

147561

**T.C.  
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI  
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI**

**1923-1933 TÜRK RESİM SANATININ GELİŞİMİ VE SANAT  
EĞİTİMİNDE ROLÜ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman  
Yrd. Doç. Dr. Mehmet BAŞBUĞ**

- 147561 -

**Hazırlayan  
Emine Gülriz AKAROĞLU**

**Konya 2004**

## Özet

Bu çalışmada, 1923-1933 yılları arasındaki dönemde Türk Resim Sanatı ve bunun Türk Resim Eğitimine katkıları incelenmeye çalışıldı.

Cumhuriyet dönemi resmi, Osmanlı Döneminin devamı niteliğinde olduğu için, her iki dönemi de ele almak gerekti. Sanayi-i Nefise, Güzel Sanatlar Akademisi ve Gazi Eğitim Enstitüsü'ne bağlı Resim-iş Bölümü'nün kuruluşları ve verdikleri eğitim değerlendirildi. Dönemin sanatçıları İbrahim Çallı, Namık İsmail, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar, Malik Aksel, ve Şinasi Barutçu'nun Türk Resim Sanatı'na katkılarından ayrıca Atatürk'ün Türk resim sanatı ve sanatçılarına verdiği değer ve desteğinden de bahsedilmiştir.



## **Abstract**

The Turkish Painting during the period 1923-1933 and its contribution to the art education is discussed in this study

Since the Republic period of Turkish Art is like a fallow on of the Ottoman Art, handling both periods become essential. Foundation of the fine art Academy Sanayi-i Nefise and painting section of the Gazi Education Institute is examined. The artists in that period İbrahim Çallı, Namık İsmail and Şinasi Barutçu's contributions to the painting is discussed. Furthermore, Atatürk's vision in art and his support on artists overviewed in this document.



## Önsöz

Düşündüğünü ifade etmek, gördüğünü yorumlamak, insanlık için vazgeçilmez bir ihtiyaçtır. Bazıları bunu yazılı olarak yapar, bazıları söze ya da müziğe döker, bazıları da resmeder. Türk resmi üzerine yapılan araştırmalar duvar resmi ve minyatürün ilk kez Uygur Türkleri zamanında yapıldığını gösterir. Türkler kahramanlıklarını, yaşadıkları önemli olayları, resimlerle tarihi belge niteliğinde yansıtmışlardır. Türkler uygarlaştıkça, algıları ve hayal güçleri güçlenmiş, kullandıkları dil çeşitlenmiş ve değişmiş, kendilerini daha iyi ifade eder olmuşlardır. Batılılaşma hareketleri ile yağlı boyayla tanışan Türk sanatçılar; kendilerini tuvalde fırça darbeleriyle, renklerle ya da kompozisyonla öylesine iyi ifade etmişlerdir ki yapıtları onları unutulmaz kılmıştır.

Sanat yapıtı, bataklıkta açılıp serpilmiş, insanı büyüleyen bir nilüfer çiçeğine benzetilebilir. Bu güzel çiçek yaşadığı ortamda ilişkisi olmayan bir yerde gösterilirse onun bataklıkta büyüdüğü akla gelmez.

Nilüfer çiçeğine benzettiğimiz sanat yapıtı, Adnan Turani'nin de belirttiği gibi, yaratıldığı yerden farklı bir çevre içinde incelenirse onun içinde doğup büyüdüğü koşullar bilinemez. Bu bağlamda, 1923-1933 yılları arası Türk Resim Sanatı incelenen bu tezde o günlerin toplum yapısı, siyaseti, siyasetçileri, eğitim kurumları, kültürü, maddi olanakları, yurt içi ve yurt dışı gündem, sanatçıların eğitimciliği ile birlikte değerlendirilmeye çalışılmıştır. Mümkün olduğu kadar çok kaynaktan yararlanılmıştır.

Araştırmam da yardımlarını esirgemeyen Yrd. Doç. Dr. Mehmet Başbuğ'a teşekkürlerimi sunarım.

**GÜLRİZ AKAROĞLU**

## İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	1
<b>I. BÖLÜM</b>	
1923 ÖNCESİ TÜRK RESMİNİN GELİŞİMİ.....	6
1.1. Erken Dönem.....	6
1.2. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve 1914 Kuşağı.....	10
1.2.1. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti.....	10
1.2.2. 1914 Çallı Kuşağı.....	14
1.2.3. Galatasaray Sergileri.....	21
<b>II. BÖLÜM</b>	
1923 SONRASI TÜRK RESMİNİN GELİŞİMİ.....	25
2.1. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğı.....	25
2.2. Çallı Kuşağı'nın Cumhuriyet Sonrası Faaliyetleri.....	36
2.3. İnkılap Sergisi.....	39
2.4. D Grubu'nun Kuruluşu ve Amaçları.....	44
<b>III. BÖLÜM</b>	
SANAT EĞİTİMİ.....	51
3.1. Cumhuriyet Öncesi Sanat Eğitimi.....	54
3.1.1. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi.....	62
3.1.2. Sanayi-i Nefise'nin (Güzel Sanatlar Akademisi), Öğretim Üyelerinin Yaşamları Sanatları ve Eğitimsellikleri.....	63
3.1.2.1. İbrahim Çallı(1882-1960).....	63
3.1.2.2. Hikmet Onat (1882-1977) .....	66
3.1.2.3. Ruhi Arel (1880-1931).....	67

3.1.2.4.	Feyhaman Duran (1886-1970).....	68
3.1.2.5.	Şevket Dağ (1876-1944).....	69
3.1.2.6.	Mehmet Ali Laga (1878-1947) .....	70
3.1.2.7.	Hayri Çizel (1891-1950) .....	70
3.2.	Cumhuriyet Dönemi Sanat Eğitimi.....	71
3.2.1.	Resim ve Elisheri Şubesi'nin Kuruluşu ile Belirlenen Amaçlar.....	82
3.2.2.	Gazi Eğitim Enstitüsü Resim, İş Bölümü Öğretim Üyelerinin Yaşamları Sanatları ve Eğitimcilikleri.....	85
3.2.2.1.	Malik Aksel.....	85
3.2.2.2.	Şinasi Barutçu.....	89
3.2.2.3.	Refik Ekipman.....	91

#### IV. BÖLÜM

KATALOG.....	96	
4.1.	Şeref Akdik "Millet Mektebi".....	97
4.2.	Mahmut Cüda "Kitaplar ve Buda Heykeli".....	98
4.3.	Şeref Akdik "Uyuyan Güzel".....	99
4.4.	Ali Avni Çelebi "Maskeli Balo".....	100
4.5.	Nurullah Berk "Natürmort" .....	101
4.6.	Şeref Akdik "Telgraf Başında".....	102
4.7.	Şeref Akdik "Manzara" .....	103
4.8.	Nurullah Berk "Yeşil Örtülü Natürmort" .....	104
4.9.	Muhittin Sebati "Natürmort Palto".....	105
4.10.	Mahmut Cüda "Nü".....	106
4.11.	Hale Asaf "Portre".....	107
4.12.	Arif Kaptan "Cumhuriyetin Gençliğe Tevdü" .....	108
4.13.	Ali Avni Çelebi "Silah Arkadaşları".....	109
4.14.	Zeki Faik İzer "İnkılap Yolunda".....	110
4.15.	Turgut Zaim "Doğu ve Batı Halkının Atatürk'e Şükranı" I.....	111
4.16.	Turgut Zaim "Doğu ve Batı Halkının Atatürk'e Şükranı" II.....	112

4.17.	Turgut Zaim “Doğu ve Batı Halkının Atatürk’e Şükranı” III.....	113
4.18.	Cemal Tollu “Alfabe Okuyan Köylüler”.....	114
4.19.	Cevat Dereli “Çanakkale’ye Giriş”.....	115
4.20.	İbrahim Çallı “Zeybekler Kurtuluş Savaşında”.....	116
4.21.	İbrahim Çallı “Atatürk Portresi” .....	117
4.22.	Refik Ekipman “Türkiye Büyük Millet Meclisi’nin Açılışı”.....	118
4.23.	Arif Kaptan “Atatürk” .....	119
4.24.	Hayri Çizel “İzmir’e Doğru”.....	120
4.25.	Ruhi Arel “Türk Ordusu’nun İstanbul’a Giriş”.....	121
4.26.	İbrahim Çallı “Mustafa Kemal ve Trikopis”.....	122
4.27.	Sami Yetik “Topçular”.....	123
4.28.	Cemal Tollu “Manisa Yangını”.....	124
4.29.	Cemal Tollu “İstiklal Savaşında Yakılan Manisa”.....	125
4.30.	Ruhi Arel “Atatürk’ü İstikbal”.....	126
4.31.	Nazmi Ziya Güran “Atatürk”.....	127
<b>DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....</b>		<b>128</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>		<b>135</b>

## GİRİŞ

Çağlar boyunca insanoğlu güzel sanatları, kendini ve ait olduğu toplumu geliştirme, zenginleştirme ve güçlendirme yolunda vazgeçilmez bir unsur olarak görmüştür. Acılarını, sevdalarını, kavgalarını, savaşlarını, zaferlerini, umutlarını, gurur ve mutluluklarını gelecek nesillere aktarmada hep güzel sanatlardan yararlanmışır. Hayat tecrübesi, kültür birikimi atalarımızdan bizlere sanat ve zanaat ırmağıyla akıp gelmiştir.

Bu kültür mirası incelediğinde; çeşitli sanat dallarında sayısız eser vermiş bir millet olmamıza rağmen, yağlıboya resim ve heykel sanatının bize o yıllarda çok uzak olduğu anlaşılmaktadır. Fatih'in Bellini'ye yaptırdığı portresiyle Osmanlı Sarayı'na ilk defa giren resim sanatı, gerçek anlamda ancak Tanzimat Döneminde kabul görmeye başladı. Resim eğitimi için Avrupa'ya gönderilen öğrencilerin dönüşüyle Mühendishane-i Berri Hümayun, Mühendishane-i Bahri Hümayun ve Sanayi-i Nefise Mekteplerinde resim sanatı eğitimi başladı.

Değişen dünya dengeleriyle birlikte I. Dünya Savaşı başlayınca, Osmanlı İmparatorluğu'nun savaşa girmesi kaçınılmaz oldu. Ardından gelen Kurtuluş Savaşı ile Türk Milleti kendini zorlu bir mücadelenin içinde buldu. 23 Nisan 1920'de T.B.M.M'nin kurulması ve 29 Ekim 1923'de Cumhuriyetin ilanıyla yeni bir dönem başladı.

Türkiye Cumhuriyeti yeni bir toplumsal, siyasi ve ekonomik çehreye bürünmekteyken Atatürk ve arkadaşları, bu kabuk değiştirme sürecinde kültürel alandaki gelişmelere büyük önem vermişlerdir. Onlar için Cumhuriyetin kültürel kimliğini ortaya koyabilmesi bir zorunluluk taşımaktadır. Kültürel alandaki gelişmelere, Cumhuriyetin varlığının ana şartı olarak bakmaktadırlar. Atatürk, 22 Ocak 1923'de Bursa Şark Sineması'nda yaptığı konuşmada; "*Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin icap ettirdiği şeyleri yapmaz; itiraf etmeli ki o milletin tarik-i terakkide yeri yoktur.*" demektedir (lebriz.com, 2003).



Cumhuriyetin ilk yıllarında kültür ve sanat alanındaki gelişmelerden sorumlu olan bakanlık Maarif Vekaleti'dir. Devletin sanat politikalarının biçimlenmesi Maarif Vekaleti'nin ilgi alanına girmektedir. Mustafa Necati ve daha sonra görev yapacak olan Hasan Ali Yücel çağdaş Türk sanatı tarihinin bu anlamda önemli isimleridir. Mustafa Necati güzel sanatların önemini şu şekilde vurgulamaktaydı: *"Bir yandan bizim gibi devrim geçiren ulusların ülküsü, ülküleri sanat yapıtları ile saptanır. Yine o yolla gelecek kuşaklara aktarılır"* (Inan, 1980).

Görüldüğü gibi, plastik sanatlar Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş döneminde devletin özendirildiği, desteklediği alanlardan birisidir. Atatürk'ün devlet sergilerindeki resimleri, kuruluşlara ve devletin ileri gelenlerine önerdiği yazılmıştır. Elde edilen yapıtlar ve oluşturdukları etkiler Türkiye'nin empresyonist resim stokunun önemli bir kısmını oluşturmuştur (Gürel, 1996).

Atatürk Türkiye'sinde Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte ülkenin son derece sınırlı olanaklarına rağmen her alanda büyük bir yenilik ve yenilenme hareketi başlatılmıştır. Bu hareketlerin amacı, tarihi, toplumu, kültürü, ekonomisi, hukuku ve yaşam biçimiyle dinamik ve çağdaş bir Türkiye yaratmaktır. Bu bağlamda Tanzimat ile başlayan batılılaşma hareketlerine de büyük hız verilmiştir. Doğal olarak, zaten batıdan gelen resim ve heykel sanatları bu hareketin dışında tutulmamış, tam aksine bu alanlarda da arzulanan gelişmelerin sağlanması için ne gerekiyorsa yapılmıştır. 1916'dan itibaren düzenli olarak yenilenen Galatasaray Sergileri Ankara'ya taşınmış, bu sergiler ve benzerlerinden devlet kurumlarınca yapıtlar satın alınmış, 1933'ten itibaren İnkılap Sergileri düzenlenmiş, ilki 1939'da olmak üzere Devlet Resim ve Heykel Sergileri her yıl açılmaya başlanmıştır. 1938-1945 arasında da ressamların yurt gezileri gene resmi ya da yarı resmi kurumlar tarafından bir sanat programı olarak yürürlüğe konulmuştur (İskender, 1996).

1926 tarihli bir kararla Ankara'da açılan sergilerin resmi sergi kabul edilmesi ve ödüller verilerek belli sayıda yapıtın bir müze kurmak üzere satın alınması ön görülmüştür. Bu girişim aynı zamanda, Ankara'nın sanat etkinlikleri açısından hareketlenmesi yönünde bir gelişmeye kaynaklık etmiştir. 1932'de kurulan Halkevleri ise, toplumun kültür ve sanata olan duyarlılığının gelişimi açısından

olduğu kadar, sanatçılara sergi açabilecekleri mekan sağlamaları nedeniyle de önemlidirler. Çalışmaları dil, edebiyat, güzel sanatlar, temsil, spor, sosyal yardım, halk dersaneleri ve kurslar, kütüphane ve yayın, köycülük, tarih ve müze şubeleri olmak üzere 9 bölümde toplanan Halkevleri ilk olarak 14 tane açılmıştır (lebriz.com, 2003).

1933 yılında başlatılan üniversite reformu çerçevesinde yapılan yenileşme çabaları kapsamında 1936 yılında akademi hocalarının değiştirilmesi, 1937 yılında İstanbul'da Dolmabahçe Sarayı'nın Velihaht Dairesi'nde Resim ve Heykel Müzesinin açılması, 1938 de başlayan yurt gezileri, 1939 Ankara'da ilk kez Devlet Resim ve Heykel Sergisi gibi gelişmeler, Türk resmini etkileyen önemli faktörlerdir (Elmas, 1999). Ayrıca 1930'lu yıllarda Nazi rejiminin ağırlığını hissettirmesi üzerine Almanya'dan kaçan Yahudi kökenli sanatçıların Atatürk'ün daveti üzerine Türkiye'ye gelmelerinin de resim sanatımıza katkısı olmuştur.

Bu çalışmada 1923-1933 yılları arası Türk Resim Sanatını incenlemeye çalışıldı. Ama şu da bir gerçek ki Çağdaş Türk resmini belli dönemlere ayırarak, bir dönem öncesi veya sonrası bağımsız bir gelişmeden bahsetmek zordur. Batı resim dünyasında olduğu gibi, bu dünyanın paralelinde gelişmekte olan Türk resminde de, bir önceki kuşağın bir sonraki kuşağa aktardığı görsel değerler süreklilik gösterir ve yeni değerler, ancak bu süreklilik içinde belli bir yere oturabilir. Sanatçının oluşmasını yönlendiren toplumsal ve kültürel koşullar, bir ülkenin yaşam geleneğine bağlı öğeleridir. Sanatçı bu koşullardan doğal olarak etkilenir ve kendisini bir sonraki kuşağa bağlayacak kültür değerleri de ancak o koşullarla açıklanabilir (Elmas, 1999).

Araştırmacılar, çağdaş Türk Resim Sanatını genellikle batı sanat akımlarının gecikerek uygulanmış taklitleri olarak görmektedirler. Öte yandan bu aktarımın zengin koşulları üzerindeki değerlendirmeler oldukça sınırlıdır.

Türk Resim Sanatında, 1923-1933 arasında İzlenimciler, Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar, D grubu adı altında gruplaşmalar görülür. Gruplar kendilerinden öncekileri ilerleme kaydetmedikleri için eleştirmişlerdir. Oysa ki, sanat tarihinde ilerleme kavramı diye bir şey yoktur. Müstakillerin, İzlenimcilerden veya D

Grubunun Müstakillerden daha üstün, hatta daha çağdaş olduğunu ileri sürebilmek mümkün değildir.

Uygarlık tarihinin kilometre taşları arasında yer alan eserler tıpkı bir ağacın yaprakları gibidir, altta yer alanların yukarıdakilerden daha az yaprak olduğunu kimse iddia edemez. Üstelik sanat tarihinde bir başka şey daha eklenir buna; alttaki yapraklara tekabül eden eski sanat yapıtları kuşaklar boyu kendileri ile hesaplaşmış olmaktan aldıkları güçle, yeni örneklerine oranla daha zengin görünürler (Ergüven, 1994).

Bu araştırmada 1923-1933 yılları arasındaki Türk Resim Sanatı irdelenmiştir. Objektif bir bakış açısı yakalayabilmek için, Türkiye'nin o dönemdeki genel siyasi yapısı, politikaları, ekonomisi ve var olan sanat mirası ışığında oluşan sanat gurupları ve bunların etkileri ele alınmaya çalışılmıştır. Türkiye'de sanat eğitimi ve bu eğitim içerisinde önemli yeri olan Türk sanatçılarının etkileri incelenmiştir. Cumhuriyet öncesi ve sonrası resim-iş eğitimi programları, resim öğretmenlerinin yaşamlarını, sanatlarını, sergilerini ve sanat çevresi içindeki yerleri ele alınmaya çalışılmıştır.

Çağdaş Türk resim sanatının Cumhuriyet öncesini, bir "ön-dönem" olarak alırsak, Cumhuriyet sonrasını "yakın dönem" olarak düşünmek mümkündür. Böyle bir yaklaşım, çağdaş Türk resmi kavramının birbiri ile ilişkili iki ana dönem içinde incelenmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Fakat bu iki dönemi birbirinden bağımsız olarak ele almanın mümkün olmayacağı inancıyla, Cumhuriyet öncesi dönemden de bahsetmeye çalışıldı.

## **Araştırmanın Amacı**

1923-1933 yılları arasında Türk resim sanatının gelişimi ve dönemin sanatçılarının eğitime katkıları incelendi.

Çağdaş Türk resminin gelişiminde önemli bir yeri olan Cumhuriyetin ilk on yılında sanatçıların etkileşimleri, tarzları, getirdikleri yenilikler ve çevreleriyle bilgi birikimlerini paylaşmaları geniş bir perspektifle araştırıldı.

## **Araştırmanın Sınırı**

Cumhuriyetin ilk on yılındaki sanat ve eğitim gelişimi incelenirken, objektif bir bakış açısı yakalayabilmek için Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet sonrası dönemleri ele alındı. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemindeki sanatçılar ve verdikleri sanat eğitimi Cumhuriyet sonrası da devam ettiği için bu bir zorunluluktur.

## **Araştırmada İzlenen Metot**

Araştırmamızda dönemin sanatçıları ve sanatsal faaliyetler kronolojik bir sıra içinde incelendi. Kaynakların taranması; dönemin anlatıldığı kitap, dergi, gazete, makale ve internet bilgileri toplandı ve değerlendirildi.

## **I. BÖLÜM**

### **1923 ÖNCESİ TÜRK RESMİNİN GELİŞİMİ**

Resim sanatımızda, batılılaşma yönündeki gelişmeler, Cumhuriyet öncesi ve sonrası olmak üzere iki temel başlık altında toplanabilir. Cumhuriyet öncesi ile sonrası arasında, iki farklı dünya görüşünün zorunlu bir sonucu olarak, bir takım ayrımlar söz konusu olsa da, resim sanatımızda batılılaşmaya yönelik gelişmeler bu iki dönemi birbirine bağlı ve birbirini izleyen iki periyodun bütünlüğü açısından görmenin daha doğru olacağı sonucuna götürür bizi. Böyle bakınca, Türk resminin geçen yüzyıl içindeki oluşumlar çerçevesinde gelişen, zamanla evrimleşen ve nihayet Cumhuriyet dönemindeki sanatçı etkinliklerine bağlanan süreçliliğini, düz bir çizgi üzerinde izleme zorunluluğu ortaya çıkmaktadır (Özsezgin). Bu bağlamda, erken dönem ve 1914 Kuşağının, Cumhuriyet öncesi gelişimine kısaca bakmak şarttır.

#### **1.1.Erken Dönem**

Yenilikli reformlar çerçevesinde, batıdan alınan kurum ve düşüncelerin adaptasyonu sırasında Türk sanatçısı da etkilenmiştir. Devlet tarafından doğrudan yapılan müdahalelerle eski geleneksel karakterinden farklı Batılı bir üslup ve nitelik kazanması sağlanmıştır. Bu durum ait olduğu toplumla birlikte 18.yy. Türk Sanatçısının kültürel değişiminin bir ifadesidir. Hiç de kısa sayılmayacak bir süreç içindeki ilk önemli basamak veya dönem, yeni açılan askeri okullardan yetişen asker sanatçılardan meydana gelir. Mühendishane-i Bahr-i Humayun ve Mühendishane-i Berri-i Hümayun'u takiben açılan Harbiye (1835) ve Bahriye'de askeri öğrencilere teknik çizim ve haritacılık için gerekli görülen resim dersleri, zorunlu ders olarak öğretim programına alınmıştır. Öğrenciler harita çiziminin yanı sıra taş baskı, kazıma ve oyma gibi teknikler hakkında da bilgi veriliyordu. Askeri Tıbbiye ve Harbiye'nin açılması sonrasında eğitimci ihtiyacını karşılamak için ilk olarak yurt dışına İngiltere ve Fransa'ya öğrenci gönderildi.

Günün modern eğitim programlarının uygulandığı askeri okullardan mezun olan askeri ressam, dönemlerindeki reformist biçimlenmenin kültür ve sanat

alanındaki hedeflerini temsil ediyorlardı. Bir bakıma geleneksel Türk Resmiyle (minyatür), batılı çağdaş resim arasındaki ilk aşamayı temsil eden (Başkan, 1994) bu sanatçılardan bazıları aşağıdaki tabloda verilmiştir;

MEZUN OLDUKLARI OKULLAR	DÖNEMİN SANATÇILARI	DOĞUM ve ÖLÜM TARİHİ
Mühendishane-i Berr-i Hümayun'dan mezun olanlar	Ferik İbrahim Paşa Hüsnü Yusuf Eyüplü Cemal Halil Paşa	(1815-1889) (1839-1906) (1836-1883) (1857-1939)
Mekteb-i Harbiye-i Şahane'den	Ferik Tevfik Paşa Osman Nuri Paşa Ahmet Şekür Hüseyin Zekai Paşa Hoca Ali Rıza Ahmet Ziya Akbulut	(1819-1866) (1842-1913) (1856-1951) (1860-1919) (1858-1930) (1869-1938)
Mekteb-i Tıbbiye'den	Şeker Ahmet Paşa	(1841-1907)
Özel Eğitim Görenler	Emin Baba	(1841-1907)

Fotoğraf tekniği Türkiye'ye icadından kısa bir süre sonra, 1840'lı yıllarda girmiştir. Çoğunluğu azınlıktan olan fotoğrafçı atölyelerine, Osmanlı Sarayı da ilgi göstermiş ve bu tekniğin tasvir konusunda hızlı ve pratik sonuç veren özellikleri giderek batılılaşan Müslümanlar arasında yoğun bir ilgi kaynağı olmuştur. Bazı ressamlarımızın bu fotoğraflardan yararlandıkları, resimlerini İstanbul'un fotoğraflarından yararlanarak yaptıkları saptanmıştır. Türk Sanat çevresinde, (XIX: yüzyıl ressamları) genellikle "Primitifler" diye anılan bu sanatçıların fotoğraflardan yaptıkları çalışmalar incelendiğinde; duru, sakin, ıssız bir yorum dikkati çekerken, ortaya koydukları üslup ortaklığı, adeta anonim bir atölye ruhu içinde çalıştıklarını gösterir. İlk temsilcileri; Ahmet Şükrü, Ahmet Bedri, Hilmi Kasımpaşalı, Giritli Hüseyin, Mehmet Kangır, Hüseyin Karagümrük'tür. Çoğunluğunu saray fotoğrafçısı Abdullah Fereres'in çektiği fotoğraflardan yararlanarak Yıldız ve Topkapı

Sarayları'na ait görüntülerle kimi İstanbul manzaralarını resmedip ortak bir manzara duyarlılığı etrafında birleşen bu sanatçılar, yüzyılların alışkanlığı nedeniyle yağlıboyanın verdiği imkanlarla Batı'nın perspektif, ışık-gölge ve hacim gibi değerlerinden yararlanırken, minyatür ayrıntıcılığını da unutmamışlardır.

Türk Resim Sanatı'nın Klasikleri olarak kabul edilen Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid ise, Primitifler diye adlandırılan gruba göre daha farklı bir üslupta resim yapmışlardır. Doğaya bağlı kalan ancak tabiatı bir sanat görüşü ile ifade etmeye çalışan bu sanatçılar, doğayı olduğu gibi resmetmeyip kendilerinden bir şeyler katmışlardır. Özellikle Osman Hamdi, titiz bir işçiliğin ürünü olan büyük boyutlu tablolarına Doğu dünyasından ilginç görünüşleri konu almıştır.

Türk Resminin Klasikleri	
Osman Hamdi	-Büyük boyutlu çalışmalar yapmıştır. -Doğu dünyasına ait resimleri çoğunluktadır.
Şeker Ahmet Paşa	-İlk resim sergisini açan sanatçımızdır. -Ayrıntıya önem veren bir üslubu vardır.
Süleyman Seyyit	-Çoğunlukla natüremort çalışmıştır.

Klasik olarak adlandırılan Şeker Ahmet Paşa (1841-1907), batıda eğitim görmüş, naif bir gerçekçiliğe ulaşmış, kaliteli eserler veren sanatçılarımızdandır. Gerek natüremortları, gerekse peyzajlarında dikkatli duyarlılık gösteren bir ressamımızdır. 1874'de İstanbul'da ilk resim sergisini düzenleyen de Şeker Ahmet Paşadır. Courbet'in hayvan resimlerini yansıtan "Karca"sı, ressamın dikkatli bir gözlemci olduğu konusunda kuşkuya yer bırakmıyor. Avrupa Baroğu ressamlarının karanlık fonlu resimlerinin havasını yansıtan renkleriyle o, bizde yarı hayalden yarı gözlemlenmiş, bir şövale resminin de temsilcisidir. Eserlerini hiçbir disiplinsizlik serbestliğine girmeden ve resmin ciddi çalışma gerektirdiğine inanarak oluşturmuştur (Turani, 1997).

Şeker Ahmet Paşa, sanat çizgileri bakımından Osman Hamdi ile benzer nitelikleri taşımaktadır. Osman Hamdi'de görülen ince işlenmişlik ve titizlik onda da vardır. Mesela "Ormandaki Karca" isimli tablosunda ormanın ortasındaki karacanın

tüyleri nerdeyse tek tek sayılabilecek durundadır. En ince ayrıntılar bile işlenmiştir. Minyatürlerde de görülen bu ayrıntıcılık onun sadece "Orman", "Hisar ve Evler" konulu resimlerinde değil diğerlerinde de görülür (Elmas, 1999).

XIX. yüzyılın ikinci yarısında yetişmiş Süleyman Seyyid Bey'in ilgisi daha çok natürmorta yönelik olmakla birlikte özgün bir figür araştırmasından uzak olmadığı da bilinmektedir. Süleyman Seyyid'in natürmortu şema duygusundan çok, resimsel bir plastik olgu olarak betimlemeye çalıştığı, kişisel belirtilerin güçlenme sürecine bir kanıttır (Tansuğ, 1999).

Asker ressamlarımızın eserlerinde, Fransa'daki 1830 peyzajcılarını adı ile anılan sanatçıların havası vardır. Fakat bunun yanında, genellikle bizim İstanbul'umuzun o kendine özgü yerel eski havasını yansıtan bir duygululuk da bu sanatçılarımızın eserlerinde görülür (Turani, 1997).

XIX. asrın ikinci yarısından sonra yetişen Türk ressamları, milli duygularına sadık kalarak büyük bir samimiyetle peyzaj, natürmort ve hatta portreler yapmışlardır. Daha çok tekniğe önem vermişlerdir. Ne bir dünya görüşleri ne de felsefeleri vardı. Türk ressamlığının Avrupa tarzındaki ilk dönemini temsil eden sanatkarlar, çevrelerindeki manzaralara bakarak öğrendikleri tekniği uygulamayı kendilerine yeter bir tarz olarak seçmişlerdi (Berk, 1943).

Yeni döneme girerken, Türkiye'nin Batı'ya açılan kapısı İstanbul, sanatsal oluşumların odaklandığı geleneksel merkez olma özelliğini sürdürmekteydi. Osmanlı sarayı, askeri okul çıkışlı ressamlar arasında yetenekli gördüklerini Avrupa'ya göndererek, dönüşlerinde ise Harbiye ve Tıbbiye gibi, eğitimin batılı modellere göre yönlendirildiği okullarda resim öğretmenliğine atayarak ya da sarayda seçkin görevler vererek, sanatın gelişmesi yolunda uygun bir ortam yaratmıştır. 1880'li yıllarda, Sanayi-i Nefise ile sivilleşme dönemine giren sanat eğitimi, asker ressamlar kuşağının etkinliğini büyük ölçüde sarsmamakla beraber, bu kuşağın başlatmış olduğu boya resim kültürünün daha geniş bir çevreye yayılmasında etkili olmuştur. Bir yüksek okul olarak kurulan Sanayi-i Nefise'nin derecesi, padişahın iradesi ile saptanmıştır. Abdülhamit zamanında çıkan bir yasaya göre, yüksek okul öğrencileri askerlikten muaftır ve bunlar içinde başarılı



görülenlere "maarif madalyası" verilmektedir. Bu hakların, Sanayi-i Nefise mezunlarına, verilmesi ile önceleri öğrenci sayısı düşük olan bu okula ilginin artmasını sağlamıştır. II. Meşrutiyetin (1908) toplum yaşamına getirdiği yeni görüş ve bakışlar sonucunda, Sanayi-i Nefise'ye batılı bir öğretim kurumu kimliği kazandırılması yolundaki çabalarda yoğunlaşmıştır. 1924 tarihli yönetmelikle okul, artık yüksek derecelidir. Bölümler arasında süsleme sanatları da katılır. Okul, kayıtlı öğrenciler dışında, konuk öğrencilerin devam ettikleri "serbest atölye" yi de kapsamaktadır (Özsezgin).

Cumhuriyet'e doğru yol alırken, bu tür çabaların, yeni ortamın oluşmasında olumlu birer etken, en azından öncü-kolaylaştırıcı bir zemin yarattığı gözlemlenebilmektedir. Bu gelişimleri maddeleştirirsek;

1-Sanayi-i Nefise'den, mezun olan öğrencilere, okullarda resim öğretmenliği ya da Sarayda görev verilmiştir.

2-Pentür kültürünün yayılması sağlanmıştır.

3-Okuldan mezun olanlar, askerlikten muaf tutulmuştur.

4-Özel atölyelerin açılması ile yerli ressamlarla yabancı sanatçılar arasında yeni diyaloglar başlamıştır.

## **1.2.Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve 1914 Kuşağı**

### **1.2.1.Osmanlı Ressamlar Cemiyeti**

19. yüzyılın son yirmi yılı değişen ve gelişen kültür ortamında kendisine önemli ve kalıcı bir yer edinen Türk resim sanatının kurumlaşma çabalarının yoğunlaştığı yıllardır. Resim sanatının çeşitli düzeylerdeki (askeri-sivil) okulların eğitim programında yer alması, bu okulların resim eğitimcisi kadrolarının oluşması ve düzenli sergi organizasyonları, ayrıca Sanayi-i Nefise'nin açılması, Türk resim sanatının bir meslek olgusuyla birleşmesi sürecini başlatmıştır. Ayrıca iletişim

olanaklarının artışı, basının önemli bir güç olarak etkinleşmesi ve sanatçı-toplum ilişkilerindeki arayışlar da bu süreci hızlandıran etkenler olmuştur (Başkan, 1994).

Meşrutiyetin ilanı ile yayılan coşku, bireylerde gerçekte olduğundan fazla bir özgürlük havası yaratmıştır. Böylece, yeni bir girişimcilik ruhu ortaya çıkmıştır. Bunun sanat alanındaki yansıması, 1880'li yılların başlarında doğan bir grup genç ressamın kurduğu Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'dir. Mehmet Ruhi Arel'in, Şehzadebaşı'ndaki evinde yapılan toplantılarda cemiyetin kuruluşu ile ilgili çalışmalar gündeme gelmiştir.

Bu toplantılarda, Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunları arasında yer alan genç ressamlar; Ruhi Arel, Sami Yetik, Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve onlara sonradan katılan Nazmi Ziya, Avni Lifij, Mehmet Ali Laga, Feyahman Duran, Vecihi Bereketoğlu, Namık İsmail, Celal Esat Arseven, Mihri Müşfik ve Müfide Kadri gibi isimler bulunmaktadır. Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, Şevket Dağ, Osman Asaf ve cemiyete büyük destek olan Şehzade Abdülmecit gibi yaşça daha büyük olan ressamlar da bu gençlerin arasında yer almışlardır. Bununla beraber, cemiyetin etkinliklerinin odağını, sonradan 1914 Kuşağı olarak tanınacak olan genç sanatçılar oluşturmaktadır.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, güzel sanatların yayılması için çeşitli faaliyetler üstlenmektedir. Sanatçıların bir araya gelerek bir ortam oluşturmasını sağlamak gibi işlevleri de üstlenmişlerdir. 1911-1914 yılları arasında çıkartılan, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi çağdaş Türk Sanatı tarihi açısından, plastik sanatlar alanına yoğunlaşan ilk süreli yayın olma niteliğini taşımasıyla önem kazanmaktadır. Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunlarından Osman Asaf'ın sorumlu yönetici olduğu gazetede; sanatçıların resim ile ilgili yazıları, çevirileri, fotoğrafları yer almıştır. Sanatçılar, eğitim için yurt dışında oldukları dönemde bile, bu yayının devamı için katkılarını sürdürmüşlerdir. Mehmet Ruhi Arel'in Paris'ten yolladığı "*Paris Mektupları*" başlıklı yazılar bunun en güzel kanıtıdır (lebriz.com, 2003).

Batılılaşma sürecinin ikinci eşiği olan II. Meşrutiyetin ilanını takip eden iki yılda sanatçılar, çoğunluğu Paris olmak üzere resim bilgisi ve eğitimlerini artırmak için Avrupa'ya gittiler. Büyük bir kısmı devlet tarafından gönderilen İbrahim Çallı,

Avni Lifij, Namık İsmail ve Nazmi Ziya Güran gibi isimlerden oluşan bu sanatçılar, I.Dünya Savaşı'nın başlaması ile yurda dönene kadar Fernand Cormon, Jena-Paul Lourens ve Albert Laurens'in atölyelerinde çalıştılar. Bu atölyelerdeki eğitim akademik bir yönde gerçekleştiyse de Çallı ve arkadaşları, yurda döndüklerinde bu akademik eğitimin tersine gelişen izlenimci anlayışta resimler yaptılar.

Avrupa'dan dönen sanatçılardan, Çallı, Onat, Duran Sanayi-i Nefise'de göreve başladılar. Öncelikle bir araya gelmek, sergiler açmak ve beraberlerinde getirdikleri "yeni çığır"ın temelini atmak amacıyla Çallı ve arkadaşları 1909'da "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti" çatısı altında toplandılar (Başkan, 1994).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin Sanayi-i Nefise Mektebi Ali'si gibi saray çevresinin desteğinde kurulması Şehzade Abdülmecit Efendi'nin derneğe desteğini de beraberinde getirmiştir. Abdülmecit, derneğin yayın organı olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası'nın çıkarılmasına yardımcı olmuş ve cemiyetin sergilerine de katılmıştır.

Osman Asaf'ın sorumluluğunda çıkartılan birliğin mecmuası, Mart ayı 1911 ile Temmuz 1914 yılları arasında 18 sayı yayınlanmıştır. İlk kez plastik sanatçılar alanında halkı aydınlatmaya yönelik bilgi veren mecmuada, güzel sanatlara ilişkin sorunlar ele alınmıştır. Hoca Ali Rıza, Sami Yetik, Ruhi Arel, Ahmet Ziya Akbulut gibi sanatçıların, dönemin sanat etkinliklerine ilişkin makalelerine yer verilmiştir (Elmas, 1999).

İkinci Meşrutiyet (1908-1918) döneminin siyasi çalkantıları, herkesin İttihat ve terakki çevresinde nüfuz elde etmek için birbiriyle kıyasıya mücadele ettiği bir ortamın karmaşık olayları ortasında, sanatsal gelişmelerin gölgeye itilmiş görüntüsüne karşın, özellikle Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin, sanatı bireysel bir çalışmanın ürünü olmaktan çıkarıp toplu bir harekete dönüştüren tavrı, kuşkusuz önemlidir. Galatasaray Sergilerinde, her tür ve anlayışta resim sergilenebiliyordu. Bu durum, Cumhuriyetin kuruluşunu izleyen yıllarda ve daha sonra, ressamların anlatış ve eğilim farklılığını olumlu yönde etkilemiş, daha da önemlisi, sanatçıların bir dernek çatısı altında, omuz omuza vererek karşılıklı dayanışma içinde çalışma bilincinin kökleşmesine yol açmıştır. Bireysel sergilerin henüz söz konusu olmadığı,

sanatçı sayısının belirli bir çevre içinde dönüp durduğu bir aşamada, sanatçıların bu tür bir dayanışma bilinci doğrultusunda hareket etmeleri, dönemin bir gereğiydi. II. Meşrutiyet döneminin özgürlük ortamı ve saraydan gelen destek sonucu, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin toplu bir sergiyle birlikte, cemiyetin organı niteliğinde bir gazete de yayımlanmış olması, sanat olaylarının örgütlü bir nitelik kazandığı anlamına gelmiştir. Gazetenin ilk sayısında resim, genel anlamıyla, doğada görülenleri bir yüzey üzerine aktarılması olarak tanımlanıyordu. Bu anlamda resim, bir ulusun övünç nedeni olan, olanca parıltılı ve görkemiyle gelecek kuşaklara geçmesi istenen büyük olayların, sürekli bakışlarda varlık haline gelmesini sağlamaktaydı. Ancak beklenen ilgi, henüz gerçekleşmemişti; bu ilginin oluşması gerekmektedir. Çünkü hala "*marifet, iltifata tabidir, müşterisiz meta zayidir*" (Özsezgin) anlatışı hüküm sürüyordu.

Osmanlı Ressamlar Derneği'nin getirdiği yenilikleri şöyle maddeleştirebiliriz;

- 1-Sanatçıları bir araya getirerek, güzel sanatların yayılmasını sağlamıştır.
- 2-İlk defa sanat içerikli süreli bir dergi çıkartmışlardır.
- 3-Zamanın yöneticilerinden büyük destek görmüşlerdir.
- 4-Üyelerinden bazıları eğitim kadrosunda yer almış, yeni yetişen nesli eğitmiştir.
- 5-Bünyelerinde her türlü anlayışa yer vermişlerdir.

Sanayi-i Nefise Mekteb-i Ali'sinin öğrenime açılmasından 25 yıl sonra kurulan Osmanlı Ressamlar Derneği, yeni kurulan Cumhuriyet Türkiye'sine ayak uydurmak amacıyla, adını kademeli olarak değiştirecek ve son olarak da Güzel Sanatlar Birliği adını alacaktır (Giray, 1993). Güzel Sanatlar Birliği üyelerinin çoğu Sanayi-i Nefise Mektebi'nde yetişmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin atölyelerinde yapılan çalışmalar, düzey yönünden abartılmamak koşulu ile, Türkiye'de resim eğitiminin akademik bir disipline sokulması yönünden bir aşamadır. Bu eğitimde figür anatomisi ve portre sorunlarına önem verilmiş olduğu göze çarpar. Bu eğitim

çevresinin statik atmosferini Osman Hamdi'nin yapıtları kadar, öğrenci kesimlerinin biçim arayışlarındaki değer ve figür ilişkisinin yaygınlaştığı oranda örneklerine rastlanan portreler de belirtir (Tansuğ, 1999).

Güzel Sanatlar Birliği (Osmanlı Ressamlar Cemiyeti) 1916 dan itibaren düzenli olarak Galatasaray Sergilerini açmıştır. Güzel Sanatlar Birliğinin 1923'teki sergisinin (7. Galatasaray Sergisi) açılışında, sanatçılar adına konuşan Çallı, sanatçıların ne denli zorluklar ve yoksulluklar içerisinde çalıştığını dile getirirken, devlet adına orada bulunan Hamdullah Suphi Bey de sanatçılardan ulusal konuları ele almalarını istemiştir (lebriz.com, 2003).

