturan öğeler, genel hayat görüşüne, resimlerin dayandığı felsefi düşünceye aracısız ulaşma imkânı verir. Bu şekilde anlaşılan sanat yapıtları, biçimsel olanı aşarak hayata değgin bir kavrayışa ulaşmamızı sağlar. Biçimsel öğeler, günün felsefi yaklaşımlarına bağımlıdır; ne var ki aralarındaki bağlantı daha dolaylıdır ve ilksel bağıntı aşıldıktan sonra ortaya çıkartılabilir. Bir tablonun teması, konusu, sanatçı tarafından ifade edilen genel izleyici görüş ve düşüncelerinin eksiksiz bir parçasından başka bir şey değildir. Ancak genel izleyicinin hayat görüşü aynı değildir; aynı dönemde birbirinden farklı biçemlerin bir arada var olmasının sebebi, toplumsal kesimler arasındaki bu görüş farklılığıdır. Bu tarz görüş farklılıkları, genel izleyici denilen şeyin homojen bir bütün olmayıp çeşitli karşıt görüşleri olan kümelere bölünmesinden kaynaklanmaktadır. Genel izleyici kitlesi dediğimiz şey sanatın alıcısı olduğu için ikinci olarak yapılması gereken toplumun ve çeşitli toplumsal kesimlerin aralarındaki ilişkinin incelenmesidir. Bu amaçla, bölünmeyi yaratan ekonomik ve toplumsal etmenler araştırılmalıdır. Ayağımızı sağlam bir zemine basabilmek için ilk kaygımızın bu olması gerekir. Kısaca, bir arada var olan biçemlerin kökenleri ve doğası ancak toplumun çeşitli kesimleri incelenip, onların felsefeleri yeniden oluşturulup sonrasında onların sanatlarına nüfuz ettiğimizde anlaşılabilir (Hadjinicolaou, 1998, s. 99).

Antal'ın metinde belki de bilinçli olarak ideoloji kavramı yerine kullandığı Marksist terminolojiye uygun olmayan '*felsefe*' ya da '*hayat görüşü*' kavramları dışında çözümlemesindeki tarihsellik, toplumsal sınıfların ve farklı ideolojilerin varlığını temele alması açısından önemlidir. Antal, metin içerisinde ilk olarak

'*biçimsel ögeler*' ile ideolojiler arasındaki bağlantıyı, sonrasında da *toplumsal sınıfların ideolojilerinin yeniden oluşturulduğu zaman aynı anda bir arada var olan biçemlerin kökenlerine ulaşarak doğalarının anlaşılabilirliğini* belirterek eski anlayışın yanlış algısına kapılmanın önüne geçmektedir. Antal'ın çözümlemesinde üzerinde durulması gereken asıl önemli nokta, biçem ile toplumsal sınıflar arasındaki ilişkinin varlığının ortaya koyulmuş olmasıdır. Biçem kavramını açık ve net bir şekilde tanımlayan Antal, biçemin her zaman toplumsal bir sınıf veya toplumsal bir sınıfın bir kesimine ait olduğunu ortaya koyan ilk sanat tarihçisidir. Antal'ın açıklamalarından sonra, biçemin resimde biçim ve içeriğin birleşiminden oluştuğu ve bu birleşimin toplumsal bir sınıfın tümel ideolojisinin tikel bir şekli olduğu rahatlıkla söylenebilmektedir (Hadjinicolaou, 1998, s. 101).

4.2 Görsel İdeoloji Olarak Biçem Kavramı

Hadjinicolaou ideolojiyi; "İnsanların hayatlarını, içinde buldukları yaşam koşullarına bağlama biçimlerini ifade eden, düşünce değer ve inançların oluşturduğu bütünlük" olarak tanımlamaktadır. İdeoloji kavramını merkeze alarak oluşturduğu ve 'biçem' kavramının yerine kullanılması gerektiğini öne sürdüğü 'görsel ideoloji' kavramını ise "bir resmin, insanların hayatlarını, içinde buldukları yaşam koşullarına bağlama biçimlerini ifade eden düşünce, değer ve inanç bütünlüğü ile toplumsal bir sınıfın tümel ideolojisinin tikel bir biçimini oluşturan bir bileşik" olarak açıklamaktadır (Hadjinicolaou, 1998, s. 102-103).

Hadjinicolaou'ya göre, sanat tarihi biliminde *biçem* yerine, önerdiği *görsel ideoloji* kavramını kullanmak, *biçem* kavramı kullanıldığında aşılamayan iki önemli meselenin çözümüne de imkân yaratacaktır. Bu meselelerden ilki, biçemi, toplumsal bir sınıfın tümel ideolojisiyle ilişkilendirmek, diğeri ise resim üretiminin bağımsızlık özelliğinin korunabilmesidir. Bir sınıfın toplumsal ve politik ideolojisi, üretim ilişkilerine dayalı olmasına rağmen resim üretiminde bu ilişki tamamen aktarılmayacaktır. Bu sebeple, görsel ideoloji teriminin kullanılması, biçemi bir sınıfın tümel ideolojisiyle ilişkilendiren bağlantıyı aramaya götürecektir ve biçemin tikel ideoloji olarak kavranmasını sağlayacaktır. Aradaki bu bağlantıyı kurmak kolay değildir ancak, farklı ideolojik biçimleri bir sınıfın ideolojisine ait biçimler olarak tanımlarken, hem biçimin özgüllüğünü korumak, hem de bütünü oluşturan parçalardan biri olduğunu belirlemek için çok dikkatli ve titiz bir çalışma

yapılmalıdır. Bir sınıfın tümel ideolojisinden o sınıfın görsel ideolojisinin çıkarımı yapılamaz. Yine de, her biri bir diğerinin varlığını gerektirdiği için biriyle ilgili yapılacak çalışmalar, diğerinin çözümlenebilmesinde önemli katkılar sağlayacaktır. Görsel ideolojinin tanımının yapılabilmesi, tarihsel açıdan bir sınıfın ideolojisine özgü estetik, dini, siyasi ve ekonomik gibi ideolojik öğelerine değgin bilgilere katkıda bulunacaktır. Bir sınıfın tümel ideolojisinin tanımlanması da aynı sınıfa ait görsel ideolojinin kavranabilmesi için önemlidir.

Geleneksel sanat tarihi anlayışında, sanata değgin tüm estetik değerlerin taşıyıcısı olarak nitelendirilen biçem kavramı, görsel ideoloji kavramıyla yer değiştirdiğinde, sanatın özünü oluşturduğu düşünülen estetik unsurların, sanatsal ifade biçimlerinden çıkartıldığı izlenimi oluşabilir ancak, burjuva sanat tarihçileri için biçem kavramı zaten estetik bir kategori değildir. Bazı sanat tarihçileri, biçemin estetik açıdan nötr olduğunu söylemektedir. Bunlardan biri olan Wladimir Weidle, biçemin nötr estetik değeri ile ilgili şu yorumları yapmaktadır;

(...)bir yandan birbirinden farklı biçemlerin birbirleriyle eşit oldukları düşünülürken, diğer yandan da biçemin sanatsal değerlerle hiçbir alakası yokmuş gibi sunulmaktadır... Ancak hakiki ve kuvvetli biçem değerlidir; daha başlangıçta diğer biçemlerde kısmen eksik olan veya hiç olmayan kendine mahsus değerlere sahiptir (Hadjinicolaou, 1998, s. 104-105).

Hadjinicolaou'ya göre, Weidle, biçemlerin nitel ve aynı zamanda normatif sanatsal değerleri içerdiğine inanırken, bütün biçemlerin aynı nitelikte olmadığını da iddia etmektedir. Weidle, biçemleri '*büyük*' ve '*küçük*' biçem olarak sınıflandırarak ve büyük biçemlerin bir dine ait resimsel dil olduğu tezini savunarak hata yapmaktadır. Ancak, bütün bunlara rağmen, sanat yapıtlarına karşı takınılan estetik tavırların, yapıtları bağlamından kopardığını bu sebeple de yapıtların asıl işlevleriyle onlara yüklenen anlamların ilişkisinin göz ardı edildiğini kabul ederek biçemlere daha başlangıçta belirli değerlerin ve değer kümelerinin yüklendiğini belirtmesiyle doğru bir tutum sergilemektedir.

Biçem kavramı, gelenekselleşmiş anlamlarına rağmen, estetik değerlerinden arındırılmış olduğu için, bu kavram yerine görsel ideoloji kavramı kullanıldığında sanat özgül değerinden hiçbir şey kaybetmeyecektir. Görsel ideoloji kavramı da biçem kavramı gibi nesnel bir olgu olmadığı için görsel imge gibi bir olguyla özdeş değildir. Hadjinicolaou'ya göre, görsel ideoloji, resim üretimi tarihi ile alakalı özellikleri vereceği için, resim tarihinin daha iyi anlaşılmasını sağlayacak kuramsal

bir kavramdır. Resim üretimi tarihi görsel ideolojilerin tarihidir. 1920’li yıllarda burjuva ideolojisinin kullandığı “*sanat tarihi biçimlerin tarihidir*” cümlesi yerine “*resim üretimi tarihi görsel ideolojilerin tarihidir*” denilebilecek ve böylece, sanat tarihi disiplininin konusunun tarihsellik içinde oluşan görsel ideolojiler olduğu söylenebilecektir. Biçem kavramı, ‘*sanatçının biçemi*’, ‘*bölgesel biçem*’, ‘*ulusal biçem*’ ya da ‘*çağın biçemi*’ şeklinde kullanılırken görsel ideoloji kavramı aslen ‘*bir toplumsal kümenin*’ biçemine denk düşmektedir. Çünkü bir resmin biçimsel özellikleri ve temasını oluşturan öğelerin özgül bileşimi olan görsel ideoloji, toplumsal bir sınıfın tümel ideolojisinin tikel bir biçimidir. Bu sebeple de görsel ideoloji, resmin, bölgenin veya ulusun sınırlarını aşarken, her toplumsal karşılığın ve her toplumsal oluşumunda zaman ve uzamda sınırı vardır. Bireysel, bölgesel ya da ulusal görsel ideoloji yoktur. Görsel ideoloji bireyüstüdür. Bir bölgesel ya da bir ülkede belirli tarihsel dönemler boyunca geçerliliğini koruyan biçimleri belirleyen, buldukları bölge veya niteliksel özellikleri değildir. Bu sebeple de örneğin Venedik biçeminden söz etmek manasızdır ancak Venedik Cumhuriyeti’ndeki görsel ideolojilerden söz edilebilir.

Alman sanat tarihçisi Peter H. Feist (1928-2015), 1966 tarihli ‘*Prinzipien und Methoden Marxistischer Kunswissens-chaft*’e (Marksist Sanat Tarihinin İlke ve Yöntemleri) adlı yapıtında, diyalektiğin, sanat tarihçisine, kişisel bir sanat eseri veya sanatçı ile biçem arasındaki ilişkiyi - bahsedilen biçem bir kümenin, sınıfın, çağın, kabilenin ya da ulusun olabilir - genel ile tikel arasındaki diyalektik ilişki olarak anlamak imkânı tanıdığını belirtmektedir. Feist’e göre, her resim yalnızca kolektif görsel ideolojinin bir parçası değil aynı zamanda onun tikel ve yegâne somutlaştırımıdır (Hadjinicolaou, 1998, s. 106).

Hadjinicolaou’ ya göre biçem düşüncesi ile geleneksel anlamda ilişkili olan ‘*sanatçının biçemi*’, ‘*bölgesel biçem*’ veya ‘*ulusal biçem*’ gibi kavramların geçerliliği ve doğruluğu sorgulanmalıdır. Biçem, kolektif bir olguyu belirtebilmek için kullanıldığı durumlar dışında sadece ‘*bir resmin biçemi*’ şeklinde kullanılmalıdır. Ancak bu şekilde Peter Paul Rubens’in (1577-1640) ‘*Marie de Medici’nin Marsilya’ya Gelişi (1622-1625)*’ adlı yapıtının görsel ideolojisinden ve barok biçeminden bahsedilebilir. Bu sayede hem belli bir yapıtın biçemine hem de bölge veya ülkede geçerli olan biçeme ancak bunların çağdaşı olan kolektif biçemlerle olan ilişkilerinin incelenmesiyle ulaşılabilir. Buna karşılık, kolektif görsel ideolojiye örneğin ‘*Barok biçemi*’ yalnızca tek tek resimlerin çözümlenmeleriyle ulaşılabilir.

Bireysel resim biçemi araştırılırken, resmin ait olduğu kolektif görsel ideolojiden ayrı tutulamaz. Kolektif görsel ideolojiye ulaşabilmek için tek tek resimlerin incelenmesi gerektiği için sanat tarihçisi, sınıf ideolojisi ile görsel ideoloji arasındaki ilişkiyi araştırırken gösterdiği titiz tutumu burada da sergilemelidir.

Görsel ideoloji ile ideoloji kavramı arasındaki bağlantının anlaşılması, görsel ideoloji kavramının anlaşılmasını da kolaylaştıracaktır. Althusser, “*ideolojide, insanların kendi gerçek varoluş koşulları ile gerçek ilişkilerinin kaçınılmaz olarak tasarımsal bir gerçekliği betimlemekten ziyade (muhafazakâr, uzlaşmacı, reformist veya devrimci) bir istenci, bir umudu hatta bir özlemi ifade eden bir ilişki içine doluştuğunu*” (Althusser, 2002, s.284) belirtmektedir. Althusser’e göre, her ideolojik tasarım aynı zamanda, az da olsa gerçekliğin de tasarımıdır. Bir taraftan gerçekliği anımsatırken eş zamanlı olarak yanılısma da üretmektedir. İdeoloji, bireylere kendi dünyalarıyla alakalı bir tür bilgiye erişme imkânı sunar ya da bireyleri aynı zamanda dünyalarıyla ilgili bir değerlendirmeye yapmaya sevk ederken kendi dünyalarının sınırları içerisinde kendilerini tanımlarına da olanak sağlar. *İdeoloji, en fazla gerçeklik anımsatması üretir ancak buna her zaman yanılısma, anlama ve yanlış anlama da eşlik eder* (Althusser, 2010, s. 187).

İdeolojinin ihsas edici özelliği olan anımsatma, yanılısma, doğru ya da yanlış anlama, toplumsal sınıflara göre de farklılıklar göstermektedir. Toplumsal bir sınıfın, o toplum içerisinde bulunduğu yer, toplumsal gerçekliğe bakışını belirlemektedir. Egemen sınıflar ile her ne kadar egemen sınıfın ideolojisi bir şekilde aşılabilir olsa da egemenlik altında olan sınıfların ideolojileri birbirlerinin aynısı olamaz. Hatta her sınıfın kendi içinde, bireysel ayırt edici ideolojik özellikler taşıyan farklı kesimleri ve tabakaları bulunmaktadır. Bu sebeple genel ideolojinin ayırt edici özelliğini oluşturan anımsatma ve yanılısma özelliği aynı zamanda görsel ideolojinin de bir özelliğidir. Her biçem, bir gerçekliği, bir sınıfa ait sınıf bilinci ile dünya görüşünün bileşiminden oluşan tikel bir gerçekliği ihsas eder. Bu ilişki, o toplumsal sınıfın, toplum içerisindeki diğer sınıf ilişkileri arasında kapladığı nesnel yerle ilgili bir yanılısamayı da içerir. Resim üretimi tarihinin de temel özelliğini oluşturan bu ilişkinin ihsas edici ve yanılısma içeren yönünü çözümlenebilmek için her görsel ideoloji ayrı ayrı tarihsel çözümlenmeye tabi kılınmalıdır. Bu sebeple, resim üretiminin, bağımsız olmasa da özerk olduğu unutulmadan, toplumsal ideolojik düzeyi oluşturan alanlardan biri olduğu da kabul edilmelidir. Resim üretimi, kendisini oluşturan öğelerin diğer ideolojik biçimlerdeki öğelerle birebir aynı olmaması ya da en azından

tamamını kapsamaması sebebiyle özerk bir alandır. Bunun yanı sıra, her zaman diğer ideolojik düzeyler tarafından, üretim ya da toplumsal biçimlere göre belirlenmesi sebebiyle de bağımlıdır. Örneğin; dört ve beşinci yüzyıllar arasındaki dönemin ideolojik düzeyinin içerisinde bulunan görsel ideolojiyi, dini ideoloji belirlemiştir. Resim üretimi, ideolojik düzeyi oluşturan alanlardan biri olarak kabul edildiği zaman, genel ideoloji için geçerli olan her koşulun görsel ideoloji için de geçerli olması gerekmektedir. Bu sebeple, toplumsal sınıflar, farklı sınıfların farklı tabakaları veya bir kesimi birbiriyle aynı görsel ideolojilere sahip olamazlar. Böyle düşünüldüğünde her bir toplumsal sınıf, toplumsal tabaka ya da bir sınıfın bir kesiminin diğer sınıflar ve genel olarak toplumla ilgili kendi ideolojilerinin olması ve tarihin her döneminde kendi görsel ideolojilerini ürettikleri kabul edilmelidir. Ancak, bazı toplumsal sınıfların, tarihsel olarak kendilerine özgü bir görsel ideoloji geliştirmedikleri de bilinmektedir. Bu sınıflar, bazı dönem ve şartlarda, belli bir resim biçimini hiç üretmemiş hatta hiç resim üretmemişlerdir. Bunun sebebi de bazı imge biçimlerinin üretilmesi için toplumsal bir konum ve özgül bir ideolojinin var olmasının gerekliliğidir. Bir diğer unsur da, toplumda egemen olan sınıfların ideolojilerinin, egemenlik altında olan sınıfların ideolojilerine etki ederek, o sınıfa ait ideolojinin kendine özgü özelliklerinin değişmesine ve etki altına alınmasına sebep olmasıdır. 1830'lu yıllardan itibaren, egemenlik altında bulunan sınıfların görsel ideolojilerinde, yönetici sınıf ideolojileri tarafından oluşturulan etki ve çarpıtmalar, dolaylı olarak da olsa ayırt edilebilmektedir. Bu sebeple, güzel sanatlarda sınıf mücadelesinin biçimler ve kimi zaman da biçimler arasındaki mücadeleler üzerinden kendisini ortaya koyduğunu söylediğimizde, bu mücadelenin, yönetici sınıfla egemenlik altında olan sınıflara ait görsel ideolojiler arasında değil, çoğunlukla aynı sınıfın ya da yönetici sınıfı oluşturan çeşitli tabakaların görsel ideolojileri arasında gerçekleştiğini anlamamız gerekmektedir. İçerisinde bulunduğumuz çağa kadar var olan bütün toplumlarda, resim üretimi tarihi, yönetici sınıfın görsel ideolojilerinin tarihi olmuştur. Resim, bütün toplumlarda, yönetici sınıfların kendisine doğru tuttuğu bir ayna işlevi görmüştür.

Resimlerin özlerinin görsel ideolojilerine indirgenmesinin sanatı yoksullaştırarak sanatsal özgüllüğün önemsizleştirileceği eleştirisi geliştirilebilir. Ancak, görsel ideoloji kavramının kullanılmasındaki esnasında karşılaşılabilecek asıl sakınca, bu kavramın genel olarak ideoloji kavramıyla eş tutulmasından kaynaklanmaktadır. Görsel ideoloji kavramı, ideoloji kavramıyla eş tutulduğu zaman

resmin özgüllüğü ideolojik tavır içerisinde eritilebilir. Dolayısıyla, bir sınıfın görsel ideolojisi ile tümel ideolojisi arasında var olan ya da bir görsel ideoloji ile diğer ideolojiler arasındaki bağıntıyı ortaya çıkartacak olan bilimsel çözümleme gerçekleştirildiğinde bu sakınca ortadan kalkacaktır.

Görsel ideoloji kavramıyla bir tablonun değeri arasında herhangi bir ilişki yoktur. Tablonun bir başyapıt ya da herhangi biri tarafından yapılmış ve değersiz görülen bir eser olması fark etmeksizin her resim özünde kendi ait olduğu görsel ideoloji ile ayırt edilebilir.

Sanatı var olan bir şey olarak tanımlamak burjuva estetik ideolojisine ait bir özelliktir. Sanat tek başına bir birim olarak var olamaz, var olan, resim üretimi, müzik ya da heykel üretimi gibi çeşitli üretim tipleridir. Bu sebeple, tarih boyunca üretilen bütün resimler, resim üretimi tarihinin bir parçasıdır. Tarihin belirli dönemlerinde herhangi bir tablonun başyapıt olarak değerlendirilmesinin sebebinin o dönemin burjuva ideolojisi tarafından dayatılan estetik ideolojileri olduğunu savunan Hadjinicolaou, yapıtın görsel ideolojisinden ayrımlanabilen bir estetik etkinin varlığını reddetmektedir. Hadjinicolaou'ya göre, her nesne, insan emeğinin ürünü olan her şey, taşıdığı önemden tamamen bağımsız bir şekilde, ona bakıldığında, dokunulduğunda ya da duyulduğunda bir tepki oluşturur. Bu tepki, izleyici ya da dinleyicinin estetik ideolojisi ile yapıtın görsel ideoloji arasındaki ilişkiye göre değişir. Yapıttan hoşlanma ya da hoşlanmama tepkisi, izleyicinin yapıtın görsel ideolojisi içerisinde kendini algılaması ya da algılamaması ile ilgilidir. Bu sebeple resmin görsel ideolojisinin izleyicinin estetik ideolojisiyle uyumlu olması hoşlanma duygusunu yaratmaktadır.

Görsel ideoloji kavramı, her sanat kuramının karşısına çıkan sanat ve bilgi arasındaki ilişkinin tanımlanması ve sanatın bir bilgi türü olarak anlaşılması meselesini çözüme kavuşturmak için de yaralı olacaktır. Sanatın bilgiyle kaynaşarak gündelik yaşam halini alacağı fikri ütopyadır. Muğlak ve etkilenmelere açık olan 'sanat' kelimesi yerine 'resimlerin üretimi' kavramının kullanılmasıyla tartışmalı bu üretim tipi tanımlanabilecektir. Buna mukabil, görsel ideolojinin, resim üretimi alanına ait nesnelere ilgili bir kavram olduğunun anlaşılması gerekmektedir. İster bir başyapıt isterse önemsenmeyen bir yapıt olarak kabul edilmiş olsun, her resim, kendine özgü yegâneliğiyle birlikte, aynı zamanda kolektif görsel ideolojinin de ayrılmaz bir parçasıdır. Bu gerçeklik bütün resimler için geçerlidir ve resimleri birbirinden ayırıtıran özelliği budur. Bu sebeple, resim üretiminin özünü görsel

ideolojiler oluşturmaktadır. Resim üretimi ile bilgi arasında var olan ilişkinin yerine şu paradoksal sorunun sorulması önemlidir; görsel ideoloji ile bilgi arasında nasıl bir ilişki bulunmaktadır? Böyle bir ilişkinin varlığı ilk bakışta kuşkuyla karşılanabilir ve hatta olmadığı dahi iddia edilebilir. Sanat bize, öncüsüz sonuçları görmemizi sağlarken, bilgi öncüllerden yola çıkan sonuçların üretim biçimlerindeki, işleyişlere dâhil olma imkânı verir.

Görsel ideoloji, gerçekliği anlama-yanlış anlama ve yanılsama- anıştırma ikiliğiyle bu gerçekliğe değgin bilimsel bilgiyle hiçbir alakası olmayan bir şeydir. Temelde, görsel ideoloji ve bilimsel bilgi birbirleriyle hiçbir ilgisi olmayan apayrı iki gerçekliktir.

Her resmin özü, o resmin görsel ideolojisinde bulunduğu için tarihin akışı içerisinde birbirinden farklı ve kendilerini tek tek resimlerde açığa vuran iki tür görsel ideoloji ayırt edilebilmektedir. Hadjinicolaou'ya göre bunların biri '*olumlayıcı görsel ideoloji*' diğeri ise '*eleştirel görsel ideoloji*' dir.

4.2.1 Olumlayıcı Görsel İdeoloji

Toplumsal bir sınıfın, bir grubun ya da bir grubun bir bölümüne ait olan görsel ideoloji, ait olduğu grubun kendisine bakışını ve dünya ile kurduğu tasarımsal ilişkiyi temsil etmektedir. Bireyler kendilerini, mensup oldukları grubun değerleri açısından ve o değerler aracılığıyla tanımlamaktadır. Bu sebeple, var olan bütün kolektif ideolojiler doğaları gereği olumlayıcıdır.

Günümüze kadar olan resim üretimi tarihi incelendiğinde, gerek döneminin eleştirmenleri tarafından gerekse sonraki yıllardaki analizlerde yapılan ideolojik yakıştırmaların aslında, yapıta birbirinden farklı ve hatta kimi zaman birbiriyle çelişen ideolojilerin yüklenmesiyle oluşturulduğu görülmektedir. Hadjinicolaou' ya göre bunun sebebi, bir yapıtın olumlayıcı görsel ideolojisinin mecburi olarak '*çok sesli*' (polyvocal) ya da '*çok değerlikli*' (polyvalent) olmasından kaynaklanmaktadır (Hadjinicolaou, 1998, s. 169).

Yapıtın ait olduğu dönemde, toplumda egemen olan tek bir ideoloji olmaması ve bu ideolojilerin birbirleriyle olan ilişkilerinin doğru kurulamaması bu yanılğının oluşmasına sebep olmaktadır. Örneğın, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde Osmanlı Devleti, dini ideoloji başta olmak üzere, Osmanlıcılık, batıcılık, milliyetçilik, akılcılık, sosyalizm ve liberalizm gibi birçok siyasi ve toplumsal

ideolojiyi aynı anda içermektedir. Bu ideolojik yapılar kendi içlerinde ve birbirleriyle kurdukları ilişkiyle toplumsal formasyonun bir parçası durumundadır. Bu dönem resimleri analiz edilirken, her ideolojik yapının, egemen erk ile olan bağıntısı çözümlenmeli ve resim üretimi bu bakış açısıyla değerlendirilmelidir.

Olumlayıcı görsel ideoloji, resimde kendisini ağırlıklı olarak bir konuya nasıl yaklaşıldığıyla, kullandığı imge ve simgelerle, kültürel göstergelerin taşıyıcısı olan renklerle ya da biçimlerle göstermektedir. Bireysel yapıtlarda tek bir ideolojik gerçeklik yalın bir dille anlatılabileceği gibi bir gerçekliğin abartılı şekilde yüceltilmesi olarak da dile getirilebilir. Olumlayıcı görsel ideolojide, toplumsal yapıda var olan diğer görsel ideolojilere ait olan öğelerin, yapının bütünselliği içerisinde birbiriyle çatışma içerisinde olmadan ortaya koyulması önemlidir.

4.2.2 Eleştirel Görsel İdeoloji

Althusser, toplumsal yapıyı oluşturan bireylerin birbirleriyle ya da toplumla kurdukları ilişkilerin, üretim ilişkilerinin veya belirli bir toplumun içinde yaşanan sınıf savaşlarının biçimlerinin resmedilebileceğini söylemenin tamamen anlamsız bir şey olacağını belirtir. Ancak, bu tür görülebilen ilişkiler, nesnelere üzerinden geçerek, kendilerini yöneten kesin ve muayyen yokluğu işleyiş tarzlarıyla nasıl canlandırabiliyorlarsa, aynı şekilde o tarzlarıyla resmedilebilirler. Bireylerin nesnelere ve diğer insanlar ile kurdukları ilişkiler hususunda ideolojik bilgi veren yapı, hiçbir zaman yapısal nitelikleriyle ya da kişileştirilmiş şekilde üç boyutlu haliyle, olumlu şekliyle resmedilemez. İzleri ve etkileri, olumsuz biçimiyle, negatif formlarıyla, yokluklarıyla ya da kalıptaki çukuruyla resmedilebilirler (Althusser, 2004, s. 129). Berna Moran, *'Edebiyat Kuramları ve Eleştiri'* adlı yapıtında bu durumu şöyle açıklar;

(...)Gerçek yaşamda farkına varmadan yaşadığımız ideoloji, eserde dönüşüme uğrayarak bir şekil ve farklı bir yapı kazanır. Bu sayede fark edilebilir bir hal alır. İdeolojinin söyleyemeyeceği ve örtbas etmek zorunda olduğu gerçekler, sanat ideolojiyi görünür kılan ve okuyucunun uyanmasına imkân sağlayan eserde söylenenler değil, söylenmeyenlerdir (Moran, 1999, s. 67).

Bütün kolektif görsel ideolojiler doğaları gereği olumlayıcıdır ve bu var olan sanat yapıtlarının çoğu için geçerlidir. Ancak, bireysel bir resmin aynı kolektif görsel ideolojinin parçası olması onun aynı zamanda eleştirel bir ideolojiyi açığa vurmasına

engel değildir. Hadinicolaou'ya göre eleştirel görsel ideoloji, yapıta ait görsel ideolojinin bazı öğelerinin yapıtta bulunan görsel olmayan diğer ideoloji türlerine yönelik eleştirel bir işlev görmesidir. Resim üretiminde bu eleştirel tavır, konunun seçimiyle, konuyu ele alış biçimiyle kullanılan renklerle kendisini göstermektedir.

Eleştirel görsel ideoloji, yapıtın estetik bütünlüğünde herhangi bir parçalanma yaratmaz. Aksine, egemen ideolojiyle çelişen diğer ideolojilere ait öğeler, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde kompozisyon içerisine dâhil edilmiştir. Dönemin toplumsal yapısı, üretim ilişkileri, sınıf mücadeleleri, eğitim ve kültür alanındaki gelişmeler, çatışmalar ve çekişmeler, eleştirel görsel ideolojinin ifade tarzını oluşturabilir. Yalnızca kolektif görsel ideolojinin temel unsurlarının bilinmesi eleştirel görsel ideolojinin açığa çıkartılması için yeterli değildir. Dönem hakkında yeterli bilgi sahibi olunmadan herhangi bir döneme ait resim üzerinde eleştirel görsel ideoloji analiz edilemez.

BÖLÜM 5

5. GÖRSEL İDEOLOJİ RESİM ÇÖZÜMLEMELERİ

Osmanlı Devleti'nde Batılı anlamda tuval resminin başladığı dönemlerden Cumhuriyet Türkiye'sinde çok partili sisteme geçiş yapılan yıllara kadar olan süreç, Türk resim sanatında, egemen erkin resmi ideolojisinin ya da toplumsal yapıda hâkim olan diğer ideoloji biçimlerinin resim üretiminde görsel ideoloji olarak okunabildiği döneme karşılık gelmektedir. Türk resim sanatında 1850- 1950 yılları arasını kapsayan bu dönem, Nicos Hadjinicolaou'nun "*Sanat Tarihi ve Sınıf Bilinci*" adlı yapıtında ortaya koyduğu görüşler doğrultusunda analiz edildiğinde, tikel görsel ideolojisi olumlayıcı ya da eleştirel olan çok sayıda resim bulunduğu görülmektedir.

5.1 Olumlayıcı Görsel İdeoloji

Toplumsal formasyonda bireyin aidiyet duygusunu geliştirdiği her kolektif ideoloji olumlayıcıdır. Birey kendisini ve dünyayı aidiyet duygusu üzerinden olumlar. Resim sanatında olumlayıcı görsel ideoloji, yapıldığı dönemin diğer görsel ve görsel olmayan ideolojilerine ait öğelerin yapıtın bütünselliği içerisinde birbirleriyle çatışma içerisinde bulunmadan birbirleriyle kurdukları ilişkiyle tanımlanır (Hadjinicolaou, 1998, s.157).

Olumlama, sanat yapıtında siyasi erkin egemen ideolojisinin toplumsal formasyonu oluşturan bütün bileşenlerle örtüşmesi olarak ortaya çıkar. Türk resminde olumlayıcı görsel ideoloji, Osmanlı Devleti'nde Batılı anlamda tuval resmine geçiş yapıldığı dönemlerden başlayarak, Cumhuriyet modernleşmesini olumlayan yapıtlara kadar çok sayıda eserde karşımıza çıkmaktadır.

5.1.1 Batılılaşma- Geleneksel Kimlik- Kadın İmgesi

Osmanlı Devleti'nde zihniyet yapısı, kurumsal ve bürokratik dönüşüm ile kimlik oluşturma süreçlerinin son yüzyılına belirleyen temel kavram Batılılaşma'dır. İlk olarak zihniyetin değişim ve dönüşüm geçirmeye başladığı bu süreçte, ikinci aşama siyasi kurumlarda ve son aşama kimlik kavramının bağlam ve çevresinde gelişmiştir (Kahraman, 2007, s. 125). Tanzimat'ın ilan edilmesinden sonra başlayan zihinsel dönüşümün altyapısını oluşturan çabalar, İkinci Meşrutiyet'ten sonrasını belirleyen siyasal ve toplumsal bir gerçekliğe dönüşmüştür.

Tanzimat'ın ilanıyla değişmeye ve dönüşmeye başlayan zihniyetin yansıtıldığı çalışmalardan biri Feyhaman Duran'ın (1886-1970) *'Tanzimat Fermanı Okunuyor'* adlı resmidir. 1932 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 81x50 cm. ölçülerinde yapılmış olan resimde, 3 Kasım 1839 tarihinde Gülhane Parkı'nda Hariciye Nazırı Koca Mustafa Reşid Paşa tarafından Gülhane Hatt-ı Şerifi'nin okunma sahnesi betimlenmiştir.



Resim 5.1: Saray-ı Hümayunda Vakı Gülhane Kasr-ı Hümayunu Pişgâhında Elli Beş Tarihinde Kiraat Olunan Tanzimat-ı Hayriye Hattı Hümayunu İçin Tertip Olunmuş Olan Alay-ı Vâlâ (Kaynak: Ünver, 1964, s. 705).

Süheyl Ünver'in Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa'nın isteği üzerine İstanbul'da hazırlanan ve Paşa'nın ölümünden sonra muhafaza edilerek Kahire'de "*Darü'l-kütübi'l-Mısriyye*" de 243 numaralı albümde bulunan '*Gülhane Hattı'nın İlân Töreni*' adlı resimden yapıldığını belirttiği çalışma belgesel nitelik taşımaktadır (Ünver, 1964, s. 702). Dolayısıyla, dönemin tümel ideolojisi olan batılılaşmanın görselleştirildiği '*Tanzimat Fermanı Okunuyor*' adlı resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.



Resim 5.2: Feyhaman Duran, "*Tanzimat Fermanı Okunuyor*", 1932, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x50 cm. (İstanbul Büyükşehir Belediyesi Tanzimat Müzesi Koleksiyonu) (Kaynak: Anonim:27, 1999, s. 131)

Osmanlı Devleti'nin batılılaşma süreci incelendiğinde, Tanzimat'tan Meşrutiyet'e kadar olan dönem ile Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e doğru ilerleyen süreç arasında temel zihniyet farklılıkları olduğu görülmektedir. Tanzimat'la başlayan dönemde Osmanlı Devleti'nin uyguladığı temel strateji, Batı medeniyetlerinin gelişmişliği üzerinden alınan yeniliklerin geleneksel zihniyet ve dini ideoloji ile uzlaştırılması üzerine kurulmuştur. Bu sebeple, askeri, idari ve bürokratik alanlarda başlayan değişim, toplumsal yapıda biçimsel değişikliklerden öteye gidememiştir. Dışarıdan alınan biçim ile toplumsal içeriğin birbirine uyum göstermemesi dönemin yazılı ve görsel sanat yapıtlarında eleştiri konusu olmuştur.

Meşrutiyet'ten sonraki dönemde, Batı medeniyetleri gibi kendi tarihselliği içerisinde gelişim göstermemiş ve kendi tecrübesi üzerinde yükselmemiş bir toplumda farklı bir kültürden alınan biçimsel değişikliklerin tek başına yeterli olmadığı düşüncesiyle hareket eden yönetici erk, toplumsal içeriğin değiştirilmesi ve geliştirilmesine ağırlık vererek, içeriğin biçimi oluşturması yöntemini benimsemiştir. Özellikle eğitim, kültür ve sosyal alanlarda ilerleme adına gerçekleştirilen reformlarla, modern Osmanlı bireyinin ortaya çıkması amaçlanmıştır.

Meşrutiyet'in ilanı ile devam eden demokratikleşme ve modernleşme çabalarının Cumhuriyet'in kuruluşuna zemin hazırladığı fikri, sanatçılar tarafından da görselleştirilmiştir. Örneğin, Hüseyin Avni Lifij (1886-1927) tarafından kâğıt üzerine karakalem tekniğiyle 56,2 x 40,6 cm. ölçülerinde yapılmış olan '*Özgürlük Alegorisi*' adlı resimde II. Meşrutiyet alegorik bir şekilde anlatılmıştır.



Resim 5.3: Hüseyin Avni Lifij, "*Özgürlük Alegorisi*", Kâğıt Üzerine Karakalem, 56,2 x40,6 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:12, 2017)

Resimde yedi melek tarafından gökyüzünde dalgalanan bir bayrak betimlenmiştir. Yerde bulunan kadın ve erkeklerden oluşan kalabalık figür topluluğu ellerini gökyüzüne doğru açmış, meleklerin taşıdığı bayrağa uzanmaya çalışmaktadır. Arka planda İstanbul silüetinin önünde bir cami görünürken resmin sağ tarafında üzerinde Osmanlıca kitabesi bulunan bir kapı betimlenmiştir. Serkan Çalışkan'a göre resimdeki bayrak imgesi, on dokuzuncu yüzyıl Türk resminin diğer örneklerinde olduğu gibi orduyu ya da devleti temsil etmemektedir. Bayrak, melekler tarafından taşınan ve özgürlüğü simgeleyen kutsal bir nesne olarak betimlenmiştir (Çalışkan, 2016, s. 32). Dönemin tümel ideolojisiyle uyumlu olarak Meşrutiyetin görselleştirildiği resmin tikel görsel ideolojisi olumluydu.

Endüstri Devrimi'ni yaşamış Batı medeniyeti karşında, Batılılaşmak ideolojisini benimseyerek çağa uygun bir toplum yapısı oluşturmayı hedefleyen Osmanlı Devleti'nde asrileşme kaygısının devlet eliyle hayata geçirilmesini sanat alanına taşıyan ilk çalışma Hüseyin Avni Lifij'in '*Kalkınma/ Belediye Faaliyetleri*' adlı resmidir (Dellaloğlu, 2018, s. 405). Lifij tarafından 1913 (Hicri 1332 olarak imzalı) tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan resim 173,5 x 505 cm. ölçülerindedir. Mimar Yervant Terzian tarafından Şehremaneti Kadıköy Şubesi olarak inşa edilmiş olan binaya koyulmak üzere Kadıköy Belediye Müdürü Celâl Esad Arseven tarafından sipariş edilen resim belediye binasının kapısının üzerindeki duvara asılmak amacıyla yapılmıştır. Ölçüsü binanın duvarına göre belirlenen çalışmanın ortasında kapıya denk gelen kısmı boş bırakılmıştır (Gören, 2001, s. 234).



Resim 5.4: Hüseyin Avni Lifij, "*Kalkınma/ Belediye Faaliyetleri*", 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 173,5 x 505 cm. (İRHM) (Kaynak: Dellaloğlu, 2018, s. 404)



Resim 5.5: Hüseyin Avni Lifij, "*Kalkınma/ Belediye Faaliyetleri*" (Sol Kısım Ayrıntı: Çalışan İşçiler) (Kaynak: Dellaloğlu, 2018, s. 404)

Kalabalık figürlerin çalışır vaziyette betimlendiği resmin kapının üzerine gelen boş kısmının üzerinde kırmızı bir testi ve yan duran ahşap bir araba bulunmaktadır. Kırmızı testinin arkasında büyük bir silindir görülmektedir. Resmin sol kısmında harç karıp taş döşeyen işçi figürleri bulunmaktadır. Arkalarında bulunan ağacın altında atlar bulunmaktadır. En solda testiden su içen bir işçi ve hemen arkasında bir resmi kurum binası görülmektedir. Resmin sağ tarafında çalışan işçi figürlerinden biri el arabasıyla taş getirirken betimlenmiştir. Bir işçi kürekle çalışırken hemen yanındaki işçi sırtında ağır bir çuval taşımaktadır. Resmin sağ ön kısmında görülen işçi figürünün üstü çıplaktır. Elindeki bez ile terini kurulamaya çalışan figürün arkasında yere eğilmiş halde çalışmaya devam eden bir başka figür görülmektedir. Resmin sağ arka planında eski evler ve geride Haydarpaşa garı görülmektedir.



Resim 5.6: Hüseyin Avni Lifij, "*Kalkınma/ Belediye Faaliyetleri*" (Sağ Kısım Ayrıntı: Çalışan İşçiler) (Kaynak: Dellaloğlu, 2018, s. 404)

Osmanlı Devleti'nin modernleşme çabaları içerisinde gerçekleştirdiği kalkınma faaliyetlerinin işlendiği resim dönemin tümel ideolojisi ile uyum içerisindedir. Bu sebeple resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.

Batılılaşma sürecinde, geleneksel yapının ve zihniyetin korunarak yenileşmenin gerçekleşmesi yönetici erkin siyasi meşruiyetinin devamlılığını sağlamak adına önemli bir argüman olarak kullanılmıştır. Modernleşme adına atılan adımların siyasi sistemde değişiklik yaratması üzerine geleneksel zihniyetin canlandırılması için yapılan çalışmalara Hüseyin Avni Lifij'in '*Huzur Dersleri*' ve '*Kadir Alayı*' adlı resimleri örnek olarak gösterilebilir.

Osmanlı Devleti'nde her sene ramazan ayının yirmi yedinci gecesine denk gelen Kadir Gecesi'nde aynı zamanda halifelik görevinde bulunan padişah, beyaz atının üzerinde Topkapı Sarayı'ndan çıkarak Ayasofya Camii'ne ibadet etmek için giderken fener alayı düzenlenmesi gelenek haline dönüşmüştür (Gören, 2004, s. 42). Hüseyin Avni Lifij tarafından 1923 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 28x51 cm. ölçülerinde yapılmış olan '*Kadir Gecesi Alayı*' adlı resim Osmanlı Devleti'nin geleneği haline gelen bu olayı görselleştirmektedir.



Resim 5.7: Hüseyin Avni Lifij, "*Kadir Gecesi Alayı*", 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 28x51 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:26, 1982, s. 4)

Resimde, Topkapı Sarayı'nın kapısının önünde beyaz atının üzerinde ilerleyen Halife Abdülmecid Efendi görülmektedir. Halifenin arkasında yaya olarak ilerleyen maiyeti ve yanlarında fener taşıyan görevliler bulunmaktadır. Resmin sol tarafında meşalelerin ışıkları arasında, Halifeyi görmek için gelen halk betimlenmiştir. Osmanlı Devleti'nin geleneksel zihniyetini yansıtan resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.

Ramazan ayının ilk günü başlayarak, saray salonlarının birinde padişahın huzurunda öğle ile ikindi namazları arasındaki saatlerde yapılan Huzur Dersleri, bir mukarrir¹ ve görevleri mukarrire soru sormak olan on beş muhataptan (tâlip) ve dinleyicilerden oluşmaktadır. Dönemin önemli ve tanınmış âlimlerinden olan mukarrirlerin, içeriğini Kur'an'ın tefsirinin oluşturduğu dersleri yaklaşık iki saat sürmektedir. Kökleri Osman Gazi'ye kadar uzanan bu gelenek Osmanlı Devleti'nin yıkılışına kadar devam etmiştir (Pakalın, 1993, s. 860-865). Hüseyin Avni Lifij tarafından 1923 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*Huzur Dersi*' adlı resim 22x52 cm. ölçülerindedir. Resmin sol tarafında Şehzade

¹ Huzur derslerinde, dersi takrir eden âlime '*mukarrir*' adı verilmektedir. Derslerde müzakereci görevinde bulunan âlimler eski tarihlerde '*tâlip*', sonraki zamanlarda '*muhatap*' adıyla anılmıştır. Ayrıntılı Bilgi İçin; İslam Ansiklopedisi, C.18, 442.

Abdülmeccid diğcr figürlerden farklı olarak kalın bir minder üzerinde yerde oturmaktadır.



Resim 5.8: Hüseyin Avni Lifij, "*Huzur Dersi*", 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 22x52 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Gören, 2001, s. 202-203)

Oturduğu minderin arkasında taht bulunmaktadır. Karşısında yan yana dizilmiş şekilde on bir hoca, rahlelerinin üzerindeki Kuran-ı Kerim'i okumaktadır. Hocaların hepsinin üzerinde mavi cübbeleri ve başlarında sarıkları olduğu görülmektedir. Din görevlilerinin iki yanında doğru dizilmiş olarak yerde oturan sekiz figürün başlarında fes bulunmaktadır. Resmin arka planında duvara dayalı şekilde, ahşap oymalı ve varak süslemeli beş sandalye görülmektedir. Duvarda büyük bir ayna, aynanın önünde büyük bir şamdan ve iki adet mavi porselen vazo görülmektedir. Yerde serili olan büyük kırmızı halının üzerinde yeşil, siyah ve sarı desenler bulunmaktadır. Osmanlı Devlet geleneğinin görselleştirildiği resim dönemin geleneksel zihniyetiyle uyum içerisindedir. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.

Osmanlı modernleşmesinde Batılı gibi olmak amacıyla yola çıkılmasına rağmen, ilerlemenin algılanış biçiminin yüzeyselliği sebebiyle, zaman içerisinde Batılı gibi görünmek halini almıştır. Batı'nın kendi tarihselliği içerisinde, ekonomik temeller üzerinde başlayan dönüşümü sonucunda ulaştığı ideolojik ve kültürel düzeyin Osmanlı toplumunda karşılık bulması uzun süre almıştır. Batılılaşma çabalarının en görünür mecrası saray olduğu için en erken değişimler saray hayatında gözlemlenmiştir. Şehzade Abdülmeccid tarafından 1917 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 133x174 cm. ölçülerinde yapılmış olan '*Harem'de Goethe/Mütalaa*' adlı resim, batılılaşma sürecinde saray içerisindeki hayatın

değişimini göstermektedir. Resimde, kadife kaplı, ayakları ahşap oymalı koltuğuna uzanmış, okuduğu Goethe'nin kitabına ara vermiş, sol eliyle boynundaki kolyesiyle oynar şekilde izleyiciye bakan bir kadın figürü betimlenmiştir. Kadın figürünün üzerinde dekoltesini açıkta bırakan koyu hardal rengi üzerine yaka, kol ve belini kavrayan kuşağı yeşil renkli olan bir elbise bulunmaktadır. Ayaklarında topuklu ve işlemeli iskarpinleri bulunan figürün saçları modern görünümde ve açıktır. Resmin modeli Abdülmecid Efendi'nin eşi olan Şehsuvar Kadınefendi'dir.



Resim 5.9: Şehzade Abdülmecid Efendi, "*Harem'de Goethe/ Mütalaa*", 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 133x 174 cm. (ADRHM) (Kaynak: Giray, 2020, s. 50)

Kadınefendi'nin sağ kolunun altında, mavi çerçeve içerine beyaz üzerine işleme yapılmış, altın renkli püsküllü bir yastık olduğu görülmektedir. Koltuğun üzerinde figürün ayaklarının ucunda yeşil renkli ve işlemeli bir örtü, başında ahşap oymalı bir sehpa ve yerde beyaz ve turuncu renklerde iki post bulunmaktadır. Duvarda asılı olan fotoğrafta bir padişah portresi siluet şeklinde seçilmektedir. Fotoğrafın solunda, şems desenli, mavi, bej ve kırmızı tonlarında, büyük bir duvar işleme bulunmaktadır. Sehpanın üzerinde mavi ve beyaz renklerde bir çeşm-i bülbül ve yanında not kâğıtları ve okunmuş mektuplar olduğu görülmektedir.

İlkay Canan Okkalı'ya göre, arka planda yarısı görülebilen hat levhada “*Mûr der hâne-i hod hükûm-i Süleyman dâred*” (*Karınca kendi evinde Süleyman gibi hükümrândır*) yazmaktadır (Okkalı, 2014, s. 259).

Ağırlıklı olarak oryantalist yaklaşımda ele alınan Osmanlı kadınının, dişiliğinin ön plana çıkartıldığı resimlerin aksine, kadının dişiliğinin değil, entelektüel kimliğinin ön plana çıkartıldığı ‘*Harem’de Goethe/ Mütalaa*’ adlı resim dönemin batılılaşma ideolojisiyle uyum içerisindedir. Bu sebeple resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.

Abdülmeccid Efendi tarafından 1923 tarihinde Tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan ‘*Dürrüşehvar Sultan*’ adlı resim 132 x 75cm ölçülerindedir. Resimde, uzun kumral saçları omuzlarına dökülmüş, sağ elinde kitap tutarken sol elini beline dayamış şekilde poz veren bir genç kız figürü betimlenmiştir.

Resmin modeli ve Abdülmeccid Efendi'nin kendi kızı olan Dürrüşehvar Sultan'dır. Uzun kumral saçları omuzunun üzerine dökülmekte olan figürün üzerinde mavi bir ceket ve içinde kısa beyaz bir elbise bulunmaktadır.

Batılılaşma dönemiyle beraber kadın imgesinin sarayda başlayan değişimini yansıtan resim dönemin tümel ideolojisi ile uyum içerisindedir. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.



Resim 5.10: Şehzade Abdülmecid Efendi, "*Dürrüşehvar Sultan*", 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 137x 80 cm. (Milli Saraylar Resim Koleksiyonu) (Kaynak: Anonim:15, 2006, s. 107)

Osmanlı Devleti'nde Batılılaşmanın etkileri Saray başta olmak üzere gündelik hayattaki değişimlerle beraber toplumsallık kazanmaya başlamıştır. Batı kültürünün mahrem alan olan eve girmeye ve gündelik hayata yansımaya başladığını gösteren çalışmalardan biri olan '*Ahmed Rıza Bey'in Annesi Naile Hanım*' adlı resim, Mihri Müşfik tarafından 1908-1909 yıllarında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle

yapılmıştır. Resimde görülen ve İttihat ve Terakki Nazırı olan Ahmed Rıza Bey'in annesi olan figür, divan üzerinde elinde tespihiyle oturur vaziyette betimlenmiştir. Üzerinde kırmızı bir elbise ve işlemeli kırmızı bir ceket bulunan orta yaşlı kadın figürü, divanın kenarına yaslanmış izleyiciye doğru bakmaktadır. Resmin sol tarafında odanın kafesli penceresi, arka planda duvarda altın varaklı geleneksel işlemler ile beraber çini bir gülabdan bulunmaktadır. Figürün sağ kolunu dayadığı divanın kenarında porselen bir fincan ve pencerede mavi işlemeli perdeler görülmektedir.



Resim 5.11: Mihri Müşfik, "Ahmed Rıza Bey'in Annesi Naile Hanım", 1908-1909, Tuval Üzerine Yağlıboya (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Toros, 1988, s. 5)

Oryantalist bakış açısıyla yapılan resimlerde yaygın olarak görülen uzanan kadın figürünün aksine, kılık kıyafet, duruş ve bakışıyla batı kültürünü özel hayatında benimsediği görülen kadın figürü dönemin tümel ideolojisini yansıtmaktadır. Bu sebeple, resmin tikel ideolojisi olumluyucudur.

Osmanlı Devleti'nde II. Mahmut döneminde toplumda dini, sınıfsal ve ırksal farklılıkların dış görünüş üzerindeki belirleyiciliğini ortadan kaldırarak 'kıyafetin ayrıcalık göstergesi olmasının önüne geçmek' amacıyla, devlet memurlarına Batı tarzında giyinme zorunluluğu getirilmiştir. Ancak, Batılı giyim tarzının geleneksel ve

dini ideolojiyi yansıtabak şekilde biçimlendirilmesi için bu değişim başa takılacak fes ile bütünleştirilmiştir (Kırpık, 2007, s.14). Ortaya çıkan kıyafet şekli, Batı medeniyetleri karşısında, Osmanlı Devleti'nin biçimsel olarak modernliğini gösterirken, aynı zamanda toplumsal yapıdaki geleneksel zihniyetin devamlılığını da sağlamaktadır.

Şeker Ahmet Paşa tarafından tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 116x 84 cm. ölçülerinde yapılmış olan 'Otoportre' adlı resimde Batılılaşma hareketleri ile ortaya çıkan Osmanlı erkek figürü görselleştirilmiştir.



Resim 5.12: Şeker Ahmet Paşa, "Otoportre", Tuval Üzerine Yağlıboya, 116x 84 cm. (İRHM) (Kaynak: Gören, 2002, s. 63)

Resimde, elinde paleti ile şövalesinin başında resim yapmakta olan orta yaşlı, bir erkek ressam figürü bulunmaktadır. Üzerinde Batı tarzı kıyafetler olduğu görülen figür başında bordo renkli fesi ile betimlenmiştir. Sağ elinde fırçası ve sol elinde

paletiyle betimlenmiş olan figürün üzerinde koyu renk ceket, içinde dik yakalı beyaz gömlek, beyaz yelek ve boynunda kravat olduğu görülmektedir.

Osmanlı Devleti'nde tek tip kıyafet zorunluluğu getirilerek, Osmanlı toplumunda bulunan farklı din, ırk ve sınıflara ait kimliklerin belirleyiciliğini ortadan kaldırarak, Osmanlı toprakları üzerinde yaşayan herkesin eşit olduğunu göstermek amaçlanmıştır. Bu düşünce, Batılılaşma süreci içerisinde bulunan yönetici erkin demokratik toplum yapısını oluşturmak adına attığı biçimsel adımlardan biri olmuştur. Demokratikleşme ve eşitlik adına memuriyet görevinde bulunan erkeklerin kıyafetlerinde düzenlemeler yapılırken, kadınların dini ideolojinin gerektirdiği şekilde örtünmeleri gerekmektedir.

Batı tarzında yeni Osmanlı erkek tipinin görselleştirildiği resim aynı zamanda bir Osmanlı sanatçısını Batılı tarzda tuval resmi yaparken atölye ortamında betimlemektedir. Dönemin Batılılaşma ideolojisinin yansıtıldığı resim toplumsal yapının tümel ideolojisiyle uyum içerisindedir. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.

Osmanlı Devleti'ne kahve 1519 tarihinde gelmiştir. Evlerde kadınlar arasında kahve ikramı sosyal hayatın bir parçası haline dönüşürken 1554 yılında Halep' li Hakem ve Suriye' li Şems'in Tahtakale'de İstanbul'un ilk kahvehanesini açmalarıyla erkekler arasında da yaygınlaşmıştır. On altıncı yüzyıldan itibaren mahalle kahvehanelerinin açılmasıyla, Osmanlı erkeklerinin gündelik hayatlarının bir parçası olan kahvehaneler, halk kültürünün önemli bir parçası haline almıştır (Germaner ve İnankur, 2002, s. 276-281). Hüseyin Rıfat Çeteci tarafından 1908 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*Kahvehane*' adlı resim 65,5 x 94 cm. ölçülerindedir. Resimde, camekân bölmeyle ikiye ayrılmış bir kahvehanede on iki figür betimlenmiştir. Resmin sol kısmında beş figürün oturduğu masanın başında kahveci ayakta durmaktadır. Kahvecinin başında takke, ayağında şalvar ve üzerinde önlük bulunmaktadır. Alçak masanın etrafında tabure ve sandalyelerde oturan figürlerin tamamı sarıklı ve cübbelidir. Masanın önünde, diğer gruptan ayrı olarak tek başına sandalyede oturan sarıklı ve cübbeli figür profilden betimlenmiştir. Kahvehanenin duvarında beş adet tablo ve bir duvar saati asılıdır. Tablolardan iki tanesi hat levhadır. Duvarın dibinde camekânın yanında oturan üç figür görülmektedir. Ortada bulunan figür sedirde bağdaş kurmuş vaziyette diğer iki figüre bir şey anlatmaktadır. Resmin sağında camekânla ayrılmış olan diğer bölümde sedirlerde oturan iki erkek figür bulunmaktadır. Osmanlı toplumunda erkeklerin

gündelik hayatının görselleştirildiği resim dönemin tümel ideolojisi ile uyum içerisindedir. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.



Resim 5.13: Hüseyin Rıfat Çeteci, "*Kahvehane*", 1908, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65,5 x 94 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:21, 2010, Lot No: 544)

Toplumsal dinamikleri dini ideoloji ve geleneksel zihniyet üzerine kurulmuş olan Osmanlı Devleti'nde, Batılılaşma sürecinin kadın imgesi üzerinden okumasının temel sebebi, dini inançların gündelik hayatta etkilediği temel figürün kadın olmasıdır.

Osmanlı toplumunda kadının sosyal hayata katılımından kıyafetlerine kadar gündelik hayattaki bütün faaliyetleri geleneksel zihniyet tarafından şekillendirilen kadın, resim sanatında erkek ressamlar tarafından Meşrutiyet'e kadar mahrem alanı olan evde, haremde ya da sarayda oryantalist bakış açısıyla görselleştirilirken, Meşrutiyet'ten sonra kadın imgesinin devletin modern görünümü ile ilişkilendirilmesi ağırlık kazanmıştır. Bu dönemde kadın imgesi yavaş yavaş oryantalistlerin keyifle yerleştiği mahrem alanından çıkartılarak yine erkek egemen zihniyet tarafından, kadın için belirledikleri sınırlar içerisinde hareket etmek şartıyla, gündelik hayata dâhil edilmeye başlanmıştır. Bu değişim, resim sanatına,

evinde kitap okuyan, Ada'da, Boğaz'da ya da şehirde gezintiye çıkan, deniz kenarında yürüyen ve atölyede resim yapan kadın figürü olarak yansımıştır.

Osman Hamdi Bey tarafından 1881 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 185x109 cm ölçülerinde yapılmış olan '*Osmanlı Kadını Portresi*, adlı resim, Osmanlı kadınının Batılılaşma sürecinde değişen moda anlayışını görselleştirmektedir. Resimde, yüzünde şeffaf peçesi, üzerinde uzun siyah feracesi ile ayakta poz veren bir Osmanlı kadın figürü betimlenmiştir.

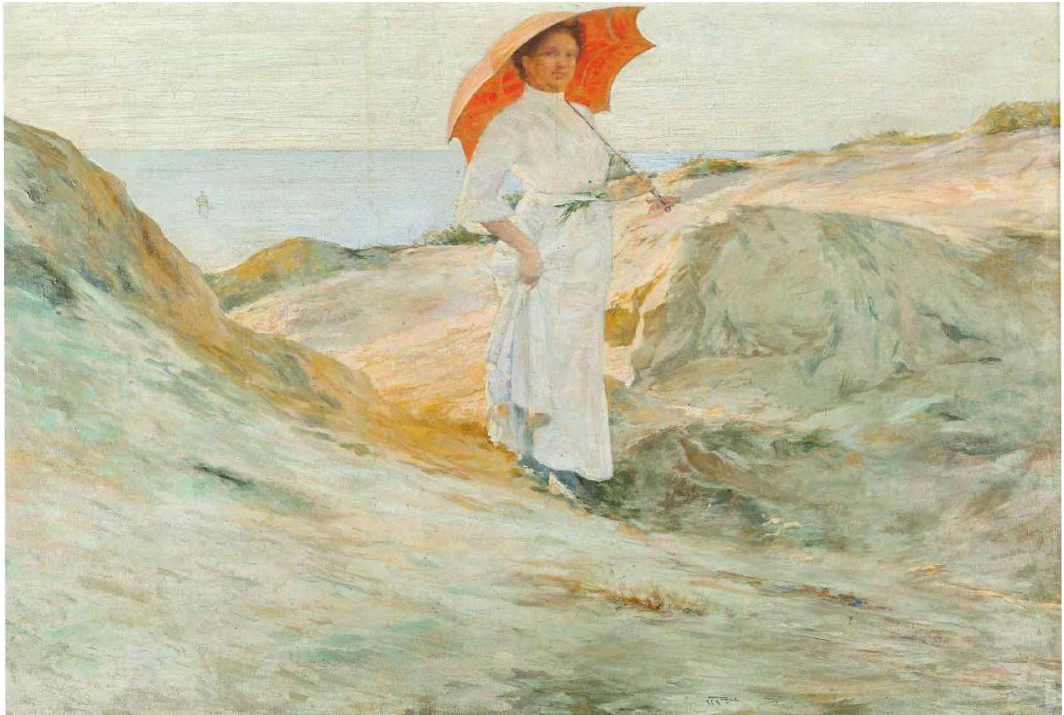


Resim 5.14: Osman Hamdi Bey, "*Osmanlı Kadını Portresi*", 1881, Tuval Üzerine Yağlıboya, 185x109 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Eldem, E., 2010, s. 202)

Ellerini göğsünün üzerinde birleştirmiş olan figürün başında, saçlarının bir kısmını açıkta bırakan peçesinin takılı olduğu beyaz bir başlık bulunmaktadır. Feracesinin kollarından ve etek ucundan dışarıya çıkmış olan beyaz dantel firfir detayları dikkat çekmektedir. İç mekânda izleyicinin gözlerine bakar şekilde poz

vermiş olan figürün arkasında altın renkli, jakarlı, işlemeli bir fon perdesi bulunmaktadır. Yerde serili olan geleneksel motifli kilimde mavi, bordo, sarı ve bej renkleri hâkimdir. Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma ile beraber başlayan kadın kıyafetlerindeki değişimin görselleştirildiği resim dönemin tümel ideolojisi ile uyum içerisindedir. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumluyucudur.

İzzettin Ziya tarafından 1911 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*Şemsiyeli Kadın*' adlı resim 60x73,5 cm ölçülerindedir. Resimde, deniz kenarında kayalıklar üzerinde elindeki kırmızı şemsiyesi ile profilden poz vermiş bir kadın figürü betimlenmiştir.



Resim 5.15: İzzettin Ziya, "*Şemsiyeli Kadın*", 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 x 73,5 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:15, 2006, s. 150)

Kadının üzerinde yakası kapalı ve uzun kollu beyaz bir elbise bulunmaktadır. Elbisenin kolları kıvrımış olan figür, sağ eliyle elbisesinin eteğini tutmaktadır. Kahverengi saçları topuz yapılmış olan figür izleyiciye doğru bakmaktadır. Tek başına deniz kenarında dolaşmaya çıkmış olan kadın figürünün görselleştirildiği resim dönemin tümel ideolojisini yansıtmaktadır. Bu sebeple resmin tikel görsel ideolojisi olumluyucudur.

Osman Hamdi Bey tarafından 1887 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*Gezintide Kadınlar*' adlı resim 84x132 cm ölçülerindedir.

Resimde, üzerlerinde ferace, yüzlerinde peçe ve ellerinde şemsiyeleriyle gezintiye çıkmış olan kadın figürleri betimlenmiştir.



Resim 5.16: Osman Hamdi Bey, "*Gezintide Kadınlar*", 1887, Tuval Üzerine Yağlıboya, 84 x 132 cm. (Yapı Kredi Bankası Resim Koleksiyonu) (Kaynak: Eldem, E., 2010, s. 222)

Resmin sağ kısmında dört ve orta kısmında beş kadın figürü ile beraber, sol tarafta büyük şemsiye altında açılmış esnaf tezgâhları ve erkek figürler bulunmaktadır. Sarı, mavi, yeşil, lila ve siyah renkli ferace giymiş ve tamamı izleyiciye doğru bakan kadın figürlerinin her birinin feracelerinde dantel ve firfir detayları bulunmaktadır. Resimde kadın figürlerinin kullandığı yeşil, beyaz, kırmızı ve lila renkli şemsiyelerin kenarlarında püskül, işleme ya da dantel bulunmaktadır. Resmin arka planında bir cami minaresi ve duvarları gözükmemektedir. Resmin sol tarafında, büyük yeşil bir şemsiye altında tezgâh açmış olan sokak satıcıları görülmektedir. Resmin orta kısmında görülen beş kadın figürünün yanında izleyiciye arkası dönük olarak betimlenmiş olan küçük kız çocuğunun üzerinde beyaz bir elbise ve belinde mavi kurdele detayı bulunmaktadır. Kız çocuğunun açık bırakılmış olan uzun kahverengi saçlarına mavi kurdele takılmıştır. Resmin sağ alt köşesinde toprağın üzerine uzanmış uyuyan bir köpek figürü görülmektedir. Kadınların dini kuralların ve yönetici erkin çizdiği sınırlar içerisinde, gündelik hayatta kadın kadına

gezinti halinde görselleştirildiği resim dönemin tümel ideolojisiyle uyum içerisinde. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumlu. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumlu.

İbrahim Çallı tarafından 1912 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan 'Hamakta Uzanmış Kadın' adlı resim 38x70 cm ölçülerindedir. Resimde, iki ağacın arasında bulunan hamağa uzanmış kitap okuyan bir kadın figürü betimlenmiştir.



Resim 5.17: İbrahim Çallı, "Hamakta Uzanmış Kadın", 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 38x70 cm. (SSMRK) (Kaynak: Anonim:7, 2009, s. 129)

Kadının üzerinde uzun beyaz bir elbise ve saçlarında çiçeklerden yapılmış bir taç bulunmaktadır. Uzun kahverengi saçları omuzlarının üzerinden dökülmekte olan kadın elindeki kitabını okumaktadır. Resmin arka planında ağaçların arasından deniz ve üzerinde tekneler görülmektedir. Osmanlı toplumsal yapısında değişmeye başlayan kadın imgesinin görselleştirildiği resim dönemin tümel ideolojisi ile uyum içerisinde. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumlu.

Müfide Kadri tarafından 1909 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan 'Sandal Sefası' adlı resim 40x75,5 cm ölçülerindedir. Resimde, denizde bir sandal üzerinde iki kadın figürü betimlenmiştir.

Kadınların her ikisinin de üzerinde beyaz giysileri ve başlarında saçlarının bir kısmını açıkta bırakan örtüleri bulunmaktadır. Resmin sağ tarafında görülen kadın figürü sandalda kürek çekmekte iken diğer figür denizi seyretmektedir. Arka planda

görülen deniz manzarasının sağ tarafında yelkenli bir tekne sol tarafta adalar gözükmektedir.

Kamusal alanda tek başlarına sandalla gezinti yapan kadınların görselleştirildiği resmin yine bir kadın sanatçı tarafından üretilmesi dönemin tümel ideolojisini yansıtmaktadır. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumluyadır.



Resim 5.18: Müfide Kadri, "*Sandal Sefası*", 1909, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40x75,5 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:2, 2010, Lot No: 158)

Halil Paşa tarafından tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*Ressam Kız ve Atölyesi*' adlı resim 41x33 cm. ölçülerindedir. Resimde, şöalesinin başında resim yaparken betimlenmiş olan genç kız figürü görülmektedir. Ayaklarını şöalenin tahtasına dayamış olan kızın üzerinde kırmızı bir ceket ve lila rengi uzun bir etek bulunmaktadır. Açık kahverengi alçak bir koltukta oturan kızın uzun saçları açık ve örgülüdür. Ressam kızın yanında üzerinde palet ve boyaalarının durduğu bir sehpa bulunmaktadır. Şövalenin arkasında görülen demir bir soba ve sobanın üzerinde kız tarafından deseni çizilen kristal bir sürahi bulunmaktadır. Atölye olduğu düşünülen mekânın içerisinde bir kanep ve kanepenin üzerinde örgü beyaz bir şal gözükmektedir. Kanepenin arkasında bulunan kilim asılı olan duvarda iki, yanında kavukluk bulunan duvarda farklı ölçülerde yedi adet resim asılıdır. Kilimli duvarın hemen yanındaki duvarda vazunun konulduğu kavukluk ve kavukluğun etrafında yedi resim asılıdır. Resim, kadınların sanatla ilgilenmeye başladığı toplumsal

değişim sürecini görselleştirmektedir. Dönemin tümel ideolojisiyle uyum içerisinde bulunan resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.



Resim 5.19: Halil Paşa, "*Ressam Kız ve Atölyesi*", Tuval Üzerine Yağlıboya, 41x33 cm. (Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu) (Kaynak: Anonim:7, 2009, s. 87)

Ömer Adil tarafından 1919-1922 yılları arasında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*Kızlar Atölyesi*' adlı resim 81x118 cm. ölçülerindedir. 1914 tarihinde açılmış olan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin atölyesinin görselleştirildiği resimde on bir kadın figürü bulunmaktadır. Resmin ön planında şövalesinin başında resim yaparken arkasında ayakta duran atölyenin hocası ile konuşan bir genç kız figürü betimlenmiştir. Başındaki örtüyü geriye doğru atmış olan figürün üzerinde uzun kollu beyaz bir gömlek ve uzun etek bulunmaktadır. Atölye hocasının başı örtülü ve üzerinde beyaz uzun kollu önlük olduğu görülmektedir.



Resim 5.20: Ömer Adil, "*Kızlar Atölyesi*", 1919-1922, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x118 cm. (İRHM) (Kaynak: Anonim:15, 2006, s. 37)

Resmin sağ tarafında izleyiciye arkası dönük olarak betimlenmiş olan iki öğrenciden biri, sandalyesinde oturmakta ve şövalesindeki resmini tamamlamaktadır. Diğer öğrenci arkadaşının arkasında ayakta durmaktadır. Resmin sol kısmında görülen üç genç kız figüründen biri yere eğilmiş vaziyette elindeki tuvale tuval bezi germektedir. Uzun saçlarını arkadan toplamış olan genç kızın sağ tarafında yerde bir çekiç ve sol tarafında üzerinde demlik olan bir soba görülmektedir. Sobanın arkasında duvar kenarında ahşap bir paravan bulunmaktadır. Paravanın önünde ayakta duran beyaz önlüklü genç kız, solundaki masanın üzerinde oturmakta olan saçlarını ensesinde topuz yapmış ve çay içen diğer arkadaşıyla sohbet etmektedir.

Resmin sağ arka planında görülen atölye kapısının yanında ahşap büyük bir dolap ve dolabın önünde ayakta duran üç figür görülmektedir. Dolabın üzerinde bir alçı heykel ve önünde bir tors bulunmaktadır. Torsun arkasında görülen figürlerden biri şövalesinin başında resim yaparken diğer iki figür onu izlemektedir. Kapının bulunduğu duvarda saat, palet, resim ve heykel çalışmaları asılıdır. Kapının tam üzerinde ve sol yanında asılı olan dört manzara resmi bulunurken resmin sol üst köşesindeki tabloların nü olduğu görülmektedir.

İkinci Meşrutiyet'ten önceki dönemlerde çarşafı ve peçesi olmadan betimlenen kadın figürleri genellikle herhangi bir eylem halinde değil, oturur ya da uzanır şekilde poz verirken betimlenmiştir (Tansuğ, 1991, s.139). Mahremiyet alanı olan evinden dışarıya çıkmış ve sanat çalışmaları yapan kadınların betimlendiği resim batılılaşma döneminde değişmekte olan kadın imgesini görselleştirerek dönemin tümel ideolojisiyle uyuşmaktadır. Dolayısıyla resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.

5.1.2 Ulusun Kurtuluşu- Milli Mücadele Yılları

Osmanlı Devleti'nde Balkan Savaşları ile başlayan zorlu süreç Birinci Dünya Savaşı'ndaki yenilgiden sonra bir ulusun kurtuluş mücadelesine dönüşmüştür. Savaş yıllarında halkın desteğini almak, mücadele ruhunu kuvvetli tutmak, birlik ve beraberlik duygusunu pekiştirmek amacıyla ideolojik içerik yüklenen resim sanatı, devrimin oluşum aşamasında verilen mücadeleyi yücelten ve savaş yıllarını siyasi özgürlüğün imgesi haline dönüştüren (Öndin, 2014, s. 43) yapıtlarla hâkim ideolojiyi olumlayıcı işlevine devam etmiştir.

Yeni bir siyasi rejimin kurulma aşamasında ulus bilincinin oluşturulması, ulusal tarihin toplumsal hafızada inşa edilmesini gerektirmektedir. Türk halkının savaş yıllarında omuz omuza verdiği mücadelenin sanat yapıtlarında işlenmesiyle, ulusal tarihin bir parçası olan her bireyin ulaşılan zaferin paydaşı olarak yeni rejime ve devrimlerine aidiyet duygusunu arttırması amaçlanmıştır. Rejimin yerleştirmek ve sürekliliğini sağlamak, idari, siyasi, sosyal ve kültürel alanlarda köklü devrimlerin yapılmasını ve bu devrimlerin halka benimsetilerek içselleştirilmesinin sağlanmasını gerektirmektedir. Bu amaçla, dönemin hâkim ideolojisiyle koşut hareket eden resim sanatında Ulusal Kurtuluş Savaşı birçok sanatçı tarafından görselleştirilmiştir. Nilüfer Öndin'e göre, temasını Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın oluşturduğu resimlerin ortak özellikleri, savaşa eleştirel açıdan yaklaşmayarak, verilen mücadelenin yüceltilmesidir. Maddi olanaksızlıklar içerisinde maneviyatın kuvvetinin ve kararlılığın vurgulandığı bu yüceltmede halkın direnci ön plana çıkartılmaktadır (Öndin, 2003, s. 197).

Kurtuluş Savaşı döneminde yaşanan kötü günlerin halkın zihninde canlı tutularak aynı günlerin tekrar yaşanmaması için yapılan devrimlere sahip çıkılması gerektiği mesajını veren eserlerden biri Sami Yetik tarafından 1924 yılında taval

üzerine yağlıboya tekniğiyle 194x294 cm. ölçülerinde yapılmış olan 'Türk Kurtuluş Savaşı'ndan/ Köyün Geriye Alınması' adlı resimdir.



Resim 5.21: Sami Yetik, "Türk Kurtuluş Savaşı'ndan/ Köyün Geriye Alınması", 1924, Tuval Üzerine Yağlıboya, 194x294 cm. (Askeri Müze Resim Koleksiyonu Envanter No: 8490)

Resimde, ellerinde tüfekleri ile saldırı pozisyonunda olan bir grup asker ve zeybek figürü betimlenmiştir. Resimde altı asker ve iki zeybek savaşır halde gözükrken yaralı ya da ölü olan iki askerin yerde yattığı görülmektedir. Resmin ortasındaki asker figürü elindeki el bombasını düşmana fırlatmak üzeredir. Arkasında bulunan askerin sırtında tüfeği ve elinde el bombası bulunmaktadır. Resmin sol tarafındaki diğer askerler hücum pozisyonunda betimlenmiştir. Resmin en sağında parçalanmış kağıt arabalarının arkasında profilden görülen zeybek boynunda fişekliği ve elinde tüfeğiyle, saldırı konumundadır. Resmin solunda görülen zeybek ateş etmek üzereyken sağ yanındaki askerin nişan aldığı görülmektedir. Arka planda düşman askerleri tarafından yakılıp yıkılmış harabe bir köy görüntüsü içerisinde ilerlemeye çalışan asker silüetleri bulunmaktadır. Kurtuluş Savaşı esnasında, işgal kuvvetlerinin ele geçirdiği bir köyün Türk askerleri tarafından düşman işgalinden kurtarılışını görselleştiren resim dönemin tümel ideolojisiyle uyum içerisindedir. Bu sebeple resmin tikel görsel ideolojisi olumluydudur.

Ali Cemal tarafından 1917 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan 'Vatan Savunması' adlı resim 74,5 x 110 cm. ölçülerindedir. Düşman tarafından harap edilmiş bir köyde vatan savunması yapan Türk askerlerinin betimlendiği resimde dört asker figürü görülmektedir.



Resim 5.22: Ali Cemal, "Vatan Savunması", 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 74,5 x 110 cm. (ADRHM, Envanter No: R-0267) (Kaynak: Gören, 1997a, s. 84)

Yıkılmış bir taş duvarın arkasında siper almış olan askerlerden resmin en solunda görülen figür tüfeğini havaya kaldırmış, duvarın arkasını gözetlemektedir. Resmin sağında kırık ahşap kapının arkasında yaralı bir asker yerde oturduğu görülmektedir. Sol eliyle yerden destek alan yaralı asker havaya kaldırdığı sağ eli kan içindedir. Hemen solunda ayakta duran asker, ahşap kapının aralığından düşmana doğru nişan almıştır. Arkalarında betimlenen asker figürü iki eliyle kavradığı tüfeğiyle onlara doğru hareket etmektedir. Resmin solunda yıkılan duvarın arkasında çatısı yıkılmış bir ev, dalları kurumuş bir ağaç ve arka planda uzakta bir köy silüeti gözükmemektedir. Kurtuluş savaşında cephede verilen kıyasıya mücadele sahnesinin betimlendiği resimde Türk askerinin kahramanlığı dönemin tümel ideolojisine uygun şekilde görselleştirilmiştir. Bu sebeple resmin tikel görsel ideolojisi olumluydudur.

Sami Yetik tarafından 1917 tarihinde, tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle, 210 x 300 cm. ölçülerinde yapılmış olan '*Türk Kurtuluş Savaşından*' adlı resimde, cephede savaşan askerler ve sivil milisler betimlenmiştir.



Resim 5.23: Sami Yetik, "*Türk Kurtuluş Savaşı'ndan*", 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 210 x 300 cm. (Askeri Müze Resim Koleksiyonu Envanter No: 11459)

Resimde ayakta duran tek figür, elinde tüfeği ve sırtında fişekliği bulunan yöresel kıyafetler içerisindeki zeybeğdir. Zeybeğin sol tarafında, başı izleyiciye dönük şehit bir asker görülmektedir. Askerin tüfeğinin namlusu bedenine dayanmış ve kabzası toprağa düşmüştür. Tüfeğin arkasında, yerde, siper kazmak için kullanılan küçük bir metal kürek görülmektedir. Ayakta duran zeybeğin önünde bulunan iki zeybekten biri nişan almış diğeri nişan alınan yöne doğru bakar şekilde betimlenmiştir. Resmin en solunda siper almış bir asker figürünün bir kısmı görülmektedir. Tablonun sağ tarafında bulunan zeybek ve asker figürleri siperin ardında uzanmış, nişan almış ya da ateş eder şekilde betimlenmiştir. Askerlerin arkasında yerde yatan yaralı ya da şehit bir zeybek figürü bulunmaktadır.

Vatan savunmasında omuz omuza verilen kahramanca mücadelenin görselleştirildiği resim dönemin tümel ideolojisiyle uyum içerisinde. Bu sebeple, resmin tikel ideolojisi olumluydur.

Sami Yetik tarafından 1928 yılında duralit üzerine yağlı boya tekniğiyle 71x100 cm. ölçülerinde yapılmış olan '*Topçular*' adlı resimde, milli mücadele

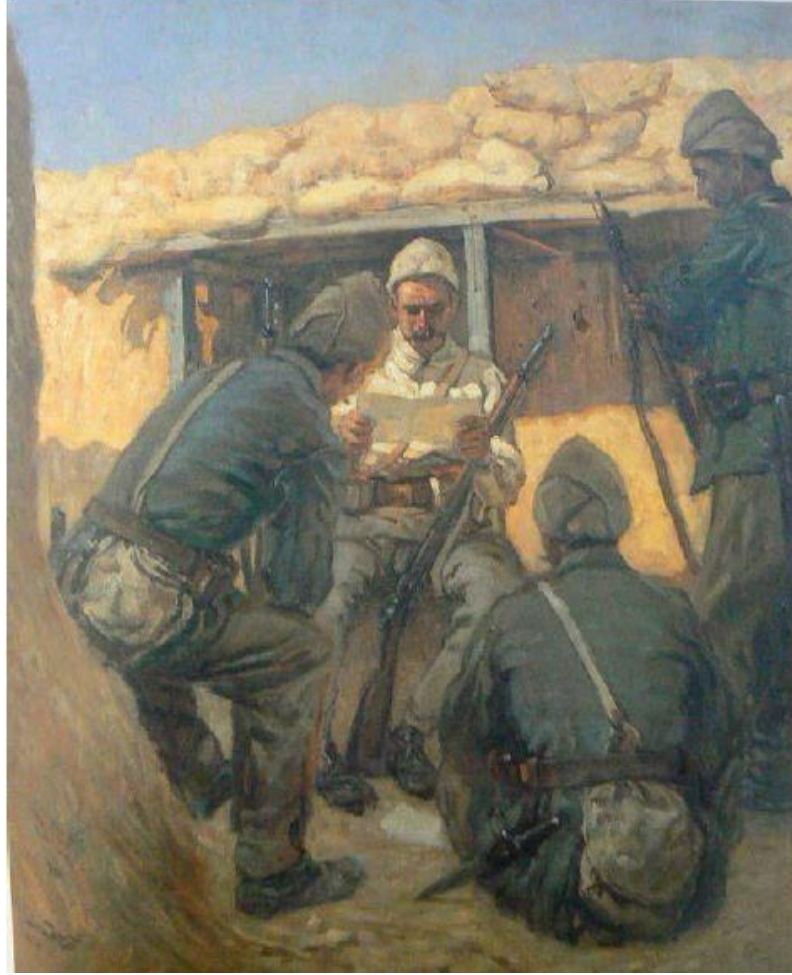
yıllarında, bağımsızlık adına verilen zorlu mücadele görselleştirilmiştir. Resimde, altı öküz tarafından çekilerek dar bir geçitten geçirilmeye çalışılan top arabası, bir süvari ve yardım eden beş köylü figürü betimlenmiştir.



Resim 5.24: Sami Yetik, "*Topçular*", 1928, Duralit Üzerine Yağlıboya, 71x100 cm. (ADRHM) (Kaynak: Giray, 2020, s. 240)

Resmin sağında top arabasının tekerleğini arkasından itmeye çalışan köylü kıyafetli figürün harcadığı güç arkaya atıp destek almaya çalıştığı ayağından anlaşılmaktadır. Resmin sağ tarafında aynı tekerleğe bağlanan ipi çekmeye çalışan iki erkek figürü daha görülmektedir. Her iki figürün üzerinde de gömlek, şalvar ve bellerinde kuşakları bulunmaktadır. Resmin solunda top arabası ile dar geçidin kaya duvarları arasında betimlenmiş olan süvari, top arabasını götürmeye çalışanlara kılavuzluk yapmaktadır. Süvarinin önünde bulunan hayvanların yanında ilerleyen köylü figürünün de arabaya bağlanmış olan iplerden birini çekerek yürümeye çalıştığı görülmektedir. Milli Mücadele'nin zorlu zamanlarını, asker ve sivil halkın birlikteliğiyle, dayanışma ve mücadele azmini görselleştiren resim, dönemin egemen ideolojisi ile uyum içerisindedir. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumluyucudur.

Hikmet Onat tarafından 1917 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan 'Siperde Mektup Okuyan Askerler' adlı resim 150x124 cm. ölçülerindedir. Resimde siperin içinde dört asker figürü betimlenmiştir.



Resim 5.25: Hikmet Onat, "*Siperde Mektup Okuyan Askerler*", 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x124 cm. (İRHM) (Kaynak: Anonim:28, 2003, s. 57)

Resmin orta planında görülen asker, izleyiciye yüzü dönük şekilde, siper içerisinde oturmuş, tüfeğini bacaklarının arasına alarak kabzasını yere dayamış vaziyette elindeki mektubu okumaktadır. Onu dinleyen diğer üç asker figüründen biri izleyiciye arkası dönük biçimde yerde oturmaktadır. Resmin sol tarafında, profilden betimlenmiş olan asker figürü siperin yan duvarına yaslanmışken yere dayadığı tüfeğinden destek alarak, okunan mektubu dinlemektedir. Resmin sağ kısımda elinde tüfeğiyle görülen asker ayakta durmaktadır.

Şişli Atölyesi'nde yapılmış olan resim, cephede zor şartlarda savaşan askerlerin cephe arkasında bıraktıkları yakınlarından gelen mektuplarla morallerinin

yükselmesini işleyerek, halkın askere verdiği manevi desteğin önemini görselleştirmektedir. Dönemin tümel ideolojisini yansıtan resmin tikel görsel ideolojisi olumluyacıdır.

Ali Cemal (Ben'im) tarafından, 1917 yılında, Şişli Atölyesi'nde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*Biraz Su/Yaralıya Yardım*' adlı resim 121x150 cm. ölçülerindedir. Resimde yerde oturmuş vaziyette görülen yaralı düşman askerine matarayla su içirmeye çalışan bir Türk askeri ve arkalarında duran bir at betimlenmiştir.



Resim 5.26: Ali Cemal, "*Biraz Su/ Yaralıya Yardım*", 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 121x150 cm. (Askeri Müze Resim Koleksiyonu Envanter No: 11472)

Tüfeğini yanına yere bırakmış olan yaralı asker yere dayadığı sağ elinden destek olarak doğrulmuştur. Yaralıya yardım eden Türk askerinin başında enveriye bulunmaktadır. Asker figürünün arkasında duran atının üzerinde askeri koşum takımı ve süvari kılıcı görülmektedir. İki asker ile atın arasında gözüken ve üst kısmı

kadrajın dışında kalan direğin sancak direği olduğu düşünülmektedir. Türk askerinin, vatan toprağını işgal etmiş olan düşman askerine karşı gösterdiği merhametin betimlendiği resim dönemin tümel ideolojisini yansıtmaktadır. Bu sebeple resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.

Sami Yetik tarafından 1917 tarihine tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*Milli Mücadele*' adlı resim 106 x175 cm. ölçülerindedir. Resimde, ağaçların altında siperde bulunan Kuvâ-yi Milliyeci milis ve zeybek figürleri betimlenmiştir. Figürlerin tamamı resmin arka planında betimlenen düşman süvarilerini gözlemlemektedir. Resmin sağında betimlenmiş olan zeybeğin başında kırmızı kabalak başlığı bulunmaktadır. Başlığın çevresinde yeşil tonlarında bir yemeni ve püskül bulunmaktadır. Üzerindeki beyaz mintanın kolları dirseğinin üzerine kadar sıvamış ve yakası açıktır. Gömleğinin üzerinde yelek, yeleğinin üzerinde fişeklik bulunmaktadır. Ayağında diz kapağına kadar uzanan potur ve ayaklarında çarık olduğu görülmektedir. Sağ eliyle fişek çıkartan zeybek sol eliyle tüfeğini tutmaktadır. Zeybeğin solunda görülen Kuvâ-yi Milliyeci milisinin parmağı tüfeğinin tetiğindedir.



Resim 5.27: Sami Yetik, "*Milli Mücadele*", 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 106x175 cm. (Askeri Müze Resim Koleksiyonu Envanter No: 8479)

Düzenli ordu kurulana kadar düşman ordularının ilerlemesini engellemek amacıyla kurulan Kuvâ-yi Milliye milisleri ve zeybeklerin, savaş döneminde vatan savunması için birlikte verdikleri mücadelenin ve askerler kadar sivil halkın da vatan

toprağını savunmak ve bağımsızlığına kavuşmak için gösterdiği direncin görselleştirildiği resim, dönemin tümel ideolojisiyle uyum içerisindedir. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumluyıcıdır.

İbrahim Çallı tarafından 1917 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*Türk Topçuları/Topçu Mevzi Alırken*' adlı resim 180x270 cm. ölçülerindedir. Resimde, atlı arabalarla top arabasını çekerek cepheye götürmeye çalışan askerler betimlenmiştir. Arabanın ağırlığı ve toprak zeminde ilerlemesinin güçlüğü sebebiyle iki asker arka tekerleklerden bir asker de ön tekerlekten ittirerek atların yükünü hafifletmeye ve arabayı ilerletmeye çalışmaktadır. Top arabasını çeken atların önündeki süvarilerden birinin, kamçı tutan elinin havada olduğu seçilmektedir.



Resim 5.28: İbrahim Çallı, "*Türk Topçuları/ Topçu Mevzi Alırken*", 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x270 cm. (İRHM) (Kaynak: Özsezgin, 1993, s. 144)

Resmin sağ tarafında, siyah bir atın üzerinde görülen süvari askerinin, elini yukarıya kaldırarak, top arabasını cepheye götüren askerlere kılavuzluk yaptığı ve resmin sol tarafında, geri planda, atlarının üzerinde cepheye doğru ilerleyen bir grup asker görülmektedir.

İmkânsızlıklar içinde savaşıyan Türk Askerinin kahramanlığını ve şartların olumsuzluklarına rağmen umudunu kaybetmeden mücadeleye devam etmesini görselleştiren resim dönemin tümel ideolojisini yansıtmaktadır. Bu sebeple resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.

Sami Yetik tarafından 1922 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*Yunan Topçularına Baskın*' adlı resim 189x338 cm. ölçülerindedir. Resimde, İstiklal Savaşı sırasında Yunan topçularına yapılan baskın anı görselleştirilmiştir.



Resim 5.29: Sami Yetik, "*Yunan Topçularına Baskın*", 1922, Tuval Üzerine Yağlıboya, 189x338 cm. (Askeri Müze Resim Koleksiyonu Envanter No: 8469)

Kalabalık figürlü resmin sağ kısmında ellerinde kılıçlarıyla Yunan askerlerine saldıran Türk süvarileri görülmektedir. Resmin sağında, kılıcını yukarıya kaldırmış saldırı halinde betimlenen Türk süvarisinin önünde, arkası dönük vaziyette kaçan bir Yunan askeri bulunmaktadır. Hemen ayağının altında, yerde yatan ölü bir Yunan askeri görülmektedir. Top arabasının tekerleğinin yanında, yerde yaralı halde, korku dolu gözlerle Türk askerlerine bakan Yunan askeri, iki elini yere dayamış ayağa kalkmaya çalışmaktadır. Resmin ortasında Türk askerleri tarafından parçalanmış olan, düşmana ait iki top arabası görülmektedir. Türk süvarilerinin atlarının ayakları altında, düşman toplarına ait parçalar bulunmaktadır. Resmin arka planında, savaşıyan Türk süvarileri ve kaçan düşman askerlerinin silüetleri seçilmektedir.

Türk ordusunun savaş meydanında gösterdiği kahramanlığın görselleştirildiği resim dönemin tümel ideolojisini yansıtmaktadır. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumluyadır.

Hayri Çizel tarafından 1933 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*İzmir'e Doğru*' adlı resim 95 x 72 cm. ölçülerindedir. Resimde, Yunan askerlerinin Anadolu halkına yaşattığı zulüm ve acının karşısında Türk süvarilerinin düşman askerlerine yaptığı taarruz betimlenmiştir.



Resim 5.30: Hayri Çizel, "*İzmir'e Doğru*", 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 95x72 cm. (Askeri Müze Resim Koleksiyonu Envanter No: 8473)

Resmin merkezinde yöresel kıyafetler içerisinde görülen yaşlı erkek figürünün üzerindeki kıyafetler yırtılmış ve kollarından kağı arabasına bağlanmıştır. Kırılmış kağı arabasının diğer yanında yere çökmüş ağlayan vaziyette bir kadın figürü görülmektedir. Beyaz küçük bir köpek kırılan arabanın altında korku içerisinde beklemektedir. Resmin sağ tarafında yerde yatan düşman askeri tarafından öldürülmüş bir erkek figürü ve onun başında ağlayan bir kadın figürü bulunmaktadır. Arka planda resmin sağ tarafından sol tarafında doğru, düşman askerinin peşinden

giden Türk süvarileri görülmektedir. Süvarilerin omuzlarında tüfekleri asılı ve ellerinde kılıçları bulunmaktadır.

Savaş yıllarında verilen özgürlük mücadelesinde sivil halkın yaşadığı zulmü bitirebilmek için kahramanca vuruşan Türk askerinin görselleştirildiği resim dönemin tümel ideolojisiyle uyum içerisinde. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumluydu.

Erkekler cephede savaşırken cephe gerisinde Anadolu kadınının verdiği mücadele ve destek, Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasında büyük önem taşımaktadır. Eli silah tutabilen bütün erkeklerin cephede bulunduğu yıllarda, hem çalışıp çocuklarına bakan hem de cepheye yardım edebilmek için sahip olduğu bütün gücü kullanan Anadolu kadınının kahramanlığını, Mustafa Kemal, şu sözlerle yüceltmektedir;

(...)Dünyanın hiçbir yerinde, hiçbir milletinde Anadolu köylü kadınının üstünde kadın çalışmasından bahsetmek mümkün değildir. Dünyada hiçbir milletin kadını, ben Anadolu kadınından daha fazla çalıştım, milletimi kurtuluş ve zafere götürmekte Anadolu kadını kadar himmet gösterdim diyemez (Anonim:29, 1981, s. 152).

Cephe arkasında kadınların verdiği mücadeleyi görselleştiren '*Türk Yunan Savaşında Mermi Taşıyan Türk Kadınları*' adlı resim Halil Dikmen tarafından 1933 yılında Tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 143x245 cm. ölçülerinde yapılmıştır. Altı köylü kadını ve iki çocuk figürünün bulunduğu resmin merkezinde bulunan ve sırtında cephaneye taşırken arkasındaki figürlere sol eliyle ileriye gösteren kadın figürünün yanında bulunan erkek çocuk iki eliyle tuttuğu top mermisini omuzunda taşımaktadır. Çocuğun arkasında iki öküzün çektiği bir kağrı ve sol tarafta görülen üç kadın figürünün sırtlarında top mermileri bulunmaktadır. Resmin sağında bulunan iki kadın figürünün arasında görülen küçük kız çocuğu sağ eliyle kağrı arabasındaki öküzlerin iplerini tutmaktadır. Kız çocuğu dâhil olmak üzere kadın figürlerinin tamamının başları örtülü ve bazılarının ayakları çıplaktır. Resmin sağ arka planında dik dağlar ve bir köy gözükmektedir.

'*İstiklal Savaşı'nda Cephaneye Taşıyan Köylü Kadınlar*' adıyla da bilinen ve I. İnkılâp Resimleri Sergisi için hazırlanmış olan resim (Tansuğ, 1991, s. 189) Nafi Atuf Bey'in Müsteşarlığı döneminde Maarif Vekâleti tarafından 800 liraya satın alınmıştır (Elibal, 1973, s. 64).

Milli mücadele döneminde kadın ve çocukların cephe gerisinde verdiği mücadelenin betimlendiği resim, dönemin egemen ideolojisiyle uyum içerisindedir. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumluydudur.



Resim 5.31: Halil Dikmen, "*Türk Yunan Savaşında Mermi Taşıyan Türk Kadınları*", 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 143x245 cm. (İRHM) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 186)

Kurtuluş savaşında halkın mücadelesini ve savaşa desteğini yücelten bir diğer çalışma Zeki Kocamemi tarafından 1935 yılında tuvaş üzerine yağlıboya tekniğiyle 123,5x195,5 cm. ölçülerinde yapılmış olan '*Mekkâre Erleri*' adlı resimdir. Osmanlı ordusunda, taşıma işlerinde kullanılmak üzere halktan satın ya da ödünç alınan yük hayvanlarına mekkâre adı verilmektedir. Resmin solunda kahverengi mekkâre atının üzerinde başını arkaya doğru çevirmiş bir er görülmektedir. Hemen arkasında siyah atını yularından tutmuş vaziyette bir başka er bulunmaktadır. Arka planda, tepeden aşağıya doğru inen atlar ve askerler görülmektedir. İnkılâp Resimleri Sergisi için yapılmış olan (Tansuğ, 1991, s. 189) resim '*Mekkâre Kolu*' ve '*Nakliye Kolu*' isimleriyle de bilinmektedir (Elibal, 1973, s. 128).

Milli mücadele yıllarında, yoksul halkın bağımsızlık uğruna, sahip olduğu hayvanları ücretsiz olarak ordunun hizmetine sunmasının ve bu destekle mücadeleye devam etmeye çalışan askerlerin betimlendiği resimde, Türk halkının savaşa verdiği destek yüceltilmektedir. Dönemin tümel ideolojisiyle uyum içerisinde bulunan '*Mekkare Erleri*' adlı resmin tikel görsel ideolojisi olumluydudur.



Resim 5.32: Zeki Kocamemi, "*Mekkâre Erleri*", 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 123,5 x195,5 cm. (İRHM) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 125)

Sami Yetik tarafından 1922 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 91x131,5 cm ölçülerinde yapılmış olan '*Cephane Taşıyan Köylüler*' adlı resimde, dağların arasındaki patika bir yoldan cepheye savaşan askerlere cephane yetiştirmeye çalışan köylüler betimlenmiştir. Resmin ön planında, çamurlu yolda ilerlemekte zorlanan cephane yüklü kağnı arabasını arkasından iten biri kadın diğeri erkek olan iki figürün ayaklarını arkaya atarak güç almaya çalıştıkları görülmektedir. Kadın figürünün başında örtüsü ve ayağında şalvarı, erkek figürünün üzerinde şalvar ve yelek ile belinde kuşağı bulunmaktadır. Her iki figürün ayaklarındaki yün çoraplarının altında kara lastik olduğu görülmektedir. İki öküzün çektiği arabanın önünde bulunan diğeri kağnı arabasını itmeye çalışan daha kalabalık bir köylü grubu bulunmaktadır. Tepelerin arasından kıvrılarak ilerlediği görülen yol boyunca, onun bir cephane konvoyu ilerlemektedir. Cephane konvoyuyla birlikte bütün güçlerini harcayarak ilerlemeye çalışan köylülerin kıyafetlerinden yoksullukları anlaşılmaktadır.

Bir milletin, özgürlüğüne kavuşmak için zor şartlarda verdiği emeğin görselleştirildiği resim dönemin tümel ideolojisiyle uyumludur. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumluydu.



Resim 5.33: Sami Yetik, "*Cephane Taşıyan Köylüler*", 1922, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91x131,5 cm. (ADRHM) (Kaynak: Giray, 2020, s. 239)

Hilal-i Ahmer Cemiyeti, 11 Haziran 1868 yılında Dr. Abdullah Bey ve Ömer Paşa'nın öncülüğünde 'Mecrûhîn ve Marzâ-yi Askeriyeye İmdad ve Muâvenet' (Yaralı ve Hasta Askerlere Yardım ve Destek Cemiyeti) adıyla kurulmuştur. Etkin olarak faaliyete geçmesi Trablusgarp Savaşı (1911-1912) ve Birinci ve İkinci Balkan Harpleri (1912-1913) dönemini bulan cemiyetin kuruluş amacı, savaş döneminde asker ve sivil halka temel sağlık hizmetleri sağlamak başta olmak üzere, beslenme ve barınma alanlarında destek olmaktır (Anameriç, 2010, s. 19). Halkın bağışlarıyla ayakta duran cemiyetin savaş döneminde iyice yoksullaşan halk tarafından desteklenmeye devam edilmesinin görselleştirildiği '*Hilal-i Ahmer'e Yardım/İane*' adlı resim Mehmet Ruhi tarafından 1917 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 46x38 cm. ölçülerinde yapılmıştır. Resimde, Cami içerisinde elinde Hilal-i Ahmer torbasını dolaştırarak para toplayan bir hoca ve ibadet için camide bulunan figürler betimlenmiştir. Kalabalık figürlerin hepsinin başında fes ve sarık bulunmaktadır. 1918 yılında Şişli Atölyesi'nde üretilen resimlerle beraber Viyana Sergisi'nde yer alan resmin tikel görsel ideolojisi olumluydu.



Resim 5.34: Mehmet Ruhi Arel, "*Hilal-i Ahmer'e Yardım/ İane*", 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x38 cm. (İRHM) (Kaynak: Gören, 1997a, s. 126)

İşgal ve direniş günlerinde, halkın sahip olduğu her şeyi kurtuluş mücadelesi için vermesini konu eden ve özveriyi yücelten bir diğer çalışma Şeref Akdik tarafından 1931 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*Ekmek Saçlarından Süngü Yapımı*' adlı resimdir. Resimde kadın, erkek, asker ve sivillerden oluşan bir grup insanın demirci atölyesinde ekmek saçlarından silah yapmaları betimlenmiştir. Resimde ön planda yere eğilmiş şekilde görülen kadın yerdeki ekmek saçlarını yanında ayakta duran diğer kadına vermektedir. Saçı alan diğer köylü kadın demirci ustasına uzatmaktadır. Her iki kadının üzerlerinde şalvarları ve başlarında örtüleri bulunmaktadır. Demir dövme tezgâhının başında duran iki yaşlı demirci ustasının ellerinde demir dövme aletleri gözükmektedir. Resmin sağında, demirci ustasının arkasında bulunan üniformalı asker figürü elinde bir süngü tutmaktadır. Resmin solunda bulunan asker figürü, elinde çapa tutan köylü kadını ile konuşurken betimlenmiştir. Savaş yıllarında, köylü günlük ihtiyaçlarını karşıladığı ya da tarlasında kullandığı her türlü metal aleti, savaşta cephaneye dönüştürülmesi için askere vermiştir.



Resim 5.35: Şeref Akdik, "*Ekmek Saçlarından Süngü Yapımı*", 1931, Tuval Üzerine Yağlıboya. (Ölçü Bilinmiyor) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 120)

Halkın yokluk içerisinde açlık sınırında yaşarken özgürlüğü uğruna verdiği mücadelenin yüceltiği resim dönemin tümel ideolojisini yansıtmaktadır. Bu sebeple resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.

İbrahim Çallı tarafından 1923 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*İstiklal Harbinde Vatan Müdafasına Koşan Zeybekler*' adlı resim 154x186 cm. ölçülerindedir. Resimde, Milli Mücadele'ye katılmak için hazırlık yapan dört erkek zeybek ve üç kadın figürü bulunmaktadır. Resmin sağında görülen iki zeybek kendi aralarında sohbet etmektedir. Orta planda, beyaz atın eyeriyle uğraşan zeybek izleyiciye arkası dönük olarak betimlenmiştir. Resmin sol tarafında elinde tüfeğiyle yük balyası üzerinde oturan zeybek figürü ile başlarındaki örtüyü elleriyle sıkıca kapatmış olan üç kadın figürü görülmektedir. Kadınlardan biri ile oturan zeybek konuşmaktadır. Zeybeklerin ege bölgesine özgü yerel kıyafetleriyle betimlendiği resimde kadınlar yerel dokuma olan bir örtü kullanmaktadır. Resmin arka planında dağlar ve dağların eteklerinde bir köy gözükmektedir.

Milli Mücadele döneminde, zeybeklerin, halkı teşkilatlandırıp düşmana karşı savaşmalarında etkili olmaları sebebiyle savaş ve kahramanlık temalı resimlerde sık işlenen karakterlerden olmuşlardır. Dönemin kahramanlık ideolojisiyle çelişme göstermeyen resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.



Resim 5.36: İbrahim Çallı, "*İstiklal Harbinde Vatan Müdafaasına Koşan Zeybekler*", 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 154x186 cm. (ADRHM) (Kaynak: Giray, 2020, s. 152)

Hayri Çizel tarafından 1934 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*Ana Gayreti*' adlı resim 159 x 235 cm. ölçülerindedir. Resimde cephane yüklü kağnı arabasını cepheye götürmeye çalışan bir grup köylü figürü betimlenmiştir. Resmin sağ kısmında, kağnı arabasının toprak yolda ilerlemesini sağlamak ve hayvanların yükünü azaltmak için arkasından iten iki kadın figürü bulunmaktadır. Kağnı arabasının üzerinde oturan erkek figürü, öküzleri hareket ettirmek için elindeki ince değneği havaya kaldırmıştır. Kağnı arabasını çeken iki beyaz öküzün iplerini tutarak ilerletmeye çalışan erkek figürü resmin en solunda betimlenmiştir. Öküzlerin iki yanında sırtlarında cephanelerle yürümeye çalışan üç kadın figürü bulunmaktadır. Kadın figürlerinin tamamının başlarında başörtüleri ve ayaklarında şalvarları bulunurken erkek figürlerin şalvar, yelek ve başlıklarıyla betimlendiği görülmektedir. Resmin en sağında betimlenmiş olan ve cephane taşıyan köylüleri koruma görevinde olan, erkek figürünün sırtında çuval bezinden bir torbası ve elinde tüfeği bulunmaktadır.

Savaşın yalnızca cephede askerlerin verdiği kahramanca mücadeleyle değil, Türk köylüsünün büyük fedakârlıklarıyla kazanıldığını görselleştirerek Anadolu

köylüsünü yücelten resim, dönemin tümel ideolojisi ile uyumludur. Bu sebeple resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.



Resim 5.37: Hayri Çizel, "*Ana Gayreti*", 1934, Tuval Üzerine Yağlıboya, 159x235 cm. (Askeri Müze Resim Koleksiyonu Envanter No: 8476)

Savaş yıllarında, askerler cephede, sivil halk cephe gerisinde mücadele ederken bir taraftan cephede askerin en önünde giderek savaşan, diğer taraftan da imkânsızlıklar içerisinde sevk ve organizasyonun yönetilmesi ve stratejik hamlelerin planlanması için irade ve kararlılığını gösteren büyük bir lider bulunmaktadır. Şeref Akdik tarafından 1934 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 178x138 cm. ölçülerinde yapılmış olan '*Atatürk Telgraf Başında*' adlı resimde, bu irade ve kararlılık görselleştirilmiştir.

Resimde telgrafhanede Atatürk, telgraf memuru ve iki asker figürü betimlenmiştir. Resmin sağ kısmında görülen Atatürk masanın kenarına oturmuş, sağ eliyle masayı tutarken sol eli belinde sivil giysiler içerisinde görülmektedir. İzleyiciye arkası dönük olan telgraf memuru, telgraf manyetosunun başında, loş ışık altında Atatürk'ün söylediği telgrafi yollamaktadır. Masanın sol yanında ayakta duran iki asker figüründen birinin elinde bir defter bulunmaktadır. Resimde, Atatürk'ün sert bakışları dikkat çekmektedir. Savaş yıllarında Türk Ulusunun bağımsızlığı için kararlılıkla mücadele eden savaşın büyük komutanı Atatürk'ün

görselleştirildiği resim, dönemin tümel ideolojisiyle uyum içerisindedir. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.



Resim 5.38: Şeref Akdik, "*Atatürk Telgraf Başında*", 1934, Tuval Üzerine Yağlıboya, 178x138 cm. (İRHM) (Kaynak: Anonim:18, 1996, s. 454)

Savaş liderlerinden bir diğeri olan Mareşal Fevzi Çakmak, Avni Lifij tarafından resmedilmiştir. Lifij'in 1923 tarihli '*Mareşal Fevzi Çakmak Mesaide*' adlı tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle yapılmış olan resmi 166 x131 cm. ölçülerindedir. Resimde, askeri üniforması ile masasında çalışırken betimlenen Mareşal Fevzi Çakmak'ın başında kalpak bulunmaktadır. Kabartma süslemeli ahşap masasının üzerine yaydığı haritayı incelerken görülen Fevzi Çakmak'ın arkasında bulunan duvarda dünya haritası görülmektedir. Resmin sağ arka kısmında yarısı gözükten kitaplığın raflarında kitaplar ve telefon, masanın önünde bir sehpa ve sehpanın üzerinde gaz lambası bulunmaktadır. Sehpanın yanında duran sandalyenin sırtına

asılmış olan dürbün aşağıya doğru sarkmaktadır. Ahmet Kamil Gören, Avni Lifij'in bu resmi 1923 yılında Mustafa Kemal'in daveti üzerine gittiği Erkân-ı Harbiye'de kaldığı dört aylık süre içerisinde yaptığını belirtmektedir (Gören, 1991, s.46). Savaşta liderlerin kahramanlıklarının görselleştirildiği resmin görsel ideolojisi olumluyucudur.



Resim 5.39: Avni Lifij, "*Mareşal Fevzi Çakmak Meseide*", 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 166x131 cm. (İRHM) (Kaynak: Gören, 2001, s. 133)

İbrahim Çallı tarafından 1927 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*Mustafa Kemal ve Trikopolis*' adlı resim 210x305 cm. ölçülerindedir. Resim, Yunan Generali Nicolaos Trikopolis'in 2 Eylül 1922 tarihinde, Murat Dağlarının güneybatısındaki Elmadağ eteklerinde (Öndin, 2014, s. 47) Türk kuvvetlerine teslim olma sahnesini görselleştirmektedir.



Resim 5.40: İbrahim Çallı, "*Mustafa Kemal ve Trikopolis*", 1927, Tuval Üzerine Yağlıboya, 210x305 cm. (İstanbul Atatürk Müzesi Resim Koleksiyonu)

Resmin merkezinde görülen ve üzerinde mareşal üniforması bulunan Atatürk, boynunda dürbünü, belinde silahı ve sol elinde tuttuğu bastonuyla ayakta durmaktadır. Esir alınmış olan Yunan orduları komutanı Trikopolis, başı öne eğik vaziyette Atatürk'ün karşısında durmakta ve kılıcını teslim etmektedir. Resmin sağında, Atatürk'ün sol tarafında Büyük Taarruzu komuta eden dört subay figürü subaylar betimlenmiştir. Yunan komutanı Trikopolis'in arkasında, kendisiyle beraber esir alınan üç Yunan subayı görülmektedir. Resmin arka planında karargâh çadırı ve sol tarafta Türk süvarileri bulunmaktadır.

Düşman askeri karşısında kazanılan bağımsızlık savaşının yüceltiildiği resim dönemin tümel ideolojisi ile uyumludur. Bu sebeple resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.

Ruhi Arel tarafından 1931 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*Türk Ordusunun İstanbul'a Girişi*' adlı resim 111x147 cm. ölçülerindedir. Resimde, 11 Ekim 1922 tarihinde imzalanan Mudanya Ateşkes Antlaşması'nın şartlarına göre, Türkiye Büyük Millet Meclisi'ni temsilen Refet Paşa ve İstanbul Komutanı Selahattin Adil Paşa'nın, 19 Ekim 1922 tarihinde, Gülnihal Vapuru ile

Mudanya'dan ayrıлып yüz kişilik jandarma kuvveti ile beraber İstanbul'a girişi betimlenmiştir.



Resim 5.41: Mehmet Ruhi Arel, "*Türk Ordusunun İstanbul'a Girişi*", 1931, Tuval Üzerine Yağlıboya, 111x147 cm. (İstanbul Atatürk Müzesi Resim Koleksiyonu) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 75)

Geniş caddenin iki yanına dizilmiş olan asker ve sivil heyetin önünden geçen jandarma kuvveti insanları selamlamaktadır. Resmin sol tarafında askeri bando bulunmaktadır. Arka planda görülen binalar Türk bayrakları ile donatılmıştır.

Manda ve himayeyi kabul eden İstanbul hükümetine karşı, bağımsızlık mücadelesi için kurulan Ankara hükümetinin başarısını ve İşgal kuvvetlerine ait askerlerin İstanbul'a girişine karşılık, Türk ordusunun zaferinin yüceltildiği yapıt dönemin tümel ideolojisiyle uyumludur. Dolayısıyla, resmin tikel görsel ideolojisi olumluydur.

24 Temmuz 1923 tarihinde, İsviçre'nin Lozan şehrinde imzalanan *Lozan Barış Antlaşması*'na göre, 23 Ağustos 1923 tarihinden itibaren İtilaf kuvvetlerine ait birlikler İstanbul'dan ayrılmaya başlamıştır. 2 Ekim 1923 tarihinde, Dolmabahçe Sarayı'nın önünde Türk, İngiliz, Fransız ve İtalyan birliklerinin hazır olduğu bir tören düzenlenmiştir. Törende, İtilaf Devletleri'nin askeri birlikleri ve komutanları Türk Alay Sancağını ve Türk askerlerini selamlayarak İstanbul'u terk etmişlerdir.

Şemsi Arel tarafından 1934 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*İtilaf Devletlerinin İstanbul'dan Çıkışı*' adlı resim 111x147 cm. ölçülerindedir.

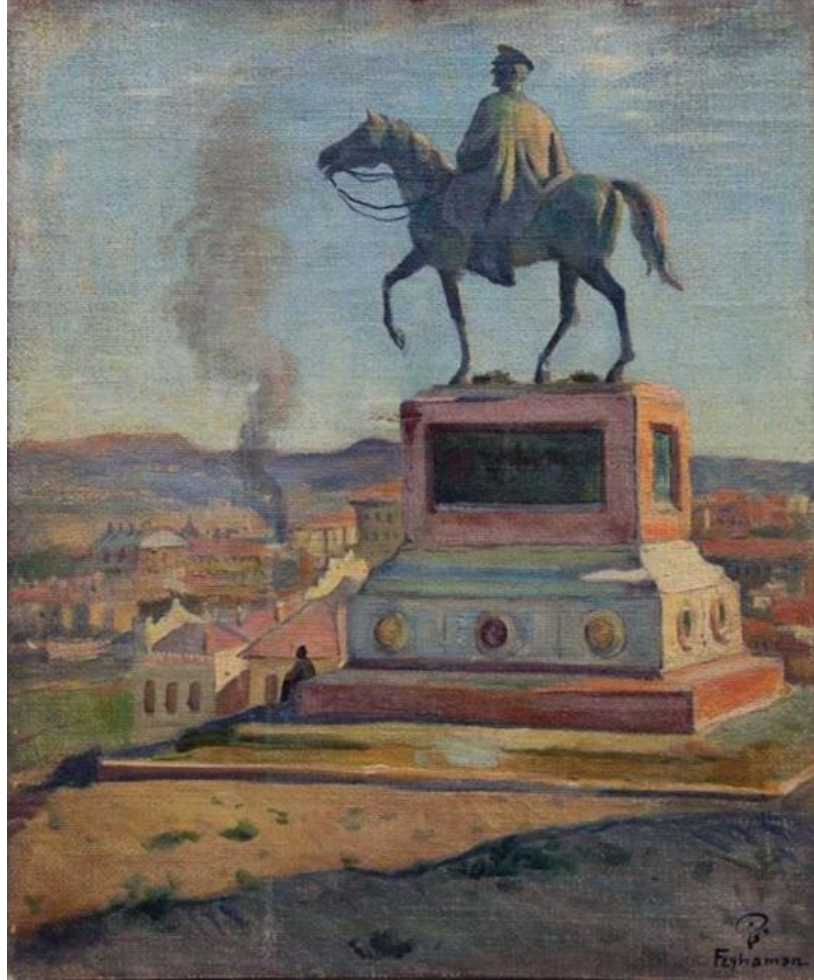


Resim 5.42: Şemsi Arel, "*İtilaf Devletlerinin İstanbul'dan Çıkışı*", 1934, 111x147 cm. (İstanbul Atatürk Müzesi Resim Koleksiyonu) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 76)

2 Ekim 1923 tarihinde Dolmabahçe Sarayı'nın önünde gerçekleştirilen törenin görselleştirildiği resim belgesel nitelik taşımaktadır. İtilaf Devletlerine mensup askerlerin Türk askerlerini selamlama anının betimlendiği resmin arka planında Dolmabahçe Saat kulesi ve bacasından tüten dumanlarla Gülnihal vapuru görülmektedir. Türk halkı ve Türk askerinin bağımsızlık için verdiği mücadelenin ve inancının ulaştığı zaferin yüceltildiği resim, dönemin tümel ideolojisiyle uyum içerisindedir. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumluyucudur.

Milli Mücadele'nin kazanılmasından sonra büyük kurtarıcıya duyulan minnet ve şükran duygularını göstermek amacıyla yapılan resimlerden biri olan '*Gazi Heykeli*' adlı resim, Feyhaman Duran tarafından 1929 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 65,5 x 53 cm. ölçülerinde yapılmıştır. Resimde, 1927 yılında İtalyan sanatçı Pietro Canonica tarafından yapılmış olan ve Ankara Etnografya Müzesi'nin önünde yer alan Atatürk heykeli betimlenmiştir. Pietro Canonica tarafından yapılan heykelde Atatürk, yüzünü Batı'ya dönmüş şekilde, Mareşal üniformasıyla at üzerinde

tasvir edilmiştir. Bağımsızlık mücadelesini kazanmış büyük bir komutan olarak atının üzerinde dik bir şekilde oturan Atatürk, sol eliyle atının dizginlerini tutmaktadır.



Resim 5.43: Feyhaman Duran, "*Gazi Heykeli*", 1929, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65,5x53 cm. (ADRHM) (Kaynak: Anonim:36, 1992)

Heykelin dikdörtgen biçimdeki alt kaidesinin geniş kenarında üç, dar kenarında iki adet madalyon olduğu görülmektedir. Daha dar olan üst kaidenin dört tarafında dikdörtgen biçiminde bronz panolar bulunmaktadır. Heykelin kaidesinde bulunan pano ve madalyonlar içerisinde betimlenen sahnelerden bazıları, '*Güneşin Doğuşu*', '*Bir Savaş Meydanı*', '*Düşmanın Teslim Oluşu*', '*Atatürk'ün Ankara'ya Gelişi*', '*Kıyıda Bir Çarpışma*' ve '*Büyük Millet Meclisi*' dir (Eyice, 1986, s. 10). Resimde görülen heykeldeki atın sol ayağı, ileriye doğru adım atmak üzere havaya kalkmıştır. Resmin arka planında, modern mimarisi ile Ankara manzarası görülmektedir. Yüksek katlı apartmanların arasında bulunan bir fabrikanın

bacasından göğe doğru gri dumanlar yükselmektedir. Bağımsızlık Savaşı'nın ve devrimlerin büyük liderine duyulan şükran ve minnet duygularıyla beraber, Cumhuriyet modernleşmesinde kalkınma ve sanayi hamlelerinin görselleştirildiği resim, dönemin tümel ideolojisiyle uyum içerisindedir. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumlu ve olumsuzdur.