Güzel Sanatlar Birliği, Türk resim sanatının ilk yıllarında, az sayıda ressam yetiştiği bir dönemde, tüm sanatsal etkinlikleri üstlenmiş, dönemin şartları da göz önüne alındığında oldukça başarılı sonuçlara ulaşılmıştır. Bunun yanında, Galatasaray ve Ankara sergilerine katılmak isteyen sanatçılar, ancak Güzel Sanatlar Birliği üyelerinin kararları doğrultusunda resimlerini sergileyebilmekte ve ayrıca ülkede zaten kısıtlı olan sanatsal çalışmalardan elde edilen tüm gelirler de birliğin üyelerine gitmekteydi (Giray, 1993).

### **1.2.2. 1914 Çallı Kuşağı**

1874'de Avrupa'da doğan izlenimcilik, Rönesans'tan beri çok tutulan klasik konuları bir yana iter. Mitoloji, din ve tarihten alınmış ya da ünlü kişilerin portreleri, geleneksel konulara karşı çıkan bu yenilikçi sanatçıları artık hiç ilgilendirmemektedir. Onların kanısınca artık her şeyin resmi yapılabilir ve yapılmalıdır; sokaktan sahneler, halk şenlikleri, balolar vb. konular sanatçılar tarafından tuvallere aktarılır.

Fakat her akım gibi empresyonizmde bir süre sonra gündemden düşmeye mahkum olacaktır. Claude Monet ve arkadaşlarının Empresyonizm'in bereketli yıllarında uyguladıkları teknik, resim sanatının evrensel dili olmaya yüz tutarken, zamanla, yaygın akademileşmiş, belki biraz da yozlaşmış bir reçete niteliğine bürünmüştür. Ama batı ülkeleri ve özellikle Fransa için bir düşünüş sayılabilecek bu

yozlaşma, 1914'te yurda dönen Türk ressamlarına resim sanatımıza yeni bir dönem katma olanağı sağlamıştır (Berk, Turani).

Avrupa'ya eğitim amaçlı gidip, yurduna dönen sanatçılarımız, batıdaki anlamına giderek daha çok yaklaşan bir resim patlamasını, 1914 yılında ülkemizde gerçekleştirmişlerdir. 1910'da Sanayi-i Nefise'de açılan "Avrupa sınavını" kazanan gençlerimiz, I. Dünya Savaşı'nın çıkması üzerine yurda geri çağırılmışlar ya da Fransa, Almanya ve İtalya'dan kendi istekleri ile ülkemize dönmüşlerdir.

Batıdan dönen sanatçılara, üslup eğilimi ve resim anlayışı yönünden izlenimci niteliği yakıştırılır. Batıdan empresyonist etkiler almış olmaları ve gün ışığı ile koyu tonlardan arındırılmış saf renkli paletlerine bağlılıkları yönünden haklı yanları vardır. 1914 Kuşağı ressamları Sanayi-i Nefise'de eğitim görmüş kişilerden oluşur. Ruhi Arel, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar gibi sanatçılar önce Deniz Harp Okulu'nu bitirerek, teğmen olduktan sonra Sanayi-i Nefise'de resim eğitimi görmüşlerdir (Tansuğ, 1986). Namık İsmail, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Avni Lifij gibi üstün yetenekli bu gençlerin, Türk resmindeki yenileşme çabalarını başlattıkları söylenebilir.

Empresyonizmin, renk ve ışık özelliklerine dayanarak, tabiat parçalarını tasvirten başka amacı yoktur. Empresyonistler için en büyük başarı, ışığın bin bir şeklini tuvale geçirmektir. Claude Monet bir gün, empresyonizmin nazariyeleri hakkında kendisine soru soran birisine; "Bizim nazariyemiz yoktur, biz kuşun öttüğü gibi resim yaparız ..." demiştir (Berk). Bu bağlamda bizim sanatçılarımız da ışığın ve rengin bin bir şeklini tuvallerine aşağıdaki şekillerde aktarmışlardır.

Hikmet Onat, bu teknikle İstanbul Boğazını konu aldığı başarılı yapıtlar vermiştir. Feyhaman Duran da gerçekçilik ile izlenimcilik arası bir yoruma gider. Türk portreciliğini fotoğrafik görüntüden kurtarmıştır. Bu yönelim yapıtlarına renk şeffaflığı kazandırır. Bu gruptan Ruhi Arel, toplumsal yaşam konulu yapıtlarında, gerçekçiliğe yaklaşan bir tutum izlemiştir. Avni Lifij, allegorik yapıdaki düzenlemeleriyle farklı bir kişiliği ortaya koymuş, kullandığı renklerle, simgeci (sembolist) bir etki altında kalarak, desenlerinde strüktürel bir çizgi yapısına önem vermiştir. Namık İsmail ise izlenimci ve dışavurumcu anlayışlar etkisinde eserler

vermiş hiçbir anlayışa tümüyle bağlanamamıştır. “*Harman*” tablosunda, gerçekçi ve izlenimci yaklaşımla, güçlü bir açık hava ressamı olarak karşımıza çıkmıştır.

İzlenimci anlayışta çalışan diğer sanatçılardan Şevket Dağ, çoğunluğu cami içi olan yapıtlarında, güçlü renk armonileri ortaya koyar. İç mimari görünüşlerini, olgun renk karşıtlıkları içinde, resimsel bir anlatıma sokar.

Asker ressam olan Mehmet Ali Laga, rengi öne çıkartan bir anlatım ile dikkati çekmektedir. İzlenimciliği benimseyen diğer sanatçılardan Hayri Çizel’in tablolarında renk, parlak, taze yapısıyla, yeni bitirilmiş bir çalışma etkisi yansıtır. Hasan Vecih Bereketoğlu da peyzaj ve portre çalışmalarıyla, bu akımın Türkiye’deki önemli temsilcilerden biri olmuştur. Diğer bir asker ressam Ali Rıza Beyazıt ise, peyzaj ve natürmort çalışmalarında Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza’nın etkilerini gösterir. Sanatçının zaman zaman akademik bir anlatıma gittiği görülür.

İzlenimciler, 1916’dan başlayarak Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin, her yıl düzenlenen Galatasaray Sergilerine katıldılar. Bu sergiler, Türk resim sanatında önemli bir olay olarak toplumu etkilerken, her yaş ve anlayıştaki sanatçıların katılımıyla büyük bir çeşitlilik göstermekteydi.

Görüldüğü gibi Türk Resim Sanatı, 1923’e kadar Naif, Akademik, Gerçekçi ve İzlenimci sanat anlayışlarıyla gelişimini sürdürmüştür.

Avrupa’daki kübist-konstrüktivist akımları benimseyen, daha sonraki kuşağın “*sağlam bir desenden yoksun ve paletleri gelişi güzel boyalarla karma karışık*” diye küçümsemeye çalıştıkları (ki kuşaklar arası savaşım yönünden bu suçlamaları doğal karşılamak gerekir) 1914 Kuşağı ressamları, gerçekte olağan üstü yeteneklerle donanmışlardır (Tansuğ, 1999). Çallı Kuşağı da Şeker Ahmet Paşa ve arkadaşlarının temkinli ve samimi görüşlerini bir gerilik saymış, senelerce yeni nesillere öncülük ederek resmi halka yaymakta büyük bir rol oynamış olan Şeker Ahmet Paşa’yı ressam bile saymayacak kadar da ileri gitmişlerdi.

Her eseri, sanatçının yaşadığı şartların içinde değerlendirmek lazım gelir. Büyük sıçramalar pek az kimseye nasip olur. Herkesten bir önder olması

beklenemez. Nesli içinde zamanın sanat anlayışına göre bir varlık göstermek az bir şey değildir. Meşrutiyet devrinde yetişen ve aşırı fırça darbelerine meftun bir neslin insafsızca tenkit ettikleri Şeker Ahmet Paşa'ya bu açıdan bakılacak olursa, Türk sanatı içindeki yeri çok büyüktür (Tollu, 1967).

1914 Kuşağına "Çallı Kuşağı" adı da verilir. Bunun nedeni, Çallı İbrahim'in bir Anadolu kasabası insanı olmaktan kaynaklanan kavruk ama esprili, anekdotları ve bohem yaşamıyla ün yapmış popüler bir sanatçı olmasıdır (Tansuğ, 1999).

1914 Kuşağı Ressamları, Harbiye Nazırı Enver Paşanın kurduğu ve I. Dünya Savaşı yıllarında işlev gören Şişli semtindeki atölyeye rağbet etmişler ve konusu savaş sahneleri ve askerler olan resimler yapmışlardır (Tansuğ, 1986).

Kurulduğu günden başlayarak giderek gelişen ve altıyüz yılı aşkın bir süre Asya, Avrupa, Afrika kıtalarının çeşitli bölgelerini egemenliği altına alarak büyük bir imparatorluk kuran Osmanlı Devleti de bir çok savaşın içinde olmuş ve padişahların bu savaşları, seferleri, zaferleri dönemin resim diliyle kitap sayfalarına aktarılmıştır. 19. yüzyıl ortalarından itibaren Osmanlı sanatçıları yoğun bir biçimde batılı bir anlamda resim anlatışını benimseyerek tuval resmine yönelmelerinden dolayı, I. Dünya Savaşı sırasında, savaşın yerinde gözlemlenmesi ve çeşitli resimler gerçekleştirilmesi için Hayri Çizel (Eşref, 1990), İbrahim Çallı, Ali Cemal gibi bazı sanatçıların cephedeki ortamı yakından gözlemlenmeleri için Çanakkale'ye yollandığı; daha önce Balkan Savaşı sırasında Ali Cemal'in savaşın dramatik etkilerini yansıttığı bir yapıtı bilinmektedir (Gören, 1998).

1914 Kuşağı Sanatçıları, 1916'dan itibaren her yıl Ağustos ayında Galatasaray Lisesinde sergiler düzenlemişlerdir. Bu sergi işlerini Osmanlı Ressamlar Cemiyeti organize etmiştir. Ayrıca yeni bir resim anlayışını İstanbul'a tanıtmışlardır. 1914 Kuşağı Sanatçılarından Çallı, İsmail, Onat, Boyar ve Duran, Sanayi-i Nefise'de üstlendikleri öğretmenlik görevi ile de Türk resmini yönlendirmişlerdir. Bu bağlamda, 1914 Kuşağı, Türk Resim Sanatı'nda gerçek bir dönüm noktası oluşturur ve Türk Edebiyat çevrelerinin, ünlü yazarların resimle çok ilgilenmelerine de yol açar (Tansuğ, 1986).



Osman Hamdi bir yana, 19.yüzyıl içinde gelişen ressamların tümü ne figüre, ne portreye, ne de belli bir konuyu işleyen büyük çapta kompozisyon türlerine yanaşmış, görünüm-manzara, natürmortla çabalarını sınırlandırmışlardır. İşçilikleri titiz, dikkatli, sabırlı ve doğal görünümlere çok bağlı bir objektiflik içinde çalışmışlardır. 1914 dönemine kadar Türk ressamı, doğayı kopya etmekle yetinmiştir.

1914'den sonra Türk Resminde, manzara ve natürmort türlerine; tek figür, insan resmi gibi çeşitli konuların girdiği görülür. Nurullah Berk, 1914 Kuşağı için şu satırları yazmıştır; *"1914 Kuşağının daha öncekilerden farkı, bir zamanlar Avrupa sanatında büyük bir inkılap yapmış olan Empresyonizm tekniğini uygulamış olmaları ve fotoğrafik olduğu kadar kara buldukları Türk paletini tazelemek için hamle göstermiş bulunmalarıdır"* (Berk, 1943).

1914 Kuşağı Sanatçıları bir yandan da figür alanındaki ilgilerini yoğunlaştırmışlar, peyzaj temalarına değişik yorum boyutları katmışlar ve natürmort temasına yönelmişlerdir. Bu resimlerde izleyicinin dikkatini çeken şey, yeni ressamların tekniğiydi. Ayrıntı gerçekliğine önem vermiyor, boya geniş fırçaların savruk vuruşlarıyla tuvale sürüyorlardı (Görsel, 1984). Bu fırça vuruşlarının nedeni izlenimci resmi Türkiye'de benimsetmekti. Aslında izlenimci kuşak olarak bildiğimiz bu sanatçılar belli ölçüler içinde akademik-gerçekçi ya da simgeci resme doğru kayıyordu (Özsezgin, 1982).

1914 Kuşağı Sanatçıları, Sanayi-i Nefise'den sonra (1910) yurt dışına giderek dönemin izlenimci ressamlarının atölyelerinde çalışmışlardır. Ancak ilk izlenimci ressamlardan çok, izlenimciliğin formülleştirilmiş ve yeni bir akademizm haline getirmiş daha sonraki ressamların etkisini yansıtmışlardır. Yine de, Türk resmine yepyeni bir konu çeşitliliği getirerek; açık havada çalışarak, İstanbul'un çeşitli görünümünü resmetmişlerdir. Artık toplum yaşamı, bütün çeşitliliği ile Türk resmine girmiştir (Görsel, 1984).

Empresyonist sanat anlayışında, renk tonları ile rengin parçalara bölünmesi, resim yüzeyinde, renk ve ışık etkilerinin uyumundan oluşan bir hareket duygusu yaratıyordu. Bu durum, geleneksel mekan ve hareket kavramlarına yeni bir boyut

getirdi. Doğanın titreşim halindeki bir anlık durumunu yansıtan Monet, ışık duyumlarından esinlenmişti. Türk ressamların izlenim uygulamaları, onları renk ve fırça kullanma özgürlüğüne kavuşturdu. Böylece kişisel yoruma gidiş de başladı. Bu anlayışa yönelen bazı sanatçılar, açık havada çalışmakla doğa sevgisini yaşamışlar, bazılarıysa, biçimleri akademik desenle işleme ve lokal renkleri kullanma eğilimi göstermiş, bu akımın teknik özelliklerini anlayamamışlardı (Gültekin, 1992).

Batı etkisindeki resmimiz izlenimci kuşak zamanında İstanbul sınırları dışına çıkmamıştır. Batıda izlenimci akımın geç dönem örneklerinden esinlenerek Türkiye'ye bu akımı yirmi otuz yıllık bir gecikme ile getirmiş olan Türk izlenimcileri, İstanbul'un semtlerini, deniz manzaralarını çizerek İstanbul'a koşullanmış bir yöreselciliğin örneklerine bağlı kalmışlardır. İstanbul'un tarihsel yapılarını konu alan asker ressamların yapıtlarına karşı izlenimciler, kendi tekniklerine en yakın konuları, ışıkla yıkanan İstanbul doğasının kıyı-kenar semtlerine kadar uzatarak, nesnel yorumculuğun kalıplarını bir ölçüye kadar yıktılar, yeni doğa parçaları bulmak amacıyla bir bakıma İstanbul'u yeniden ve çağdaş bir ressam bakışıyla keşfetme çabasına giriştiler (Özsezgin, 1982).

Izlenimciler, Türk halkına, resim yapmanın sadece doğayı tekrarlamak değil, aynı zamanda o doğaya kişisel bir yorum, bir anlam katmak olduğunu öğretmişlerdi. Çallı İbrahim'in lirizması, coşkunluğu, Nazmi Ziya'nın güneş oyunu ve akislerine tutkunluğu, Avni Lifij'in şiirsel, biraz da edebi duygunluğu, Feyahman Duran'ın insan yüzüne eğilişi, portreciliği, Namık İsmail'in çok yönlü bakışları yeni ressamları birbirlerinden ayıran özelliklerdir (Berk, Turani).

Batılı izlenimci ressamları, yarım yüzyıla yaklaşan bir arayla izlemiş olmak ve Avrupa akademik kökenli klasik eğilimli ressam hocaların yanında bulunmak, Türk izlenimcilerine daha esnek bir çizgi aşlamıştır. Bu çizgi denilebilir ki izlenimci resimle geçen yüzyılın anlayışı arasında bir noktadır. Açıklıkla ne biri, ne de bütünüyle öbürüdür. Türk izlenimcileri, kendilerinden önceki kuşakların değişmeyen, duru-ışık görünüşünü kuşkusuz büyük ölçüde değiştirmişlerdir. Bir bakıma değişmeden süregelen bir nitelik de gizliden gizliye etkisini duyura gelmiştir (Özsezgin).

1914 Kuşığı adıyla Türk resim tarihi içinde yer alan sanatçıları, empresyonizmin genel anlamı ötesinde bu akımı modern soyutlaşmaya doğru atılan adımların geliştirildiği bir batı akımıyla sıkı ilişki içinde görmek pek olası değildir. Bu sanatçılar, Batıdan etkilenmişler, fakat kendilerinden önce Türk resminde beliren değişim ihtiyaçlarını yerine getirme, batı etkilerini sindirme görevi, izlenimci Türk ressamlarının ortak yönelişidir (Tansuğ, 1986).

Önceki dönemin akademik anlayışını; koyu gölgeler ve renklerin kullanımı, fırça vuruşlarının belli olmadığı pürüzsüz bir yüzey ve doğal gerçeğe benzerlik olarak yorumlayabiliriz. Oysa izlenimcilik; güneşin altındaki doğanın anlık izlenimleri, ışık ve canlı renkler, savruk fırça darbeleri ve lekeler olmak üzere belirlemektedir. Akademik resimde, boya paletin üzerinde karıştırılarak yüzeye aktarılır, oysa izlenimcilikte, doğrudan tuval yüzeyi üzerinde renkli fırça vuruşları yan yana getirilerek etki yaratılır.

1914 Çallı Kuşığının getirdiği yenilikleri şu şekilde maddeleştirebiliriz;

1-Konularda çeşitlenme görülür

2-Doğa resimlerinden ayrılmış değillerdi, fakat her biri kendi anlatımcılığını uyguluyordu.

3-Işık ve gölge oyunları başlamış, koyu renk değerleri yok olmuştu.

4-Güneş ışığının yedi rengini kullandılar.

5-Savruk fırça darbeleri ile çalışmışlardır.

Nurullah Berk, bu grubun Türk resmi için önemine değinerek; "*Çallı ve arkadaşları memlekete yeni bir resim anlayışı getirmişlerdir. Onların bizde oynadıkları rol; empresyonistlerin Garp sanatındaki rollerine eşit sayılabilir*" demiştir. Bu sanatçılar akademik paletten uzaklaşmış, empresyonist denebilecek formlar, ışık titreşimlerine karşı temiz ve parlak renkler kullanmışlardır. Türk

sanatçısı, doğa gözlemlerinde bazen lirizme yönelmiştir. Berk'e göre Çallı, içlerinde en lirik olanıdır. Fırçanın hızlı kullanımı ve renk coşkusu, Çallı'nın tekniğini belirleyen nitelikler olmuştur. Ancak, Türk resminde ışık ve havanın etkisini ve sıcak renk tonlarını en iyi değerlendiren sanatçı Nazmi Ziya Güran oldu. Sanatçı, Paris Güzel Sanatlar Akademisi ve Cormon atölyelerinde çalışmasına karşın, Signac, Sisley ve Monet'nin etkisinde kalmış, yapıtlarında bunu yansıtmıştır. Bedri Rahmi Eyüpoğlu'na göre, Nazmi Ziya'nın sanatını tek bir cümle ile açıklayabiliriz; güneş, ışık ve doğa aşkı. O güneşin eşya ve doğa üzerine vuran ışığını resmetmeye çaba göstermiştir. Yapıtlarında rengi parçalayıp, titreşimler yaratan ritmik motiflerden yararlanmıştır. Onun bu yaklaşımı, diğer empresyonist sanatçılarda görülmez (Gültekin, 1992).

İlk Cumhuriyet kuşağı ressamlarının sanatçı kimliği kazanmalarında, hem hoca, hem de öncü olarak önemli bir işleve sahip olan 1914 kuşağı, Osmanlılıktan Cumhuriyet Türkiyesine geçişin ara dönemini oluşturması bakımından, kendisinden öncekilerle kendisinden sonrakiler arasında, belirleyici bir özelliğe sahiptir. Aralarında asker kökenli Hikmet Onat gibi bir simanın da bulunması, bu kuşak ressamlarının mezun oldukları Sanayi-i Nefise'nin öğretici ve yönlendirici bir kurum olarak, askeri okulların yerini aldığı, böylece sanatçı kuşakların da bir sivilleşme dönemini başladığını belgeler (Özsezgin).

### **1.2.3. Galatasaray Sergileri**

1916 yılından başlayarak, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin öncülüğü altında, her yıl tekrarlanmak üzere, önceleri Galatasaraylılar Yurdunda, daha sonra ise Galatasaray Lisesi'nin resim dershaneleriyle yanındaki iki sınıfta düzenlenen geleneksel Galatasaray Sergileri, Türkiye'de gerçekleştirilen ilk sürekli sergi olması açısından önemlidir.

Bu sergilerin, özellikle 1914 Kuşağı resamları üzerinde olumlu etkiler yarattığı, onları mesleğe ısındırmakta yararlı olduğu söylenebilir. Genellikle peyzaj, portre ve natüremort gibi yaygın konular çevresinde yapıtlar vermiş olan bu kuşağın, Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza gibi asker resamlar tarafından çokça işlenmiş olan bu temaları benimseyip öğrencilerine aktarmakta duyarlı davrandığı, Galatasaray

Sergileri'nin de bu duyarlılığın yaygınlaşmasında, aktif anlamda bir iletişim rolü oynadığı söylenebilir. Hatta zaman içinde, Galatasaray Sergileri, Cumhuriyetle birlikte genç kuşakları derinden etkileyecek olan yeni eğilimli sanatçılara da ev sahipliği yapmıştır (Özsezgin). Girişin ücretli olduğu sergi, uzun yıllar Türk sanat ortamının en önemli etkinliklerinden biri olmuştur. Daha sonra Galatasaray Lisesi'nin salonlarına taşınmış ve cumhuriyetle birlikte Ankara'da tekrar edilmiştir. 1914 Kuşağı Sanatçıları, yeni sanat anlatışının yaygınlaşması için bu sergilere özel bir önem vermişlerdir. Ayrıca sergiler aracılığıyla genç sanatçılara ve akademi öğrencilerine de olanak sağlamışlardır. Galatasaray sergisi, İstanbul salonu hariç tutulursa, Türkiye'de gerçekleşen ilk sürekli sergi olma niteliğini de taşımaktadır.

Sanatsal üretimi teşvik etmek ve toplumla paylaşmak için, sergi en önemli fırsattır. Ayrıca müzesi olmayan bir ülkede pek çok insan ve genç sanatçı için sanat eserinin izlenebileceği tek mekandır. Cihat Burak ve Nuri İyem gibi sonraki kuşağın sanatçıları, resme olan ilgilerinin başlamasında ve biçimlenmesinde, bu sergileri izlemiş olmalarının önemini anılarında aktarmışlardır.

Galatasaray sergilerini Osmanlı Ressamlar Cemiyeti organize ediyor ve yeni bir resim anlayışını İstanbul'a tanıtıyorlardı. Bu sergilere katılan sanatçılar Sami Yetik, Şevket Dağ, M. Ali Laga, Vecih Bereketoğlu, Ömer Adil, Mihri Müşfik, İsmail Hakkı gibi ressamlarımızdır. Bu sanatçıların ortak teması peyzajdı. Fakat Çallı İbrahim, M. Ruhi Arel, Namık İsmail, Feyhaman Duran, Avni Lifij gibi sanatçılar portre temaları, figür kompozisyonları üzerinde duruyorlardı.

Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi Avrupa'dan döndükten sonra 11. Galatasaray Sergisi'ne katılmışlardır. 12 Eylül 1927'de açılan 11. Galatasaray Sergisi'nin en önemli yanı, bu sergide yer alan genç sanatçıların Avrupa eğitiminden kazandıkları yeni etkileri özümsemiş olarak Türk Resminde eski üslupların aşıldığı ilk örnekleri ortaya koymaya ve Cumhuriyet döneminin resim sanatı alanında ilk büyük ve önemli üslup hareketini başlatmış olmasıdır (Giray, 1993).

Kocamemi ve Çelebi Almanya'nın Münih kentinde Von Hofmann atölyesindeki eğitimlerinden dönen ve batıda yaygınlaşan erken 20. yüzyıl

akımlarının herhangi birine bağlanmadan, kübizmden ekspresyonizme kadar her türlü sununün özüm sendiği konstrüktif sistem açısından güçlü bir üslup yenilenmesiyle seyircinin karşısına çıktılar. Bu yenilenme İstanbul sanat çevresinde çarpıcı bir etki uyandırıyor ve bu eğilimlere karşı muhafazakar tepkiler de doğuyordu (Tansuğ, 1999).

11. Galatasaray Sergisi sonunda ortaya çıkan sanat anlayışlarının, bir tür izlenimci anlayışla resim yapan hocaları, Güzel Sanatlar Birliği üyelerinden çok farklı olması nedeniyle birliğin sert tepkisiyle karşılaşılır (Giray, 1993). Hatta daha sonra aynı anlayışı paylaşacak, aynı gruplar içinde yer alacak arkadaşları tarafından bile tepkiler alırlar.

Sanatçılarımızdan bazılarının Galatasaray sergilerindeki faaliyetlerinden bahsedecek olursak; Feyhaman Duran, 1916'da I. Galatasaray Sergisi'ne katıldı. "Dr. Akil Muhtar'ın Portresi" adlı yapıtı ile gümüş madalya ve "Zikri Cemil" (Güzelliğin İyiliğini Anma) ödülüne değer görüldü (Gültekin, 1992). Malik Aksel, İlk kez 1924 yılında, o günlerin ünlü Galatasaray Sergileri'nde ortaya çıkan bir sanatçımızdır; daha sonra Ankara'da açılan İnkılap Sergisi'ne de katılarak başarılı ürünleriyle kendini kabul ettirmiştir (İslimyeli, 1982). Şevket Dağ, yurt içinde Galatasaray Sergileri ve Halkevi sergilerine sürekli katılım göstermiştir (Gültekin, 1992).

İlki 1 Ağustos 1916'da, İstanbul'da Galatasaraylılar Yurdu'nda 48 sanatçının katılımıyla düzenlenen, ancak 1930'lu yıllara doğru etkisini yıldıan yıla yitiren (Özsezgin) Galatasaray Sergileri, Türkiye'de asker ressamların başlattığı ve çoğunluğu bu ressamlardan oluşan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin halka açık tuttuğu bir etkinlikti. Cemal Tollu, bir yazısında söz konusu sergilerin, 1930'lu yıllara kadar Türkiye'de eşine rastlanmayan yegane sanat hadisesi olduğu halde, bu sergiyi düzenleyenlerin, zamanla güçlerinin tükendiğine, seyircilere hiçbir yenilik gösteremez hale geldiğine, deniz, ağaç, kayık gibi alışılmış konuları yineleyen resimlerin artık ilgi çekmediğine deyindir. Tollu'ya göre, bunun nedeni anlayışsızlığın doğurduğu taassup ve iyi niyetli olmamaktır. Artık bundan böyle, Galatasaray Sergileri'nin klasiklerinde, "aşk ve imanla kopya edilmiş bir tabiat parçası bulmak" gene Tollu'ya göre mümkün değildir (Tollu, 1951).

Galatasaray Sergileri'nin 1930'dan daha önce zirveden düştüğünü düşünenler de vardı. İcra vekilleri Heyetinin 12 Eylül 1926 tarihli bir kararnamesi ile Sanayi-i Nefise Sergisi her sene Ankara'da açılacaktır. İşte bu tarihten itibaren resimler Ankara'da önce Etnografya Müzesinde, sonra Türk Ocağı binasında teşhir edilirdi. Ankara'daki sergiler gerek halkın, gerek hükümetin çok rağbetini kazanmıştır. Pek çok resim satılıyordu. Satılmayanlarla da İstanbul'da Galatasaray Sergileri oluşturuluyordu. Artık Galatasaray Sergileri kendi kendine açılıp kapanıyor, haklı olarak ilgisiz kalmış bulunuyordu. Bunun aksine Ankara sergilerine karşı ilgi başlamıştı (Berk, 1943).



## II. BÖLÜM

### 1923 SONRASI TÜRK RESMİNİN GELİŞİMİ

#### 2.1. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

Batı medeniyetine ulaşma, günümüzde bile hala gündemden düşmeyen bu hedef, Cumhuriyetin yeni kurulduğu yıllarda tek kurtuluş olarak görülmekteydi.

Ama, Japonya'da gördüğümüz gibi Batı'ya yöneliş, onu tümüyle kopya ediş olmayacaktı. Ulusal kültürü, sanatı, hatta yaşam biçimlerini, Batı'dan alınan kimi katkılarla değiştirmek, tek sözcükle bir senteze varmak olacaktı. Türkiye'nin onsekizinci yüzyıl sonlarına doğru Avrupa'ya yaklaşma eğilimi, ondokuzuncu yüzyıl boyunca daha da belirlenmiş, bu yüzyıl ortalarında da kristalleşmiştir. (Berk, Turani).

Cumhuriyet öncesi başlayan, yurt dışında burslu öğrenci eğitimi, bu dönemde daha da yoğunlaşır. Atatürk düşünce sistemi, Cumhuriyetle birlikte yeni kültür dönemini başlatmıştır. Atatürk, Türk toplumunun batı dünyasınca kabul edilmiş kültürel değerlere kavuşmasını istiyordu. Çağdaşlaşma hareketlerini teknik ve kültür bütünlüğünde benimsedi; *"...memleketler muhtelifir fakat medeniyet birdir ve bir milletin terakkisi için bu yegane medeniyete iştirak etmesi lazımdır"* görüşüyle Türk toplumunu batı medeniyeti yörüngesine oturtmaya çalıştı. Kültürleşme sürecinde güzel sanatlara önem veren Atatürk, 1923-1938 yılları arasında, resim sanatında yeni ve hızlı bir gelişme dönemini başlatmıştır (Gültekin, 1992).

Bu dönemdeki sanatçılarımızın, yaşamları ve öğrenim dönemleri Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışı Birinci Dünya Savaşı ve Cumhuriyetin kuruluş yıllarına rastlar. Özellikle de Sanayi-i Nefise Mektebindeki öğrenimleri İstanbul'un işgal yıllarının sıkıntı dolu ortamında, okulun sürekli bina değiştirmek zorunda bırakıldığı bir dönemde geçer (Cezar, 1983). Bu nedenlerle, yaşadıkları toplumun hızla gelişen ve değişen siyasal, ekonomik ve kültürel oluşumların içinde, gelişmelere tanık olarak, okuyarak ve düşünerek yetişirler. Türkiye Cumhuriyeti'ne inanç,



güven ve gururla bağlanan, onun inkılaplarını yüreklerinde taşıyan ilk ressam kuşağını oluştururlar.

Ali Avni Çelebi, Semiramis Sokul ile yaptığı röportajda o günleri şöyle anlatıyor; *“Savaş orta kuşağı kaldırmıştı, sokakta çocuklar ve ihtiyarlar vardı. Bizim nesil çok yoksulluk gördü. Mısır koçanları ile beslenmeye çalıştık. Onun için kavruktur savaş çocukları, benim gibi. İdare lambasıyla bir şeyler yapmaya çalışırdık, o da gaz bulursak... Almanya'ya yerleşinceye kadar epeyce sıkıntı çektim..”*.(Sokul, 1992).

Çektikleri zorluklardan aldıkları güçle, çok çalışan gençler, Yeni Resim Cemiyetini kurarlar. Bu gençler; 1923'de Akademiye son sınıf öğrencileri olan Şeref Akdik, Saim Özeren, Refik Ekipman, Elif Naci, Mahmut Cüda, Muhittin Sebati, Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'dir. (Özsezgin).

Meşrutiyet gençlerinin yerini alacak Cumhuriyet gençleri, Güzel Sanatlar Birliği'ni ve temsil ettiği sanat anlayışını aşma arzusu ile Yeni Resim Cemiyeti adı altında bir araya geldiler. Bu gençler, 1924'te İstanbul Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü'nde bir sergi açtılar. Sergide yer alan 115 eserin çoğunu Maarif Vekaleti satın almıştır. Bu tutum, devletin genç Cumhuriyet sanatçılarına desteğini de açıkça ortaya koymaktadır. Genç sanatçıların bu girişimleri, düzenledikleri tek sergi ile sınırlı kalmıştır. 1924 yılından itibaren pek çoğunun burslu olarak Avrupa'ya gitmesi ile grup dağılmıştır (lebriz.com.2003).

Bu bağlamda, Cumhuriyetin birinci yıldönümünde 1924 Ekiminde Maarif Vekaletinin düzenlediği ilk yarışma sınavında başarı kazanan beş öğrenci, resim öğrenimlerini devlet hesabına Fransa'da sürdürmek üzere Paris'e gönderilirler. 1925 yılının Ocak ayında İstanbul'dan ayrılan Refik Fazıl Ekipman, Cevat Hamit Dereli, Mahmut Fehmi Cuda, Muhittin Sebati, Şeref Kamil Akdik on iki gün süren tren yolculuğu sonucunda Paris'e ulaşırlar (Giray, 1994).

Paris'e gönderilen bu öğrenciler, dünya sanatına imza atmış büyük ustaların eserleri ile karşılaştıklarında, hayranlığın ötesinde kendileri için kaygı ve ürkeklik duygularını yaşamışlardır. Her ne kadar Refik Ekipman, *“Bir Çallı olsaydı, hepsini*

*sollardır*” şeklinde bir avunma tablosu sergilese de, Mahmut Cüda'nın “*Dev boyutlu tuvallerin karşısında minicik bir toz oldum*” sözleri öğrencilerin hislerini net olarak sergilemektedir (Giray, 1995).

1922 yılında bireysel olanaklarıyla Almanya'ya giden Ali Avni Çelebi, Ratip Aşir Acudoğlu ve Türk Ocağı bursu ile gönderilen Ahmet Zeki Kocamemi Münih'te öğrenim görmüşlerdir. Ali Çelebi'ye 1923 yılında devlet bursu bağlanır. Ratip Aşir Acudoğlu 1925 yılında Türkiye'ye döner. Cumhuriyetin ikinci yılını kutlama programları içinde Ekim 1925 de Maarif Vekaleti tarafından düzenlenen konkuru kazanan tek heykeltıraş olarak Paris'e öğrenime gönderilen ilk heykel sanatçımız olur. Aynı konkurun resim dalında başarı kazanan Hale Asaf ve Fahri Arkunlar da devlet hesabına Paris'e gönderilirler. Nurullah Berk de bireysel olanaklarıyla Paris'e gider. Paris'te, düzenlenen sınav sonucunda Ulusal Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'na girmeye hak kazanan Mahmut Cuda, Lucien Simon atölyesinde; Nurullah Berk, Ernest Laurent atölyesinde öğrenim görürler. Ratip Aşir Acudoğlu'nun Academie Julian'da Brouchard ve Landawski atölyesindeki öğrenimi, Almanya'da 1922-1924 yılları Münih Güzel Sanatlar Akademisi Prof. Belecker atölyesi çalışmalarına yeni bir aşamanın katılmasını gerçekleştirir (lebriz.com.2003).

Avrupa'daki eğitimlerini tamamlayan bazı genç ressam, 1927 yılında düzenlenen 11. Galatasaray Sergisi'ne katıldı. Bu sergide, birkaç genç sanatçının büyük bir üslup değişimi hamlesine girdikleri görüldü. Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi Almanya'nın Münih kentinde Von Hofmann atölyesindeki eğitimlerinden dönen ve batıda yaygınlaşan erken 20. yüzyıl akımlarının herhangi birine bağlanmadan, kübizmden ekspresyonizme kadar her türlüşünün özümsemiği konstrüktif sistem açısından güçlü bir üslup yenilenmesiyle seyircinin karşısına çıkarlar. Bu yenilenme İstanbul sanat çevresinde çarpıcı bir etki uyandırır ve bu eğilimlere karşı muhafazakar tepkileri de doğurur (Tansuğ, 1999). 11 Galatasaray Sergisi sonunda, ortaya çıkan sanat anlayışlarının, bir tür izlenimci anlayışla resim yapan hocaları, Güzel Sanatlar Birliğı üyelerinden çok farklı olması nedeniyle birliğin sert tepkileri ile karşılaşır (Giray, 1993). Hatta daha sonra aynı anlayışı paylaşacak, aynı gruplar içinde yer alacak arkadaşları tarafından bile tepki alırlar.

Tepkiler sonucu değiştirmedi. Avni elebi ve Zeki Kocamemi, Türk resminde yeni bir anlayışın ilk temsilcileri oldular. Onlarla aynı kuşaktan olan heykeltıraş Zühtü Müridoğlu bu yeni anlayışa ilk tepkilerini şu şekilde dile getirir: *“Biz Matisse’le Picasso’yla alay ederken, Almanya’dan Zeki Kocamemi ve Ali elebi geldi. Aklımız büsbütün karıştı. nce karşı çıktık, sonra sezmeye, anlamaya ve sevmeye başladık. Zeki’yle Ali bizlere yeni sanatın perdesini araladılar”* (Müridoğlu, 1992).

İlk zamanlar aldıkları eleştiriler zaman içinde övgü sözlerine dönüşmüştür. Türk resminde en önemli gelişme, 1928 kuşağı sanatçılarının uyguladıkları kübizm ve ekspresyonizm sanat akımları ile olmuştur. Türk resminin modern evresi bu sanatçılarla başlar. Batıda yüzyıl başında ortaya çıkan modern sanat akımları, Türk resminde ancak 1927’den sonra grlebilmifitir. Zeki Kocememi ve Ali elebi, modern sanat akımlarını getiren iki nc sanatçı oldular. Resim sanatımızdaki ilk düşünsel eğilim onlarla başladı. alışmalarında görülen desen (sert, köşeli ve eğri çizgilerle), geometrik kuruluş, biçim ve planların değerlendirilişi ile kitlelerin ağırlığını ortaya çıkaran konstrüksiyon, Türk resmine yeni bir katkı oldu (Gültekin, 1992)

Güzel Sanatlar Birliği yelerinin hoş karşılamadığı sanat anlayışlarını topluma tanıtmaya, anlatmaya ve beğeni kazanmaya karar veren sanatçıların oluşturduğu Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği 15 Temmuz 1929’da, dernekler yasası uyarınca kurulur. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği 1929-1942 yılları arasında Türk Resim Sanatının yurt içinde tanıtılması, yaygınlaştırılması, geliştirilip zgnleştirilmesi amacıyla çalışmalar yapan bir ressam birliğidir. Türkiye Cumhuriyetinin ilk ressam birliği olan Müstakiller, Türk resim sanatı içinde kurulan ikinci ressam derneğidir (Giray, 1994). Avrupa’daki eğitimlerini tamamlayarak 1928-1929’lar da Türkiye’ye dönen bu genç ressamlar 1923’de kurulan Yeni Resim Cemiyeti’nin uzantısıdır (Altan, 1966). Paris’te 1924-1928 yılları arsında Ernest Laurent, Lucian Siman, Paul Albert Laurens gibi hocaların atölyelerinde çalışarak yurda dönen bu genç ressamlar sanatımıza yeni bir hava getirecek ve İstanbul’daki ustaların 1914’de gerçekleştirdikleri eğilime karşı geleceklerdi (Turani, Berk, 1981).

Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğu olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucuları arasında ressam Refik Fazıl Ekipman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cüda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Saim Özeren, Hamit Görele, Zeki Kocamemi, ressam ve heykeltıraş Muhittin Sebati, heykeltıraş Ratip Aşır Acudoğlu ve dekoratör Fahrettin gibi Türk resim ve heykel sanatının ünlü isimleri yer almaktadır (Görsel, 1984).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyeleri, 1914 Kuşağı sanatçıları gibi tek bir sanat anlayışı altında birleşmemişlerdir. Academie Julian da Paul Albert Laurens atölyesine katılan, Cevat Dereli, Refik Ekipman, Şeref Akdik, Muhittin Sebati'nin yurda dönüşlerinde ürettikleri eserlerinde, aynı akademi ve atölyeyi dört yıl paylaşmanın sonucunda belirebilecek ortak bir sanat anlayışında birleşmemeleri, her sanatçının bireysel duyarlılığını koruması buna en güzel örnektir.

Bireysel olarak yapacakları sanat çalışmalarının Türk resim sanatının gelişmesine kalıcı çözümler getirmeyeceği, oluşacak değer çekişmelerinin, bu aşamada olumsuz etki yapacağı düşüncesine inanırlar. Gelişmekte olan resim sanatımızın düzenli ve kalıcı temellere kavuşturulması, halk tarafından benimsenip yaygınlaşması için çalışmaya karar vererek öncelikle sanatçıların güvence altına alınmalarına ve bireysel sanat anlayışlarına özgürlük tanıyan bir ortam yaratmayı hedeflediler (Giray,1994). Sistemli bir mücadeleye girdiler. Müstakillerin üyelerinden Muhittin Sebati'nin İstanbul'da bir resim galerisi ve bir Güzel Sanatlar Müzesi açılması için bireysel çabaları vardı (Berk, 1943).

Bu bağlamda Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği bir nizamname ve çalışma programı düzenleyerek etkinliklerine başlarlar (Giray, 1993). Birlik nizamnamesinde üyelerin amaçlarını açıklayan ikinci madde aynen şu şekildedir: *"Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği resim ve heykel sanatının memleketimizde henüz inkişaf etmekte olduğunu nazarı itibara alarak bu sanatların terakkisi için sağlam esasların ve emin temelin mevcudiyetini elzem addeder ve sanatın kendine has temiz ve yüksek serbestisi ile çalışarak hizmeti gaye edinir"* (lebriz.com, 2003).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin amaçlarını şöyle maddeleştirebiliriz;

1-Türk resminin gelişmesine katkıda bulunmak.

2-Türk kültüründe belli bir sanat beğenisi oluşturmak.

3-Sergilerle farklı yorum ve tekniklerini, yeni sanat anlayışlarını, konu çeşitliliği içinde ortaya koymak.

4-Desen yapısına ve çizgisel kuruluşa önem vermek.

5-Bir arada hareket ederek kendilerini kabul ettirmek.

15 Nisan 1929'da Ankara Etnoğrafya Müzesi'nde Birinci Genç Ressamlar Sergisi'ni düzenleyen sanatçılar, aynı yıl 15 Ekimde İstanbul Cağaloğlu Türkocağı'nda bu kez Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adıyla ilk resim sergilerini açarlar (lebriz.com, 2003). Daha 1929 da belli olan başlıca amaç, empresyonist paletten vazgeçmek, renklerin cazibesinden, tatlılık ve şeffaflığından ziyade inşa ve desen kaidelerine riayet etmektir (Berk, 1943).

Yeni kuşağın belli başlıları gerek mizaç, gerekse teknik bakımdan birbirlerinden oldukça farklıydılar. Gerçi onları toplayan yukarıda saydığımız amaçları vardı. Ama bu amaçlar, yeterince belirli olmadığı gibi, bir sanatçı grubuna bayrak olacak kesinlik de taşımıyordu. Sanatsal eğilimlerinin kararsızlığına karşılık, bu gençlerin avantajı, 1914'den bu yana tek sergiyle süregelen ve sekiz-on isim çevresinde toplanan Türk resim sanatına yeni temsilciler kazandırmak, daha canlı bir varlıkla hocalarının attığı temeli bir kat yükselterek 1933'lerden sonra daha da kesinleşecek çağdaş akımlara hazırlamak olacaktı (Berk, Turani).

Avantajlarını ve dezavantajlarını, bilerek veya bilmeyerek yola çıkan Müstakiller, konu seçimleri ve çağdaş biçimleri ile resim sanatımızda atılımcı bir dönemi başlatırlar. Refik Ekipman'ın "Bar" resmi, kompozisyon düzeni, renk uyumu ve yepyeni konu seçimiyle bu atılımın halkalarına katılır. Bu serginin en dikkat

çekici resmi, Ali Avni Çelebi'nin "*Maskeli Balosu*" olmuştur. Bu resim konusu, resimsel değeri ve üslup özellikleri ile Türk resminin modern anlayışa açılmasını sağlayan bir kilometre taşı olarak tanınacaktır. Çelebi'nin bir eğlence mekanında dans eden ve rahat bir biçimde oturan kadın figürleri ile dikkati çeken bu resmi, yeni yaşam tarzının çağdaş bir sanat anlayışıyla bütünleştiği bir anlatımı vurgular. (Resim, 4). Ressamın "*Deniz Hamamı*" adlı resmi, bu yıllarda İstanbul'da gelişen yeni yaşam tarzına uzanan bir başka kesittir. Denize giren, bale yapan, tenis oynayan, kelebek avlayan ve alış veriş yapan kadınlar, Çelebi resimlerinden başlayarak Türk resim sanatının temaları arasına özgürce gireceklerdir (Giray, 1994).

Aslında Müstakillerin sanat anlayışı, Avrupa'nın önemli sanat merkezlerinde yüzyılın hemen başında gelişen yenilikçi sanat akımlarının geç yorumlarını içermektedir. Natürmort, manzara, nü, portre ve günlük hayattan sahnelerle zenginleşen konu seçeneklerinin yanı sıra, Avrupa'da izlenimcilik sonrası gelişen sanat yaklaşımlarının bir sentezini ortaya koymuşlardır (lebriz.com, 2003). Müstakillerin kurulduğu yıllarda Avrupa'daki gelişmelere bakarsak; 1929 da Empresyonizm ve Kübizmden sonra bilimsel esaslara, yani psikoloji ve psikopatoloji esaslarına dayanan görüş doğmuştur. Andre Breton 1928-1929 yıllarında Sürrealizm beyannamesi yayınlamıştır. Freud'in bu yönde gelişen bir sanat görüşü bilinç altının kompleksleri yer almıştır. Mantık yerine duyguların üstünlüğü anlayışlı kişilikler getirir. Sürrealizm, heyecanın gerçeküstücülüğün, kapalı akım teori ve bildirisi (manifestosu), şiddetle ihtilal olarak tanımı, iki dünya savaşı arasına rastlayan yıllarda yapılmıştır (Akay). Gerçekten Avrupa ile karşılaştırdığımızda Müstakillerin sanat anlayışları, geç yorum olarak görülmektedir. Ama o günün Türkiye'si için sürrealizm doğru bir akım olabilir miydi?

Bu bağlamda Kıymet Giray'ın şu satırları bir cevap niteliğindedir; Türk resim sanatında en atılcı sanatsal etkinlikler, en çarpıcı resimsel yenilikler Müstakiller'le başlar. Müstakillerin kurucu üyeleri ile Türk resim sanatının en güçlü sanatçıları özdeşleşirler. Çallı kuşağı sanatçıları 1914 yılında yurda dönerken, benimsedikleri sanat anlayışı doğrultusunda resim ürettirler. Renk ve ışık özelliklerine önem veren bir anlayışta resim yaptılar. Oysa Müstakillerin üyeleri, ayrı sanat anlayışına karşın biçim, hacim, desen, mekan ve konstrüksiyona önem

veren yeni bir sanat anlayışında ve konu çeşitlemeleriyle ortak duyarlılığa ulaşmaktadırlar. Günümüze ulaşan zaman sürecinde sanatsal değerini kanıtlamış olan Müstakiller, Türk resim sanatına, batı sanatının gelişen tekniğinden ve yeni akımlarından, fakat Türk sanatçısı olma duyarlılığını kaybetmeden, özgün sanat anlayışlarıyla yeni ve çağdaş bir boyut katmayı başardılar. Avrupa sanatının bir akımını taşımaktan, bir sanatçının eserinin benzerini üretmekten, biçimsel taklitçilikten uzak, özgün yapıtlar vermeyi başardılar (Giray, 1993). Böylelikle bundan önce yalnız izlenimciliğin egemen olduğu İstanbul'da birden çok akımlı bir resim sanatı yaşamını başlattılar.

Genç sanatçıların bu sanatsal yenileşme arayışları, Cumhuriyetin çağdaşlaşma ideallerine ve hükümetin kültür politikasına uygun düşmektedir. Yine de, devletin yenilikçi sanat anlayışına yönelik resmi söyleminin, gerçek sanatsal tercihleriyle örtüşmediğini belirtmek gerekir. Bu yıllarda yapılan devlet alımlarının, 1914 Kuşağı'nın izlenimciliğine yoğunlaşmış olması da bunu ortaya koymaktadır (lebriz.com, 2003).

Müstakiller, devlet ve özel teşebbüsler tarafından yaptırılmak istenen resimler için Güzel Sanatlar Akademisi'nin ilk başvuru merkezi olmasından kaynaklanan tekeli davranışlarıyla mücadele ederler. Bu tür isteklerin tüm Türk resim sanatçılarının katılabileceği yarışmaları değerlendirebilecek yansız jürilerin seçimi ile yapılması gerektiğini savunurlar. Bu görüşlerin benimsenmesi için mücadele verirler (Giray, 1993).

Müstakiller, İstanbul'da belirli bir çevrede tanınan resim sanatının tüm yurda tanıtılmasını amaçlar. Öncelikle Ankara ve İstanbul'da her yıl iki sergi düzenleyen birlik, önemli bir girişimi de başarır, Türk resim sanatında, Zonguldak, Bursa, Balıkesir, Samsun ve İzmit'te Halk Evleri salonlarında resim sergileri düzenleyerek Anadolu'da resim sergileri zinciri kuran ilk ve tek ressam kuruluşu olarak yer alırlar. Açılan 28 serginin yanı sıra, resim sanatının incelenmesini içeren konferanslar da düzenleyerek kültürel bir bütünlük yarattılar. Sergi açılışlarında dönemin popüler edebiyatçı ve politikacılarının konuşmalarına öncelik tanırken, sergi süresince izleyicilerle yakından ilgilenerek resim sanatına ilgiyi artırdılar. Grup ilk sergilerini Ekim 1929'da Ankara Etnoğrafya Müzesi'nde ve Cağaloğlu Türk Ocağında açtı.

İkinci sergi 1930'da yine İstanbul Cağaloğlu'ndaki Türk Ocağında açıldı. Bunu Turquoise Salonu'ndaki (İstiklal Caddesi), en önemli sergileri, 1933'te Ankara, Samsun ve bazı Anadolu vilayetlerindeki sergiler izledi. Müstakillerin 1935'de Dağcılık Kulübünde ve 1937'de Zonguldak'ta açılan sergilerinde, gruptan sanatçılar halka “*Modern Sanat ve Bugünkü Türk Sanatı*” konulu konferanslar da vermişlerdir (Dal, 1983)

Üretimini sürdürecekleri maddi ve manevi koşulların bulunmadığı Cumhuriyetin ilk yıllarında, sanatçıların grup ve dernek çatısı altında bir araya gelerek, dayanışma içerisinde olmaları; birlikte sergiler düzenlemeleri, sorunlarını dile getirmeleri ve devletin sınırlı desteğinden pay almaya çalışmaları kaçınılmazdır. Cumhuriyetin ilk kuşak sanatçılarının, bu zorluklar nedeniyle kurdukları birliklerden birisi olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, genç insanların coşku ve heyecanını yansıtan bazı etkinlikler düzenlemiş olmasıyla dikkat çeker. 1931 yılının Şubat ayında açılan dördüncü sergi, dönemin sanat ortamının koşullarını yansıtması nedeniyle ilginçtir.

Beyoğlu İstiklal Caddesi 310 numarada eski Moskovit ve Karpiç lokantalarının bulunduğu yer, birkaç düzenleme ile sergi salonuna çevrilmiş ve sanatçıların sergi açacakları bir mekan bulunmadığı bir dönemde üretilen bu çözüm sayesinde, 15 Şubat günü sergi açılışı yapılmıştır. Açılışta Akademinin sanat tarihi hocalarından Vahit Bey'in resim sanatı üzerine bir konuşma yaptığı görülür. Öte yandan, açılışa resmi makamların katılmaması dikkat çekicidir. Bu, devletin yeni sanat anlayışlarından yana olan söyleminin yürürlükteki tutumuyla çeliştiğinin somut bir örneğidir. Ayrıca, Ankara'daki sergileri resmi nitelikli saymasının ve daha çok bu sergilere yoğunlaşmasının da bir sonucudur (lebriz.com, 2003).

Müstakiller sergisi için Peyami Safa sanatçıların bir arayış içinde olduklarına değinerek, bu arayışların zaman zaman ani buluşlara dönüştüğünü, Mahmut Cüda'nın natürmortlarının buna örnek olduğunu ifade ediyor (Resim, 2). Ancak, aşırı kendine güvenen ve artık arayış aşamasından geçmiş bir sanatçının mekanik bir kendini yenileme örneğini Şeref Akdik'te buluyor (Resim, 3). Peyami Safa, Hale Asaf Hanım'a, Müstakiller arasında en önemli yeri vermekte ve onu dünya çapında



bir sanatçı olarak belirlemek üzere okuyuculardan izin istemektedir (Resim, 11) (Tansuğ,1999).

Genç insanların bir araya geldiği bu sosyal etkinlik ortamı, bazı kişileri rahatsız etmemiş de değildir. Maliye pul müfettişi olduğunu söyleyen bir kişi sergideki açık resimleri göstererek buranın bir temaşa yeri olduğu ve ceza kesilmesi gerektiğini söylemiştir. Belediyeye kadar akseden bu ve benzeri olayların, dönemin sanatçıları üzerinde olumsuz etkileri olduğu açıktır. Bu tür olumsuz etkiler bir yana, sergiye basının gösterdiği ilgi dikkat çekici ölçüdedir. 1931 yılından itibaren bir sanat sayfası ayırmaya başlayan Milliyet dışında, Vakit, Cumhuriyet gibi dönemin önemli gazeteleri, sergiyle ilgili haber ve makalelerle doludur. Çoğunlukla övgüler içeren yazılardan bazıları ise eleştiri yüklüdür. Özellikle onlarla aynı kuşaktan olan Elif Naci, arkadaşlarını batı etkisi altında çok fazla kalmakla suçlamaktadır: *“Bizim Müstakil arkadaşların bu sergide teşhir ettikleri resimler Fransızca, Almanca, İtalyanca konuşuyorlar. Vatandaş, Türkçe konuşalım”* (Naci, 1931).

Moskova, Bükreş, Belgrat ve Atina’da açılan Türk Resim Sanatı Sergileri’ne de eserlerini gönderen Müstakiller, resimlerinin yurt dışında da tanıtılmasını sağlarlar. Devletin öncülüğünü yaptığı farklı bir sergi etkinliği ise Rusya, Romanya, Yugoslavya ve Yunanistan gibi komşu ülkelerde Türk Ressamları Sergisi’nin düzenlenmesini sağlamaktır. Bu sergi, Türkiye Cumhuriyeti’nin kültürel kimliğinin tanıtılması yönündeki bir girişim olarak dış politika ile de yakından bağlantılıdır.

Müstakillerin üyeleri, sanatlarıyla Türk resim sanatına yepyeni bir atılım getirirler ve bir çığır açmayı başarırlar. Öncelikle ilk sanatçı birliği olan Güzel Sanatlar Birliği üyelerinin her yıl Galatasaray Sergileri ile tanınan resimlerinde egemen olan bir tür izlenimci anlayışlarına karşıt bir değer anlayışına ulaştıklarını kanıtlarlar.

Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi’ndeki hocalarından Hikmet Onat ve İbrahim Çallı kuşağının ışık değerlerinin egemen olduğu resimlerinde, eriyip kaybolan mekan ve nesnelerin hacim değerleri üç boyutlu bir mekan olgusunda inşacı bir yorumla ele alınırken, öznel duyarlılıklarıyla renklerin görsel etkileri, duygusal

özellikleri özgün eserlerin yaratılmasını sağlamaktadır. Müstakillerin üyeleri, Avrupa'da gelişen sanat akımlarının varlığını duyuran bireysel anlayışlarını zengin bir konu çeşitliliği ile ele almışlardır. Güncel yaşamın akıcılığında, çevremizde yer alan, çoğu kez önemsemeyen geçip gittiğimiz konular, Müstakillerin eserlerinde resimsel anlatımlara dönüşür. Balıkçılar, vitrinler, berber dükkanları, köy yaşamı ilk kez sanatsal anlatıma konu olmuştur. Vitrin, Berber, Bar, Hasat, Pazaryeri, İncir Toplayanlar, Balıkçılar, Dalyan, Baloncuklar, Palto, T.Cetveli, Okuma Yazma Seferberliği, Millet Mektebi, Kelebek Avlayanlar, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin açılışı adlı eserler Müstakillerin konu çeşitliliğini kanıtlayan çalışmalarından seçilen bir kesittir. Günlük yaşamın kazandırdığı alışkanlıklarla, periyodik hareketlerini rahatlıkla sürdüren insanlar, kişisel tasalarına dalmış bir doğallıkla Müstakillerin konularına odak oluştururlar. Resimlerin yapısal kuruluşları, figürlerin konumları ve hareketleriyle bütünleşerek, doğal bir mekan ve yaşam kesiti aktarırlar.

Müstakil Ressamların yeni sanat biçimlerini ülkeye getirme ve benimsetme (Özdemir, 1996) yolunda devrimci çabaları olmuştur. Müstakillerin bu çabaları Cumhuriyetin ilanından sonra, Atatürk'ün başlattığı inkılapçı hareketlerle de bağlantılıdır (Tansuğ, 1986). Çünkü cumhuriyet dönemiyle birlikte kurulan resim grupları, esas olarak, geçmişin akademik resim anlayışına karşı çıkan gruplardır (Dal, 1983) Müstakiller kendilerinden önce gelen kuşağın gösteremediği insan kaygısını yeniden uyandırmak ve daha klasik bir sanatın temellerini atmak istemişlerdir. Müstakillerin doğuşuyla özellikle İstanbul basını, günlük gazeteleri ve dergileriyle resim sanatıyla daha yakından ilgilenmeye başlamıştır (Turani, Berk, 1981).

Bu dönemin resimlerinden birkaç tane örnek verecek olursak; Ali Avni Çelebi'nin, "*Silah Arkadaşları*" adlı tablosunda yaralı arkadaşının acısını bedeninde, vatan sevgisini yüreğinde taşıyan Türk askerinin devleşen, yücelen kişiliği coşkulu bir yorumla verilmiştir. Aynı yazgıyı paylaşan iki Türk askerinin Kurtuluş Savaşı'ndaki yardımlaşmaları destansı bir yorumla ele alınmıştır. 1932 yılında yapılan eserde renk ve leke değerlerinin dağılımı, yaralı arkadaşını taşıyan askerin abartılı büyüklüğü sanatçının anlatım gücünü gözler önüne sermektedir. (Resim, 13). Figürlerin tabloyu kaplayacak şekilde işlenişi, fondaki diğer ayrıntılarla oran farklılıkları güçlü bir etki yaratmıştır.

Şeref Akdik'in, "Atatürk Telgraf Başında" adlı tablosu (Resim, 6), bütün bir Kurtuluş Savaşı psikolojisinin sığırdığı bir eser olması nedeniyle ayrı bir önem taşır. Bir milletin geleceğini belirleyecek en son emirleri veren Atatürk'ün yüzündeki gerginlik ve sabırsızlık ifadesi mükemmel olarak verilmiştir. Yine bu döneme ait Akdik'in bir manzara resmine bakınca asker ressamının eserleri ile karıştırmamak mümkün değildir (Resim, 7). Issız, sessiz bir manzara resmi, sadece lekeler renkleri ve ışık etkisi gözlemlenmektedir.

Konularını yurt gerçeklerinden alan, Kurtuluş Savaşı'ndan esinlenen Türk resminde çağdaş gerçekçiliğin ve yöreselciliğin örneklerini veren yaklaşımlar izlenimcilerle başlamış, Müstakillerin sergileriyle ve kişisel çabalarıyla 1940'a doğru Cumhuriyet'in devlet ve ulus ülkücülüğüne paralel bir birikim , bir duyarlılık sentezi oluşturmuştur (Özsezgin, 1982).

## **2.2. 1914 Çallı Kuşağının Cumhuriyet Sonrası Faaliyetleri**

Cumhuriyete girerken, sanatçıların ilgi duydukları konular, daha önceki dönemlerin asker ressamlarında da yaygın biçimde ele alınmış olan manzara, ölü doğa ve figürdür. Manzara, Türk resminin demir baş teması olarak etkinliğini uzun süre korumuş, özellikle İstanbul doğasınının, bu tür resme büyük kaynak oluşturan renkli ve ışıklı görüntüsü ve izlenimci paleteler sunan zengin alışı, Cumhuriyet döneminin resmi içinde de varlığını sürdürmüştür. Resim sanatımızda manzaraya bu derece yakınlık, konunun popülaritesiyle de yakından ilgilidir. Bugün bile, sıradan insan için resim denildiğinde akla gelen, manzara konulu kompozisyonlardır. İstanbul doğasından esinlenmek, özellikle 1914 kuşağı sanatçıları açısından ihmal edilemez bir eğilimdir. Doğal güzelliklerle tarihsel değer taşıyan anıtların iç içe konumlandığı, birinin ötekini tamamladığı bir ortamda güneş ışınlarının çarpıcı etkisi altında, sanatçı gözleminin süreklilik arayışından daha doğal bir şey olamazdı. Kasımpaşalı Hilmi'den Eyüplü Cemal'e, Halil Paşa'dan Hoca Ali Rıza'ya, Hikmet Onat'tan, Nazmi Ziya'ya uzanan bir çizgi üzerinde, İstanbul'u semt semt yansıtan manzara resimleri, bu tükenmez gözlemin ürünleri olarak çıkar karşımıza (Özsezgin).

Ölü doğa ise, manzaranın insan eliyle düzenlenmiş cansız bir görüntüsü olarak, dış mekandan iç mekana yönelen sanatçının ilgi alanı içinde baş köşeyi tutar. Türk ressamlarının natürmort konusuna yönelik çalışmaları, batı resminin bu türdeki örnekleri ile yan yana konulup bakıldığında, doğu dünyasına özgü düşünce biçiminin batılı resim tekniklerine uyarlanmış gizli boyutlarıyla dikkat çeker.

1914 kuşağı sanatçılarından İbrahim Çallı, yeniliğe açık bir sanatçı oluşunu, 1930'larda Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi'nin kübist anlayışlarından etkilenecek yaptığı, "*Mevleviler*" adlı bir dizi çalışmasıyla ortaya koymuştur. Ali Çelebi, Türkiye'ye dönüşlerinde, onlarla en çok ilgilenen kişinin, Çallı olduğuna değinmektedir. Fakat Çallı, bu türdeki çalışmalarını sürdürmeyip, yeniden İzlenimci anlayışa dönmüştür (Gültekin, 1992).

1914 Kuşağı sanatçıları resimlerinde, Cumhuriyet dönemi kadın yaşamını açıklayan resimlere imza atarlar. İbrahim Çallı, "*Cimcoz*" portresiyle kentsoylu bir kadın imajının geliştiğini belgeler. Bu yıllar Türk ressamlarının nü çalışmalarına da sahne olur. Çallı'nın sanat anlayışını ve teknik becerisini sergilediği nülerini, Namık İsmail'in başarılı nüleri izleyecektir. Bir pufun üzerine oturmuş beyaz elbiseli ve parlak beyaz ayakkabılı kadın portresi, lokal tonların ışıklı aktarımı ile Çallı'nın üslubunu yansıtır. Yüzünü elinde bulunan tüylü nesne ile kapatan kadın, yarı utangaç tavrıyla çekiciliğini artıran bir tavırla verilmiştir.

"*Zeybekler Kurtuluş Savaşı'nda*" adlı resminde ise Çallı, zeybeklere yardım eden kadınların yüzlerini gizlemelerini, kaçgöç baskısı altında yaşayan Anadolu kadının ezikliğini vurgulayan örtünme dürtüsü ile aktarır (Giray, 1994). İstiklal Savaşı'nda vatani kurtarmaya koşan zeybekleri Çallı 1924 yılında yapmıştır. Anadolu halkının bağımsızlık ve kurtuluş özlemini, bir başka açıdan yansıtan tablo, ellerinde tüfekleriyle vatan savunmasına gitmek üzere hazırlanan Batı Anadolu zeybekleriyle, onları uğurlayan kadınları gösterir. Kurgusu ve kompozisyonuyla işlek, zorlamasız, geniş fırça darbeleri ve sıcak renkleriyle empresyonist tarzda bir eserdir (Resim, 20). İbrahim Çallı'nın tüm resimlerinde bu sıcak renkleri görmek mümkündür. Hatta portrelerinde bile (Resim, 21) sarı, turuncu tonlarını savruk fırça darbeleriyle ustaca tuvale aktarmıştır.

Mehmet Ruhi Arel'in "*Atatürk'ü İstikbal*" adlı yapıtıysa, Cumhuriyet döneminin kadın yaşamına kazandırdığı hür ve özgür yaşama düzeyini kanıtlaması nedeniyle önemlidir. Kayıklar üzerinde rahat giysili kadınlar Ata'nın gelişini erkeklerle aynı coşku içinde kutlamaktadırlar (Resim, 30). Atatürk'ü sevinç içinde karşılayan halkın, bir bayram sevincine dönüşen coşkusu muhteşem bir şekilde işlenmiştir. Bayraklarla süslü sandal ve vapurları tıka basa dolduran İstanbul halkı, Atatürk'ün bulunduğu vapura doğru yönelmişlerdir. Minyatürümsü bir tad veren eser 1924 yılında yapılmıştır.

Cumhuriyet döneminin çağdaş yaşamını sergileyen en önemli resim Nazmi Ziya Güran'ın Taksim Meydanı'dır. Mimari dokusu, Taksim Anıtı ve renkli giysileri, şapkaları ile kadınların dolaştığı Taksim Meydanı, çağdaş bir kent kesiti sergiler (Giray, 1994). Nazmi Ziya Güran, izlenimciliğin yoğunluğunu taşıyan, ayrıntıların iyice kaybolduğu manzara resimlerine karşın, portrelerinde gerçekçilikle izlenimciliği birleştirmiştir (Resim, 31). Güran'ın "*Atatürk*" adlı 96x145 cm olan bu tablosunda fon izlenimci bir tadı yaşatırken, portre gerçekçi bir anlatıma sahiptir.

İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Ruhi Arel gibi ressamlarla, savaş konulu resimler yapmış olan Sami Yetik'in, 1926 tarihli "*Topçular*" adlı eseri seçkin örnekler arasındadır (Resim, 27). Topçular adlı eserde; asker ve sivil halkın omuz omuza savaşta giriştikleri mücadele anlatılmaktadır. Resimde askerle halkın top arabasını yokuş ve dar bir geçitten geçirme çabaları anlatılmaktadır. Kompozisyon itibarıyla sol alt köşeden, sağ üst köşeye doğru daralan ve belirsizleşme söz konusudur. Sarı, turuncu, mor ve yeşil renklerin hakimiyeti gözlenmektedir.

Bu dönem sanatçıları, ulusal tarihin dönüm noktasında canını dişine takan ve sonunda Cumhuriyeti yaratan ordu mensuplarını, resimlerinde bir onur sorunu olarak ele almışlar; bunun yanı sıra, savaş yıllarının hüznelerini ve acılarını da zaman zaman resimlerine yansıtmışlardır. Bu kuşak sanatçıları, Cumhuriyet ilan edildikten sonra Türkiye'nin ekonomik üretimi ve halkın sorunlarını ele alan çalışmalar yapmıştır (Tansuğ, 1986).

### 2.3. İnkılap Sergisi

Yetenekli politikacı, düzenin değişmesini istiyorsa, en büyük destekçisinin sanatçı, edebiyatçı, ve düşünür olduğunu bilir. Buna karşılık, akıllı sanatçı, edebiyatçı ve düşünür de, özlediği düzenin, tomurcuklanmasına çalıştığı filizlerin, ancak politikacı ya da devlet adamının desteğiyle gerçekleşeceğini görür. Fakat politikacı ya da devlet adamı ile sanatçı ve düşünür arasındaki gizli ittifak hemen kırılıp dağılmaya hazırdır. Genç Türkiye Cumhuriyetinde ise bu bağ camdan değil çelikten oluşmuştur. Sanatçı ve devlet adamları kenetlenmiştir.

Cumhuriyetin 10. yılı Türkiye’de her sanat alanındaki etkinliklerin gerçekleştirildiği yoğun bir yıldır. 1933 Ekim ayında Ankara’da düzenlenen ve temaları çoğunlukla Türk Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet devrimlerinden oluşan “*İnkılap Sergisi*”, bu etkinliklerin başında yer alır. Bu sergi bir bakıma, cumhuriyetin ilk on yılının, sanat yönünden bir muhasebesidir. Türk sanatı çağdaş evrensel ortamda hangi ulusal düzey kriterine sahip çıkmakta, sanat kültürü ve eğitimi hangi düzeye ulaşmıştırın değerlendirmesidir.

10. yıl şüphesiz bir son değil, yeniden başlangıçtır. Bu bir ilk aşamadır ve bu aşamada Türk resim ve heykel sanatı, Batı sanatıyla eskisinden çok daha yakın ve sıkı ilişkilere girmiştir. Bunun yanı sıra kişisel üsluplar kendilerine ait ayrımların daha çok bilincine varmak isteğindedirler. İlk on yılda sanat eğitimi kurumlarının modernleştirilmesi, üniversite reformuyla (1933) eski medrese artığı köhnemiş zihniyet temsilcileri ve sahte çağdaşların tasfiye edilmesi, toplum hayatında devrimleri benimseyen dinamizmle eşdeğerlidir. Batı dünyası, Osmanlı İmparatorluğunun çöküş belirtilerine bakarak, Türk Ulusu hakkındaki ön yargılarını değiştirmek zorunda bırakılmış ve Cumhuriyet Devleti, dünyadaki bilim ve siyaset çevrelerinin dikkatlerini toplayan saygınlık kazanmıştır. Bütün dünyada şu gerçeğin farkına varılmıştır ki; Türkiye Cumhuriyeti Devleti, özgün bir niteliktedir ve bağımsızlığına hiçbir gölgenin düşürülemeyeceği, sağlam bir güç olduğu anlaşılmıştır.

İnkılap Sergisi’ndeki yapıtların, genellikle Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet konuları üzerine kurulu olması, resimde kullanılan teknik bilgi ve becerilerin batıdan

öğrenilmiş sanat yöntemleriyle yakın ilişki içinde bulunması, daha o yıllarda bir sanat düsturu edinme yolunda bir takım çabaların söz konusu olduğunu açığa vurur. Batı sanatıyla ilişkiler, sorunu temelden kavrayıcı bir bakış yörüngesine girmiştir. Müstakiller grubuyla su yüzüne çıkan kuşak çatışması, izlenimci yorum düzeylerinin karşısında, giderek eskimeye yüz tutmuş olan ve batıyı otuz kırk yıl arayla izlemenin yaygın bir yansıması görünümünü taşıyan eğilimler önünde, bir otokritik akımı başlatır. Ancak bu akıma, yayın organlarında yönetilen tepkiler farklıdır. Yazar ve düşünürlerin bir bölümü, pionnier bir kuşak olarak gördükleri 1930' lu yılların sanatçılarının, yüksek sanat eserleri ortaya koymak koşuluyla halka yönelebilecekleri, bu konuda kesin kurallar yönünde yürümenin yanlışlığına değinirken, bir bölüm yazar ve düşünür, batıyı taklitten uzaklaşmak gerektiğini öne sürerler (Özsezgin).

Atatürk ve Kurtuluş Savaşı'nı konu alan ve Cumhuriyetin ilk yıllarında hemen tüm sanatçıları bu ortak konu çevresinde birleştiren temel çabanın kökeninde, İzlenimcilerle birlikte Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin emeği vardır. Sanatçılarımız elbette ki kendi varlıklarının bir nedeni olan yeni devlet ülküsüne yabancı kalamazlardı. Kurtuluş Savaşı'nı işleyen resimlerle Atatürk'ü asker ve sivil giyimleri içinde gösteren tabloların, ortak bir tema anlayışıyla ele alındığı bu dönemde, sanatçılarımızı yönlendiren başlıca düşünce, büyük tarihsel olayı ve yeni devlet ülküsünü ortaya çıkaran koşulları sanata yansıtma sorumluluğudur.

Bu bağlamda, özellikle akademik gerçekçi bir tabana oturan ve geleneği 1870'lerden daha geriye gitmeyen Batılı anlamdaki resim sanatımıza, ilk izlenimci esintileri aşılamiş olan 1910 kuşağının, bu konuda Müstakiller'e hem örneklik, hem de öncülük yaptığı söylenebilir (Özsezgin, 1981).

Bu değerlendirmeler sonucunda, gerek devletin gerekse sanatçıların bazı sonuçlara vardığı görülmektedir. Devlet, başından beri savunduğu kültür politikalarını devam ettirme kararlılığını ortaya koymuştur. Atatürk, onuncu yıl nutkunda güzel sanatlara ağırlık verilmesi yönündeki isteğini dile getirmiş ve bu istek C.H.P. tarafından yasa haline getirilmiştir. Bunun bir uzantısı olarak, her yıl Cumhuriyet Bayramı'na denk gelen 29 Ekim tarihinde bir İnkılap Sergisi

düzenlenmesi kararlaştırılmıştır. Dönemin Maarif Vekili Reşit Galip'in önerisi ile gündeme gelen bu etkinlik, aynı zamanda devletin sanatçılardan Türk İnkılaplarını yansıtan eserler üretmeleri yönündeki beklentisinin bir ürünüdür.

Devlet, sanatçıları beklentileri doğrultusunda yönlendirme hedefi dışında, bu sergi yoluyla, sanata desteğini bir etkinlik etrafında yoğunlaştırmak istemektedir. Bununla birlikte, sanatçıların ilk sergide Türk İnkılabını yansıtan çalışmalara yeterince yer vermemiş oldukları görülmektedir (Lebriz, 2003)

Sergiden alınan resimlerle ilgili listede yer alan eser isimleri de, devletin beklentilerini ve tercihlerini ortaya koyması açısından ilginçtir. İnkılap Sergileri, 1933 ve 1936 yılları arasında toplam 4 kez düzenlenmiş ve beklenen sonucu vermediği için devamı getirilmemiştir (Lebriz, 2003)

Katalog No	Sahibi	Eserin Adı	Takdir Edilen Fiyat
17	Halil İbrahim	Cephane Taşıyan Köylüler	800
3	Arif Bedii (Kaptan)	Kuvayı Milliye	200
8	Eşref (Üren)	Gazi'nin Anadolu	150
9	Fahrettin (Arkunlar)	Karagünler	200
39	Turgut Zaim	10. Yıl Kutlama	600
42	Ziya	Atilla	250
00	Refik Ekipman	Ankara	200
00	Mahmut Cüda	Mezalim	275
23	Çallı İbrahim	Yasak	250
12	Hamit Görele	Büyük Taaruz	250

Yukarda kısaca açıklanmaya çalıştığımız 1933 yılındaki gelişmelerin ışığı altında birkaç eserden örnekler vermek gerekirse; Zeki Faik İzer'in 1933 yılında İnkılap Sergileri için yaptığı "İnkılap Yolunda" adlı resmi, Delacroix'nin "İnkılabın Rehberlik Eden Hürriyet" resmine bakarak üretilen bir resim olarak döneminde sorgulanmıştır (Resim, 14). Bir sanatçının çeşitli kriterlerden etkilenmesi her dönemde görülmüştür. İtalyan sanatçılarından ve yaşam tarzından etkilenmeleri, İtalya da acaba bizdeki gibi mi karşılanmıştır. Elbette ki hayır.



Cemal Tollu'nun 1933 yılında İnkılap Sergileri için ürettiği "*Alfabe Okuyan Köylüler*" adlı eseri ve yine bu sergiler için hazırladığı "*Manisa'nın Kurtuluşu*" adlı kompozisyonu kübist anlayışlara örnek teşkil etmektedir. Tollu "*Manisa'nın Kurtuluşu*" adlı kompozisyon üzerinde 1960'lı yıllara kadar değişik yorumlarla çalışmaya devam etmiştir (Resim,28-29). Tollu'nun resimlerinde sert, keskin kalın çizgiler, figürlerde deformasyon (özellikle el ve ayaklarda) görülmektedir.

Şeref Akdik'in "*Millet Mektebi*" adlı resmi, köylü kadınlara yeni harfleri öğreten bir bayan öğretmeni göstermektedir (Resim, 1). Akdik hem bir öğretmen hem de bir ressam olarak inkılapları bir bütün anlayışı içinde kavrayıp yansıtmıştır. Ön planda yöresel kıyafetleriyle köylü kadınlar yerde oturmaktadır. Arka planda ise öğretmen bir öğrencisine harfleri öğretmektedir.

I. İnkılap Sergisi'ni gezen Atatürk, özellikle Türk İnkılabını yansıtan çalışmalara ilgi göstermiş ve Şeref Akdik'in Millet Mektebi adlı resminin önünde uzun uzun durarak yanındakilere resmi çok beğendim, bu resmi aldınız mı? diye sormuştur (Lebriz, 2003).

Turgut Zaim'in 1933 yılında İnkılap Sergileri için ürettiği "*Doğu ve Batı Halkının Atatürk'e Şükranı*" adlı eseri üç ayrı tabloda oluşmaktadır. Her üç tabloda da folklorik özellikleri ve minyatür havası yansıtan genel hava hakimdir. Batı Anadolu'ya özgü giysiler içindeki mutlu, huzurlu, birlik ve beraberlik içinde ilerleyen bir grup insan gözlemlenmektedir (Resim, 15). Üçüncü resimde ise Doğu Anadolu'yu simgeleyen folklorik giysiler, kağnılar, büyük baş hayvanlar, tiftik keçisi kompozisyonu oluşturmaktadır (Resim, 17). Ortadaki dikey olarak çalışılan kompozisyonda ise Atatürk'ün çevresini saran doğu ve batı halkı anlatılmıştır (Resim, 16). Bu kültür ulusaldır. Anadolu toprağının kültür birikimi, özgürlüğü, Atatürk'e bağlılığı eserde coşkulu bir biçimde vurgulanmıştır. Atatürk figürü, resmin merkezi ağırlığını oluşturmakta, etrafını Anadolu insanı çevirmekte bağımsızlık tutkusunun ulusça paylaşıldığı vurgusu verilmektedir.

Turgut Zaim'in eserleri, Türk resim sanatımızda yeni arayışlara öncü olmuştur. Minyatür havasındaki eserleri, folklorik konulu çalışmaları, daha sonra

devletin yurt gezileriyle birleşince pek çok sanatçımıza da öncü olmuştur. Mehmet Pesen, Nedim Günsur Turgut Zaim'den etkilenen ve hemen akla gelen isimlerdir.

Arif Kaptan'ın "*Cumhuriyetin Gençliğe Tevdi*" adlı tablosu da 1933 yılında yapılmış bir eserdir. Arif Kaptan'ın tablosunda Cumhuriyet sarışın ve güzel bir çocuk olarak tasvir edilmiştir. Atatürk bu güzel çocuğu, genç bir çifte teslim etmektedir. Kısaca Cumhuriyetin gençlere emanet edildiğini vurgulayan eserde konu Atatürk'ün etrafında yoğunlaşmaktadır. Ata'nın bir tarafında dalgalanan Türk Bayrağı, diğer tarafta yanan meşaleler; kırmızı, yeşil ve mavi renkler hakimdir. Daha çok manzara resimlerine tanık olduğumuz Arif Kaptan bu eseriyle figürdeki başarısını da gözler önüne sermektedir (Resim, 12).

Çallı İbrahim için Atatürk konusu, onu yakından tanımış bir sanatçının gönül inceliklerini ve sorumluluk duygularını yansıtan engin bir alandır. Büyük kurtarıcının masa sohbetlerine de katılmış, onu yakından görme ve konuşma olanağını, diğer sanatçılardan daha fazla elde edebilmiş bu sanatçımız, aynı zamanda sayıca en fazla Atatürk portresi çalışmış ressamlarımızdan birisidir (Özsezgin, 1981). Çallı, Atatürk'ü daha çok devlet başkanı giysileriyle resmetmiştir. 1930'ların sonuna doğru yapılmış bu portrelerde, Atatürk'ü kurduğu devletin temellerini sağlam, sosyal ve ekonomik ilkelere bağlamayı amaçlayan kararlı tavırlar içinde görürüz.

İbrahim Çallı'nın asker üniformalı Atatürk portrelerine baktığımızda modelden çalışılıp çalışılmadığı konusunda bir bilgiye ulaşamadık (Resim, 21). Fırça darbelerinin belirginliği, Ata'nın kararlı, azimli ifadesinin yansıtılmasındaki başarı ilk dikkati çeken unsurlardır. İbrahim Çallı'nın "*Mustafa Kemal ve Trikopolis*" adlı eserinde de Atatürk'ün güçlü kişiliği, ulusumuzun özgürlüğü hak edişi anlatılmaktadır. Empresyonist fırça darbeleri ve renkleri hemen dikkati çeker (Resim, 26).

Hayri Çizel'in "İzmir'e Doğru" adlı eserinde, vatanın kurtuluşu için halkın çabalarını tuvale aktarmıştır. Bu eserde empresyonist bir üslupla çalışılmıştır. Esere baktığımızda vatan toprağının her karışında ona feda edilen canları, acıları, gözyaşlarını bugün bile hissettirebiliyor (Resim, 24). Yine Hayri Çizel'in "Ana

*Gayreti*", "*Kağrı*", gibi eserleri de Kurtuluş Savaşı'ndaki mücadeleyi mükemmel yorumlayan eserlerdir.

Bu dönem eserlerine ve sanatçılara örnek olarak Arif Kaptan'ın "*Atatürk*" adlı eserini (Resim, 23), Ruhi Arel'in "*Türk Ordusunun İstanbul'a Giriş*" (Resim, 25) ve Cevat Dereli'nin "*Çanakkale'ye Giriş*" (Resim, 19) adlı eserlerini dile getirmesek haksızlık etmiş oluruz.

Dönemin eserlerini kısaca incelediğimiz de; sanatçı ve üslupları farklı olsa da, eserlerin hem içinde bulunduğu koşullar hem de etkisi aynı doğrultudadır. Özgürlüğü, Atatürk İlke ve İnkılaplarını benimsemiş, bunlara yürekten inanmış sanatçılarımız toplumun duygularını tuvallerinde ifade etmişlerdir.

#### **2.4. D Grubu'nun Kuruluşu ve Amaçları**

1933 Yılı Türkiye Cumhuriyeti'nin önemli devrimlerinin gerçekleştiği yılların ardından yaşanan bir değişim evresi olarak dikkati çeker. Cumhuriyet kurulmuş, onu yaşatacak devrimler yapılmıştır. Artık Cumhuriyet bilinci kıvılcımlanmıştır. İşte bu kıvılcımı ateşe döndürecek Üniversite reformları da bu yıllarda gerçekleşir. Cumhuriyetin çağdaş ve evrensel bir kişilik kazanması ereği ile tüm sanat dallarında atılcı, cesur ve çağdaş yenilikler desteklenmeye başlanmıştır.(Giray, 1994).

Güzel Sanatlar Birliği'nin yıllık Ankara ve İstanbul sergilerinin devam ettiği, Müstakillerin etkinliklerinin sürdüğü dönemde, sanat ortamına yeni bir sanatçı grubu dahil olmuştur. Bu etkinliklerini 1940'lı yılların ortasına kadar sürdürecektir olan D Grubu'dur. Cumhuriyetin onuncu yılına denk gelen 1933'de, altı genç sanatçının (Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Nurullah Berk, Elif Naci ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu) bir araya gelmesiyle oluşan grup, kendinden öncekilerden farklı olarak bir tüzük ya da nizamname ortaya koymamışlardır. D Grubu, bu altı genç sanatçının, Zeki Faik İzer'in Cihangir'deki evinde bir araya gelip yaptıkları konuşmalar sonucunda şekillenmiştir. Grubun adı Türkiye'deki dördüncü grup olmalarından ve D harfinin alfabedeki dördüncü harf olmasından kaynaklanmaktadır (lebriz.com, 2003).