Resim 5.44: İbrahim Çallı, "*Atatürk*", 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 147,5x122 cm. (İstanbul Atatürk Müzesi Resim Koleksiyonu) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 82)

İbrahim Çallı tarafından 1937 yılında yapılmış olan '*Atatürk*' adlı resim 147,5x 122 cm. ölçülerindedir. Resimde koltuğunda oturmuş şekilde betimlenen Atatürk'ün üzerinde frak, beyaz gömlek, beyaz yelek ve beyaz papyon bulunmaktadır. Sağ göğsünde istiklal madalyası ve cebinde beyaz mendili bulunan sivil giyimli Atatürk keskin bakışlarıyla izleyiciye doğru bakmaktadır. Büyük kurtarıcının görselleştirildiği resim, dönemin tümel ideolojisini yansıtmaktadır. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumlu ve olumsuzdur.

Büyük kurtarıcıyı görselleştiren bir diğer çalışma olan '*Atatürk*' adlı resim, Nazmi Ziya Güran tarafından 1925 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 146x96,5 cm ölçülerinde yapılmıştır.



Resim 5.45: Nazmi Ziya, "*Atatürk*", 1925, Tuval Üzerine Yağlıboya, 146x96,5 cm. (İRHM) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 83)

Atatürk'ün üzerinde mareşal üniforması ve elinde dürbünü ile betimlendiği resimde, sol göğsünde altın büyük imtiyaz madalyası bulunmaktadır. Resimde, başında kalpağı, omuzunda kürk yakalı paltosu ile görülen Atatürk, profilden izleyiciye doğru bakmaktadır. Atatürk'ün askeri üniformaları içerisinde betimlenerek asker kimliğinin vurgulandığı resim büyük kurtarıcıyı görselleştirmektedir. Dönemin tümel ideolojisiyle uyum içerisinde bulunan resmin tikel görsel ideolojisi olumluyıcıdır.

10 Kasım 1938 yılında Atatürk'ün vefat etmesinden sonra, Devletin başına geçen İsmet İnönü, devrimlerin devamlılığını sağlamak sorumluluğunu yüklenmiştir.

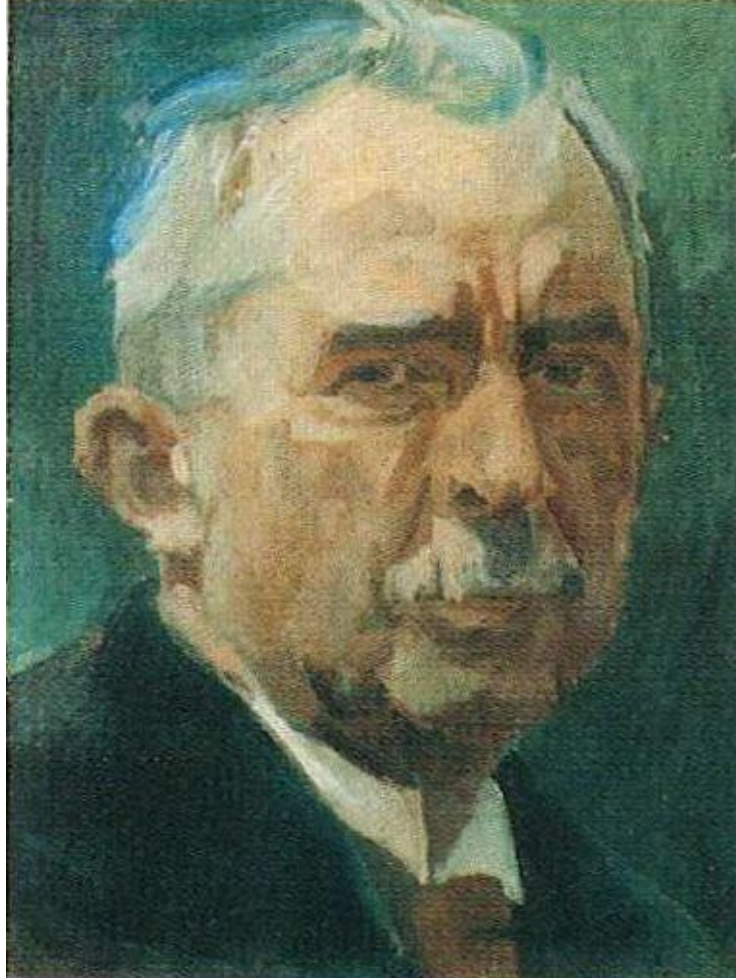
Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin aynı irade ve kararlılıkla ilerleme ideolojisi Devletin yeni liderinin portreleri üzerinden görselleştirilmiştir. Bu çalışmalardan biri olan ve Edip Hakkı Köseoğlu tarafından 1939 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*İsmet İnönü*', adlı resim 120x100 cm. ölçülerindedir.



Resim 5.46: Edip Hakkı Köseoğlu, "*İsmet İnönü*", 1939, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x100 cm. (İRHM) (Kaynak: Anonim:18, 1996, s. 361)

Resimde ahşap oymalı bir koltuk üzerinde otururken betimlenmiş olan İsmet İnönü'nün üzerinde siyah bir ceket ve gri bir pantolon bulunmaktadır. Beyaz gömleğinin üzerinde görülen renkli kravatı ile cebindeki mendili açık gri rengindedir. Sol elini yumruk yapmış şekilde koltuğun kolçağına yaslamış olan İnönü'nün sağ elinde rulo yapılmış halde bir kâğıt tuttuğu görülmektedir. Cumhuriyet devrimlerin devamlılığını sağlayacak yeni liderin betimlendiği resim, dönemin egemen ideolojisini görselleştirmektedir. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.

Devrimlerin devamlılığını sağlayacak olan liderin görselleştirildiği bir diğer çalışma Zeki Kocamemi tarafından 1939 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 38x29,5 cm. ölçülerinde yapılmış olan '*İsmet İnönü Portresi*' adlı resimdir.



Resim 5.47: Zeki Kocamemi, "*İsmet İnönü Portresi*", 1939, Tuval Üzerine Yağlıboya, 38x29,5 cm. (İRHM) (Kaynak: Anonim:18, 1996, s. 466)

Resimde izleyiciye doğru bakan İsmet İnönü'nün üzerinde siyah ceket, beyaz gömlek ve kahverengi kravat olduğu görülmektedir. Dönemin tümel ideolojisini görselleştiren resmin tikel görsel ideolojisi olumluyıcıdır.

İbrahim Çallı tarafından 1939 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*İsmet İnönü*' adlı resim 130x98 cm. ölçülerindedir. Resimde, Atatürk'ün ölümünden sonra devletin başına geçen İsmet İnönü, üzerinde takım elbise ve kravatıyla deri bir koltuğun üzerinde otururken betimlenmiştir. İnönü, izleyiciye doğru bakarken iki kolu da koltuğun kolçağına dayanmış şekildedir.

Dönemin tümel ideolojisinin görselleştirildiği resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.



Resim 5.48: İbrahim Çallı, "*İsmet İnönü*", 1939, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x98 cm. (İRHM) (Kaynak: Özsezgin, 1993, s. 156)

İsmet İnönü'nün portresini yapmak üzere 1939 yılında Maarif Vekilliği tarafından Ankara'ya davet edilen (İperoğlu, 2001, s.125) Feyhaman Duran tarafından 1939 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*İsmet İnönü*' adlı resim 52x 31,5 cm. ölçülerindedir. Resimde, ahşap oymalı varak süslü bir koltukta oturan üzerinde düz koyu renkli ceket ve yeleği bulunan İsmet İnönü'nün kravat ve pantolonu çizgilidir. Ceketinin cebinde beyaz mendili ve sağ göğsünde milletvekili ve cephede savaşan askerlere verilen kırmızı yeşil kurdeleli istiklal madalyası bulunmaktadır. İnönü'nün sol elini yumruk yapmış şekilde kolçağa dayamışken sağ elini serbest bıraktığı görölmektedir.



Resim 5.49: Feyhaman Duran, "*İsmet İnönü*", 1939, Tuval Üzerine Yağlıboya, 52x31,5 cm. (İş Bankası Resim Koleksiyonu) (Kaynak: Giray, 1997, s. 331)

Kurtuluş mücadelesinin büyük önderinin vefatından sonra, yeni liderin Atatürk'ün çizgisinde yürüyerek Türkiye Cumhuriyeti'ni ileriye götürececek hamleler yapacağı dönemin tümel ideolojisi olarak halka sunulmaktadır. Bu sebeple, egemen ideolojinin görselleştirildiği resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.

1915 yılında İttihat ve Terakki Cemiyeti Kulübü olarak inşa edilmeye başlanan ve Ulusun Kurtuluşu ve Devrimlerin hazırlık yıllarında Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne tahsis edilen bina Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun temellerinin atıldığı mekân olması bakımından önemlidir. Refik Epikman'ın '*Atatürk Mecliste Konuşuyor*' ve '*İlk Meclis*' adlı resimlerinde Kurtuluş ve Cumhuriyet ideolojisinin simgesi olan Meclis Binası görselleştirilmiştir.



Resim 5.50: Refik Epikman, "*Atatürk Mecliste Konuşuyor*", 1920, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x145 cm. (T.C. Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu) (Kaynak: Anonim:30, 2001, s. 19)

Epikman tarafından 1920 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*Atatürk Mecliste Konuşuyor*' adlı resim 100x145 cm. ölçülerindedir. Resimde, Atatürk'ün ahşap merdivenlerin üzerindeki meclis kürsüsünden mebuslara hitap etmesi betimlenmiştir. Atatürk'ün konuşması esnasında salonda bulunan figürler arasında not alan kâtipler, dinleyen ya da birbiriyle konuşanlar olduğu görülmektedir. Merdivenlerin başında birbirleriyle konuşur şekilde betimlenen iki figürden biri asker üniforması giymektedir. Resmin ön kısmında izleyiciye arkası dönük olarak betimlenmiş olan dört figür ellerindeki kâğıtları okumaktadır. Salondaki figürlerin kıyafetleri birbirlerinden farklıdır. Figürlerin bir kısmının üzerinde takım elbise ve fes bulunurken, sarık ve cübbe giymiş olanlar da görülmektedir.

Devrimlerin hazırlık dönemini ve Cumhuriyetin temellerinin atıldığı meclis binasını görselleştiren resim, dönemin tümel ideolojisini olumlamaktadır. Dolayısıyla, resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.

Refik Epikman'ın tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapmış olduğu '*İlk Meclis*' adlı resim 100x141,5 cm. ölçülerindedir.



Resim 5.51: Refik Epikman, "*İlk Meclis*", Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x141,5 cm. (ADRHM) (Kaynak: Giray, 2020, s. 296)

Resimde, Ankara'da ilk meclis binasının açılış töreni betimlenmiştir. Askeri tören kıtası, Zeybekler, Seymenler, mebuslar ve sivil halkın oluşturduğu kalabalık meclis binası önünde toplanmıştır. Meclis binasının camlarında ve çatısındaki bayrak direğinde Türk bayrağı bulunmaktadır. Asker ve sivil halkın bir arada betimlendiği resim dönemin tümel ideolojisiyle uyum içerisindedir. Bu sebeple resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin temel ilkelerinden olan ulusal egemenlik ilkesi, eşit hak ve özgürlüklere sahip bütün yurttaşların, özgür iradeleri ile oy vererek devletin yönetim kadrosunu belirlemeleri ve değiştirebilmeleri anlamına gelmektedir (Ozankaya, 1998, s. 31). Ulusal egemenliğin asıl sahibi olan halk tarafından seçilen meclis üyeleri ve bu üyelerle kurulan meclis, halkın vekâletiyle egemenliği halkın adına kullanmaktadır. Ankara'da 23 Nisan 1920 tarihinde ilk meclis toplanmış ve 20 Ocak 1921 tarihinde kabul edilen yeni Anayasa ile Egemenlik, Osmanlı hanedanlığından alınarak kayıtsız ve şartsız olarak Türk milletine verilmiştir. Meclis binasında Atatürk'ün görselleştirildiği bir diğer çalışma Refik Epikman tarafından 1937 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*O Gün*' adlı 260x170 cm. ölçülerindeki resimdir.



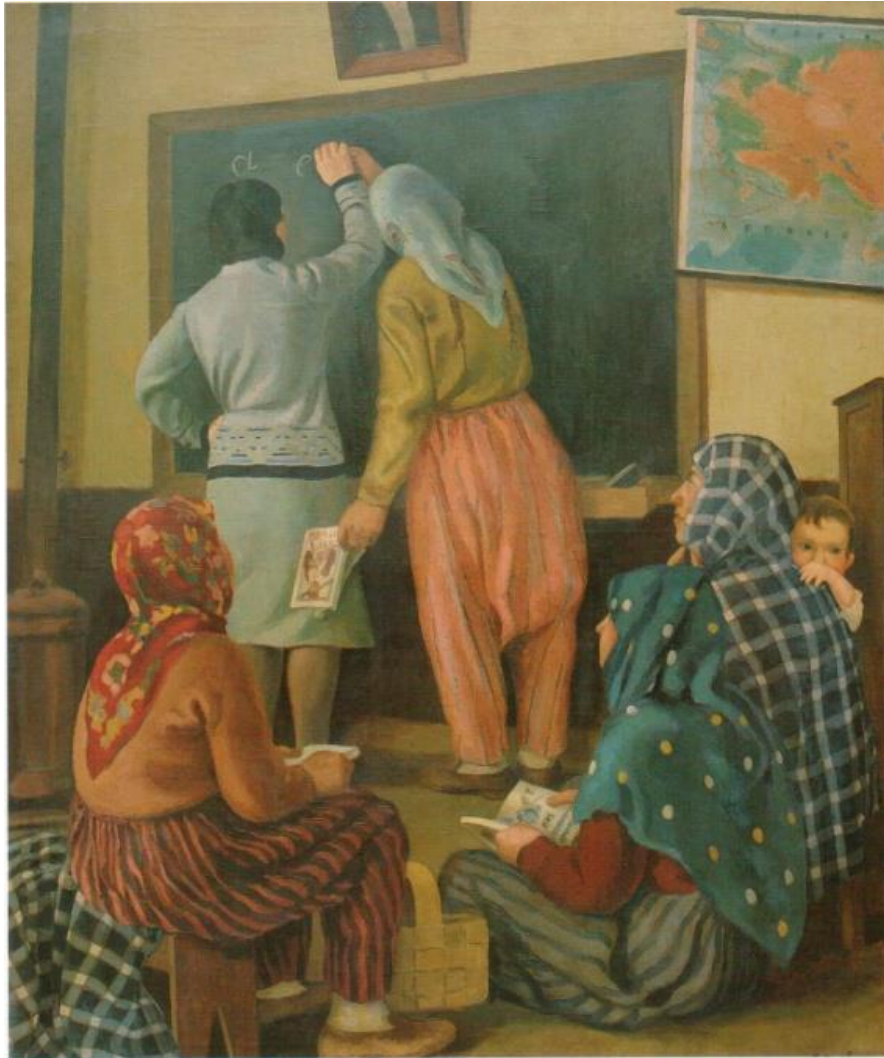
Resim 5.52: Refik Epikman, "*O Gün*", 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260x170 cm. (T.B.M.M. Müzesi Resim Koleksiyonu) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 127)

Resimde meclis binasının balkonunda korkuluklara tutunmuş vaziyette halka seslenen Atatürk betimlenmiştir. Balkonda, Atatürk'ün yanında meclis üyeleri ve Türk bayrakları bulunmaktadır. Resmin sağ arka planında görülen Ankara Kalesi'nin üzerinde Türk bayrağı dalgalanmaktadır. Balkonun altında, izleyiciye arkası dönük şekilde betimlenen kalabalık grup Atatürk'ü dinlemektedir. Resmin sol ön kısmında betimlenen Kuvâ-i Milliye milisinin elinde tüfeği bulunmaktadır. Dinleyici grup arasında milis kıyafeti ve teçhizatıyla betimlenen farklı figürlerle beraber, sivil halkın da yer aldığı görülmektedir. 1937 tarihinde açılmış olan Ankara Halkevi 2. Resim ve Heykel Sergisi'nde yer alan resim, '*Mustafa Kemal Paşa Millet Meclisi Binası'nın Balkonundan Halka Hitap Ederken*' adı ile de bilinmektedir.

Ulusal egemenlik ideolojisinin görselleştirildiği resim, dönemin tümel ideolojisini yansıtmaktadır. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumluyucudur.

5.1.3 Ulus Devletin Kuruluşu

Yeni Türkiye siyasi biçimine kavuşturulduktan sonra, ağırlık ulus bilinci ve milli kimliğin inşa edilmesine verilmiştir. Bu çerçevede gerçekleştirilen önemli adımlardan biri 1 Kasım 1928 tarihinde, Arap alfabesinin yerine Latin Alfabesinin kabul edilmesi olmuştur. 1 Ocak 1929 tarihinde ülkenin farklı yerlerinde açılan ilk yüz Millet Mektebi ile bütün yurttaki okuma yazma seferberliği başlatılmıştır (Giray, 2020, s. 314). Gerçekleştirilen bu inkılapla beraber, toplumsal yapıda görülen dönüşüm sanatçılar tarafından da görselleştirilmiştir.



Resim 5.53: Şeref Akdik, “Okuma Yazma Kursu/ Millet Mektebi”, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x150 cm. (İRHM) (Kaynak: Anonim:18, 1996, s. 218)

Devrim ideolojisinin yansıtıldığı eserlerden biri olan *Okuma Yazma Kursu/ Millet Mektebi*’ adlı resim, Şeref Akdik tarafından 1933 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 180x150 cm. ölçülerinde yapılmıştır. Resmin merkezinde, duvardaki kara tahtanın önünde bulunan iki kadın figüründen biri modern kıyafetleriyle betimlenmiş bir öğretmendir. Elinden tutarak yazı yazmayı öğrettiği köylü kadının başında örtü ve ayağında şalvar olduğu görülmektedir. Ön planda, izleyiciye arkası dönük şekilde tahtayı izleyen, alçak tabure ya da yerde oturan üç köylü kadın figürü betimlenmiştir. Kadınların tamamının başları kapalı ve üzerlerinde şalvar bulunduğu görülmektedir. Resmin en sağında bulunan kadın figürünün kucağında küçük bir çocuk bulunmaktadır. Duvarda kara tahtanın yanında Türkiye haritası asılıdır. Yeni alfabeyi öğrenmek için gösterilen istek ve Cumhuriyet devrimlerinin Anadolu’da halk tarafından benimsenmesiyle beraber modern Cumhuriyet kadınının öğretmen vazifesiyle görselleştirildiği resmin tikel görsel ideolojisi olumluyucudur.

Şeref Akdik tarafından 1935 yılında, tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan *‘Millet Mektebi/Okula Kayıt’* adlı resim 167,5x212,5 cm. ölçülerindedir. Resimde, duvarında Türkiye haritası asılı olan bir okul salonunda mektebe kayıt yaptırmak için gelen köylüler ve kayıt işlemi yapan öğretmen figürü betimlenmiştir. Masasında kayıt işlemi gerçekleştiren takım elbiseli erkek öğretmen figürünün elinde kayıt için gelenlerden birinin nüfus kâğıdı bulunmaktadır.

Masanın önünde kayıt için bekleyen iki kız ve bir erkek çocuk, bir kadın ve yaşlı bir erkek figürü bulunmaktadır. Kız çocuklarının başlarında başörtüsü ve ayaklarında şalvar olduğu görülmektedir. Kadın figürü başında örtü, ayağında şalvar ve belinde kuşağıyla betimlenmiştir. Yaşlı erkek figürünün ayağında şalvar, belinde kuşak ve başında kasketi bulunmaktadır. Erkek figürünün arkasında kucağında bebeğiyle izleyiciye arkası dönük olarak betimlenmiş olan kadın figürünün başında örtüsü ve ayağında şalvar olduğu görülmektedir. Öğretmen masasının sağında iki kadın ve bir çocuk figürü sıralarını beklemektedir. Kadınların başlarında örtü olduğu ve birinin örtüyle ağzını kapatırken betimlendiği görülmektedir. 1933 yılındaki İnkılap Resimleri Sergisi’nde yer alan resim, gerçekleştirilen inkıpların halk tarafından benimsendiğini görselleştirmektedir. Dönemin kültürel kalkınma ideolojisiyle uyum içerisinde olan resmin tikel ideolojisi olumluyucudur.



Resim 5.54: Şeref Akdik, “*Millet Mektebi/ Okula Kayıt*”, 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 167,5x212,5 cm. (ADRHM) (Kaynak: Giray, 2020, s. 313)

Cemal Tollu tarafından 1933 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 92x73,5 cm. ölçülerinde yapılmış olan ‘*Alfabe Okuyan Köylüler*’ adlı resim, 1933-1934 yıllarındaki Halkevi ve İnkılap Sergileri’nde ‘*Okuyan Anadolu Kadınları*’ adıyla sergilenmiştir (Hatipoğlu, 2010, s. 208).

Resimde bir taşın üzerine oturmuş, elindeki kâğıdı okumaya çalışan bir köylü kadını ile iki yanında bir kız ve bir erkek çocuk figürü betimlenmiştir. Kadının ve kız çocuğunun saçları açık ve üzerlerinde şalvar bulunmaktadır. Erkek çocuğunun belinde kuşak ve elinde bir sopa bulunmaktadır. Arka planda uzakta bir köy, ağaçlar ve dağlar görülmektedir.

Okuma yazma seferberliğine halkın katılımının ve kültürel kalkınmanın görselleştirildiği resim dönemin tümel ideolojisini yansıtmaktadır. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumluyucudur.



Resim 5.55: Cemal Tollu, “*Alfabe Okuyan Köylüler*”, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92 x 73,5 cm. (İRHM) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 122)

Cumhuriyet’in ilan edilmesiyle beraber devlet tarafından belirlenen modernleşme stratejileri siyasi ve toplumsal yapıda değişimler yaratmıştır. Özellikle, modern birey kimliğinin oluşturulması, kentleşme ve kent yaşamının günlük pratiklerinin geleneksel yapıdan farklılaştırılarak, çağdaş Türkiye’ye doğru ilerleme ve geçmişle bağların kopararak geleceğin inşa edilmesi ideali, toplumsal dinamiklerin inkılaplarla şekillendirilmesini gerektirmiştir. İnkıpların öneminin arttığı bu dönemde Devletçilik, yalnızca siyasi yapıda gerçekleştirilecek inkılapları değil, ulusal bilincin geliştirilmesi için gereken kültürel milliyetçiliği de kapsamaktadır. Kültür politikalarının kapsamlı bir şekilde planlanarak hayata geçirilmeye başlandığı Türkiye Cumhuriyeti’nde, inkıpların merkezden çevreye hızlı bir şekilde ulaştırılabilmesi için gereken kavramsal altyapı 1931 yılında ‘*Türk*

Tarihi Tetkik Cemiyeti, 1932'de '*Türk Dili Tetkik Cemiyeti*' ve '*Halkevleri*', 1934'de '*Türk Arkeoloji Enstitüsü*' ve 1935'de '*Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi*'nin kurulmasıyla sağlanmıştır.

Şeref Akdik, tarafından tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan 220x293 cm. ölçülerindeki '*Ahlatlıbel Kazısı Heyeti ve Atatürk*' adlı resim, Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti'nin kurulmasından bir sene sonra projelendirilen ve Cumhuriyet'in ilk arkeolojik kazısı olan Ahlatlıbel Kazısını 5 Mayıs 1933 günü ziyaret eden Atatürk ve kazı heyetini görselleştirmektedir. Toplam on iki figürün betimlendiği resmin merkezinde görünen Mustafa Kemal Atatürk, gri renkli bir takım elbise giymekte ve sağ elinde bir baston bulunmaktadır. Hemen yanında görülen Afet İnan'ın üzerinde bir döpiyes, ayaklarında ince çorap ve kısa topuklu ayakkabıları ve başında şapkası bulunmaktadır. Atatürk'ün karşısında bulunan Müzeler Genel Müdürü Dr. Hamit Zübeyir Koşay, Atatürk'e seramik bir buluntuyu uzatmaktadır. Koşay'ın üzerinde koyu gri bir takım elbise ve kravat bulunmaktadır. Atatürk ile beraber gelen ve aralarında Milli Eğitim Bakanı Dr. Reşit Galip ve Ankara Valisi'nin bulunduğu beş kişilik heyetin tamamı takım elbise giymiş, yalnızca resmin en solunda bulunan figür kravat yerine papyon kullanmıştır. Atatürk'ün hemen yanında kahverengi bir köpek görülmektedir. Kazı heyetinde çalışan dört erkek figürü bulunmaktadır. Dr. Hamit Zübeyir Koşay'ın ayaklarının dibinde bulunan erkek figürü çömelmiş vaziyette yerdeki seramik buluntuyu tutmaktadır. Resmin en sol köşesinde görülen figür, başka bir buluntuyu heyet üyelerine uzatırken resmedilmiştir. Resmin en sağ kısmında bulunan diğer iki kazı çalışanı figür ayakta betimlenmiştir. Bunlardan biri elindeki sopaya yaslanmış vaziyette konuşulanları dinlerken diğeri heyet üyelerinden birine, kazı buluntularından birini uzatmaktadır.

Dönemin bilimsel gelişmelerini konu eden resim, Devletin resmi ideolojisi olan Kalkınma ve çağdaşlaşma ile uyum içerisindedir. Bu sebeple, resmin görsel ideolojisi olumluydudur.



Resim 5.56: Şeref Akdik, “Ahlalîbel Kazısı Heyeti ve Atatürk”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 220x296 cm. (ADRHM) (Kaynak: Giray, 2020, s. 315)

Yeni kurulan Cumhuriyet’in bağımsızlığını koruyabilmesi için ekonomik alanda üretim faaliyetlerinin artırılarak kendi kendine yetebilecek duruma gelmesi gerekmektedir. Devletin resmi ideolojisi olan Halkçılık ilkesi, Anadolu köylüsünün eğitim, kültür, sosyal ve ekonomik olarak şehirlerle aynı seviyeye yükseltilebilmesi ve ülke sınırları içerisinde kalan her yer ve yaşayan her insanın aynı yaşam seviyesine ulaşılabilmesi temeline dayanmaktadır. Bu doğrultuda hareket eden yönetici erk, önceliği köy ve köylünün kalkındırılarak tarımsal üretimin geliştirilmesine vermiştir. Devletin resmi ideolojisi, dönemin resim sanatına köy ve köylünün yüceltilerek, zirai faaliyetlerin görselleştirilmesi olarak yansımıştır. Örneğin, Cemal Tollu’nun 1-30 Eylül 1938 tarihleri arasında katılmış olduğu birinci Yurt Gezisi sırasında Antalya’da Kontrplak üzerine yağlıboya tekniğiyle yapmış olduğu ‘Antalya Akköprü Ziraat İstasyonunda Köylüler’ adlı resim 41x56 cm. ölçülerindedir. Resimde yüksek ağaçların arasındaki tarlada çalışan iki figür görülmektedir. Resmin sağ alt köşesinde önde görülen figür tarlayı kazmakta, arkasında kalan figür tohum serpmektedir. Zirai kalkınmanın görselleştirildiği resimde ekim ve dikim yapan köylülerle Cumhuriyetin kalkınma ideolojisi olumlanmaktadır. Dolayısıyla, resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.



Resim 5.57: Cemal Tollu, “*Antalya Akköprü Ziraat İstasyonunda Köylüler*”, 1938, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 41x 56 cm. (ADRHM) (Kaynak: Giray, 2020, s. 400)

Namık İsmail Tarafından 1923 yılında tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle 165x201 cm. ölçülerinde yapılmış olan ‘*Harman*’ adlı resmin ön planında sağda testiden su içen bir köylü figürü bulunmaktadır. Solda yerde bir yaba ve orta planda ikişer öküzün çektiği iki adet döven gözükmektedir. Arka plandaki dövenin başında duran köylü bir eliyle yaba tutarken diğer elinin cebinde betimlenmiştir. Resmin solunda başak yığınları ile arka planda kayaların arkasında büyük bir göl ya da deniz görülmektedir.

Halkçılık ilkesi doğrultusunda zirai kalkınmayla ekonomik bağımsızlığın görselleştirildiği resim dönemin tümel ideolojisini yansıtmaktadır. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumluyucudur.



Resim 5.58: Namık İsmail, “*Harman*”, 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 165x201 cm. (İRHM) (Kaynak: Anonim:18, 1996, s. 205)

Namık İsmail’in bir diğer çalışması olan ‘*Gazi Mustafa Kemal Atatürk Çiftçiler Arasında*’ adlı resim, yönetici erkin köylüye verdiği önemi ve değeri görselleştirerek Türk köylüsünü yüceltmektedir. Namık İsmail tarafından 1929 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan adlı resim 475x500 cm ölçülerindedir. Resimde, Ankara Bozkırında, büyük olasılıkla Atatürk Orman Çiftliği arazisinde (Yaman, 2006, s. 26) köylülerle konuşan Atatürk betimlenmiştir. Resmin sol tarafında görülen Atatürk’ün üzerinde takım elbisesi ve elinde bastonu bulunmaktadır. Atatürk’ün solunda görülen yaşlı köylü figürünün üzerinde uzun kollu beyaz gömlek, kahverengi pantolon ve beline sarılı kuşağı bulunmaktadır. Atatürk’ün karşısında izleyiciye arkası dönük olarak betimlenmiş olan köylü figürünün üzerinde uzun kollu, kolları dirseğinin üzerine kadar kıvrılmış beyaz gömlek ve ayağında şalvar tipli, dizlerinin üzerine kadar inen kahverengi pantolon olduğu görülmektedir. Belinde kırmızı renkli geniş bir kuşak bulunmaktadır. Atatürk’ün sağında yaveri bulunmaktadır. Yaverin sağında izleyiciye arkası dönük olarak betimlenmiş olan bir kadın ve bir erkek köylü figürlerinden kadın figürün

kucağında bebeği olduğu görülmektedir. Başında sarı uzun örtüsü ve ayağında şalvarı bulunan kadın figürü ile Atatürk arasında küçük bir erkek çocuk bulunmaktadır. Resmin sağ kısmında, kurumuş iki büyük ağacın arasında Atatürk'ün köylülerle konuşmasını izleyen bir kadın figürü görülmektedir. Başında beyaz örtüsü, sarı uzun kollu bluzu ve koyu renk şalvarı ile betimlenmiş olan köylü kadın figürü sağ elini belindeki kuşağa koymuştur. Sol elinde uzun bir sopa bulunan kadın yanındaki beyaz kuzuyu otlatmaktadır. Resimde, Atatürk'ün konuştuğu köylü figürlerinin hemen arkasında traktör üzerinde tarlayı sürmeye devam eden bir köylü figürü bulunmaktadır. Resmin arka planında büyük tepeler ve sol kısımda küçük tek katlı bir ev görülmektedir. Halkçılık ilkesi doğrultusunda, köylünün yüceltilerek, çiftçilerin modern yöntemlerle tarım yapmasının desteklenmesinin görselleştirildiği resim, dönemin halkçılık ilkesi ve ekonomik bağımsızlık için zirai kalkınma ideolojisiyle uyumludur. Bu sebeple resmin tikel ideolojisi olumluydur.



Resim 5.59: Namık İsmail, “Gazi Mustafa Kemal Atatürk Çiftçiler Arasında”, 1929, Tuval Üzerinde Yağlıboya, 475x500 cm. (Ziraat Bankası Resim Koleksiyonu) (Kaynak: Giray, 2010, s. 75)

Mehmet Ruhi Arel tarafından 1923 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan 'Atatürk Köylülerle' adlı resim 142x185 cm ölçülerindedir. Resimde, Anadolu'nun bir köyüne, köylüleri ziyarete gelen Atatürk ve beraberindeki heyet ve Atatürk'ü karşılayan köylüler betimlenmiştir.



Resim 5.60: Mehmet Ruhi Arel, "Atatürk Köylülerle", 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 142x185 cm. (Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu)

Resmin merkezinde Atatürk ve Atatürk ile el sıkışan ihtiyar bir köylü figürü bulunmaktadır. Atatürk sağ eliyle ihtiyar köylü ile tokalaşırken sol eliyle fötr şapkasını tutmaktadır. Atatürk'ün üzerinde gri pardösü, içinde beyaz gömlek ve kravat, koyu renkli pantolon ve deri ayakkabı bulunmaktadır. İhtiyar köylünün üzerinde uzun kollu cepken ve kısa şalvarı, ayaklarında çarık olduğu görülmektedir. İhtiyar köylünün arkasında elinde Türk bayrağı bulunan küçük bir erkek çocuk ve ninesi görülmektedir. Baş örtülü olan yaşlı kadının üzerinde mavi cepken, çizgili bir üç etek, yün çoraplar ve ayağında kara lastik bulunmaktadır. Yaşı kadının yanında ve arkasında görülen kadın ve erkeklerden oluşan köylü figürleri ve kalabalık arasında Türk bayrakları görülmektedir. Atatürk'ün arkasında heyette bulunan takım elbiseli sivil figürlerle beraber üniformalarıyla betimlenmiş olan askerler bulunmaktadır.

Heyetin arkasında toplanmış olan kalabalık köylü grubunun arasında elinde Türk bayrağı taşıyanlar bulunmaktadır. Resmin arka planında dağların eteklerinde kurulu bir köy ve yeşil tarlalar görülmektedir. Milletin efendisi olan köylünün Milletin kurtarıcısıyla birlikte görselleştirildiği resim, dönemin tümel ideolojisini yansıtmaktadır. Bu sebeple, resmin tikel ideolojisi olumluyıcıdır.

Ülkenin bereketli topraklarının ve zirai faaliyetlerinin görselleştirildiği bir diğer çalışma, Zeki Kocamemi tarafından 1938 yılında birinci Yurt Gezisi sırasında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle, 37,5x44 cm ölçülerinde yapılmış olan ‘*Rize’de Çay Ziraatı*’ adlı resimdir. Resimde Rize tepelerindeki çay bahçeleri betimlenmiştir. Anadolu’da tarım üretiminin ülke kalkınmasındaki rolünün görselleştirildiği resim dönemin tümel ideolojisini yansıtmaktadır. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumluyıcıdır.



Resim 5.61: Zeki Kocamemi, “*Rize’de Çay Ziraatı*”, 1938, Tuval Üzerine Yağlıboya, 37,5x44 cm. (İRHM) (Kaynak: Edgü A. , 1998, s. 163)

Eşref Üren’in 1 Temmuz 30 Eylül 1943 tarihleri arasında katılmış olduğu altıncı Yurt Gezisi sırasında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapmış olduğu

'*Bulgur Yıkayan Kadınlar*' adlı resim 98x142 cm ölçülerindedir. Resimde ağaçlık ve yeşil bir bahçede bulunan kadın figürlerinin bulgur kaynatma, yıkama ve sermeleri betimlenmiştir.



Resim 5.62: Eşref Üren, "*Bulgur Yıkayan Kadınlar*", 1943, Tuval Üzerine Yağlıboya, 98x142 cm. (Harita Genel Komutanlığı Müzesi) (Kaynak: Anonim:31, 2017, s. 137)

Resmin ön planında ortada üç kadının ellerindeki dikdörtgen tekne içerisinde bulgur yıkadıkları görülmektedir. Kadınların tamamının üzerinde yöresel giysiler ve başlarında başlıkları bulunmaktadır. Resmin sol tarafında görülen iki kadın figürünün kuruması için yere bulgur serdiği görülmektedir. Kadınlardan biri elindeki kovanın içerisindeki bulguru yerdeki örtüye dökerken, örtünün kenarına oturmuş olan kadın eliyle dökülen bulgurları örtünün üzerine yaymaktadır. Resmin sağ arka kısmında bahçenin ortasında bulunan köy çeşmesinin önünde iki kadın figürü sohbet ederken, sol kısımlarında yere serilmiş bulgurlar ve bulgur sermeye devam eden bir kadın figürü görülmektedir. Resmin sağ arka kısmında büyük bir kazanın kaynamakta ve kazanın başında iki kadın figür bulunmaktadır. Figürlerden biri kazandaki bulguru karıştırırken diğeri ayakta durmaktadır. Hemen sol arkalarında kaynayan bulguru almak için bekleyen bir kadın figürü seçilmektedir. Resmin sağ tarafında görülen üç

kadın figüründen önde olan yerde otururken arkasında yüzü izleyiciye dönük bir figür ayakta çevreyi izler vaziyette betimlenmiştir. Resmin sağ arka kısmında yere serilmiş olan bulgurlarla ilgilenen bir figür daha bulunmaktadır. Arka planda sağda köy evleri, yeşil tepeler ve mavi bir gökyüzünün görüldüğü resim, zirai üretimi ve Anadolu kadınının tarımsal üretimdeki katkısını görselleştirerek Türk köylüsünü yüceltmektedir. Dönemin tümel ideolojisiyle uyum içerisinde bulunan resmin tikel görsel ideolojisi olumluydur.

Cumhuriyet Devrimlerinin toplumsal yapıda karşılık bulmaya başladığı dönemler resim sanatına toprağa verilen emeğin karşılığının alındığı hasat zamanı olarak yansımıştır. Dönemin sanatçıları tarafından resimlerine konu edilen hasat, aynı zamanda dönemin ideolojisini görselleştirmektedir. Örneğin, Cemal Tollu tarafında 1942 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan ‘Hasat’ adlı resim 47x61 cm. ölçülerindedir. Resimde, buğday tarlasında buğday hasatı yapan bir grup köylü figürü betimlenmiştir.



Resim 5.63: Cemal Tollu, “Hasat”, 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya, 47x61 cm.(Özel Koleksiyon) (Kaynak: Edgü, 1998, s. 184)

Resmin solunda ağacın altında oturan yaşlı bir erkek figürü görülmektedir. Beyaz sakallı figürün başında kasket, üzerinde sarı bir bluz ve ayağında kahverengi şalvar olduğu görülmektedir. Yaşlı adamın solunda ayakta görülen kadın figürü elindeki çuvalı boşaltmaktadır. Başını örtülü olan kadın figürünün üzerinde uzun kollu bluz ve ayağında şalvar bulunmaktadır. Resmin sağ tarafında oturur vaziyette betimlenen sarı bluzlu kadın figürünün kucağına başını dayamış olan bir kız çocuğu görülmektedir. Resmin arka planında görülen buğday tarlasında izleyiciye arkası dönük olarak betimlenen hasat yapan üç köylü kadını bulunmaktadır. Tarımsal üretimin ve Anadolu kadınının emeğinin görselleştirildiği resim dönemin tümel ideolojisini yansıtmaktadır. Bu sebeple resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.

Salih Urallı tarafından 1940 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan 'Hasat' adlı resim 65x50 cm. ölçülerindedir. Resimde köylü kıyafetleri ile bir kadın ve bir erkek figür betimlenmiştir.



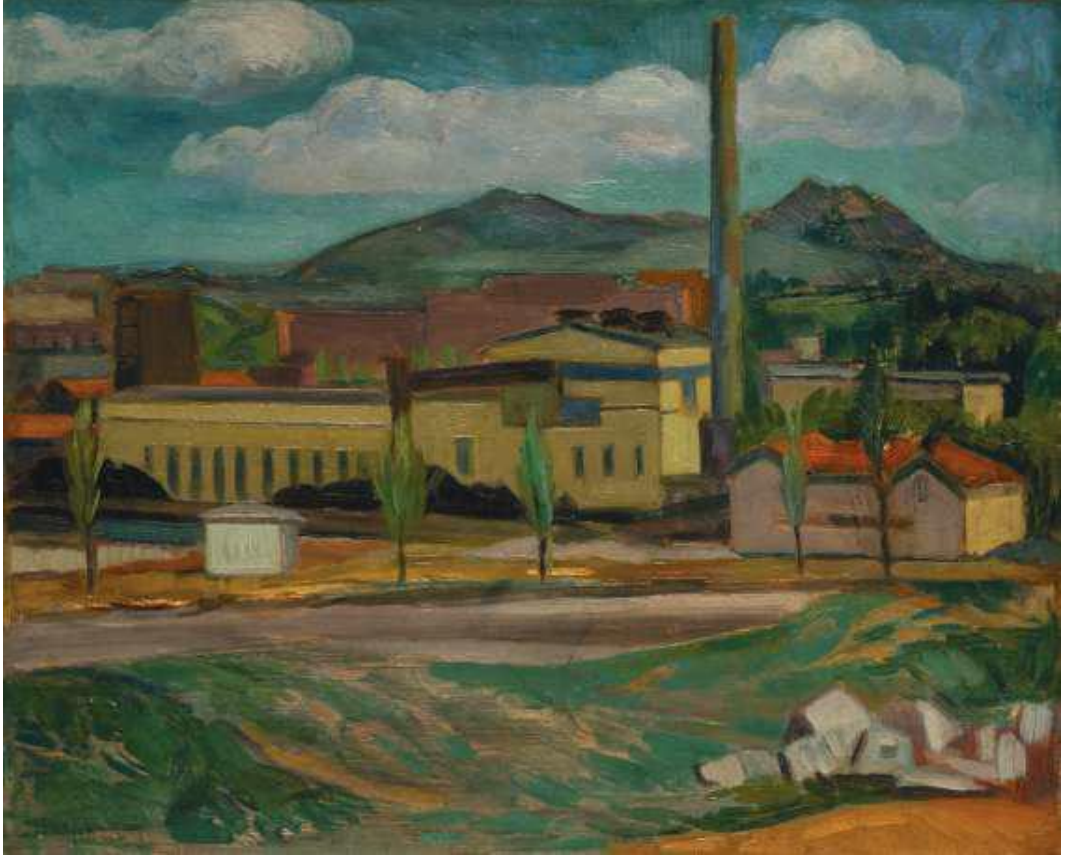
Resim 5.64: Salih Urallı, "Hasat", 1940, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65x50 cm. (T.C. Merkez Bankası Resim Koleksiyonu) (Kaynak: Anonim:15, 2006, s. 93)

Erkek figürün üzerinde uzun kollu yakasız gömlek, koyu renkli yelek ve pantolon, belinde kuşak ve başında kasket bulunurken ayakları çıplaktır. Sol eliyle yere dayadığı tırpanı tutarken sağ elini kadın figürün omzuna atmıştır. Kadın figürünün başında örtüsü, üzerinde bluz, şalvar ve belinde kuşak bulunmaktadır. Ayakları çıplak olarak betimlenen figür kucağında başak demeti tutmaktadır. Figürlerin başak tarlasında ot biçtikleri görülen resimde arka planda tınaz adı verilen ot yığınları bulunmaktadır. Tarımsal faaliyetlerin ve köylünün görselleştirildiği resim dönemin tümel ideolojisi ile uyum içerisindedir. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumluyucudur.

Geleneksel yapı ve zihniyetlerin tasfiye edilerek yeni ve modern bir toplum inşasının temel alındığı Cumhuriyet modernleşmesinde, pozitivist bir anlayışla gerçekleştirilen bilim, teknik ve teknolojik alanlardaki gelişmelerle ekonomik kalkınma hamlelerinin temelini oluşturan sanayi tesislerinin kurulmaya başlandığı 1930'lu yıllarda, kalkınma ve ilerleme anlayışı Amerika Birleşik Devletleri'nde başlayarak bütün dünyaya yayılan Büyük Buhran, Türkiye'nin devletçilik politikalarına yaklaşmasına ve yeni iş kollarının gündeme gelmesine neden olmuştur.

Teknolojiye, makinelere ve endüstrileşmeye Cumhuriyet inkılâplarının milliyetçi hedefleri adına sahip çıkıldığı bu dönemde (Bozdoğan, 2012, s. 125-129) Devletin resmi ideolojisi olan modernleşme, kalkınma ve sanayileşme resim sanatının yeni teması olmuştur. Örneğin, Refik Epikman tarafından 1942 tarihinde beşinci Yurt Gezisi sırasında duralit üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*Ankara Maltepe Havagazı Fabrikası*' adlı resim 37,5x46 cm ölçülerindedir. Resimde 1929 tarihinde açılan Ankara'nın ve Cumhuriyet Türkiye'sinin ilk havagazı ve kok kömürü ile çalışan elektrik tesisi olan Fabrika binası görselleştirilmiştir. Fabrika binasının yerleşkesi ve yüksek bacasının arkasında Ankara manzarası görülmektedir.

Cumhuriyet'in kalkınma ve sanayi hamlelerinin görselleştirildiği resim dönemin tümel ideolojisini yansıtmaktadır. Dolayısıyla, resmin tikel görsel ideolojisi olumluyucudur.



Resim 5.65: Refik Epikman, “Ankara Maltepe Havagazı Fabrikası”, 1942, Duralit Üzerine Yağlıboya, 37,5 x 46 cm. (ADRHM) (Kaynak: Giray, 2020, s. 294)

Cumhuriyet dönemi kalkınma hamlelerinin en önemli adımlarından biri deniz, kara ve hava ulaşımının geliştirilmesi olmuştur. Endüstrileşmeyle beraber, hammadde ve ürün sevkiyatının yapılabilmesi için ulaşım yollarının geliştirilmesi sayesinde, özellikle Büyük Buhran döneminde içe kapanmak zorunda kalan ülkenin ekonomik faaliyetlerinin devamlılığı sağlanmıştır. Behçet Kemal Çağlar’ın 10.yıl Marşı’nda ‘*Demir ağlarla ördük ana yurdu dört baştan*’ sözlerinden de anlaşılacağı gibi, demiryolları Cumhuriyet modernleşmesinin önemli yatırımlarındandır. Sibel Bozdoğan’a göre, erken Cumhuriyet döneminin en önemli devlet teşebbüslerinden biri olan demiryolları, Cumhuriyet inkılaplarının ülkenin her köşesine ulaşmasını sağlamak gibi simgesel bir statü de taşımaktadır (Bozdoğan, 2012, s. 137-139).

Kalkınma hamlelerinin ulaştırma alanındaki gelişmelerinden olan demiryolları dönemin resim sanatında görselleştirilerek egemen ideoloji olumlanmıştır. Bu konuda birçok çalışması bulunan Şevket Dağ’ın 1930 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 60,5x80 cm. ölçülerinde yapmış olduğu ‘*Haydarpaşa Garı*’ adlı resimde, gar binası ve peronlarda bekleyen trenler betimlenmiştir. Kalkınma hamlelerini

görselleştirilerek egemen ideolojiyle uyum içerisinde olan resim, tümel ideolojiyi olumlamaktadır. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.

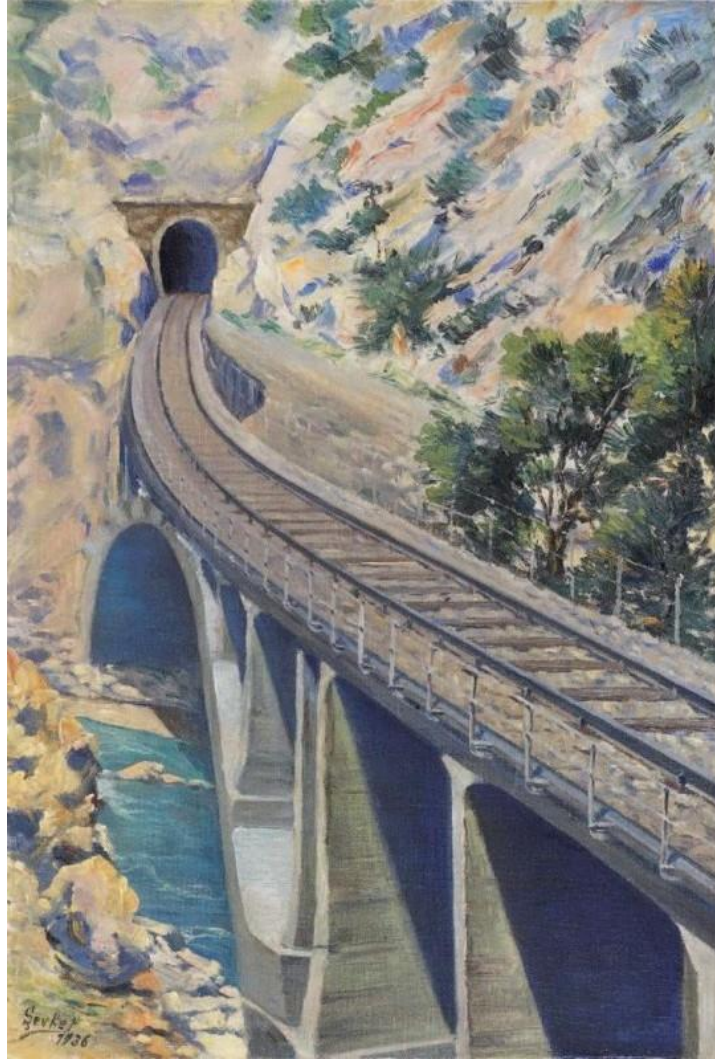


Resim 5.66: Şevket Dağ, 'Haydarpaşa Garı', 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60,5x80 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:16, 2000, Lot No: 68)



Resim 5.67: Şevket Dağ, "İzmir Limanı-Alsancak Garı", 1924, Tuval Üzerine Yağlıboya, 52x77 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:1, 2014, Lot No: 18)

Sanatçının 1924 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 52x77 cm. ölçülerinde yapmış olduğu 'İzmir Limanı- Alsancak Garı' adlı resimde Gar binası, demiryolu ve arka planda liman gözükmektedir. Hareket etmekte olan trenin bacasından çıkan yoğun dumanın dikkat çektiği resimde garda bekleyen ve demir yolu üzerinde yürüyen küçük ve silik insan silüetleri seçilmektedir. Cumhuriyet modernleşmesinin sanayi hamleleriyle değişen modern görünüm, dönemin kalkınma ideolojisini yansıtmaktadır. Dolayısıyla, egemen erkin tümel ideolojisinin yansıtıldığı resmin tikel görsel ideolojisi olumluydudur.



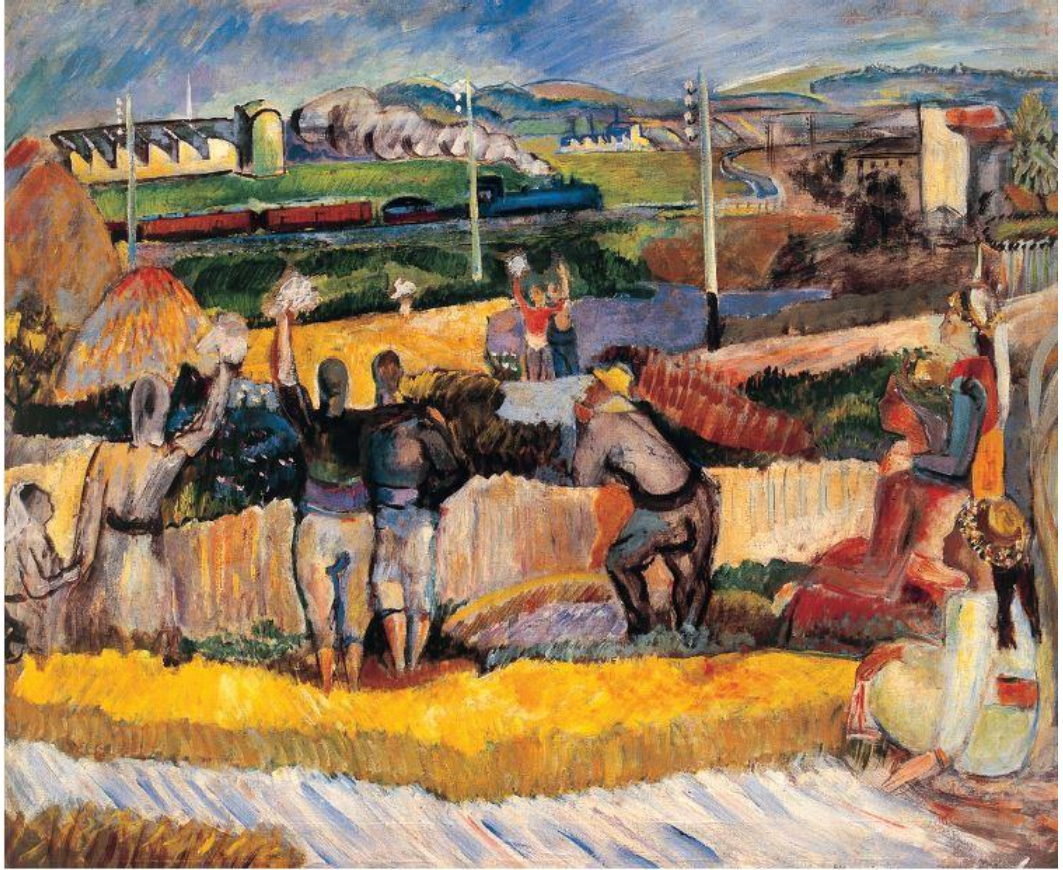
Resim 5.68: Şevket Dağ, "Demiryolu", 1936, Tuval Üzerine Yağlıboya, 57,5 x39 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:3, 2011, Lot No: 114)

1936 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 57,5x39 cm. ölçülerinde yaptığı 'Demiryolu' adlı figürsüz resimde ise yalnızca dağların arasında açılan tünel ve yüksek bir köprü'nün üzerine döşenmiş olan demiryolu betimlenmiştir.

Figür içermeyen resimde, yüksek dağların arasında açılan tünel ve derin vadiler üzerine inşa edilen viyadüklerle beraber, demiryollarının yurdun her tarafına ulaşabildiği görselleştirilmiştir.

Dönemin egemen erkinin resmi politikası olan demiryolu ağlarının ekonomik ve sosyal kalkınmanın temel yapı taşlarından olduğu söylemini görselleştiren resim, egemen ideolojiyi ile uyum içerisindedir. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumluydudur.

Kalkınma hamlelerinin köy, köylü ve demiryolu ile ilişkisi üzerinden anlatıldığı resimlerden biri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu tarafından 1935 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 100x 120 cm. ölçülerinde yapılmış olan *‘İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler’* adlı resimde, dumanlar çıkartarak hızla giden treni izleyen figürler betimlenmiştir.



Resim 5.69: Bedri Rahmi Eyüboğlu, *‘İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler’*, 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x120 cm. (İRHM) (Kaynak: Şerifoğlu, 2008, s. 188)

Resimde uzun bir demir yolu ve elektrik direkleriyle beraber, fabrika ve silo olduğu düşünülen büyük binalar görülmektedir. Tamamı izleyiciye arkası dönük

olarak betimlenen kadın, erkek ve çocuklardan oluşan kalabalık figür topluluğunun bazıları tren geçerken el sallamakta, bazıları çite dayanmış şekilde izlemekte, sağ ön planda betimlenen kadın figürü de oturmaktadır. Kalkınma ve sanayileşmenin yurdun her köşesine yayıldığını görselleştiren resim dönemin tümel ideolojisini olumlamaktadır. Dolayısıyla, resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.

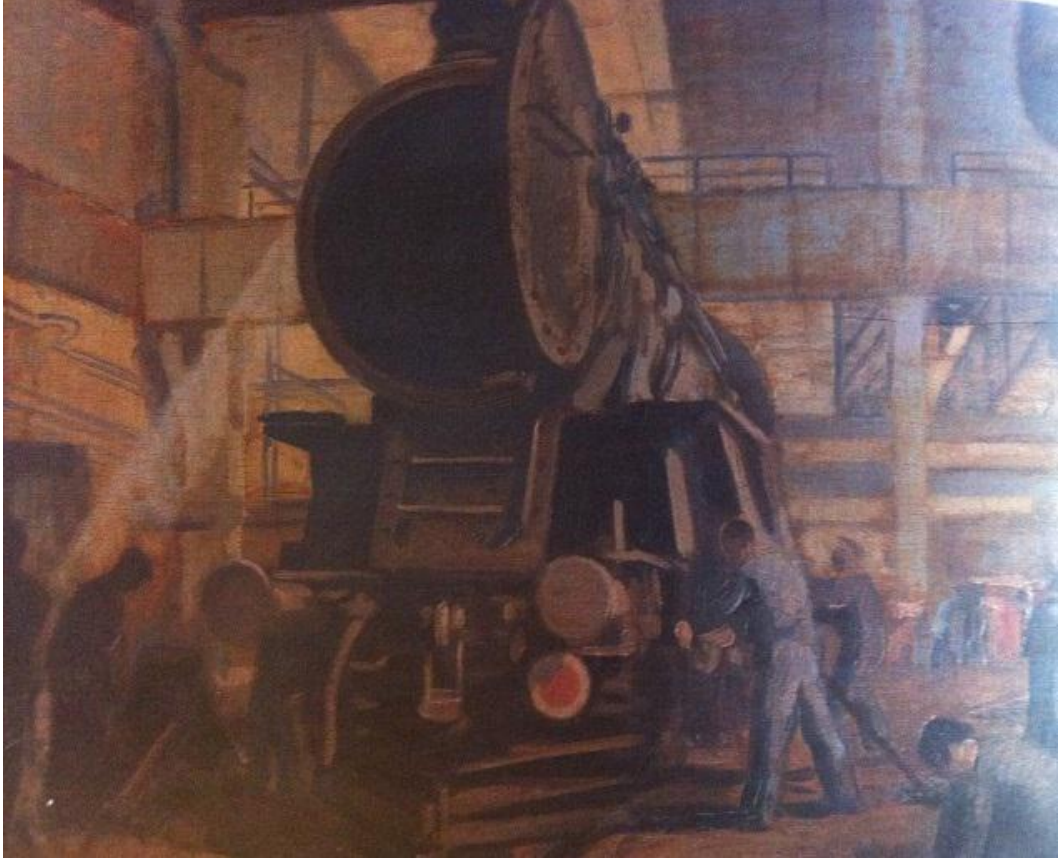
Cumhuriyet modernleşmesinin önemli adımlarından biri olan demiryolu ağları ve demiryolu taşımacılığının merkezi olan Cer atölyeleri, istihdam ve teknolojinin bir araya geldiği tesislerdendir. Şeref Akdik tarafından 1946 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmış olan ‘Sivas Cer Atölyesi’ ve mukavva üzerine yağlı boya tekniğiyle yapılmış olan ‘Eskişehir Cer Atölyesi’ adlı resimlerin her ikisi de 55x65 cm ölçülerindedir.



Resim 5.70: Şeref Akdik, “Eskişehir Cer Atölyesi”, 1946, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 55x65 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:32, 2013, Lot No: 25)

‘Eskişehir Cer Atölyesi’ adlı resimde betimlenen büyük atölyenin her tarafında lokomotif tekerlekleri ve bunlarla uğraşan işçiler görülmektedir. Modern tesislerin

kurularak sanayi alanında yapılan hamlelerin modern Türkiye Cumhuriyeti'nin ekonomik bağımsızlığının devamlılığı için önemini vurgulandığı dönemde yapılan resim, egemen erkin kalkınma ideolojisini görselleştirmektedir. Dolayısıyla, resmin tikel görsel ideolojisi olumluyucudur.