Müstakillerden 1932 yılında kongre kararıyla uzaklaştırılan Nurullah Berk ve Elif Naci, 1933 yılında D Grubu adı altında birleşirler. D Grubu resmi yasalara göre kurulan bir dernek değildir. Sanatçıların kendi aralarında oluşturdukları bir gruptur. Grup çalışmaları, katılan sanatçıların ortak dayanışmaları ile yürütülür (Giray, 1993).

D Grubu, sanatsal gelişme kavramından hareketle Çallı Kuşağı izlenimciliğinin çoktan aşılmış ve çağın gerisinde kalmış bir anlayış olarak nitelemiştir. Özetle Çallı Kuşağının sanatı, sanatın o gün geldiği aşamanın çok gerisinde kalmıştır. D Grubu'nun kendi eklettik ve akademikleştirilmiş Kübizmi ise, sanatın en son aşaması olmaktan başka, sanatın bir daha aşılacak olan en son aşamasıdır da ayrıca. Bu yaklaşım temelde, mutlak bir sanatsal gelişme kavramı ile hareket edildiğini gösterir. D Grubu'nun sanatsal fırsatçılığının en büyük yanılgısı, Batı'dan aktardığı anlayışı, sanatın bir daha aşılması mümkün olmayan en son aşaması saymış olmasından kaynaklanmaktadır. Bu aslında D Grubu'nun inandırıcı sanatsal gelişme kavramıyla da çelişen bir durumdur. Ayrıca D Grubu tarafından, sanattaki son aşama olarak görülen kübizm, Batı'da çoktan aşılmış bulunmaktadır.

D Grubu aktardığı anlayışı en son ve mutlak bir üslup olarak gördüğü içindir ki, Batı sanatının kübizmden sonraki daha ileri bir aşamasının ürünü olarak girmeye başlayan "*Art Informel, serbest biçimli soyut*"u ciddiye almamış ve kendi anlatışını aşan bir yaklaşım olarak benimsemeye yanaşmamıştır (İskender, 1995).

Sanatçılar geçmişteki uygulamaları yanlış bularak, özellikle izlenimci kuşağa savaş açarlar. Nedeni ise Çallı ve arkadaşlarının Avrupa'da sanat eğitimi gördüğü dönemde çağın ilk büyük sanat hareketleri olan Fovizmin, Ekspresyonizm ve Kübizm doruk noktasındadır. Çallı Kuşağı ise Türkiye'ye bu çağdaş hareketleri değil de sadece çağını tüketmiş bir izlenimciliği getirebilmiştir. D Grubu için ise sanatın kurtuluşu batıdaki anlayışların, düşüncelerin zaman kaybetmeden Türk resmine uygulanması ile mümkündür (Elmas, 1999). D Grubu'nun sanatsal yönden temel çıkış noktası, Empresyonist eğilimleri reddetmek ve kompozisyonu Kübist ve

Konstrüktivist akımlardan esinlenen sağlam bir desen ve inşa temeline oturtmaktır. Bu amaca ne ölçüde yaklaştığı şüphesiz tartışmaya değerdir (Tansuğ, 1999).

D Grubu üyeleri, son derece militan bir tavırla temsil ettikleri bu anlayışın; modern, yeni ve son aşama olduğunu sürekli vurgulamışlardır. Bu vurgulamayla iki hedef amaçlamışlardır:

1-Kendinden önceki kuşağı ve sanatı dışlamak

2-Kendi sanatlarını tek potansiyel müşteri olan devlete tek seçenek olarak sunup, kabul ettirmektir.

Böylece devletin sanat politikalarını yönlendiren kurumlarını da ele geçireceklerdir. D Grubu bu iki amacını; 1937'de üyelerinin Akademi'ye yerleşmesiyle gerçekleştirmiştir. Bu gelişmenin sonucu olarak da D Grubu'nun post kübist üslubu, devletin neredeyse yarı resmi nitelikteki sanat anlayışıyla özdeşleşmiştir. Böylece ideal bir devlet (siyasal ideoloji) ile sanat bütünleşmesi sağlanmıştır (İskender, 1996).

Müstakiller gibi, D Grubu sanatçıları da, Cumhuriyetin ilk kuşak sanatçıları arasında yer alır. Aslında temsil ettikleri sanat anlayışı, Müstakillerin sanat anlayışından çok farklı değildir. Zaten grup, belli bir sanat anlatışını temsil etmek anlayışında da değildir.

Grubun amaçlarını şu şekilde maddeleştirebiliriz;

1-Modern sanatı sergiler yoluyla göstermek

2-Sanatı yaygınlaştırmak

3-Yenilikçi bir tutum ortaya koymaktır

Bu amaçlar doğrultusunda, 1933 yılında ilk sergilerini açmaya karar verirler. Ancak, sergi açacak mekan bulma sorunu ile karşılaşılırlar. Cemal Tollu'nun

akrabası olan, dönemin Beyoğlu Kaymakamı'nın yardımlarıyla, Mimoza şapka mağazasında ilk sergilerini açarlar. Sanatçıların 160 desen çalışmasına yer verdikleri sergiye girişin ücretsiz olması ve grubun bundan sonraki sergilerinde de bu uygulamayı sürdürmesi, halkın sanat yapıtına ulaşabilme kolaylığının sağlanması yolunda bir girişim olarak önem kazanır. Öte yandan bu ilk sergileri, gezenler tarafından yadırganmış ve basında alay konusu haline gelmiştir (lebriz.com, 2003).

Grubun gözde üyelerinden, Cemal Tollu, geniş düzlemlerle oluşturulan anıtsal kütlelere dönüşen figürel anlatımların egemen olduğu resimler yapmıştır. Biçim ağırlığını, desen yapısını önemle ele alır. Figürleri genelde ön plandadır. Figürlerde hemen dikkati çeken unsur ellerde ve ayaklardaki deformasyondur. Bu dönem resimlerinde turuncu, mavi ve yeşil renklerinin hakimiyeti dikkati çekmektedir. İnkılap sergileri kapsamında 1933 yılında yaptığı "*Alfabe okuyan Köylüler*" adlı eserinde de yukarıda özetlenen özellikler dikkati çeker (Resim, 18).

Grubun diğer gözde üyelerinden Nurullah Berk'in "*Natürmort*" adlı eserinde soyutlamalar dikkati çeker. Yeşil, mavi, kahverengi renklerinin tablonun genelinde hakim olduğu görülür. Meyve tabağı, meyveler, arka plandaki objeler soyutlanmıştır. Örtü kıvrımlarını andıran karo, kupa, sinek, maça figürleri kullanılmıştır (Resim, 5). Sanatçının aynı yıllarda yaptığı bir başka eserine, "Yeşil Örtülü Natürmort"a baktığımızda iki eserinde de renk seçimlerinde benzerlik görülür. Soyutlama yerini ise gerçekçi bir anlatıma bırakmıştır. Meyvelerde deformasyon, sert hatlar dikkati çeker (Resim, 8).

Nurullah Berk'in bir başka yönü de yazarlığıdır. Bu dönemde sanatla ilgilenen yazarların azlığı, sanatçıları tanıtım işlerini yapma zorunda bırakmıştır. Bu bağlamda Nurullah Berk, dönemi için, Türk resim sanatını bilimsel inceleyen ve tanıtan iyi bir sanat yazarı olur. Nurullah Berk Türk resim sanatını değerlendirirken, bir sanatçı olarak, bireysel sanat anlayışını besleyen sanat görüşü doğrultusunda yaptığı araştırmalara öncelik tanınmasına karşın, resim sanatımız ve ressamlarımız hakkında kitaplar yazmıştır. Pertev Boyar ve Celal Esat Arseven'le başlayan değerlendirmelere yeni bir halka oluşturmuştur (Giray, 1994).

Dönemin bir başka yazarı ise; D grubunun tüm sanat etkinliklerinde beraber adım attığı ve ortak görüşleri paylaştığı, o yılların önemli sanat eleştirmeni olarak tanınan Fikret Adil'dir. Fikret Adil, doğrudan D Grubu ruhu ile bütünleşmiş, tanıtımlarını da üstlenmiştir. Bu batılı ülkelerde sanat ekolleri çevresinde birleşen sanatçı yazar birlikteliğine başka bir boyutta atılan adımdır (lebriz.com, 2003). Böylece 1933 yılında Türk resim sanatına yeni bir ruh ve yeni bir anlatım olarak katılan D Grubu basında ve yayında sıkça yer almıştır. Grubun düzenlemiş olduğu sergiler dönemin gazete ve dergilerinde sıkça yer almıştır.

Henüz Türk resim sanatının başlangıcı yaşanmaktadır. Ve bu nedendir ki yeni bir sanat akımı yaratmak olası değildir. Daha uzun yıllar Türk ressamı ve birleştikleri birlikleri ancak, "Türk resmine Avrupa'nın en yeni akımını biz getirdik" savını yeni bir akım yaratmakla eş değerde görme yanılığısına düşecek ve bu akımlarla biçimsel olarak benzerlik kurmaya çalışacaktır. Bu nedendir ki Fikret Adil'in de görevi, yeni bir sanat akımını tanıtmak ve savunmak yerine genç Türk sanatçıları sanat konusunda bilgisi bulunmayan bir topluma tanıtmak olacaktır. Bu gerçek 1930'lu yılların temel sorunudur.

Bu dönemde pek çok yazarımız kübizmi savunmuştur. Kübizmi savunan yazarlarımızdan, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "*Demokrasi ve Sanat*" adlı kitabında; Türkiye Cumhuriyeti Sanatı'nın kübizm olması gerektiğini savunmaktadır. Çağdaşlaşmanın sanatsal ölçütünü Kübizm olarak görmektedir.

Yaman'ın görüşü ise şöyledir; Gerçekten de kübizm, 20. yüzyılı belirleyen sanat akımıdır. Önemli, bir deyiş, bir anlatım biçimi olmanın ötesine geçer, geleneksel resim dilinin terk edilmesiyle kendini gösterir. Perspektif, kısaltım, ışık-gölge karşıtlığı ve oylumlama yoluyla doğanın taklit edilmesini değil, doğa yasalarını temel alan yeni bir yaratım ve biçim dilini önerir. Bu doğanın us yoluyla yeniden kurgulanmasıdır. Göze seslenen anlatım yerine, usa seslenen matematiksel bir görselliği arar. Üç evrede ele alınan kübizmin, her üç hali de aynı görüşü besler. 20. yüzyıl resmini, heykelini, mimarisini büyük ölçüde etkiler. Kübizm, 20. yüzyılın Rönesans'ı olarak da algılanabilir. Yüzyıllar süren doğacı resim geleneğinin alıştıra alıştıra değiştirilmesine karşılık kübizm kökten bir

değişim ya da karşıtlık yaratması açısından devrimci olarak da nitelenebilir (Yaman, 1994).

Bütün bu övgü dolu yazı ve sözlerin yanında D Grubu pek çok kişiden de eleştiriler almıştır. Örnek olarak Ergüven'in şu satırları ilginçtir; D Grubu'nun figürü nesne düzeyine indirgemekle yaptığı şey sanatın ya da resmin insansızlaştırılmasıdır. Gerçi D Grubu figürü resimden silip atmış değildir ama figürü sıradan bir boyanmış yüzeye dönüştürmesi ya da bir diğer deyişle anlamsızlaştırması, dolaylı olarak insansızlaştırma doğrultusunda atılmış bir adımdır. Ancak geneldeki modern batı sanatının bu kendisine özel süreci açısından bakıldığında da, D Grubu'nun bu tutumunu olumlu bulmaya imkan yoktur. Yoktur çünkü bu amaç edinilerek gerçekleştirilmediğinden başka, Batı sanatında bu doğrultuda gerçekleştirilen gelişmenin de hem anlam ve hem de biçimsel olarak çok gerisindedir. Gene D Grubu'nun bu tutumu Türk resmi içinde bir anlam ya da gelişmeyi ifade etmez. Çünkü Türk resminin Batı sanatındakine benzer boyutlarda kendi iç dinamiğinden kaynaklanan özel bir süreci yoktur. Dolayısıyla da D Grubu figür ya da geneldeki biçim anlayışının, günümüzden bakıldığında olduğundan çok daha eski görünmesinin başlıca nedenlerinden biri de bu figür ya da biçim anlayışının batı sanatı içinde herhangi bir yeri olmadığı gibi, Türk sanatı için de doğal bir gelişmeyi, yani figürün olgunlaştırılmasına engel teşkil etmekten başkaca bir amaca hizmet etmeyişidir. Bu enjeksiyon anlayışın Batı sanatında yeri yoktur. Türk sanatındaki yeri ise havada kalmıştır (Ergüven, 1994).

Görülüyor ki Türk resim sanatında "üslup güdümü" ilk kez 1933 yılında başlar. Daha önce kurulan, Müstakiller, aynı yıllar içinde etkinliklerini sürdürmelerine karşın üslupsal bağımsızlık ilkesine bağlı kalmaya özen gösterirken, D Grubu çağdaşlık savı ile bir tür kübizm savunusuna girer ve bu anlayışı sanatsal kabul eder, resim sanatının geçmişinde yer alan birikimi ve çağdaşlarını bu ölçüt ile değerlendirmeyi ilke edinirler. Bu sanatsal güdüm aynı yıllarda mimariden heykele ve resme kadar her alanda belirir (lebriz.com, 2003).

Kısaca kuruluşundan, amaçlarından, aldığı eleştiri ve desteklere değindiğimiz D Grubu Türkiye Cumhuriyeti'nin bir dönem sanatsal faaliyetlerine damgasını vurmuştur. Bu gençler Fernand Leger'in sentetik kübizmi temel alan ve



Andre Lhote'un yapısal kübizm araştışlarını öneren öğretileri ile yetişmişlerdi. Aldıkları eğitim doğrultusunda ve Türkiye'nin gelişen şartlarında düşüncelerini tuvale aktarmışlardır. Özellikle desen çalışmalarında künt figürleri, geometrik bölünmeleri uygulamışlardır. Kübizmin biçimsel ve teknik olarak algılanması, kabul edilmesi o dönem Türkiye'si için büyük bir gelişmedir.



### III. BÖLÜM

#### SANAT EĞİTİMİ

Osmanlı padişahlarının sanata ve sanatçıya olan ilgisi bilinir. Fatih'in Bellini'ye yaptırdığı portresi, yabancı ressamın sarayda misafir edilmesi, desteklenmesi her zaman okuduğumuz bildiğimiz bir olaydır. Ama ne yazık ki sanat eğitimi konusunda yeteri kadar ilgi olmadığını görüyoruz.

Osmanlı İmparatorluğu'nda sanat eğitimi 1700'lü yıllardan sonra belli okullarda söz konusu olmuştur. Eğitimin amacı toplum ihtiyacına göre kaynak yaratmak olduğuna göre, o yıllara kadar sanat eğitiminin eksikliğini hissedilemediğini söyleyebiliriz.

Eğitimin amacı, toplumun ihtiyaçlarına ve ideallerine göre insan yetiştirmektir. İnsan yetiştirmek iki yönlü bir süreçtir:

1.Toplumun inançlarından, örflerinden, tutum ve değerlerinden, becerilerinden, birikmiş bilgilerinden oluşan kültürünü yeni nesillere aktarmak,

2.Yetişmekte olan nesillerin zeka, duygu ve iradelerini dengeli bir şekilde geliştirerek onları birer kişilik sahibi yapmaktır.

İnsan yetiştirmenin bu iki yönünden birincisi toplumun devamlılığını, ikincisi de o toplumun değişen şartlara kolayca uyumunu sağlar (Özodaşık, 1999).

Osmanlı Eğitimi, doğu ve batı sentezini gerçekleştiren, gerçekleştirirken de çeşitli sıkıntılar çeken bir kurumdur. Bir taraftan İslam değerleri üzerinde duran medreseler ve bu kurumların yazılı kaynaklarının sergilendiği sahaflar, diğer yandan dünyayı Beyoğlu kitapevlerinden izleyen Bab-ı Ali entelektüelleri; bir yandan, orduda birleştirmeye kaynaştırmaya dönük bu doğrultuda gelişen modernizasyon atılımları, mühendislik, veterinerlik, tıp, müzik, plastik sanatlar vb. eğitim kurumları, bir taraftan da şeriat kapısını sınımsız tutan fanatik çevreler (Varış,

1988). Farklı anlayışta, inançta, coğrafyadaki insanları eğitmek, özellikle o dönem şartları dikkate alındığında Osmanlının işinin zorluğu anlaşılmaktadır.

Eğitime etki eden faktörler; demografik, din, dil, ırk, sosyal sınıf, coğrafik konum, ekonomik ve teknolojik faktörler gibi kriterlerden oluşur. Osmanlı İmparatorluğu ise kozmopolit bir topluluktur, kozmopolit bir eğitimi mecbur kılmaktadır.

Osmanlı kültürü hem teknik anlamda zorunlu olarak çok parçalıydı, hem de sınıfsal anlamda farklılıklar içeriyordu. Murat Belge bu konuda şöyle bir yorum yapmaktadır; Osmanlı kültürünün ilginç yanı, hem birçok ayrı kültürü bir arada tutmayı başarması, hem de bu farklılığa, onu yok etme kaygısı gütmeyen ortak bir üslup verebilmesiydi. Bence modern denebilecek bir nitelik bu; daha doğrusu, gerçekten modern demek sakıncalı olsa da, modern bir bakışla yeniden değerlendirilebilecek ve canlandırılmasına çalışılabilecek bir özelliktir (Belge, 1981).

Sanatsal faaliyetler yönünden makaleden alıntı yapılan şu satırlar ilginçtir: Nazan İpşiroğlu "Sanat Olayı" adlı dergide "Resim Yasağı ve Atatürk Devrimi" adlı yazısında, resim yasağının İslam ülkelerinde hala sürdüğü, bu yasaktan kendini kurtaran ülkenin sadece Türkiye olduğunu, ayrıca İslam ülkelerinden Türkiye'de sanatçıların resim yasağı yüzünden canlıların resmini, heykelini yapamadıkları için minyatür, mezar taşı ve nakışla yetindiğini ve dekoratif bir alanda boy gösterdiğini belirtmiştir. Fahir Aksoy ise bu yazıya karşılık olarak, "Gösteri" adlı sanat dergisinde şu satırları yazmıştır; "Sovyet'lerde yaşayan kalabalık İslam topluluğunda çok önceden bu yasadaki kalkmıştır... Belli bir yüzey ya da levha üzerine uyumlu renkler ve biçimlerle yapılan örneğin; Matrahçı Nasuh'un Marsilya Limanı resim midir, süsleme midir? Bir şeye resim denebilmesi için ille üç boyutlu ve akademik kuralları içeren nitelikte olması şart mıdır, aksi halde ona süsleme mi dememiz gerekir? Ahlat Mezar taşlarının tam anlamıyla klasik heykel tanımına uygun olmasına karşın sırf mezar taşı olduğundan onu heykel niteliğinden soyutlamamız mı gerekir? Minyatürdeki ağaç, çiçek, insan, at, geyik, karaca, tavşan can taşımazlar mı? Şehnameler, şenliknameler, sefernameler bir yaşam duygusu uyandırmaz mı? ..." (Aksoy, 1981) şeklinde yazı devam etmektedir.

Kısaca batı anlayışında sanat benimsenmeden önce de Osmanlı'nın, hat sanatı, minyatürleri, çinileri, halı ve kilimleri vardır. Bu sanat dallarının bir okul eğitimi yoktu belki ama usta-çırak ilişkisi ile yüzyıllarca nesilden nesile hep gelişerek ilerleyerek aktarımı sağlanmıştır.

Sarayda usta-çırak ilişkisi içinde eğitim veren bir kurum "*Tekfur Sarayı'dır*". III. Mustafa zamanında oluşturulan bu kurumda, çini işlemeciliği yapılmaktaydı. Topkapı Sarayı, bu amaçla çini, fayans ustalarını bünyesinde toplamıştır. Sanatçılarda eğitimlerini babadan oğula ve usta çırak ilişkisi ile devam ettirmişlerdir (Erbay, 2000).

Osmanlı İmparatorluğu'nun 1773 Yenileşme dönemine kadar eğitim kurumlarına bakacak olursak;

#### 1-Sübyan Mektepleri;

2-Medreseler: Eğitim programlarında dersler, akli ve nakli ilimler olmak üzere ikiye ayrılmıştı. Avrupa, felsefe, bilim ve teknoloji aşamalarını yaşarken, Osmanlı Medresesi, bu yenilikleri izleyemedi. Bu yeniliklere karşı gösterilen tepkilere örnek olarak, 1577 yılında Tophanede kurulan rasathanenin yıkılıp yok edilmesi ile, matbaanın ülkemizde ikiyüzelli yıllık bir gecikme ile kurulabilmesi gösterilebilir. Medrese programlarında Avrupa dillerinin öğrenimine hiçbir zaman yer verilmemiştir. Kız öğrenci, kadın öğretmen, laboratuvar, resim, müzik, heykel, batı dilleri, beden eğitimi gibi, o yüzyıllara göre çağdaş olan faaliyetlere kapalı kalmakta ısrar eden Medrese karşısında, Osmanlı toplumu, bu konuları, özellikle pozitif bilimleri programına alan okulları "*mektep*"leri açmak ihtiyacını hissetmiş ve böylece eğitim sisteminde mektep-medrese ikiliği oluşmuştur. Çağın yenileşme hareketleri karşısında önce direnen medrese, sonradan tamamen çağdışı kalmış ve kapanmıştır (Varış, 1994).

3-Enderun Mektepleri: Murat Hüdavendigâr zamanında, saraya personel yetiştirmek üzere kurulmuştur. Fatih zamanında, devlet adamı ve kumanda özelliği olan ve güzel konuşan personel yetiştirecek şekilde yeniden düzenlenmiştir. Altı odadan oluşan bu kurum, programlarında, kültür faaliyetlerine, protokol kurallarına,

müzik, resim, tezhip, süsleme vb. faaliyetlere yer vermiştir. Enderun'dan pek çok devlet adamı, şair, yazar, hattat, nakkaş, kazasker, ve birkaç şeyhülislam yetişmiştir (Varış, 1994).

Enderun Mekteplerinde, dönemin ünlü sanatçıları ve bilim adamları öğretmenlik yapmışlardır (Erbay, 2000).

4-Zaviye, Tekke ve Dergahlar

5-Ahilik Teşkilatlarıdır.

Yukarda sayılan bu eğitim kurumlarına zamanla yenileri eklenmiştir. 18. yüzyılda yaşanan askeri yenilgiler sonucunda batının kurumları örnek alınmaya başlanmıştır. Mühendishane-i Bahri Hümayun, Mühendishane-i Berri Hümayun, Tıbbiye, Harbiye gibi yüksek okullar bu dönemden sonra açılmaya başlamıştır.

1824 yılında II. Mahmut'un fermanıyla ilköğrenim mecburiyetinin getirildiği düşünülürse, okullardaki resim eğitiminin gündeme gelmesinin uzun yıllar aldığını tahmin etmek hiç de zor olmayacaktır.

### **3.1. Cumhuriyet Öncesi Sanat Eğitimi**

1793 yılında Osmanlı İmparatorluğu'nun Mühendishane-i Berr-i Hümayun, Bahri Hümayun ve Harbiye Mektepleri'nin doğa gözlemine bağlı resim dersini, programlarına koymasıyla sanat eğitimi gerçek anlamda başlamıştır. Plastik sanatlar eğitiminin daha uzağa giden bir geçmişinin olmadığını biliyoruz. Resim-İş dersleri; ilk olarak bu okullarda uygulanan ve beceriyi geliştirmeye yönelik çalışmalardır.

Harbiye ve Askeri İdadi Mektebi'ndeki ilk sanat derslerinin bugünkü anlamda bir resim dersi olmadığını, yalnızca topçu istihdam ve haritacılık gibi askeri meslekler için eleman yetiştirme amacı ile programda yer aldığını biliyoruz (Erbay, 2000).

Daha önceki yüzyıllarda, askeri, dini ve sosyal ihtiyaçlarla mimarlıkta ve süsleme sanatında şaheserler meydana getiren Türk Milleti, resim ve heykel sanatlarında da aynı derecede değerli eserler verebilirdi (Tollu, 1967); fakat toplumun böyle bir isteği hiç yoktu. Üst tabakanın resme ilgisine karşı, halkın talebi farklı yöndeydi. Bu düşünceye bir örnek vermek gerekirse; II. Mahmut'un para üstüne basılan profil resminin, halk arasında Türk parasına uğursuzluk getirdiği inancı yaygındı (Erbay, 2000). Sonuçta gene eğitimin yetersizliği ile karşılaşyoruz.

Sanat eğitimi için olumlu çalışmalar hep yapılmaya çalışılmıştır. Sultan Abdülaziz'in çağrısı üzerine İstanbul'a gelen Fransız ressam Guillement, İstanbul'da bir atölye açmış, bu atölyede desen ve resim dersleri vermiştir. Bu özel akademiye az sayıda Türk, çoğu azınlıktan olan öğrenciler devam etmiştir. Fakat yine de İstanbul'da ilk akademi açma şerefini bir Fransız'a mal etmemiz doğru olmaz (Tansuğ, 1986).

Türkiye'de sanat eğitimi, 1908'de 2. Meşrutiyetle gündeme gelir (Baltacıoğlu, 1931). Bu tarihten önceki dönemde dinin kültüre etkisi güçlü olduğundan resim eğitimi gelişmemiştir. 1793 yılında Mühendishane-i Berr-i Hümayun'a, 1835'de II. Mahmut zamanında Harbiye Mektebi'ne konan resim dersleriyle (Renda, 1980), 1883 yılında kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki programlarla sanat eğitimi başlamıştır. Fakat sadece Sanayi-i Nefise Mektebi'nde batılı anlamda resim yapılmaktadır. Diğer okullarda canlı yaratık resimleri ve portreye karşı bir tutum yer almaktadır (Tonguç, 1932).

Meşrutiyetten önceki okulların programlarını teknikleri bazında iki gruba ayırmak mümkündür.

1-Eğitici içerikli olan resim programları: Bu tür resim derslerini Rüştüye, İdadiye okulları verirdi.

2-Endüstriyel ve Mesleki nitelikli olan resim programları: Sanayi okulları ile Mühendis ve Harbiye okulları verirdi

Mesleki resimler, kurumlarının tabii ve mesleki olan amaçlarına hizmet ediyordu. Mesleki ve endüstriyel resim Sanayi-i Nefise Mektebi'nde uygulanmaktaydı. Diğer okullarda da öğretmenin tahtaya çizdiği bir takım geometrik çizimler kopya edilmekte, renkli kartpostallardan çalışmalar yaptırılmaktaydı (Tonguç, 1932).

Baltacıoğlu bu dönemi şöyle özetler: *"Kısacası, Meşrutiyetten önceki genel ve mesleki eğitim kurumlarında geçerli ve egemen olan yöntemin temeli kopya ile matematik kurallarına dayanan doğadan çalışmalardı. Öğrenciyi doğrudan doğruya doğa karşısına koyan yeni düşüncenin uygulamalarına rastlanmıyordu"*.

Baltacıoğlu sanat eğitimi açısından, konu edilen tüm okullarla birlikte Sanayi-i Nefise Mektebi'nde yapılan öğretimin de bilimsel bir yaklaşımla ele alınmadığını vurgular. Batı anlayışı ile yetişen sanatçıların öğretim mesleğine geçtikten sonra, doğru ve doğal yöntemi bırakıp bunun yerine eski kopyacılık geleneğini sürdürdüklerini, bunu bir yöntem kaygısı ile yaptıklarını belirtir. Sanayi-i Nefise Mektebi mezunlarının azlığı, resim öğretiminin askeri okulların mezunlarının eline kalması eski geleneklerin sürmesine neden olan bir başka sebeptir (Baltacıoğlu, 1931).

Rüştiyelerde, canlı cansız modelleri, peyzajları veya tahtaya çizilen basit krokileri çizdirmek alışkanlığı vardı. Yöntem zamanla daha da yozlaşarak salt karatahtaya çizilen resmin, öğrencilerce kopyasına dönüşür. Kartpostallardan olduğu gibi ya da büyüterek kopya da çalışmalar içinde yer alır. Bu çalışmalarda amaç çocuğa ne resmin dilini öğretmek, ne kolaydan zora bir uygulama ile teknik beceri kazandırmaktır. Öğretim salt kalıp biçimlerin çizimini yaptırmaktan öteye geçemez.

Böyle bir resim dersinin işlenmesinde meslekten öğretmene gerek yoktur. Okulun yanında bu işten anladığını sanan, çoğunlukla azınlıklar arasından gelen kişiler dersi verir (Kırıçoğlu, 2002).

XIX. yüzyıl Türk resminin Batı'ya açılması ile, plastik sanatlar eğitiminin kurumlaştırılması konusunda en önemli etkinliklerden birisi, Sanayi-i Nefise

Mektebi'nin kurulmasıdır (Erbil, 1965). Büyük Türk aydın ve sanatçısı olan Osman Hamdi Bey'in çabalarıyla Asarı Atika Müzesi (İstanbul Arkeoloji Müzesi) 1881'de kurulmuş ve ardından Ticaret Nezareti'ne bağlı bir Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması kararlaştırılmıştır. Böylece müdürlüğüne Osman Hamdi Bey'in atandığı okul 1883'de Müzenin bahçesindeki binada, 20 öğrencisi ile eğitime başlayarak ,Türkiye'de plastik sanatlar eğitiminin ilk ve gerçek temeli atılmıştır (Görsel, 1984). Açılışın ilk devresinde okul mimari, resim, heykeltıraşlık ve hat olarak 4 şubeye ayrılmıştı. Bu şubeler, İtalya'dan getirtilen profesörler tarafından idare edilmekte idi (Berk, 1943).

Mekteb-i Sanayi-i Nefise'de derslere bir dönem şu hocalar girmiştir; heykel öğretmeni Oskan Efendi, Fenn-i Mimari öğretmeni Valluri, yağlı boya derslerine Salvador Valeri, kara kalem resim derslerini Warnia-Zarzecki, tarih öğretmeni olarak Aristoklis Efendi, matematik derslerine Kaymakam Hasan Fuat Paşa girmiştir (Cezar, 1983).

1887 de Sanayi-i Nefise, Ticaret Nezareti'nden ayrılarak Maarif Nezareti'ne bağlandı. 1884'den 1917'ye kadar olan ilk devre içinde okul, çevrenin tüm yadırgamalarına, resmi makamların ilgisizliğine rağmen memlekete Avrupalı resim ve heykel zevkini yerleştirmeye ve zamanın ihtiyaçlarını karşılayacak mimarlar yetiştirmeye çalışmıştır. Bununla beraber okul binası dar, kadrosu noksan olduğu gibi böyle her manasıyla yeni olan bir müesseseyi hakikaten koruyacak ve ona yön verecek yüksek himayeden mahrum kalmıştır.

Salvador Valeri, Warnia-Zarzecki, Hasan Fuat Paşa ve Yusuf Rami Efendi, otuz yıla ulaşan bir zaman diliminde Osmanlı gençlerine resim eğitimi verirler. Okulun kuruluş yıllarında, öğrencilerin yurt dışına eğitim için gönderilmeleri uzun yıllar gerçekleştirilemez. Bu öğretim elemanlarının zayıflığı ve öğretim sisteminin yetersizliği konusunda Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası'nda çok da önemli yazılar yayınlanır. Yapılan öğretimin sanatçı yetiştirmekten aciz olduğu da sıkça vurgulanır (Giray, 2000).

Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunları arasından sivrilenler bile ancak Türk resim sanatının ara geçitlerinde yer alacaklardır. Yetiştirilme koşullarının ve sanat



ortamının yetersizliği bu dönem sanatçılarının etkilenmesine neden olmuştur (Giray, 2000). Bu talihsiz dönem, 1910 yılında Maarif Nezareti'nin açtığı Avrupa'ya eğitime gönderilecek öğrenciler için açılan yarışmayla değişmiştir. İbrahim Çallı, Hikmet Onat ve Ruhi Arel'in sanat yaşamları bu yarışmayı kazanmaları ile değişmiştir, sanat eğitimleri için Paris'e gönderilmişlerdir.

Modern Türk resminin önemli dönemlerinden biri de Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olup da Avrupa'ya giden yukarıda saydığımız sanatçıların Fransız empresyonizminin etkisiyle yurda dönmeleridir. Bunlardan bazıları da Akademiye hoca olarak çalışmışlardır (Tansuğ, 1973).

1914 Kuşağı Sanatçılarından Çallı, İsmail, Onat, Boyar ve Duran, Sanayi-i Nefise'de üstlendikleri öğretmenlik görevi ile de Türk resmini yönlendirmişlerdir. 1914 Kuşağı, Türk Resim Sanatı'nda gerçek bir dönüm noktası oluşturur ve Türk Edebiyat çevrelerinin, ünlü yazarların resimle çok ilgilenmelerine de yol açar (Tansuğ, 1986).

Osman Hamdi Bey'in Sanayi-i Nefise Mektebi'ni kurmasından sonra, asker ressamı arasında Sami Yetik, Ruhi Arel, Hikmet Onat, ve Ali Sami Boyar Avrupa'da resim eğitimi görmüşlerdir. Sanayi-i Nefise'den Paris'te öğrenime gönderilen Galip ve Çallı İbrahim'den başka, özel imkanlarla batıda resim öğrenimine giden Namık İsmail, Avni Lifij ve Nazmi Ziya gibi yetenekli usta sanatçılar 1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın başlaması ile yurda dönmüşlerdir. Cumhuriyetin ilanından sonra Sanayi-i Nefise'nin, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüşmesiyle, batıya öğrenci gönderme programı 1980'li yıllara kadar süre gelmiştir (Tansuğ, 1986).

Yurda dönüşlerinden sonra, Sanayi-i Nefise ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Çallı İbrahim, Namık İsmail, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar, Feyhaman Duran'ın görev almaları ile, Sanayi-i Nefise'nin felsefesi değişmiştir. Bu sanatçıların, 1917 yılında üstlendikleri görev, Türk resminin ulusallaşmasına yeni bir boyut daha getirmiştir (Tansuğ, 1986).

Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'ni bitirip, yurt dışına gidip eğitim alan öğrenciler, yurda döndükten sonra, sergiler açarak bir devrin müjdecisi olmuşlardır (Aslanapa, 1981).

3 Mart 1883'de eğitime başlayan Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nin müdürlüğüne Osman Hamdi Bey, müdür yardımcılığını ise Heykeltıraş Yervant Efendi yapıyordu. Heykel ve resim atölyelerinin hocalığı da yabancılar tarafından yapılmaktaydı. Başlangıçta yalnız erkek öğrencilerin alındığı okula, rağbet edenlerin çoğu azınlıktan gençlerdi (Tansuğ, 1986). 1917 yılında ressam Halil Paşa, Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nin müdürlüğüne atanmış ve sonradan bu okula kız öğrenciler de kabul edilmiştir.

Türk toplumunda en geç gelişen Güzel Sanatlar Bölümü, kuşkusuz, resim ve heykel branşıdır. Toplumumuz, resim yapmanın günah sayıldığı, ressamların horlandığı uzun yıllar yaşamış bulunuyor. Aslında toplumun dışladığı bir sanat dalında, hele kadınların boy göstermesi mümkün olamazdı (Toros, 1988). Çünkü Osmanlı toplumunda kadın sorunu, dinsel hükümlerin ağır bastığı, hatta bazen fanatizmin hüküm sürdüğü bir baskı hedefi olarak ele alına gelmiştir. Osmanlı kent toplumunda kadın sanatsal yeteneklerini süslemeci el işçiliği alanında yoğunlaştırmıştır (Tansuğ, 1986).

XIX. yüzyılda kızlarının birer batılı hanımefendi tarzında yetişmesini isteyen yüksek tabaka, bu amaçla lavanten ya da azınlık çevrelerle ilişki kurmuş, bu konuda özel eğitimciler sağlamıştır. Hatta genç kızlarımızı eğitim için Avrupa'ya göndermişlerdir.

XIX. yüzyılda kız okulları erkek okulları kadar geniş imkanlara sahip değildi. Fakat yine de Amerikan Koleji ve Fransız Kız Okulları gibi bu sınırı aşmış okullar da mevcuttu. Öte yandan okumuş, görgülü, eğitim isteyen Türk kızlarının yeni uyanan milli akımlar çevresine kayıtsız kalmadığı, kendilerine düşen görevleri yerine getirme çabasında oldukları gözlenir. Resim alanında yeteneklerini kanıtlamak isteyen ve bu konuda aileleri tarafından da desteklenen bazı Türk kızları, gerekli sanat eğitiminin kendilerine de verilmesi konusunda fikirbirliğine varmışlardır (Tansuğ, 1986).

Türklerde Tanzimat dönemine gelinceye kadar, Batılı anlamda bir sanat eğitimi söz konusu olmadığı gibi, kadının Osmanlı toplum yapısından kaynaklanan statüsünde önemli görülecek herhangi bir değişimin gözlenmesi de mümkün değildir. Ancak XIX. yüzyılın ortalarına doğru köleliğin ve cariyeliğin kaldırılmasını öngören fermanla, verasetten kız çocuklarını yararlandırmayı amaçlayan yasa, 1850'li yıllarda doğrudan doğruya kızların eğitimine yönelik okulların açılması, toplumsal yaşamda kadın-erkek eşitliğine doğru atılmış adımlar olarak düşünülebilir (Özsezgin, 1984).

XIX. yüzyılın ikinci yarısında kızlar için bazı okullar açtıran Maarif Nazırı Abdurrahman Sami Paşa ile Sadrazam Saffet Paşanın attıkları temeller, 1908 Meşrutiyet İnkılabı'ndan sonra hayli geliştirilmiş ve kültür binaları yükseltilmiş olmakla birlikte, konu ancak Cumhuriyet döneminde amaçlanan zirveye ulaşabilmiştir (Özsezgin, 1976).

Sanayi-i Nefise'nin kurulmasındaki amaç, kendi ülkemizin nitelik ve özelliklerinden izlenimler ve bilgiler edinerek yetenekli kişiler yetiştirmek; böylece sanat alanında yükselmeyi sağlayarak gerçek bir Türk sanatı meydana getirmektir. Bu bağlamda Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nin resim derslerinde yapılan çalışmalar, düzey yönünden abartılmamak koşuluyla, Türkiye'de resim eğitiminin akademik bir disipline sokulması yönünden bir aşamadır. Bu eğitimde anatomik bilgiler verilerek figür ve portre sorunlarına önem verilmiştir. Bu eğitimin statik atmosferini, öğrenci kesimlerinin biçim anlayışındaki değer ve figür ilgisinin yaygınlaştığı oranda örneklerine rastlanan portreler de belirliyorlar. Ancak resim derslerinde modelden çalışma zorunluluğu, peyzaj çalışmayı seven tabiat aşığı gençleri eğitimden duyulan hoşnutsuzluğa itmiştir (Tansuğ, 1986).

İkinci Meşrutiyetin ilanından sonra, 1913 yılında "Tedrisat-ı İptidaiye Kanuni Muvakkatı" ile, anaokulları, ilkokullar, idadiler, sultaniler ve öğretmen yetiştiren kurumların düzenlenmesi öngörülmüştür. Sanat okulları yeniden düzenlenmiştir (Varış, 1994)

Meşrutiyet inkılabı, Tanzimat hareketinden Şinasi ve Kemal devri denilen edebi ve siyasi romantizmden sonra, 1908 İnkılabını takip eden yıllarda eğitimde hareketlenme başlar. İttihat ve Terakki Partisi, İstanbul'daki Darülmuallimin (İstanbul Erkek Öğretmen Okulu) yenileştirilmesi, parti adına gece okullarının açılması, Avrupa'ya öğrenciler gönderilmesini gerçekleştirir. İlkeliğin başlangıcının öğretmen okulları olduğunu anlayan yönetim, öğretmen okulunun yenileştirilmesi ve burada yetişen öğretmenlerle yurdun diğer yerlerindeki öğretmenleri aydınlatarak laik, teknik ve estetik ilkokulları yaratma işlevini gerçekleştirmek istemiştir. İkinci olarak 1919'da bilimsel kendi kendini yönetme özerklik içeren (Baltacıoğlu, 1931) tüzüğü ile Darülfünun Fakültelerine yeni bir şahsiyet getirilmiştir.

1919 Yenilenme hareketlerinin nedenleri;

1-Eğitimde hürriyetçilik, özgürlük

2-Öğretim sahasında serbest tartışma

3-Gözlem ve uygulamaya yönelik bir eğitim hedefi

Bu dönemde açılan bir Uygulama Okulu, bir de Tedrisatı İptidaiye Mecmuası pek çok yazarımıza göre; Türkiye'de resim öğretiminin yenilenmesi konusunda büyük payı olan gelişmelerdir.

1910-1912 yılları arası bir çok Avrupa ülkesinde çeşitli okullarda resim ve eliş öğretimi inceleyen Baltacıoğlu, 1916 yılında bir eliş öğretmen okulu açma girişiminde bulunmuştur. İlke olarak benimsenen öneri, I. Dünya Savaşı'nın uzaması nedeni ile gerçekleşmemiştir (Baltacıoğlu, 1931).

1917'de doğrudan doğruya Maarif'e bağlanan Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi yeni bir binaya geçer ve bu tarihten itibaren okul için, 1921 yılına kadar süren bir göçebelik hayatı başlar. Onu bu zaman içinde kah Divan yolunda, kah Şehzadebaşı'nda, kiralık evlerde, tedrisat için lazım olan bütün araçlardan ve

konfordan mahrum, istikrarsız bir halde, sadece varlığını muhafaza etmeye çalışır durumda (Berk, 1943) görürüz.

Türkiye’de 1925 tarihine kadar resim öğretimine harcanan çaba, kişilerin bu alanda bazı yenilik girişimleri ile sınırlıdır. Bu tarihe dek yapılan işlerden önemli sayılabilecek gelişmeler arasında, Meşrutiyet dönemi öğretim programlarında yapılan değişikliklerle, resim öğretim yöntemlerine yönelik kimi yayınlar vardır (Tonguç, 1932).