Resim 5.71: Şeref Akdik, “*Sivas Cer Atölyesi*”, 1946, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x65 cm. (Akbank Resim Koleksiyonu) (Kaynak: Gören, 2003b, s. 31)

Şeref Akdik’ in bir diğer cer atölyesi betimlemesi olan ‘*Sivas Cer atölyesi*’ adlı resimde, büyük bir lokomotifin yanında çalışan işçiler görülmektedir. Büyük makine ve donanımların dikkat çektiği atölyede görülen figürlerin tamamının üzerinde işçi tulumu bulunmaktadır.

Cumhuriyet döneminin büyük sanayi hamleleriyle gelişmeye ve büyümeye devam etmesinin görselleştirildiği resim, dönemin tümel ideolojisi ile uyumludur. Bu sebeple resmin tikel görsel ideolojisi olumluyucudur.

Endüstrileşmeyle beraber özellikle yük taşımacılığı anlamında önem kazanan limanlar, erken Cumhuriyet’in önemli sanayi merkezleri haline gelmiştir. Tarımsal üretimin artırılması için uygulanan politikaların en önemli dayanağını, ürünlerin

ülkenin her köşesine ulaştırılabilmesi sağlayacak sanayi hamlelerinin gerçekleştirilmesi oluşturmaktadır. Bu dönemin egemen erkinin, resmi çağdaşlaşma ve kalkınma ideolojisinin temeli, tarımsal ve sanayi hamlelerinin geliştirilmesi üzerine inşa edilmiştir. Dönemin sanatçıları tarafından resimlerde görselleştirilen limanlar, kalkınma ve çağdaşlaşma ideolojisini olumlamaktadır.

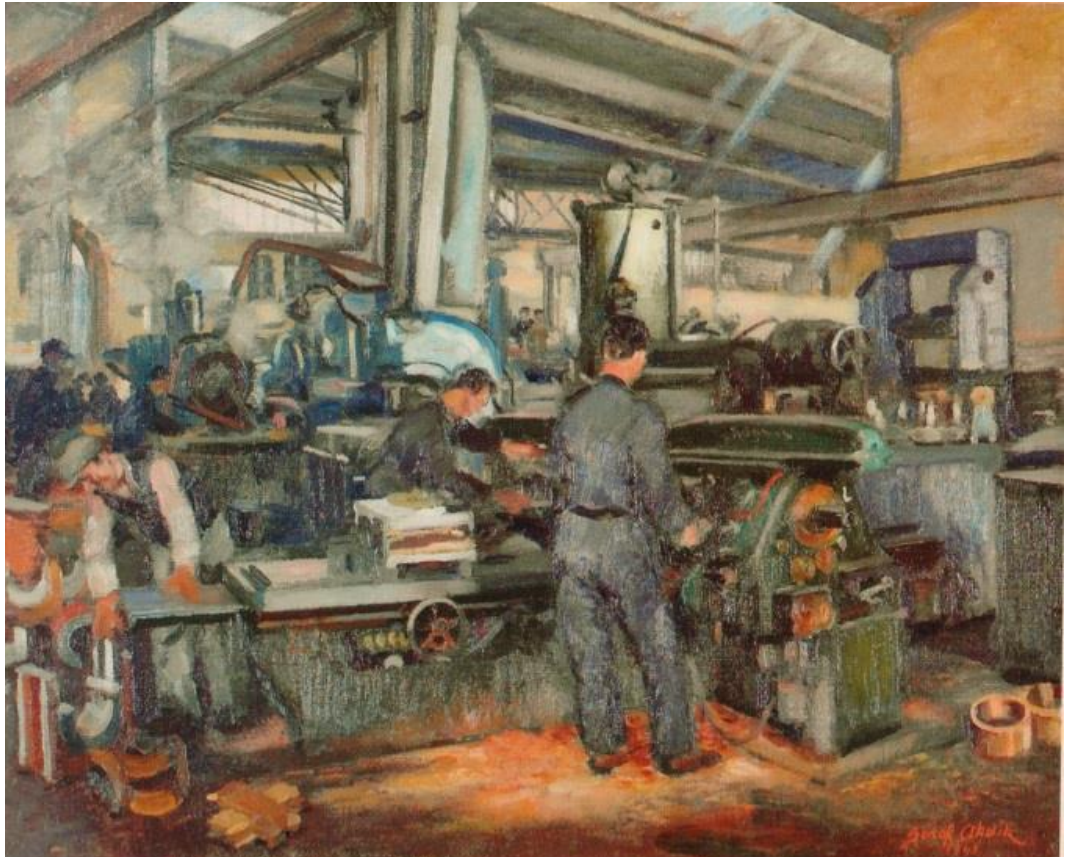
Şevket Dağ tarafından 1930 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan *‘İstanbul Limanı’* adlı resimde, arka plandaki İstanbul silueti önünde limanda bacası tüten büyük bir gemi ile küçük kayıklar betimlenmiştir. Dönemin tümel ideolojisini yansıtan resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.



Resim 5.72: Şevket Dağ, *‘İstanbul Limanı’*, 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya. (Ölçüsü Bilinmiyor), (Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu) (Kaynak: Giray, 1997, s. 93)

Milli Mücadele'nin yıkıcı ekonomik etkilerinden sonra, hızla ekonomik kalkınma içerisine giren ve endüstrileşen Cumhuriyet Türkiye'sinin konu edildiği

Şeref Akdik tarafından 1945 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 54x65 cm. ölçülerinde yapılmış olan ‘*Metalurji Atölyesi*’ adlı resim, Cumhuriyetin sanayileşme, teknoloji ve istihdam alanlarındaki kalkınma hamlelerini görselleştirmektedir. Resimde, temiz, aydınlık ve düzenli bir fabrikada büyük makinelerin başında çalışmakta olan işçiler betimlenmiştir. Resmin ön planında görülen işçilerden iki tanesinin üzerinde işçi tulumu bulunurken birinin önlük ve başına şapka taktığı görülmektedir. Modern sanayi tesisleri ile hızla büyüyen ekonomik yapının ve yaratılan istihdamın görselleştirildiği resim, dönemin tümel ideolojisini yansıtmaktadır. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumluydudur.



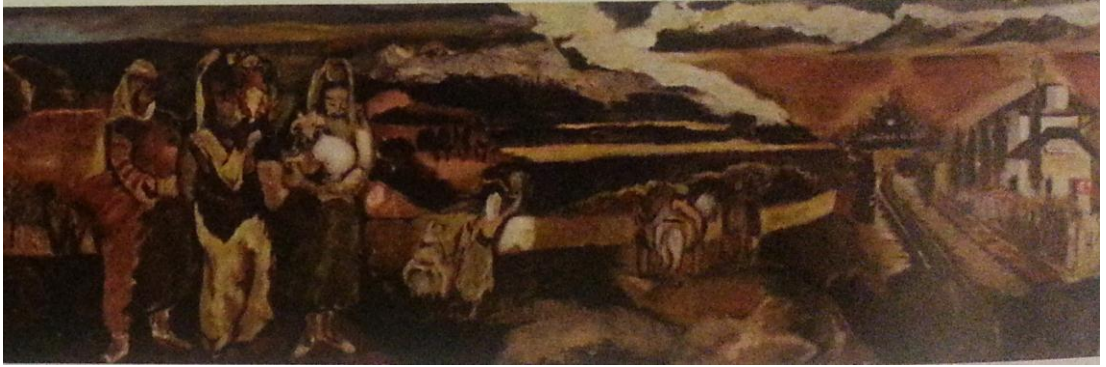
Resim 5.73: Şeref Akdik, “*Metalurji Atölyesi*”, 1945, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54x65 cm. (İstanbul Modern Sanat Müzesi) (Kaynak: Anonim:17, 2007, s. 126)

Kalkınma hamlelerinden biri olan madencilik konusundaki ve Bedri Rahmi Eyüboğlu tarafından 1937 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 41 x 212 cm. ölçülerinde yapılmış olan ‘*Kömür Ocakları*’ adlı resminde bir istasyon, demir yolu ve tren betimlenmiştir. Demiryolunun üzerinde ‘*Kömüre Gider*’ cümlesinin yazılı olduğu bir tak görünmektedir. Uzaklaşan trenin dumanları arasında silüet olarak

seçilen yaya ve at üzerindeki figürlerden bazıları giden trene el sallamaktadır. Resmin ortasında betimlenmiş olan üç kadın figüründen birinin kucağında bir kuzu bulunmaktadır. Cumhuriyet modernleşmesinin ve köylünün toprak ve bereketinin betimlendiği resim dönemin tümel ideolojisiyle uyum içerisindedir. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumlu ve pozitifdir.



Resim 5.74: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “*Kömür Ocakları*”, 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 41x212 cm. (Kaynak: Şerifoğlu, 2011, s. 284-285)



Resim 5.75: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “*Kömür Ocakları*”, 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 41x212 cm. (Detay)

Maden ve madencilik konusuna değeri bir diğeri resim Sabiha Rüşdü Bozcalı'nın ‘*Maden Ocağı- Zonguldak'tan*’ adlı çalışmasıdır. 15 Ağustos- 30 Eylül 1939 tarihleri arasında ikinci yurt gezisi kapsamında yapmış olduğu resmin adlı resmin ölçüsü ve tekniği bilinmemektedir. Kömür madeninin yükleme tesisinin betimlendiği resimde, dekovil ve dekovil hattı, tren, demiryolu ve tesisin yüksek binaları görülmektedir.

Madencilik başkenti olan Zonguldak'ın ülke ekonomisindeki yerini ve Cumhuriyet modernleşmesinin sanayileşme ve kalkınma ideolojisini görselleştiren resim dönemin tümel ideolojisi ile uyum içerisindedir. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumlu ve pozitifdir.



Resim 5.76: Sabiha Rüştü Bozcalı, “*Maden Ocağı-Zonguldak'tan*”, 1939, Tuval Üzerine Yağlıboya. (Ölçüsü Bilinmiyor) (Kaynak: Edgü, 1998, s. 103)

Cumhuriyet modernleşmesinin önemli bir adımı olarak 1925 yılında kurulan Türk Tayyare Cemiyeti'nin ardından 1933 yılında 2186 sayılı kanunla Hava Yolları Devlet İşletme İdaresi kurulmuş ve alınan De Havilland tipi altı kişilik uçaklar ilk olarak İstanbul- Ankara arasında seferlere başlamıştır (Tekeli ve İlkin, 1982, s. 2763). Askeri ve sivil havacılık alanında ilerlemenin önemini görselleştiren ve Nurullah Berk tarafından 1930'lu yıllarda tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmış olan ‘*Tayyareciler*’ adlı resim 90x96 cm. ölçülerindedir. Sibel Bozdoğan'ın 1933 yılında düzenlenen İnkılap Sergisi'nde yer aldığını belirttiği resmin (Bozdoğan, 2012, s.143) tarihini Kıymet Giray 1937 olarak belirtirken (Giray, 1997, s. 208) İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nin kataloğunda resmin tarihi bulunmamaktadır. Resimde, arka planda görülen bir uçağın önünde bir haritayı incelediği görülen beş figür bulunmaktadır. Oturan iki figür ile beraber ayakta duran figürlerden arka planda kalan bir diğer figürün kıyafetlerinden pilot oldukları anlaşılmaktadır. Önde ayakta duran figürün elleri cebinde, onun arkasında bulunan figür, başında şapkası ve üzerinde askeri pardösü ile betimlenmiştir. Resmin sağ arka tarafında Türk bayrağı görülmektedir. Hilmi Ziya Ülken, Resim ve Cemiyet adlı kitabında, Nurullah Berk'in

'*Tayyareciler*' adlı resmi ile Albert Moreau'nun aynı adlı resimlerini ard arda yayımlayarak aradaki benzerliği gözler önüne sermektedir (Ülken, 1942, s. 72-73). Cumhuriyet Türkiye'sinin çağdaşlaşma ve kalkınma ideolojisini görselleştiren resim, dönemin tümel ideolojisi ile uyumludur. Dolayısıyla, resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.



Resim 5.77: Nurullah Berk, "*Tayyareciler*", 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x96 cm. (İRHM) (Kaynak: Giray, 1997, s. 208)

Ali Avni Çelebi tarafından 1937 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*Havaalanı*' adlı resim 145x182 cm ölçülerindedir. Resimde hava alanında birbiriyle konuşan iki pilot ve çalışan bir işçi figürü betimlenmiştir. Resmin sol kısmında pervaneli bir uçağın önünde konuşan iki erkek figüründen birinin üzerinde kahverengi pilot kıyafetleri başında pilot başlığı ve gözlüğü bulunmaktadır. Profilden betimlenmiş olan figür elleri cebinde yanındaki diğer pilot arkadaşının

gösterdiği kâğıda bakmaktadır. Başında pilot başlığı ve gözlüğü ve üzerinde beyaz pilot giysileri bulunan ikinci pilot figürü sağ eliyle, elinde tuttuğu kâğıt üzerinde bir şey göstermektedir. Resmin sağ kısmında üç adet yakıt varili ve bu varillerden birini yuvarlayarak götürmeye çalışan bir işçi figürü betimlenmiştir. İşçi figürünün başında şapka ve üzerinde kahverengi tulum bulunmaktadır. Resmin sağ arka tarafında küçük bir uçak ve arkasında beyaz çadırlar bulunmaktadır. Dönemin çağdaşlaşma ve kalkınma ideolojisini görselleştiren resim tümel ideoloji ile uyum içerisindedir. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumlu olacaktır.

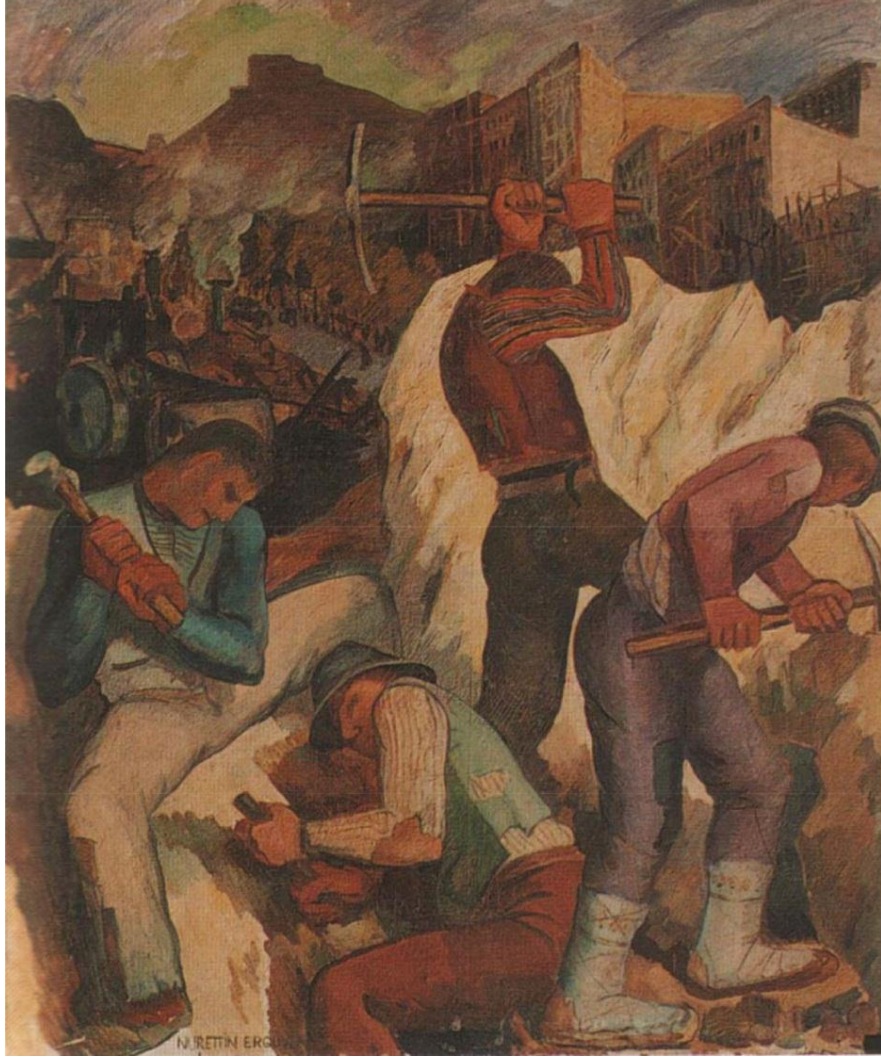


Resim 5.78: Ali Avni Çelebi, “*Havaalanı*”, 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 145x182 cm. (İRHM) (Kaynak: Anonim:18, 1996)

Yeni Cumhuriyet’in modernleşme adımlarının temel ilkesi olan Halkçılık, köylünün ekonomik ve sosyal alanlarda kalkındırılmasını öncelerken, kentlerde kamusal dönüşümün sağlanarak geleneksel yapıların yerine modern bireylerin yaşama alanlarının oluşturulmasını ve özellikle Cumhuriyet’in Başkent’i olan Ankara’nın kırsal görüntüsünden arındırılarak devrimi yansıtabilecek modern görünümüne kavuşturulmasını hedeflemektedir. Kentsel dönüşümden ziyade

ideolojik dönüşümün gerçekleştirilmesini sağlayacak olan bu çalışmalar dönemin sanatçıları tarafından resim sanatına da taşınmıştır.

Nurettin Ergüven Tarafından 1935 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan *‘İşçiler’* adlı resim 219x184,5 cm ölçülerindedir. Resimde ön planda dört işçi figürünün büyük kaya parçalarını kırmaya ve yontmaya çalıştıkları görülmektedir.



Resim 5.79: Nurettin Ergüven, *‘İşçiler’*, 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 219x184,5 cm. (İRHM) (Kaynak: Keser, 2006, s. 316)

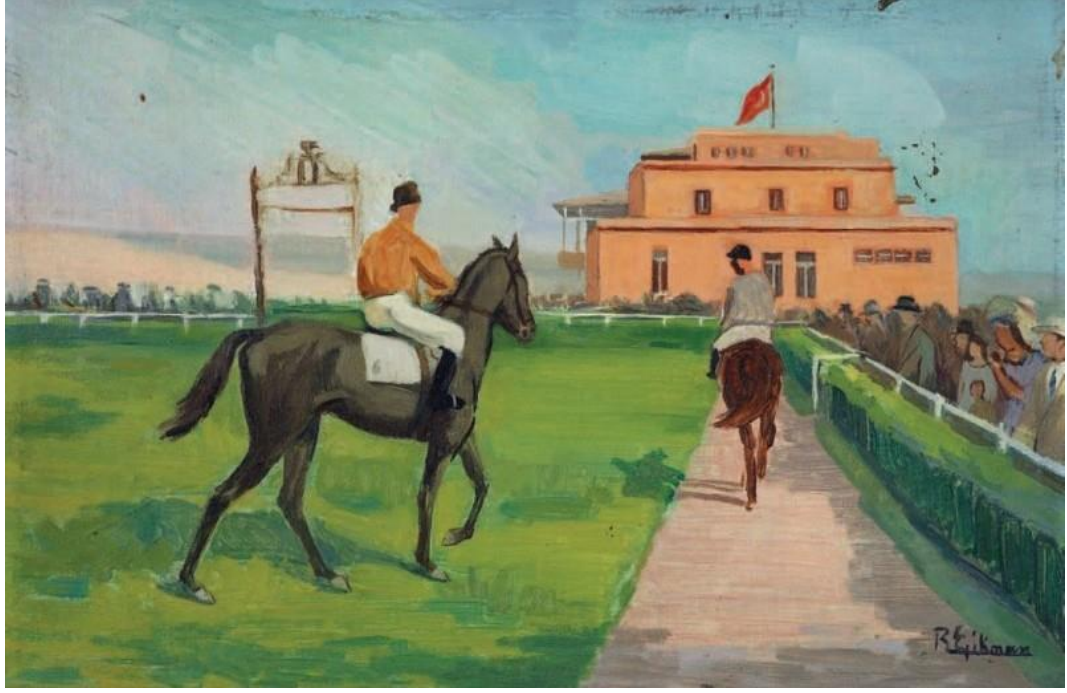
Resmin sağ tarafında profilden betimlenmiş olan işçinin üzerinde yamalı bir eflatun gömlek ve belinde çizgili bir kuşak ve başında şapka bulunmaktadır. Pantolonunun paçalarını içine sokmuş olduğu mavi çizmelerinin topuk ve burun kısımları parçalanmıştır. Elindeki kazma ile eğilmiş büyük kaya parçasını kırmaya çalışan işçinin hemen arkasındaki işçinin elindeki kazmayı yukarıya kaldırmış

olduğu görülmektedir. Üzerinde turuncu ve lacivert çizgili gömlek, kahverengi yelek ve pantolon bulunan işçi figürünün belinde siyah bir kemer bulunmaktadır. Resmin sol tarafında bacaklarını açmış vaziyette kayanın üzerinde otururken betimlenmiş olan işçi figürü iki eliyle tuttuğu balyozu yukarıya kaldırmış durumdadır. Üzerinde koyu mavi uzun kollu bir gömlek ve gri bir yelek bulunan işçinin pantolonunun sağ paçasına yama yapılmıştır. Resmin orta planında eğilmiş vaziyette profilden betimlenmiş olan işçinin başında şapka, üzerinde kahverengi çizgileri olan beyaz bir gömlek, mavi bir yelek ve kahverengi bir pantolon bulunmaktadır. Yeleğinin sırt kısmında büyük bir yırtık bulunan işçinin gömleğinin sol kolunun dirseği yamalanmıştır. Resmin sağ arka planında modern yüksek apartmanlar ve önünde yeşil ağaçlar ve bir dere görülmektedir. Resmin sol arka planında, işçilerin hemen arkasında yeşil dumanlar çıkartarak çalışan büyük bir iş makinesi görülmektedir. Resmin üst arka kısmında büyük bir tepe ve tepenin üzerinde bir kale silueti seçilmektedir.

Geleneksel yapının yıkılarak yerine yeni ve modern bir şehrin kuruluşunun görselleştirildiği resim, dönemin modernleşme ve kalkınma ideolojisiyle uyum içerisindedir. Bu sebeple resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.

Cumhuriyet modernleşmesinde ulus kimliğinin oluşturulma sürecinde mimari yapı ve şehir planlamalarıyla gerçekleştirilmeye çalışılan yeni toplumsal belleğin inşası önemli bir yer tutmaktadır. Osmanlı Devleti'nin geleneksel mirasını taşıyan İstanbul'un yerine, yeni Cumhuriyet'in Başkenti olan Ankara'nın mimari hamleleri aracılığıyla oluşturulacak yeni bellek ulus ideolojisinin yerleştirilmesini sağlamaktadır. Refik Epikman tarafından 1936 yılında tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle 21x31 cm. ölçülerinde yapılmış olan '*Hipodrom*' adlı resim, dönemin mimari hamleleriyle kamusal mekânlarda oluşturulmaya çalışılan ideolojik imgenin görselleştirilmesidir. Resimde binicileriyle beraber iki at ve onları izleyen modern kıyafetli izleyiciler betimlenmiştir. Resmin sağ arka tarafında görünen hipodrom binasının üzerindeki bayrak direğinde Türk bayrağı asılıdır.

Dönemin kentsel gelişimleri ve mimari dönüşümlerini modern Cumhuriyet bireylerinin eğlence biçimlerinin dönüşümüyle birlikte yansıtan resmin görsel ideolojisi olumlayıcıdır.



Resim 5.80: Refik Epikman, “Hipodrom”, 1936, Tuval Üzerine Yağlıboya, 21x32 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:4, 2008, Lot No: 24)

Türkiye’de at yarışları ilk kez İngiliz iş adamı Mr. Patterson’un öncülüğünde 1900 yılında İzmir’de düzenlenmiştir. İlk zamanlarda İzmir’de yaşayan yabancıların ilgi alanına giren ve Smyrna Races Club bünyesinde düzenlenen yarışlar zaman içerisinde İzmir’in varlıklı Türk ailelerinin de dikkatini çekmiş ve böylece at yarışı organizasyonları üzerindeki İngiliz tekeli kırılarak yerli atlar ve Türk jockeyleri ortaya çıkmıştır. Ancak, Balkan Savaşları döneminde, Smyrna Races Club’un dağılmasıyla Şirinyer hipodromu kapatılmış ve İzmir yarışları son bulmuştur.

Halkın yarışlara gösterdiği ilgiyi ve at yarışı heyecanını yaşatmak amacıyla Smyrna Races Club’un kurucularından olan Evliyazâde Refik girişimleri ve Enver Paşa’nın destekleriyle İstanbul’da ‘*Aslah-ı Nesl-i Feres Cemiyeti*’ (At Neslini Geliştirme Cemiyeti) kurularak Hazine-i Hassa’nın tahsis ettiği Veliefendi Çayırı’na Hipodrom yapılmıştır. İstanbul’da ilk at yarışları Veliefendi Hipodromu’nda 1911 tarihinde düzenlenmiştir. Mütareke yıllarında İngilizlerin el koyduğu Veliefendi Hipodromu’na beton tribünler yaptırılarak işgal kuvvetlerinin binici ve atları arasında yarışlar yapılmaya devam edilmiştir (Atabeyoğlu, 1985, s. 1512-1513).

Türk kültürünün önemli bir parçası olan at ve at yarışları Cumhuriyet döneminde modern hipodromların inşa edilmesiyle kent kültürünün bir parçası haline dönüştürülmüştür. Ankara’da uzun yıllar boş arazilerde yapılan at yarışları, 1927

tarihinde Ankara'nın ahşap tribünlü ilk Hipodromu'nun açılmasıyla beraber hipodroma taşınmış ve 1927 tarihinde Atatürk'ün izniyle ilk '*Gazi Koşusu*' gerçekleştirilmiştir (Yıldız, 2008, s. 207-210). 1934 tarihinde yapımına başlanan İtalyan Mimar Paolo Vietti'nin tasarımını yaptığı yapımına yeni hipodrom 1936 tarihinde tamamlanmıştır. Avrupa burjuvazisinin önemli eğlence biçimlerinden olan at yarışları, Cumhuriyet modernleşmesinde kent kültürünün ve modern bireyin eğlence hayatının içerisine dâhil olmuştur. Kadın ve erkek yarış meraklılarının bir arada olduğu tribünler aynı zamanda Cumhuriyet Devrimleriyle beraber dönüşen birey kimliğini yansıtmaktadır.

Refik Epikman tarafından 1942 tarihinde beşinci Yurt Gezisi esnasında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*Ankara Hipodrom At Yarışları*' adlı resim 27 x 41 cm ölçülerindedir. Resimde hipodromda çimlerde yarışa hazırlanan dört binici ve üç at betimlenmiştir.



Resim 5.81: Refik Epikman, "*Ankara Hipodrom At Yarışları*", 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya, 27x41 cm. (ADRHM) (Kaynak: Giray, 2020, s. 295)

Resmin sağ kısmında görülen kahverengi at ve binicisi hareket halindedir. Hemen arkalarında üzerinde binici kıyafetleri olan elleri cebinde atlara bakan bir erkek figürü görülmektedir. Resmin sol tarafında görülen beyaz ata binmek üzere olan bir binici ve arkasında eğilmiş vaziyette atının eyerini kontrol eden binici ile

siyah bir at görülmektedir. Atların arkasında bulunan ahşap skor panosunda rakamlar yazmaktadır. Resmin arka planında şehir silüeti seçilmektedir. Modern kentlerin modern mimarileriyle değişen ve dönüşen şehir görüntüleri ve Cumhuriyet bireylerinin görselleştirildiği resim dönemin mimari kalkınma ideolojisini yansıtmaktadır. Dolayısıyla, resmin tikel görsel ideolojisi olumluyucudur.

Ulus devletinin inşa edilme sürecinde gerçekleştirilen devrimlerin halk tarafından benimsenmesi ve yeni yetişen genç kuşak tarafından içselleştirilmesi, devrim ilkelerine sahip çıkılması ve korunması, devrimlerin devamlılığını sağlamak açısından önemlidir. Bu sebeple, dönemin sanatçıları tarafından devrim bilincini yücelten alegorik çalışmalarla, egemen ideoloji görselleştirilmiştir.



Resim 5.82: Arif Bedii Kaptan, “Cumhuriyet’in Gençliğe Tevdii”, 1934, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x155 cm. (İRHM) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 189)

Arif Bedii Kaptan tarafından 1934 yılında II. İnkılap Sergisi için tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan ‘Cumhuriyet’in Gençliğe Tevdii’ adlı resim

200x155 cm. ölçülerindedir. Resmin merkezinde üzerinde frak ve sağ göğsünde istiklal madalyası ile Atatürk betimlenmiştir. Atatürk'ün önünde sol tarafta kısa saçlı, üzerinde yeşil sırtı açık bir sporcu kıyafetiyle modern bir kadın, sağ tarafta üzerinde kırmızı renkli sporcu giysisi bulunan atletik vücutlu genç bir erkek figürü bulunmaktadır. Erkek figür kucağında sarı saçlı bir çocuk tutmaktadır. Atatürk'ün solunda bir Türk bayrağı, bayrağın solunda, başında zırh ve elinde kılıcıyla savaşçı bir erkek figürü görülmektedir. Atatürk'ün sağında görülen erkek figürü elinde yanan bir meşale tutmaktadır. Resimde bulunan Atatürk ve diğer figürler, bulutların arasında görülmektedir. Ön kısımda yerde iki erkek figürü yatar vaziyette görülmektedir. Devrim lideri Atatürk'ün ve Cumhuriyet'i koruyacak ve sürdürecektir gençliği görselleştiren resim dönemin devrim ideolojisini yansıtmaktadır. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumluyucudur.

Devrim lideri Atatürk'ü ve gerçekleştirdiği devrimleri yücelten bir diğer alegorik çalışma olan *'İnkılap Yolunda'* adlı resim, Zeki Faik İzer tarafından 1933 tarihinde, tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 176x237 cm ölçülerinde yapılmıştır. Resmin merkezinde elinde Türk bayrağı bulunan, başı sol tarafa dönük, başında sarı bir örtü ve üzerinde mavi elbisesiyle ayakları çıplak bir kadın figürü görülmektedir. Kadının üzerinde durduğu platformun kenarlarında 1923 yazmaktadır. Kadının baktığı tarafta takım elbisesiyle betimlenmiş olan Atatürk'ün, sol eliyle ileriye işaret ederken sağ elini yanında bulunan modern giyimli kadın ve erkek figürünün omuzuna koyduğu görülmektedir. Atatürk'ün önünde, kapağında *'Türk Dili ve Tarihi'* yazılı bir kitap tutan bir kız çocuğu bulunmaktadır. Başını yukarıya çevirmiş bayrak tutan kadına bakan kız çocuğunun çıplak ayaklarıyla padişah fermanının üzerine bastığı görülmektedir. Resmin sağ tarafında platformun önünde ölmüş bir düşman askeriyle sakal ve cübbeleriyle iki yaşlı erkek figürü platformun üzerindeki kadına korku içinde bakmaktadır. Figürlerden birine ait olan kama ve takkenin yere düştüğü görülmektedir. Platformun üzerinde bayrak taşıyan kadının sağ tarafında, elinde ucunda süngü takılı olan tüfek tutan bir asker figürü ve onun arkasında elinde meşale tutan bir figür bulunmaktadır. Kurgusu, Fransız ressam Eugene Delacroix'in *'Halka Yol Gösteren Özgürlük'* adlı resmiyle birebir aynı olan *'İnkılap Yolunda'* adlı resim, Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet ve Atatürk devrimlerinin alegorik bir ifadesidir. Resimde kurgulanan bütün detaylar dönemin tümel ideolojisini yansıtmaktadır. Dolayısıyla resmin tikel görsel ideolojisi olumluyucudur.



Resim 5.83: Zeki Faik İzer, “*İnkılap Yolunda*”, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 176x237 cm. (İRHM) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 186)



Resim 5.84: Eugene Delacroix, “*Halka Yol Gösteren Özgürlük*”, 1830, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260x325 cm. (Louvre Museum)

Türk halkının bağımsızlığına kavuşmasını ve muasır medeniyetler seviyesine ulaşabilme yolunda ilerlemesini sağlayan büyük liderine şükran ve minnetlerinin görselleştirildiği çalışmalardan biri olan ‘*Doğulu ve Batılı Halkın Atatürk’e Şükranı*’ adlı triptik resim, Turgut Zaim tarafından Birinci İnkılap Sergisi için 1933 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle yapılmıştır.

Triptik panonun orta kısmı 134x183 cm, Sağ kısmı, 130x300 cm. ve Sol kısmı 130x300 cm. ölçülerindedir. Sol panoda bulunan figürler sağ tarafa doğru yürür şekilde betimlenmişlerdir. En solda geleneksel kıyafetleri içerisinde bir efe görülmektedir. Göğsünde istiklal madalyası bulunan efenin sağ eli belinde sol eli arkasında bulunan kağrı arabasına dayanmış durumdadır. Efenin arkasında başörtülü yaşlı bir kadın figürü bulunmaktadır. Kağrının içerisinde, yüzü izleyiciye dönük olarak betimlenmiş kadın figürünün üzerinde mavi elbisesi, başında başörtüsü bulunmakta ve örgü örmektedir. Kağrı arabasında, örgü ören kadın dışında üç çocuk figürü ve sarı elbiseli başı kapalı bir kadın figürü daha bulunmaktadır. Çocukların hemen arkasında betimlenmiş olan beyaz başörtülü köylü kadınının kucağında bir horoz bulunmaktadır. Kadının sol tarafında başında kasket bulunan bir erkek çocuk kadına doğru bakmaktadır. Sağ tarafında, sarı gömlekli kasketli bir erkek figürü ile birkaç kadın figürü görülmektedir. Kağrının arkasında bir kadın ve bir erkek figürü ve onların arkasında at üzerinde iki figür görülmektedir. Panonun ortasında görülen beyaz renkli kınalı koç ve hemen arkasında siyah bir koyun kalabalık figür grubuyla beraber ilerlemektedir. Koyunların önünde ilerleyen ve sağ elinde başak demeti taşıyan kadının başında başörtüsü, üzerine siyah ve kırmızı çizgili bir bluz ve gri şalvar bulunmaktadır. Kadının sağında kaval çalarak yürüyen çobanın üzerinde kepenek bulunmaktadır. Çobanın önünde iki çocuk yürümektedir. Çocuklardan erkek olanı sarı saçlı, üzerinde çizgili bluzu ile ayakları ve belden aşağısı çıplak olarak betimlenmiştir. Yanında saçları örgülü bir kız çocuğu görülmektedir. Kız çocuğunun hizasında kağrı arabasının arkasında görülen beyaz sakallı yaşlı adamın başında kasket, üzerinde yelek ve ayağında şalvarı bulunmaktadır. Yaşlı adamın önünde yürüyen iki kadından ön planda olanın üzerinde uzun mavi etek, başında başörtüsü ve sırtına bağlanmış halde bebeği gözükmektedir. Kağrı arabasının öküzünün yanında betimlenen erkek figürünün üzerinde yelek ve pantolon başında sarı bir şapka bulunmaktadır. Adamın yanında görülen yaşlı kadının üzerinde mavi bir hırka ve elinde çiçekler seçilmektedir.



Resim 5.85: Turgut Zaim, “*Doğulu ve Batılı Halkın Atatürk'e Şükranı*”, (Sol Pano), 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x300 cm. (İRHM) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 120)



Resim 5.86: Turgut Zaim, “*Doğulu ve Batılı Halkın Atatürk'e Şükranı*”, (Sağ Pano), 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x300 cm. (İRHM) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 120)

Sağ panoda görülen figürler sol tarafa doğru ilerlemektedir. Kompozisyon merkezde bulunan kağnı arabası ve beyaz bir öküzün çevresine yerleştirilmiştir. Resmin solunda, öküzün önünde görülen iki çocuktan birinin sırtında kilim asılıdır ve sol eliyle beyaz bir tiftik keçisi tutmaktadır. Çocukların hizasında arka tarafta elinde bastonu ve beyaz sakalları ile bir yaşlı bir de genç erkek figürü betimlenmiştir. Hemen arkalarında bulunan iri yapılı sarı gömleklili genç erkek figürünün başında kasket bulunmaktadır. Resmin ön planında öküzün yanında görülen kadın figürünün başörtülü ve lacivert çizgili bluz ve şalvar giydiği ve belinde kuşak olduğu görülmektedir. Kadının eteklerinden tutmuş olan sarı kısa saçlı kız çocuğunun üzerinde pembe ve beyazlı kareli bir elbise bulunmaktadır. Çocuk sol eliyle bir

bakraç taşımaktadır. Kız çocuğunun hizasında, kağnı arabasının arkasında omuzunda bebeği ile betimlenmiş olan bıyıklı erkek figürünün sırtında sazını görülmektedir. Adamın arkasında görülen üç kadın figürünün tamamı başörtülüdür. Kağnı arabasını kullanan kadın beyaz başörtülü ve turuncu ve siyah giysilidir. Arka planda biri siyah ikisi beyaz üç at ve üzerlerinde üç figür betimlenmiştir. Resmin ön planında kağnı tekerleğinin arkasında omzunda büyük bir küp taşıyan turuncu etekli yeşil bluz giymiş bir genç kız bulunmaktadır. Genç kızın arkasında yük taşıyan bir eşek ve arkasında yürüyen figürler görülmektedir.



Resim 5.87: Turgut Zaim, “*Doğulu ve Batılı Halkın Atatürk'e Şükranı*”, (Orta Pano), 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 134x183 cm. (İRHM) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 119)

Orta panonun, üst kısmı siyah yarım daire biçiminde sınırlandırılarak sol tarafına 1923, sağ tarafına 1933 tarihleri yazılmıştır. Resmin merkezinde, üzerinde

siyah frank, beyaz gömlek ve sağ göğsünde istiklal madalyası ile Atatürk betimlenmiştir. Beyaz başörtülü ve kahverengi kıyafetli kadın sepet içerisindeki çiçekleri Atatürk'e sunmaktadır. Atatürk, sağ eliyle sarı saçlı bir erkek çocuğuna sol eliyle de kahverengi uzun saçlı beyaz bluz giyen bir kız çocuğuna sarılmaktadır. Atatürk'e sepetle çiçek sunan kadının sağında bıyıklı ve kasketli iki erkek figürü bulunmaktadır. Bu figürlerden biri omuzunda koç taşımaktadır. Adamların arkasında beyaz bulutlar ve resmin sol arka kısmında gözüken Ankara kalesine kadar dalgalanan Türk bayrakları görülmektedir. Atatürk'e çiçek sunan kadının arkasında beyaz yelekli, siyah pantolon ve sarı gömlek giymiş bir erkek çocuk bulunmaktadır. Çocuk elinde büyük seramik bir küp tutmaktadır. Küpün yanında yerde bakır bir kazan görülmektedir. Resmin sağında izleyiciye arkası dönük olarak betimlenmiş bir erkek figürü bulunmaktadır. Yere çömelmiş vaziyette görülen bu erkek figürü elinde bir kilim tutmaktadır. Figürün arkasında resmin en sağında yalnızca başı gözüken beyaz bir koç betimlenmiştir. Atatürk'ün sağında, elindeki balı Atatürk'e uzatan başörtülü bir kadın figürü görülmektedir. Kadının arkasındaki figürlerden biri kucağındaki çıplak bebeğini Atatürk'e uzatmaktadır. Resmin en sağında betimlenmiş olan biri beyaz sakallı ve yaşlı ve fötr şapkalı, diğeri bıyıklı ve genç olan iki erkek figürü Atatürk'e beyaz bir koç sunmaktadır. Arka planda görülen Ankara Kalesi'nin üzerinde Türk bayrakları dalgalanmaktadır. Dönemin tümel ideolojisiyle uyum içerisinde olan resmin tikel görsel ideolojisi olumluydu.

Turgut Zaim, kırsal kesimde yaşayan Türk halkının Atatürk'e şükran ve minnet duygularını görselleştirirken Mehmet Ruhi Arel '*Atatürk'ü İstikbal*' adlı resminde kent insanlarının duygularını yansıtmaktadır. Mehmet Ruhi Arel tarafından 1927 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*Atatürk'ü İstikbal*' adlı resim 94x120 cm. ölçülerindedir. Resmin sol arka kısmında Dolmabahçe Sarayı ve İstanbul Boğazı'nda Türk bayraklarıyla süslenmiş tekneler arasında Atatürk'ün özel yatı olan *Savanora* ve ona eşlik eden savaş gemileri betimlenmiştir. Tekne ve gemileri doldurmuş olan kent insanları Cumhuriyet ilan edildikten sonra İstanbul'a ilk kez gelen Atatürk'ü karşılamakta ve selamlamaktadır.

Bağımsızlık ve Cumhuriyet ideolojilerinin devrim lideri üzerinden yansıtıldığı resim, dönemin tümel ideolojisini olumlamaktadır. Dolayısıyla, resmin tikel görsel ideolojisi olumluydu.



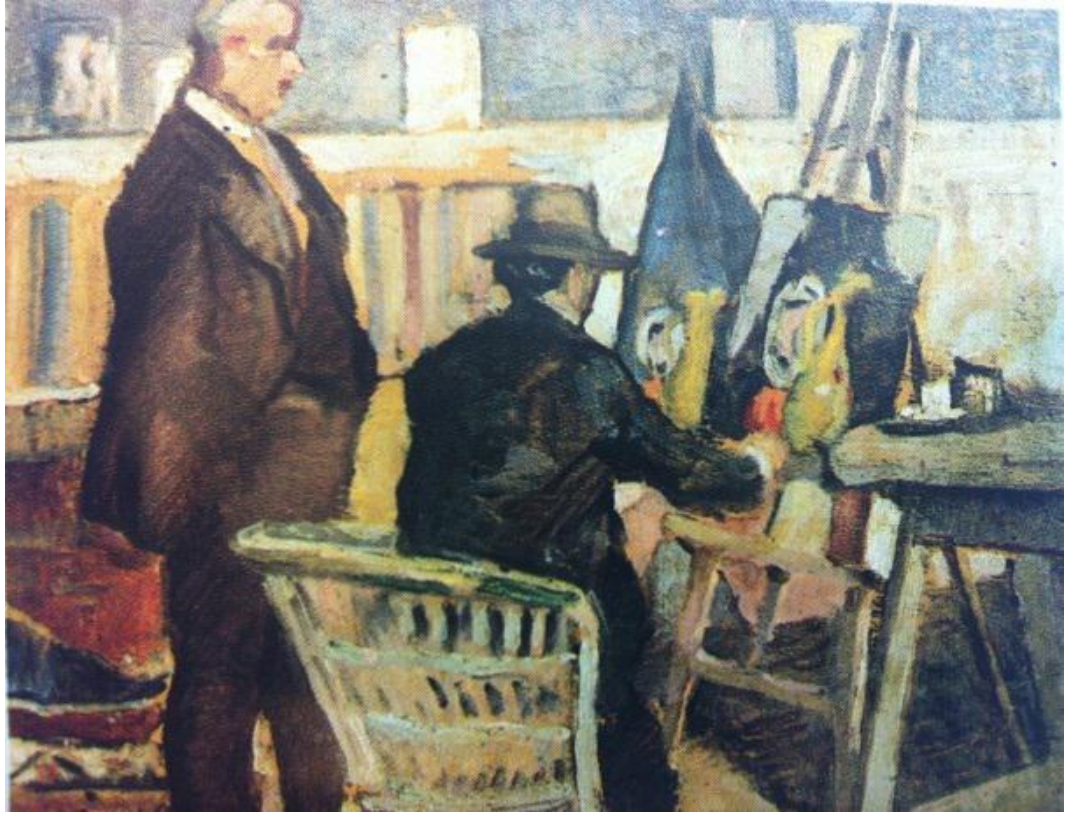
Resim 5.88: Mehmet Ruhi Arel, “Atatürk'ü İstikbal”, 1927, Tuval Üzerine Yağlıboya, 94x120 cm. (İRHM) (Kaynak: Elibal, 1973, s. 77)

5.1.4 Cumhuriyet Modernleşmesi

Osmanlı Devleti'nin “Batılılaşmak” olarak tanımlayarak kendi dinamiklerine göre uyarladığı modernleşme deneyimi Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle beraber “*muasır medeniyetler seviyesine ulaşmak*” olarak yeniden tanımlanmıştır. Osmanlı'da biçim üzerinden ilerleyen ve yaşam tarzında görünürlük kazanan Batılı olma hali Cumhuriyet modernleşmesi içerisinde de benzer özellikler taşımaya devam etmiştir. Devletin resmi ideolojisi olan modernleşmenin gerekleri ulus devlet kimliğine haiz modern yurttaşlar tarafından yerine getirilirken, egemen ideoloji resim sanatında modern görünümlü imgelerle görselleştirilmiştir. Örneğin, İbrahim Çallı tarafından 1940 tarihinde Ahşap Pano üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan ‘*Ressam Şevket Dağ ve Ben*’ adlı resim 38x46 cm ölçülerindedir. Resimde atölye içerisinde hasır sandalyesine oturmuş, şövalesinin başında resim yapan bir ressam ve onun arkasında ayakta duran bir erkek figürü betimlenmiştir. Resimde betimlenen

ressam İbrahim Çallı ve arkasında duran erkek figür ressam Şevket Dağ'dır. Asılmış bir kumaş ve gaga ağızlı bir ibrikten kurulmuş olan kompozisyonu resmeden ressam figürünün başında fötr şapka ve üzerinde ceket ve pantolon bulunmaktadır. Ressamın sağ tarafında bulunan ahşap masanın üzerinde resim malzemeleri bulunmaktadır. Ressamı izleyen diğer erkek figür elleri cebinde olarak profilden betimlenmiştir. Üzerinde takım elbise bulunan figürün içinde beyaz gömlek ve kravat olduğu görülmektedir. Ayakta duran figürün hemen arkasında, atölye duvarında dayanmış ahşap bir kitaplık bulunmaktadır. Kitaplığın üst tarafında duvarda asılı resimler görülmektedir.

Modern kıyafetler içerisinde, sanat atölyesi içerisinde iki sanatçının betimlendiği resim, Cumhuriyet Türkiye'sinde gerçekleştirilen kılık kıyafet devrimleriyle beraber modern görünüme kavuşmuş olan bireyleri görselleştirmektedir. Dönemin modernleşme ideolojisini yansıtan resmin tikel görsel ideolojisi olumluydu.



Resim 5.89: İbrahim Çallı, “Ressam Şevket Dağ ve Ben”, 1940, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 38x46 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Renda ve Erol, 1988, s. 184)

Osmanlı toplumsal yapısında mahremiyet sınırları içerisinde görselleştirilen kadın imgesi Cumhuriyet’le beraber modernleşmenin ve ilerlemenin simgesi haline dönüşmüştür. Örneğin, Şeref Akdik tarafından 1930 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan ‘*Ayna Önünde Köpekli Kadın*’ adlı resim 130,5 x75 cm. ölçülerindedir.



Resim 5.90: Şeref Akdik, “*Ayna Önünde Köpekli Kadın*”, 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130,5x75 cm. (İRHM) (Kaynak: İpşiroğlu N. , 2011, s. 40)

Resimde aynanın önünde ayakta duran orta yaşlı bir kadın figürü betimlenmiştir. Kadının üzerinde siyah sade bir elbise, başında beyaz bir şapka ve ellerinde beyaz eldivenleri bulunmaktadır. Bir eliyle diğer elindeki eldiveni düzeltmekte olan kadının yanında, başını ona doğru çevirmiş bir köpek figürü bulunmaktadır. Kadının kendi toplumuna yabancılaşmasının sona ererek, modernleşme çabalarını aşması ve temel hak ve özgürlüklerine kavuşmasının

görselleştirildiği resim, dönemin tümel ideolojisi olan Cumhuriyet modernleşmesi ile uyumludur. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumluydur.

Cumhuriyet'in modern kadın imgesinin görselleştirildiği bir diğler çalışma, Cemal Tollu tarafından 1930 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğıyle 55x46 cm ölçülerinde yapılmış olan '*Siyah Elbiseli Kadın*' adlı resimdir. Resimde, küt kesilmiş kısa kahverengi saçlı, makyajlı, bacak bacak üzerine atmış şekilde sandalyede oturan bir kadın figürü betimlenmiştir.



Resim 5.91: Cemal Tollu, "*Siyah Elbiseli Kadın*", 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x46 cm. (İRHM) (Kaynak: Anonim:8, 2005)

Kadının üzerinde derin dekolteli V yakalı bir elbise ve bacaklarında naylon çorap bulunmaktadır. Profilden görülen kadının sol elini belindeyken sağ elinde kırmızı bir çanta tutmaktadır. Arka planda görülen uzun kırmızı perdenin önünde sehpa üzerinde bir kadın heykeli görülmektedir. Kıyafeti, saçı, makyajı ve kendinden

emin duruşuyla Cumhuriyet kadınının betimlendiği resim, dönemin tümel ideolojisi olan modernleşmeyi kılık kıyafet ve kamusal alanda kadın imgesi üzerinden görselleştirmektedir. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumluydudur.

Namık İsmail tarafından 1927 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan ‘*Ayakta Duran Kadın*’ adlı resim 98x84 cm ölçülerindedir. Resimde açık bej rengi duvara dayanmış şekilde ayakta duran bir kadın figürü betimlenmiştir.

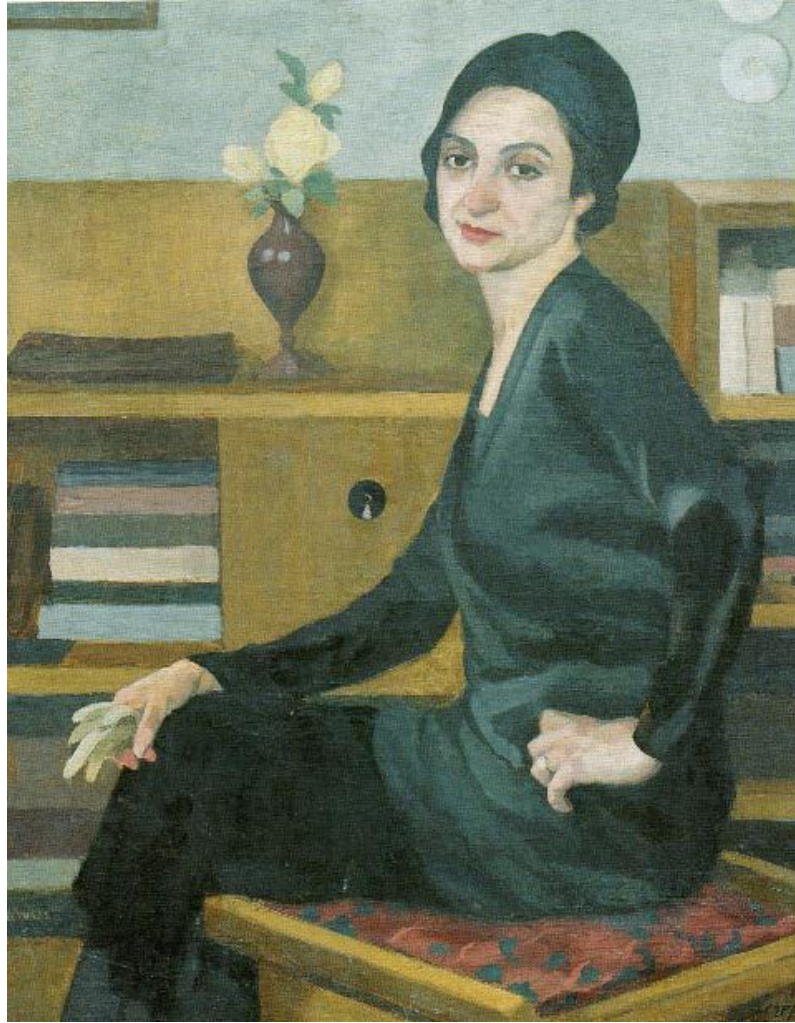


Resim 5.92: Namık İsmail, “*Ayakta Duran Kadın*”, 1927, Tuval Üzerine Yağlıboya, 98x84 cm. (İRHM) (Kaynak: Yaman, 2006, s. 43)

Koyu renkli kısa saçları bulunan kadının üzerinde koyu renkli bir elbise ve uzun kollu bej renkli bir hırka bulunmaktadır. Yanında duran ve üzerinde mavi beyaz ekoseli örtü bulunan masanın üzerine elini dayamış olan kadının elinde bir kitap tuttuğu görülmektedir. Kadının dayandığı duvarda resmin sol üst köşesinde asılı bir kadın portresi bulunmaktadır. Kısa saçları, yüzündeki gülümsemesi, elindeki kitabı

ve ayakta durarak izleyicinin gözlerine doğru çevirdiği bakışlarıyla modern Cumhuriyet kadınının görselleştirildiği resim, dönemin çağdaşlaşma ideolojisini yansıtmaktadır. Dolayısıyla, resmin tikel görsel ideolojisi olumluydur.

Şeref Akdik tarafından 1932 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan ‘*Nazlı Ecevit Portresi*’ adlı resim 100x80 cm ölçülerindedir. Resimde, Ahşap bir kitaplığın önündeki alçak pufun üzerine oturmuş bir kadın figürü görülmektedir.



Resim 5.93: Şeref Akdik, “*Nazlı Ecevit Portresi*”, 1932, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x80 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Gören, 2003a, s. 53)

Sol elini beline dayamış şekilde izleyiciye doğru bakan kadın figürü İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’nin ilk mezunlarından olan Nazlı Ecevit’tir. Resimde Ecevit’in üzerinde siyah uzun kollu bir elbise ve kısa saçlarını açıkta bırakan bir şapka bulunmaktadır. Dizlerinin üzerine koyduğu sağ elinde beyaz eldivenlerini

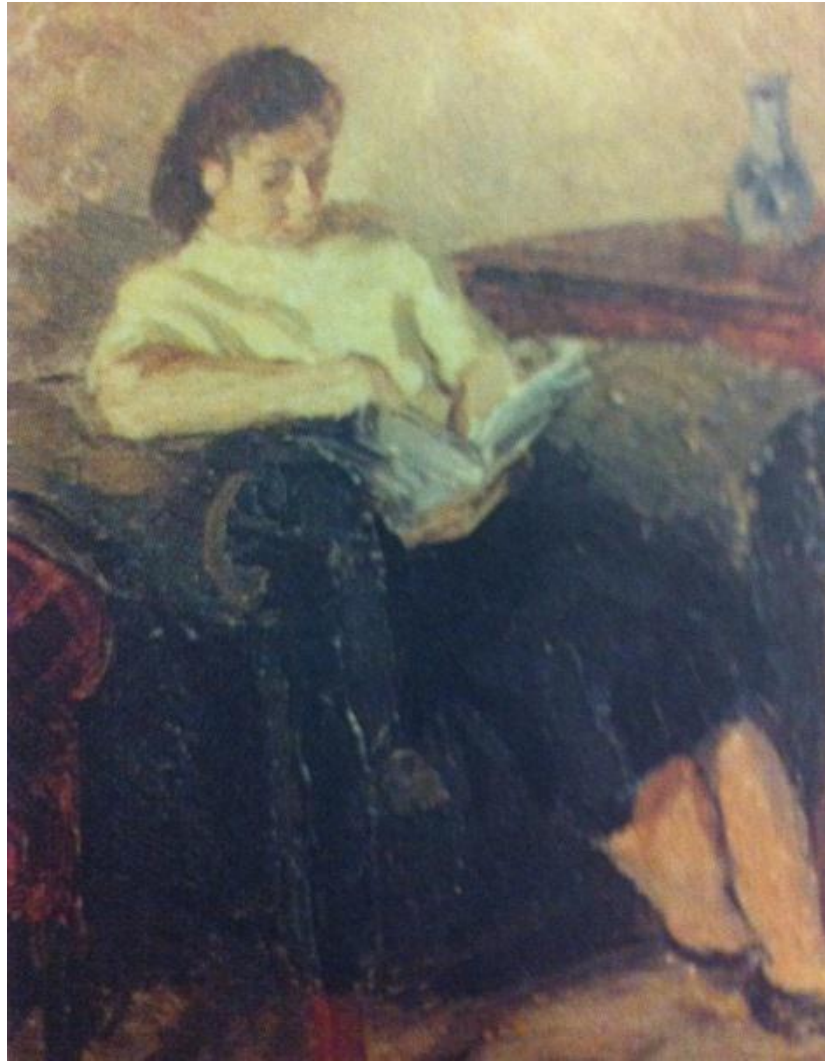
tutmakta olan Ecevit'in yüzünde hafif bir makyaj olduğu görülmektedir. Nazlı Ecevit'in arkasında görülen ahşap kitaplığın üzerinde içerisinde sar çiçekler olan bir vazoda bulunmaktadır. Kitaplığın arkasındaki duvarda, resmin sol üst köşesinde duvara asılı olan bir tablonun köşesi görülmektedir. Cumhuriyet döneminin modern bir Türk kadın sanatçısının betimlendiği resim dönemin tümel ideolojisini yansıtmaktadır. Dolayısıyla, resmin tikel görsel ideolojisi olumlu ve olumsuzdur.

Cumhuriyet modernleşmesi ile kadının özel alanı da değişime uğramış ve ailenin temel bireyi haline dönüşmüş ve bu dönüşüm resim sanatında da görselleştirilmiştir. Örneğin, Ömer Adil tarafından 1924 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan 'Göreve Çağrı' adlı resim 91,5x125 cm. ölçülerindedir. Resimde bir masa etrafında toplanmış dört figür bulunmaktadır. Ortada oturan beyaz sakallı yaşlı erkek figürünün başında fes bulunmaktadır. Figür, sol elinin işaret parmağıyla arkasındaki duvarda asılı olan Türkiye haritasını göstermektedir. Resmin solunda görülen sarı saçlı ve modern kıyafetli kadın figürünün elinde sarı bir kumaş parçası ve kumaşın yanında masa üzerinde makas ve makara görünmektedir.



Resim 5.94: Ömer Adil, "Göreve Çağrı", 1924, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91,5x125 cm. (İRHM) (Kaynak: Yaman, 2006, s. 25)

Resmin sağında bulunan genç erkek figürünün üzerinde asker üniforması ve başında fes bulunmaktadır. İki erkek figürünün arasında kısa saçları ve pembe elbisesiyle ayakta duran kız çocuğu betimlenmiştir. Kız çocuğunun sağ eli yaşlı adamın oturduğu sandalyeye dayanmıştır. Masa üzerinde geleneksel Türk halı ya da kilim deseninden oluşan bir masa örtüsü bulunmaktadır. Modern Türk ailesinde kadının ailenin ve ülkenin bir parçası olarak öneminin gösterildiği resim, dönemin tümel ideolojisiyle uyum içerisindedir. Bu sebeple resmin tikel ideolojisi olumluylaıcıdır.



Resim 5.95: Şeref Akdik, “*Kitap Okuyan Kadın*”, 1945, Tuval Üzerine Yağlıboya, 24,5x19 cm. (İRHM) (Kaynak: Yaman, 2006, s. 76)

Tanzimat’la birlikte başlayıp Cumhuriyet’e kadar geçen süre içerisinde dönüşüme uğrayan kadın kimliği, en hızlı ve güçlü karakterine Cumhuriyet’ten sonra kavuşmuştur. Yeni modern Türkiye’nin çağına uygun, eğitilmiş, kültürlü ve

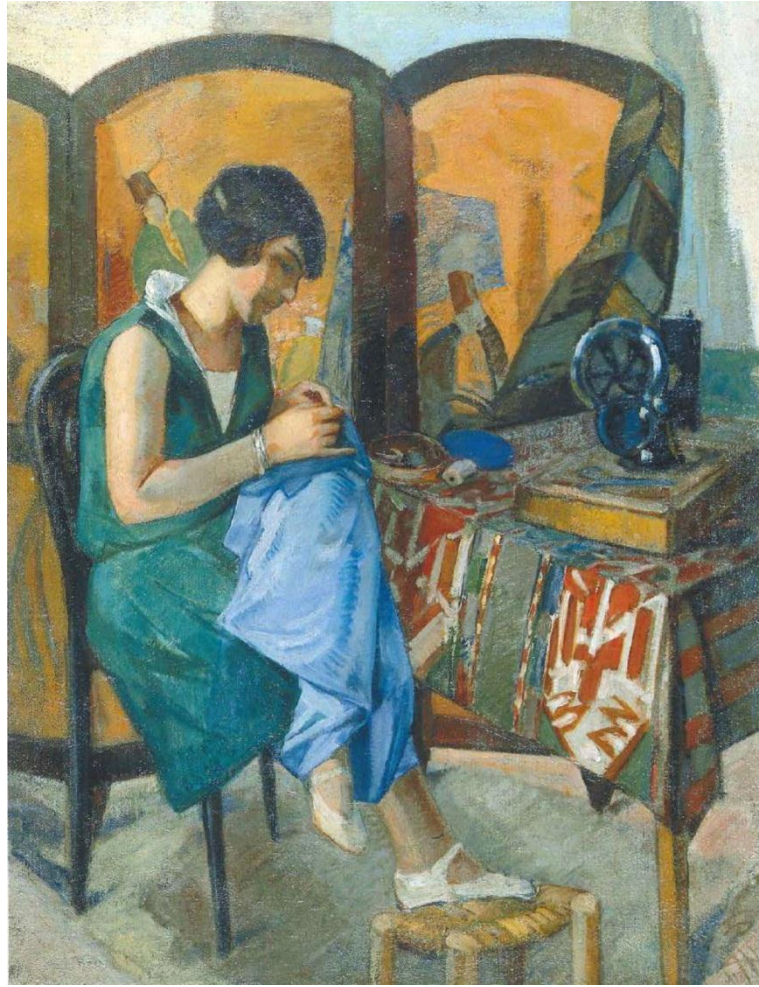
entelektüel bireyi olarak toplumsal yapının en kuvvetli unsuru olan kadın aynı zamanda geleneksel zihniyetin yüklediği sorumluluklarını taşımaya devam etmiştir. Modern Türk kadını evinde betimleyen resimler, kadının en önemli toplumsal vazifesi olan iyi bir anne ve bilinçli bir ev hanımı olmasını ön plana çıkartarak evde betimlenen kadın figürünü, kitap okuyan, dikiş diken modern bir ev hanımı olarak görselleştirilmiştir. Örneğin, Şeref Akdik tarafından 1945 tarihinde karton üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*Kitap Okuyan Kadın*' adlı resim 24,5x19 cm ölçülerindedir. Resimde koltuğunda oturmuş dikkatlice kitap okuyan bir kadın figürü görülmektedir. Uzun saçları ensesinde topuz yapılmış olan kadının üzerinde sarı kısa kollu bir bluz ve koyu renkli uzun bir etek bulunmaktadır. Koltuğun yanında duran ahşap masanın üzerinde mavi bir vazo görülmektedir. Cumhuriyet kadınının evinde yarattığı boş vakitlerinde kitap okuyarak kendini geliştirmesinin görselleştirildiği resim dönemin modernleşme ideolojisini yansıtmaktadır. Egemen ideolojiyle uyum içerisinde olan resmin tikel görsel ideolojisi olumluydudur.



Resim 5.96: Melek Celal Sofu, "*Dikiş Diken Kadın*", 1923, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 38,5x34,5 cm. (İRHM) (Kaynak: Yakın, 2005, s. 109)

Modern Türk kadını evinde çalışırken görselleştiren çalışmalardan biri, Melek Celal Sofu tarafından 1923 yılında mukavva üzerine yağlıboya tekniğiyle 38,5x34,5 cm. ölçülerinde yapılmış olan *'Dikiş Diken Kadın'* adlı resimdir. İzleyiciye arkası dönük şekilde evinde masanın üzerinde dikiş diken bir kadın betimlendiği resimde, kahverengi ahşap bir sandalyede oturan kadının üzerinde beyaz kısa kollu bir gömlek ve mavi yeşil ve sarı çizgili kumaştan askılı bir etek bulunmaktadır. Sarı saçları ensesinde dağınık bir topuz yapılmış olan kadın figürü elindeki beyaz kumaşı üzerinde iki tane vazo bulunan masanın kenarında dikmektedir. Modern Türk kadını imgesi üzerinden modernleşme ideolojisinin görselleştirildiği resmin tikel görsel ideolojisi olumluydu.

İbrahim Çallı tarafından 1927 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan *'Dikiş Diken Kadın'* adlı resim 126 x 97 cm ölçülerindedir.



Resim 5.97: İbrahim Çallı, *"Dikiş Diken Kadın"*, 1927, Tuval Üzerine Yağlıboya, 126x97 cm. (İRHM) (Kaynak: Yaman, 2006, s. 143)

Resimde, sandalyenin üzerinde bacak bacak üzerine atarak oturmuş dikiş diken bir kadın figürü betimlenmiştir. Kadın sağ ayağını yerde serili olan uzun tüylü açık mavi halının üzerinde duran küçük taburenin üzerine doğru uzatmıştır. Kısa siyah saçlarında beyaz küçük bir toka bulunana kadın figürünün üzerinde kolsuz mavi bir elbise bulunmaktadır. Açık V yakalı elbisesinin kenarlarından ve içinden beyaz dantel detaylar gözükmektedir. Ayaklarında beyaz ayakkabıları olduğu görülen figür, dizlerinin üzerine sermiş olduğu lacivert kumaşı dikmektedir. Yanında bulunan masanın üzerinde kilim desenli bir örtü, dikiş makinası ve dikiş kutusu, ip ve makas gibi dikiş malzemeleri bulunmaktadır. Resmin arka planında üzerinde Mevlevi dervişlerinin figürlerinin olduğu bir paravan bulunmaktadır.

Cumhuriyet modernleşmesinin kadın imgesi üzerinden görselleştirildiği resim dönemin tümel ideolojisiyle uyum içerisindedir. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.

İbrahim Çallı tarafından 1934 tarihinde tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle 148x117 cm ölçülerinde yapılmış olan '*Balonda Oturan Kadınlar*' adlı resim, şık modern görünümüleriyle iki Cumhuriyet kadını evlerinin balkonunda betimlemektedir. Resimde, beyaz ferforje korkuluklarla çevrelenmiş mavi beyaz karo döşemeli bir balkonda, sandalyede oturan bir kadın ve sandalyenin kolçağına oturarak bir elini sandalyedeki kadının sırtına dayarken diğer eliyle balkonun korkuluklarına tutunan bir genç kız figürü görülmektedir. Sandalyede bacak bacak üzerine atarak oturmuş olan kadın figürünün üzerinde kısa kollu, mavi, uzun bir elbise bulunmaktadır. Sarı saçları ensesinde topuz yapılmış olan kadının yüzünde makyaj bulunmaktadır. Yanında duran genç kızın üzerinde, uçuk pembe, yaka ve kupları fırfırlı bir elbise ve ayağında kısa topuklu beyaz ayakkabıları olduğu görülmektedir. Mavi elbiseli figürün bakışları resmin dışında bir alana yönelmişken diğer genç kız izleyicinin gözlerine doğru bakmaktadır. Resimde mavi elbiseyle resmedilen figür Hasene-Salâh Cimcoz çiftinin kızları Emel Korutürk, pembe elbisesiyle resmedilen figür kardeşi Saynur Aral ve görülen balkon Cimcoz Köşkü'nün balkonudur (Güler, 2014, s. 156).

Cumhuriyetin modernleşme ideolojisinin görselleştirildiği resim dönemin tümel ideolojisiyle uyumludur. Dolayısıyla, resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.



Resim 5.98: İbrahim Çallı, “*Balkonda Oturan Kadınlar*”, 1934, Tuval Üzerine Yağlıboya, 148x117 cm. (ADRHM) (Kaynak: Özsezgin, 1993, s. 184)

Ulusların ilerlemesi ve uygar bir toplum düzeyine ulaşabilmesi için kamusal alanda kadın ve erkek arasındaki eşitsizliğin giderilmesi gerektiğine inanan Atatürk’ün kadının toplumsal statüsünü geliştirmek yönündeki zihni yapısı, Türk kadınının özgür bir birey kimliğine kavuşmasını sağlamıştır. Cumhuriyet’in ilan edilmesinden sonra, siyasi alanda gerçekleştirilen en önemli değişikliklerden biri kadınlara 1930 yılında belediye seçimlerine katılma, 1934 yılında da Millet Meclisine seçilme hakkı verilmesidir. Bu gelişmelerle siyasi haklarına kavuşan kadınların kamusal alanda görünürlüğü artmıştır.

Melek Celal Sofu tarafından 1936 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle, 35x48 cm. ölçülerinde yapılmış olan ‘*Türkiye Büyük Millet Meclisi’nde Kadın*’ adlı resimde, Millet Meclisi Kürsüsünde, vekillere hitap eden bir kadın figürü betimlenmiştir. Kadın figürünün arkasında, oturur vaziyette üç erkek figürü

görülmektedir. Resmin sağ alt kısmında dinleyici olarak betimlenen figürler seçilmektedir. Resimde betimlenen hiçbir figürün yüz hatları belirgin değildir.

Döneminin siyasi gelişmelerine tanıklık eden bu resim Cumhuriyetin devrim ideolojisi ile uyum içerisinde bulunduğu için tikel ideolojisi olumluyadır.



Resim 5.99: Melek Celal Sofu, “*Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Kadın*”, 1936, Tuval Üzerine Yağlıboya, 35x48 cm. (İRHM) (Kaynak: Yakın, 2005, s. 124)

Malik Aksel tarafından 1936 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan ‘*Yeni Mektep*’ adlı resim 84,5 x84,5 cm. ölçülerindedir. Resimde kız ve erkek öğrencilerden oluşan kalabalık bir sınıf ve öğrencilerden birinin annesi ve öğretmen betimlenmiştir. Sınıfın duvarında Atatürk resmi ve camının önünde rengârenk çiçekler bulunmaktadır. Resmin sağ tarafında görülen masa etrafında toplanmış olan kız ve erkek öğrenciler resim yapmaktadır. Sağ altta yerde otururken görülen erkek çocuk oyuncaklarıyla oynamaktadır. Çocukların tamamı modern kıyafetlerle betimlenmiştir. Resimde görülen iki kadın figürünün üzerlerinde kısa kollu elbise bulunmaktadır.

Cumhuriyet kadınının öğretmen kimliğiyle görev yaptığı ve kız ve erkek öğrencilerin bir arada bulunduğu bir sınıfın görselleştirildiği resim dönemin egemen ideolojisi ile uyum içerisinde. Bu sebeple resmin tikel ideolojisi olumluyadır.



Resim 5.100: Malik Aksel, “Yeni Mektep”, 1936, Tuval Üzerine Yağlıboya, 84,5x84,5 cm. (ADRHM) (Kaynak: Anonim:15, 2006, s. 119)

Milliyetçilik ve çağdaşlaşma ilkeleri doğrultusunda oluşturulan Cumhuriyet’in kültür politikalarında, çağdaşlaşma anlayışı içerisinde bulunan Güzel Sanatlar, İnkıpların tamamlayıcı unsuru olarak kabul edilmiştir. Güzel sanatlar alanlarında gelişim gösteremeyen milletlerin asrileşemeyeceği inancı, devletin resmi ideolojisini şekillendirmiştir.

Cumhuriyet’in modern aile yapısında, sanata verilen önemin görselleştirildiği, Hamit Görele tarafından 1935/1936 yıllarında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan ‘Konser’ adlı resim 130x162 cm ölçülerindedir. Resimde, piyano çalan küçük bir kız çocuğu ve öğretmeni ile beraber çevresinde toplanmış olan aile bireyleri betimlenmiştir. Sarı kısa saçlı ve sarı elbiseli kız çocuğu piyanoda ‘Yaz Öğlesi’ adlı parçayı çalışmaktadır. Kız çocuğunun solunda saçlarını topuz yapmış ve üzerinde koyu renkli uzun elbisesiyle piyano öğretmeni oturmaktadır. Piyano

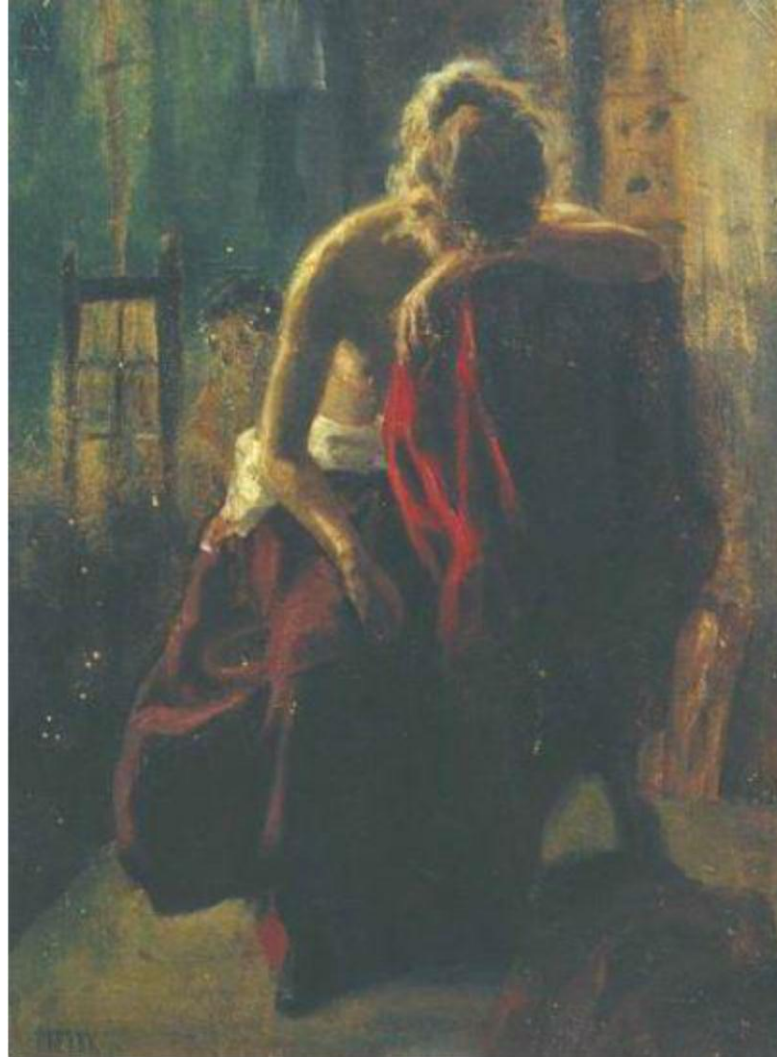
öğretmenin solunda ayakta duran üzerinde gömlek ve kravat bulunan erkek figürü elini piyanoya dayamış vaziyette küçük kıızı dinlemektedir. Resmin sağ tarafında piyanonun yanında ayakta duran iki kadın figürü görülmektedir. Önde bulunan ve kahverengi saçlarını ensesinde topuz yapmış olan genç kadının üzerinde kolsuz yeşil uzun bir elbise bulunmaktadır. Arkasında duran yaşlı kadın figürünün başında beyaz bir örtü bulunmaktadır. Piyanonun üzerinde yüzü net olarak seçilemeyen bir büst olduğu görülmektedir. Cumhuriyet devrimleriyle beraber dönüşen modern aile yapısı ve sanat ile ilgilenen gelecek neslin temsilcisi olan küçük kız çocuğunun betimlendiği resim dönemin tümel ideolojisini görselleştirmektedir. Dolayısıyla, resmin tikel görsel ideolojisi olumlu olacaktır.



Resim 5.101: Hamit Görel, “Konser”, 1935/1936, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x162 cm. (İRHM) (Kaynak: Yaman, 2006, s. 73)

Sanatla ilgilenen kadın imgesini görselleştiren yapıtlardan biri olan ‘Atölyede Model’ adlı resim, Melek Celal Sofu tarafından 1923 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 58x43 cm ölçülerinde yapılmıştır. Resimde, sandalyeye ters oturarak sol kolunu üzerinde kırmızı bir örtü bulunan sandalyenin arkasına dayamış bir kadın figürü görülmektedir. Üzerindeki kırmızı elbisesi beline kadar sıyrılmış

olan kadın, başını kolunun üzerine doğru kapatmıştır. Sarı saçları ensesinde dağınık topuz yapılmış olan kadın figürünün göğüsleri açıkta bırakılmıştır. Figürün arkasında resmin sol kısmında bir şövale ve şövalenin başında bir figür silueti seçilmektedir. Sanat atölyesinde poz vermiş olan bir kadın ve kadını resmeden bir kadın ressam, Cumhuriyet modernleşmesinde kadın imgesinin dönüşümünü yansıtması açısından önemlidir. Dönemin kültür ve sanat politikalarının görselleştirildiği resmin tikel görsel ideolojisi olumluydur.



Resim 5.102: Melek Celal Sofu, “*Atölyede Model*”, 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 58x43 cm. (İRHM) (Kaynak: Yakın, 2005, s. 116)

Modernleşmenin iki ana unsuru olan kadın ve sanat kavramlarını birlikte görselleştiren bir diğer çalışma Zeki Faik İzer tarafından 1947 tarihinde Mukavva üzerine yağlıboya tekniğiyle 50x34,5 cm ölçülerinde yapılmış olan ‘*İki Balerin*’ adlı resimdir. Resimde, birbirlerinin beline ellerini koymuş şekilde dans eden iki balerin

betimlenmiştir. Üzerlerinde tütü bulunan genç kızların birinin saçları topuz yapılmışken diğerinin saçına turuncu renkli bir bant taktığı görülmektedir. İki figürün de yüzleri betimlenmemiştir.

Baleyi meslek olarak seçen ve profesyonel olarak dans eden genç kızların betimlendiği resim Cumhuriyet'in modernleşme ideolojisini görselleştirmektedir. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumlu yöndedir.



Resim 5.103: Zeki Faik İzer, “İki Balerin”, 1947, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 50x34,5 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Yaman, 2006, s. 183)

Cemal Tollu tarafından 1935 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan ‘Küçük Dansöz/Balerin’ adlı resim 65,5x54 cm ölçülerindedir. Resimde üzerinde bale kıyafetleri ile ayakta duran bir genç kız figürü betimlenmiştir. Saçlarında beyaz çiçeklerden taç takılı olan genç kız figürünün kıyafetinin üst kısmı yeşildir. Sağ elini beline dayamış şekilde poz vermiş olan genç kız figürünün

arkasındaki mavi duvarda bir balet ve bir balerinin betimlendiği bir tablo asılıdır. Cumhuriyetin kültür politikalarının modernleşmenin simgesi olarak bale yapan Türk kızını imgesiyle görselleştirildiği resim, dönemin tümel ideolojisiyle uyum içerisindedir. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumluydur.



Resim 5.104: Cemal Tollu, “*Küçük Dansöz/ Balerin*”, 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65,5x54 cm. (İRHM) (Kaynak: Elvan, 2006, s. 106)

Osmanlı Devleti’nde kentleşme ticari yapıların yoğunlaşması sonucunda gelişmiş ve bireyin kamusal alanla kuracağı sosyal ve kültürel ilişkiler göz ardı edilmiştir. Osmanlı kent yapılarında bireyin sıkıştırıldığı çarşı, cami, hamam, kahvehane gibi kentsel mekânlar Cumhuriyet döneminde oluşturulan modern şehirlerde yerini meydan, bulvar, park, çay bahçesi gibi modern bireyin etkileşim halinde olduğu kamusal alanlara dönüşmüştür. Bireyin kamusal alanla kurduğu ilişkinin dönüşüme uğramasıyla ortaya çıkan yeni kent kültürü resim sanatında da

görselleştirilmiştir. Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi kent yaşamını karşılaştırmalı olarak gösteren örneklerden biri Nazmi Ziya Güran'ın '*Taksim Meydanı*' adlı resmidir.

Güran tarafından 1935 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 73x93 cm. ölçülerinde yapılmış olan '*Taksim Meydanı*' adlı resim aslında '*Eski ve Yeni İstanbul*' adlı triptiğin orta bölümüdür. Orijinalinde resmin sağ ve sol kanatlarında, 73x60 cm. ölçülerinde, Osmanlı sosyal yaşamını anlatan iki resim bulunmaktadır. Resim orijinal hali ile ilk kez Ankara Halkevi 1. Resim ve Heykel Sergisi'nde yer almıştır (Giray, 2002, s. 112-117).

Günümüzde Triptiğin sol bölümünü oluşturan '*Eski Bir Sokak*' adlı resim özel bir koleksiyonda yer alırken, Triptiğin sağ kısmını oluşturan resmin orijinalinin yeri bilinmemekle beraber, resmin çok benzeri olan bir çalışma Nazmi Ziya Güran'ın ailesinde bulunmaktadır.



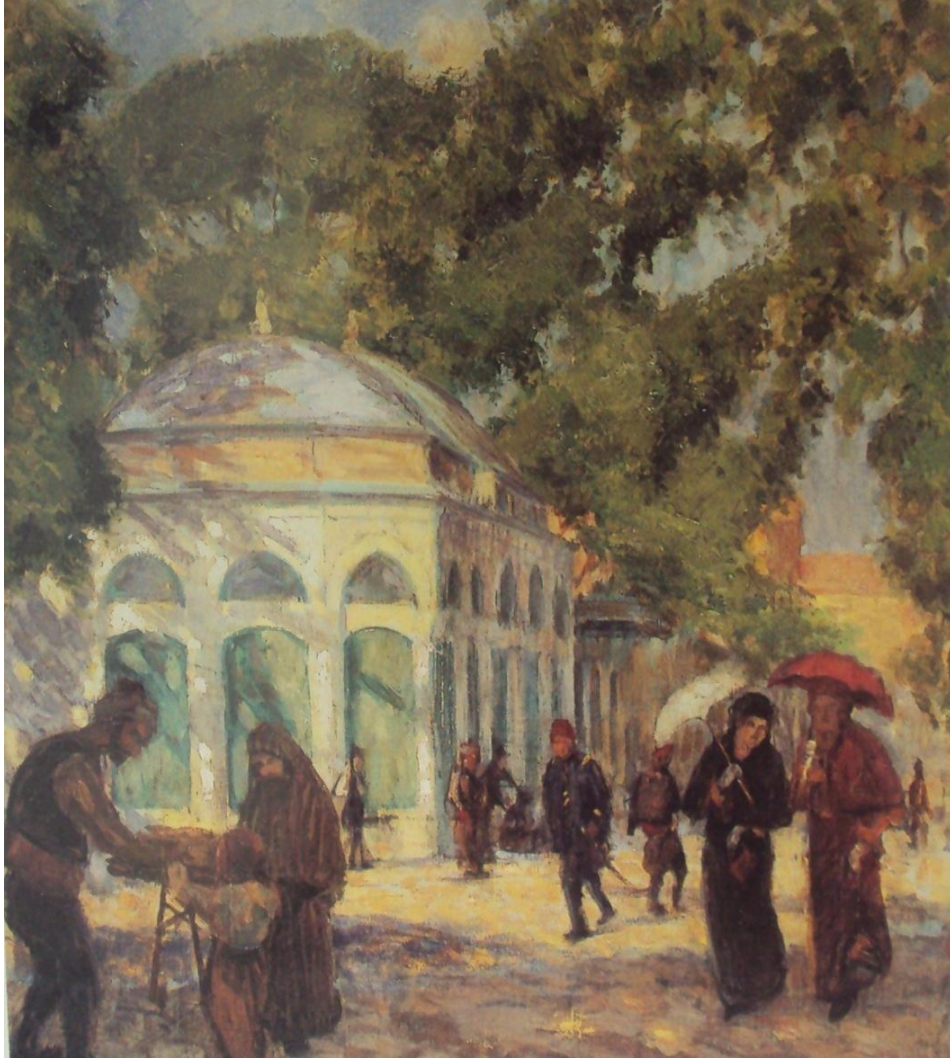
Resim 5.105: Nazmi Ziya Güran, "*Eski ve Yeni İstanbul- Triptik*", Ankara Halkevi Birinci Resim ve Heykel Sergisi (Kaynak: Giray, 1995, s. 58)

Orijinal Triptiğin orta panosunu oluşturan '*Taksim Meydanı*' adlı resimde, İtalyan Heykeltıraş Pietro Canonica tarafından yapılmış olan Cumhuriyet anıtı ve Taksim meydanı betimlenmiştir. Sağ tarafta siyah bir araba ve arka planda modern mimari örnekleri olan apartmanlar görülmektedir. Resimdeki kadın figürleri şık elbiseleri, şapkaları ve topuklu ayakkabılarıyla çağdaş Cumhuriyet kadını temsil etmektedir.



Resim 5.106: Nazmi Ziya Güran, “*Eski ve Yeni İstanbul*”, (Taksim Meydanı), 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x93 cm. (Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu) (Kaynak: Yaman, 2006, s. 56)

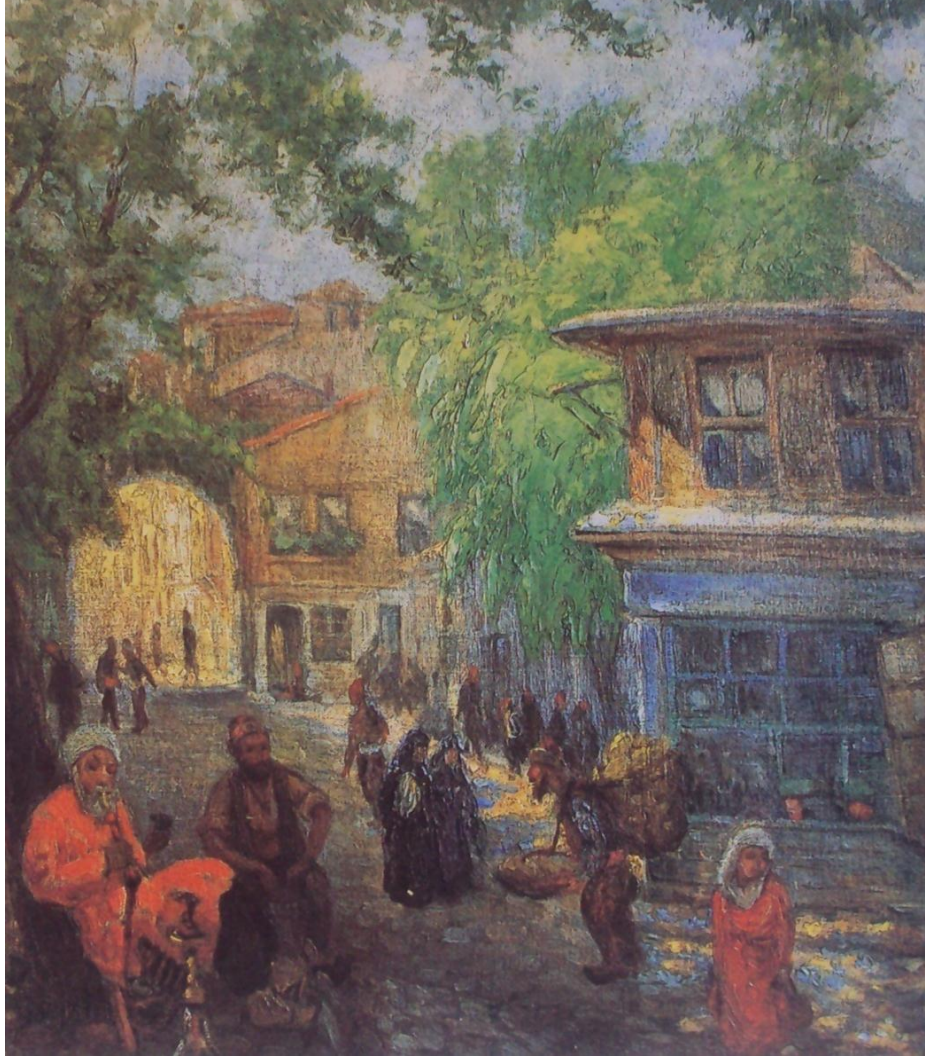
‘*Eski Bir Sokak*’ adlı sol pano, 73x60 cm. ölçülerindedir. Tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan resimde, Çarşıkapı Divanyolu Caddesi Üzerinde bulunan Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Sebili ve sokaktaki insanlar betimlenmiştir. Resmin sağ ön kısmında sebilin önündeki caddede sohbet ederek yürüyen iki kadının ellerinde şemsiyeleri ve üzerlerinde ferace bulunurken yüzleri peçe ile kapatılmamıştır. Kadınların arkasında caddede belinde kılıcı ve başında fesle betimlenen bir Osmanlı subayı ve başında sarık ve şalvar bulunan figürler görülmektedir. Resmin sol ön köşesinde görülen sokak simitçisinden simit alan çarşafly bir kadın ve fesli bir erkek çocuk figürü bulunmaktadır.



Resim 5.107: Nazmi Ziya Güran, “Eski ve Yeni İstanbul” (Eski Bir Sokak- Sol Pano),1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x60 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Giray, 1995, s. 60)

‘Süleymaniye’de Kemeraltı’ adlı sağ pano, 73x60 cm ölçülerindedir. Orijinal triptiğin sağ bölümüne çok benzeyen resimde eski bir Osmanlı Sokağı betimlenmiştir. Resmin sağ kısmında, üzerinde sarığı ve turuncu cübbesiyle büyük çınar ağacının gölgesinde oturmuş nargilesini içen uzun sakallı yaşlı bir erkek figürü betimlenmiştir. Yanındaki taburede ellerini dizlerinin üzerine dayamış şekilde oturan erkek figürünün üzerinde şalvar, gömlek ve yelek bulunurken başında fes olduğu görülmektedir. Resmin sağ ön kısmında görülen kırmızı feraceli kadın figürünün arkasında sırtında küfe taşıyan bir hamal figürü bulunmaktadır. Profilden betimlenmiş olan hamal figürüne doğru yürüyen iki kadın figürünün üzerinde kara çarşaf bulunmaktadır. Resmin arka planında görülen küçük dükkân ve evlerin önünde oturan ve sokakta yürüyen kadın ve erkek figürleri silüet olarak

seçilmektedir. Cumhuriyet modernleşmesinin kent yapıları ve modern bireyler üzerinden görselleştirildiği resim dönemin tümel ideolojisiyle uyum içerisindedir. Dolayısıyla, resmin tikel görsel ideolojisi olumluydur.



Resim 5.108: Nazmi Ziya Güran, “*Eski ve Yeni İstanbul*”, (Süleymaniye’de Kemeraltı - Sağ Pano), 1935, Tuvall Üzerine Yağlıboya, 73x60 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Giray, 1995, s. 61)

Osmanlı bireyinin toplumsal yaşamının eğlence anlayışı olan Küçüküsu, Göksu, Kurbağalıdere ve Kâğıthane gibi mesire yerlerinde yapılan gezintiler, Cumhuriyet döneminde modern kentleşmeyle beraber yerini Beyoğlu ve Şişli gibi şehir içi mekânlarda dolaşma ve alış veriş yapma biçimine bürünmüştür (Belge, 1983, s. 870). Ali Avni Çelebi tarafından 1926 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 90x73 cm ölçülerinde yapılmış olan ‘*Vitrin*’ adlı resim, “*Türk sanatında modern kent görünümünü işleyen, kent yaşamına odaklanan ilk çalışmadır*” (Dellaloğlu, 2018, s.

370) Resimde, bir mağaza vitrini ve önündeki cadde üzerindeki insanlar betimlenmiştir.



Resim 5.109: Ali Avni Çelebi, “*Vitrin*”, 1926, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x73 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Yaman, 2006, s. 69)

Resmin sol ön kısmında, caddede yürürken vitrine doğru bakan, üzerinde beyaz bir elbise ve beyaz şapka bulunan kısa saçlı bir figür görülmektedir. Hemen önünde izleyiciye arkası dönük şekilde betimlenmiş olan kadın figürünün üzerinde yeşil bir elbise bulunmaktadır. Arka Plandaki mağaza vitrininin sağ kısmında ayakta duran bir kadın ve küçük bir çocuk figürü bulunmaktadır. Kahverengi kâhküllü saçları ve üzerinde yeşil kısa kollu elbisesi bulunan küçük çocuk izleyiciye doğru bakmaktadır. Çocuğun yanında ayakta duran kadın figürünün üzerinde koyu renkli uzun bir elbise ve boynunda elbise boyuna kadar inen yeşil bir atkı bulunmaktadır. Kadın figürünün yüzünde hiçbir detay bulunmamaktadır. Resmin arka planında betimlenmiş olan

mağazanın kemerli camında üzerinde beyaz bir giysi bulunana bir vitrin mankeni olduğu seçilmektedir. Mankenin sağ ve sol kısımlarında renkli kumaş detaylarıyla vitrin dekoru yapılmıştır. Modern kent yaşamının renkli ve hızlı yüzünün görselleştirildiği resim dönemin tümel ideolojisini yansıtmaktadır. Dolayısıyla, resmin tikel görsel ideolojisi olumlu ve iyimserdir.

Mehmet Ruhi Arel'in 1924 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapmış olduğu '*Fatih Kaymakamlığı*' adlı resim 81x66 cm. ölçülerindedir.



Resim 5.110: Mehmet Ruhi Arel, "*Fatih Kaymakamlığı*", 1926, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x66 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Hatipoğlu, 2010, s. 76)

Resimde, kaymakamlık binasının önünde ağaç ve yeşil alan düzenlemeleri yapılmış olan bir park, parkın içinde çoğunlukla modern kıyafetleri ile betimlenmiş figürler ve sağ kısımda mermer ve bronzdan yapılmış olan Tayyare Şehitleri Anıtı görülmektedir. Arka solda görülen Fatih Kaymakamlığı binasının üzerinde Türk bayrağı bulunmaktadır. Cumhuriyet modernleşmesinin, modern kent yaşamının, çağdaşlaşmanın ve modern Cumhuriyet kadınının kamusal alanda görselleştirildiği

resim, dönemin tümel ideolojisiyle uyum içerisinde olduğu için tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.

Şeref Akdik tarafından 1945 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan ‘*Moda Çay Bahçesi*’ adlı resim 38x47 cm ölçülerindedir. Resimde, büyük bir çınar ağacının altına yerleştirilmiş ahşap masalarda oturan dört figür görülmektedir.



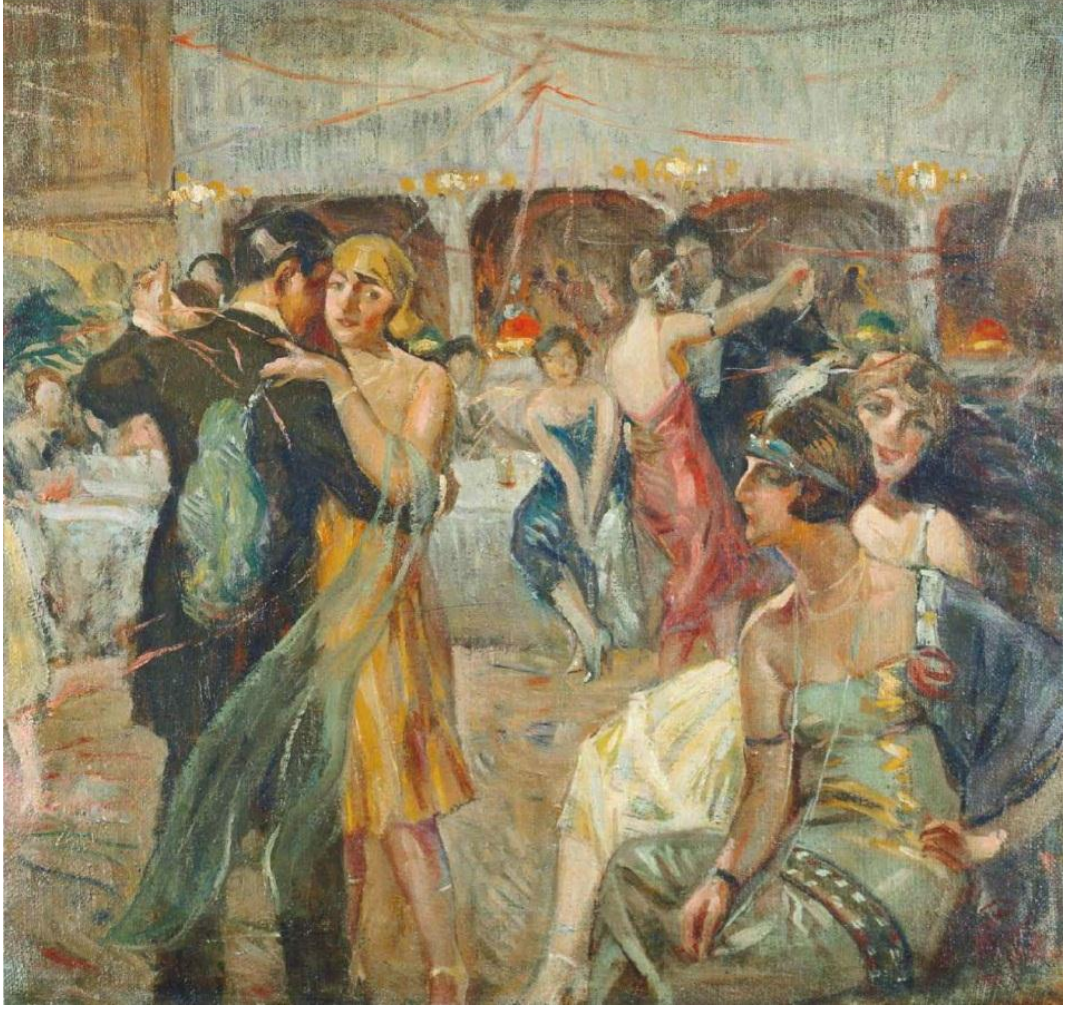
Resim 5.111: Şeref Akdik, “*Moda Çay Bahçesi*”, 1945, Tuval Üzerine Yağlıboya, 38x47 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Okkalı ve Baytar, 2020, s. 148)

Masaların çevrelerinde bulunan sandalyelerin bir kısmı kırmızı bir kısmı yeşil renktedir. Resmin sağ tarafında görülen iki masada oturan ikişer figür görülmektedir. Figürler izleyiciye arkası dönük olarak betimlenmiştir. Resmin arka planında ve sağ kısımda modern binalarıyla şehir manzarası görülmektedir. Cumhuriyet modernleşmesiyle değişen kent kültüründe modern bireylerin gündelik hayatlarındaki kamusal dinlenme alanlarının görselleştirildiği resim dönemin tümel ideolojisiyle uyumludur. Bu sebeple resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.

Türkiye’de Batılılaşma son derece geniş boyutlu bir değişimi beraberinde getirmiştir. Askeri alanda başlayıp, siyasi ve bürokratik alanda ilerlerken, toplumsal yapı ve gündelik hayata etkisi daha yavaş ancak çok daha etkili olmuştur. Belirli bir ideolojinin değerler hiyerarşisine göre yaşamaya alışkın bir toplumun farklı değerler hiyerarşisine geçmenin en önemli ve somut etkileri gündelik hayatta görülmüştür (Belge, 1983, s. 838).

Cumhuriyet dönemi modernleşmesiyle beraber değişen toplumsal yapı, sosyal hayatta eğlence biçimlerini farklılaştırmıştır. Geleneksel eğlence biçimlerinin, yeni modern kent ve bireylere uygun şekilde yeniden yorumlanmasının yanı sıra Cumhuriyet modernleşmesine özgü eğlence biçimleri de ortaya çıkmıştır. Yeni eğlence hayatının bir parçası olarak 1920’li yıllarda İstanbul’da moda haline gelen vals, tango, fox-trot, çarliston, rumba ve samba gibi danslarla Ankara’lıların tanışması düzenlenen balolar aracılığıyla olmuştur (Aksel, 1977, s. 105). 1924 yılında Başkent olan Ankara’da Batı tipi gece hayatını ilk Fransız elçisi M.Albert Serraut’un başlattığını belirten Taner Timur’a göre o günlerde Ankara’da tiyatro, konser salonu ya da gazino bulunmamaktadır. Fransız elçisinin, küçük Versailles haline getirdiği evinde 120 özel davetliye verdiği resepsiyonda gramofonda çalınan tango ve foxtrotlar eşliğinde geç saatlere kadar dans edilmiştir. Verilen resepsiyondan etkilenen Atatürk, yaklaşık otuz kişiden oluşan yakın dostlarıyla suareye giderek sabahın ikisine kadar eğlenmiş ve M.Albert Serraut ve kızını kollarından tutup halay çekmeye kaldırmıştır (Timur, 2013, s. 284).

Cumhuriyet’in yeni eğlence biçimlerini görselleştiren ‘*Balo/ Bir Balo Gecesi*’ adlı resim, İbrahim Çallı tarafından, 1930 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğinde ve 75x80 cm ölçülerinde yapılmıştır. Kalabalık bir balo salonunun betimlendiği resimde önde ve arkada dans eden birer çift görünmektedir. Modern tuvaletleriyle resmin sağ ön kısmında otururken görünen iki kadından biri izleyiciye bakmaktadır. Cumhuriyetin modern yaşamının bir parçası haline dönüşen baloların görselleştirildiği resim dönemin tümel ideolojisi ile uyumludur. Bu sebeple, resmin tikel görsel ideolojisi olumluydur.



Resim 5.112: İbrahim Çallı, “*Balo/ Bir Balo Gecesi*”, 1930, Tuval Üzerine Yağlıboya, 75x80 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Berk ve Turani, 1981, s. 27)

Cumhuriyet döneminde, genellikle toplumun üst düzey ekonomik seviyesinde ya da bürokratik ilişkileri gelişmiş olan kişilerin katılımıyla gerçekleştirilen dans edilebilen eğlence ortamları olan balo ve özel ve anlamlı tarihlerde düzenlenen organizasyonların dışında, orta sınıf kent insanının eğlence biçimlerini şekillendiren barlar modernleşme düşüncesiyle şekillenen batılı eğlence anlayışını temsil etmektedir. Refik Epikman tarafından 1928 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 46x55 cm ölçülerinde yapılmış olan ‘*Bar*’ adlı resim, modern kent insanının eğlence anlayışını görselleştirmektedir. Resimde piyano ve davul çalan iki müzisyen ve dans eden çiftler betimlenmiştir. Resmin sağ tarafında görülen siyahi piyanist erkek figürün üzerinde kahverengi giysiler bulunmaktadır. Ön sağ köşede görülen davulcu figürünün yüz hatları betimlenmemiştir. Resmin merkezinde dans eden kadın ve erkek figürü bulunmaktadır. İzleyiciye arkası dönük olarak

betimlenmiş olan erkek figürünün açık mavi bir gömlek ve kahverengi pantolon giydiği görülmektedir. Kadın figürünün üzerinde mavi bir elbise ve topuklu ayakkabı bulunmaktadır. Resmin sol tarafında, çerçevenin dışına taşmış olduğu görülen ikinci dans eden çiftten yalnızca kırmızı elbiseli kadın figürü görülmektedir.

Kadının kamusal alanda, Batı tarzı kıyafetleriyle dans ederek eğlenmesini görselleştirildiği resim dönemin tümel ideolojisini yansıtmaktadır. Bu sebeple resmin tikel görsel ideolojisi olumluydu.



Resim 5.113: Refik Epikman, “Bar”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46x55 cm. (İRHM) (Kaynak: Giray, 1997, s. 166)

Osmanlı Devleti’nde mütareke yıllarında ağırlıklı olarak İngiliz ve Rusların kadın ve erkeklerin bir arada denize girerek deniz kenarında eğlenme alışkanlıkları, mütarekeden sonraki yıllarda da devam etmiştir. Müslüman Türkler arasında da yayılmaya başlamasıyla deniz eğlencelerine devlet denetimi getirilerek, haremlik-selamlık deniz hamamları yapılmıştır. Kadın ve erkekler için ayrı ayrı deniz üzerine kurulan küçük iskele ve kulübeden oluşan alanların birbirlerinden uzak mesafede olmasına dikkat edilmiştir. Özellikle kadınlar için yapılan deniz hamamlarında,

kadınların seslerinin dahi erkekler tarafından duyulmayacak mesafelerde oluşturulmuştur. Ayrıca, kadın ve erkek deniz hamamlarını, denizde sandallarla dolaşarak kamusal ahlaka uygunluğunu denetleyecek zabıta birlikleri oluşturmuştur (Işın, 2006, s. 215). Cumhuriyet Dönemi'nde, denizde yüzmek ile deniz banyosu yapmak arasındaki fark tam olarak kavranmamış olsa da deniz eğlenceleri Cumhuriyet'in yeni eğlence biçimleri arasında yer almıştır. Osmanlı Devleti'nde, feraceye benzeyen elbiselerle denize giren kadınların yerini deniz banyosu elbiseleri denizlen mayolar almış, başlangıçta haremlik selamlık geleneği devam ettirilse de zaman içerisinde bu geleneksel zihniyet terkedilmiştir. Cumhuriyet'in modern bireylerinin gündelik eğlenceleri arasında bulunan deniz eğlenceleri, dönemin resim sanatında görselleştirilmiştir. Örneğin, Ömer Adil tarafından 1927 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*Deniz Hamamı*' adlı resim 55x46 cm ölçülerindedir. Resimde denizde kazıkların üzerine inşa edilmiş ahşap bir iskele ve iskelenin ucunda ahşap bir kulübe ve altı kadın figürü betimlenmiştir. Resmin sağında, ahşap iskelenin korkuluklarına dayanmış vaziyette betimlenen kadın figürünün üzerinde göğüslerini açıkta bırakan kırmızı bir mayo ve başında kırmızı bir bone bulunmaktadır. Ahşap kulübenin kapısında görülen kadın figürünün üzerindeki beyaz bornozun önü açıktır. Bornozun açıklığından göğüsleri görülen kadının başında beyaz bir bone bulunmaktadır. Resmin sol kısmında, denizin içerisinde eğlenen dört kadın figürü görülmektedir. Ön planda görülen siyah mayolu kadın figürü profilden betimlenmiştir. Hemen arkasında suyun içerisinde oturan kadın figürünün lacivert mayosunun önü tamamen açıktır. Göğüsleri görünür vaziyette betimlenmiş olan kadın figürünün başında mayosuyla aynı renkte süslü bir bone bulunmaktadır. Kulübenin hemen yanında denizin içinde eğilmiş vaziyette betimlenmiş olan kırmızı mayolu kadın figürünün mayosu beline kadar indirilmiştir. Arkada beline kadar suyun içine girmiş ve sağ elini gözüne siper ederek uzağa bakmakta olan bir kadın figürü daha bulunmaktadır. Resmin arka planında İstanbul'un diğer yakası siluet olarak görülmektedir.

1927 yılında on birinci Galatasaray Sergisi'nde yer alan (Şerifoğlu, 2003, s. 57) resim, dönemin modern Cumhuriyet kadınının kamusal hayata katılımını ve değişen eğlence biçimlerini görselleştirmektedir. Tümel ideolojiyle uyum içerisinde olan resmin tikel görsel ideolojisi olumlayıcıdır.



Resim 5.114: Ömer Adil, “*Deniz Hamamı*”, 1927, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x46 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:15, 2006, s. 195)

5.2 Eleştirel Görsel İdeoloji

Resim sanatında, toplumsal formasyonun bileşenlerinde karşılaşılan işleyiş bozuklukları, eşitsiz ve adaletsiz formların ele alınarak tümel ideolojinin eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirilmesi, Hadjinicolaou’ya göre yapıtın görsel ideolojisinin, yapıtta bulunan bazı öğelerin diğer görsel olmayan ideoloji türlerine yönelik eleştirel bir işlev görmesidir (Hadjinicolaou, 1998, s. 155). Eleştirel görsel ideoloji ağırlıklı olarak, yapıtta konunun seçilişi ya da nasıl işlendiği ile ortaya konulmaktadır.

5.2.1 Zihniyet- Geleneksel Kimlik –Kadın İmgesi

Osmanlı resim sanatında kadın figürü üzerine kurulan imgesel anlatının içeriği ve kuvveti, resimde döneminin egemen ideolojisinin olumlanması ya da eleştirilmesi olarak kendisini göstermektedir. Cumhuriyet dönemi resim sanatında ise modernleşmenin ana unsurlarından biri olan kadın ve kadının kamusal hayatta görünürlüğü, önemli imgelerinden birine dönüşmüştür. Örneğin, 1894 yılında Halil Paşa tarafından tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan 41 x 60 cm ölçülerindeki “*Uzanan Kadın*” adlı resimde, pembe elbisesiyle mavi örtülü bir divanın üzerine uzanmış olan, uzun saçlı ve renkli gözlü genç bir kadın figürü bulunmaktadır. Ayakları çıplak olarak betimlenen bu figür, bir eli başının altında, rahat bir tavırla izleyicinin gözlerinin içine bakmaktadır. Duvarda asılı olan ve dış mekâna gönderme yapan tek nesne, resimde yalnızca bir kısmı gözüken manzara resmidir. Divanın önünde yerde duran terlikler ve sehpa üzerinde bulunan sürahi ve yarısı dolu su bardağı, mekânın mahremiyetine vurgu yapmaktadır. Halil Paşa’nın eşi, Recaizade Mahmut Ekrem’in kız kardeşi Aliye Hanım’ın portresi olan ‘*Uzanan Kadın*’ adlı resim, Halil Paşa tarafından evin dışarısında herhangi bir yerde teşhir edilmek amacıyla değil, evin içine, muhtemelen genç kadının yaşadığı odalardan birine asılmak üzere yapılmıştır (Antmen, 2007, s. 7).



Resim 5.115: Halil Paşa, “*Uzanan Kadın*”, 1894, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 41x60 cm. (İRHM) (Kaynak: Yaman, 2006, s. 66)

'*Uzanan Kadın*' tablosunun yapıldığı yıllar, Osmanlı Devleti'nde batılılaşma hareketlerinin, askeri ve bürokratik alandan toplumsal ve kültürel alanlara doğru yayılmaya başladığı yıllardır. Resim sanatında, ressamların ağırlıklı olarak manzara ve natüremort türlerini işlemeye yöneldiği bu yıllarda, resimde figür kullanımına karşı olan tavır da tam olarak aşılamamıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde canlı model çalışmalarının 1906 yılında başladığı ve bu modellerin de tamamen giyinik erkeklerden oluştuğu, kadın modelin kullanılmasının dahi düşünülmediği bir dönemde yapılan bu resim geleneksel Osmanlı zihniyetiyle uyuşmamaktadır. Sanatta çıplaklığın temsil edilmesi ve çıplaklık içeren herhangi bir eserin kamusal alanda teşhir edilmesinin büyük bir tabu olduğu bu yıllarda ayrıca bu yaklaşım devlet tarafından da yasaklanmıştır. Örneğin, 1901 ve 1902 yıllarında açılan İstanbul Salon Sergileri'nde, devlet tarafından sergilenecek eserler arasında çıplaklık içeren eserlerin bulunmaması şartı koyulmuştur (Cezar, 1971, s. 422).

Aynı dönemde Osmanlı kadınına betimlemek için çekilen stüdyo fotoğrafları incelendiğinde, fotoğrafta kullanılan modellerin Müslüman Türk kadınlarının olmadığı ve kadınların giysileriyle, oryantalist görsel ideolojiye uygun olarak 'doğulu' kadın imajını taşıdığı görülmektedir. Ancak, Halil Paşa'nın bu tablosunda kadın figürü 'batılı' bir imaj sergilemektedir. Bu dönemde bir kadın figürünün iç mekânda, başlı başına bir konu olarak ele alınması ve tuval üzerine işlenerek seyirlik bir imgeye dönüştürülmesi dönemin zihniyetiyle çelişen bir yaklaşımdır. Halil Paşa bu tabloda figüre ait bütün anatomik özellikleri giysi ile gizlemiş olmasına rağmen, kıyafeti kadın figürüne giydirilmiş bir çıplaklığa dönüştürmektedir. Giyinik çıplaklık algısının yaratılmasına verilebilecek en iyi örnek, Batı sanatı tarihinin en ünlü 'uzanan çıplak' çalışmalarından biri olan ve kendi döneminin çıplak eserlerinden daha çıplak bir betimleme içeren Francisco Goya'nın (1746-1828) '*Çıplak Maya*' (1799-1800) adlı eseridir. Aynı zamanda bir de giyinik versiyonu bulunan Goya'nın '*Çıplak Maya*' adlı tablosu, İspanya'da çıplak kadın resminin yapılmasının yasak olduğu yıllarda yapılmıştır. İkinci resim olan '*Giyinik Maya*' (1800-1803) adlı eserin ilk resimde ihlal edilen yasakların gizlenme çabası olduğu da düşünülmektedir (Antmen, 2007, s. 3). Goya'nın, '*Giyinik Maya*' sında görülen giysinin çıplaklığı gizlemek yerine çıplaklık hissinin öne çıkartılmasını sağladığı örtülü çıplaklık yaklaşımı Halil Paşa'nın '*Uzanan Kadın*' eserinde de görülmektedir.

Eserde çıplaklık yalnızca kadının ayakları için söz konusudur. Resmin yapıldığı yıllarda, Osmanlı toplumunda kadınların dini inançlar gereğince yüz, el ve

ayaklarının örtünmesi zorunludur. Ayrıca, İslam kültüründe kadının ayakları açık halde olduğunda kıldığı namazın geçerli olup olmayacağı konusunda birçok tartışma bulunmaktadır (Arsel, 1990, s. 285). Kadının mahremine yönelik bu resimle kendi döneminin kültürel koşulları içerisinde oldukça müstehcen sayılabilecek bir tavır sergilenmektedir. Dolayısıyla, Halil Paşa'nın 'Uzanan Kadın' adlı tablosunun tikel görsel ideolojisi konunun seçimi ve işlenişi ile eleştirel görsel ideoloji örnekleri arasında yer almaktadır.

Bir diğer örnek, Abdülmecid Efendi tarafından 1899 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan 117 x177 cm. ölçülerindeki 'Avluda Kadınlar' adlı resimdir. Toplam yedi figürün bulunduğu resimde, gözdenin sol tarafında bir hünsa (erdişi/hermofrodit) ve sağ tarafında bir siyahi cariye görülmektedir.



Resim 5.116: Şehzade Abdülmecid Efendi, "Avluda Kadınlar", 1899, Tuval Üzerine Yağlıboya, 117x177 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:33, 2013, Lot No: 480)

Tablonun ortasında yer alan ve küçük bir bez parçası ile örtünmeye ve bir ayağını havuza sokmaya çalışan kadın figürü, Fransız Heykeltıraş Etienne- Maurice Falconet'in Louvre Müzesi'nde bulunan 'Banyo Yapan Kadın' (1757) tarihli heykelinden alınmıştır. Tablo, Jean- Auguste Dominique Ingres'in 'Türk Hamamı' (1862), Jean- Leon Gerome'un 'Saray Terası' (1886) ve 'Fas Hamamı' (1870) gibi eserlerle, kompozisyon ve figürlerin kurgulanışı açısından benzerlikler taşımaktadır

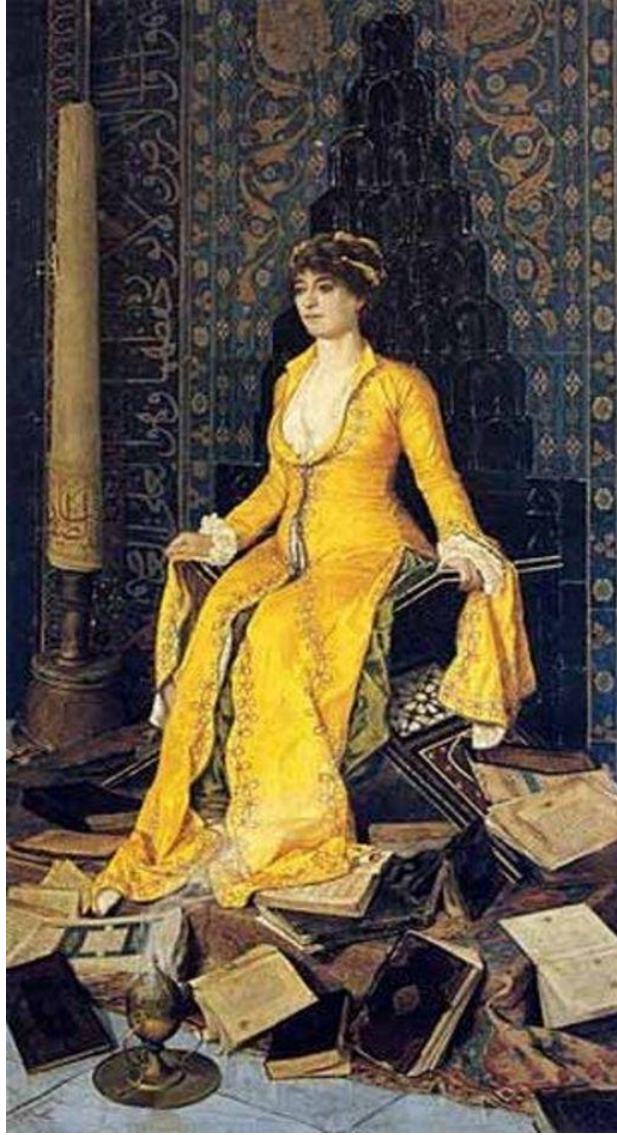
(Kaya ve Kılınç, 2012, s. 20). Haremden bir sahnenin canlandırıldığı tabloda, mekânın mimari öğeleri detaylı bir biçimde işlenmiştir.