### **3.1.1. İnas Sanayi-İ Nefise Mektebi**

Türk kızlarının yüksek tahsil yapmalarına, özellikle Güzel Sanatlar alanında yaratıcılıklarına imkan sağlamak amacıyla, Sultan Reşat döneminde, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi açıldı (Toros, 1988).

Sosyal hayatımızın önemli aşamalarından sayılan 1839 Tanzimatı ile 1. Meşrutiyet (1876) hareketleri, kadınlarımıza bir şey getirmedi. Ancak 1908 inkılabından (2. Meşrutiyet) sonra üniversitenin bazı bölümlerine birkaç kız alınması ve ardından da İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’nin açılması, toplum tarihimizde şüphesiz ki büyük aşamalardır (Toros, 1988).

Kızların henüz Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi’ne kabul edemedikleri bir dönemde, ilgili resmi makamlara başvurarak yoğun girişimlerde bulunan ve 1914 yılında bu isteklerini karşılamak üzere kurulan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’nin müdürelğine atanan Mihri Müşfik Hanım, kızlar için faaliyete geçirilen resim atölyelerinde güçlü iradesi ve zeka dolu kişiliği ile etkin olmuştur. Elde bulunan pek az resimden Mihri Müşfik Hanım’ın sağlam bir deseni olduğu ve portre ressamlığına yöneldiği anlaşılmıştır. Mihri Müşfik Hanım, Türkiye’de ilk kez çıplak kadın modelini kız atölyesinde çalıştırmıştır (Tansuğ, 1986).

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’nde, erkek Sanayi-i Nefise’de olduğu gibi, giysili, yaşlı erkek model kullanılıyordu. Çıplak erkek formunu ise torların bel kısmına peştamal bağlayarak çalışıyorlardı. İstanbul’da çıplak kadın modellerinin yoğunlaşması ve giderek Sanayi-i Nefise’ye kadar ulaşması 1917 ve sonrasında

olmuştur. Bunun nedeni de 1917 Rus İhtilali sonrası paraya muhtaç beyaz Rus kadınlarının modellik yapması ile başlamış ve giderek Türk kadınları da modellik yapmışlardır (Tansuğ, 1986).

Birinci Dünya Savaşı'nın ilk yıllarında (1914) faaliyete geçen İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, 1920 yılında erkeklerin devam ettiği Sanayi-i Nefise Mektebi ile birleştirilir. Böylece uygarlığa bir adım daha atılarak, Güzel Sanatlar eğitimindeki kız-erkek ayrımına son verildi (Toros, 1988).

Müfide Kadri (1889-1911) gibi genç yaşta ölen yetenekli bir ressamı yetiştiren Türk kadını, toplumsal kuralların izin vermemesi nedeni ile Sanayi-i Nefise'ye gidemiyordu. Erkek ve kız öğrencilerin birlikte eğitim almaması ve genç kızların sanata duydukları artan ilgi, bu eksikliği giderecek bir kurumu gerektirmiştir.

Böylece 1914 yılında kızlar için bir güzel sanatlar okulu kurulmuştur. Mektebin müdürelğine atanan Mihri Müşfik Hanımın girişkenliği, bu okulun kurulma ve gelişme aşamalarında önemli rol oynamıştır. Okulun sonraki müdürü Ömer Adil'in, "Kızlar Atölyesi" adlı resmi günümüze gelen önemli bir belgedir. Mihri Müşfik, Güzin Duran, Nazlı Ecevit ilk Türk kadın ressamı arasında yer alırlar. Üslup ve anlayış olarak, erkek meslektaşlarından hiç de geri kalmamışlardır. Bu, sonraki dönemler için de geçerli olan bir durumdur. İnas'ta yetişen Fahr El Nissa Zeid, Türk resminin en önemli isimleri arasında yer alacak bir kişiliktir. Cumhuriyetin ilk kuşak sanatçıları arasında tanıyacağımız Hale Asaf ise, kısa ömrüne büyük bir ressam kişiliği sığdırmıştır (lebriz.com, 2003).

### **3.1.2. Sanayi-i Nefise'nin (Güzel Sanatlar Akademisi) Öğretim Üyelerinin Yaşamları, Sanatları ve Eğitimcilikleri**

#### **3.1.2.1. İbrahim Çallı (1882-1960)**

İbrahim Çallı 1882'de Çal kasabasında doğdu. İlk öğrenimini burada tamamladıktan sonra, 1906'da, Şeker Ahmet Paşa'nın etkisi ve desteği ile Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'ne girdi. 1910'da Milli Eğitim Bakanlığı'nın açtığı Avrupa

sınavını kazandı ve Paris'e gönderildi. Orada Güzel Sanatlar okulunda, Fernand Cormon (1845-1924) atölyesinde çalıştı. I. Dünya Savaşı'nın 1914'de çıkması üzerine Türkiye'ye döndü. Aynı yıl, Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi, Resim Bölümü'ne atölye öğretmeni olarak atandı. Emekli olduğu 1947 yılına kadar, bu atölyede öğretim görevini sürdürdü (Gültekin, 1992).

Çallı'nın atölye hocalığına atandığı bu yıllar, Sanayi-i Nefise'nin öğretim kadrosuna ilişkin eleştirilerin yoğun olarak yaşandığı bir dönemdir. Yabancı öğretim üyelerinin 30 yılı aşkın bir sürede yaptıkları öğretimin kıyasıya irdelenmesi ve özellikle de dergi ve gazetelerde yazılması, Çallı ve arkadaşlarının kadrolarda yer almasını sağlamıştır.

Dergi ve gazetede eleştiriler ve dönemin ileri gelenlerinin çabaları sonunda, Valeri, Varnia ve Oskan Efendi emekli edilmiştir. Ayrıca I. Dünya Savaşı kapsamında İtalya ile Trablusgarp Savaşı'nın kızışması neden gösterilerek İtalyan asıllı Monger'nin de işine son verilir (Cezar, 1983). Bu gelişmelerle Sanayi-i Nefise'de yabancı eğitimci devri bitmiştir. Avrupa'dan dönen genç ressamalar da artık yetişmiştir.

Çallı'nın Fransa'dan savaş nedeniyle eğitimini yarım bırakıp gelme şansızlığı, bir şansa dönüşmüş ve 1.11.1914'de Resim Bölümü'nde yağlı boya atölyesi öğretmeni olarak resmen göreve başlamıştır (Cezar, 1983).

Sanayi-i Nefise'de öğrenciler iki temel atölyede eğitim görmektedir. Bir yıllık hazırlık dönemi olarak düzenlenen desen atölyesi Hikmet Onat'ın öğretisinde çalışırken yağlı boya resim atölyesinde İbrahim Çallı önemini korumaktadır. Bu iki sanatçı Sanayi-i Nefise'nin atölyelerine yepyeni bir anlayış getirirler. Çallı özellikle resmi sevmenin ne demek olduğunu öğretir. Bir çok sanatçı Çallı'nın güçlü kimliği ile yönettiği atölyesinden, özgüvenini kazanmış ve sanata tutkun olarak mezun olmuştur. Bu yıllarda Çallı ve arkadaşlarının Akademi dışında da sanatçı yetiştirdikleri bilinmektedir (Giray, 2000).

1914'den 1937'ye kadar Akademi'deki görevini sürdüren Çallı, atölyesine gelen her öğrenciye bir sanatçı gözü ile bakmıştır. Çallı'nın öğretisinin temelinde

dayatmalar değil, sevgi yer almıştır. Bu atölyede öğrenci olanlar sanata karasevdalanmıştır. Çallı etkileyici bir kişilik olarak önce öğrencilerin gönüllerini fethedip, sonra onları eğitmiştir. Eğitim aşamasında standart kurallar ve sistemler uygulamak yerine kesintisiz iletişimin gücünü kullanmayı tercih etmiştir. Formüllerin ve katı anlatımların aşılmazlığını Çallı'nın diyalogları çözümlenmiştir. Çallı'nın atölye öğretilerinde, teknik bilgiler uygulamalarla, kuramsal bilgiler ise, konuşma anının akıcı yumuşaklığında aktarılmıştır (Giray, 2000).

Türk resminde İzlenimci sanat anlayışının başlatıcısı ve önde gelen temsilcilerinden biri olan İbrahim Çallı, boyayı kullanma tarzı ve renk uyumlarındaki ustalığı ile dikkati çeker. Onun, geniş fırça darbeleri ile oluşturduğu renk alanları, Türk resminde boya hazzını verme ve renk sevgisini yaratmada çok etkili olmuştur. Nurullah Berk, onun için; "Grup içinde en lirik olanı. Günü gününe uymayan, delişmen bir fırça vuruşu var ama her seferinde ben Çallıyım diyen bir tutumla" yorumunu yapmaktadır. Teknik yönden tablolarının fazla özenilmeden bitirilmiş hissini vermesi onun renk coşkusunun, nükteci, sevecen kişiliğinin bir yansımasıdır (Gültekin, 1992).

Çallı'nın ilk öğrencileri, "Yeni Resim Cemiyeti" adı altında birleşen Mahmut Cüda, Şeref Akdik, Saim Özeren, Refik Ekipman, Elif Naci, Muhittin Sebati, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi'dir. Bunun anlamı şudur: Çallı, Akademi'de görev aldığı ilk yıldan başlayarak Türk resim sanatının gelişimini yönlendirecek sanatçıların yetişmelerine imza atmıştır. Bu sanatçılar Çallı Atölyesi'nde öğrenim gördükleri yıllarda Çallı gibi resim yapmak yerine, Çallı gibi sanatı sevmek, sanat adına durmaksızın çalışmak ülküsü öğrenerek yetiştiler. Çallı, öğrencilerine, atölye öğretisinin kısır döngüsü içinde kalmak yerine, incelemenin ve yenilikçi atılımlara yönelmenin önemini kavratmıştır (Giray, 2000). Bu yüzden Yeni Resim Cemiyeti çevresinde toplanan ilk öğrencilerden başlayarak Çallı atölyesinde öğretim gören sanatçılardan hemen hiç birisi, resimsel üretimlerinde Çallı'nın sanat anlayışını tekrarlamaşlardır.

Çallı, 1916'dan itibaren her yıl açılan "Galatasaray Sergileri" ne portre, natüremort, görünüş ve savaş konulu düzenlemeleri ile katılmıştır. Yapıtları içinde Atatürk portreleri, manolyaları konu aldığı natüremortları ve I. Dünya Savaşı ile ilgili



düzenlemeleri, resim sanatına ilgi ve sevginin artmasında etkili olmuştur (Gültekin, 1992).

İbrahim Çallı, Türk resminde güçlü sanatçı kişiliği ve yapıtları yanında, öğrencilerine sanat sevgisini aşulamakta çok başarılı olmuş bir sanat eğitimcisi idi (Gültekin, 1992).

Akademide görev yapan Çallı Kuşağı'nın en büyük hizmeti, ilk hocalıkları sırasında ve Cumhuriyetin başında, heyecanlı bir öğrenci grubunu yetiştirip Avrupa'ya göndermeleridir.

### **3.1.2.2. Hikmet Onat (1882-1977)**

Arif Hikmet Onat, 1882'de İstanbul'da doğdu. 1093'te Deniz Harp Okulu'ndan, gemi mühendisi olarak mezun oldu. Kısa süre sonra Zehra Vicdan Hanım'la evlendi. 1905'te Deniz Fotoğrafhanesi'nde çalışmaya başladı. Amacı, aynı yıl öğrenime başladığı Sanayi Nefise Mektebi Alisi'ndeki çalışmalarını da sürdürebilmektir. 1910'da açılan Avrupa sınavını kazanarak, İbrahim Çallı ve Namık İsmail ile birlikte Paris'e gitti. Güzel Sanatlar Okulu'nda Fernand Cormon'la dört yıl çalıştı.

1914'de bir yıl Galatasaray Lisesi'nde öğretmenlik yaptıktan sonra, 21.9. 1915'de (Cezar, 1983) Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nde hazırlık sınıfı öğretim elemanı olarak göreve başladı. Böylece, okulun ilk Türk atölye hocası oluyordu. Sanatçı bu görevini 1949'a kadar sürdürdü ve buradan emekliye ayrıldı (Gültekin, 1992).

Sanayi-i Nefise'de öğrenciler iki temel atölyede eğitim görmektedir. Bir yıllık hazırlık dönemi olarak düzenlenen desen atölyesi Hikmet Onat'ın öğretilerinde çalışırken, yağlı boya resim atölyesinde İbrahim Çallı önemini korumaktadır. Bu iki sanatçı Sanayi-i Nefise'nin atölyelerine yepyeni bir anlayış getirirler. Hikmet Onat öğretilerinde desen çalışmak, öğrencilere doğruyu görmek, sağlam desen çizmek yetisini kazandırmıştır. Bu yıllarda Çallı ve grubunun Akademi dışında da sanatçı yetiştirdikleri bilinmektedir (Giray, 2000).

Hikmet Onat'ın atölyesinde, incelikli araştırmalar, titiz uygulamalarla, kılı kırk yaran desen çalışmaları yapılırdı.

Doksan beş yaşına kadar yaşayan, son günlerinde bile çalışmalarını aksatmayan Hikmet Onat, elinde boya kutusu ve sehпасı, İstanbul'un değişik semtlerinin yorulmaz portrecisidir. Onun tablolarında, Nazmi Ziya'nın, Avni Lifij'in şiirsel inceliği görülmez. Bu bakımdan yorum yönü onlarinkinden güçsüz sayılabilir (Berk, Turani, 1981).

Hikmet Onat'ın başlıca konuları sandallar, balıkçı kayıkları, yelkenlerini açmış ya da toplamış mavnalar, renkli teknelerin, direklerin, ip ve zincirlerin akisleriydi. Çalkantılı dalgalı denizi sevmezdi. Işte Hikmet Onat, kendine mal etmiş olduğu karakteristik konuları, kendine has alışmaları Hikmet Onat'a ağımızın İstanbul portrecisi olma niteliğini kazandırmıştır (Berk, zsezgin, 1983).

### **3.1.2.3. Ruhi Arel (1880-1931)**

İstanbul'da doğan Mehmet Ruhi Arel, 1900'de Deniz Harp Okulu'ndan gemi inşa mühendisi olarak mezun oldu. Resme ilgisi sonucu, 1908'de yüzbaşı rütbesiyle ordudan ayrıldı ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenime başladı. 1909'da, Avrupa Resim Yarışmasını birincilikle kazandı ve Paris'e gönderildi. Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda, Cormon Atölyesi'nde, 1914'e Türkiye'ye dönüşüne kadar çalıştı. Bu süre içinde Paris'ten Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'ne "Paris Mektubu" başlıklı yazılar gönderdi.

1914'te kısa bir süre G.S.A'da Perspektif ğretmenliği yaptıktan sonra, çeşitli ortaokul, lise, ğretmen okullarında ve Deniz Harp Okulu'nda resim ğretmenliklerinde bulundu. Eğitimciliğinde Batılı anlamda bir sanat eğitimini savundu ve o zamanki eğitim anlayışını, canlı model olmadan yapılan çalışmaları eleştirdiği için, Akademi'de kendisine görev verilmedi (Gültekin, 1992).

Figürlü kompozisyonların ustası olan Ruhi Arel, toplumsal yaşam konulu yapıtlarında; desen ve kuruluş yönünden güçlü bir sanatçı olduğu kadar gözlemci

ve gerçekçi yanıyla da dikkati çeker. Bir çeşit izlenimciliği uygulamakla birlikte, gerçekçiliğe yaklaşan bir tutum izlemiştir. Türk resminde ulusal ve bölgesel bir anlatımı gerçekleştiren Arel'in Arseven'e göre: "*Eserlerinde en göze çarpan cihet, Türk işleme ve halılarındaki renkleri ve ahengi hatırlatmasıdır*". Sanatçı, "*Halı Dokuyan*", "*Gergef İşleyen*" ve "*Taş Kıranlar*" gibi yapıtlarında, eğilimini ortaya koyar. Böylece 1914 Grubu içinde, seçtiği konularla da farklılık gösterir.

Türk Resim Sanatında, Toplumsal Gerçekçi anlayışın ilk temsilcisidir.

#### **3.1.2.4. Feyhaman Duran (1886-1970)**

İstanbul'da doğan Feyhaman Duran, üç yaşında babasını, yedi yaşında da annesini kaybetti. 1895'de Galatasaray Lisesi'ne girdi ve burada öğretmenlerinden Abdurrahman Şeref Bey'in manevi desteği altında okudu. Okulda ünlü hattatlardan Mustafa İzzet ve Rakım Efendi'nin etkisiyle, güzel yazıya ilgi duydu. 1908'de mezuniyetinden sonra, aynı okulda güzel yazı öğretmenliğine atandı (Gültekin, 1992).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin ilk üyelerinden olan Duran, portre konusunda yaptığı çalışmalarla dikkati çekti ve Mısırlı Prens Halim Paşa tarafından resim öğrenimi için Paris'e gönderildi (1910), Akademi Julian'da Jean Paul Laurens'in öğrencisi oldu. 1913-1914 yıllarında, öğrenimine Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda Cormon Atölyesi'nde devam etti. 1914 yılında yurda döndü.

Duran, Paris'te akademik sanat anlayışındaki çalışmalarına karşın, Türkiye'de izlenimci eğilimin içinde oldu. Bu anlayıştaki portre yapıtlarıyla, 1916'da I. Galatasaray Sergisi'ne katıldı. "*Dr. Akil Muhtar'ın Portresi*" adlı yapıtı ile gümüş madalya ve "*Zikri Cemil*" (güzelliğin İyiliğini Anma) ödülüne değer görüldü (Gültekin, 1992).

1919'da İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (Kız Güzel Sanatlar Akademisi) Usul-ü Tersim (Güzel desen çizme) öğretmenliğine atanan sanatçı, 1922'de Güzin Duran ile evlendi. Türk Ressamlar Birliği (1921) ile Güzel Sanatlar Birliği'nin (1926)

yeniden oluşmasında etkin rol oynayan Duran, 1933-1951 yılları arasında, Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim öğretmeni olarak görev yaptı.

Feyhaman Duran Çallı Kuşağı içinde, özellikle portre yapıtlarıyla tanınmaktadır. Çalışmalarında yansıtmacı anlatımdan uzak, gerçekçilikle, izlenimci anlayışın sentezine giden sanatçı, modelin dış görüntüsünü, özü ile dengeli bir biçimde işler. Renkli pırl pırl bir anlatıma sokarak, resme renk şeffaflığı getirir. Türk resminde portre resim, Feyhaman Duran'la birlikte yeni bir anlatıma kavuşur. Natürmort, figürlü düzenlemeleri ile peyzaj çalışmalarında, sıcak renk egemenliğindeki renk ve ışık etkilerinin uyumunu başarı ve içtenlikle işlemiştir (Gültekin, 1992).

### **3.1.2.5. Şevket Dağ (1876-1944)**

1876 yılında İstanbul'da doğan Şevket Dağ, Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nin ilk mezunlarından (1897). Galatasaray Lisesi ile Öğretmen Okullarında öğretmenlik yaptı. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurucu üyelerinden olan sanatçı, çalışmalarıyla kısa sürede tanınmıştır. 1908'de Münih'te açılan Uluslararası Resim Sergisinde ve Atina'da birer altın madalyaya, Paris ve Sofya'da da gümüş madalyaya değer görülmüştür. Avrupa'nın diğer sanat merkezlerindeki karma sergilerle, yurt içinde Galatasaray Sergileri ve Halkevi Sergilerine sürekli katılım göstermiştir. Şevket Dağ ilk çalışmalarında, gerçekçi bir anlayışla, çoğunlukla enteriyör konusunda, yapıtlar gerçekleştirmiştir. Cami kadar han içlerini de konu alan sanatçı, özellikle Ayasofya Camii ile ilgili yapıtlarında detaya inen titiz bir işçilikle çalışmıştır.

Zamanla izlenimci anlayışa geçen Şevket Dağ, yine enteriyör konusunu; camii içlerinin değişik köşelerini, renk ve ışık etkilerinin güçlü yorumlarına ulaşarak ortaya koymuştur.

Siirt Milletvekilliği de yapmıştır (Gültekin, 1992).

### **3.1.2.6. Mehmet Ali Laga (1878-1947)**

Trablusgarp'da doğan Laga, Kral Sunusi soyundandır. İlk, orta ve yüksek öğrenimini İstanbul'da şehzadeler ve sadrazam çocuklarının öğrenim gördüğü özel sınıflarda yapmış, 1908'de Harp Okulu'nu bitirmiştir. Trablusgarp'taki ilk görevinden sonra, İstanbul'a atanmış, Kuleli Askeri Lisesi, Bursa Işıklar Lisesi, İstanbul Halıcıoğlu Lisesi'nde öğretmenlikler yapmıştır. 1924'de G.S.A'de İdare Müdürlüğü görevinde bulunmuştur.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti üyesidir. Kuleli Askeri Lisesi'nde, Hoca Ali Rıza'nın öğrencisi olan Mehmet Ali Laga, ondan etkilenmiş ve izlenimci anlayışı benimsemiştir. Bursa, Edirne, İstanbul, Çanakkale ve Sofya'dan yaptığı desen, suluboya ve pastel tekniğindeki peyzaj çalışmalarında; buranın coğrafi ve kentsel görüntüsünü, bir belge niteliğinde ortaya koymuştur. Geniş bir görüş açısı altında oluşturduğu bu yapıtlarında; yumuşak geçişli ton dereceleri ile, yumuşak çizgi yapısı ve pastel renk tonları egemen olmuştur. Yağlıboya çalışmalarında ise parlak renkleri kullanması ve serbest fırça vuruşları ile rahat bir işleyişi sergilemektedir (Gültekin, 1992)

### **3.1.2.7. Hayri Çizel (1891-1950)**

Çizel, İstanbul'da doğdu. Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nden 1918'de mezun olduktan sonra, Münih'e gitti. Orada Hans Hofmann Özel Akademisi'nin ilk Türk öğrencisi oldu. Dönüşünde, İstanbul Erkek Lisesi resim öğretmenliğine atandı.

Suluboya ve yağlıboya tekniklerinde çalışmaları olan Çizel, izlenimci anlayışı benimsemiştir. Yapıtlarında; renk, ışık etkilerinin ve renk karşıtlıklarının güçlü bir anlatımla ortaya konmasında, teknik yetkinliği hemen göze çarpar. Rengi kullanım biçimi ve renk armonilerindeki başarısı, yapıtlarında biçimlerin renk ve ışık kümeleri halinde algılanmasını sağlar. Tablolarında görülen yoğun ışık, doğal ve yapay formları yumuşatıp, renk lekeleri haline dönüştürür. Yapıtları henüz yeni bitmiş bir çalışma özelliğini yansıtır. Sanatçı genellikle portre konusunda başarılı olmuştur (Gültekin, 1992).

### 3.2. Cumhuriyet Dönemi Sanat Eğitimi

Cumhuriyet dönemi kültür tarihimizin canlı ve parlak bir dönemidir. Yeni ulus olma, çağdaşlaşma yolunda dev adımlar atılır. Atatürk sanata ve sanatçıya verdiği önemi dile getirir ve destekler.

Heykel, resim gibi sanat kollarını esirgerken, onlara yeterli eğitim ve gelişme olanağı hazırlayan Atatürk bu tür sanat dallarını baskı altında tutan boş inançları da yenme amacını gütmüştür. Osmanlı toplumunun dine dayandırılan resim ve heykel yasağına karşı, bu sanat dallarının gelişmesini hedef alır, temsilcilerini kayırır, onları savunur. Bir konuşmasında konuyu şöyle ele alır; *“Aydın ve dindar olan ulusumuz gelişmenin nedenlerinden biri olan heykeltıraşlığı, en üst derecede ilerletecek ve yurdumuzun her köşesi atalarımızın ve bundan sonra yetişecek çocuklarımızın anılarını güzel heykellerle dünyaya ilan edecektir...Bir ulus ki, resim yapmaz, bir ulus ki heykel yapmaz, bir ulus ki fennin gerektirdiği şeyleri yapmaz, itiraf etmeli ki o ulusun ilerleme yolunda yeri yoktur”* (Ertop, 1977).

Atatürk *“Hayatta en hakiki mürşit ilimdir”* anlayışıyla, ulusunun bir an önce, çağdaş dünyanın uygarlık düzeyine çıkması, durağan olan her olgudan, o üstün sezisiyle, tüm tavırlarına egemen olan bir dinamizmle, düzeyine değil, o düzeyin üstüne çıkmasında, ulusal kültürün ve güzel sanatların yücelmesine ve gereksinimine, her olasılıkta içtenlikle eğiliyor, tasalarında bunu ön ilkelere biri biliyordu (Çakaloz, 1981).

Bu bağlamda, Türk eğitim sisteminin temel amacı, Türk vatandaşlarının ve Türk toplumunun refah ve mutluluğunu artırarak, milli birlik ve bütünlük içinde, iktisadi, sosyal ve kültürel kalkınmayı desteklemek, hızlandırmak ve Türk milletini çağdaş uygarlığın yapıcı, yaratıcı ve seçkin bir ortağı yapmaktır (Demirel, 1994).

Türk eğitim sisteminin temel ilkelerine baktığımızda ise; Genellik ve eşitlik, ferdin ve toplumun ihtiyaçları, yöneltme, eğitim hakkı, fırsat ve imkan eşitliği, süreklilik, demokratik eğitim, laiklik, bilimsellik, planlılık, karma eğitim, okul ve aile işbirliği, her yerde eğitim olarak saptanmıştır.

Genç Cumhuriyetin saptadığı ilkeleri uygulama alanları ise yok denecek kadar azdır. Osmanlı İmparatorluğundan alınan miras hiç de iç açıcı değildir. Aşağıdaki rakamsal değerler o günlerin şartlarını anlamamız için bir örnek teşkil etmektedir.

Osmanlı eğitiminden, Türkiye Cumhuriyeti eğitimine, 4194 ilkokul, 69 ortaokul, 13 lise, 20 öğretmen okulu, 17 sanat okulu ve bir Dar-ül -fünun miras kalmıştır. Bunun yanında 6 yüksekokul ve birkaç meslek okulu da sayılabilir (Varış, 1994).

Özcan Demirel'in "*Karşılaştırmalı Eğitim*" kitabında verdiği tabloya bakarsak 1923-1924 yılları arasındaki bir yıllık ilerlemeyi görebiliriz.

CUMHURİYET DÖNEMİNDE SAYISAL GELİŞMELER (1923-1924)			
OKUL TÜRÜ	OKUL SAYISI	ÖĞRENCİ SAYISI	ÖĞRETMEN SAYISI
OKUL ÖNCESİ	80	5880	136
İLKOKUL	4894	341941	1238
ORTAOKUL	116	9894	154
GENEL LİSE	23	1241	513
MESLEKİ-TEKNİK LİSE	20	2558	325
YÜKSEK ÖĞRETİM	9	2914	307
TOPLAM	5142	364428	12573

(Demirel, 1994)

Cumhuriyet Dönemi'ni gösteren tablodaki öğretmen sayısına baktığımız zaman, toplam rakamın 12573 olduğunu görüyoruz. Konumuz açısından incelemeye aldığımızda okul öncesini ve ilkokuldaki öğretmen sayısını bu toplamdan çıkarmamız gerekir. Sonuç 1299 çıkar ki bu rakam da kim bilir kaç tane sanat eğitimciyi kapsar. Kısaca Cumhuriyetimizin kurulduğu yıllardaki sanat eğitimcisi sayısını bilemiyoruz. Ama toplam eğitimci sayısının bile ne kadar yetersiz olduğunu görebiliyoruz.

Sanat eğitimcisi olabilmek için zamanın koşullarını incelediğimizde, Murat Katoğlu'nun bir alıntısı şöyledir; 1923'te Sanayi-i Nefise Mektebi Yönetmeliği'nde ortaöğretimde öğretmenlik yapacaklar için koşullar bulunmaktadır. Buna göre, resim öğretmenliği yapmak için Sanayi-i Nefise Ehliyetnamesi almak şarttır ve bunun için her yıl şubat ve temmuz aylarında sınav yapılır. Sınava dışardan da girmek mümkündür (Tonguç, 1931). Görüldüğü gibi uzun yıllar, Sanayi-i Nefise Mektebi'ni bitirenler ortaokullarda resim öğretmenliği yapmışlardır.

O dönemlerde resim eğitiminin nasıl verildiğine bakarsak; Cumhuriyet Dönemi'ne kadar resim derslerinde batı ile bireysel ilişkilerin getirdiği kimi görüşler de dahil, kolaydan zora, kopya, kolay resim çizmeye yönelik kartpostallardan yararlanma, bezeme çalışmaları,...gibi bir çok yöntem yer almıştır (Kırıçoğlu, 2002). Cumhuriyetten sonra ise, ortaokullarda eski resim ananesini tamamen yırtıp, yerine asıl anlayış natürel öğretimi koymuşlardır. Ortaokul öğrencilerini doğadan, ezberden, hayali ve tezyini resme, harekete kompozisyona alıştırmışlardır (Tonguç, 1931). Fakat bu değişim bir anda gerçekleşmemiştir. Üst düzey yöneticilerin ileri görüşlülüğü, yurtdışından davet edilen eğitim uzmanlarının görüşleri, gene yurt dışında eğitim almış sanatçılarımızın katkıları vb etkenler sonucu oluşmuştur.

1924 yılında kabul edilen, Evkaf ve Şeri'ye Bakanlığı'nın kaldırılmasına dair kanun ve özellikle Tevhidi-i Tedrisat Kanunu ile eğitim sistemi içindeki karmaşa düzene girmiştir. Çıkarılan kanunlarla laik eğitim sistemi; Türkiye'de bale, opera, heykel, resim gibi sanat kollarının kolay ve çabuk yayılmasına fırsat sağlamıştır. Böylece batının bilimsel yöntemleri her alanda uygulamaya çalışılırken sanat eğitiminde resim ve heykeli, toplum katlarına yayma işin kolaylaştırılmıştır. Bu çalışmalara rağmen farklı eğitimsel yapılaşmanın yanında, sistemli bir sanat eğitimi oturtulamamıştır (Erbay, 2000).

Sanayi-i Nefise Mektebi'nden 1930 yılında Resim Pedagojisi dersi kaldırılır. Resim Pedagojisi dersinin kalkmasının nedenleri şunlardır;

1-Akademi yalnız ressam yetiştirir.



2-Resim öğretmeni ancak öğretmen okullarından yetişebilir. Resim öğretmeni olmak için ressam olmak lazım değildir; biraz resim bilmek ve pedagoji bilmek bu işi sağlar (Baltacıoğlu, 1939). Bu görüşün ışığı altında Orta Muallim Mektebi kurulacaktır.

Orta Muallim Mektebi'nin kuruluşu, Maarif Teşkilatına dair Kanun (1926/789) un 7. Maddesine dayanmaktadır. Söz konusu madde; "*Yüksek Muallim Mektebi lise muallimlerini, orta muallim mektebi ilk ve köy muallim mekteplerinin muallimlerini ve ilk tedarikat müfettişleri ile tatbikat müdürlerini yetiştirir*" hükmü getirmiştir. Bu hüküm, ülke gereksinimleri, çağdaş pedagojinin verileri ve bir ölçüde (Baltacıoğlu, 1939) Amerikalı profesör John Dewey'in ve ülkeye gelen pek çok yabancı uzmanların önerileri dikkate alınarak verilmiştir.

John Dewey'in önerilerine geçmeden, Parker'ın önerilerine bir göz atmak gerekirse; "*Yazın, müzik, güzel sanatlar, drama, dans, el işleri ve oyun gibi zengin alanların öğrenciye etkin bir biçimde kazandırılmasında geçmişten gelen kimi engeller vardır. Bu derslere karşı takınılan tutucu tavrın geçici olmasını umarım. Çağdaşlaşma yolunda her ulusta geçmişin kültür değerlerini canlandırma, kaybolan özelliklerden üzüntü duyma yaşanılmaktadır. Bu nedenle halk evleri ve müzeler ilgiyi canlandırmada hizmet etmektedir. Öteki sanat dallarındaki çalışmalarda olduğu gibi resimde de çocuklarda bir özgürlük havası sezilmekle birlikte, okulların çoğunda uygulanan resim yönteminde yaratıcılığın engellendiği görülmüştür. Bu konuda izlenmesi gereken yol o kadar kural dışı olmalıdır ki, çocuklar anlatımlarına doğal ve değerli çıkışlar bulabilsinler*". Uzmanın da özelemlerinden anlaşılacağı gibi, çocuklara o yıllarda hala kolay çizim yöntemleriyle resim öğretilmektedir (Kırıçoğlu, 2002).

Kolombiya Üniversitesi profesörlerinden ve asrın en büyük terbiye filozoflarından John Dewey, Milli Eğitim Bakanlığı'nın daveti üzerine 1924'te Türkiye'ye gelerek bir iki ay kadar incelemelerde bulunmuştur. Bakanlığa incelemelerinin sonucunda iki rapor vermiştir. Bunlardan biri, bir rapor olmaktan çok bütçeye konulması gereken bazı ödenekleri ve bunların nerelerde kullanılacağını gösteren bir içeriktedir. Bu raporu profesör Türkiye'den gitmeden

vermiştir. Diğeri ise 30 sayfadan oluşan asıl raporudur. Bunu John Dewey Amerika'ya döndükten sonra yazarak göndermiştir.

John Dewey raporunda, *"Tali mekteplerinin yüksek sınıflarında tedrisatta bulunacak ve bilhassa fen ve edebiyat dersleri verecek muallimlerin Darülfünun'dan yetiştirilmesi muvafık olmakla beraber, tali mekteplerin orta sınıflarında ders verecek muallimlerin ilk mekteplerle orta ikmal mekteplerine muallim yetiştirecek muallim mekteplerinden yetiştirilmesi muktazidir. Aksi takdirde orta mekteplerin lüzumundan fazla (akademik) bir şekilde kalmaları ve yalnız ilim gagesini takip ederek hayatla irtibatlarının lüzumundan çok noksan olması tehlikesi vardır"* (Dewey, 1952) demekle, yeni bir okulun açılması zorunluluğuna işaret etmiştir. Ancak gereksinme sadece personel yetiştirme olarak görülmemiştir (Tonguç, 1931).

Söz konusu yasa maddesinde net belirtilmemişse bile, uygulamadan çıkardığımız Orta Muallim Mektebi'nin kuruluşu ile ilgili gerekçeler şöyle özetlenebilir:

1-Öğretmen, müfettiş, uygulama okulu yöneticisi gibi gerekli personeli yetiştirmek.

2-Çağdaş pedagojinin yayılacağı bir kurumu oluşturmak.

3-Başkentte Cumhuriyet felsefesine uygun ve onun yarattığı değerleri yayacak, çağdaş bir eğitim kurumu yaratmak.

4-Çoğunluğu Osmanlı başkentinden, Cumhuriyet başkentine aktarılan eğitici kadroya forum olanağı sağlamak.

Bu açıklamalar tüm öğretmenleri kapsamaktadır. Olcay Kırıçoğlu'nun şu sözleri ise resim öğretmenleri içindir; *"Ülkemizde resim iş öğretmeni yetiştirmede kurumsallaşmanın tarihi 1932'dir. Ondan önce, sanatı eli yatkın kişiler öğretirdi. Güzel Sanatlar Akademisi'nin açılması ile (1883) sanatçılar da resim iş*

*öğretmenliği yapmışlardır. Ancak öğretmenlik insanlar arası etkileşimde yeni bir nesli yetiştirmeye yönelik, belirli bilgi ve beceriyi gerektirdiğinden; bu sanatçıların eğitim formasyonu olmadığı için yetersiz bulunmuşlardır. Böylece resim-iş öğretmeni yetiştirmek gündeme gelmiştir” (Kırıçoğlu, 1994).*

Yine John Dewey'nin aynı raporundaki *“Hiç olmazsa bir muallim mektebinde mektep müdürleri ve müfettişler yetiştirecek dersler tesis etmeli ve bu derslere evvelce tedris hayatında başarıları görülmüş olan muallimleri devam ettirmelidir. Yine hiç olmazsa bir muallim mektebinde-diğer muallim mekteplerine muallim yetiştirmek gayesiyle-muallim mektebi mezunlarına tabiat tetkiki, tarih, coğrafya, edebiyat, yabancı dil gibi hususi mevzular üzerine dersler verecek hususi bir şube açılmalıdır” (Dewey, 1952) maddesi Enstitünün kurulmasında ve biçimlenmesinde önemli rol oynamıştır.*

John Dewey'in 1924'te Türkiye'ye gelerek düzenlediği rapor, 1926 yılından sonra temel alınarak eğitimde çok önemli sayılabilecek bazı atılımlar yapılmıştır. Bu gelişmeler içerisinde resim öğretimi ve sanat eğitimi konusu da yer almaktadır. Dönemin Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati'nin ve kurduğu ekibin çaba ve özverileriyle sanat eğitiminde gerçekleştirilen yenilikler şunlardır;

13 Mart 1924 tarihli *“Orta Tedrisat Muallimleri Kanunu”* yayınlanıncaya dek resim öğretmenlerinin gezici öğretmen (seyyar muallim) sayılmaları, hem öğretmenlerin kişiliğine, hem de resim öğretimine, devletçe önem verilmediğini göstermektedir. Kanunu hazırlayan eğitimcilerimiz bu hatalı noktayı görmüşler ve bu yasayla hatayı biraz olsun düzeltmişlerdir. Kanunun 10. maddesine göre öğretmenler sabit ve mevcut (kalıcı ve geçici) olarak iki gruba ayrılmış, bir okulda haftada yedi saatten az derse girenler geçici sayılmıştır. Böylece resim öğretmenleri *“seyyar muallim”* tanımlamasının dışına çıkmış, tüm resim öğretmenlerine diğer dersleri okutan meslektaşlarının taşıdıkları şahsiyeti ve haysiyeti taşıma imkanı vermiş, gelişmelerini önleyen yasal engelleri ortadan kaldırmıştır (Tonguç, 1932).

1926'da ilkokul programlarının yeni ve çağdaş eğitim ilkelerine dayanan müfredat programları yapılmış, programın resim ve elişleri derslerini ilgilendiren kısımlarını kolaylıkla uygulanabilmesi için öğretmen yetiştirilmesi gerekmiştir. Bu amaçla Avrupa'dan tanınmış profesörler davet edilerek Ankara'da "iş prensiplerine dayanan öğretim kursu" düzenlenmiştir. Kursta resim ve sanat eğitimiyle ilgili dersleri Leipzig Pedagoji Enstitüsü'nün bir şubesi olan Elisheri Muallim Mektebi öğretmenlerinden G. Stichler göstermiştir. Kursun bitiminde Milli Eğitim Bakanlığı'na resim öğretimi ve sanat eğitimine dair birde rapor verilmiştir (Tonguç 1932). 1926'da verilen bu rapordaki yazıların çoğunun izleri, uzun yıllar müfredat programlarında görülmüştür.

İş İlkelerine Dayalı Öğretim Kursu sürdürülürken, İlköğretim Genel Müdürlüğü, okullara 24 Ağustos 1926 tarihli "*Okullarda Elişi Atölyesi Kurulması*" konulu bir genelge gönderir. Bu genelgeye göre, elişleri dersleri için her okul gelişi güzel araç gereçlerle atölyeler kurmaya kalkışmamalı, bunun yerine her kazada durumu elverişli okullardan birinde tüm araç-gereç ve donatımı tam olmak koşuluyla bir atölye kurulmalı, bu atölye tüm okulların hizmetine sunulmalıdır. Bu genelge ile sanat eğitiminin atölye koşullarında daha verimli olacağı görüşünün benimsendiği ve yurt çapında uygulamaya konulduğu görülmüştür (Baltacıoğlu, 1939).

Resim öğretimi ile ilgili önemli işlerden biride daha önce değindiğimiz Ankara'da yapılan Gazi Orta Muallim Mektebi binasında resim ve elişleri öğretmenlerini yetiştirmek için modern bir şekilde yapılmış olan resim ve elişleri dershaneleridir. Bu okulda, bu iş için henüz özel bir şube açılmış olmamakla beraber, yapılan tesisat böyle bir işe girilmek istendiğinde, bu atölyelerin üst düzeyde hizmet verebilecek nitelikte olduğunu göstermektedir (Tonguç, 1932).

İsmail Hakkı Tonguç'un bu açıklamasından G:E:E: Resim ve Elisheri Şubesi'ni açma tasarımlarının o günlerde geliştiği ve yerinin hazırlandığı anlaşılmaktadır.

Resim eğitimi ile ilgili ciddi çabalar 1926'da başlamış, okullarda resim ve elişleri derslerine önem verilmiş, resim öğretmeni yetiştirme düşüncesi netleşmiştir.

Bu düşünce önceleri İstanbul'da Akademi çatısı altında gerçekleştirilmek istenmiş, hatta Güzel Sanatlar Akademisi'nin 1924'de düzenlenen yönetmeliğinde, resim öğretmeni yetiştirmek için bir okul açılması maddesi de yer almıştır (Baltacıoğlu, 1939). Ayrıca Resim Öğretmen Okulu'nda (Resim Darülmüallimini) Resim Bölümü'nden biraz farklı bir eğitimle resim öğretmeni yetiştirilmek isenmişse de, bu bölüm kurulup etkinliğe geçirilememiştir.

1927 yılında Maarif Vekaleti'nin Sanayi-i Nefise Mektebi bünyesinde açtığı “Resim Öğretmenliği Kursu” ve bu okul öğrencilerinden resim öğretmeni olarak isteyenlerin Baltacıoğlu'nun verdiği “Resim Usulü Tedrisi” derslerini almak, bir yıl sonunda sınava girmek zorunluluğu, resim öğretmeni yetiştirme işinin önemli basamaklarını oluşturmuştur. Aynı yıl, gelişmiş batı ülkelerinden yararlanmak amacıyla, John Dewey ve G. Stiehler'in raporları göz önünde tutularak, eğitim alanında incelemeler yapmak üzere Avrupa'ya eğitimciler gönderilmiştir. Sanat eğitimi alanında da İsmail Hakkı Tonguç gönderilmiştir (Baltacıoğlu, 1939).

Almanya'da bir süre “Resim ve Eliş” konusunda eğitim alan ve incelemelerde bulunan İsmail Hakkı Tonguç (Gökaydın, 1987) yurda dönünce, G.T.E. Resim- İş Bölümü'nü kurma görevini üstlenmiş (Kaya, 1987), kurucu ekibin yetiştirilmesi için en uygun ülke olarak Almanya'yı görmüştür. Bu dönemde Almanya'da bir “Bauhous” ekolü yaşanmakta ve dünyaca örnek alınmaktadır. Çünkü Bauhous tüm sanatı bir arada bütünleştiren bir okul sistemidir; sanatı yalnız müzelerde seyirlik bir öge olmaktan kurtarıp halka indirmiştir; seramik, vitray, resim, heykel, mimari ile beraber gündelik eşyaya kadar varan estetik sezgi yoluyla toplumu yozlaşmaktan kurtarmıştır. Sanat, artık, yalnız bir süs ya da fantezi ögesi olarak görülmemektedir, işlevsel bir yön kazanmaktadır, esinlendiği kaynak sanayiinin biçimlendiriciliğidir (Gökaydın, 1987).

Tüm bu gelişmelere koşut olarak 1928 yılında ilkokul öğretmenleri arasında açılan bir sınav sonunda Hayrullah Örs, Malik Aksel, Şinasi Barutçu, İsmail Hakkı Uludağ ve Mehmet Ali Atademir Sanat ve İş Eğitimcisi olarak yetiştirilmek üzere Almanya'ya gönderilir.

İsmail Hakkı Tonguç, resim ve iş eğitiminin, ülke kalkınmasında ve ağdaş uygarlık düzeyine yükselmesinde gerekli olduğu inancıyla yukarıda belirtilen beş Türk ğretmeninin Almanya'ya gönderilmesinde etkili olur.

Orta ğretmen Mektebi, ortaokullara ğretmen yetiştirmek için 1926-1927 ğretim yılında Konya'da 6 Mart'ta, on altı kişilik küçük bir kadro ile Abdülhalim elebinin daha önce Kız Orta Okulu olan binasında iki yıl eğitim vermiştir (zsezgin).

Okula en az iki yıllık öğretmenlik yapmış olan, ğretmen okulu mezunları alınmıştır (Gazi, 1966). Okul 25 Ekim 1927'de Ankara'ya nakledilmiştir. Okul, Milli Eğitim Bakanlığı için yeni yaptırılmış olan Dış Işleri Bakanlığı'na yerleştirilmiştir. Adı geçen bina bugünkü Kültür Bakanlığı binasıdır.

1925 yılında Milli Eğitim Bakanı olan Necati Bey, memleketin bazı merkezlerinde büyük ğretmen okulları kurmak amacıyla, uzmanların maarif raporlarını dikkate alarak bazı tedbirler almıştır. Büyük Millet Meclisinde 22 Nisan 1926 tarihinde kabul edilen bir kanunla, il özel belerinden ayrılacak % 10'larla, 10 Bölge merkezinde birer ğretmen okulu yaptırılması kararlaştırılmıştır. İlk binanın Ankara'da inşası uygun görülmüştür. 1929-1930 ğretim yılı başında okulun adı Atatürk'n izniyle "*Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü*" olmuştur (zsoy, 1953).

1930 yılı resim ve elişleri ğretmeni yetiştirme düşüncesinin biraz daha somutlaştığı bir dönemdir. Yine bu dönemde Milli Eğitim Bakanlığı Müfettişleri'nin yıllık kurultay raporlarının yer aldığı Maarif Vekaleti Mecmuası'nda; "*Muallim mektepleri ve diğer orta tahsil mekteplerine resim ve el işleri muallimi yetiştirmek üzere bir resim ve el işleri muallim mektebi açılmalıdır. Bu mektep orta muallim mektebinin bir şubesi olabilir*" denilmektedir (Tonguç, 1932).

Yine bu açıklamalar kapsamında "*Iř başındaki ğretmen okulları ve orta ğretim okullarındaki öğretmenler için resim ve el işleri kursları açılması, Resim ve Elişleri ğretmen Okulları açılıp, bu okullardan ve ğretmen okullarından güçlü öğretmenler yetişinceye kadar ilköğretim müfettişlerine de kurslar düzenlenmesi,*

*öğretmen okulları öğretim programlarında şimdiden, iş ilkelerine dayalı öğretim yapılacak biçimde değişiklik yapılması, yine resim ve elişleri öğretmen okullarından çıkacak öğretmenler yoluyla ilkokul öğretmenlerine kurslar açılması, ilkokul öğretmenleri daha okuldayken bu dersleri iyi öğrenmelerinin sağlanması, hiç olmazsa öğretmen okullarında donatımı yeterli resim ve elişleri atölyeleri oluşturulması”* bulunmaktadır (Baltacıoğlu, 1939).

Bu açıklamalardan resim ve elişleri eğitiminin çok geniş bir açıdan ülke düzeyinde ve tüm öğretim basamaklarında ele alındığı görülmektedir. Öncelikle düşünülen Resim ve Elishleri Öğretmen Okuludur.

1932 yılında Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü'nde Resim-İş Bölümü açılmıştır. 1932-1933 ders yılında Gazi Terbiye Enstitüsü daha çok genişletilerek müfredat programları tespit edilmiş, öğrenim süresi hazırlık sınıfıyla birlikte dört yıla çıkarılmıştır. Öğrenim süreleri üç yıl olan Beden Eğitimi, Resim ve Elishleri şubeleri açılmıştır (Tonguç, 1932).

Gazi Terbiye Enstitüsü'nün, kısa bir süre müdürlüğünü yapan, elişleri ve resim derslerine inanan Baltacıoğlu, Gazi Terbiye Enstitüsü'nün tüm bölümlerinin programlarına 1931 yılında elişleri ve resim derslerinin konulmasında etkili olmuştur. Yine bu dönemde İsmail Hakkı Tonguç, okulun elişleri dersi öğretmenliğine atanmıştır. Resim ve Elishlerinin tüm diğer dersler için bir eğitim yöntemi olarak düşünüldüğü, yaparak, yaşayarak öğrenme, iş eğitimi, sanat eğitimi anlayışlarının önemli bulunarak eğitime geçirildiği 1931 programları Resim ve Elishleri Şubesi'nin açılması önemli aşamalardır (Baltacıoğlu, 1939).

Ankara'da 1932'de kurulan ve ilk elemanlarını Malik Aksel, Refik Ekipman, Zeki Faik İzer gibi hocaların oluşturduğu Gazi Eğitim Enstitüsü'ne bağlı Resim-İş Bölümü, başlangıçta Anadolu'daki orta eğitim kurumlarına resim öğretmeni yetiştirmek amacı taşıdığı halde, zaman içinde bir sanatçı kadrolaşmasının yarattığı olağan gelişmelerle Ankara'da sanatçı kuşaklarının oluşmasında etkin bir kaynak olma işlevini de üstlenmiştir. İlk İnkılap Sergisi'nin ardından, Ankara'da sanat etkinlikleri oluşmaya başlayınca, sanatçılar başkente yerleşme ve çalışma olanakları araştırırlar. Cemal Tollu, Ankara Arkeoloji Müzesine atanır; Muhuttin

Sebati, Ankara Erkek Lisesi'nde resim öğretmenliği görevi üstlenir (Büyükişleyen, 1991).

Gazi Terbiye Enstitüsü adıyla 1932-1933 öğretim yılında faaliyete geçen okulun Resim-İş Bölümü, başlangıçta resim ve iş kolları ayrı ayrı ele alınarak kurulmuştu. Ancak sınıfları az olan orta dereceli okullara üç saat resim dersi için bir resim öğretmeni, üç saat iş dersi için ayrı bir iş öğretmeni verilmesine, bütçe nedeniyle olanak bulunmadığından, şube, açıldıktan bir yıl sonra bu iki kol birleştirilerek Resim-İş Bölümü haline getirildi (Özsezgin, 1965). Okul orta dereceli okullara eğitimci yetiştirmek için 1926'da Konya'da açılan "Orta Muallim Mektebi"nin, üç yıl sonra Ankara'ya taşınarak, adının Atatürk'ün izniyle "*Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü*"ne dönüştürülmüştür.

Bu okula lise mezunları ile asgari bir sene öğretmenlik yapmış, ilk muallim mektebi mezunları talebe olarak alınacaktır. Öğrenim süresi üç sene olacaktır. Bunun birinci senesi ihzari, diğer iki senesi meslekidir; her ders senesi iki sömestre ayrılarak öğrenim yapılacaktır. Resim ve Elishleri Bölümü'ndeki sınıflara alınacak öğrenci sayısı yirmiye geçmeyecektir (Tonguç, 1932).

1926'da Türkiye'ye davet edilen eğitimci John Dewey raporunda resim-iş eğitiminin, genel eğitim içindeki önemi üzerinde durmuş, bu noktayı önemle vurgulamıştır. Avrupa'ya bu amaçla öğrenci gönderilmesi onun önerisiydi. Söz konusu öneri doğrultusunda, 1928'de açılan sınavda Malik Aksel, İsmail H. Uludağ, Hayrullah Örs, Hakkı İzer, M. Ali Akdemir Almanya'ya gönderilmiştir. Grup 1931'de yurda döndü. Olay, Cumhuriyetin onuncu kuruluş şenliklerine rastlar. M. Aksel'in o yıllarda kaleme aldığı yazıları, sık sık bu heyecanı dile getirir; Başkent şenlikleri nedeniyle panolarla süslenmiştir, Atatürk devrimleri bu panolarda işlenen ana konudur. Bir tür açık hava sergisine dönüştürülen bu şenlikler sırasında oluşturulan panolar, gene o dönemde Zeki Faik İzer, Abidin Elderoğlu gibi sanatçıların, cumhuriyet ideallerinden esinlenerek yaptıkları kompozisyonları akla getirir.

Almanya Kolanya İş Mektebi Seminerinde, Bon Pedagoji Akademisi'nde ve İsveç'te Naaş'da elişleri seminerinde tahsillerini tamamlayarak yurda dönen İsmail Hakkı Uludağ, Şinasi Barutçu, Hayrullah Örs, Mehmet Ali Akdemir ve Vekaleti



Velile hesabına Almanya'da resim öğrenimi gören Malik Aksel Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü'nde açılan Resim ve Elişleri Şubesi öğretmenliklerine atanırlar. İsmail Hakkı Tonguç, o zaman okul müzesi müdürüdür. İsmail Hakkı Tonguç aynı görüşü paylaştığı bu arkadaşlarıyla Resim ve Elişleri Şubesi'nin programını hazırlamıştır (Gökaydın, 1987).

Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü binasının bodrum katında kurulan Ağaç-İş, Maden-İş, Modelaj, Fotoğraf, Kağıt Mukavva-İş, Sınıf Tekniği atölyeleri ve birinci katın kuzey yönünde kurulan ışık yönünden değişmeyen resim atölyesi, Avrupa'dan getirilen malzemelerle donatılarak 1932'de öğretime açılır (Köksal, 1988).

Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nde, genç sanatçıların yetişmesinde "*hocaların hocası*" olarak adı geçen Malik Aksel'in payı büyüktür (Özsezgin).

Cumhuriyetin kuruluş yıllarında, ulusumuzu çağdaş bir toplum yapabilmek için, eğitime büyük önem verilmiştir. Toplumun kalkınmasında ve evriminde başlıca etkenin, ekonomik ve sosyal planlama ile birlikte tutarlı bir eğitim olduğunun benimsenmesi, ülkeye çağrılan yabancı eğitimcilerin önerileri, yaratıcı-yapıcı insan yetiştirmek için gerekli eğitime ağırlık verilmesi ve hedeflenen insan tipinin yetiştirilmesi amacı sonucunda 1932 yılında Resim-İş Öğretmeni yetiştirme işi gerçekleşmiştir.

### **3.2.1. Resim ve Elişleri Şubesinin Kuruluşu İle Belirlenen Amaçlar**

Sanat eğitimi ile ilgili literatür tarandığında dış kaynaklı yayınlarda ilk dikkati çeken şey, ülkelerin eğitim politikalarında yaratıcılık eğitime verilen önem ve bunun sonucu olarak sanat eğitimi konusundaki yayınların çeşitliliğidir. Bu yayınlara dayalı olarak ABD ve Avrupa ülkelerinde sanat eğitimi derslerinin müfredatları incelendiğinde; özellikle ilk ve orta eğitim kurumlarının programlarında "*Art, Kunst*" vb. derslerin, haftalık ders saatlerinin fazla olduğu, ders kapsamlarının farklılığı, içeriklerinin bireyi yarınlar hazırlamada etkili olduğu, ayrıca öğrencilerin

gelecekte iyi birer sanat tüketicisi olmalarının hedeflendiği dikkati çeker (Gel, 1994).

Bugünkü anlamda görsel sanatlar eğitiminde deneysel araştırmaların tarihi 19. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Bu çocuk resimlerine yönelik incelemelerin başlatıldığı yıllara ve insanın gelişimine, verimine yönelik araştırmalara kadar dayanmaktadır (Özsoy, 2001). Yukarıdaki satırlarda görüldüğü gibi, başta ABD ve İngiltere olmak üzere bir çok ülkede gerek araştırma, gerekse eğitimde hızla yol alınırken, bize de onların yolunu takip etmek düşmüştür. Bu bağlamda resim ve eliş şubelerinin gelişmelerine bakarsak;

1932 yılında belli bir süre öğretmenlik yapanlar, öğrenci olarak okula yazılırlar. Böylece Türkiye'de Anadolu'da ilk kez sanat eğitimi yapan bir kuruluş ortaya çıkmıştır (Köksal, 1988). Oysa o güne kadar bu görev Güzel Sanatlar Akademisi'nindi. Pek çok kişi tarafından da formasyonu yetersiz bulunuyordu.

Resim ve Elişleri Şubelerinin amaçları şunlardır;

1-Yaratıcı, yapıcı, çağdaş estetik görüşleri kavramış öğretmenler yetiştirmek (Gökaydın, 1987).

2-Orta dereceli okullarımıza resim-iş ve yazı öğretmeni yetiştirmek (Özsezgin, 1989).

3-Öğrencilerin işe bağımlılığını ve iş sevgisini artırarak sanat sevgisinin yaratacağı, iyi ahlaklılığı, sağlam karakterliliği sağlamak.

4-Düşündüklerini yapabilecek sebat ve sabırlı çalışma amacını güden resim-iş öğretmenleri yetiştirmektir (Özsezgin, 1989).

1932-1933 öğretim yıl başında ikisi bayan yirmi iki öğrenciyle Resim ve Elişleri Bölümleri, ayrı ayrı dallarda fakat bir şube halinde fiilen hizmete girmiştir. Daha önceden bu şubenin bağımsız bir okul olarak çalışmalara geçmesi öngörülmüş sonra yetersizlik yüzünden bundan vazgeçilmiştir (Özsezgin, 1989).

Bölümün ilk kurucuları yukarıda ad belirttiğimiz gibi Resim ve İş öğretmeni yetiştirmeyi amaçlamışlardır. Fakat, “*Resim-İş*” adındaki resim, yalnız boya kalem gibi araçlarla kağıt ya da tuval üzerine resim yapma anlamında düşünülmemiş, sanat okullarında yapıldığı gibi, belirli bir şeyin tekrarı ya da üretilmesi biçiminde mekanik bir çalışma olarak görülmemiştir; İnsanın yaratıcı gücünün geliştirilmesi sağlanarak, onun düşünce duygu ve bilgilerinin, iki ya da üç boyutlu sanatsal çalışmalarla ortaya bir eser çıkarıp, aktarılması hedeflenmiştir. İnanıkları uygulama yöntemi, öğrencilerini yaratan ve düşünen kişi olarak yetiştirmektir. Bu güce sahip olan gençler, toplumu, kazandıkları bu güçten yararlandıracak ve ilerlemede ona önder olacaklardı (Gökaydın, 1987).

Ankara’da bozkırda, şehir merkezine uzak bir yere, ömründe daha bir heykel ya da bir tablo görmemiş olarak Anadolu’dan gelen öğrencilere, sanat eğitimi vermek, bir de bunun yanında öğretim metotlarını kavrayabilmek ve bu olayı üç yıla sığdırabilmek hiç de kolay değildir.

Avrupa’da, Almanya’da, “*Bauhaus*”un kuruluşunda dünyaca ünlü Walter Gropius ve Kandinsky gibi sanatçılar vardı. Okulun öğrencileri de küçük yaştan itibaren sanat eğitimi görüyorlardı. İngiltere’de de aynı paralelde “*Morris*” bu eğitimi yürütüyordu. Diğer ülkelerde de hep ünlü sanat eğitimcileri görev başındaydı. Bu okulların paralelinde bir okul kurmak, bunun için, çok zordu. Buna rağmen hiçbir yerden kopya edilmeyen Resim-İş Bölümü, çağdaş eğitim çizgisi ve ülke gerçekleri göz önünde tutularak (Gökaydın, 1987) eğitime başlamıştır.

Bir yıl sonra orta dereceli okullara üç saat resim dersi için bir resim öğretmeni, üç saat iş dersi için ayrı bir iş öğretmeni verilmesine bütçe durumu dolayısıyla imkan görülmediğinden, bu şubeden mezun olacakların orta derecedeki çeşitli okullarda “*Resim, iş, atölye, yazı ve mesleki resim*” öğretmenliklerini müştereken yapabilecek iktidarda yetiştirilmesi için ayrı ayrı olan programlar iptal edilerek bu iki kol birleştirilir (Gökaydın, 1987).

### **3.2.2.Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü Öğretim Üyelerinin Yaşamları, Sanatları ve Eğitimcilikleri**

#### **3.2.2.1. Malik Aksel**

1903'de Selanik-Katerin'de doğan Malik Aksel, ilköğrenimini İstanbul'da, orta öğrenimini ise Darül- Muallim'de (erkek öğretmen okulu) tamamlamıştır. 1921 yılında buradan mezun olduktan sonra bir süre öğretmenlik yapmıştır. 1928'de John Dewey'in Türkiye Maarifi hakkındaki raporuna dayanılarak (Arseven), çağdaş eğitimin ayrılmaz bir parçası olan sanat ve iş eğitimi alanında yetişmiş elmana ihtiyaç duyulmuştur (Gökaydın, 1987). Açığı kapatmak amacıyla ilkokul öğretmenleri arasında açılan sınavı kazanan sanatçı, Milli Eğitim Bakanlığı hesabına resim pedagojisi öğrenimi için Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'ne gönderilmiştir (İslimyeli, 1982). Burada o zamana kadar bizde bilinmeyen bir dalda eğitim görürken, Prof. Grossmann atölyesinde yağlı boya ve gravür çalışmalarını da sürdürmüştür. Sıkça uğradığı müzelerde ve Branderburger bitişiğindeki sanat sarayında klasik ressamaları, hayranlıkla izlemekten geri kalmamıştır (Köksal, 1988).

Aksel'in sanat anlayışının belirginleştiği Berlin'deki öğretim yıllarında, Alman ressamaları başlıca iki görüşün etkisi altındaydılar. Bunların bir bölümü Paul Klee, Max Ernst, Hans Hartung, E. Ludwig Kirschen, Emil Nolde'nin öncülüğünde yenilikçi ekspresyonist ve soyut akımlara yönelirken, bir bölümü de aşırı eğilimlere açılmayan M. Liebermann, L. Lorinth gibi klasik beğeniye bağlı ustaları izliyordu. Liebermann halk yaşamından sahneler, peyzaj ve portreler ile tanınmıştı. Mitolojik ve dinsel konuları büyük kompozisyonlarla işleyen Corinth ise gerçekçilikle akademikliği bağdaştıran güçlü deseni, özgür taze renkleriyle dikkati çeker. Tekniğinde bu iki ustadan esintiler taşımakla birlikte, Anadolu yaşantısını ve tiplerini yerel motif ve tiplerle işleyen Malik Aksel kendi olanaklarını içtenlikle değerlendiren anlatımcı bir üslubu geliştirmiştir (Köksal, 1988).

Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde dört yıllık öğrenimden sonra, Resim ve Grafik Sanatları Bölümü'nden mezun olmuştur (Arseven). Ayrıca Prusya Maarif

Nezaretî'nin emriyle orta derecedeki okulların resim öğretmenliği sınavına girerek buradan da başarı belgesi almıştır.

Malik Aksel, yurda döndükten sonra, Ankara'da açılması düşünülen Resim Öğretmen Okulu'na, resim öğretmeni olarak atanmıştır. Sonra kurucularından biri olduğu, Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü haline getirilen sanat yuvamızda görevini sürdürmüştür (İslimyeli, 1982). Arkadaşları ile birlikte ilk öğretim kadrosunu oluşturan Malik Aksel, o zamanın G.T.E. Okul Müzesi Müdürü olan İsmail Hakkı Tonguç ve aynı görüşü paylaştığı diğer arkadaşları, bölümün programını hazırlamışlar, ilk öğrencilerini almışlardır (Gökaydın, 1987). Bölümün programlarının hazırlanmasında Almanya'daki eğitim sisteminin ve aldıkları eğitimin büyük rolü olmuş; fakat program aynen kopya edilmemiştir. Bunda ise Malik Aksel'in rolü büyüktür.

1930'lar Ankara'sının türlü yoksunluklarına karşı çağdaş bir eğitim uygulama çabası, Türk insanını yetiştirmek, yüceltmek yolunda güzel sanatlar eğitim ve öğretimini yurt ölçüsünde yaygınlaştırma uğraşı içinde, Malik Aksel, bir yandan ressamlığını geliştirirken bir yandan da başarılı bir sanat eğitimcisi olarak adını duyurmuş, öğrencilerine giysili ve çıplak kadın modeller sağlama yolunda büyük çabalar göstermiştir (Tansuğ, 1986).

Cumhuriyet Türkiye'sinin tanınmış fikir adamlarından Baltacıoğlu'nun deyimiyle, pedagojik nitelikte amacı tümüyle resim bilgisi olan ilk öğrenci sergisini 1934'de düzenlemiştir. Ankara Halk Evi'nde düzenlenen bu sergide bozkır insanları ve temaları işlenmiştir (Hakkı, 1934). 1951 yılına kadar Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nde yöneticilik ve öğretmenlik yapan Malik Aksel (Tansuğ, 1986), sanat eğitimini yurt alanında yaygınlaştıran yüzlerce sanatçı ve öğretmenler yetiştirmiştir. Bunlar arasında Hasan Kavruk, Mustafa Aslier, İsmail Altınok, Nevzat Akoral, Adnan Turani'yi sayabiliriz. 1950'lerden sonra etkinliğini duyuran bir sanatçı kuşağının belirli formasyon kazanmasında eğitimci katkısı unutulamaz (Köksal, 1988).

Bir öğretmen olarak eğitimin sözde sanatsal akademik disiplinine heves etmemiş, pedagojik disiplinin mütevazı koşulları içinde Cumhuriyet çağının resim

eğitimine gereken katkıyı yapmış, aydın kesimlerin iç cephesini eşsiz bilgi kaynakları ile beslemiştir. Üslup, eğilim ve davranışlarının çekişmeli hırs dünyası üstünde eleştirisel aklın zaferler aşınası stratejisine mensup bir kişilik oluşturmuş, bu ayrıcalık değerini kanıtlayan delici gözlem gücünü, müşfik bir ironiyle kırılcılıktan sakınmıştır (Tansuğ, 1988).

İlk kez 1924 yılında, o günlerin ünlü Galatasaray Sergileri'nde ortaya çıkan sanatçı, daha sonra Ankara'da açılan İnkılap Sergisi'ne de katılarak başarılı ürünleriyle kendini kabul ettirmiştir (İslimyeli, 1982). Ankara Halk Evi'nde 1933 Ekim'inde bir çok sanatçının katılmasıyla düzenlenen 10. yıl sergisi, bir inkılap sergisi olarak dört yıl düzenli olarak sürmüş ve resim tarihinde önemli bir nokta teşkil etmiştir (Büyükişleyen, 1991).

Hiçbir gruba ve kuruluşa bağlı kalmayan Aksel, yağlıboya, suluboya ve desen çalışmıştır. Aksel'in güçlü yanı yapıtlarında çoğunlukla yöresel, biraz da islami özellik göstermesidir (Köksal, 1988). Uzun yıllar kişisel sergi de açmamıştır.

Gerçekçi bir ressam olan Malik Aksel'de zaman zaman bir çeşit yumuşak "ekspresyonizm" sezilir. Bir çeşit "empresyonizm", kimi yapıtında L. Corinth'den, Libermann'dan esintiler görülüyorsa da, gevşek ve rahat fırça vuruşlarıyla kendini bulmuştur. Alçak gönüllü bir sanat ve üsluptur onunki, şaheserler yapmamış, Braçe'nin deyimiyle yapabildiğini yapmış ve öyle yaptığı için de kimseye ders vermemiş, parmak ısırtmak istemiştir (Berk, 1988).

Resimlerinde mahalli renk ve motiflere değer veren sanatçının, mavi, mor ve turuncuların hakim bulunduğu empresyonist bir tarzı vardır. Köy evi ve sokaklarına ait eserlerinde ahenkli ve hisli bir hava yaratmaktadır (Boyar, 1948). Köy hayatını, halk eserlerini konu olarak işleyen Aksel, sanata folklor yolundan gitmiştir. Bizim olan her şeyi işleyerek meydana getirdiği figüratif çalışmalarını ve kompozisyonları, onun sanat gücünü ortaya koyan belgelerdir (İslimyeli, 1967). Sanatında, Alman anlatımcılığı ve izlenimciliğinin öğretilerinden hareketle Türk insanını, çevresini ulusal ve yerel bir anlatım diliyle resimlemeyi amaçlamıştır (Başkan, 1989).

İstanbul'un yakın geçmişteki görenek ve yaşam biçimlerini, Anadolu insanını ve tiplerini yerel motif ve renklerle yansıtan Aksel'in resmi, 1930 kuşağının öteki ressamı arasında kendine özgü dürüst, gerçekçi ve psikolojik bir duyarlılık içeren bir anlatım ayrıcalığı gösterir. Suluboya yağlıboya, desen ve gravürlerinde olgun ve tok renk değerleri, gevşek, yumuşak ama sağlam çizgi örtüsü izlenir (Köksal, 1988).

Doğum yılları 1900 dolayında bulunan ve sanat etkinliklerini 1930'lara doğru duyuran ressamlarımız resim tarihimizde 1930 kuşağı diye anılır. Aralarında Şeref Akdik, Nurullah Berk, Ali Avni Çelebi, Mahmut Cüda, Cevat Dereli, Halil Dikmen, Refik Ekipman, Hamit Görele, Cemal Tollu gibi bu sanatçı kuşağı, o döneme değin resmimizde ağırlığını duyuran İstanbul peyzaj geleneği yerine, insan ve çevre ilişkilerinin somut düzenlerde çözümlendiği, Anadolu yaşamını konu alan düzenlemelere yöneldiler. Anadolu yaşamına ilişkin gözlem ve anlatımlar kimi zaman atölye ressamlığının çözümleyici ortamında, ısrarlı araştırma çabasıyla ele alınarak, "*çizginin ve konstrüksiyonun ön plana çıktığı kompozisyonlarla*", kişiliğinin bir göstergesi düzeyine ulaştırılmıştır (Köksal, 1988). Bu ressamlar arasında, çağdaş soyut akımlara ya da yüzey şemasına bağlı geometrik kurgulara iltifat etmeyen Malik Aksel, eskiden beri benimsediği "*kendimizi resim diliyle anlatmak*" ilkesinden ve yöresel konuların içtenliğinden ayrılmamıştır. Kendine özgü bir gözlem gücü ve üslup özelliğinin izlerini taşıyan resimler yapmıştır.

Çağdaş bir resim ortamı yaratmak; insan, doğa ve yaşam ilişkilerinin somut düzeylerde "*yeni ölçüler, yeni orantılar, yeni beğenilerle*" çözümünü öngören 1930 kuşağının etkinliği, Malik Aksel'de izleyicinin ortak beğenisiyle katılabileceği ulusal ve yerel bir resim dilinin oluşmasına katkı sağlamıştır. D Grubu ressamlarına karşı, yöresel ve kendi kişiliğine bağlı bir resim oluşturmayı öngören sanatçılar arasında Malik Aksel'in kendine özgü bir yeri vardır (Köksal, 1988).

Malik Aksel, 1920'den itibaren resim alanında "*suluboyacı Malik*" diye anılır (Özaltan, 1988). Suluboyalarında güç olan insan konusuna yönelik yapıtları ağırlıktadır. Resimlerinin hemen hepsinde suluboyadan beklenen özellik ve üstünlükler vardır. Nü'leri zor ulaşılır düzeydedir. Aksel bütün yapıtlarında dengeye de önem verir. Renk uyumu, egemen renk etrafında oluşur ve suluboyanın

güzelliğiyle birleşir. Bütün yapıtları bir bütünlük içindedir. Bu suluboyalar önceden iyi düşünülmüş ve tasarlanmış bilince dayalı olarak bir hamlede ve süratle oluşturulmuştur. Bunların her biri sağlam bir kompozisyona dayanır (İslimyeli, 1982). Figür olarak çalıştığı “çıplak” ve “çıplakları” adındaki suluboyaları, onun bu alandaki gücünü, hem teknik, hem de artistik yönden erişilmesi zor olan virtüözlüğünü ispatlar (Hatipoğlu, 1971). Suluboyaları ile kurucu üyesi bulunduğu Suluboya Ressamlar Grubu’nun bütün sergilerine katılmıştır (İslimyeli, 1982).

Özet olarak Malik Aksel’in suluboyalarında “*kendimizi resim diliyle anlatmak*” ilkesinden ayrılmayan, yoğun gözlem gücüne dayanan bir anlatım ve görsel değerleri dengeyle bağdaştıran içtenlikli, bir gerçekçilik ve belgesel bir nitelik vurgulanmaktadır (Başkan, 1989).

Soyut sanat konusundaki düşünce ve tartışmaların yoğunlaştığı yıllarda, köklü bir soyutlama geleneğine sahip olan ülkemizde, çağdaş soyutlamanın kavranması ve çözümü, güç bir sorun haline gelmiştir. Ancak özüne inme yolundaki çabaların sürdüğü bir ortamda, bir kısım öncü sanatçıların kendi özgün yollarından ayrılmadıkları, soyut sanat uğraşlarına kendilerini fazla ilgilendirmeyen bir moda olarak baktıkları görülür. Bu sanatçı grubu içinde Malik Aksel’in yanında Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Turgut Zaim, Edip Hakkı Köseoğlu, Mahmut Cüda bulunmaktadır. İsmi saydığımız sanatçılar kendi üslup çizgilerinden vazgeçmemiş ve hiç biriside kişisel etkinliğini yitirmemiştir. (Tansuğ, 1986).

Malik Aksel, ressamlığı ve sanat eğitimciliği yanında, kendi resim tarihinin yazılmasını mümkün kılacak malzemeyi toplamakla sanat tarihçilerine sağlamış bulunduğu olanaklar yanında, mahalli renk ve motifler bakımından, çağdaş ressamlarımızın yararlanabileceği malzeme ve kaynakları derlemiş olmakla Türk plastik sanatları için önemi ölçülemeyecek hizmetlerde bulunmuştur (Nigar,1988).

### **3.2.2.2. Şinasi Barutçu**

1906 yılında doğan sanatçı, 1920 yılında Resne Fotoğrafhanesi’nde Mehmet Bey’in yanında çalışmış ve bir yıl sonra İstanbul Muallim Mektebi’ne girmiştir. İlk sanat eğitimini Şevket Dağ’dan alan Barutçu, 1926 yılında buradan



mezun olmuş, aynı yıl İstanbul Muallim Mektebi Resim-İş muallimi olarak tatbikat kısmına tayin edilmiştir (Barutçu, 1975).

1928'de John Dwey'in Türkiye Maarifi hakkında raporuna dayanılarak, çağdaş eğitimin ayrılmaz bir parçası olan sanat ve iş eğitimi alanında yetiştirilmiş elemana ihtiyaç duyulmuştur (Gökaydın, 1987). Açığı kapatmak amacıyla yapılan sınavda kazananlar; Malik Aksel, Hayrullah Örs, Hakkı Uludağ ile birlikte devlet adına Almanya'ya gönderilmiştir (Çakaloz, 1988). Şinasi Barutçu, Köln şehrinde İş Muallim Mektebi ve Bonn şehrinde Pedagoji Akademisi'nde eğitimini sürdürmüş, yaz aylarında İsveç'de Naas El İşleri kurslarına belirli sürelerle katılmıştır (Çakaloz, 1982).

1932 yılında Almanya'ya gönderilen dört arkadaşı (İsmail Hakkı Uludağ, Malik Aksel, Hayrullah Örs ve Mehmet Ali Akademi) ile birlikte yurda dönen Şinasi Barutçu, yeni açılan Gazi Terbiye Enstitüsü Resim ve İş kollarına (Gökaydın, 1987) yazı, grafik sanatları ve fotoğraf öğretmeni olarak atanmıştır.

Aralıksız sürdürdüğü eğitimci çabalarının yanında suluboya resimleriyle de dikkat çekmiş, suluboyalarında doğa tutkusu başta gelmiştir (İslimyeli, 1982).

Kılı kırk yaran bir gözlemciliğinin, çok temiz ve sağlam bir yorumculukla bir araya geldiği görüntüler ve ölü doğadan oluşan yapıtlarını, pentür tadına varan bir teknikle, algılama yorgunluğu vermeden, ayrıntıcılıktan korkmadan, bilgece ve yozlaştırmadan vurgulamıştır. Suluboya ürünlerini sanatımızda, bu denli disiplinle ilk kez uygulayan Şinasi Barutçu olmuştur. Bu suluboyalarında yağlıboyanın çarpıcılığını da katarak çeşitlemeye ulaşmıştır (Çakaloz, 1982).

Cumhuriyetle birlikte Yazı Devrimi de yapılmıştır. Yeni Türk alfabesiyle en güzel örnekler verilmesi için başlatılan yoğun bir çalışma ortamı içerisinde, Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümü'ne yazıyı, hem sanat yazısı olarak öğretmek, hem de topluma yazıyı öğretecek elemanları yetiştirmek için ilk kez yazı dersi konulmuştur. Bu dersin ilk öğretmenliğini de Şinasi Barutçu üstlenmiştir.

Bununla birlikte sanatçının G.T.E. Resim-İş Bölümü'nde özgün baskı sanatının oluşumuna büyük emeği geçmiş, uzun zaman okulda grafik dersleri öğretmenliği görevini yürütmüştür (Özsezgin, 1989).

Bütün bunların yanında çok büyük bir fotoğraf sanatçısı olan Şinasi Barutçu'nun, bu alanda çeşitli ödülleri de vardır. Sanatçılığının yanında, yetiştirdiği sanatçı, öğretmen ve öğrencileriyle de çağdaş Türk resim sanatı'nın oluşumuna büyük katkılarda bulunmuştur.

### **3.2.2.3. Refik Ekipman**

1903 yılında İstanbul'da doğmuştur (Özsezgin, 1981). Orta öğrenimini Davut Paşa Lisesi'nde (idadisi) tamamladıktan sonra, annesinin de önerisi ile 1918 yılında arzuladığı, o zamanki adı Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'ne (şimdiki Güzel Sanatlar Akademisi) girmiştir (Turani, 1982) Hikmet Onat ve Çallı atölyelerinde çalışmıştır. 1923 yılında Mahmut Cüda, Şeref Akdik, Saim Özveren, Elif Naci, Muhittin Sebati, Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi ile birlikte, Yeni Resim Cemiyeti kurucuları arasında yer almıştır (Berk, 1973). 1925 yılında Sanayi-i Nefise'yi birincilikle bitirmiş, aynı yıl Avrupa Resim Yarışması'nı kazanarak, Şeref Akdik, Cevat Dereli, Mahmut Cüda ile birlikte devlet hesabına öğrenim için Paris'e gönderilmiştir (İslimyeli, 1967). Paris'te kaldığı yıllarda Jullian Akademisi'nde Paul Albert Laurens'in öğrencisi olmuş, ondan etkilenerek çalışmalarında çizgiye ağırlık vermiştir. Refik Ekipman, Paris'te iken sürekli resim yapmak yerine, galeri ve müzeleri gezmeyi tercih etmiş. Çeşitli modern sanat akımlarını incelemiş, Sanayi-i Nefise ile Paris'teki akademileri karşılaştırma olanağı bulmuştur. Tatillerinde ise, sanat etkinliklerini izlemek üzere Brüksel'e gitmiştir (Özsezgin, 1982). İnşaaacı (constructive) bir resim anlayışını benimseyen sanatçı, o akademik atölyenin dışında Paris çevrelerinden aldığı bilinç ve izlenimlerle, kısa süre içinde yapıcı ve analizci bir çalışma tarzına yönelmiştir (Kaptan, 1974). 1928'de Paris'ten döndükten sonra da, Avrupa'da aldığı akademik sanat etkisinden çok modern sanat akımları yönünde araştırmalarını sürdüren Refik Ekipman'da, 1927 yılında Münih'den dönen Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi'nin getirdiği modern sanat anlatışları (Kübizm, Konstrüksiyon anlatışı ile Ekspresyonizm) etkili olmuş denilebilir. Doğayı, kübist anlayış açısından ele alan sanatçı (Berk, 1972) aynı yıl

Güzel Sanatlar Akademisi'ne birkaç arkadaşıyla asistan olarak alınmıştır (1928-1931) (Turani, 1982). 1929 yılında Avrupa'dan beraber döndükleri arkadaşları Ali Avni Çelebi, Şerf Akdik, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Cevat Dereli ve Mahmut Cüda ile birlikte "Müstakiller" adını verdikleri bir birlik kurmuşlardır. Ayrıca bu birlikte Nurullah Berk, Hale Asaf, Fahrettin Arkunlar ve Ratip Acudoğu'da bulunmaktadır. Müstakillerin amaçları, her sanatçıya ekonomik olanak ve fırsat eşitliği sağlamak, her eğilime özgürlük tanımak ve tanıtıcı propaganda yapmaktır. Yöntem ise, el ve akıl birliği ile davranılacak biçimde örgütlenmektir (Cüda, 1982).

Ekipman ve Akademi'deki asistan arkadaşlarının yıllardan beri sürüp giden, artık kötü bir gelenek haline gelmiş olan resim programlarında yapılmasını istedikleri bazı yenilikler üzerinde diretmeleri (Kaptan, 1982) bir anlamda sonlarını hazırlamış ve Refik Ekipman asker dönüşü kadroların kaldırılması sebebiyle öbür arkadaşları ile birlikte açıkta kalmıştır (Turani, 1982).

Mahmut Cüda'nın şu açıklaması o yılları aydınlatmaktadır; "1928'de Fransa'dan dönünce Cevat Dereli, Refik Ekipman ve ben Akademi'de görevlendirildik. Akademi yöneticilerinin onayı ile değil, okul dışındaki arkadaşların oyları ile gerçekleşti. Dolayısı ile çevremizde güç solunabilen kekremsi bir hava oluştu. Aradan geçen iki yılın sonunda ben Akademi'yi bıraktım. Üçüncü yılın bitiminde Cevat ile Refik'i açığa çıkardılar. Aralarında bir de Hadi Bara vardı. Zavallının tek suçu biz Müstakiller'e katılmış olmaktır. Neyse çabuk aklını toparlayıp Müstakiller'den ayrılınca görevine dönebildi...Refik görevinden atıldı. Aylarca sıkıntı çekti. Fakat ne inançları tavsadı, ne de kendine olan güveni sarsıldı" (Giray, 1997). Ekipman, 1931 yılında Cumhuriyetin yeni başkenti Ankara'ya yerleşmiştir. Bu yıllara kadar Ankara'ya hiçbir ressamın gelip yerleşmediği göz önüne alınırsa, bu gelişin nasıl bir iç fırtınanın eseri olduğu ortaya çıkar. 1931'den 1933'e kadar serbest çalışan sanatçı, 1933 yılında Ankara Erkek Lisesi'ne resim öğretmeni olarak atanır.

Pek çok sergiye katılan Ekipman, yaşamı boyunca hiç kişisel sergi açmamıştır. Bu konu ile ilgili olarak kendisi ile yapılan bir konuşmada; özel bir sergi açmadığını ve daima yaptıklarından memnun olmayan bir kişiliğin kaygısı içinde yenilik dolu çalışmalara yönelmek istediğini belirtmiştir (Özsezgin, 1982).

Avrupa'ya gitmeden önce empresyonist bir espri içinde realist çalışmalar yapan sanatçı, Avrupa'da kaldığı süre içerisinde çağının bütün akımlarını yakından izleme olanağı bulmuş ve geniş araştırmalar yapmıştır (İslimyeli, 1967). Paris dönüşü konstrüktif kaygılara yönelik resimler sergilemeye başlayan Ekipman, "Dans" gibi küçük çaptaki düzenlemeleri, "Ağaçlar" gibi görünümünde hem kübizmi, hem inşaacı tekniği hatırlatan eserler verdi (Berk, 1973).1930'lardan itibaren Ekipman'ın sanatında çizgi ve konstrüksiyon önem kazanmaya başlar.

Tabiattan çizdiği desenlerde çok usta olan Refik Ekipman, gerçeği kendisine özgü kesin bir sadelik içinde vermesini çok iyi bilmiştir. Resmi dairelere duvar boyutunda yağlıboya kompozisyonlar yapmıştır. Tüm sanat yaşantısı içinde peyzajlardan çok portre, natürmort ve insan figürü ile yüklü kompozisyonlar vermiş olan sanatçı, bir çok küçük boyutta renk uyumu üzerine de incelemeler yapmıştır.(Kaptan, 1982).