Oryantalist yaklaşım tablonun genel kurgusunda, mekân ve figürlerin yerleştirilmesinde görülmektedir. Batılı oryantalist bir ressam tarafından yapılmış gibi görünen bu tabloda, saray gerçeğini en iyi bilen ve hanedan mensubu biri tarafından, gerçeklik Batılı bir gözle yeniden kurgulanmıştır. Osmanlı toplumunun kültürel atmosferinde mahrem ve namahrem kavramlarının oldukça kuvvetli olduğu dönemde yapılan tabloda, mahremiyetin ihlal edildiği görülmektedir. Saraydan bir sahnenin gösterildiği bu tabloda geleneksel Osmanlı toplum yapısına ve zihniyeti aykırı bir şekilde nü figürlerin kullanılması, harem mahremiyetinin ihlal edilmesi, toplumun tümel görsel ideolojisi ile çatışma yaratmaktadır. Bu sebeple, resmin tikel ideolojisi konunun işleniş bakımından eleştirel görsel ideolojidir.

Osman Hamdi Bey tarafından 1901 tarihinde, tuval üzerine yağlıboya ile yapılmış olan 210 x 108 cm. ölçülerindeki “La Genése” (Yaratılış, Genesis, Tekvin) adlı resim de, döneminin tümel ideolojisiyle çelişen ideolojik bileşenler içermektedir. Resimde, çinili bir mihrap önünde bir rahle üzerinde sarı elbisesiyle oturan, hamile, doğulu bir kadın betimlenmiş, rahlenin etrafı çeşitli kutsal kitaplarla çevrilmiştir. Kitapların yanında yerde bir buhurdan ve mihrabın yanında mumuyla beraber bir şamdan bulunmaktadır. Dik ve kendinden emin bir oturuşa sahip olan kadın iki eliyle rahlenin kenarını tutmaktadır. Elbisesinin eteklerinden ayakları görünmemesine rağmen kadının oturuş tarzı, yerde duran kitapların üzerinde yükseldiği izlenimini oluşturmaktadır.

Resmin yapıldığı yıllarda, Osmanlı toplumunda kadın mahrem sayılmakta ve kamusal alanın dışında tutulmaya çalışılmaktadır. Kadınların nüfusa kayıt olabilmeleri dahi erkeklerden farklı şekilde düzenlenmiştir. Nüfus sicillerinin düzenlenmesiyle ilgili talimatnameye göre, erkeklerin sakal ve bıyık gibi değişebilen fiziksel özellikleri dışında, göz rengi, siması, yaşı ve eğer yirmi yaşından büyük ise boy ölçüleri de nüfus kayıtlarına yazılırken, kadınların yalnızca isimleri ve yaşları nüfusa kayıt edilmektedir. Bu kayıt işlemini de kadınlar değil kocaları ya da yakın akrabaları yapmaktadır. Batılılaşma çabaları içerisinde olan Doğulu bir medeniyette kadına verilen değer, kimliksizleştirmek ve erkek egemenliğine boyun eğdirmekten öteye gitmemektedir. Aynı yıllarda, kadınların evin içinde bulunabildikleri yerler olan, mutfak, kuyu başı ve evin avlusunun diğer evlerden görülmesi ‘zarar-ı fahiş’

olarak kabul edildiği için, kadınların evlerinin sınırları içerisinde dahi görülmelerinin duvar ya da tahta perde ile engellenmesi gerekmektedir (Alkan M. Ö., 1990, s. 88).



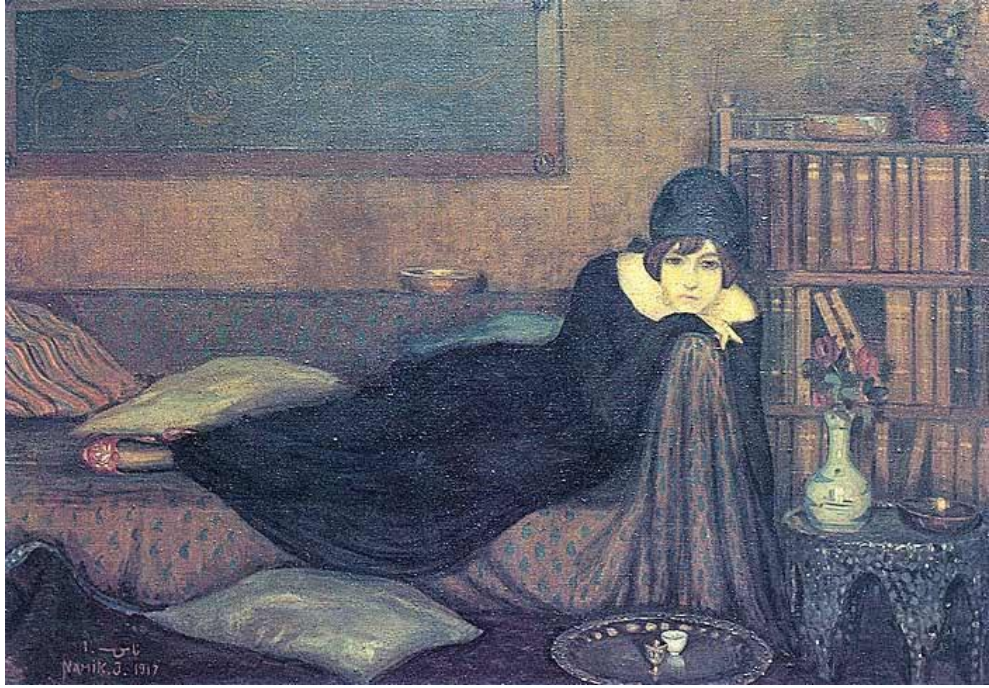
Resim 5.117: Osman Hamdi Bey, "*Mihrab/ Yaradılış*", 1901, Tuval Üzerine Yağlıboya, 210x108 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Eldem, E., 2010, s. 337)

Osman Hamdi Bey'in, kadın figürünü anıtsallaştırdığı bu eseri, kadının toplumsal değerinin simgesel olarak yüceltilerek kadını ezen geleneksel ve dogmatik baskılara karşı bir başkaldırı içermektedir. Eserde, Osmanlı toplumunun Batılılaşma üzerinden ilerleyen modernleşme kavgası içerisinde kadının toplumsal statüsüne atfedilen önemin yansıması görülmektedir. Osman Hamdi Bey, bu tablosunda, belirgin bir şekilde, kadın ve İslam ya da genel olarak dini ideoloji ile kadın arasında

var olan çatışmaya bir gönderme yapmakta ve bu çatışmada kadından ve kadının özgürleşmesinden yana bir tavır almaktadır (Eldem, 2004, s. 42-52).

Kadın imgesinin oryantalist bakış açısında simgeleştiği haremden kurtarılarak bireysel kimliğine kavuşturulduğu bu resimde ayrıca, Doğu medeniyetinin geleneksel değerleri ile Batı medeniyetinin özdeşleşme süreci içerisinde yaşanan kültürel aidiyet çatışması görülmektedir. Resmin, konunun seçimi ve işlenişi açısından tikel görsel ideolojisi eleştirilirdir.

Benzer bir eleştirel görsel ideoloji örneği, Namık İsmail tarafından 1917 yılında, tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmış olan '*Tefekkür*' adlı 131x180 cm ölçülerindeki resimdir. Resimde kısa saçlarının bir kısmını açıkta bırakacak şekilde eşarpla bağlayarak sedire uzanmış siyah uzun elbiseli bir kadın figürü görülmektedir.



Resim 5.118: Namık İsmail, "*Tefekkür*", 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 131x180 cm. (İRHM) (Kaynak: Yaman, 2006, s. 42)

Sedirin kolçağına dayadığı sağ elinin üzerine başını yaslamış olan kadının sol kolu aşağıya sarkmaktadır. Odada, kadının sol arka tarafında bir kitaplık, kitaplığın önünde sedef kakma bir sehpa, sehpanın üzerinde içerisinde çiçeklerin olduğu bir vazodur ve duvarda besmele yazılı bir hat levha görülmektedir. Sedirin üzerinde kadının ayaklarının ucunda iki adet ve yere düşmüş şekilde de bir adet minder ve tepsi, tepsinin içerisinde kahve fincanı ve fincan zarfı bulunmaktadır. İzleyicinin gözlerine

bakan kadın figürünün gözlerinde bıkkınlık, umutsuzluk ve sıkışmışlık hissi bulunmaktadır.

Tanzimat'tan itibaren Batılılaşma çabaları içerisinde bulunan Osmanlı Devleti'nde, toplum modernleşmesi üzerindeki çalışmaların önemli bir kısmını kadınların eğitimi ve sınırlı da olsa toplumsal hayata katılımları oluşturmuş ve bunun sonucunda da yeni bir Osmanlı kadını kimliği ortaya çıkmıştır. Tam anlamıyla Batılı ya da Doğulu olamayan Osmanlı toplumunda kadının dönüşümü sıkıntı ve yavaş olmuştur. Meşrutiyet'in ilanından sonra kadınlara tanınan haklar, özellikle eğitim alan kadın sayısında artış olmasını sağlamıştır. Ağırlıklı olarak Osmanlı elitlerinin kızları, yurt içi ya da yurt dışında eğitim almış ve kültür ve sanat alanlarında entelektüel birikimlerini arttırmışlardır. Ancak, aldıkları eğitimin kendilerini ulaştırdığı entelektüel düzey ile Osmanlı toplum yapısının kendilerine tanıdığı sınırlı hareket alanı arasında sıkışan kadın, Batı medeniyeti ile kendi yaşantısı arasındaki farklılığa çaresizce katlanmak zorunda kalarak kendi toplumuna yabancılaştırılmıştır.

Resimde betimlenen doğu stilindeki odada, batı tarzı saç kesimi ve kıyafetleriyle bulunan kadın figürünün bulunduğu odadaki kitaplar, kadının Osmanlı döneminin batı medeniyetini bilen, okuyan, kültürlü, aydın bir Osmanlı kadını olduğunu göstermektedir. Namık İsmail'in, tablosuna 'Tefekkür' (düşünme, düşünce, düşünüş) ismini vermesi de bu yabancılaşmanın yarattığı psikolojiyi yansıtmaktadır. Özgür Ceren Erişti, Namık İsmail'in bu resmiyle, Tanzimat'tan itibaren Osmanlı aydınlarının kadınlara karşı olan yaklaşımlarında süregelen, ikili ve birbirleriyle çelişen düşünce yapılarını eleştirmek istediğini belirtmektedir. Erişti'ye göre, resimdeki kadın ile izleyici arasında gerçekleşen bakışma, "*Osmanlı kadınının kendini gerçekleştirebilmek için beklemekten duyduğu usanma hissini sorumluluğunu izleyiciye transfer ettiği gerilimi yansıtmaktadır*"(Erişti, 2015, s. 83). Modern düşünüş biçimine sahip olan eğitilmiş Osmanlı kadınının, geleneklerinin içine sıkışıp kalmasını anlatan bu resim, konunun işleniş bakımından eleştirel görsel ideoloji örnekleri arasında yer almaktadır.

Kadının yaşadığı topluma yabancılaşmasını konu eden bir diğer çalışma Ömer Adil tarafından tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle 116x81 cm ölçülerinde yapılmış olan '*Düşünen Kadın*' adlı resimdir. Resimde kanepenin kenarında bacak bacak üstüne atmış şekilde oturan, profilden betimlenmiş, uzun mavi elbiseli bir kadın figürü görülmektedir. Kadının boynundaki beyaz şalı yere kadar uzanmaktadır. Başını kanepeye dayadığı sol eline yaslamış olan kadının önünde kanepenin üzerinde

bir kitap olduğu görülmektedir. Kadının arkasındaki duvarda içerisinde kitapların ve üzerinde porselen bir vazoda bulunan bir raf ve bir tablo bulunmaktadır. Resmin sağ ön kısmında, kadının ayaklarının ucunda görülen sedef kakma sehpanın üzerindeki vazoda yeşil bir bitki olduğu görülmektedir. Umutsuzluk ve sıkışmışlık duygusu içerisinde düşüncelere dalmış olan kadının betimlendiği resim dönemin tümel ideolojisi ile çatışma içerisindedir. Bu sebeple, resmin konuyu seçim ve işlenişi açısından tikel görsel ideolojisi eleştiredir.



Resim 5.119: Ömer Adil, "*Düşünen Kadın*", Tuval zerine Yağlıboya, 116x81 cm.(ADRHM) (Kaynak: Yaman, 2012, s. 149)

Cumhuriyet modernleşmesiyle beraber, ilerlemenin temel unsurlarından biri olan kadın imgesi, ağırbaşlı kıyafeti, kısa saçları ve açık yüzüyle, Osmanlı Dönemi'nin erkeklerin özel alanına itilmiş olan Doğu'lu kadın imajından kurtulmuş (ÖNDİN, 2011, s. 141) ve *dışiliğinin kontrol altında tutulması ve cinsel tevazu,*

modern Türk kadınının simgesel zırhının ana bileşenleri (Kandiyoti, 2014, s. 115) haline dönüşmüştür.

Osmanlı'da 'mahrem'e konumlandırılan ve resim sanatında da aynı sınırlar içerisinde gösterilen kadın imgesi, Cumhuriyet döneminde tam tersi bir anlayışla ulusal modernleşme çabalarının vitrinine yerleştirilmiştir. Resim sanatında da, Batı'yla yeni Türkiye arasında kurulmak istenen uygarlık koşutluğunun başkahramanı olan kadın, toplumsal hayatın içinde, her mesleği icra edebilen, okuyan, eğlenen, geçit törenlerinde ulusunu modern kıyafetleriyle temsil eden, güzel sanatlarla ilgilenen bir görsel imge haline gelmiştir. Ancak, Nuri İyem'in 1942 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapmış olduğu '*Düşkün Kadınlar*' ile '*Muayene Günü*' adlı resimleri ve Agop Arad'ın '*Düşkün Kadın*' adlı resmi, Cumhuriyet'in ideali olan ve kadının yüceltiildiği modern kadın imgesinin aksine, kadınların içerisinde bulunduğu hayat şartlarının eleştirel bir bakış açısıyla sunulduğu resimlerdenidir.



Resim 5.120: Nuri İyem, "*Düşkün Kadınlar*", 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya (Ölçü Bilinmiyor) (Kaynak: Ülken, 1942, Resim: 20)

Nuri İyem'in '*Düşkün Kadınlar*' adlı resminde, genelevde müşteri bekleyen beş hayat kadını betimlemiştir. Oturan, ayakta duran ya da camdan bakan kadın figürlerinin hepsi kıyafetleri ve saç şekilleriyle modern kadın imgesine uymakla beraber, zayıf vücutları ve yüzlerindeki bitkin, mutsuz ve çaresiz ifadeleriyle 1940'lı yılların toplumsal yapısındaki adaletsiz gelir dağılımının neden olduğu yoksulluğu ortaya koymaktadır.

'*Muayene Günü*' resminde betimlediği, genelevde çalışan kadınların bir araya toplanıp, muayene sıralarını bekledikleri sahnedeki kalabalık, dönemin gerçeklerini sergilemektedir. Ayakta ve hayatta kalabilmek için, bu koşullarda çalışmak zorunda kalan kadınlar, yalnızca yaptıkları işin zorluğuyla değil aynı zamanda bulaşıcı hastalıklar gibi risklerle de mücadele etmek zorunda kalmaktadırlar.



Resim 5.121: Nuri İyem, "*Muayene Günü*", 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya, (Ölçü Bilinmiyor) (Kaynak: Ülken, 1942, Resim: 18)

Ahmet Hamdi Tanpınar, Nuri İyem'in tek başına olan kadın figürlerinin çok defa kendi çırpınışları arasında yakalanmış bir böcek hali olduğunu belirtmektedir. Tanpınar'a göre;

(...)bu kadınlar, İyem'in değişik renklerle giydirecek gerçeklikten uzaklaştırdığı, tuhaf, güzel ve yine de arzu edilir ancak arzusunun yanında bizlere, acıma ve belki de bir çeşit katılma ile beraber kaderlerini normal görmeyi aşıl原因an böceklerdir. İyem, resimlerinde adeta Beyoğlu'nun iç sokaklarının etnolojisini verir. Kalın dudakları, sansüalitenin ve dalgınlığın içten içe kemirdiği bu kadın yüzleri, çehrelerinde tek başlarına yaşayan büyük gözleri, ince bacakları ve bu orantısız göğüsleri hangimiz tanımamız? Bizler tanınmasak dahi, şehrin gecelerinde birbirine yaslanmış halde sessizleşen apartmanlarının ışısız odalarında ve diplerindeki çamurlu sokaklarında doğup yaşamaktadırlar. Ne sattıkları bilinmeyen fakir dükkânlardan alışverişlerini yapar, tuhaf, egzotik isimlerin vadettiği şeylerin hiçbirini vermeyen barlarda gecelerini geçirirler (Tanpınar, 2000, s. 448).

Nuri İyemin resimleriyle beraber, 23 Mayıs 1942 tarihinde, Yeniler Grubu tarafından, İstanbul Basın Birliği'nde açılan "Kadın" konulu ikinci sergide yer alan Agop Arad'ın 'Düşkün Kadın' adlı resminde, elinde ibrikle betimlenen kadın figürü, tek göğsünü açıkta bırakan ince kombinezonu, kalın bacakları, kısa saçları ve bitkin ve çaresiz yüz ifadesiyle, Cumhuriyet Dönemi'nin modern kadın ve kadının kamusal hayattaki konumuna karşı farklı bir gerçekliği ortaya koymaktadır.



Resim 5.122: Agop Arad, "Düşkün Kadın", 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya, (Ölçü Bilinmiyor) (Kaynak: Ülken, 1942, s. 29)

Konunun seçimi ve ele alınışı bakımından dönemin tümel ideolojisiyle çatışma içerisinde bulunan bu resimler de eleştirel görsel ideoloji örnekleri arasında yer almaktadır.

Edip Hakkı Köseoğlu tarafından 1935 tarihinde kontrplak üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan 'Isınan Kadınlar/İki Kadın/Mangal Başı' adlı resim 80x60 cm ölçülerindedir. Resimde mangal ateşinin başında ısınmaya çalışan iki kadın figürü betimlenmiştir. Birbirleriyle sohbet eden kadınlardan profilden görülen figürün üzerinde askılı beyaz bir bluz ve dizlerinin üzerinde bir etek bulunmaktadır. Bir bacağı altına alarak oturmuş olan kadın ellerini iki dizinin üzerine koymuştur. İzleyiciye yüzü dönük olarak betimlenen diğer kadın figürünün üzerinde kısa kollu ve göğüs dekolteli bir bluz ve kısa bir etek bulunmaktadır. Bacaklarını açmış şekilde rahat bir tavırla oturan kadının bir eli dizinin üzerindedir.



Resim 5.123: Edip Hakkı Köseoğlu, "Isınan Kadınlar/ İki Kadın/ Mangal Başı", 1935, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 80x60 cm. (İRHM) (Kaynak: Anonim:18, 1996, s. 254)

Cumhuriyet modernleşmesinin kadına biçtiği eğitilmiş, kültürlü, kendi ayaklarının üzerinde duran kadın imajının aksine, yoksulluk içerisinde mangal başında ısınmaya çalışarak müşteri bekleyen hayat kadınlarının görselleştirildiği resim, dönemin tümel ideolojisi ile çatışma içerisindedir. Bu sebeple resim, konu seçimi ve konunun işlenişi bakımından eleştirel görsel ideoloji örnekleri arasında yer almaktadır.

5.2.2 Yönetici Erk ve Egemen Siyasi İdeoloji

Tanzimat'ın ilanından itibaren Osmanlı Devleti'nde, modern bürokrasinin oluşumuna hız verilmiş ve bireylere eşit hakların tanınarak, tebaadan vatandaşlık kavramına geçilmeye başlanmıştır. Bu süreçte, bir taraftan devlet kurumlarında bürokratik işleyiş oluşturulurken, diğer yandan toplum üzerinde ideolojik kontrolü sağlayabilmek için bireylerin öznelliğinin biçimlendirilmesi önem kazanmıştır. Osmanlı Devleti'nin bu döneminde tarih yazıcılığı modern kapitalist toplumlarda olduğu gibi, iktidarını pekiştirme ve bireyleri kurgulama doğrultusunda bir yönetim aracı olarak devreye sokulmuştur (Şirin, 2001, s. 575). Saray yöneticileri ve Osmanlı entelektüellerinin, tarih bilimine siyasi bir misyon yükledikleri bu yıllarda, resim sanatı tarihî olayların kurgulandığı, izleyicinin bakış açısının bu kurgu ve politik görüşler üzerinden şekillendirilmeye çalışıldığı bir propaganda malzemesi haline dönüştürülmüştür. Funda Berksoy'a göre, Şehzade Abdülmecid'in çalışmaları, Osmanlı resim sanatında, siyasete değgin kişisel yorum içeren ilk çalışmalar arasında yer almaktadır (Berksoy, 2015, s. 38). Hanedana ya da hanedanın yönetim biçimine karşı, toplumun herhangi bir kesimi tarafından eleştirel bir yaklaşımda bulunulmasının düşünülemeyeceği istibdat yıllarında, Osmanlı Devleti'nin siyasi erkine yine bir hanedan mensubu tarafından eleştiri getirilmesi oldukça dikkat çekicidir. Bunun ilk örneklerinden biri, Abdülmecid Efendi tarafından 1910 yılında, Tevfik Fikret'in (1867-1915) aynı adlı şiirine ithafen (Anonim:25, 1334, s.1) tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle yapılmış olan, 100,5x144 cm. ölçülerindeki 'Sis' adlı resimdir. Resmin sol kısmında, sisli bir havada denizde, yolunu kaybetmiş insanlarla dolu bir kayık gözükmektedir. Kayık içerisinde oturan ve kürek çeken silüet şeklindeki figürlerin önünde ayakta duran, iki elini gözlerine siper ederek ufku görmeye çalışan bir figür yer almaktadır. Resmin arka planında, sislerin arasında, belli belirsiz Sultan I. Ahmed Camisi ve minarelerinin gölgesi, Galata Köprüsü ile

silik bir İstanbul silueti bulunmaktadır (Berksoy, 2015, s.40). Tablo, ressam tarafından “Azizim Tefik Fikret Bey’e” şeklinde imzalanarak şairin kendisine hediye edilmiştir (Germaner ve İnankur, 2002, s. 121).



Resim 5.124: Şehzade Abdülmecid Efendi, “Sis”, 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100,5x144 cm. (İstanbul Aşyan Müzesi) (Kaynak: Anonim:27, 1999, s. 9)

Sultan II. Abdülhamid’in, istibdat rejimi esnasında, Ortaköy’deki Feriye Sarayı ile Bağlarbaşı’ndaki köşkünde baskı altında tutularak, siyasete katılması engellenmiş olan Abdülmecid Efendi’nin, Meşrutiyet’in ilanından sonra saraydaki kapalı hayatı değişmiştir. Kendi döneminin, edebiyat ve resim alanındaki sanatçılarıyla yakın dostlukları olduğu bilinen Şehzadenin Köşkünde sık sık ağırladığı dostlarından birisinin de Tefik Fikret olduğu ifade edilmektedir (Yağbasan, 2004a, s. 99).

Hüseyin Cahit’in bir yazısı sebebiyle, Servet-i Fünun dergisinin kapanıp, grubun dağılması üzerine, kendisini çevresinden soyutlayan Tefik Fikret tarafından,

18 Şubat 1317 (Fikret, 1985, s. 6) tarihinde yazılmasına rağmen, Abdülhamid'in istibdat rejimi sebebiyle II. Meşrutiyet'in ilânına kadar yayınlanamayan 'Sis' şiiri Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre, "*bir infial anının, herhangi bir istiare ile ifadesi değil, Abdülhamid devrinin bir hasta odasını andıran vehimli İstanbul'unun geniş bir vision'da toplanmış bütün bir romanıdır*" (Tanpınar, 1977, s. 268). Tevfik Fikret'in, İstibdat döneminde ülkede yaşanan baskılardan çok büyük rahatsızlıklar duyduğunu belirten Hıfzı Topuz'a göre, "*her gün yaşanan sürgünler, yolsuzluklar, yalan ve jurnaller, sahtekârlıklar, döneklik ve dalavereler, dalkavukluklar ve kanunsuzluklar Fikret'i deliye döndürmektedir*" (Topuz, 2012, s. 130-132). Abdülhamid'in kurduğu baskı rejimini eleştiren ve bu sebeple ancak 1908 senesinde Tanin gazetesinde yayımlanabilen şiirde, Sultan II. Abdülhamid ve istibdadı, Tevfik Fikret tarafından, başkent İstanbul'u saran sis imgesi ile sembolleştirilmiştir (Berksoy, 2015, s. 40).

SİS

Sarmış yine âfakını bir dūd-ı muannid
Bir zulmet-i beyzâ ki pey-â-pey mütezâyid,
Tazyîkının altında silinmiş gibi eşbâh;
Bir tozlu kesâfetden ibâret bütün elvâh;
Bir tozlu ve heybetli kesâfet ki nazarlar,
Dikkatle nüfûz eyleyemez gavrine, korkar!
Lâkin sana lâyük bu derin sût-re-i muzlim,
Lâyık bu tesettür sana, ey sahn-ı mezâlim!
Ey sahn-ı mezâlim... Evet, ey sahne-i garrâ,
Ey sahne-i zî-şâ"şaa-i hâile-pîrâ!

(...)

Ey debdebeler, tantanalar, şanlar, alaylar;
Katil kuleler, kal"alı zindanlı saraylar;
Ey dahme-i mersûs-ı havâtır, ulu mâbed;
Ey girra sütunlar ki birer dîv-i mukayyed,
Mâzîleri âtîlere nakl etmeğe me'mûr;
Ey dişleri düşmüş, sırtan kabile-i sûr;
Ey kubbeler, ey şanlı mebânî-i münâcât;
Ey doğruluğun mahmil-i ezkârı minârât;

(...)

Örtün, evet ey hâile... Örtün, evet, ey şehri;
Örtün, ve müebbed uyu, ey fâcîre-i dehr!

(Fikret, 1985, s. 2-6)

Sarmış ufuklarını gene senin inatçı bir duman
Beyaz bir karanlık ki gittikçe artan
Ağırlığının altında her şey silinmiş gibi,
Bütün tablolar tozlu bir yoğunlukla örtülü;
Tozlu ve heybetli bir yoğunluk ki, bakanlar
Onun derinliğine iyice sokulamaz, korkar!

Ama bu derin karanlık örtü sana çok layık;
Layık bu örtünüş sana ey zulümler sahası!
(...)
Ey debdebeler, tantanalar, şanlar, alaylar;
Katil kuleler, ka'ali ve zindanlı saraylar.
Ey hatıraların kurşun kaplı kümbetlerini andıran, camiler;
Ey bağlanmış birer dev gibi duran mağrur sütunlar ki,
Geçmişleri geleceklere anlatmaya memurdur;
Ey dişleri düşmüş, sırttan sur kafilesi.
Ey kubbeler, ey şanlı dilek evleri;
Ey doğruluğun sözlerini taşıyan minareler.
(...)
Örtün, evet, ey felaket sahnesi... örtün artık ey şehir;
Örtün ve sonsuz uyu, ey dünyanın koca kahpesi (Fikret, 1985, s. 3-7).

Mehmet Kaplan'a göre, Parnasyenleri ve Goncourt Kardeşleri örnek alan ve bir manzarayı betimlerken en ufak ayrıntılarına kadar tasvir etmekten ve ona bir ruh hali kazandırmaktan hoşlanan bütün Servet-i Fünun edebiyatçıları gibi Tevfik Fikret'in şiirinde de resmin etkisi görülmektedir. İstanbul'un maddî unsurlarının, şehir ruhunun dış görünüşü olarak yorumlandığı şiirde, bu ruhun bazı özellikleri maddî ve somut bir şekle dönüştürülmektedir. Bu sebeple şiirin genel yapısı pitoresk resme özgü bir karakter taşımaktadır. *Şiirde geliştirilen unsurların, soyut bir düşüncenin kafiyeye uyarlanarak metne dönüştürülmesi değil, resme göre ayarlanmış bir düzene bağlı olduğu görülmektedir* (Kaplan, 1998, s. 111).

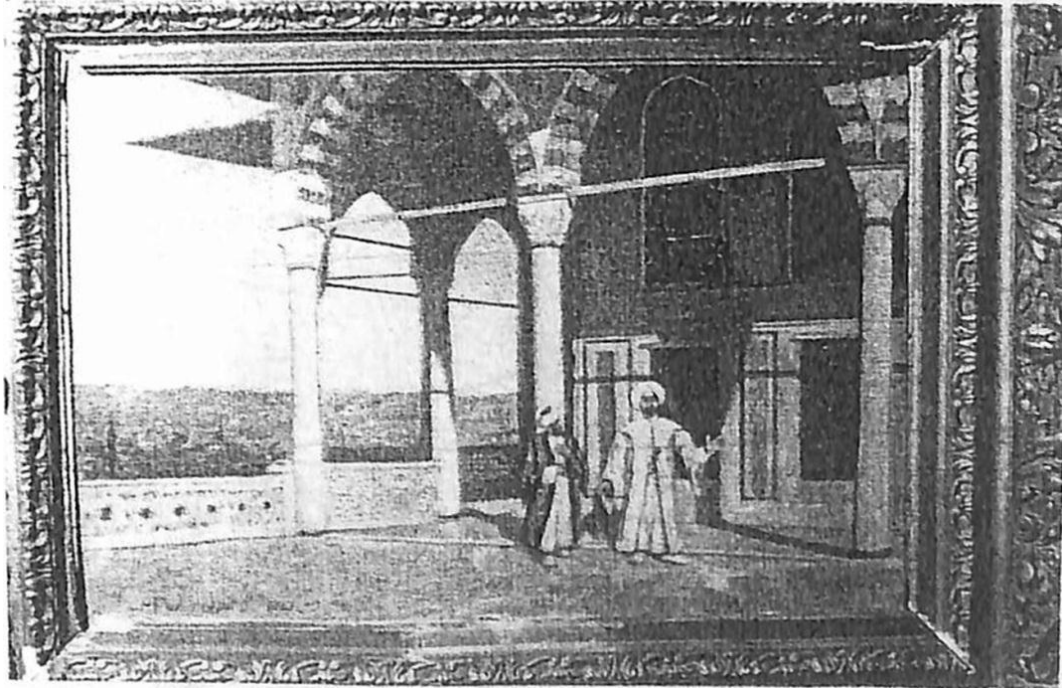
Tanpınar'ın deyimiyle, bir manzumeden ziyade, geniş, korkunç ve zalim bir beddua (Tanpınar, 1977, s. 268) olan 'Sis' şiiri, sisin içinde hayal meyal seçilebilen İstanbul'un genel bir tasviriyle başlamaktadır. İstanbul'un maddî güzelliği ile ahlaki çöküşünü 'güzel fahişe' imajında birleştiren Fikret, İstanbul'un bozulmuş ruhu ve insanları üzerinden II. Abdülhamid döneminde yaşanan manevi çöküşü ortaya koymakta ve istibdat döneminin baskı ve acımasızlığı sebebiyle ülkenin içinde bulunduğu zor durumu, alegorik olarak İstanbul'u saran sis imgesiyle ifade etmektedir.

Sis şiirinin yayınlanmasından iki yıl sonra, 1910 yılında Abdülmecid Efendi tarafından yapılan tabloda, Tevfik Fikret'in şiirindeki sembolik anlatımın tekrarlandığı görülmektedir. Funda Berksoy, Tanzimat döneminde, nezaretlerin ağırlıklı olarak Babiâli'de ve Sultanahmet Meydanı çevresinde yoğunlaşarak, devletin idari merkezi haline gelmesi sebebiyle, Abdülmecid Efendi'nin tablosunda görülen Sultan I. Ahmed Camisi'nin, padişahın tahtına ve devlet yapılanmasına bir

gönderme olarak resmedilmiş olabileceğini belirtmektedir. Aynı zamanda resimde arka planda silüet halinde seçilebilen köprü imgesi ile imparatorluğun, yaşadığı krizlerle dolu bir geçiş dönemine gönderme yapmak için özellikle tercih edilmesi olasıdır (Berksoy, 2015, s. 40).

Abdülmecid Efendi tarafından yapılan 'Sis' adlı resim, İstanbul manzarası olmasına rağmen içerdiği politik mesaj ve sembolik anlamlarla dönemin siyasi yönetiminin sanatçı ve aydınlar üzerindeki baskıcı pratiklerine karşı eleştirel bir tavır sergilemektedir. Bir hanedan mensubu tarafından, hanedanın baskı ve sansürüne uğrayan dönemin özgürlükçü bir Osmanlı şairine açık bir destek verilerek dönemin tümel görsel ideolojisi ile çatışma içerisine giren resim, konunun seçimi ve işleniş bakımından eleştirel görsel ideoloji örnekleri arasında yer almaktadır.

Şehzade Abdülmecid Efendi'nin, sanatkârlar üzerinden hanedana yönelik getirdiği eleştiriyi içeren bir diğer çalışması 1927 yılında yapmış olduğu 'IV. Murad ve Nef 'î' adlı resimdir.



Resim 5.125: Halife Abdülmecid Efendi, "IV. Murad ve Nef'i", M.1941, Tuval Üzerine Yağlıboya. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Yağbasan, 2004b, s. 251, Resim:126)

Eylem Yağbasan'ın yaptığı araştırmalar neticesinde günümüzde özel bir koleksiyonda olduğu bilgisine ulaştığı, tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan bu resimde, Sultan IV. Murad ile divan şairi Nef 'î, Topkapı Sarayı'ndaki

avlundun önünde yan yana konuşur şekilde betimlenmiştir. Arka planda saray kapısı ve Sarayburnu manzarası bulunan resimde, Sultan IV. Murad'ın, şairden çok daha uzun ve iri şekilde tasvir edilmiştir. Resimde, IV. Murad'ın bir eli havada, üzerinde kaftanı ve başında sarığıyla betimlenen Şair Nef'î'ye (1582-1636) bir şeyler anlattığı görülmektedir (Berksoy, 2015, s. 40-41).

Yaşadığı dönemde, siyasi düzeni hicveden şiirleriyle bilinen Şair Nef'î (1582-1636) 1635 yılında Vezir Bayram Paşa hakkında yazdığı hicviye yüzünden, IV. Murad'ın emriyle idam edilmiştir (Berksoy, 2015, s. 41). Şehzade Abdülmecid'in 'Sis' adlı resmiyle ile benzer bir şekilde, Osmanlı yönetici erkiyle fikir çatışması içerisinde bulunan sanatçıların karşılaştığı durumların ve sarayın baskıcı uygulamalara gönderme yapan bu resim de konunun seçimi açısından eleştirel görsel ideoloji örnekleri arasında yer almaktadır.

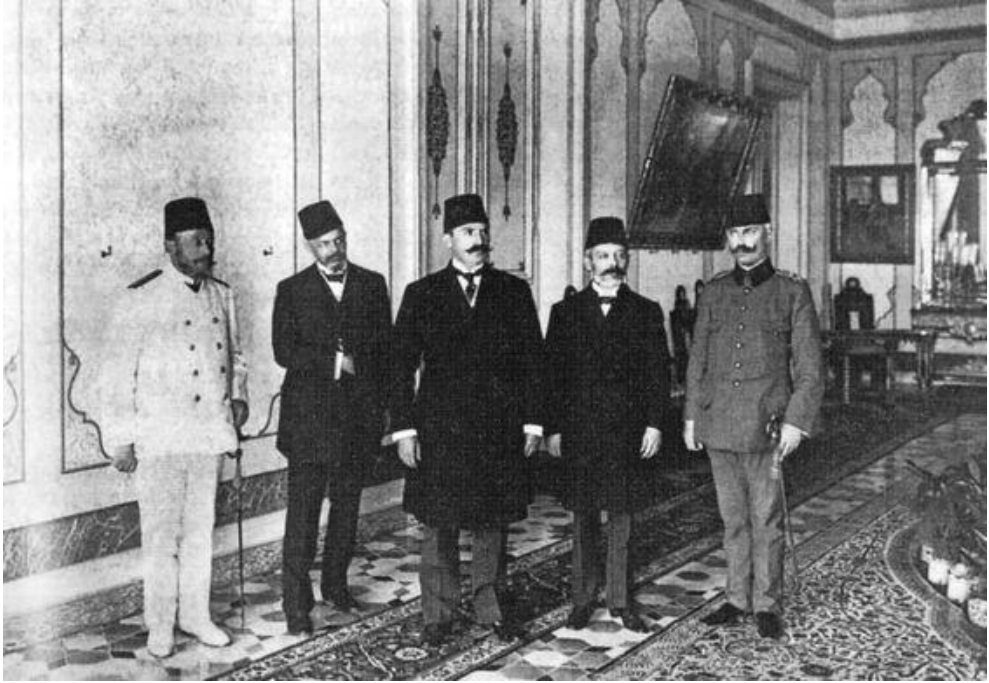
Halife Abdülmecid Efendi tarafından Osmanlı yönetici erkinin konu edildiği bir diğer çalışma 1917 (Soylu, 2010, s.93-95) yılında, tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmış olan 234 x 172 cm. ölçülerindeki '*Abdülhamid'in Hal'i*' adlı resimdir.



Resim 5.126: Şehzade Abdülmecid Efendi, "*Abdülhamid'in Hal'i*", 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 234 x172 cm. (Milli Saraylar Tablo Koleksiyonu Envanter No: 11/1270)

Resimde, tamamı ayakta duran toplam altı figür betimlenmiştir. Bu figürlerden beşi, 27 Nisan 1909 Salı günü, abluka altında bulunan Yıldız Sarayı'na giderek, Meclis-i Âyan ve Meclis-i Mebusan tarafından ortak bir kararla alınan Hâl' Fetvasını

bildiren heyet mensupları, diğer kişi ise heyeti dinleyen Sultan II. Abdülhamid' dir. Resmin sağında ayakta duran Sultan II. Abdülhamid, elleri paltosunun cebinde ve başında fesiyle tasvir edilmiştir. Sultan figürünün karşısında bulunan heyetin sol baştaki ilk figürü, üniforması içinde Bahriye Feriği Laz Arif Hikmet Paşa'dır. Yanında, takım elbisesiyle, Selanik Mebusu Emanuel Karasu bulunmaktadır. Dıraç Mebusu (Arnavut Milliyetçisi) Esat Toptani Paşa ve Senatör Ermeni Aram Efendi üzerlerinde paltolarıyla görülmektedir. En sağda bulunan Miralay Galip Paşa'nın üzerinde üniforması bulunmaktadır. Bütün heyet üyeleri kravat takmıştır ve başlarında fesleri vardır. Resmin bulunduğu mekân Yıldız Sarayı Küçük Mabeyn Dairesi'dir. Resmin arka planında mavi bir paravan, ayna, büyük bir kapı, şamdan ve kırmızı perdeli bir dolap ve üç adet sandalye bulunmaktadır. Tavan ve duvarları altın yaldızlı kalem işleriyle süslü olan odanın zeminini mavi ve bej tonlarında bir halı kaplamaktadır.



Resim 5.127: *II. Abdülhamid'e Hal'i'ni Bildiren Heyetin Fotoğrafi*, 35,5x30 cm. (Milli Saraylar Fotoğraf Koleksiyonu, Envanter No:64/ 1155)

13 Nisan 1909'da (Rûmi takvime göre 31 Mart 1325) İstanbul'da gerçekleşen ve '31 Mart Vakası' olarak bilinen ayaklanmanın sonucunda, İttihat ve Terakki Partisi tarafından ayaklanmaların arkasında olduğu ve yönlendirdiği gerekçesiyle Sultan Abdülhamid'in tahttan indirilmesi için çalışma başlatılmıştır. Ayan ve

Mebusan Meclisleri, Meclis-i Umumi Milli adı altında toplanarak Sultan Abdülhamid'in tahttan indirilmesine karar vermiştir.

Şehzade Abdülmecid tarafından yapılan bu resimde, Yıldız Sarayı'na gelen beş kişilik heyetin hal kararını Padişaha tebliğ ettikleri sahne betimlenmiştir. Resmin yapılabilmesi için, heyette bulunan kişilerin, olayın gerçekleştiği andaki konumları belirlenerek fotoğraflanmıştır. Resim ölçülerinin büyük olması oldukça dikkat çekicidir.

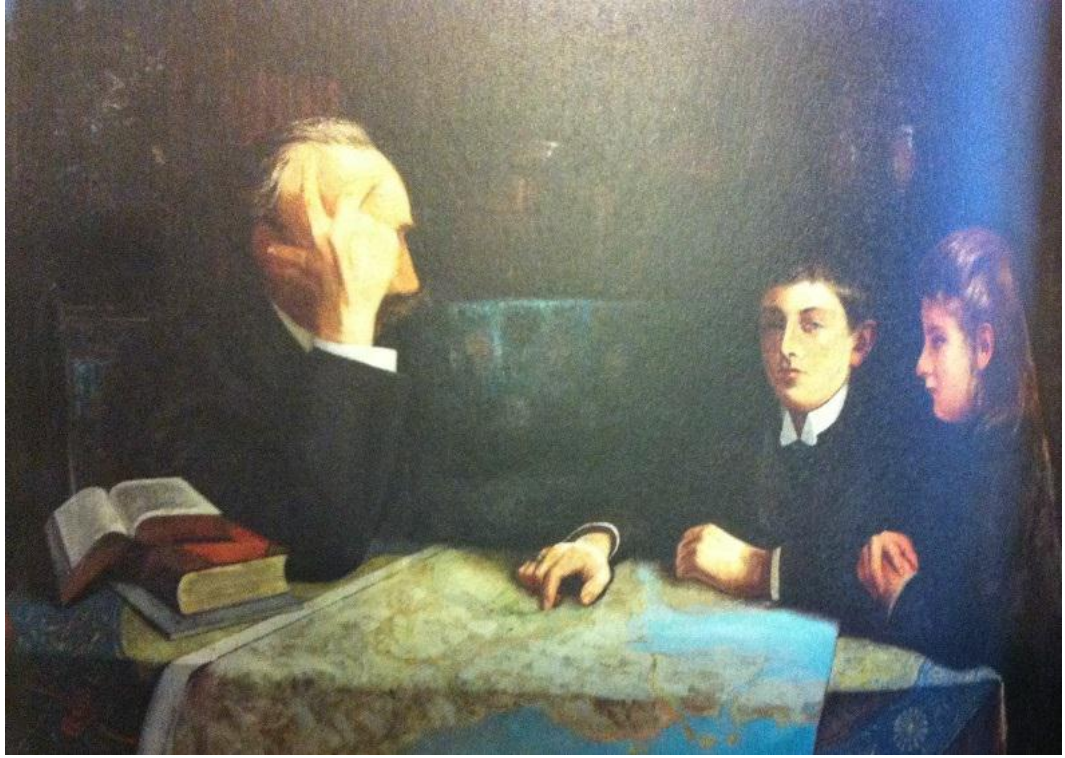
Sultan Abdülhamid'in tahtını kaybettiği anın bu kadar büyük ölçülerde bir resimle ölümsüzleştirilmesi, belgesel niteliğinin yanı sıra Funda Berksoy'a göre, Şehzade Abdülmecid Efendi'nin, olayı desteklediği izlenimi yaratmaktadır. Ressam, 1920'li yıllarda Osmanlı padişahları hakkındaki düşüncelerini anlattığı otuz beş sayfalık risalede, V. Murat, II. Abdülhamid, Sultan V. Mehmed Reşad ve Sultan VI. Mehmed Vadidettin'in ard arda tahta geçerek kötü yönetimleri sebebiyle, Avusturya sınırından Basra Körfezi'ne uzanan çok büyük bir devletin çöküşüne sebep olduklarını belirterek, *“Ben, bu dört hükümdarı, tarihin vereceği en şiddetli hükme bırakmakla yetiniyorum”* demektedir (Berksoy, 2015, s. 41). Hanedan mensubu bir ressam tarafından yapılan bu resim, konunun seçimi ve işlenişi bakımından eleştirel görsel ideoloji örnekleri arasında yer almaktadır.

Yönetici erk tarafından yapılan hataların sonuçlarının konu edildiği bir diğer çalışma, Şehzade Abdülmecid'in 1912 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapmış olduğu 164x120 cm. ölçülerindeki *'Tarih Dersi / Nasihat'* adlı resimdir. Resimde, bir odada, masanın etrafında oturmuş, bir kız ve bir erkek çocuk ile birlikte, masaya dayadığı sağ elini şakağına koyarak yüzünü kapatmış halde, ressamın kendisini betimlediği üç figür bulunmaktadır.

Resimde betimlenen erkek çocuklardan biri şehzadenin kendi oğlu olan Ömer Faruk Efendi, diğeri kızı Dürrüşehvar Sultan'dır (Okkalı, 2014, s. 228). Masanın üzerinde birinin sayfaları açık üç adet kitap ve bir Rumeli haritası bulunmaktadır. Erkek çocuk figürü harita üzerinde parmağıyla Balkanlar bölgesini işaret etmektedir. Arka planda duvarda asılı olan hat levhanın üzerinde *“Seyyid'ul kavmi, hâdimuhum (Kavmin efendisi, onlara hizmet edendir)”* sözleri yazılıdır.

Funda Berksoy'a göre, hat levhasındaki yazı, ressamın, peygamberin sözünden hareketle, gerçek yöneticilerin halka hizmet eden, halkın çıkarlarını koruyan kişiler olduğunu; bunun aksini yapanların ise yönetici (kavmin efendisi) olmayı hak etmedikleri mesajını (Berksoy, 2015, s. 48) vermektedir. 1914 yılında Paris

Salonu'nda 'Tarih Dersi' adı ile sergilenen resmin çerçevesine ressam tarafından "Leçon d'histoire Y.A.J. Le Prince Abdulmedjid Constantinople Turqie" ve "Unut felaket-i şahsiyenin müsebbibini; fakat hakareti affetme valide-i vatana" (Şahsi kinlerinizi unutunuz ancak vatanınıza yapılanları asla) yazılmıştır (Anonim:23, 1329/1914, s. 43). Ressamın, bu yazılı ifade ile hem Osmanlı toplumuna hem de uluslararası kamuoyuna seslenerek eleştirilerini iletmek istediğini belirten Berksoy'a göre Şehzade Abdülmecid bu hareketiyle, bir taraftan Balkan Savaşlarında uyguladığı yanlış politikalarla yenilerek toprak kaybeden Osmanlı yönetici erkine, diğer taraftan da Osmanlı Devleti'ne destek olmayan Fransa gibi Avrupa ülkelerine getirdiği görsel eleştirisini sözel eleştirisiyle kuvvetlendirmiş ve yaşanan sürecin toplumsal hafızada kayıt altında olduğunu belirtmiştir (Berksoy, 2015, s. 48).

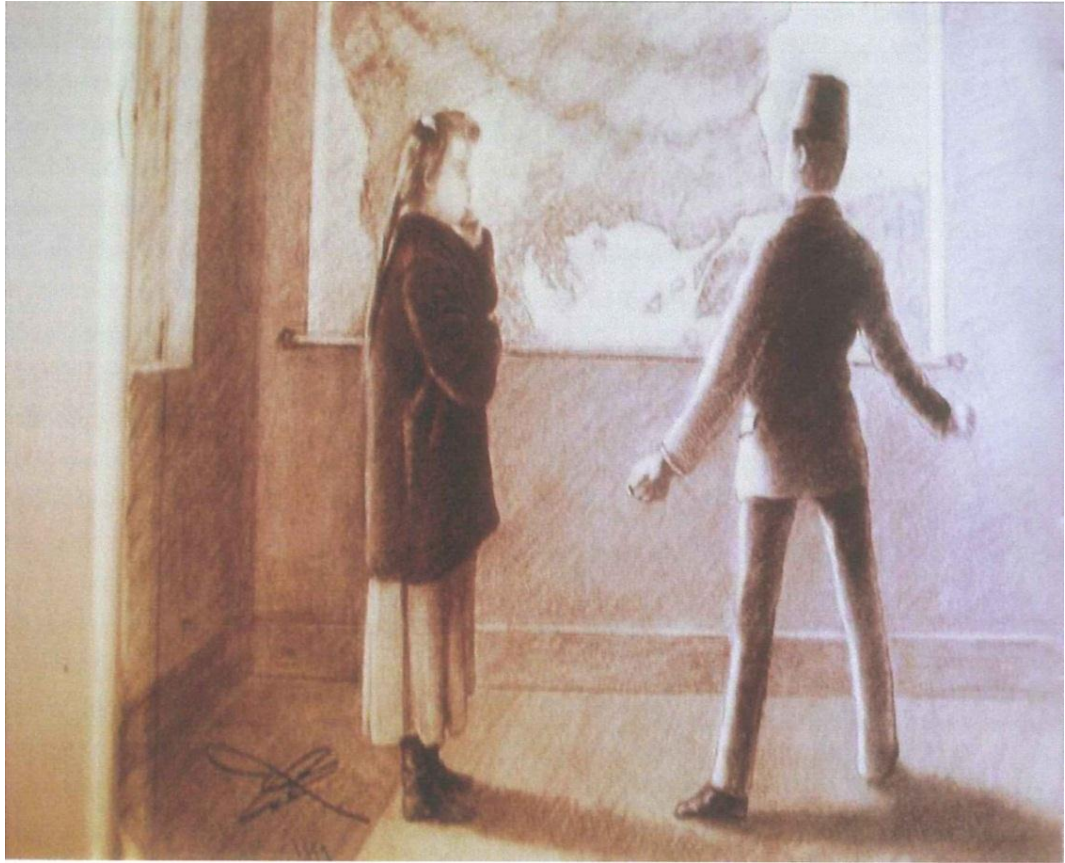


Resim 5.128: Şehzade Abdülmecid Efendi, "Tarih Dersi/ Nasihat", 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 164x120 cm. (Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu Envanter No:17/568)

Osmanlı Devleti'nin 1912- 1914 yılları arasında devam eden Balkan Savaşları'nda uğradığı yenilgi ve bunun sonucunda önemli toprak kayıpları yaşaması, yönetimde olan İttihat Terakki Partisi'ne ve partiyle işbirliği içerisinde bulunan V. Mehmed'in (Reşad)'ın uyguladığı yanlış politikalara bağlanmıştır. İttihat

ve Terakki'nin Balkan savaşları yenilgisinden sonra özellikle Birinci Dünya Savaşı'na girilmesi döneminde büyük bir propaganda faaliyetine giriştiği bilinmektedir. Şehzade Abdülmecid Efendi'nin bu resmi, dönemin tümel ideolojisi ile çelişmektedir. Bu sebeple, seçilen konu ve konunun işlenişi bakımından resmin tikel ideolojisi eleştiredir.

Şehzade Abdülmecid Efendi'nin Balkan Savaşları'nı konu alan diğer çalışması, 1913 (H.1329) yılında kâğıt üzerine pastel ve füzen kullanarak yapmış olduğu, 54x15 cm. ölçülerindeki '*Ben Büyüyeyim De*' adlı resimdir. Resimde, duvarda asılı bir Rumeli haritası ve bir kız ve bir erkek çocuk görölmektedir. Haritanın karşısında iki elini yana açmış şekilde, izleyiciye arkası dönük vaziyette duran, erkek çocuğun başında fesi bulunmaktadır. Resmin solunda, yan duran uzun saçlı kız çocuğu, erkek çocuğun anlattıklarını dinliyor gibi görölmektedir.



Resim 5.129: Şehzade Abdülmecid Efendi, "*Ben Büyüyeyim De*", 1913, (H.1329), Kâğıt Üzerine Pastel ve Füzen, 54x15 cm. (Dolmabahçe Sarayı Müzesi Katalog No: 100/679)

Resim, Talebe Dergisi'nin 16 Aralık 1913 tarihli on altıncı sayısında yayımlanmıştır, Resmin altına basılan şair Faik Ali'nin '*Ben Büyüyeyim De*' isimli şiiri şöyledir;

Evet oğlum bu gördüğün yerler
Ki hıyanetle oldu gitti teba
Ki bugün düşman ellerindedir ah
Yine hiç şüphe yok ki avdet eder
Say-u gayretle ilm-i irfanla
Bi temin bi hulusu vicdanla
Her çocuk ruhu saffetinde yarın
Büyümek milletinin felaketine
Bais-i esvabı anlamak vatanın
En samimi en ateşil bir emel
Bir mukaddes akide olmamalıdır
Kurtulup hep bu hisle müstakbel
Bir gün adattan intikam alınır (Tuğluoğlu, 2015, s. 139).

Balkan Savaşları döneminde Osmanlıcılık ideolojisinin yerini milliyetçilik ideolojisinin aldığı bu dönemde, Şehzade Abdülmecid Efendi tarafından, Rumeli topraklarına dikkat çekildiği bu resim, dönemin egemen ideolojisi ile çatışma içerisinde bulunmaktadır. Bu sebeple, konunun seçimi ve işleniş biçimi bakımından resmin tikel ideolojisi eleştireldir.

5.2.3 Savaş

Osmanlı Devleti'nin Balkan Savaşları'yla başlayan kesintisiz savaş yılları, resim sanatına ağırlıklı olarak, düşmana karşı savaşın gerekliliğini kamuoyuna benimsetmek amacıyla, askerlin kahramanlığı ve zorlu mücadelelerde kazanılan zaferler olarak yansımış ve resim sanatı yönetici erk tarafından propaganda aracı olarak kullanılmıştır. 1917 yılında savaş propagandası resimleri üretilmesi için kurulan Şişli Atölyesi bunun en belirgin örneğidir. Dönemin hâkim ideolojisi, savaşa eleştirel açıdan yaklaşılmaması ve Osmanlı Devleti'nin işgal altındaki topraklarını kurtarmak için verdiği haklı mücadelenin yüceltilmesidir. Şişli Atölyesi'nde çalışan ressamların savaş temasını işledikleri resimlerinde yer verdikleri her figür bir savaş kahramanı, betimledikleri her sahne yokluğun ve imkânsızlığın içerisinde elde edilen zaferlerdir. Savaşın insani boyutları, savaştan askerler dışında kalan sivil halkın çektiği acı ve ızdıraplar dönemin resimsel ifadelerinde karşılık bulmamaktadır.

Ancak az sayıda da olsa, egemen ideolojiyle çatışacak ifadeler barındıran resimler de görülmektedir. Hüseyin Avni Lifij'in '*Savaş/ Alegori*' ve '*Karagün*', Namık İsmail'in '*Tifüs*', Ali Avni Çelebi'nin '*Yaralı Asker/ Silah Arkadaşları*', Sami Yetik'in '*Doğu Cephesinden Dönüş*', Ömer Adil'in '*Onun Anısına/Şehit Karısı/Ebedi Hatıra*' ve Mehmet Ruhi'nin '*Gurupta Köprü Üstü*' adlı resimleri dönemin egemen ideolojisiyle çatışma içerisinde bulunan çalışmalara örnek olarak gösterilebilir.

Hüseyin Avni Lifij tarafından 1916 yılında, tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*Savaş/ Alegori*' adlı resim 160 x 200 cm. ölçülerindedir. Resmin merkezinde, yarı çıplak ve parçalanmış giysileriyle, ağır yaralı, bitkin ve perişan halde bir yaşlı kadın bulunmaktadır.



Resim 5.130: Hüseyin Avni Lifij, "*Savaş/ Alegori*", 1916, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160x200 cm. (İRHM) (Kaynak: Duben, 2007, s. 62)

Kadının yanında görülen çıplak haldeki iki genç kız tecavüze uğramış izlenimi yaratmaktadır. Kadın figürlerinin sol kısmında, parçalanmış durumda bir at arabası ve yaralı halde başını arabanın üzerine yaslamış olan bir at görülmektedir. Arka

planda, işkenceye uğramış, başına beyaz bir örtü geçirilmiş ve arkasındaki kuru dala tutunmaya çalışan bir erkek figürü ve resmin arka sağ tarafında, sırtlarına eşyalarını yüklemiş olan birkaç insan, siyah bir at silueti, alevler arasında kalmış bir ev ve koyu gri dumanlar seçilmektedir. Sıcak renklerin yoğun olarak kullanıldığı ve ağır bir sis ve pus havası hâkim olan resmin arka orta bölümünde bir dere ve derenin üstünü kaplayan alevli bir gökyüzü bulunmaktadır. Avni Lifij, ‘Savaş/ Alegori’ adlı resmiyle, genel olarak savaş kavramına bir eleştiri getirmektedir. Savaşların toplumlarda yarattığı yıkım ve trajedinin, savaşın yalnızca cephede yaşanmadığının ve sivil halkın savaş sebebiyle karşılaştıkları acının gözler önüne serildiği resim, dönemin savaş ve kahramanlık ideolojisiyle çatışmaktadır. Bu sebeple, resmin görsel ideolojisi konuyu işleyiş biçimi açısından eleştireldir.

Aynı yaklaşım, Namık İsmail tarafından 1917 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan ‘Savaşın Yankıları/ Tifüs’ adlı 170x130 cm. ölçülerindeki resimde de görülmektedir.



Resim 5.131: Namık İsmail, “Savaşın Yankıları/Tifüs”, 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 170x130 cm. (ADRHM) (Kaynak: Giray, 2020, s. 221)

Resmin arka fonunda, geniş bir kubbe ve minaresi ile bir cami silueti bulunmaktadır. Sol kısımda, iki erkek figürünün taşıdığı bir tabut, orta kısımda

gusülhanenin kapısında ise elinde bakraç ile su taşıyan çarşafı bir kadın figürü görülmektedir. Sağ önde bulunan çarşafı üç kadın figüründen biri duvara yaslanmış ve ellerini kavuşturmuş şekilde yere bakmakta, ikinci kadın başını ellerinin arasına alarak çökmüş bir şekilde ağlamakta, en öndeki kadın figürü ise büyük bir kazanın başında suyun kaynamasını beklemektedir. Salgının derin izlerini taşıyan, yakınlarının cenazelerini yıkamak için bekleyen kadınlar, resmin geneline yayılmış durumda olan karamsar renk tonları ve puslu hava kasvet duygusunu ve dramı hissettirmektedir.

I. Dünya Savaşı esnasında Kafkas Cephesi'nde görev alan Namık İsmail, Erzurum'da tifüse yakalanmış ve sonrasında İstanbul'a gönderilmiştir. Sanatçı, 1917 yılında propaganda amaçlı savaş resimlerinin yapılması için kurulan Şişli Atölyesi'nde yaptığı bu resimde, atölyenin diğer ressamlarının aksine savaşın kahramanlık hikâyeleri yerine savaş döneminde halkın yaşadığı ağır bir salgın hastalığı konu etmiştir. Dönemin tümel görsel ideolojisi ile çatışma içerisinde bulunan bu resim de konunun işlenişi açısından eleştirel görsel ideoloji örnekleri arasında yer almaktadır.

Ortak özellikleri, savaşa karşı eleştirel bir yaklaşım barındırmamaları olan Ulusal Kurtuluş Savaşı temalı resimlerde, halkın devrimleri sahiplenmesi ve devrim ideolojisini içselleştirebilmesi için, düşmana karşı verilen mücadele ve kazanılan zafer, ulusal motiflerin ön plana çıkartılmasıyla gerçekleştirilmiştir. Ancak hâkim ideolojinin aksine, Avni Lifij'in 1923 tarihli '*Karagün*' ve Ali Avni Çelebi'nin 1937 tarihli '*Silah Arkadaşları / Yaralı Asker*' adlı resimlerinde, Ulusal Kurtuluş Savaşı'na bir gönderme bulunmamaktadır.

Ulusal motiflerin kullanılmadığı ve genel olarak savaşın vahşetini betimlemeleriyle farklı bir yaklaşım sergileyen bu resimlerden Hüseyin Avni Lifij tarafından 1923 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*Karagün*' adlı resim 93x118 cm. ölçülerindedir. Resmin ortasında, yıkılmış bir evin duvarlarının önünde, üzerindeki kıyafetleri parçalanmış halde, tecavüze uğradığı izlenimi yaratan ve göğsünden süngü ile vurularak öldürülmüş bir kadın figürü bulunmaktadır. Bir kilimin üzerinde yatan ve kolları arkasından bağlanmış olan kadının, tek göğsü ve bacakları açıktadır. Kadının göğsünden akan kan kilime damlamaktadır. Kadının başının üzerinde parçalanmış bir halde bulunan beşikte öldürülmüş bir çocuk görülmektedir. Resmin sağında, yıkılmış evler, taş duvarlar, sol tarafta, minaresi yıkılmış bir cami bulunmaktadır. Kadın ve çocuğun cesetlerinin

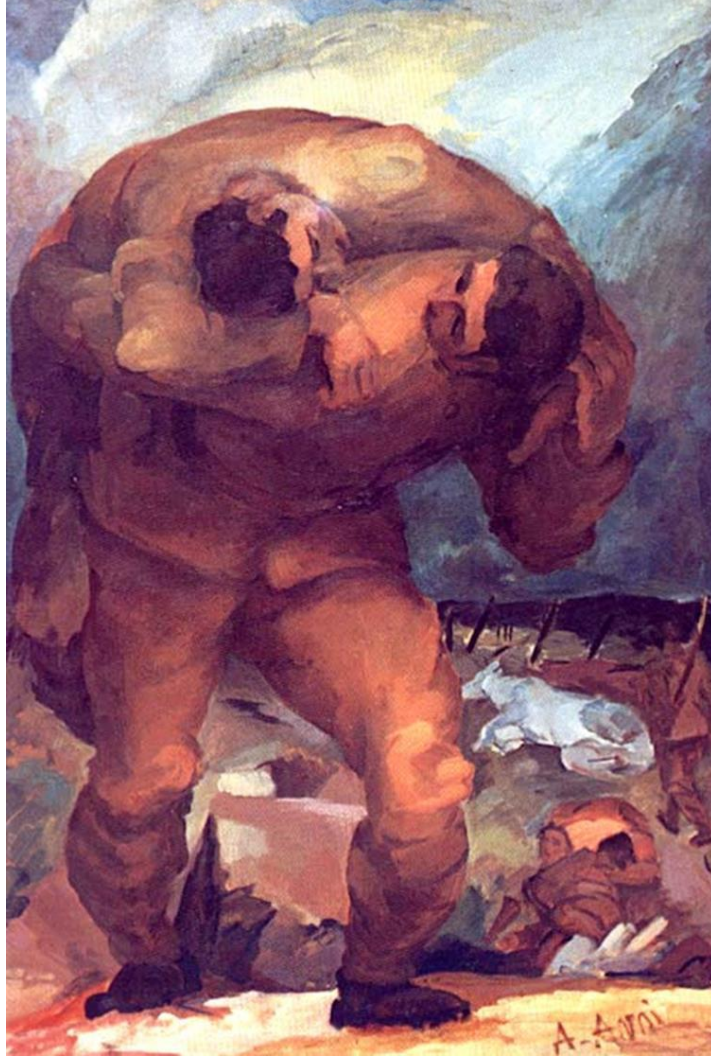
başında bekleyen kuzguni renkte ve arka planda uçan bir kaç yırtıcı kuş betimlenmiştir. Arka planda, dağ silüetlerinin eteklerinde virane halde bir köy ve sol alt köşede bir dibek taşı seçilmektedir.



Resim 5.132: Hüseyin Avni Lifij, “*Karagün*”, 1923, Tuval Üzerine Yağlıboya, 93x118 cm. (ADRHM) (Kaynak: Giray, 2020, s. 215)

Ali Avni Çelebi'nin, 1937 tarihli, muşamba üzerine yağlıboya tekniğiyle yapmış olduğu, 150x100 cm. ölçülerindeki ‘*Yaralı Asker/ Silah Arkadaşları*’ adlı çalışmasında betimlediği iki asker figüründen biri yaralı olan diğer arkadaşını sırtında taşımaktadır.

Her iki resmin de, Ulusal Kurtuluş mücadelesinin tuvallere kahramanlık destanlarıyla yansıtıldığı yıllarda yapılmasına rağmen, savaşın yalnızca insani boyutlarının ele alınması ve genel olarak savaşa karşı bir eleştiri içermeleri sebebiyle, dönemin zihniyetiyle uyuşmamaktadır. Bu sebeple, her iki resim, konunun seçimi ve ele alınışı bakımından eleştirel görsel ideoloji örnekleri arasında bulunmaktadır.



Resim 5.133: Ali Avni Çelebi, "*Yaralı Asker/ Silah Arkadaşları*", 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x100 cm. (İRHM) (Kaynak: Anonim:34, 1998, s. 14)

Savaş ve işgal günlerinin konu edildiği bir diğer çalışma Mehmet Ruhi (Arel)'in (1880-1931) 1919 tarihli, kâğıt üzerine suluboya tekniğiyle yapılmış olan 20x73 cm. ölçülerindeki '*Gurupta Köprü Üstü*' adlı resmidir. Savaş yılları ve işgal günlerinde, toplumsal hayatın ve sivil halkın konu edildiği bu resimde, Çallı ve Namık İsmail'in aksine bu kez halkın çektiği acılar değil, tepkisizliği ve kabullenişine karşı bir eleştiri getirilmiştir. Güzel bir İstanbul manzarasının betimlendiği Arel'in resminin sol tarafında, gurup vakti, köprü üzerinden İstanbul'u seyreden altı işgal kuvveti askeri, sol alt köşede, askerlerin arkasında duran sarıklı ve şalvarlı bir erkek figürü ve sağ altta izleyiciye arkası dönük fesli bir küçük çocuk bulunmaktadır. Boğazda görülen kayıklarda seyahat eden fesli figürler seçilmektedir. Resmin sağ alt köşesinde bulunan kayık içerisinde, kürek çeken kayıkçı ile beraber

boğazda gezintiye çıkmış bir kadın ve bir erkek figürü bulunmaktadır. Arka planda, grup vaktinin kızıl tonları içerisinde İstanbul silueti betimlenmiştir.



Resim 5.134: Mehmet Ruhi Arel, “*Gurupta Köprü Üstü*”, 1919, Kâğıt Üzerine Suluboya, 20x73 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Haydaroğlu, 2003, s. 51)

Wendy M.K. Shaw, 24 Temmuz 1919 tarihli Galatasaray Sergisi’nde, Mehmet Ruhi’nin ‘*Gurupta Köprü Üstü*’ adlı resminin, Galatasaray Sergileri’nde yer alan ve işgali doğrudan konu alan tek resim olduğunu belirtmektedir. İşgal kuvvetlerinin, basın üzerinde sansür uyguladığı, bürokrasi ve siyaset üzerinde baskı kurduğu işgal yıllarında, sosyal ve kültürel hayatta da yaşanan korku ve endişe artmış ve resim sanatında da işgal günleri konu olarak işlenememiştir. Bu dönemde sanatçılar, ağırlıklı olarak manzara ve natürmort türünde çalışmalar yapmayı tercih etmişlerdir. Hüseyin Zekai Paşa natürmortlara devam ederken, Hikmet, Mehmed Sami, Nazmi Ziya, Namık İsmail ve İbrahim konu olarak manzara resimlerine yönelmiştir (Shaw, 2011, s. 153-154). İşgal kuvvetleri askerlerinin İstanbul boğazında grup vakti İstanbul’u keyifle seyrederken boğazda gezinti yaparak aynı keyfi paylaşan İstanbul halkının bir kısmının betimlendiği bu resim, dönemin tümel ideoloji ile çatışma içerisindedir. Bu sebeple, konunun seçimi ve işlenişi bakımından resmin tikel ideolojisi eleştireldir.

Sami Yetik tarafından 1919 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan 180 x 282 cm. ölçülerindeki ‘*Doğu Cephesinden Dönüş/Sarıkamış’tan Avdet*’ (Anonim:19, 1983, s. 14) adlı resim, savaş yenilgisinin ve başarısızlığının konu edilmesiyle diğer örneklerden ayrılmaktadır. Resimde, karla kaplı toprak bir yolda,

kağnı arabası ve atlarla ilerlemeye çalışan bir grup yaralı ve bitkin halde asker görülmektedir. Resmin orta planında, sağ üst kısmından sol alt kısmına doğru giden yol üzerinde, at ve iki öküzün çektiği kağnı arabasının üzerinde oturan, kağnının yanında ve önünde yürüyen figürlere, sol alt köşede at üzerinde bir figür ve yanında birbirine yaslanmış halde yürüyen iki figür eşlik etmektedir.

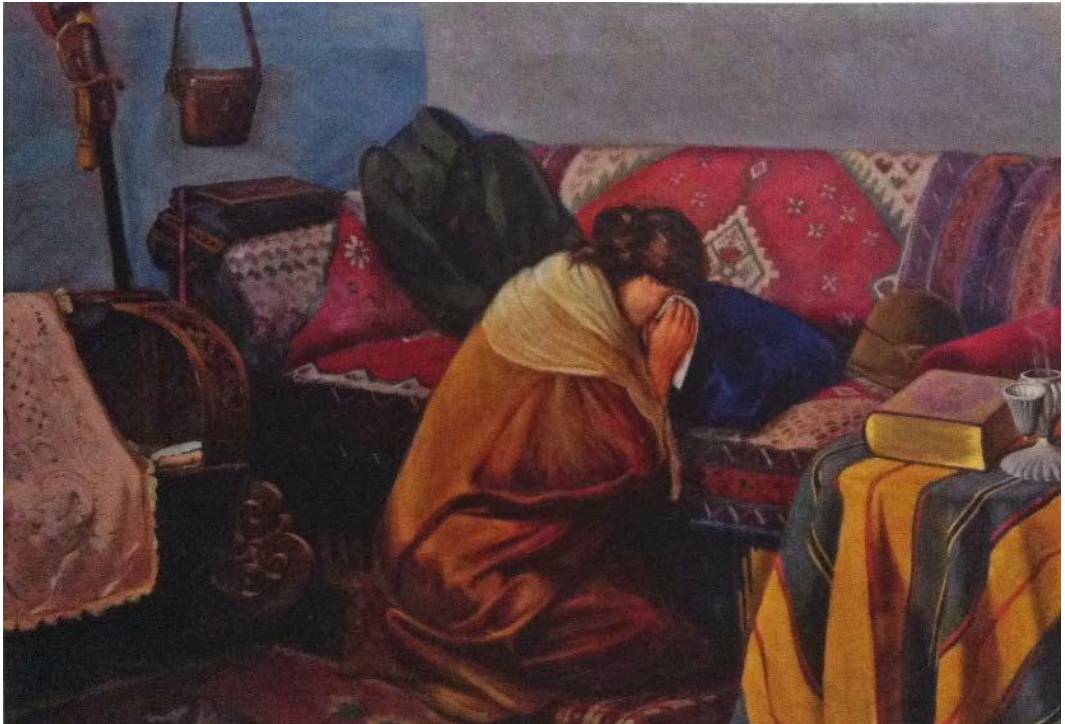


Resim 5.135: Sami Yetik, “*Doğu Cephesinden Dönüş/ Sarıkamış'tan Avdet*”, 1919, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x282 cm. (Askeri Müze Koleksiyonu Envanter No: 8470)

Balkan Savaşları'nın halk üzerinde yarattığı travmanın etkileri sürerken yaşanan Sarıkamış faciası, özellikle kamuoyundan gizlenmiş, basına uygulanan sansür sebebiyle haber dahi yapılamamıştır. Döneme egemen olan kahramanlık ideolojisinin aksine yenilmiş şekilde cepheden dönen yaralı ve perişan haldeki askerlerin betimlendiği Sami Yetik'in bu resmi, konunun seçimi ve işlenişi bakımından eleştirel görsel ideoloji örnekleri arasında yer almaktadır.

Ömer Adil tarafından 1917 tarihinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan ‘*Onun Anısına/Şehit Karısı/Ebedi Hatıra*’ adlı resim 80x114 cm ölçülerindedir. Resimde, izleyiciye arkası dönük vaziyette yerde oturan kadın figürü, divanın üzerine doğru kapanmış ağlamaktadır. Üzerinde uzun bal rengi bir elbise bulunan kadın, başındaki örtüyü boynuna doğru indirmiş, elindeki beyaz mendille

gözyaşlarını silmektedir. Kilim desenli bir örtünün serili olduğu divanın üzerinde askeri bir palto ve enveriye şapkasının bulunduğu görülmektedir. Kadının sol tarafındaki odanın mavi badanalı duvarında bir tüfek ve deri kılıf içerisinde dürbün asılıdır. Resmin sağ tarafında bir kısmı görünen sehpanın üzerinde mavi, kırmızı ve sarı çizgili bir örtünün üzerinde Kuran-ı kerim ve sönmüş bir mum bulunmaktadır. Resmin sağ kısmında görülen bebek beşiğinin üzeri pembe bir örtü ile örtülmüştür. Savaşın geride kalanlara yaşattığı acıların betimlendiği resim dönemin tümel ideolojisi ile çatışma içerisindedir. Bu sebeple resim, konunun seçimi ve işlenişi bakımından eleştirel görsel ideoloji örnekleri arasında yer almaktadır.



Resim 5.136: Ömer Adil, “*Onun Anısına/ Şehit Karısı/ Ebedi Hatıra*”, 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x114 cm. (Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu) (Kaynak: Anonim:35, 2014, s. 204)

5.2.4 Cumhuriyet Modernleşmesi

Cumhuriyet ideolojisinin sınıfsız toplum düşüncesinin temelini, etnik ve siyasi olarak bütün ayrışmalardan uzak yeni bir birey tipi yaratarak ulus kimliğini inşa etmek fikri oluşturmaktadır. 8 Nisan 1923 tarihinde yayımlanan Cumhuriyet Halk

Fırkası'nın beyannamesi'nde, temelinde bütün sınıfsal farklılıkların yok sayıldığı 'halk' kavramı şöyle tanımlanmaktadır;

(...)Halk Fırkası nazarında halk kavramı, herhangi bir sınıfa münhasır değildir. Hiçbir imtiyaz iddiasında bulunmayan ve umumiyetle kanun nazarında mutlak bir eşitliği kabul eden bütün fertler halktandır. Halkçılar, hiçbir ailenin, hiçbir sınıfın, hiçbir cemaatin, hiçbir ferdin imtiyazlarını kabul etmeyen ve kanunları vazetmedeki mutlak hürriyet ve istiklâli tanıyan fertlerdir (Çavdar, 2004, s. 283).

Nusret Kemal'in "millet içinde en umumî ve geniş müşterek vasıflar itibariyle en büyük kümeyi teşkil eden tabakayı halk olarak, yani toplumun ölçüsü ve temeli olarak kabul etmek ve bu tabakayı manen ve maddeten yükselterek ve adetçe artırarak memlekette tam anlamıyla hâkim kılmak" (Kemal, 1934, s. 41) olarak tanımladığı halkçılık ilkesi, Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Türk milletinin aslımı oluşturan, ulusal gelişmenin sağlanabilmesi için en önemli etken olarak kabul edilen ve ülke nüfusun büyük bölümünün yaşadığı Anadolu köylüsü ile özdeşleştirilmiştir. Bu sebeple, Kurtuluş Savaşı döneminde büyük bir yıkıma uğrayan Anadolu, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren, yeni rejimin ekonomik ve toplumsal destek verilerek geliştirilmesine öncelik verdiği topraklar olmuştur.

Savaş yıllarında, çalışabilir durumdaki erkek nüfusunun büyük bir bölümünü kaybetmiş, eğitimsiz ve fakir durumdaki köy halkına hizmet götürülmesi ve köylünün Cumhuriyet rejimine destek olmasının sağlanması amacıyla ekonomi, kültür ve eğitim politikaları geliştirilmiştir. Modern ve bilinçli birey kimliğine kavuşmuş Cumhuriyet köylüsünün oluşturulması için öncelikle eğitim alanında önemli adımlar atılmıştır. Millet mektepleri, Köy Enstitüleri, Halkevleri ve halk odaları gibi kurumlarda, kültür ve sanat faaliyetlerinin yanı sıra, tarımsal üretim alanında verilen eğitimlerle köylünün ekonomik olarak da kalkınması amaçlanmıştır.

Dönemin hükümet politikasının köylülere yönelik kalkınma hedefinin tarım sektörünü geliştirmek olduğunu belirten Korkut Boratav'a göre, tarım sektörüne yoğun bir şekilde destek verilerek makineleşmenin başlaması ve üretici köylünün modern yöntemleri kullanarak üretim yapması sağlanmıştır. Buradaki asıl gaye, Cumhuriyetin millileşme ideolojisi kapsamında tarımsal üretimin tamamen Türklere geçmesini sağlamaktır. Bu sebeple, tarımı ve köylüyü destekleyecek krediler verilmiş ve bankalar kurulmuştur (Boratav, 1992, s. 282-290).

Cumhuriyet modernleşmesinin ana unsurlarından biri olarak kabul edilen köylünün kalkınması ve modern Türk köy ve köylüsünün yaratılması dönemin tümel ideolojisini oluştururken, resim sanatında bu ideolojinin pratikte karşılık bulmadığını görselleştiren yapıtlar da görülmektedir. 1932 yılında Sami Yetik tarafından yapılmış olan *'İzmir Kadifekale'de Köylüler'* adlı resim Cumhuriyet modernleşmesiyle uyuşmayan bir görsellik taşımaktadır.



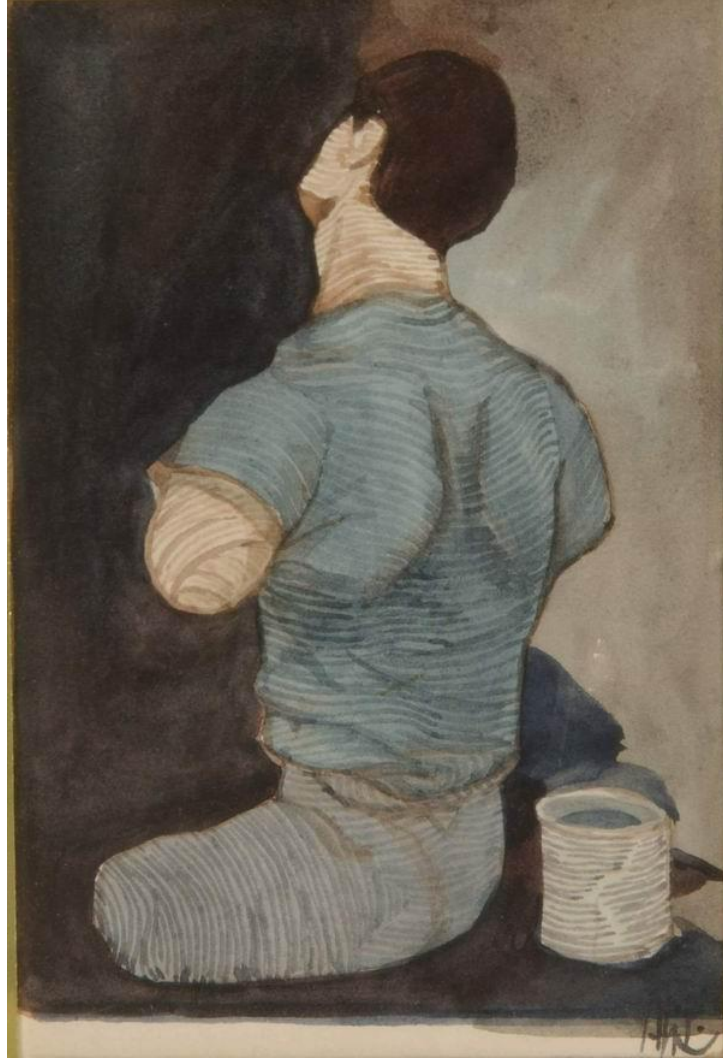
Resim 5.137: Sami Yetik, *"İzmir Kadifekale'de Köylüler"*, 1932, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, 31x47 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Anonim:22, 2018, Lot No:27)

Kontrplak üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan resim 31 x 47 cm. ölçülerindedir. Resimde, ufuk çizgisinin üzerinde yükselerek tuvalin neredeyse tamamını kaplayan bir dağ yamacı üzerinde basit, tek katlı köy evleri görülmektedir. Arka sol tarafta kalenin eteklerinde görünen bazı evler beyaz boyalıdır. Resmin ön planında, sağ tarafta biri çökmüş diğeri ayakta duran iki büyük baş hayvan bulunmaktadır. Hemen yanlarında duran kağının başında cepheden resmedilmiş bir kadın ve izleyiciye arkası dönük bir erkek figürü gözükmektedir. Resmin sol tarafında iki büyük baş hayvan ve hayvanlarıyla ilgilenen figürler bulunmaktadır. Arka planda dağınık halde bulunan hayvan ve insan figürleri de seçilmektedir. Kurtuluş Savaşı sonrası Anadolu'nun gerçek durumunun ve Anadolu halkının fakir halinin betimlendiği bu resim, dönemin tümel ideolojisiyle çatışma içerisinde

bulunmaktadır. Bu sebeple, konunun işlenişi bakımından resmin tikel görsel ideolojisi eleştirilirdir.

Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın ardından kurulan Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür politikaları programlarının oluşturulması ve uygulamaya koyulması 1930'lu yıllara doğru gerçekleşmiştir. Yeni rejimin siyasi tabanını geliştirmek ve egemenliğini sağlamlaştırabilmek için ulus kimliğinin ve vatandaşlık bilincinin oluşturulması gerekmektedir. Bu sebeple planlanan kültür politikalarının, eğitim yoluyla şehirlerden kırsala ve köylere taşınarak gerçekleştirilen inkılapların halka benimsetilmesi amaçlanmıştır.

Devletin modernleşme ideolojisinin doğrudan ulaşmasını sağlamaya çalıştığı Anadolu köyleri geliştirilmeye çalışılırken aynı zamanda köy kültürünün de şehirlere taşınması önemsenmekte ve şehir entelektüelleri ile köy harsının bir araya getirilebilmesi için projeler üretilmektedir. Ressamların yurt gezilerine gönderilmeleri de bu projelerin bir parçasıdır. 1938 -1946 yılları arasında Cumhuriyet Halk Partisi tarafından düzenlenen Yurt Gezileri ve Sergileri bu amaç doğrultusunda gerçekleştirilen sanat ve siyasetin birlikte yürütüldüğü önemli hareketlerden biridir. Yurt Gezilerinde, belirli süreler için yurdun çeşitli illerine giderek, buldukları yerin resimlerini yapmakla görevlendirilen ressamlar aracılığıyla, bir yandan yurdun her köşesi görselleştirirken diğer yandan da halk ile sanatçı arasında kurulacak ilişki ile her iki tarafın da kültür ve medeniyet alış verişi sağlanabilecektir. Her ne kadar ressamlar, resimlerinde işleyecekleri temalar hususunda serbest bırakılmış olsalar da kendilerinden beklenen Cumhuriyet modernleşmesini görselleştirmeleridir. Amaç, köy ve kırsal kesimde yaşayan halkın Cumhuriyet kazanımlarına sahip çıkması, şehirlerde yaşayan insanların da Cumhuriyet sayesinde özellikle kırsal kesimde çağdaşlaşma yolunda atılan adımların farkına varmasını sağlamaktır. Abidin Dino'ya göre, o yıllarda Anadolu, köy ve köylü temaları üzerinde resim yapanlar, ağırlıklı olarak folklorik özellikleri yansıtmışlardır. O resimlerde, *“köylüler sağlıklı, köyler tertemizdir. İneklerin memelerinden süt, çocukların yanaklarından kan damlamaktadır. Güzel, dekoratif, ölçüde de gerçekten uzak resimlerdir.”* Ancak, Anadolu insanının gerçeği bu değildir (Dino, 2007, s. 88).

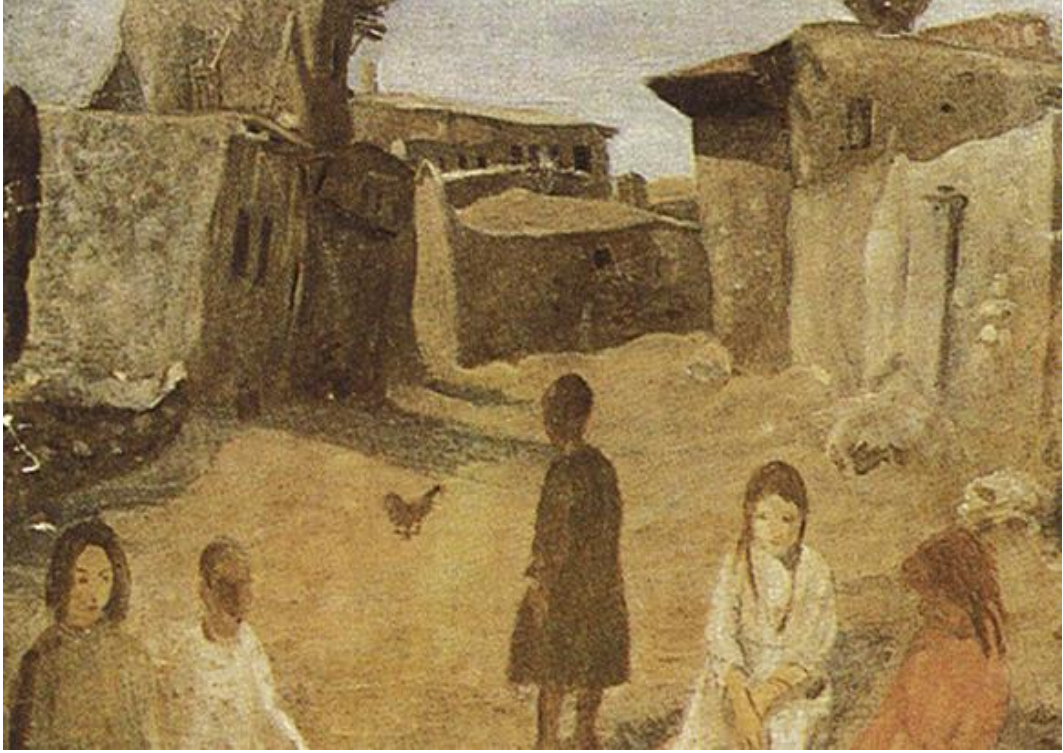


Resim 5.138: Abidin Dino, "*Dilenci*", 1939, Tuval Üzerine Yağlıboya (Ölçü Bilinmiyor) (Kaynak: Berk M., 2010, s. 61)

1939 yılında 15 Ağustos- 30 Eylül tarihleri arasında düzenlenen İkinci Yurt Gezisi'ne katılarak Balıkesir'e giden Abidin Dino'nun gezi sırasında, tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yaptığı '*Dilenci*' adlı resimde, İzleyiciye arkası dönük, kolları ve bacakları olmayan bir erkek figürü ve figürün arkasında duran metal bir kutu betimlenmiştir. Abidin Dino'nun bu resmi, Yurt Gezileri' nin ideolojik beklentilerini karşılamamakta ve dönemin hâkim ideolojisi olan Cumhuriyet modernleşmesi ile uyuşmamaktadır. Bu sebeple, resim konunun seçimi ve işlenişi açısından eleştireldir.

Abidin Dino ile aynı yıl 1939 tarihinde İkinci Yurt Gezisi' ne katılan ve Sivas'a gönderilen Malik Aksel'in '*Sivas'ta Kale Mahallesi*' adlı resmi de dönemin egemen ideolojisiyle uyuşmamaktadır. Aksel'in tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle

yapmış olduğu 45x54 cm. ölçülerindeki resimde, tek katlı kerpiç evlerin ve toprak yolların önünde kadın, erkek ve çocuklardan oluşan beş figür betimlenmiştir.



Resim 5.139: Malik Aksel, "*Sivas'ta Kale Mahallesi*", 1939, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45x54 cm. (Kaynak: Berk M., 2010, s. 67)

Resmin ön planında sol kısımda betimlenen başı açık, kısa saçlı bir kadın ve erkek figürü, sağ kısmında saçları örgülü iki kız çocuğu ve resmin ortasında izleyiciye arkası dönük bir kız çocuğu ve toprak yolun üzerinde bir tavuk görölmektedir. Dönemin köy hayatının gerçek görüntüsünün, halkın yoksulluğu ve fakirliğinin yansıtıldığı resmin tikel görsel ideolojisi konunun işlenişi bakımından eleştireldir.

Cumhuriyet'in kurulmasıyla beraber ekonomik alanda da bağımsızlığın sağlanabilmesi için yeni Türkiye'nin sahip olduğu kaynakların belirlenmesi, bu kaynakların nasıl kullanılabileceği ve ekonomik alanda büyümenin gerçekleştirilebilmesi hususunda yapılan planlamalar doğrultusunda Cumhuriyet'in ilanından önce 1923 yılında İzmir'de İktisat Kongresi toplanmıştır. Toplumun maddi olanaklarını geliştirip iyileştirerek hayat standartlarını yükseltmek için tarımı ve sanayiye hızla geliştirmeyi amaçlayan hükümet 1925 yılında aşar vergisini kaldırmış, 1927 yılında yeni işletmelerin açılmasını kolaylaştırabilmek için Teşvik-i Sanayi

Kanunu'nu çıkartmış, ticaret ve sanayinin desteklenebilmesi için İş Bankası'nı kurmuştur. Ancak, 1929 yılında ortaya çıkan ve bütün dünyayı etkisi altına alan Dünya Ekonomik Buhranı, bütün gelişmeleri etkisiz hale getirmiş ve zaten tam olgunluğa erişememiş olan Türkiye'deki yabancı sermaye payı azalmıştır. Yaşanan büyük buhran, kimi ülkelerde totaliter rejimlerin yükselişe geçmesine, kimi ülkelerde de halkçı politikaların ivme kazanmasına sebep olmuştur. Buhranın yol açtığı büyük ekonomik krizle beraber, dış kaynaklı ekonomik ve siyasi gelişmeler, vasıflı iş gücü, teknik eleman ve yatırımcı yetersizliği Türkiye Cumhuriyeti'ni devletçilik politikasına ağırlık vermeye yöneltmiştir.

Devletçilik ilkesi, 1931 Mayıs'ında toplanan Cumhuriyet Halk Partisi'nin büyük kurultayında parti programına alınarak devlet politikası haline getirilmiştir. Devletçiliğin iki temel amacı olduğunu belirten Niyazi Berkes'e göre bu amaçların ilki Türk toplumunu daha ileri bir toplum olma yoluna koyabilmek için ekonomik alanda kalkınma sağlayarak yavaş yavaş değiştirmek, ikincisi ise toplumsal sınıflar arasındaki geçişi tümüyle bir ilerleme sağlayabilecek şekilde yapmaktır (Berkes, 1975, s. 111). Ekonomik ve siyasi alanlardaki zorunluluklarla biçimlenen ve vatandaşlara bu şekliyle sunulan Halkçılık ideolojisi aynı zamanda tek partili siyasi hayatın meşruiyetini sağlamak amacına da hizmet etmektedir.

Yeni Cumhuriyet, kendi iktisadi sitemini tam olarak oluşturmaya vakit bulamadan ortaya çıkan Büyük Buhran'ın etkisiyle artan ekonomik sorunlar, toplumsal hayatta olumsuz etkiler yaratmıştır. Halk gittikçe ağırlaşan ekonomik koşullarla boğuşurken, 1940'lı yıllarda İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması, dünya ekonomik sistemleri üzerinde olduğu gibi Türkiye ekonomisini de ağır şekilde etkilemiş ve savaşa girmemiş olmasına rağmen, her an savaşa girme kaygısı taşıyan Türkiye, 1939- 1945 yılları arasında savaşa girmiş olan ülkelerin ekonomilerinden daha çok etkilenerek birçok tedbir almak zorunda kalmıştır. Özellikle temel tüketim maddelerine ulaşımın zorlaştığı bu günlerde devletin yarı seferberlik durumuna geçerek genç nüfusun büyük bir kısmını askere almasıyla beraber, yaşanan iş gücü kaybı ülkenin ekonomik sisteminin işleyişinde aksaklıklar yaşanmasına sebep olmuştur.

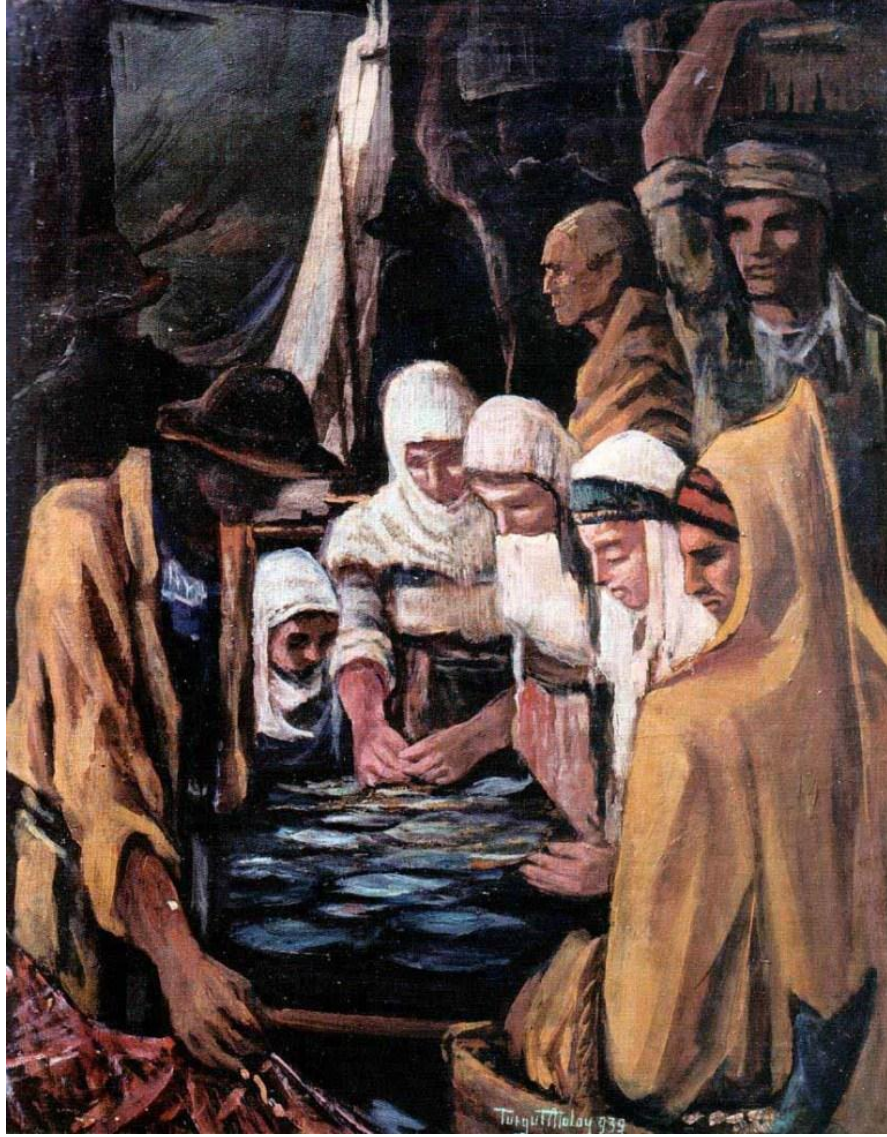
Yaşanan ekonomik darlık, halkın gündelik hayatta yaşadığı zorlukları arttırmıştır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, o günleri şöyle anlatmaktadır; “ *memleket öylesine bir ekonomik buhran içerisine düşmüştü ki bir lokma has ekmekten, bir avuç şekerden tutun da bir kilo çiviye kadar bütün zaruri havayic (ihtiyaç) altın pahasına*

elde edilebilir lüks maddeler sırasına girmiş ve geçim sıkıntısı harp halinde bulunan memleketlerde bile görülmeyen bir vahamet arz etmeye başlamıştı” (Karaosmanoğlu, 1984, s. 184).

1930’lu yıllarda uygulanmak zorunda kalınan politikalar, halkın ekonomik sıkıntılarının artmasına, bu sebeple de kırsaldan kentlere daha iyi hayat şartlarına kavuşmak amacıyla göç etmelerine sebep olmuş ancak şehirleşmenin tamamlanamadığı bu yıllarda göçün artması sosyo ekonomik sorunları da beraberinde getirmiştir. Yaşanan göçler sonucunda kentlere yerleşen, yeterli eğitime sahip olmayan kırsal kesim insanları vasıfsız iş gücüne dönüşmüş ve zor koşullarda çalışmak zorunda kalmışlardır. Toplumun fakir kesimini oluşturan kırsal kesimden kente göç eden insanların yaşam şartlarındaki olumsuz koşullar ve çalışma şartları resim sanatına eleştirel görsellik olarak yansımıştır.

Turgut Atalay tarafından 1939 tarihinde, 80x65 cm. ölçülerinde tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan *‘Balık Ayıklayanlar’* adlı resim buna örnek olarak verilebilir. Resimde ön planda, balıkçı barınağında, bir balık tezgâhı çevresinde toplanmış beş kadın ve sağ eliyle ağ tutan bir erkek figürü bulunmaktadır. Arka planda, kasa taşıyan birkaç erkek figür silueti seçilmektedir. Kadınların hepsinin başlarında tülbentleri, balıkçının başında şapkası bulunmaktadır. Köylerdeki ekonomik koşullar sebebiyle geçinemeyen insanların iş bulma umuduyla köyden kente göç ettikleri yıllarda yapılan bu resimde sanatçı, kent yaşamı içerisinde yaşanan sosyal adaletsizliği, toplumsal eşitsizliği ve göç eden insanların yaşam kavgalarını görselleştirmiştir.

1940’lı yılların tümel ideolojisi olan çağdaşlaşma ve kalkınma ile çelişkili bir görüntü sunan resim, seçilen konu ve konunun işlenişi bakımından eleştirel görsel ideoloji örnekleri arasında yer almaktadır.



Resim 5.140: Turgut Atalay, "*Balık Ayıklayanlar*", 1939, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x65 cm. (Kaynak: Mengüç, 2001, s. 43)

Yeniler Grubu'nun 10 Mayıs 1941'de Matbuat Birliği salonunda açmış olduğu '*Liman Şehri İstanbul*' adlı sergide yer alan Turgut Atalay'ın 1940 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle ve 100x 80 cm. ölçülerinde yapmış olduğu '*Balıkçılar*' adlı resim de şehrin yoksul kesimini oluşturan insanların hayat mücadelelerinin görselleştirildiği bir diğer örnektir. Atalay'ın 1940 tarihli '*Balıkçılar*' adlı resminde, deniz kenarında tuttıkları balıkları ağlarından çıkartmaya çalışırken betimlenmiş dört balıkçı figürü bulunmaktadır. Ayakta duran üç figürden resmin sağında bulunan figürün üzerinde balıkçı yağmurluğu ve ayağında lastik çizme bulunmaktadır. Gömleğinin kollarını ve pantolonunun paçalarını kıvrımış olan ve sağ eliyle balık ağını havada tutan ortadaki balıkçı figürünün ayakları çıplaktır. Resmin en solunda

görülen ayaktaki diğer balıkçı, balık ağının işi biten kısmını tutmaktadır. Eğilmiş vaziyette betimlenen balıkçı, ağın içerisindeki balıkları çıkartmaktadır. Dönemin tümel ideolojisi olan kalkınma ve çağdaşlaşma ile çatışma içerisinde bulunan ve Turgut Atalay'ın 'Balıkçılar' adlı resmiyle beraber 'Liman Şehri İstanbul' sergisinde yer alan diğer resimlerden bazıları, Selim Turan'ın 'Balık Mezatı' ve 'Kambur Felek', Nuri İyem'in 'Yolculuk Var Türküsü' ve Avni Arbaş'ın 'Son İkrâm/ Sarhoş Balıkçı Ziya'dır.



Resim 5.141: Turgut Atalay, "Balıkçılar", 1940, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x80 cm. (Kaynak: Çelik, 2009, s. 161)

Selim Turan'ın tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapmış olduğu 'Balık Mezatı' adlı resmin ölçüsü bilinmemektedir. Hilmi Ziya Ülken'in 'Resim ve Cemiyet'

adlı kitabında siyah beyaz olarak görseline ulaşabildiğimiz eserde Turan, balık pazarında balıkları toplayan ve istifleyen işçilerin çalışmalarını betimlemiştir. Balık pazarının çalışma koşullarının zorluğunun ve çalışma ortamının şartlarının yansıtıldığı resimde görülen figürlerin zayıflığı ve yoksulluğu dikkat çekmektedir.



Resim 5.142: Selim Turan, "*Balık Mezatı*", Tuval Üzerine Yağlıboya. (Ölçü ve Tarih Bilinmiyor) (Kaynak: Ülken, 1942, Resim: 24)

Selim Turan'ın bir diğer resmi olan '*Kambur Felek*', dönemin zor şartlarında yaşayan insanların siteminin görselleştirilmesidir. Selim Turan tarafından 1940 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan ve yazgı ve talihe duyulan sitemi adında taşıyan eser 41x50 cm. ölçülerindedir.

Bir portre çalışması olan resimde, başında kasketiyle yorgun yüzlü, dalgın bakışlı ve kasketinin altından görülen dağınık saçları ile yaşlı bir erkek figürü görülmektedir. Cumhuriyet modernleşmesiyle beraber ekonomik ve sosyal olarak modern hayata kavuşan mutlu bireylerden farklı bir görünüm sergileyen resim, dönemin egemen ideolojisinin tersi bir görsellik barındırmaktadır.



Resim 5.143: Selim Turan, "*Kambur Felek*", 1940, Tuval Üzerine Yağlıboya, 41x50 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Çelik, 2009, s. 160)

Cumhuriyet modernleşmesinde Türk milletinin eğitim ve kültür alanlarında zihinsel olarak geliştirilmesiyle beraber biçimsel olarak da modern batılı toplumların vatandaşları gibi görünmesi hedeflenmiş ve kılık kıyafet ve şapka inkılaplarıyla bu değişimler sağlanmıştır. Bu sayede, biçimsel olarak da batılı görünüme kavuşan kadın ve erkeklerin gündelik hayatta bir arada hareket ederek oluşturdukları dönemin modern kent ideolojisinde sosyal ve kültürel faaliyetleriyle modern bireylerin gereksinimlerini karşılayabilecek olan kent yaşamında sokaklar Cumhuriyet'in modern yüzünün vitrinini oluşturmaktadır.

Nuri İyem'in 1941 tarihli tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yaptığı 40x60 cm. ölçülerindeki '*Yolculuk Var Türküsü*' adlı yapıtta betimlenen kent görünümü, dönemin modern kent ideolojisiyle uyuşmamaktadır. Bol figürlü bu resmin merkezinde akordeon çalan ayakları çıplak küçük bir çocuk, mandolin çalan bir adam, dinleyicilerden para toplayan kırmızı elbiseli bir kadın, sırtında küfesiyle hamallık yapan figür ve çevrelerini saran kalabalık insan topluluğu bulunmaktadır.

Kalabalık arasında kıyafetleri eski ve ayakları çıplak insanların görüldüğü resimde halkın gündelik hayatından bir kesit sunulmaktadır.



Resim 5.144: Nuri İyem, "*Yolculuk Var Türküsü*", 1941, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40x60 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Çelik, 2009, s. 158)

Aynı serginin bir diğer resmi olan Avni Arbaş'ın 1940 tarihli tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*Sarhoş Balıkçı Ziya/ Son İkrâm*', 46,5 x 36,5 cm. ölçülerindedir. Resimde, önde belirgin olarak gözüken iki erkek figürü ile beraber arka planda mekânın karanlığında kaybolan figür silüetleri görülmektedir. Öndeki figürlerden uzun boylu ve kasketli olan ayakta durmakta zorlanırken, kendisinden daha kısa boylu olan ve elinde içki kadehi bulunan arkadaşına yaslanmaktadır. Arbaş'ın resminde, dönemin sosyal ve ekonomik zorlukları içerisinde ayakta kalmaya çalışan insanların çaresizliğinin görselleştirdiği sahne de diğer resimlerde olduğu gibi dönemin tümel ideolojisi ile çatışma içerisinde. Bu sebeple, Turgut Atalay'ın '*Balıkçılar*', Selim Turan'ın '*Balık Mezatı*' ve '*Kambur Felek*', Nuri İyem'in '*Yolculuk Var Türküsü*' ve Avni Arbaş'ın '*Son İkrâm/ Sarhoş Balıkçı Ziya*' resimlerinin tikel görsel ideolojileri konunun seçimi ve işlenişi bakımından eleştirilirdir.



Resim 5.145: Avni Arbaş, "*Sarhoş Balıkçı Ziya/ Son İkrâm*", 1941, Tuval Üzerine Yağlıboya, 46,5x36,5 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Çelik, 2009, s. 159)

Şehrin yoksul kesimini oluşturan insanların çalışma şartlarının görselleştirildiği resimlere, Namık İsmail'in '*Maden İşçileri/ Maden Ocağı*', Nuri İyem'in '*Nalbant*', Turgut Atalay'ın '*Balıkçılar*' ve '*Ütücüler*' ve Agop Arad'ın '*Balıkçı*' adlı eserleri de örnek olarak verilebilir.

Modernleşme çabaları içerisindeki yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin ekonomik gelişmeleri üzerine kurabileceği devraldığı sağlam temellerin bulunmaması sebebiyle ilk on beş yıl ulusal sermaye, girişimci ve vasıflı iş gücünden yoksun bir ekonominin yeniden yapılandırılmasıyla geçmiştir. Çağdaş ve modern bir ulus devlet modelinin oluşturulabilmesi için özellikle devlet öncülüğünde atılan ekonomik kalkınma adımları belirli bir azınlık dışında kalan yoksul halkın gündelik hayatında sosyal, siyasi ya da ekonomik bir rahatlama oluşturmamıştır. İlhan Tekeli'ye göre,

modernite, inorganik temelli üretim yapan sanayileşmeyi desteklemektedir. Bu sebeple Türkiye'nin modernleşme tarihi içerisinde kömürün, enerji kaynağı olarak çok önemli bir yeri bulunmaktadır (Tekeli, İ. , 1995, s. 51). Madencilik, belirli bir eğitim düzeyi gerektirmeyen yalnızca beden gücüne dayalı işlerden biri olduğu için birçok insan madenlerde zor şartlarda çalışmaya mecbur kalmıştır.

Namık İsmail'in tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapmış olduğu 60x80 cm. ölçülerindeki '*Maden İşçileri/ Maden Ocağı*' adlı resmi, Türk modernleşmesi sürecinde kalkınma ve çağdaşlaşma hamlelerinin görünmeyen yüzünü sergilemektedir.



Resim 5.146: Namık İsmail, "*Maden İşçileri/ Maden Ocağı*", Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x80 cm. (İstanbul Ticaret Odası Koleksiyonu) (Kaynak: Çalıkoğlu, 2001, s. 12)

Namık İsmail, resimde maden ocağında bir galeriyi betimlemiştir. Resmin sol üst kısmında görünen küçük bir gaz lambasının aydınlatığı dar ve rutubetli galeride kazma ve kürekleriyle çalışan beş figür görülmektedir. Nefes almanın ne kadar zor olduğu resimden dahi hissedilen maden ocağında çalışan işçilerin ikisinin üzerinde atlet, ikisinde gömlek bulunurken birinin üstü çıplaktır. Figürlerin hiç birinde maske olmadığı görülmektedir.

Çalışma ortamının küçük, sıcak ve karanlık olarak betimlendiği bir diğer resim Turgut Atalay'ın 1942 tarihli '*Ütücüler*' adlı çalışmasıdır. Tekniğini ve ölçüsünü bilinmeyen resim, 23 Mayıs 1942 yılında Yeniler Grubu'nun İstanbul Basın Birliği'nde açmış olduğu sergide yer almaktadır. Resimde ütü masasının başında ayakta duran, gömleğinin kollarını kıvrımış haldeki erkek figürünün zayıflığı dikkat çekmektedir. Masanın üzerine eğilmiş gözükten diğer erkek figürü daha genç ve yapılıdır. Dönemin sanayi hamleleriyle çelişen bir görüntü oluşturan çalışma ortamı, halkın geçimini sağlayabilmek için verdiği mücadeleyi gözler önüne sermektedir.



Resim 5.147: Turgut Atalay, "*Ütücüler*", 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya (Ölçü Bilinmiyor) (Kaynak: Ülken, 1942, Resim: 27)

Turgut Atalay'ın 1942 tarihli '*Balıkçılar*' ve Agop Arad'ın 1949 tarihli '*Balıkçı*' adlı resimleri, ekmeğini denizden çıkartmaya çalışan deniz işçilerini konu etmektedir. Her iki resmin de ölçüleri bilinmemektedir. Hilmi Ziya Ülken'in '*Resim ve Cemiyet*' adlı kitabında siyah beyaz olarak görseline yer verdiği resimde Atalay, fırtınalı bir denizde balık ağlarını toplamaya çalışan balıkçıları betimlemiştir.



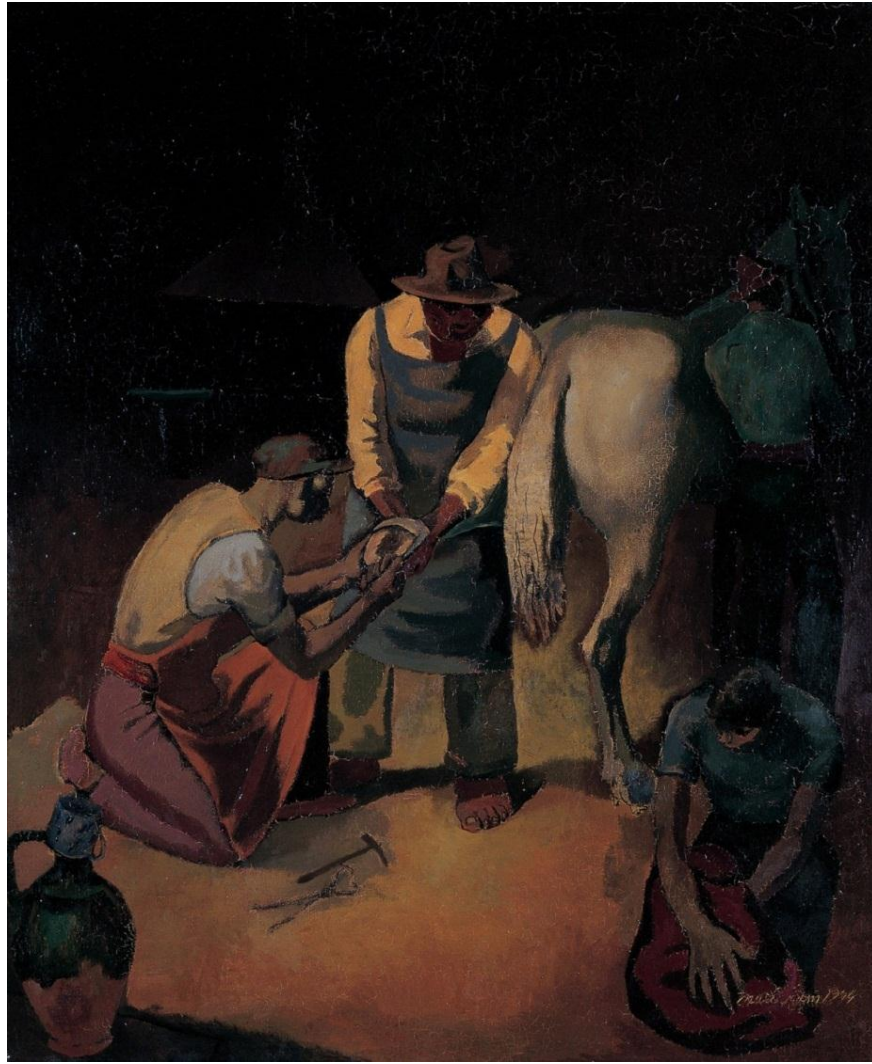
Resim 5.148: Turgut Atalay, "*Balıkçılar*", 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya. (Ölçü Bilinmiyor) (Kaynak: Ülken, 1942, Resim: 25)



Resim 5.149: Agop Arad, "*Balıkçı*", 1949, Tuval Üzerine Yağlıboya. (Ölçü Bilinmiyor) (Kaynak: Oktay S. , 1949, s. 158)

Agop Arad tarafından 1949 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmış olan 'Balıkçı' adlı resimde, yerde ayaklarını uzatmış vaziyette otururken balık ağını tamir eden, ayakları çıplak ve yaşlı bir balıkçı figürü betimlenmiştir.

Nuri İyem'in, kırsal kesimin yaşamına değgin gerçekleri ve nalbantlıkla geçimini sağlamaya çalışan insanların çalışma koşullarını betimlediği 1944 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapmış olduğu 'Nalbant' adlı resim 120x99 cm. ölçülerindedir.



Resim 5.150: Nuri İyem, "Nalbant", 1944, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x99 cm. (Özel Koleksiyon) (Kaynak: Keser, 2006, s. 373)

Resimde dört erkek figürü betimlenmiştir. Başında fötr şapkası bulunan nalbant atın ayağını tutarken, kasketli olan nalbant yere çömelmiş vaziyette atın ayağına bakmaktadır. Her iki nalbantın üzerinde önlük bulunmaktadır. Arka planda görülen ve nal çakma işlemi sırasında atı sakin tutmaya çalışan erkek figür izleyiciye arkası

dönük olarak resmedilmiştir. Resmin sağ alt köşesinde yere çömelmiş vaziyette bulunan erkek figür yerde bulunan kumaşla uğraşmaktadır. Yere çömelmiş olan nalbantın yanında yerde birkaç el aleti, resmin sol köşesinde bir su testisi ve testinin ağzına ters çevrilerek kapatılmış bir su bardağı görülmektedir.

Halkın yoksul kesiminin hayatta kalma mücadelesinin ve çalışma şartlarının zorluklarının betimlendiği Namık İsmail'in '*Maden İşçileri/ Maden Ocağı*', Nuri İyem'in '*Nalbant*', Turgut Atalay'ın '*Balıkçılar*' ve '*Ütüçüler*' ve Agop Arad'ın '*Balıkçı*' adlı resimleri, dönemin hâkim ideolojisi olan modernleşme ve kalkınma ile çatışma içerisinde bulunurken Cumhuriyet modernleşmesiyle uyuşmamaktadır. Bu sebeple, resimler konularının seçimi ve ele alınışı bakımından eleştirel görsel ideoloji örnekleri arasında yer almaktadır.

Cumhuriyet'in modernleşme politikaları doğrultusunda kalkınma ve çağdaşlaşma ideolojisinin hâkimiyetini sürdürdüğü günlerde, İkinci Dünya Savaşı'nın ağır ekonomik etkileri, halkın daha da yoksullaşmasına ve hayat şartlarının zorlaşmasına sebep olmuştur. Turgut Atalay'ın '*Laleli'de Kızılay İmareti*', Mümtaz Yener'in '*Fırın/ Fırında Ekmek Bekleyenler*', Selim Turan'ın '*Dilenci Kadın ve Çocuk*', '*Dilenci*' ve '*Ayakta Duran Çocuk*' adlı resimleri, halkın yaşadığı maddi imkânsızlıkları ve yoksulluğu ve yoksunluğu yansıttığı için dönemin egemen ideolojisiyle çatışma içerisinde bulunan resimlere örnek olarak gösterilebilir.

Turgut Atalay tarafından 1940 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*Laleli'de Kızılay İmareti*' adlı tablo 45 x70 cm. ölçülerindedir. Resimde çevresi yüksek duvarlarla çevrili bir avluda, farklı yaş gruplarından kadın ve erkeklerden oluşan bir grup insan figürü bulunmaktadır. Merkezde bulunan kapının sol tarafında, kapıdan çıkan insanların yemek yediği görülmektedir. Sol kısımda bulunan ağacın altında bulunan duvarın üzerinde yemek yiyen bir kaç kadın figürü ile beraber duvarın dibine çökmüş ve yemeğini yanına yere koymuş, başı dizlerinin üzerine kapanmış, ayakları çıplak bir çocuk figürü görülmektedir. Resmin sağ tarafında, kapının önünde yemek alabilmek için kuyruğa girmiş olan kalabalık bir grup görülmektedir. Ayrıca, yine sağ kısımdaki basamaklara oturmuş ve başı ellerinin arasında bir figür seçilmektedir. Figürlerin kıyafetlerinden, kentin yoksul kesimlerinden oldukları anlaşılmaktadır. Yoksulluk, yorgunluk, çaresizlik ve umutsuzluk duygusunun hâkim olduğu resimde kıyafetlerinin çeşitliliği, toplumun farklı kesimlerinden olduklarını göstermektedir. İmarethaneden yemek alarak karnını doyurmaya çalışan insanların görselleştirilerek halkın gittikçe yoksullaşmasının

anlatıldığı resim dönemin tümel ideolojisi olan çağdaşlaşma ve kalkınma ile uyuşmamaktadır.



Resim 5.151: Turgut Atalay, "*Laleli'de Kızılay İmareti*", 1940, Tuval Üzerine Yağlıboya, 45x70 cm. (Kaynak: Keser, 2006, s. 359)

Mümtaz Yener tarafından 1942 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan '*Fırın/ Fırında Ekmek Bekleyenler*' adlı resim, II. Dünya Savaşı'nın yarattığı ekonomik sıkıntılar sebebiyle, ekmeğin karne ile dağıtıldığı günleri ve fırınların önünde oluşan aç, yoksul ve çaresiz insan kuyruklarını betimlemektedir. Sağ tarafında, farklı yaşlarda çok sayıda kadın, erkek ve çocuk figürünün bulunduğu resimde, ortadaki tezgâh ile fırıncı ve fırın küreği ile fırına ekme süren iki erkek figür ayrılmıştır. Tezgâhın arkasında bulunan ve sol eli tezgâhın üzerinde ve sağ elini yukarıya kaldırarak avcunun içerisini insanlara doğru gösteren fırıncının üzerinde önlük bulunmaktadır. Ekmekleri fırına yerleştiren fırın işçisi atlele çalışmaktadır. Tezgâhın diğer tarafında bulunan insanların çoğunun ayakları çıplaktır. Oldukça zayıf ve bitkin görünen kalabalık insan grubunun önünde bulunan küçük kız çocuğu ellerini tezgâhın üzerinden fırıncıya doğru uzatmaktadır. Kız çocuğunun arkasında duran kadın figürünün kucağında, altı çıplak bir bebek ve bacaklarına sarılmış bir kız çocuğu bulunmaktadır. Figürlerin tamamı, bitkin ve yoksul görülmektedir. Dönemin egemen ideolojisine karşıt bir görsellik taşıyan resim, milli duygulara ve dönemin ideolojisine muhalif tavır içerisinde olduğu gerekçesiyle, Temmuz 1943 tarihinde Eminönü Halkevi'nde Yeniler Grubu

tarafından açılan ve açılışına sıkıyönetim komutanı ve vali yardımcısının da katıldığı (Üstünipek, 2007, s. 120) sergiden Akademi Müdürü Burhan Toprak'ın şikâyeti üzerine polis tarafından kaldırılmıştır (Oktay A. , 2008, s. 481).



Resim 5.152: Mümtaz Yener, "*Fırın/ Fırında Ekmek Bekleyenler*", 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya (Ölçü Bilinmiyor) (Kaynak:Erdoğan, 2006, s. 14)

Toplumdaki yoksulluğun, hayatta kalabilmek için dilenmek zorunda kalan kadın ve çocuklar üzerinden anlatıldığı Selim Turan'ın '*Dilenci Kadın ve Çocuk*', '*Dilenci*' ve '*Ayakta Duran Çocuk*' adlı çalışmaları, Cumhuriyet'in kendi ayakları üzerinde durabilen modern kadın ve ekonomik anlamda kalkınmış refah düzeyi artan bir ülke görünümünü oluşturan tümel ideolojisiyle uyumsuzluk göstermektedir.

1941 tarihli, Kâğıt üzerine guaj, füzen ve yağlı pastel tekniğiyle yapılmış olan 148,5×77 cm. ölçülerindeki '*Dilenci Kadın ve Çocuk*' adlı resimde kucağında bebeğiyle bir kapı önünde ayakta duran, ayağında terlikleri, başında örtüsü ve eski elbisesiyle bir dilenci kadın figürü betimlenmiştir.



Resim 5.153: Selim Turan, "*Dilenci Kadın ve Çocuk*", 1941, Kâğıt Üzerine Guaj, Fügen ve Yağlı Pastel, 148,5 x 77 cm. (İstanbul Üniversitesi Selim Turan Koleksiyonu Envanter No:2003/2067)

1942 tarihli kâğıt üzerine yağlıboya, guaj ve pastel boya tekniğiyle yapılmış olan 111 × 80 cm. ölçülerindeki '*Dilenci*' adlı resimde ise kucağında iki çocuğuyla bir duvar önünde oturmuş, sokakta dilenen bir kadın görülmektedir.



Resim 5.154: Selim Turan, "*Dilenci*", 1942, Kâğıt Üzerine Guaj ve Pastel, 111x80 cm. (İstanbul Üniversitesi Selim Turan Koleksiyonu Envanter No: 2003/ 2075)

1943 tarihli Kâğıt üzerine guaj ve pastel boya tekniğiyle yapılmış olan 113,5×74 cm. ölçülerindeki, ayakları çıplak, üstü başı perişan halde, elindeki kuru ekmeği yemeye çalışan küçük bir çocuğun betimlendiği '*Ayakta Duran Çocuk*' adlı resim de cumhuriyet modernleşmesi yıllarındaki toplumsal yapıda, kadın ve çocukların yaşadıkları ekonomik sıkıntıları ve şehir hayatındaki çaresizliklerini gözler önüne sermektedir.

Cumhuriyet modernleşmesinin çağdaşlaşma ve kalkınma ideolojisiyle uyuşmayan Turgut Atalay'ın '*Laleli'de Kızılay İmareti*', Mümtaz Yener'in '*Fırın/ Fırında Ekmek Bekleyenler*', Selim Turan'ın '*Dilenci Kadın ve Çocuk*', '*Dilenci*' ve '*Ayakta Duran Çocuk*' adlı resimleri, konunun seçimi ve işlenişi bakımından eleştirel görsel ideoloji örnekleri arasında yer almaktadır.



Resim 5.155: Selim Turan, "*Ayakta Duran Çocuk*", 1943, Kâğıt Üzerine Guaj ve Pastel, 113,5x 74 cm. (İstanbul Üniversitesi Selim Turan Koleksiyonu Envanter No: 2003/ 2074)

Cumhuriyet döneminde modernleşmeyle beraber sosyal hayatta eğlence biçimlerinin de değiştiği görülmektedir. Kadının kamusal hayata katıldığı bu dönemde, balolar, konserler barlar, sergiler, modern kent hayatının bir parçası haline dönüşmeye başlamış, Cumhuriyet kültürüne özgü bu yeni yaşam ve eğlence biçimi modern yaşamın göstergesi sayılmıştır.

Cumhuriyet modernleşmesinin bir parçası olan eğlence biçimlerine, kültür ve sanat faaliyetlerine katılan eğitilmiş ve modern bireyin aksinin görselleştirildiği Avni Arbaş ve Turgut Atalay'ın '*meyhane*' temalı resimlerinin temel anlatısı modern eğlence biçimleri değil, gerçek hayatta umutsuzluk ve çaresizlik içerisindeki yoksul halkın sığınağı haline gelen meyhanelerdir.

Avni Arbaş tarafından 1942 yılında yapılmış olan 'Meyhane' adlı resimde kapalı bir mekânda kimi masada oturan kimi ayakta duran içki içen figürler betimlenmiştir. Başlarındaki kasketleri ve üzerlerindeki kıyafetleri ile işçi oldukları izlenimi edinilen figürlerin yüzlerinde çaresizlik ve mutsuzluk ifadesi görölmektedir. Ölçüsü ve tekniğini bilmediğimiz bu resmin siyah beyaz görseli Hilmi Ziya Ülken'in 'Resim ve Cemiyet' adlı kitabında 28 numarada yer almaktadır.



Resim 5.156: Avni Arbaş, "Meyhane", 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya, (Ölçü Bilinmiyor) (Kaynak: Ülken, 1942, Resim: 25)

Avni Arbaş tarafından 1942 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan diğer 'Meyhane' adlı resim 64 x49 cm. ölçülerindedir. Resimde, ayaklarını toplayarak yere oturmuş bir hamal figürü betimlenmiştir. Başında kasket ve ayaklarında kara lastik bulunan figürün önünde küçük bir masa, masanın üzerinde bir tabak bulunmaktadır. Figürün sol yanında kahverengi bir şarap şişesi görölmektedir.



Resim 5.157: Avni Arbaş, "*Meyhane*", 1942/ 1943, Tuval Üzerine Yağlıboya, 64x 49 cm. (Kaynak: Edgü F. , 2001, s. 124)

Turgut Atalay'ın 1942 tarihli '*Meyhane*' adlı resminin de ölçüsü bilinmemekle beraber yine siyah beyaz görseli Hilmi Ziya Ülken' in kitabında bulunmaktadır. Atalay'ın resminde, en öndeki masada elini başına dayamış halde etkârlı bir erkek figürü betimlenmiştir. Masanın üzerinde içki şişesi ve içerisinde iki parça meyve olan bir tabak bulunmaktadır. Resmin arka planında elinde içki şişesi bulunan bir kadın ve üç müşteri betimlenmiştir. Toplumdaki umutsuzluk ve çaresizlik duygusunun görselleştirildiği bu resimler, dönemin hâkim ideolojisi olan Cumhuriyet'in modernleşme ideolojisinin eğlence biçimleri ile çelişmektedir. Bu sebeple, Avni Arbaş ve Turgut Atalay'ın '*Meyhane*' aslı resimleri, konunun seçimi ve işlenişi bakımından eleştirel görsel ideoloji örnekleri arasında yer almaktadır.



Resim 5.158: Turgut Atalay, "*Meyhane*", 1942, Tuval Üzerine Yağlıboya. (Kaynak: Ülken, 1942, Resim: 26)

Bireyin ve toplumun anlam dünyasında ve değerlerinde değişim ve dönüşüm yaşanmasına sebep olan göç, toplumsal yapılarda aşınmalara yol açmaktadır. Kırsal kesimde geleneksel yapı ve ilişkiler içerisinde hayatını devam ettiren insanlar, kentlere göç ettiğinde sahip oldukları bu ilişkileri beraberlerinde getirememektedir. Bu sebeple, kent yaşamında yabancılaşma duygusu yaşayan ve kente değgin aidiyet duygusunu geliştirmekte zorlanan birey, kentte yarattığı etkiyle, göç ile gelen bireyleri kabul etmekte zorlanan kentli bireyin kendi çevresine duyduğu aidiyet duygusunu da sarsmaktadır. Modernleşme adına atılan hızlı adımların içselleştirilememesi, göçlerle birlikte sarsılan aidiyet duygusu ve bireysel kimliğin sosyo-kültürel değişimler karşısındaki uyum sürecinin zorluğu, bireyi farklı arayışlara götürmektedir. Örneğin, Selim Turan'ın '*Esrarkeş*' adlı resmi, dönemin

toplumsal yapısında görülen bozulmalara dikkat çekmektedir. 1948 yılında kâğıt üzerine çini mürekkebi ve füzen kullanılarak yapılmış olan 100x64 cm. ölçülerindeki resimde tabure üzerinde oturan, üstü başı perişan, başı öne doğru eğilmiş vaziyette bir erkek figürü betimlenmiştir.



Resim 5.159: Selim Turan, "*Esrarkeş*", 1948, Kâğıt Üzerine Çini Mürekkebi, Füzen, 100x64 cm. (İstanbul Üniversitesi Selim Turan Koleksiyonu Envanter No: 2003/2066)

Cumhuriyet'in modernleşme bilincine sahip bireyinin aksine, kılık kıyafetinin perişanlığı ile betimlenen genç erkek figürünün bilincinin uyuşturucu madde tarafından ele geçirilmiş olması dönemin tümel ideolojisiyle çatışan bir görüntü sergilemektedir.

Modern Cumhuriyet'in kent ideolojisine aykırı görüntülerin sergilendiği bir diğer çalışma Kemal Artun'un '*Üç Kâğıtçılar*' adlı resmidir. Kentlileşmenin

beraberinde getirdiği bireysellik, bir taraftan bireyi özgürleştirirken diğer taraftan geleneksel bağlarından kopmak zorunda kalan bireyi boşluğa sürüklemektedir. Ağırlıklı olarak ekonomik nedenlerle göç etmek zorunda kalan bireylerin, umut ettikleri yaşam şartlarına kavuşabilmek için kolay yoldan para kazanmanın yollarına başvurdukları görülmektedir.



Resim 5.160: Kemal Artun, "*Üç Kâğıtçılar*", 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya. (Kaynak: Çalt, 1950, s. 9)

Kemal Artun'un 1950 tarihli, sokakta '*bul karayı al parayı*' oyununu oynatan ve bu oyunu meraklı gözlerle bunu izleyen kalabalığı betimlediği resim, dönemin toplumsal yapısında görülen kolay yoldan para kazanma arzusu ve düzenbazlığı ortaya koymaktadır. Bir sokak görüntüsünün betimlendiği resimde, beşi ayakta, altısı oturur ya da çömelmiş vaziyette toplam on bir figür ve yerde yan yana dizilmiş üç bardak görülmektedir. Oyunu oynatan kişi dışında çömelmiş vaziyette bulunan diğer iki figürün oyunu dikkatlice izlediği görülürken, ayakta duran figürlerin hangilerinin oyunu izlemek hangilerinin izleyicilerin cüzdanlarını almak için orada bulunduğu anlaşılmamaktadır.

Selim Turan'ın *'Esrarkeş'* ve Kemal Artun'un *'Üç Kâğıtçılar'* adlı resimleri dönemin tümel ideolojisi ile çatışma içerisinde bulunduğu için görsel ideolojileri eleştireldir.

SONUÇ

Aydınlanmayla beraber batı toplumlarında ideolojik zeminde gerçekleşen yapısal değişim, endüstri devriminden sonra üretim ilişkilerinin dönüşmesiyle tamamlanmıştır. Temellerini rasyonel akıl üzerine inşa eden toplumlar, feodalizmden kapitalizme doğru evrilirken akli araçsallaştırmış ve sınıflı toplum yapılarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Dönüşen toplumsal yapılarla beraber ortaya çıkan yönetici sınıfın, siyasi meşruiyetini sağlamak ve toplumsal sınıfları kontrol altında tutarak siyasi sistemini devamlı kılabilmek için toplumsal yapı üzerinde denetim kurması gerekmektedir. Bunu sağlamak için toplumsal formasyonun bileşenleri olan ekonomik ve politik düzeyleri, ideolojik aygıtlarla kontrol altında tutmaya başlamıştır. Kilisenin yüzyıllar boyunca sanatın eğitici ve dönüştürücü işlevini kullanarak toplum üzerinde kurduğu hegemonya, yenedünya düzeninin yönetici erki tarafından sanatın ideolojik aygıtlar arasında öne çıkartılmasına sebep olmuştur.

Modern toplum yapılarında egemen ideolojinin inşa edilmesi ve yeni toplumsal düzenin bireye kabul ettirilerek sürekliliğinin sağlanması amacıyla gizli ideolojik işlevler yüklenen sanat, yönetici erkin egemen ideolojisini olumlarken aynı zamanda yine egemen erkin müsaade ettiği oranda eleştirel yaklaşımlar da gerçekleştirmektedir. Bu sayede, birey üzerinde demokratik işleyiş algısı yaratılarak siyasi erkin gücü korunmaktadır. Nicos Hadjinicolaou tarafından yazılmış olan ‘Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi’ adlı kitabın temel kuramı, sanat tarihi biliminin bu gizli ideolojik işlev üzerinde ilerlediğini ortaya koymaktadır. Nicos Hadjinicolaou’nun ortaya koyduğu görüşler doğrultusunda, Türk resim sanatının görsel ideolojisini belirlemek için yapılmış olan bu çalışma da, 1850- 1950 tarihleri arasında üretilmiş olan yüz altmış resim analiz edilerek görsel ideolojileri belirlenmiştir.

Yapılan araştırmalarda, Osmanlı Devleti’nde Batılı anlamda tual resmine geçiş yıllarında Askeri okul ve Darüşşafaka mezunu olan sanatçıların figür kullanımı yerine manzara resimlerine yönelmelerinin arkasındaki sebebin, resim eğitimlerinde figür çalışmalarına yer verilmemesi olduğu görülmüştür. Tual resminin öğrenilme süreci olarak tanımlanabilecek bu dönemde, toplumun ideolojik düzeyinin ve egemen erkin hâkim ideolojisinin resim sanatında görselleştirilmediği belirlenmiştir.

Resim üretimi ile egemen ideoloji arasındaki ilişki ilk olarak Türk resim sanatı tarihinde kurucu kuşak olarak nitelendirilen ve özellikle yurtdışında sanat eğitimi alan sanatçıların eserleri üzerinde ortaya çıkmaya başlamıştır. Kurucu kuşağın önde gelen sanatçıların yapıtları incelendiğinde, Avrupa’da eğitimleri esnasında figür çalışmaları yapmış olmalarına rağmen ülkelerine döndüklerinde, dini ideoloji ve geleneksel zihniyetle uzlaşmakta ve kültürel değerlerle aldıkları eğitimi birleştirmekte zorlandıkları görülmüştür. Toplumsal yapının geleneksel zihniyeti ile yönetici erkin Batılılaşma ideolojisi arasında sıkışan sanatçıların manzara ve natüromortlara ağırlık vererek, resimlerinde aynı zamanda toplumsal yapıyı ve yönetici erkin Batılılaşma ideolojisini olumladıkları belirlenmiştir. Ancak, aynı kuşağın ressamlarından Osman Hamdi Bey bu dönemde resimlerinde anıtsal figür anlayışını benimsemesiyle, Türk resim sanatının farklı bir boyuta geçmesini sağlamıştır. Osman Hamdi Bey’in, oryantalist yaklaşımla, geleneksel zihniyeti ve rasyonalist düşüncüyü sentezlediği resimleri arasında, egemen erkin resmi ideolojisini olumlayan ya da eleştiren görsel ideoloji örnekleri bulunmaktadır.

Araştırmada kadın imgesinin, Osmanlı Devleti’nin Batılılaşma süreciyle başlayıp, Cumhuriyet modernleşmesine uzanan yılların ideolojik dönüşümlerinin, resim sanatında okunabileceği en önemli imge olduğu tespit edilmiştir. Toplumsal yaşamda, İslami inancın gerektirdiği kıyafet ve yaşam tarzı üzerinde gerçekleşen değişimlerin kadını modernleşme sürecinin en net algılanabildiği imge haline dönüştürmüştür. Toplumsal yapıda gerçekleşen bu ideolojik dönüşümler Türk resim sanatında eleştirel ve olumlayıcı görsel ideoloji olarak görselleştirilmiştir.

Tanzimat ve Meşrutiyet yıllarında, doğrudan siyasi erk ve egemen ideolojiyi eleştirel görsellikle yapıtlarına taşıyan tek isim, hanedan mensubu olan Şehzade Abdülmecid Efendi olmuştur. II. Abdülhamid’in baskıcı rejimi sebebiyle basın ve yayın organları başta olmak üzere her türlü toplumsal eylem sansürlenip, resim üretiminde yalnızca kadın imgesi üzerinde örtülü eleştirel görsel ideoloji görülebilirken, hanedana karşı politik eleştirel görsel ideoloji taşıyan resimlerin hanedanın içinden bir ressam tarafından üretilmesi, Osmanlı Devlet yapısının içinde yaşanan değişimi ve dönüşümü göstermesi açısından önemlidir.

Birinci Dünya Savaşı ile Kurtuluş Savaşı arasındaki yıllar incelendiğinde, resim sanatının içeriğiyle birlikte toplumsal yapıda kadın kimliğinin de dönüştüğü görülmüştür. Savaş döneminde başlayan geleneksel toplum yapısındaki ekonomik ve sosyal sarsıntılar, kadının mahrem alanından çıkarak erkeklerle birlikte mücadele

ettiği kamusal alana doğal geçişini sağlamıştır. Resim sanatında, Tanzimat'tan itibaren mahremiyet alanında geleneksel zihniyetin olumladığı oryantalist bir imge olarak görselleştirilen kadın figürü, meşrutiyet dönemi resimlerinde, yavaş yavaş kimlik arayışı içerisinde betimlenirken, savaş yıllarında artık cephe gerisinin başkahramanı olarak görselleştirilmiştir.

Batının sanata yüklediği propaganda işlevinin önemini Balkan savaşlarından sonra fark eden Osmanlı Devleti'nin, görsel sanatları resmi propaganda amacına dönüştürdüğü ilk oluşum Şişli Atölyesi olmuştur. Savaş temalı resimler üretmek için devlet eliyle kurulan atölyede ilk kez resmi ideolojiyi görselleştiren resimler yapılarak egemen ideoloji olumlanmıştır.

Cumhuriyet döneminde Sanatın eğitici ve dönüştürücü etkisini resmi ideolojinin benimsetilmesi ve yaygınlaştırılması adına kullanan siyasi rejim, yüklediği misyonu gerçekleştirebilmesi için sanatı ve sanatçıyı himayesine alarak kontrol altında tutmuştur. Sanattan zaferlerini ve başarılarını görselleştirmesini bekleyen yönetici erk tarafından propaganda aracına dönüştürülen sanat, egemen ideolojiyi görselleştirirken eleştirel bir yaklaşım sergilemediği sürece devletin kültür politikalarıyla koruma altına alınmıştır. Bu dönemde üretilen resimler resmi ideolojinin beklentilerini karşılayan görselliktedir. Devlet himayesi altındaki sanat, propaganda aracına dönüştürülerek estetik değerler ideolojiyle birleştirilmiştir. Resim üretiminde, egemen erkin modern ulus devlet anlayışını yansıtan ulusal tarih ve kahramanlık destanları görselleştirilirken, çağdaşlaşma ve milliyetçilik ideolojisini olumlayan yapıtların yanında, egemen ideolojiyle çatışma içerisinde bulunan resimler de bulunmaktadır.

Nicos Hadjinicolaou, resim üretiminin gerçekleştirildiği dönemin toplumsal yapısında var olan egemen ideolojilerle ilişkileri incelendiğinde, sanatçıların aynı dönem içerisinde hem eleştirel hem de olumlayıcı görsel ideoloji örnekleri ürettiklerinin görülebileceğini belirtmektedir. Araştırmanın kapsamına giren tarih aralığında üretim yapan Türk sanatçıların yapıtları analiz edildiğinde, aynı dönemde hem eleştirel hem de olumlayıcı görsel ideoloji örnekleri ürettikleri görülmüştür.

Nicos Hadjinicolaou' nun sanat tarihi ve egemen erk arasındaki ilişkinin sanat tarihi yazımı ve kavramları üzerindeki etkisini ortaya koyduğu kuramı, sınıflı toplum yapıları üzerinde yükselen Avrupa sanat tarihi yazımı üzerine geliştirilmiş bir kuramdır. Tarihselliği Batı medeniyetlerinden farklı bir toplumsal yapı olan Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti resim sanatının Batı sanatı tarihi temel alınarak

oluşturulan bir sanat kuramı doğrultusunda incelenmesi zorlayıcı bir süreç olsa da sonuçların benzerlik göstermesi önemlidir.

Araştırmada elde edilen veriler doğrultusunda, Nicos Hadjinicolaou'nun sanat kuramının 1850-1950 tarihleri arasında Türk resim sanatı üzerine uyarlanması, her dönemde, egemen erkle uyum içerisinde olan olumlayıcı görsel ideoloji örneklerinin, egemen erk ve toplumsal yapıya hâkim olan diğer ideoloji biçimleriyle çatışma içerisinde bulunan eleştirel görsel ideoloji örneklerinden daha fazla olduğu tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Ahmad, F. (2008). *Bir Kimlik Peşinde Türkiye*. (S. C. Karadeli, Çev.) İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Aksay, G. (2004). Ne Olduğunu Olumsuzlamanın Hazzı. M. FOUCAULT içinde, *Marx'tan Sonra* (s. önsöz). İstanbul: Chiviyazıları Yayınevi.
- Aksel, M. (1942). Memleket Resimleri. *Ülkü*(13), 10-13.
- Aksel, M. (1977). *İstanbul'un Ortası*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aksel, M. (2011). *Sanat ve Folklor* (2. Basım b.). (B. Ayvazoğlu, Dü.) İstanbul: Kapı Yayınları.
- Aksüğür, İ. (1984, Mart). Osman Hamdi'ye Çağının Zihniyeti ve Estetik Değerleri Açısından Eleştirel Bir Bakış. *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*(21), 6-14.
- Akyürek, G. (2011). *Tanzimat Döneminde Mimarlık, Bilgi ve İktidar: Bilgiyi Yeniden İnşa Etmek*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Alkan, M. Ö. (1990, Yaz). Tanzimat'tan Sonra Kadın'ın Hukuksal Statüsü. *Toplum ve Bilim*, 85-95.
- Alkan, M. Ö. (2003). Resmi İdeolojinin Doğuşu ve Evrimi Üzerine Bir Deneme. M.Ö.Alkan (Dü.) içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi* (s. 377-408). İstanbul: İletişim.
- Althusser, L. (2002). *Marx İçin*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: İthaki.
- Althusser, L. (2004). Sanat Bilgisi Konusunda Mektup (Andre Daspre'a Yanıt). L. ALTHUSSER içinde, *Felsefi ve Siyasi Yazılar Cilt I: Sanat Üzerine Yazılar* (A. Tümertekin, & Z. İlkelen, Çev., s. 101-110). İstanbul: İthaki.
- Althusser, L. (2004). Soyutun Ressamı: Leonardo Cremonini (1964-1966). L. ALTHUSSER içinde, *Felsefi ve Siyasi Yazılar Cilt I: Sanat Üzerine Yazılar* (A. Tümertekin, & Z. İlkelen, Çev., s. 117-136). İstanbul: İthaki.
- Althusser, L. (2010). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki.
- Anameriç, H. (2010). Türk Kızılayı'nın (Osmanlı Hilal-i Ahmer Cemiyeti) Savaş Esirlerine Kitap ve Kütüphane Hizmetleri (1912-1922). *Erdem*(58), 19-44.

- Anderson, B. (2004). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. (İ. Savaşır, Çev.) İstanbul: Metis.
- Anonim:1. (2014, Ocak 21). 1905 Kültür ve Sanat Derneği Müzayede Kataloğu. İstanbul.
- Anonim:10. (1940). *CHP Halkevleri Çalışma Talimatnamesi*. Ankara: Zerbamat Basımevi.
- Anonim:11. (1938, Ağustos 19). CHP'nin Güzel Kararı: 10 Ressamımız Tablolar Yapmak Üzere Yurt İçine Dağılıyorlar. *Ulus*, s. 1.
- Anonim:12. (2017). Conrad Art Collection Katalog. İstanbul.
- Anonim:13. (1937). Dördüncü İnkılap Sergisi. *AR*(1), 5-9.
- Anonim:14. (1998). *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 18). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Anonim:15. (2006). Kadınlar, Resimler Öyküler Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İngesinin Dönüşümü Sergi Kataloğu. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Anonim:16. (2000, Kasım 23). Maçka Mezat Antikacılık 10. Yıl Gece Müzayedesi Kataloğu. İstanbul.
- Anonim:17. (2007). *Modern Deneyimler 2007- 2008 Sürekli Sergi*. (C. İleri, Dü.) İstanbul: İstanbul Modern Sanat Vakfı Yayınları.
- Anonim:18. (1996). MSGSÜ İstanbul Resim ve Haykel Müzesi Koleksiyonu. İstanbul.
- Anonim:19. (1983). Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.
- Anonim:2. (2010, Kasım 29). Artam Antik A.Ş. 264. Değerli Tablolar ve Antikalar Müzayedesini Katalog. İstanbul.
- Anonim:20. (2004). *Osmanlı Hanedanından Bir Ressam Abdülmecid Efendi*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar.
- Anonim:21. (2010, Kasım 28). Portakal Özel Koleksiyonlar Müzayedesini Katalog. İstanbul.
- Anonim:22. (2018, Kasım 24). Portakal Sessiz Müzayede Kataloğu. İstanbul.
- Anonim:23. (1329/1914, Mayıs 1). Şehbal. (75).
- Anonim:24. (tarih yok). *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türk Resmi, Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonu*. Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi.
- Anonim:25. (1334, Nisan 25). Tercüman-ı Hakikat Gazetesi.
- Anonim:26. (1982, Temmuz). *Sanat Çevresi*(45), 1-52.

- Anonim:27. (1999). *İstanbul Büyükşehir Belediyesi Resim Koleksiyonu*. İstanbul: İBB Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları No: 4.
- Anonim:28. (2003, Yaz). Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi. *Sanat Dünyamız*(88), 13-322.
- Anonim:29. (1981). *Atatürk, Söylev ve Demeçler II*. Ankara: Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınları.
- Anonim:3. (2011, Şubat 27). Artam Antik AŞ 265. Değerli Tablolar ve Antikalar Müzayede Kataloğu. İstanbul.
- Anonim:30. (2001, Nisan-Mayıs). Refik Epikman. *12 Nisan- 3 Mayıs Merkez Bankası Sanat Galerisi Sergi Kataloğu*. Ankara.
- Anonim:31. (2017). Harita Genel Komutanlığı Haritacılık Müzesi Resim Koleksiyonu. (M. P. Erken, Dü.) Ankara: Harita Genel Komutanlığı Matbaası.
- Anonim:32. (2013, 4 Nisan-4 Mayıs). Portakal Bahar Müzayedesini Kataloğu. İstanbul.
- Anonim:33. (2013, Ekim 6). Alif Art Osmanlı ve Karma Sanat Eserleri Müzayedesini. İstanbul.
- Anonim:34. (1998, Ekim). Savaş ve Barış Kurtuluş Savaşından Cumhuriyet'in İlk Yıllarına Türk Resminden Kesitler. İstanbul: YKY.
- Anonim:35. (2014). Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu. I. (Ö. F. Şerifoğlu, Dü.) İstanbul: Cumhurbaşkanlığı Yayınları.
- Anonim:36. (1992). *Ankara Resim ve Heykel Müzesini Kataloğu*. Ankara: Ajans Türk Matbaacılık.
- Anonim:4. (2008, Şubat 29). Artam Antik AŞ. 252. Değerli Tablolar ve Antikalar Müzayedesini Katalog. İstanbul.
- Anonim:5. (2006, Mayıs 7). Artium 56. Müzayede Kataloğu. İstanbul.
- Anonim:6. (1982). *Atatürk'ün Kastamonu Gezisi ve Şapka Devrimi*. (M. Baytimur, A. Demircioğlu, & H. Çelikoğlu, Dü) Ankara: Topraksu Kartografya Müdürlüğü.
- Anonim:7. (2009). *Batiya Yolculuk Türk Resminin 70 yıllık Serüveni (1860-1930)*. (F. Edgü, Dü.) İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesini.
- Anonim:8. (2005). Cemal Tollu: Retrospektif/ Retrospective Sergi Kataloğu. (V. Uğurlu, Dü.) İstanbul: YKY.

- Anonim:9. (1938, Temmuz 28). CHP Genel Yönetim Kurulu Toplantısında Sanat Hayatımız İçin Müsbet Kararlar Alındı. *Ulus*, s. 1.
- Antmen, A. (2007). Geleneksel ve Modern, Mahrem ve Namahrem: Halil Paşa'nın 'Uzanan Kadın'ı ve Örtülü Çıplaklık. *Sanat Tarihi Yıllığı- İstanbul Üniversitesi*, 0(19), 1-14.
- Antmen, A. (2017). İki Dünya Arasında Feyhaman Duran. *Feyhaman Duran İki Dünya Arasında SSM Sergi Kataloğu* (s. 40-49). içinde İSTANBUL: SSM.
- Arsal, O. (2000). *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi 1839-1924*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: YKY.
- Arsel, İ. (1990). *Şeriat ve Kadın*. İstanbul: Kurtiş Matbaası.
- Arseven, C. E. (1967). *Türk Sanat Tarihi* (Cilt III). İstanbul: Maarif Basımevi.
- Arseven, C. E. (2019). *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*. (E. Işın, Dü.) İstanbul: Kadıköy Belediyesi Kültür Yayınları.
- Atabeyoğlu, C. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Spor. M. Belge (Dü.) içinde, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 6, s. 1474-1518). İstanbul: İletişim.
- Ataç, N. (1940, Şubat 15). Dino'nun İbrikleri. *Yeni Adam*(268), 9.
- Atay, F. R. (1958). *Çankaya, Atatürk Devri Hatıraları* (Cilt I). İstanbul: Dünya Yayınları.
- Atay, F. R. (1997). *Başveren İnkılapçı (Ali Suavi)*. İstanbul: Cumhuriyet Yayınları.
- Atay, F. R. (2012). *Batış Yılları*. İstanbul: Pozitif Yayınları.
- Aydemir, Ş. S. (1932). *İnkılap ve Kadro (İnkılabın İdeolojisi)*. Ankara: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.
- Ayvazoğlu, B. (2010). *Malik Aksel Sanat Hayatı- Resim Sergisinde Otuz Gün*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1940, Ocak 18). Abidin Dino'ya Açık Mektup. *Yeni Adam*(264), 10.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1952). Kur'an'ın Ana Dilimize Çevrilmesi: Kur'an Nedir? *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, I(2), s. 33-45.
- Başkan, S. (1994). *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*. Ankara: Çardaş Yayınları.
- Başkan, S. (1997). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Belge, M. (1983). Türkiye'de Günlük Hayat. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 3-4, s. 836-876). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.

- Benjamin, W. (1995). Siyaset Estetiği: Walter Benjamin'in Alman Faşizminin Kuramları, Arısgar Hillarch. Ü. Oskay (Dü.) içinde, *Estetize Edilmiş Yaşam Sanat'tan Savaş ve Siyasete Alman Faşizminin Kuramları* (s. 51-100). İstanbul: Der Yayınları.
- Berk, M. (2010). *(1938-43) Yurt Gezileri ve Resim Sanatına Yansımaları*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni).
- Berk, N., & Gezer, H. (1973). *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berk, N., & Turani, A. (1981). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* (Cilt 2). İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Berkes, N. (1975). *Türk Düşünüşünde Batı Sorunu*. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Berksoy, F. (2015). II. Abdülmecid'in Tablo ve Fotoğrafları: İmgelerin Siyasi İktidar Mücadelesindeki Yeri. *Milli Saraylar Dergisi*, 35-59.
- Bluhm, W. T. (tarih yok). İdeoloji ve Politik Kültür. C. Şahan (Dü.) içinde, *İdeoloji Üzerine* (C. Şahan, Çev., s. 15-45). İstanbul: Kuram Yayınları.
- Boratav, K. (1992). İktisat Tarihi 1908-1980. S. Akşin (Dü.) içinde, *Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980* (s. 265-353). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Boyar, A. S. (1934, Temmuz). Güzel Sanatları İnkılabına Nasıl Mâl Edebiliriz. *ÜLKÜ*, III(17), s. 359-361.
- Boyar, S. P. (1948). *Türk Ressamları*. Ankara: Jandarma Basımevi.
- Bozdoğan, S. (2012). *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür* (3 b.). (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Cezar, M. (1971). *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Clark, T. (2004). *Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*. (E. Hoşsucu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Corbin, H. (2010). *İslam Felsefesi Tarihi, İbn-i Rüşd'ün Ölümünden Günümüze* (Cilt II). (A. Arslan, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Çalikoğlu, L. (2001). *İstanbul Ticaret Odası Resim Koleksiyonu/ Istanbul Chamber of Commerce Painting Collection*. İstanbul.
- Çalışkan, S. (2016). *Türk Resim Sanatında Türk Bayrağı İmgesi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi).

- Çalt, B. (1950, Kasım 8). Ve İşte Türk Ressamları. *Beş Sanat*, 7-16.
- Çavdar, T. (2004). *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi 1839-1950*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Çeçen, A. (2000). *Atatürk'ün Kültür Kurumu Halkevleri*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Çelik, S. (2009). *Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu*. İstanbul: MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Çetin, Ö. (2004). *Mehmet Ruhi Arel ve Sanatı*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Çıkar, M. (1997). *Hasan Ali Yücel ve Türk Kültür Reformu*. Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Çöteliolu, A. (1999). Geleneksel Osmanlı Resim Sanatının Batılı Anlamda Tuval Resmine Geçiş Evresinde Askeri Okullar ve Asker Ressamlar. G. Eren (Dü.) içinde, *Osmanlı Ansiklopedisi* (s. 473-480). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Deleon, J. (1988, Eylül). Osmanlı Döneminde Yabancı Ressamlar. *Gergedan*(19), 35-36.
- Dellaloğlu, E. D. (2018). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Resminde Modernleşme: İmgeler ve Batılı Kimlik*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Deringil, S. (2014). *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)*. (G. Ç. Güven, Çev.) İstanbul: Doğan Kitap.
- Dikici, A. (2006). İbadet Dilinin Türkçeleştirilmesi Bağlamında Türkçe Ezan Denemesi ve Buna Gösterilen Tepkiler. *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları Dergisi*(10), s. 77-104.
- Dikmen, B. A. (2016). *İnkılabı Nakşedecek Resimler: Modern Türkiye'de Sanat Alanı ve Siyaset (1923-1945)*. İstanbul: Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Dino, A. (2000). Bir Açık Mektup Daha. A. Dino içinde, *Kültür, Sanat ve Politika Üstüne Yazılar* (s. 298-299). İstanbul: Adam Yayınları.
- Dino, A. (2007). *Kısa Hayat Öyküm*. İstanbul: Can Yayınları.
- Dranas, A. M. (1941). *Halkevleri Amatör Resim ve Fotoğraf Sergileri*. Ankara: CHP Neşriyatı.

- Duben, İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi 1900-1950*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Eagleton, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi*. (B. Gözkan, & H. Hünler , Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Eagleton, T. (2020). *İdeoloji*. (M. Özcan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Edgü, A. (Dü.). (1998). *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)*. İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş.
- Edgü, F. (2001). *Avni Arbaş*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Sanat Dizisi:184.
- Edhem, H. (1970). *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*. (G. Elibal, Dü.) İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Eldem, E. (2004, Kış-Bahar). Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm. *Dipnot(2)*, 39-67.
- Eldem, E. (2010). *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Eldem, E. (2015). Görüntülerin Gücü: Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu'nda Yayılması ve Etkisi, 1870-1914. Z. Çelik , & E. Eldem (Dü) içinde, *Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914* (s. 106-153). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Elibal, G. (1973). *Atatürk ve Resim- Heykel*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Elvan, N. (Dü.). (2006). *d Grubu 1933-1951*. İstanbul: YKY.
- Erdoğan, T. (Dü.). (2006). *Mümtaz Yener: Retrospektif*. İstanbul: YKY-2293.
- Ergin, O. (1977). *Türkiye Maarif Tarihi* (Cilt I). İstanbul: Eser Matbaası.
- Erhan, K. (1980). *Hoca Ali Rıza*. Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Erişti, Ö. C. (2015). Geç Dönem Osmanlı Resim Sanatında Kadın İmgesinin Temsili. *Moment- Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi(2)*, 59-88.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- Eyice, S. (1986). *Atatürk ve Pietro Canonica*. İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Fikret, T. (1985). *Rubab-ı Şikeste ve Tevfik Fikret'in Diğer Eserleri*. (F. Uzun, Dü.) İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Gençaydın, Z. (1986). Düşünsel ve Toplumsal Değişim Sürecinde Türk Resim Sanatı. *Amerika Birleşik Devletleri'nde Çağdaş Plastik Sanatlar(5)*, 51-58.
- Georgeon, F. (2006). *Osmanlı Türk Modernleşmesi (1900-1930)*. (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: YKY.

- Germaner, S. (1991, Kasım). Osmanlı İmparatorluğu'nun Uluslararası Sergilere Katılımı ve Kültürel Sonuçları. *Tarih ve Toplum*(95), s. 33-40.
- Germaner, S. (1999). Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı. A. Ödekan (Dü.) içinde, *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri* (s. 8-25). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Germaner, S., & İnankur, Z. (2002). *Oryantalistlerin İstanbulu*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Giray, K. (1995, Mayıs/ Ağustos). Belleklerde Silinmeye Yüz Tutmuş Bir Resmin Bulunuşu: Taksim Meydanı. *Türkiye'de Sanat*(19), 58-61.
- Giray, K. (1995). *Hikmet Onat*. İstanbul: YKY.
- Giray, K. (1995, Mayıs-Ağustos). Yurdu Gezen Türk Ressamları-2 (1944 Yurt Sergileri). *Türkiye'de Sanat Dergisi*(19), 38-45.
- Giray, K. (1997). *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Giray, K. (1997). *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Giray, K. (2002). *Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonundan Seçmeler*. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Giray, K. (2010). *Ziraat Bankası Yüzyılım Sergisi*. Ankara: T.C. Ziraat Bankası Genel Müdürlüğü.
- Giray, K. (2020). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi Başyapıtlar* (Cilt 1). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Gökalp, Z. (1976). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Gökalp, Z. (1976). *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak*. (İ. Kutluk, Dü.) Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Göle, N. (1986). *Mühendisler ve İdeoloji: Öncü Devrimcilerden Yenilikçi Seçkinlere*. (E. Levi, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Göle, N. (2011). *Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme*. İstanbul: Metis.
- Gören, A. K. (1991, Şubat). Türk Resim Sanatına Yön Verenler: Avni Lifij. *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi*(63), 44-53.
- Gören, A. K. (1996). Askeri ve Sivil Okulların Türk Resim Sanatındaki İşlevi. *Antik Dekor*(37), 62-70.
- Gören, A. K. (1997a). *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*. İstanbul: Şişli Belediyesi Resim ve Heykel Müzeleri Derneği.

- Gören, A. K. (1997b, Haziran). Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecinde Şişli Atölyesi'nden Viyana Sergisi'ne. *Antik& Dekor*(41), 112-121.
- Gören, A. K. (1997c, Mayıs). Türk Resminde Primitifler ve Darüşşafakalı Ressamlar. *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi*, 28-41.
- Gören, A. K. (1997d, Ocak). Türkiye'de Güzel Sanatlar Okulları:1 Sanayi-i Nefise Mektebi. *Türkiyemiz*(80), 36-45.
- Gören, A. K. (2001). *Avni Lifij* (1. b.). İstanbul: YKY.
- Gören, A. K. (2002, Eylül- Ekim). Şeker Ahmet Paşa'yı Öncü Kuşağın Analogisi Bağlamında Yeniden Değerlendirmek. *Antik Dekor*, 60-68.
- Gören, A. K. (2003a, Ocak/ Şubat). Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı- 2: Yeniden Yapılanmaya Koşut Resim İnşa Etmek. *rh+ Sanat*(3), 48-55.
- Gören, A. K. (2003b, Ağustos). Müstakillerin Bir Müstakili: Şeref Akdik (1899-1972). *Artist*(10), 26-31.
- Gören, A. K. (2003c, Mart/ Nisan). Şişli Atölyesi. *rh+ Sanat*(4), 24-29.
- Gören, A. K. (2004, Güz). Yeni Bilgiler Işığında Şehzade, Veliaht, Halife Abdülmecid Efendi'nin (1868-1944) Yapıtlarını Yeniden Değerlendirmek. *Sanat Dünyamız*(93), 34-42.
- Güler, A. (2014). *İbrahim Çalli*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Gündüz, M. (2008). *İçtihad'ın İçtihad'ı: Abdullah Cevdet'ten Seçme Yazılar*. Ankara: Lotus Yayınevi.
- Güner, K. (2014). *Modern Türk Sanatının Doğuşu: Konstrüktivist Türkiye Cumhuriyeti'nde Kültür ve İdeoloji*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Gürel, N. R. (2014). Edebiyatın Gayesi Üzerine. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 5(1), s. 83-95.
- Güvemli, Z. (1984). *Sabancı Resim Koleksiyonu*. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Hadjinicolaou, N. (1998). *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*. (H. Spatar, Çev.) İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Hanioğlu, M. (2006). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e: Zihniyet, Siyaset ve Tarih*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Hatipoğlu, Ö. (2010). *1923-1940 Dönemi Türk Resmine Biçim, Konu, Anlam, Yorum ve Yargı Temelli Yeni Bir Yaklaşım*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi).

- Haydaroglu, M. (Dü.). (2003). Başlangıcından Bugüne Türk Resmi İçin Bir Müze Denemesi. *Sanat Dünyamız Dergisi Sayı:88*. İstanbul: YKY.
- Heywood, A. (2017). *Siyaset Teorisine Giriş*. (H. M. Köse, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
- Hobsbawn, E. (2006). *Geleneğin İcadı*. (E. Hobsbawn, T. Ranger, Dü, & M. M. Şahin, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- İnankur, Z. (1993). 19. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul'a Gelen Batılı Sanatçılar. E. Eldem, S. Germaner, & Z. Rona (Dü) içinde, *Osman Hamdi Bey ve Dönemi 17-18 Aralık 1992* (s. 75-82). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- İperoğlu, G. (2001). *Feyhaman Duran Resme Adanmış Bir Yaşam*. Ankara: T.C. Merkez Bankası Banknot Matbaası Genel Müdürlüğü.
- İpşiroğlu, M. Ş. (2005). *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*. İstanbul: YKY.
- İpşiroğlu, N. (2011). *Sanatçı Gözüyle Köpek*. İstanbul: YKY.
- İskender, K. (1988). Türk Resminin Dünü, Bugünü. *Gergedan*(19), 8-28.
- Işın, E. (2006). *İstanbul'da Gündelik Hayat*. İstanbul: YKY.
- Kahraman, H. B. (2007). Bir Zihniyet, Kurum ve Kimlik Kurucusu Olarak Batılılaşma. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Modernleşme ve Batıcılık* (Cilt 3, s. 125-141). içinde İstanbul: İletişim.
- Kahraman, H. B. (2013). *Türkiye'de Görsel Bilincin Oluşumu*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Kandiyoti, D. (2014). Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar. S. Bozdoğan, & R. Kasaba (Dü) içinde, *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (s. 115-134). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Kaplan, M. (1998). *Şiir Tahlilleri I, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kadar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1984). *Politikada 45 Yıl*. İstanbul: İletişim.
- Karpat, K. H. (2010). *Türk Demokrasi Tarihi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Katoğlu, M. (2000). Cumhuriyet Türkiye'sinde Eğitim, Kültür, Sanat. S. Akşin (Dü.) içinde, *Çağdaş Türkiye Tarihi* (s. 415-520). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kaya, S. G., & Kılınç, Ü. (2012, Aralık). Abdülmecid Efendi'nin Albümü'nden. *Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*(482), 20-21.
- Kemal, N. (1934). İnkılap İdeolojisinde Halkçılık. *Ülkü*(13), 41-45.

- Keser, N. (2006). *Tek Pari Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitim Bilimleri Ana Bilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Kırlı, C. (2001). *The Struggle Over Space: Coffeehouses of Ottoman Istanbul 1780-1845. Yayımlanmamış Doktora Tezi*. NY: Binghamton University.
- Kırpık, C. (2007, Haziran). Osmanlı İmparatorluğu'nda Modernleşme Sancıları, Fes-Şapka Çatışması. *Toplumsal Tarih*(162), 14-22.
- Kıvılcımlı, H. (tarih yok). *Edebiyat-ı Cedide'nin Otopsi*. İstanbul: Köxüz Digital Yayınları.
- Köroğlu, E. (2010). *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı 1914-1918, Propagandadan Milli Kimlik İnşasına*. İstanbul: İletişim.
- Lewis, B. (1984). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. (M. Kıratlı, Çev.) Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Mardin, Ş. (1983). Batılılaşma/ Batıcılık. M. Belge (Dü.) içinde, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (s. 245-250). İstanbul: İletişim.
- Mardin, Ş. (1990). Türk Siyasasını Açıklayabilecek Bir Anahtar Merkez-Çevre İlişkileri. Ş. Mardin, M. Türköne, & T. Önder (Dü) içinde, *Türkiye'de Toplum ve Siyaset, Makaleler I* (s. 30-66). İstanbul: İletişim.
- Mardin, Ş. (1992). *İdeoloji*. İstanbul: İletişim.
- Marx, K. (1979). *Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı* (Dördüncü Baskı b.). (S. Belli, Çev.) İstanbul: Sol Yayınları.
- Marx, K. (2010). *Louis Bonaparte'ın On Sekiz Brumaire'i*. (T. Bora, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Marx, K., & Engels, F. (2013). *Alman İdeolojisi*. (T. Ok, & O. Geridönmez, Çev.) İstanbul: Evrensel Yayınları.
- McLellan, D. (2005). *İdeoloji*. (B. Yıldırım, Çev.) İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Mengüç, A. (2001). *Turgut Atalay*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Meriç, C. (1983). Batılılaşma/Batılama. M. Belge (Dü.) içinde, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt I, s. 234-243). İstanbul: İletişim.
- Moran, B. (1999). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim.
- Okkalı, İ. C. (2014). *Türk Resminde İç Mekân Resimleri (1880-1950'li Yıllar)*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi).

- Okkalı, İ. C., & Baytar, İ. (2020). Erken Cumhuriyet Döneminde Kentleşme ve Şeref Akdik Resimlerine Yansıması. *Art-e Sanat Dergisi*, 13(25), 138-158.
- Oktay, A. (2008). *Toplumcu Gerçekliğin Kaynakları: Sosyalist Realizm Üzerine Eleştirel Bir Çalışma*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Oktay, S. (1949). Bir Resim Sergisi. *Arkitekt 7-10*(165), 157-159.
- Ortaylı, İ. (1983). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Ozankaya, Ö. (1998). Mustafa Kemal Atatürk'te Ulusal Egemenlik Anlayışı. *Düşün*(9), 31-34.
- Öndin, N. (2003). *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- Öndin, N. (2011). *Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği (1850-1950)*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- Öndin, N. (2014, Kasım- Aralık). İdeolojinin Savaşı. *Sanat Dünyamız*(143), 40-48.
- Özbek, N. (2016). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Sosyal Devlet: Siyaset, İktidar ve Meşruiyet 1876-1914*. İstanbul: İletişim.
- Özdeniz, E. (1994). *Türk Deniz Subayı Ressamları / Turkish Naval Officer Painters*. İstanbul: Deniz Kuvvetleri Komutanlığı.
- Özdoğan, G. G. (2001). *Turan'dan Bozkurt'a Tek Parti Döneminde Türkçülük (1931-1946)*. İstanbul: İletişim.
- Özlem, D. (2007). Türkiye'de Pozitivizm ve Siyaset. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Modernleşme ve Batıcılık* (s. 452-465). içinde İstanbul: İletişim.
- Özsezgin, K. (1993). *İbrahim Çallı*. İstanbul: YKY.
- Öztuncay, B. (2015). İstanbul'da Fotoğrafçılığın Doğuşu ve Gelişim Süreci. E. Eldem, & Z. Çelik (Dü) içinde, *Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914* (s. 66-105). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Özyüğüt, H. (2013). 1928 Yılında Halil Paşa İle Hayatı ve Sanatı Üzerine Yapılan Bir Söyleşi. *Sanatsal Göstergeler*, 99-112.
- Pakalın, M. Z. (1993). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü* (Cilt 1). İstanbul: MEB Yayınları.
- Pehlivanoglu, B. (2006). Cumhuriyet İdeolojisi ve Yurt Gezileri. *MSGSÜ Fen Edebiyat Dergisi*(5), 155-163.
- Renda, G., & Erol, T. (1980). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* (Cilt I). İstanbul: Tıglat Yayınları.

- Renda, G., & Erol, T. (1988). *A History of Turkish Painting*. İstanbul: Palasar Yayınevi.
- Rona, Z. (1992). *Namık İsmail*. İstanbul: YKY.
- Sağlam, M. (2004). *T.C. Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu I*. Ankara: TCMB.
- Sarıdikmen, G. (6-9 Kasım 2008). Ressam Halil Paşa ve Üsküdar. *Uluslararası VI. Üsküdar Sempozyumu* (s. 93-122.). İstanbul: Üsküdar Belediyesi Yayınları.
- Sertel, M. Z. (1968). *Hatırladıklarım (1905-1950)*. İstanbul: Yaylacık Matbaası.
- Seyfettin, Ö. (1982). *Mahçupluk İmtihanı*. İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınları.
- Shaw, W. M. (2011). *Ottoman Painting: Reflections of Western Art From The Ottoman Empire To The Turkish Republic*. New-York: I.B. Tauris.
- Smith, A. D. (1994). *Milli Kimlik*. (B. S. Şener, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Sokul, S. (1998). *İbrahim Çallı (15 Ekim-14 Kasım Sergi Kataloğu)*. İstanbul: Aksanat, Akbank Sanat Merkezi.
- Soykan, Ö. N. (1997, Ocak). Sanatın Neliği-Sanatçının Kimliği Sorunu. *Felsefe Arkivi*, 0(30), s. 107-122.
- Soylu, L. A. (2010). Halife Abdülmecid Efendi'nin Fırçasından Sultan II. Abdülhamid'in Hal'i. *Milli Saraylar Kültür Sanat Tarih Dergisi*(6), 87-100.
- Şapolyo, E. B. (1968). *Milli Mücadelenin Edebi Vesikaları, İstiklal Savaşı Edebiyatı Tarihi 1919-1923*. İstanbul: Ak Kitabevi.
- Şerifoğlu, Ö. F. (2003). 1914 Kuşağı ve Galatasaray Sergileri. Ö. F. Şerifoğlu (Dü.) içinde, *Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951* (s. 16-22). İstanbul: YKY.
- Şerifoğlu, Ö. F. (2008). *Bedri Rahmi Eyüboğlu Yaşasın Renk! 1911-1975*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şerifoğlu, Ö. F. (2011). *Bedri Rahmi Eyüboğlu*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Şirin, İ. (2001). Osmanlı Tarih Yazıcılığının Tarihi Gelişimi. K. Çiçek (Dü.) içinde, *Pax Ottomana. Studies in Memoriam Prof. Dr. Nejat Göyünç* (s. 543-580). Ankara: Sota& Yeni Türkiye Yayınları.
- Şişman, A. (1986). Mekteb-i Osmani (1857-1864). *Osmanlı Araştırmaları Dergisi*(V), s. 83-160.
- Tanör, B. (1997). *Kuruluş (Türkiye: 1920 Sonraları)*. İstanbul: Cumhuriyet Yayınları.
- Tanör, B. (2017). *Osmanlı-Türk Anayasal Gelişmeleri*. İstanbul: YKY.

- Tanpınar, A. H. (1977). *Edebiyat Üzerine Makaleler* (2 b.). (Z. Kerman, Dü.) İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1988). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tanpınar, A. H. (2000). *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2015). *Huzur*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tansuğ, S. (1991). *Çağdaş Türk Sanatı* (2. Baskı b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1997). Halil Paşa. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt II, s. 747). içinde İstanbul: YEM.
- Tekeli, İ. (1995). Bir Modernite Projesi Olarak Türkiye'de Kent Planlaması. *Ege Mimarlık Dergisi*(16), 51-55.
- Tekeli, İ., & İlkin, S. (1982). Türkiye'de Ulaştırmanın Gelişimi. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (s. 2758-2768). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tekeli, Ş. (1983). Kadın. M. Belge (Dü.) içinde, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt V, s. 1190-1204). İstanbul: İletişim.
- Thalasso, A. (2008). *Osmanlı Sanatı Türkiye'nin Ressamları*. (Ö. Terzioğlu, & O. Türkay, Çev.) İstanbul: Kültür AŞ.
- Timur, T. (1986). *Osmanlı Kimliği*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Timur, T. (2013). *Türk Devrimi ve Sonrası*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Toprak, Z. (1995). *Türkiye'de Ekonomi ve Toplum (1908-1950) Milli İktisat- Milli Burjuvazi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Toprak, Z. (2002, Ağustos). Cihan Harbi'nin Provası Balkan Harbi. *Toplumsal Tarih*(104), s. 44-51.
- Topuz, H. (2012). *Elbet Sabah Olacaktır*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Toros, T. (1988). *İlk Kadın Ressamlarımız*. İstanbul: Akbank Kültür Yayınları.
- Tuğluoğlu, F. (2015). II. Meşrutiyet Döneminde Milliyetçi Bir Çocuk Dergisi: Talebe Defteri (1913-1919). *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 15(30), 99-139.
- Tunaya, T. Z. (1960). *Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri*. İstanbul: Yenigün Matbaası.
- Tunaya, T. Z. (1986). *Türkiye'de Siyasal Partiler, Mütareke Dönemi 1918-1922* (Cilt II). İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Tunaya, T. Z. (1989). *Türkiye'de Siyasal Partiler İttihat ve Terakki* (Cilt III). İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Tunçay, M. (1978). *Türkiye'de Sol Akımlar (1908-1925)*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

- Tunçay, M., & Zurcher, E. J. (2018). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Sosyalizm ve Milliyetçilik (1876-1923)*. İstanbul: İletişim.
- Turani, A. (1984). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*. Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Ülken, H. Z. (1942). *Resim ve Cemiyet*. İstanbul: Üniversite Kitabevi.
- Ülken, H. Z. (1992). *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*. İstanbul: Ülken Yayınları.
- Ünüvar, K. (2009). İttihatçılıktan Kemalizme İhya'dan İnşa'ya. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi* (s. 129-142). içinde İstanbul: İletişim.
- Ünver, S. (1964, Ekim). Resmine Göre Tanzimat-ı Hayriye İlanı Merasimi. *Belleten*, 28(112), 701-705.
- Üstünepek, M. (2007). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Çağdaş Türk Sanatında Sergiler 1850-1950*. İstanbul: Artes Yayınları.
- Wallace, R. A., & Wolf, A. (2012). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*. (L. Elburuz, & M. Ayas, Çev.) İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Wolff, J. (2000). *Sanatın Toplumsal Üretimi*. (A. Demir, Çev.) İstanbul: Özne Yayınları.
- Wölfflin, H. (2020). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. (H. Cemal, Çev.) İstanbul: Hayalpererest Yayınları.
- Yağbasan, E. (2004a). Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup. *Hanedandan Bir Ressam: Abdülmecid Efendi* (s. 65-112). içinde İstanbul: YKY.
- Yağbasan, E. (2004b). *Halife Abdülmecid Efendi ve Sanatı*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi).
- Yakın, M. (2005). *Türk Resminde Melek Celal Sofu'nun Yeri ve Önemi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Yalman, A. E. (1997). *Yakın Tarihte Gördüklerim ve Geçirdiklerim 1888-1922*. (E. Ş. Erdinç, Dü.) İstanbul: Pera Turizm Yayınları.
- Yaman, Z. Y. (1996, Haziran 4). Yurt Gezileri ya da Mektepten Memlekete Dönüş. *Toplumbilim*, 35-52.
- Yaman, Z. Y. (2006). Ötekinin Varlığı: Her Resim Bir Öykü Anlatır. B. Akkoyunlu (Dü.) içinde, *Kadınlar Resimler Öyküleri- Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde 'Kadın' İmgesinin Dönüşümü* (s. 8-85). İstanbul: Pera Müzesi.

- Yaman, Z. Y. (2012). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları Sanat Eserleri Dizisi: 486.
- Yıldız, D. (2008). *Zeki, Çevik ve Ahlaklı Bir Sporcu: Atatürk ve Spor*. İstanbul: Telebasın.
- Yücel, Ü. (1986). Atatürk Döneminde Sanat Yaşamı. *Çağdaş Düşüncenin Işığında Atatürk* (s. 415-478). içinde İstanbul: Eczacıbaşı Vakfı Yayınları.
- Zürcher, E. J. (2000). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. (Y. S. Gönen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