Ekipman, Ankara dönemi resimlerinde de benimsediği sanat anlayışını sürdürür. Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin açılışı adlı kompozisyonunda da figürler, konu çerçevesinde bütünleşmektedir. İnşaacı tasarım, konunun kuruluşu,figürlerin nesnel değerleri, renk ve ışık dağılımı sanatçımızın anlatım duyarlılığını gözler önüne sermektedir (Resim, 22). T.B.M.M. önünde toplanan halk, askerler ve siyasetçiler coşku içinde bir bekleyiştedirler. T.B.M.M kompozisyonun genelinden daha açık renk lekeleriyle sanki etrafa ışık saçarcasına ifade edilmiştir.

Ekipman'ın öğretici tavrı ile birlikte yürüyen, ama o tavra hiçbir zaman yenilmeyen ciddi ve seçkin bir sanatçı kimliğini tüm resimlerinde titizlikle korumuş ve yüceltmış olmasının kendinden emin ve kararlı tutumu vardır. Doğa karşısında çizmiş olduğu desenler çoğu zaman tek bir görünüm, ısrarlı ve birbirini tamamlayan çizimler çerçevesinde gelişmiş, özgün gruplar oluşturmuştur. Peyzajın doğaya dayalı niteliği, söz konusu desenlerde aktif soyutlayıcı bir karakterle birleşmiş, sonuçta ortaya bir tablonun ön çalışması olmakla yetinmeyen artistik bir gözlem çıkmıştır. Boya resimlerinde ise, yaptığı çalışmaların azlığı, ancak güç beğenir titizliğini ortaya koymuştur. Bu tür resimlerinde sanatın hep o eskimeyen, yeni kalabilen, yaşayan değerlerine inançla bağlı olabilmenin erdemini vurguluyor

gibidir. Çizgide bunca usta olan sanatçı, renge sıra geldiğinde, onunda hakkını vermekte gecikmemiş, rengi desenlere sonradan giydirilmiş iğreti bir giysi olarak kullanmamış, çizgiyle birlikte oluşturulmuş kombine bir değer halinde kabul ettirmiştir (Özsezgin, 1982).

Adnan Turani ise Refik Ekipman'ın resimleri hakkındaki görüşlerini şöyle özetler: *“Sağlam, tam, geometrik yapıda olmayan, hatta spontane sayılabilecek bir deseni vardı. Modelden çalışırken bütünü yetkin bir biçimde kavıyor, son derece rahat bir biçimde, fakat duygusuz bir tutumla çiziyordu. Figür ve manzara desenlerinde, yer yer renkli pastel kullanıyordu. Hemen hemen atölyesinde yağlıboya hiçbir resim yoktu. Zaten yaptığı her çalışmayı elinden çıkarıyordu. Yağlıboyayı gerçekten çok usta ve son derece temiz kullanıyordu. Geniş planlarda sürdüğü boyayı, önce daha sulu olarak tuvale aktarıyor, giderek bir boya hamurunun tadını çıkararak, temiz sürülmüş tuşlara varıyordu. Paleti aydınlıkta, kompozisyonel dengeyi gözden uzak tutmadan her sürdüğünü kontrollü olarak gerçekleştiriyordu. Zaten kişisel davranışları da aynı biçimde idi. Bu nedenle kendine özgü bir üslubu olduğuna kuşku yoktur”* (Turani, 1982).

Sanat eğitimciliğine de çok büyük önem ve emek veren Refik Ekipman, Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nde büyük özveri ile çalışmış, Adnan Turani, Hasan Kavruk, Kayıhan Keskinok, Nevzat Akoral, Mustafa Aslıer ve daha sonraki kuşaktan yüzlerce sanatçı öğretmen (Tekcan, 1982) ve Türk resmine birçok ressam yetiştirmiştir (Büyükişleyen, 1991). Yetiştirdiği öğrenciler, hocalarından aldıkları bilgi ve çalışma disiplini ile başka öğrenciler yetiştirmek amacıyla, yurdun dört bir yanına dağılmışlardır.

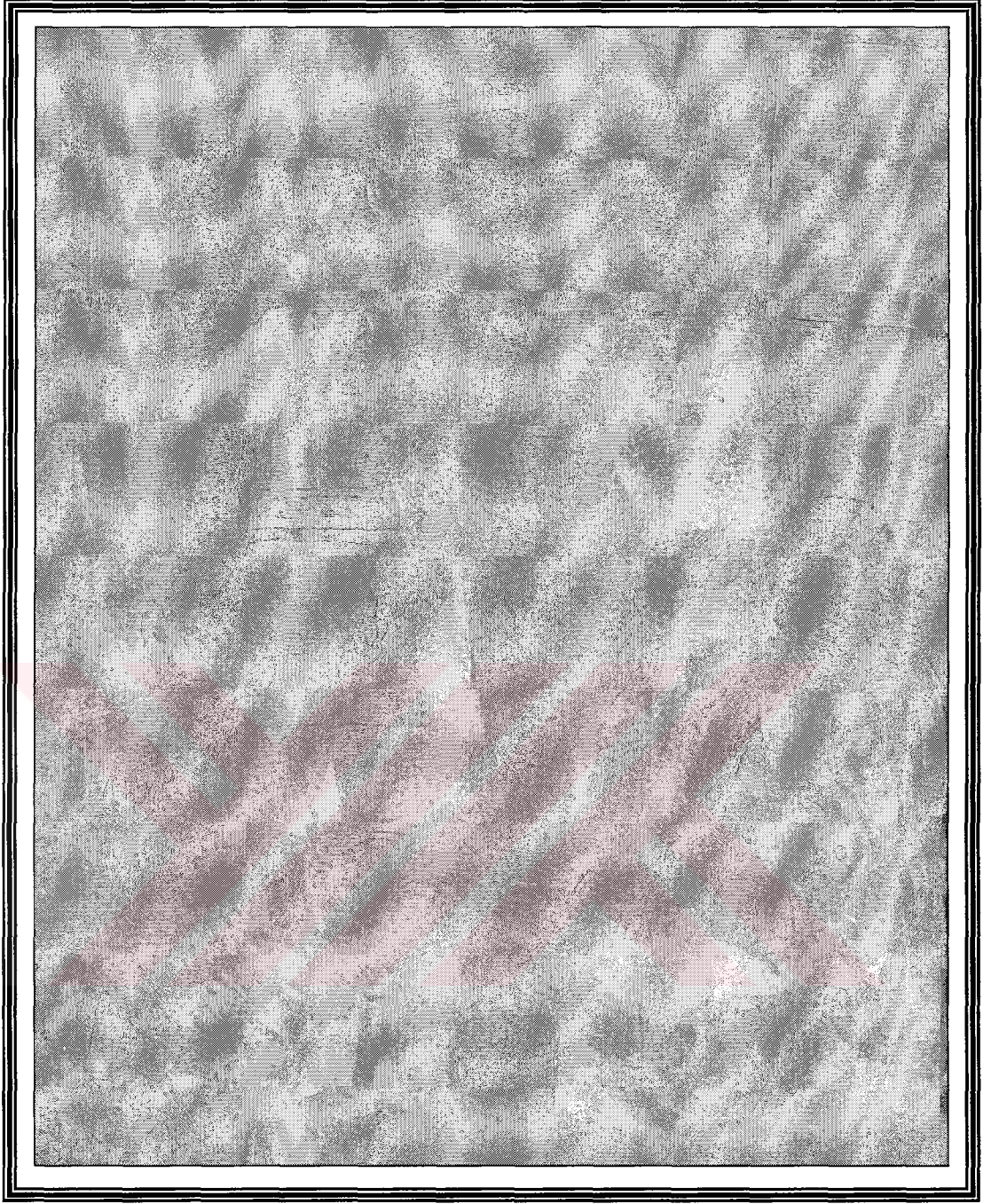
Süleyman Saim Tekcan, Refik Ekipman'ın eğitimciliği için; *“O çok az konuşur, çok güzel çizerdi. Çoğu zaman çizdiğimiz deseni, hatasız çizmenin güveni içinde onun yanımıza gelmesini beklerdik. O yanımıza geldiğinde ayağa kalkar yerimizi kendisine verir konuşmasını isterdik. Baktığımız noktadan modele bakıp, çizilen desenle kıyaslar ve o andan itibaren söyleyeceklerini eline aldığı kalemle söyler, yapılan deseni karalamaz, çizeceği deseni kağıdın uygun bir boşluğuna, bir şairin şiirini okuduğu gibi akıcı bir üslupla resmi çizerdi”* (Tekcan, 1982).

Kayıhan Keskinok'da; *“Hocalığında da kaçamağa asla yer vermeyen, kullanabilmek için yürek isteyen temiz, katıksız, canlı renkleri salık verirdi bize. Afiş yaparken kullandığımız renklerde gösterdiğimiz cesareti resimde niçin kullanmadığımızı da şaşardı. Şayet dediklerini istediği ölçüde yapabilseydik çağımıza daha çok yaklaşmış olurduk bugün. Ekipman fazla konuşmazdı eleştirilerinde; bir bakın bakalım derdi sadece. Çizgide oylumsal ilişkilerine dayanan bir uyumu tercih ettiğini biliyorduk. Bizi, çizgide bu biçim bir icra ile eğitmişti. Ama bununla beraber öğrencilerinin özgür girişimlerinde daha çok heyecanlandığını ileriki sınıflarda fark etmiştik. Biz biraz delikanlılığın etkisi, biraz da savaş yıllarının dünya görüşü nedeniyle büyük tuvallere, şaşalı icraya, bilmişliğe özenirdik. Ama hocamız gider saf yürekli bir arkadaşın, her şeyin tek planda görüldüğü ince elenip sık dokunmuş manzaralarını, ayakta gibi duran yatmış figürlerini, o kendine özgü konuşma tarzı ile överdİ. Hiçbir zaman tam açıklamamakla birlikte, kirlİ renklerden hoşlanmadığını anlamıştık”* (Büyükişleyen, 1991).

Kısaca Refik Ekipman, kendi kuşağının öteki sanatçıları arasında, sessiz fakat ağırlığını içten içe kanıtlayan kişiliğiyle, bir tür Anadolu luk simgesinin çağdaş görüntüsüdür (Özsezgin, 1982).



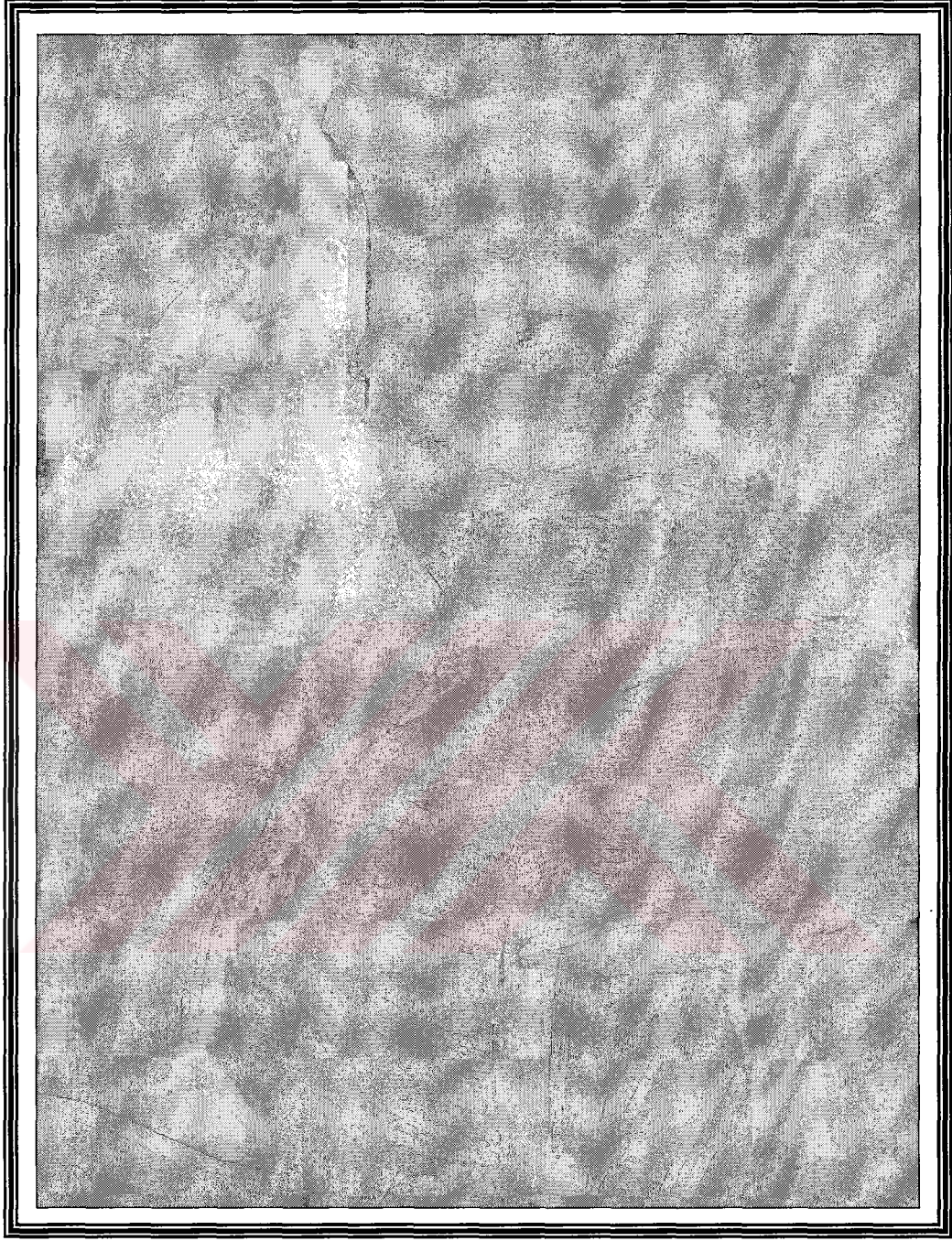
**KATALOG**



**RESİM; 1**

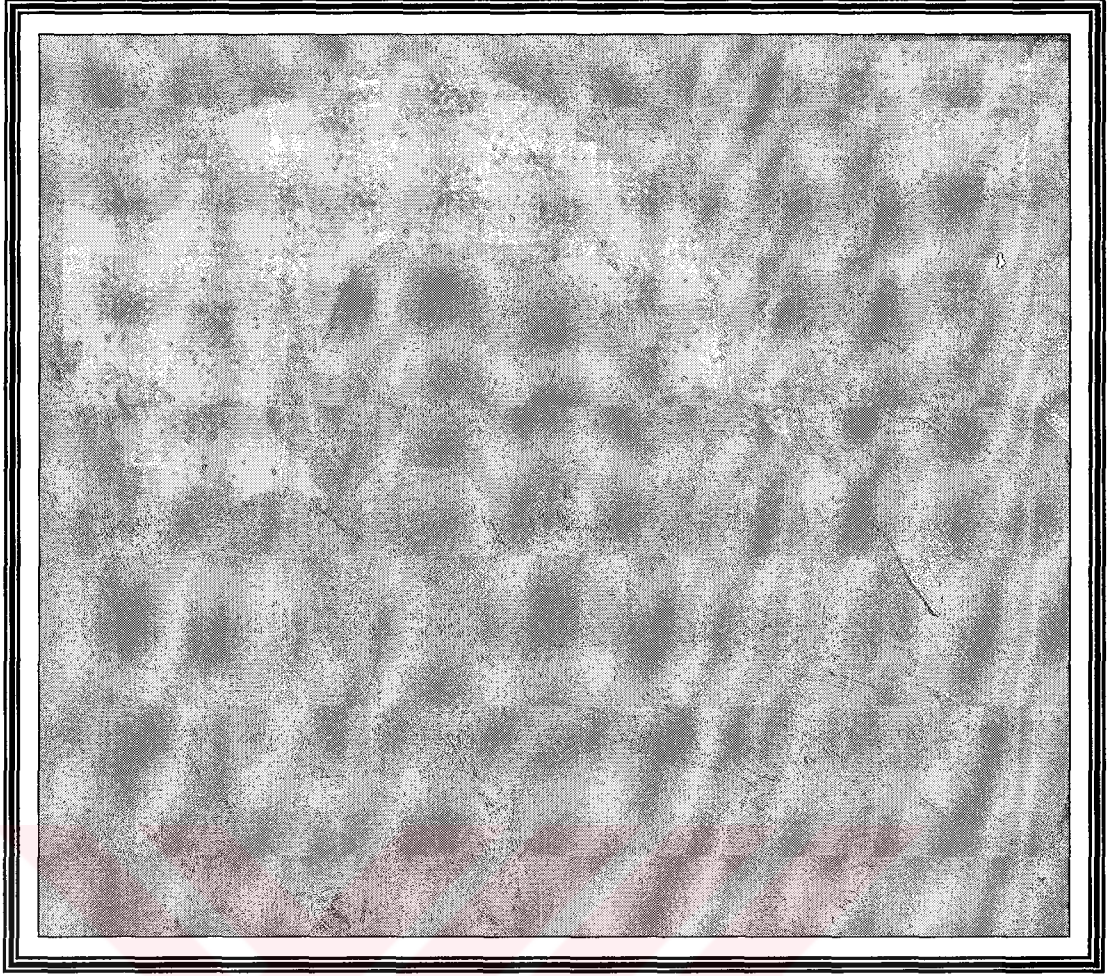
Şeref Akdik, 1930 "Millet Mektebi"  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya





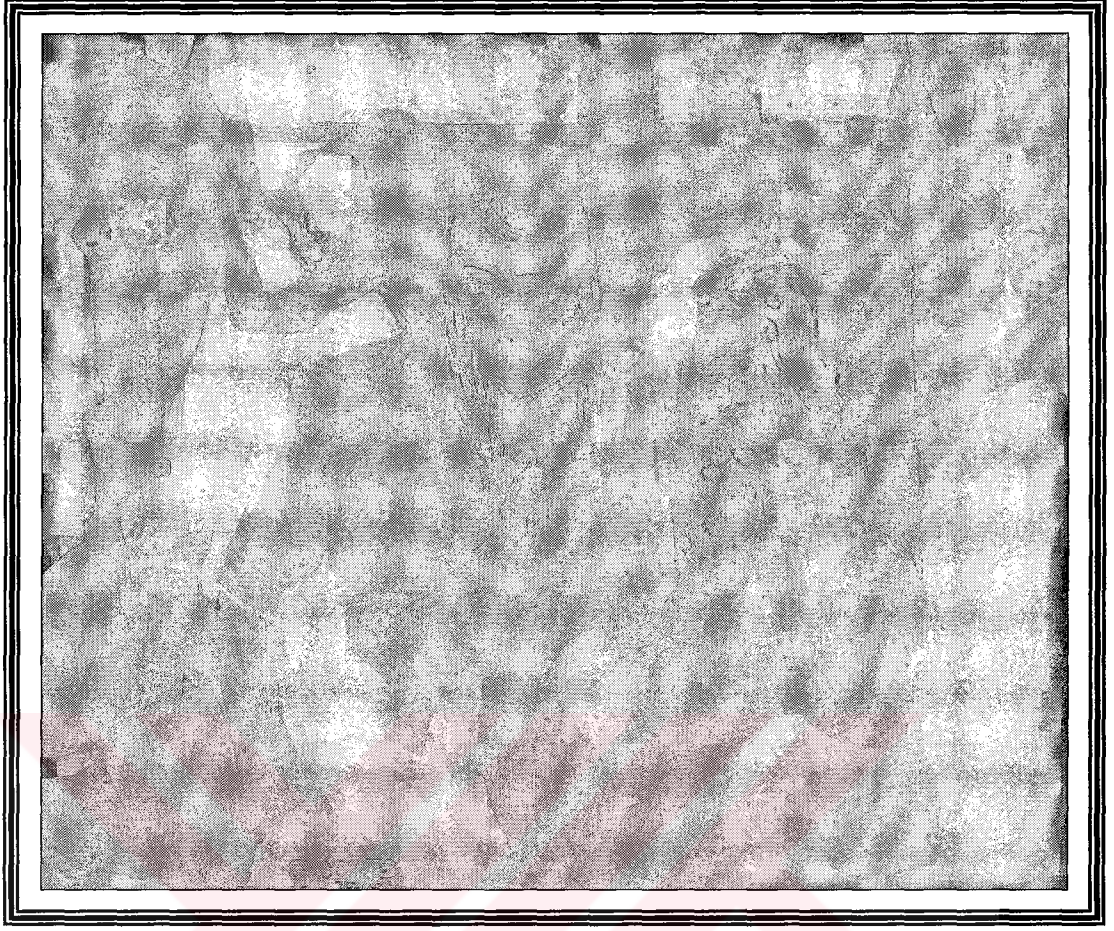
**RESİM; 2**

Mahmut Cüda, 1930 "Kitaplar ve Buda Heykeli"  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya



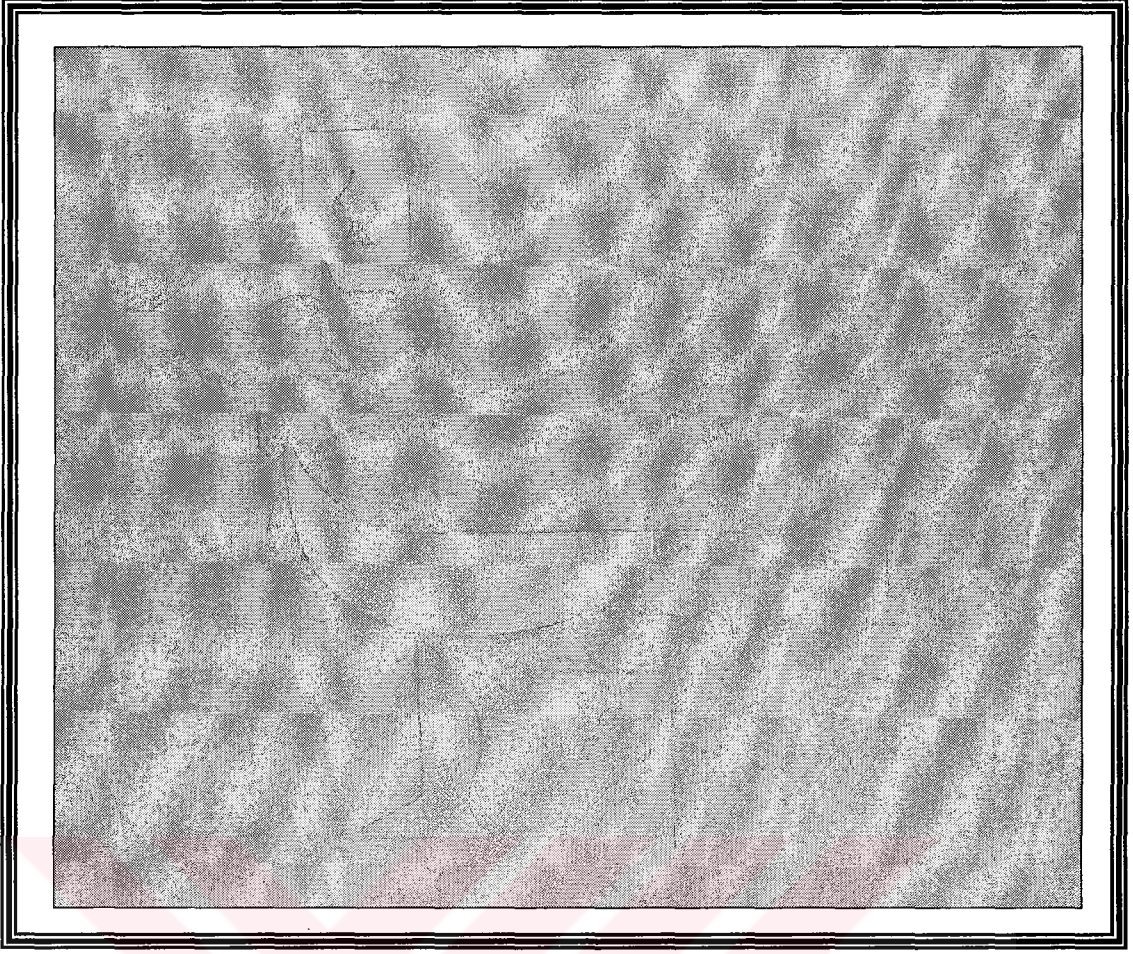
**RESİM; 3**

Şeref Akdik, 1929  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya



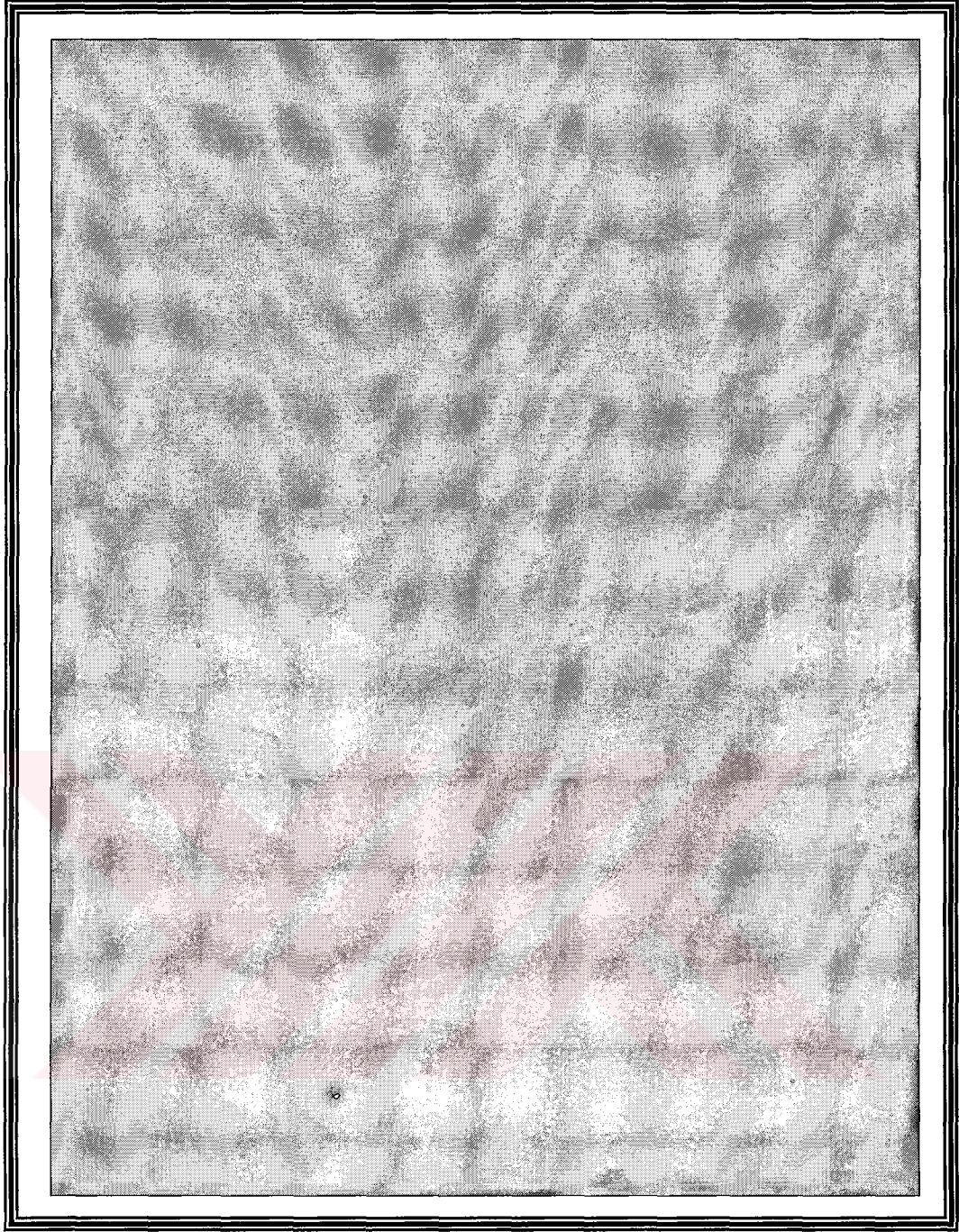
**RESİM; 4**

Ali Avni Çelebi, 1928 "Maskeli Balo"  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya



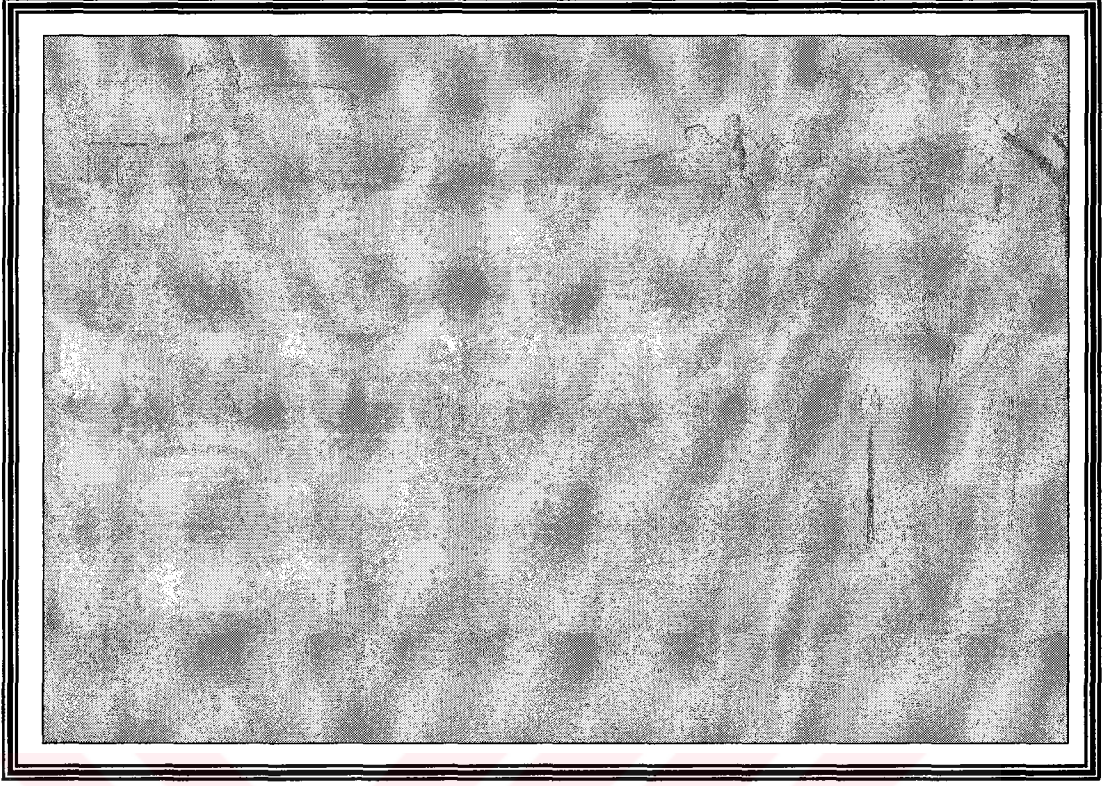
**RESİM; 5**

Nurullah Berk, 1933 "Natürmort"  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya



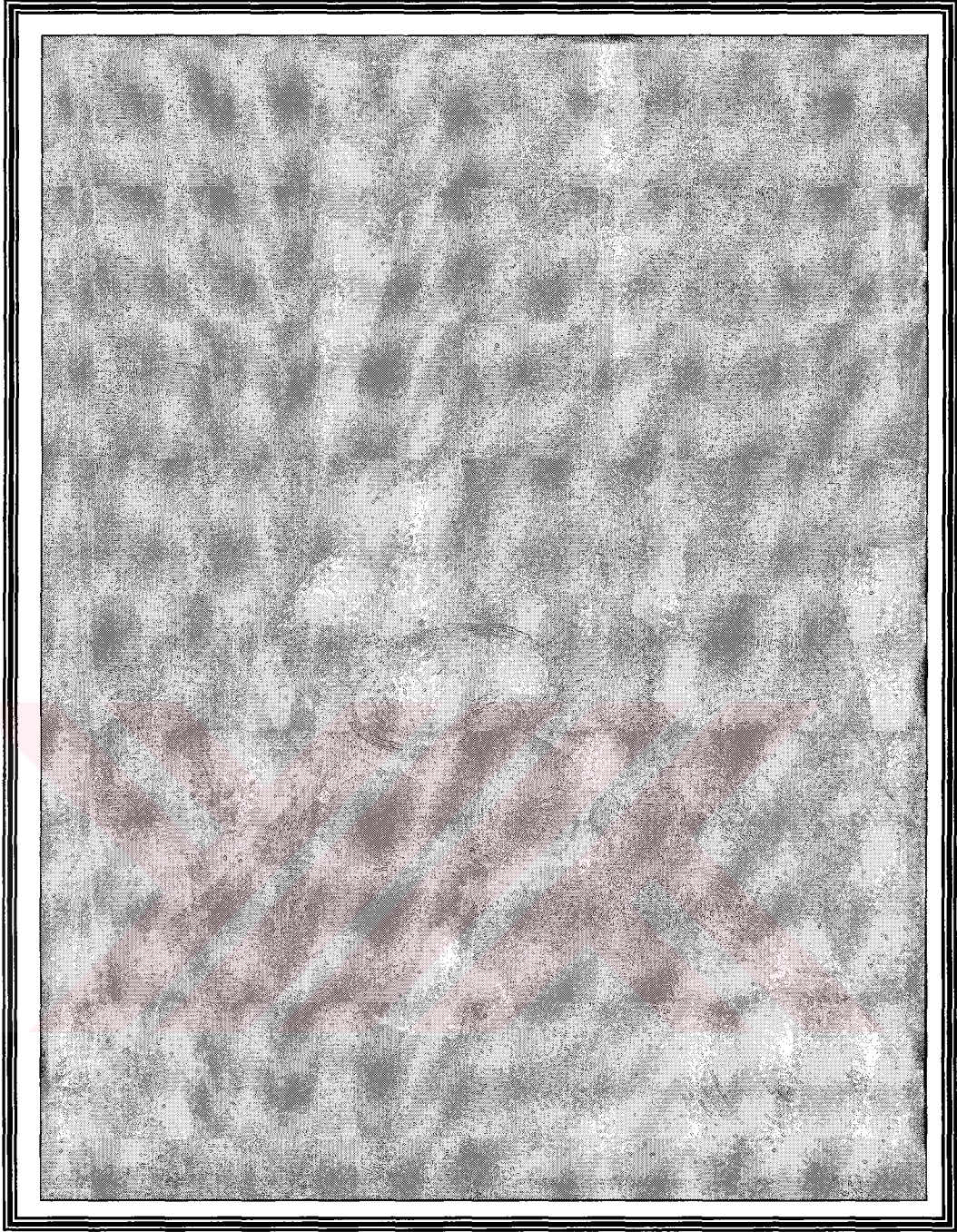
**RESİM; 6**

Şeref Akdik, "Atatürk Telgraf Başında"  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya



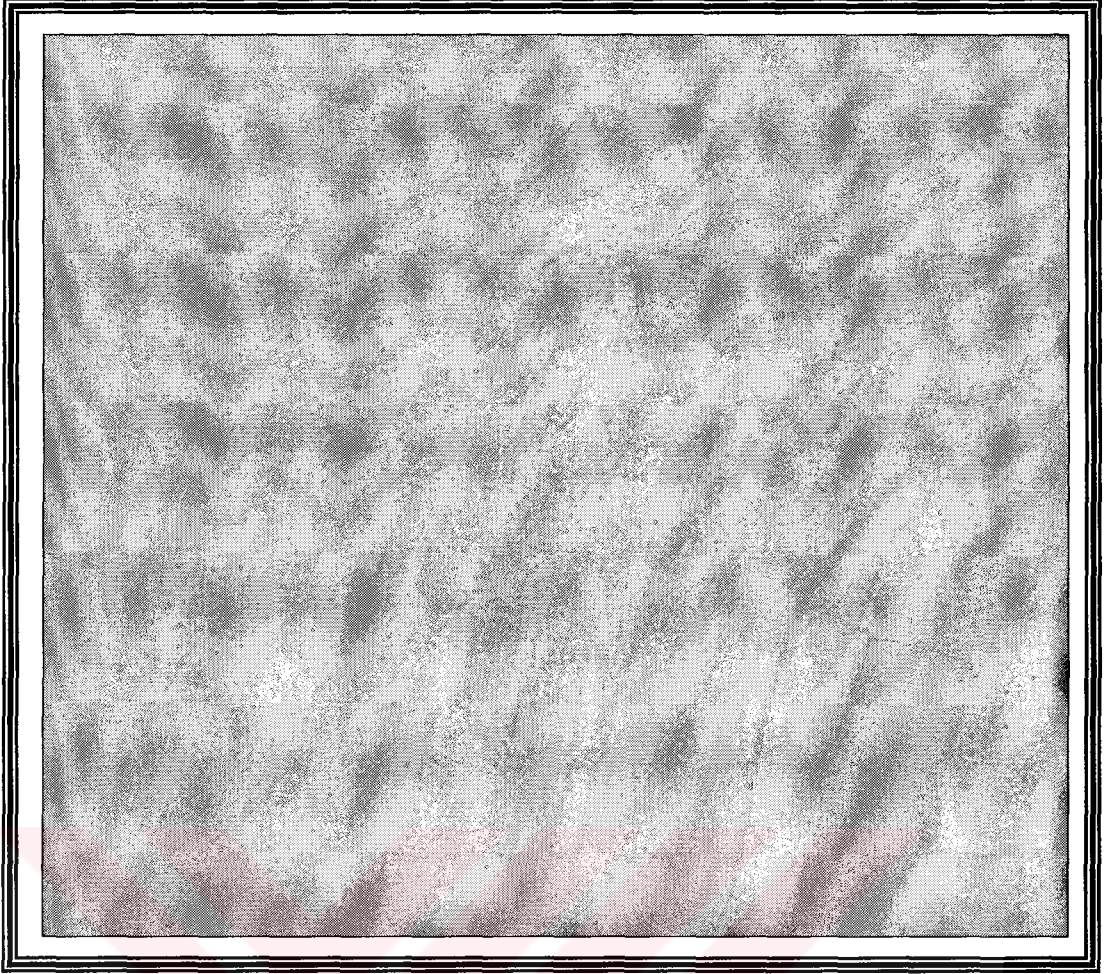
**RESİM; 7**

Şeref Akdik, 1923 "Manzara"  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya



**RESİM; 8**

Nurullah Berk, 1928 "Yeşil Örtülü Natürmort"  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya



**RESİM; 9**

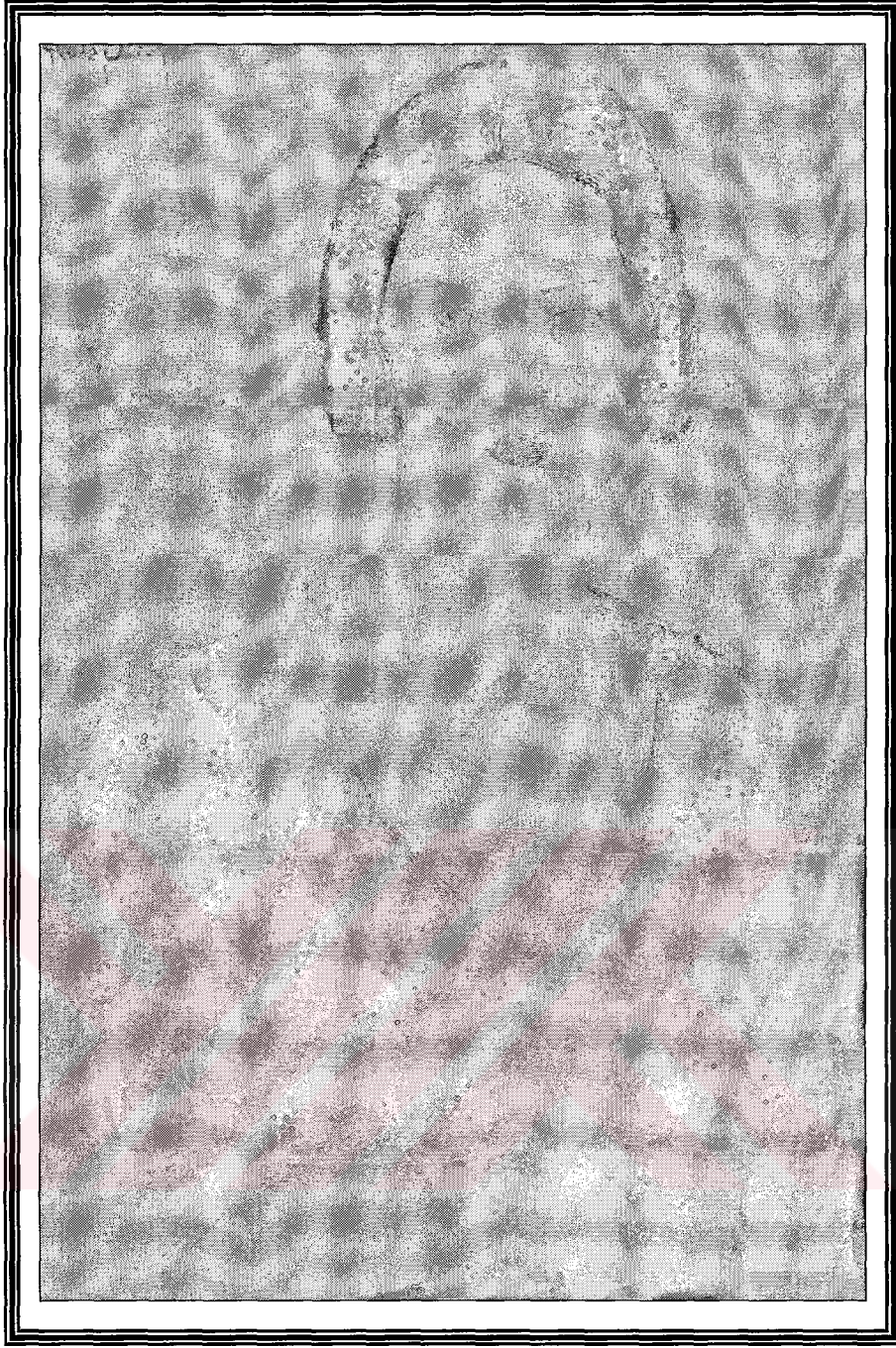
Muhittin Sebati, 1929 "Natürmort Palto"  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya





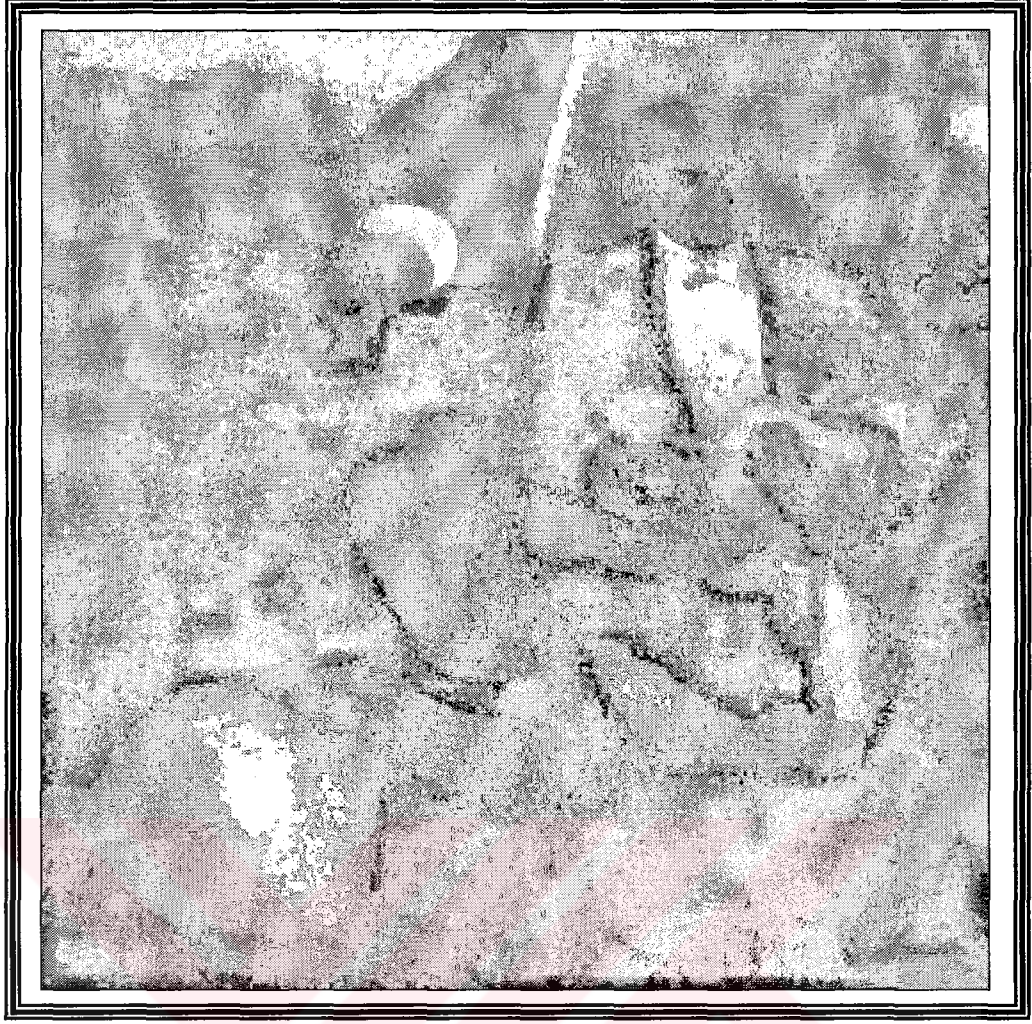
**RESİM; 10**

Mahmut Cüda, 1927 "Nü"  
İzmir Resim ve Heykel Müzesi, Tuval Üzerine Yağlı Bo



**RESİM; 11**

Hale Asaf, 1931 "Portre"  
İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya



**RESİM; 12**

Arif Kaptan "Cumhuriyetin Gençliğe Tevdü"

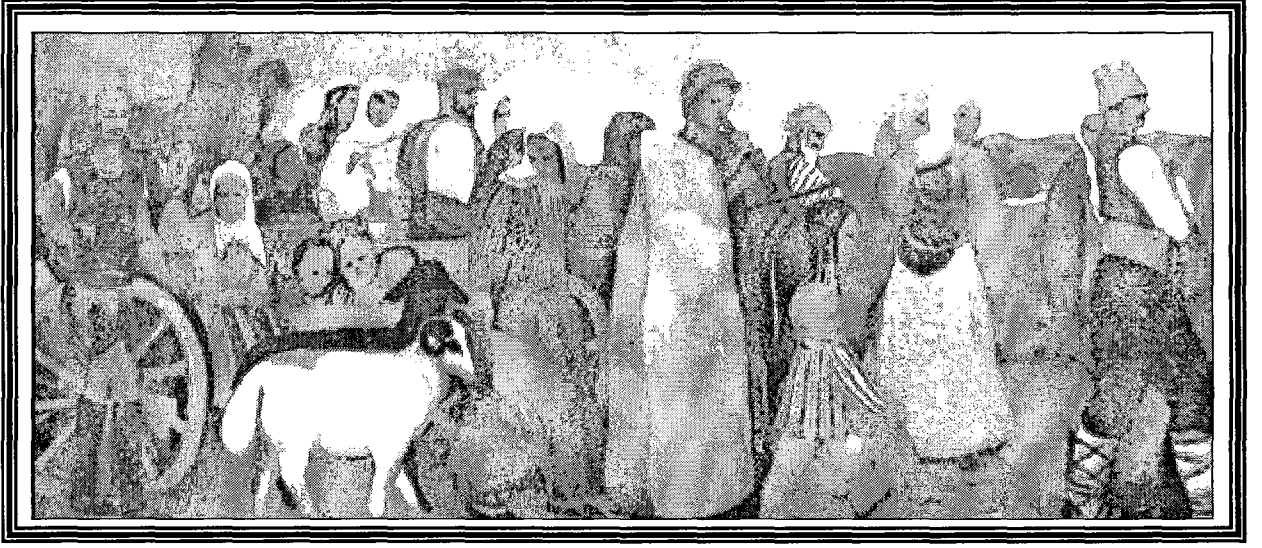


**RESİM; 13**  
Ali Avni Çelebi "Silah Arkadaşları"



**RESİM; 14**

Zeki Faik İzer "İnkılâp Yolunda"



**RESİM; 15**

Turgut Zaim, "Kompozisyon I"  
"Doğu ve Batı Halkının Atatürk'e Őukranı"



**RESİM; 16**

Turgut Zaim, "Kompozisyon II"  
"Doğu ve Batı Halkının Atatürk'e Şükranı"



**RESİM; 17**

Turgut Zaim, "Kompozisyon III"  
"Doğu ve Batı Halkının Atatürk'e Şükranı"





**RESİM; 18**

Cemal Tollu "Alfabe Okuyan Köylüler"



**RESİM; 19**

Cevat Dereli "Çanakkalaye Giriş"



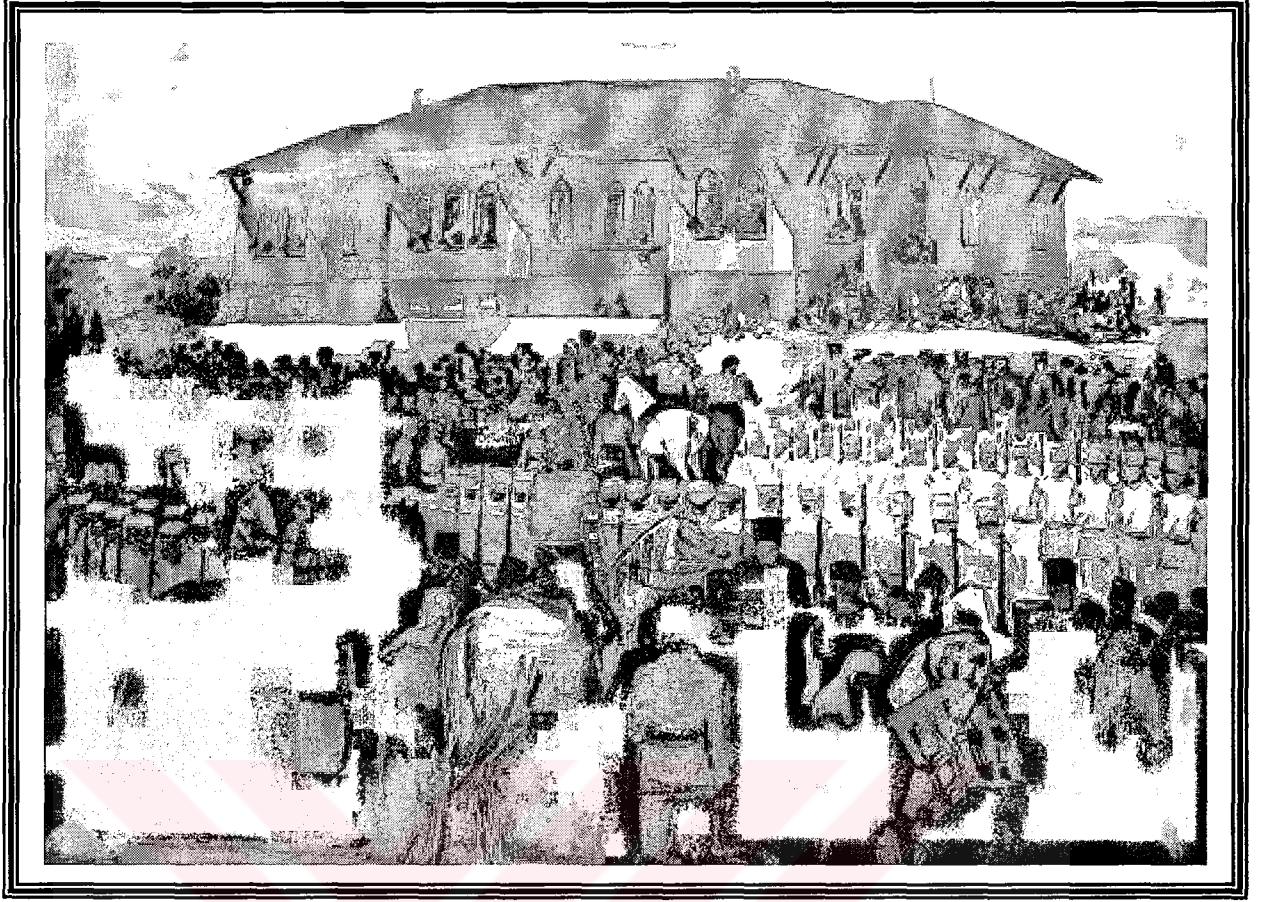
**RESİM;20**

Ibrahim Çallı, "Zeybekler Kurtuluş Savaşı'nda"



**RESİM; 21**

Ibrahim Çallı, "Atatürk Portresi"



**RESİM; 22**

Refik Ekipman, "Türkiye Büyük Millet Meclisinin Açılışı"  
100x140 cm., Tuval Üstüne Yağlıboya, Ankara Resim ve Heykel Müzesi



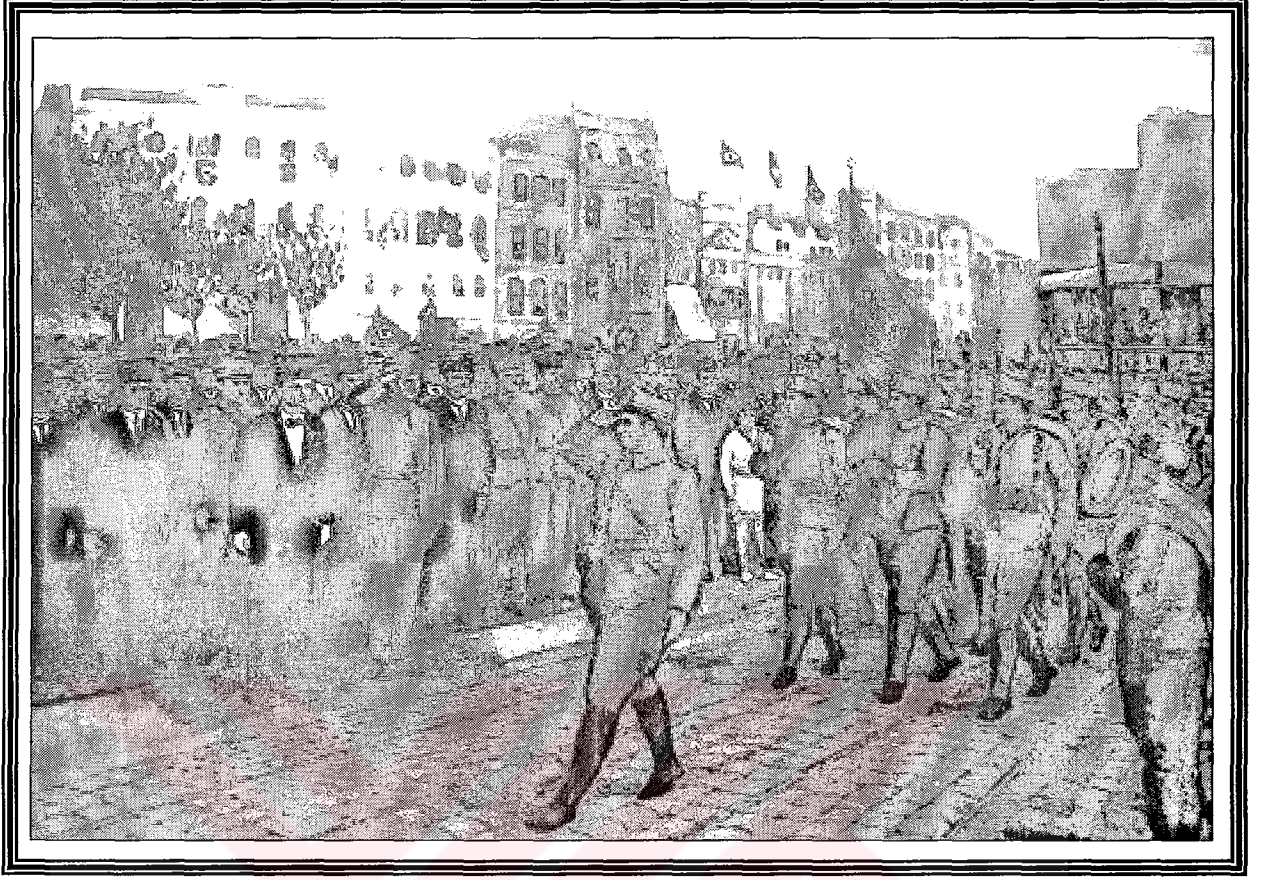
**RESİM; 23**

Arif Kaptan, "Atatürk"



**RESİM; 24**

Hayri Çizel, "İzmir'e Doğru"



**RESİM; 25**

Ruhi Arel "Türk Ordusunun İstanbul'a Girişi"  
89x125 Tuval üzerine yağlıboya. Atatürk Müzesi





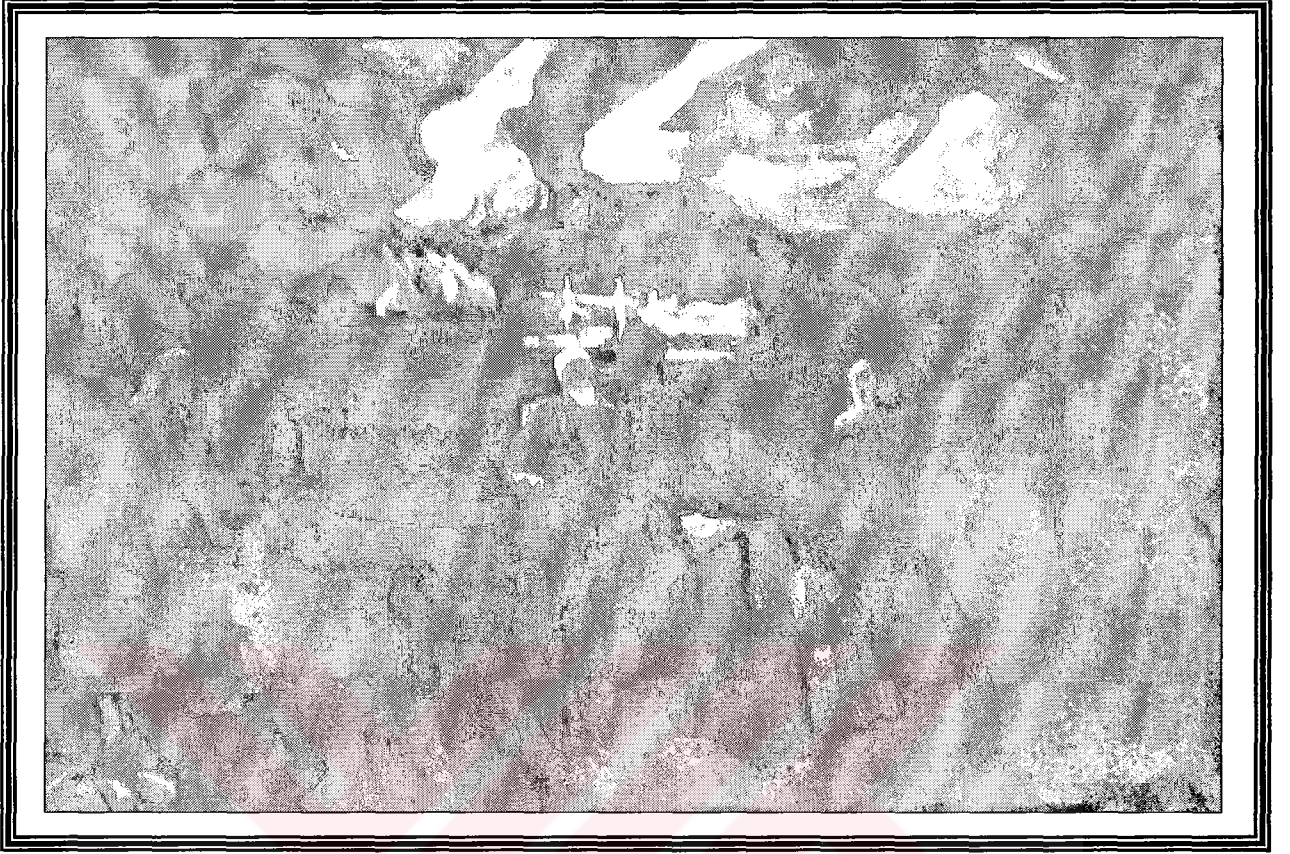
**RESİM; 26**

**Ibrahim Çallı "Mustafa Kemal ve Trikopolis".  
1927, Tuval üzerine yağlıboya 207x 305 cm., Atatürk Müzesi**



**RESİM; 27**

**Sami Yetik "Topçular" 1926  
Duralit Üzerine yağlıboya**



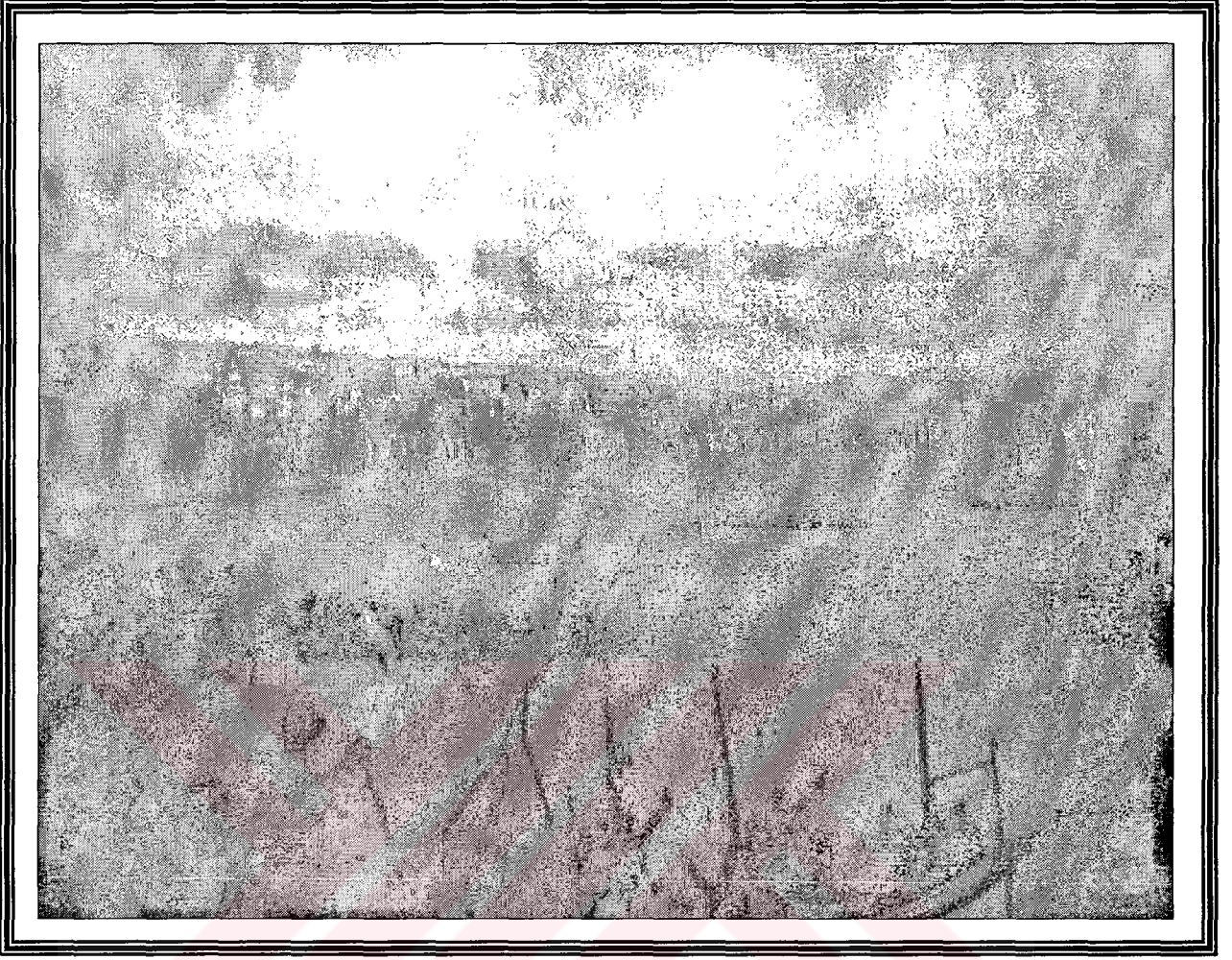
**RESİM; 28**

Cemal Tollu "Manisa Yangını"



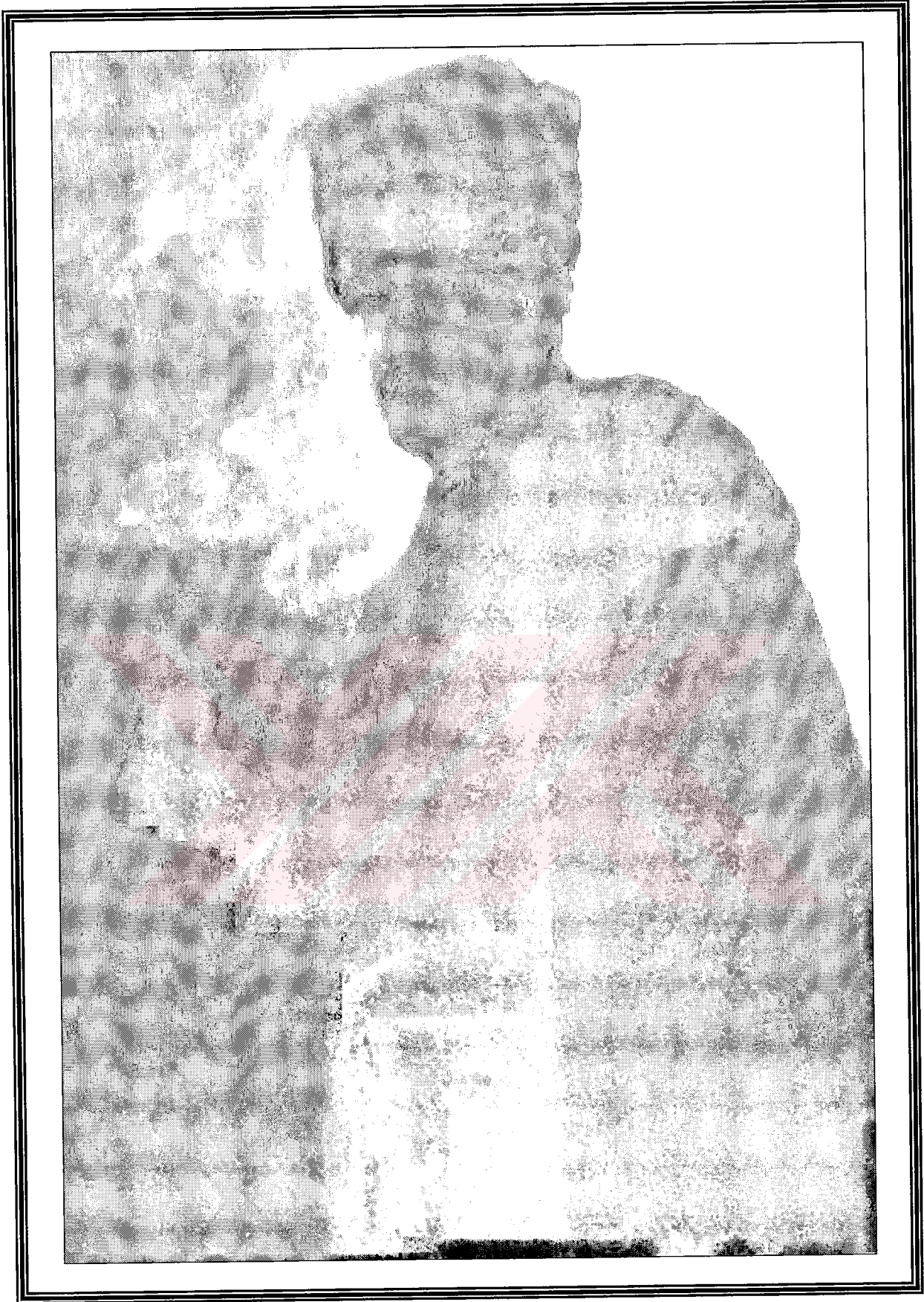
**RESİM; 29**

**Cemal Tollu "İstiklal Savaşında Yakılan Manisa"  
81x100 cm. Tuval üzerine yağlı boya**



**RESİM; 30**

Ruhi Arel "Atatürk'ü İstikbal"



**RESİM; 31**

**Nazmi Ziya Güran "Atatürk"  
96x145 cm. Resim Heykel Müzesi**

## DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Bu çalışmada Cumhuriyetin ilk on yılında (1923-1933) Türk Resminin gelişimi ve Türk Sanat Eğitimine katkıları incelenmeye çalışılmıştır. Cumhuriyet dönemi sanat eğitiminde yeni nesil yetiştirmeye yönelik çabaların daha iyi anlaşılabilmesi için, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde uygulanan eğitim modellerini ve sanatsal faaliyetleri, genel tarih çerçevesi içinde ele almak, Cumhuriyet öncesi ve sonrası dönemlerdeki oluşumların karşılaştırılması açısından önemli bulunmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu'nun resme ilgisi Fatih Sultan Mehmet döneminde başlamış, Tanzimat Dönemiyle üst seviyeye ulaşmıştır. Bir yandan Berri Hümayun, Bahri Hümayun ve Sanayi-i Nefise'de sanat eğitimi verilirken, diğer yandan aralarında İbrahim Çallı, Namık İsmail, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar, Feyhaman Duran gibi isimlerin de bulunduğu sanatçılar resim sanatı eğitimi için Avrupa'ya gönderilmiştir. Bu sanatçıların anayurtlarına dönerek öğretmenliğe başlaması, Türk resim sanatının batı sanat akımlarıyla tanışmasını sağlamıştır.

1923 yılında Cumhuriyetin ilanıyla başlayan çağdaşlaşma sürecinde; güzel sanatlar, kültür düzeyinin bir göstergesi ve ulusal kültürü oluşturan temel unsurlardan biri olarak kabul edilmiştir. 1923 yılında Avrupa'ya her alanda yetiştirilmek üzere 25 kişi gönderilmiştir. Bu kişilerden beşinin, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi mezunu olması, o dönemde sanata verilen değer ne büyüklükte olduğunun da bir göstergesidir.

Sanat, görülen, düşünülen ve hissedilenlerin yansımasıyla toplumda estetik beğeniyi oluşturur. Güzel Sanatlar da toplum hayatını renk, ses, biçim ve edebi eserlerle zenginleştirir. Çağlar boyunca insanoğlu, kendini ve ait olduğu toplumu geliştirme, zenginleştirme ve güçlendirmede, kültür birikimini yarınlara aktarmada güzel sanatlardan yararlanmıştır. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde de sanattan toplumdaki milli kuvveti açığa çıkarması ve bunu estetik değerlerle ifade etmesi beklenilmiştir. Hatta ulu önder Atatürk sanatı, kurumlar arası bütünleştirici bir araç sayarak her alanda Türkiye Cumhuriyeti'nin imajı olarak kullanmış ve devletin sanatı desteklemesini benimsemiştir.

Böylesine güzel yaklaşımların ve gösterilen ilginin sanat ve sanatçıya yansması kaçınılmazdı. Bu şevkle yola çıkan sanatçılarımız Kurtuluş Savaşı'nın destanları ve öyküleri ile beslenerek kazandığımız zaferleri eserlerinde ölümsüzleştirmişlerdir. Çağdaşlaşma isteği ve ulusal duygularla Atatürk İnkılaplarının önem ve değerini vurgulayan eserler vermişlerdir. Büyük inkılapların gerçekleştiği ilk on yıldaki coşkuyu tuvallerine yansıtmaya çalışmışlardır. Bu dönemde; Atatürk portreleri ve içinde büyük önderin yer aldığı kompozisyonlar, bağımsız ve özgün sanatçıların milli duygularının coşkunluğundan kaynaklanan eserler yaratılmıştır.

Cumhuriyet öncesi İstanbul'da başlayan Galatasaray Sergileri, Cumhuriyet sonrası, önce İstanbul, sonra Ankara'da düzenli olarak sürdürülmüştür. Bu arada kültürel değişme ve sanatsal gelişmelere ait programlarla sanatçılar desteklenmiştir. Devlet çoğu zaman ressamlarımızın eserlerinin en büyük alıcısı olmuştur.

Ülkemizde sanat eğitimi yıllarca usta-çırak ilişkisi şeklinde, eli sanata yatkın kişilerce verilmiştir. 1883 yılında Sanayi-i Nefise'nin açılması ile sanatçılar Resim-iş öğretmenleri olarak, resim sanat eğitimi vermeye başlamışlardır. Ancak, öğretmenlik insanlar arası etkileşimde yeni bir nesli yetiştirmeye yönelik, belirli bilgi ve beceriyi gerektirdiğinden; bu sanatçılar eğitim formasyonları olmadığı için yetersiz bulunmuşlardır. Böylece resim-iş öğretmenleri yetiştirmek gerekliliği gündeme gelmiştir. Ankara'da 1932 yılında kurulan ve ilk elemanlarını Malik Aksel, Refik Ekipman, Zeki Faik İzer gibi hocaların oluşturduğu Gazi Eğitim Enstitüsü'ne bağlı Resim-İş Bölümü, başlangıçta Anadolu'daki orta eğitim kurumlarına resim öğretmenleri yetiştirmek amacı taşıdığı halde, zaman içinde bir sanatçı kadrolaşmasının yarattığı olağan gelişmelerle Ankara'da sanatçı kuşaklarının oluşmasında etkin bir kaynak olma işlevini de üstlenmiştir.

Bu dönem sanatçıların isimlerini, sanat anlayışlarını, eğitim aldıkları kurumları ve görev yerlerini aşağıdaki tablolarda görmek mümkündür.



**1923-1933 Dönemi Sanatçılarımızdan Bazıları**

Adı Soyadı	Eğitim Aldıkları Okullar	Sanat Anlayışı	Görev Yerleri
İbrahim Çallı (1882-1960)	-Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi -Paris Cormon	-İzlenimci bir anlayışın ilk temsilcisidir.	-Sanayi-i Nefise Mektebi
Hikmet Onat (1882-1977).	-Deniz Harp Okulu -Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi -Paris Cormon	-İzlenimci bir anlayışta çoğunlukla İstanbul görüşleri yapmıştır.	-Galatasaray Lisesi -Sanayi-i Nefise Mektebi
Ruhi Arel (1880-1931)	-Deniz Harp Okulu -Güzel Sanatlar Akademisi -Paris Cormon	-İzlenimci bir anlayışla beraber ilk toplumcu gerçekçi anlayışta çalışan ressamımızdır.	-Güzel Sanatlar Akademisi -Çeşitli Liselerde çalışmış -Deniz Harp Okulu.
Feyhaman Duran (1886-1970)	-Galatasaray lisesi -Akademia Julian -Paris Cormon	-İzlenimci bir anlayış -Portre konusuna ağırlık vermiştir.	-Galatasaray Lisesi -Sanayi-i Nefise Mektebi -Güzel Sanatlar Akademisi
Şevket Dağ (1876-1944)	-Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi	İzlenimci bir anlayış	-Galata Saray Lisesi -Öğretmen okulları
Mehmet Ali Laga. (1878-1947)	-Kuleli Askeri Lisesi	-İzlenimci bir anlayış	-Kuleli Askeri, Bursa Işıklar ve İstanbul Halıcıoğlu Lisesi GSA'de İdare Müdürlüğü görevinde bulunmuştur.
Hayri Çizel (1891-1950)	-Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi -Münih Hans Hofmann	-İzlenimci bir anlayış.	İstanbul erkek Lisesi

Adı Soyadı	Eğitim Aldıkları Okullar	Sanat Anlayışı	Görev Yerleri
Şeref AKDIK 1899	-Sanayi-i Nefise- -Paris Julian Akademisi Paul Albert Laurens Atölyesi	Serbest fırça vuruşlarıyla ve izlenimciliğe yakın bir teknikle çalışır.	-Gazi Eğitim Enstitüsü -İstanbul Erkek Öğretmen Okulu
Muhittin Sebati 1902-1935	-Paris, Julian Akademisi Paul Albert Laurens Atölyesi	Koyu renk lekeleri arasında geometrik formlar, berrak renk lekeleri vardır. Empresyonist paleti zor bırakmıştır.	-Bu dönme ait çalışma yeri saptanamamıştır.
Hale ASAF 1908-1937	-Berlin Güzel Sanatlar Akademisi Arthur Kampf'ın öğrencisi -İnas Sanayi-i Nefise Ömer Adil-Feyhaman Duran	Doğal anlatım, lirik anlam. Renk, çizgi, biçim ayrıntısına girmez. Büyük lekesele oluşumlarla ifadesini bütünler	Bursa Kız Öğretmen Okulu
Zeki Kocamemi	-Münih Von Hofmann	Geniş yüzeyli renk lekeleri. Işık gölge dağılımıyla güçlü bir desen anlayışı. Çizgisel bir doku ile konstrüksiyonlara bölünme (kübist ve yapısalcı anlayış)	-Bu dönme ait çalışma yeri saptanamamıştır.
Ali Avni Çelebi	-Münih Von Hofmann	Kübizm kaynaklı resim araştırmaları, dışa vurumcu bir yorum, konstrüksiyona önem veren bir uygulama	-Konya Kız Öğretmen Okulu -Güzel Sanatlar Akademisi
Mahmut Cuda,	-Lucien Simon	Gerçekçi sanat anlayışı vardır. Doğal görünüm , hacimsel değerlerin düzeltilmesi ve yuvarlatılmasıyla geometrik soyutlamaya ulaşır.	-Bu dönme ait çalışma yeri saptanamamıştır.
Cevat Dereli	-Academie Julian da Paul Albert Laurens	Kübist çizgi ve hacim etkilerini yöresel bir bakışla kırma çabasıdır. Kıvrak dokunuşlu çizgiler kullanır.	-Bu dönme ait çalışma yeri saptanamamıştır.
Nurullah Berk	-Ernest Laurent	Kübist bir anlayış.	-Bu dönme ait çalışma yeri saptanamamıştır.

Adı Soyadı	Eğitim Aldıkları Okullar	Sanat Anlayışı	Görev Yerleri
Refik Ekipman	-Sanayi-i Nefise -Jullian Akademisi	-Avrupa'ya gitmeden önce; empresyonist, realis çalışmalar yapmış -Avrupa'dan dönünce; konstrüktif, hem kübizmi, hem inşaacı tekniği sanatında çizgi ve konstrüksiyon önem kazanmaya başlar.	-Güzel sanatlar Akademisi'nde asistan (1928-1931) Resim programlarında yenilikler yapmak istemesi işinden olmasına neden olmuştur. -1933'de Ankara Erkek Lisesi'nde öğretmen
Malik Aksel	-Darül- Muallim (erkek öğretmen okulu) -Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'	Anadolu yaşantısını ve tiplerini yerel motiflerle işlemiştir. Suluboyalarında güç olan insan konusuna ağırlık vermiştir.	-Gazi Terbiye Enstitüsü'nün ilk programlarını hazırlamıştır. -Sanat eğitimini yurt çapında yaygınlaştıran yüzlerce öğretmen yetiştirmiştir.
Şinasi Barutçu	-İstanbul Muallim Mektebi - Köln şehrinde İş Muallim Mektebi ve Bonn şehrinde Pedagoji Akademisi'nde eğitimini sürdürmüş - İsveç'de Naas El İşleri kurslarına	-Suluboya çalışmaları ile dikkati çeker. Doğa resimleri yapmıştır.Suluboyayı bu kadar temiz ve titiz çalışan ilk ressamımızdır.	-1926 yılında İstanbul Muallim Mektebi Resim-İş muallimliği. -1932'de Gazi Terbiye Enstitüsü Resim ve İş kollarına yazı, grafik sanatları ve fotoğraf öğretmeni olarak atanmıştır. -Yazıyı, hem sanat yazısı olarak öğretmiş, hem de topluma yazıyı öğretecek elemanları yetiştirmiştir. -G.T.E. Resim-İş Bölümü'nde özgün baskı sanatının oluşumunu sağlamıştır. Uzun zaman okulda Grafik Dersleri Öğretmenliği yapmıştır. -Fotoğraf sanatçısıdır

1923-1933 yılları arasında Türk Resim Sanatının Eğitime etkilerini maddeleştirecek olursak;

1-Cumhuriyet ideolojisinin gereği olan üslubu ya da anlayışı oluşturmuşlardır.

2-Yaratıcı, yenilikçi, araştırmacı, çağdaş estetik görüşleri kavramış bireyler yetiştirmişlerdir.

3-Pek çok sanatçı ve eğitimci yetiştirmişlerdir.

4-Türk resim sanatını sergiler yoluyla yönlendirmişlerdir.

5-Atatürk ilke ve inkılaplarını yücelten eserler üretmişlerdir.

6-Halkın tabanına sanat eğitimini yaymışlardır.

7-Ülke genelindeki bireylerin aydınlatılması, Çağdaş Türk resim Sanatının oluşum çizgisinde kendine has, öz bir biçim oluşturulmasında öncülük yapmışlardır.

8-Akademik eğitimi hızlandırmışlardır.

Günümüz sanat eğitimine bakacak olursak, sanatın eğitim bütünlüğü içindeki önemini üç noktada toplayabiliriz;

1-Düşünmeyi öğrenme, geliştirme, ifade etme.

2-Kişilik geliştirme.

3-Kişiyeye yaratıcılık yollarının açılması.

Günümüzle, Cumhuriyetin ilk yılları karşılaştırıldığı zaman, “Acaba onların yaptıkları atılımları ne kadar ileri götürebilmişiz. ” sorusu akıllara takılmaktadır.

Endüstri toplumlarının ilerlemeleri düşün-bilim ve en geniş kapsamıyla sanatın (plastik sanatlar, müzik, yazının her türü, tiyatro, fotoğraf, film) etkileşimiyle gerçekleşebilmektedir. Bireysel yeteneğin her boyutuyla gelişmesine olanak veren köklü ve tutarlı bir sanat eğitimi, toplumda yaratıcılık yolunu açmaktadır. Bu bağlamda, OECD tarafından, üye ülkelerin yaşları 15'e kadar olan 265000 öğrencisi arasında sanat eğitimi ile ilgili bir araştırma yapılmıştır. Bu araştırma sonucunda Alman çocuklarının oldukça başarısız olduğu gözlemlenmiş ve bunun sebebi diğer ülkelerin çocuk eğitimine iki yaşında başlamalarına rağmen Alman okullarında çok daha geç başlanması olarak saptanılmıştır. Çözüm olarak Alman devleti 2-15 yaş grubu için bir eğitim reformu hazırlamış ve uygulamaya koymuştur (Civaoğlu, 2002). Avrupa'da yaşanan bu gelişmeler Ülkemizde bir tepki yaratmamış, bırakın anaokulunda sanat eğitimi vermeyi, ilköğretim birinci kademesinde bile resim derslerinde branş öğretmenin giremediği pek çok okulumuz halen eğitim vermeye devam etmiştir.

Bugün pek çoğu hayatta olmayan Türk resim sanatı ustası ve eğitimcilerinin yol gösteren ışığıyla “Düşünmeyi öğrenme, kişilik geliştirme ve kişiye yaratıcılık yollarının açılması” bütünlüğünde resim sanat eğitimi sürdürülmektedir. Minnetle anılan sanatçı atalarına layık olmak bütün eğitimcilerin en büyük dileği olmalıdır.

## **KAYNAKÇA**

**AKAY, Bahattin**, Resim Sanatı, Doğuş Matbaası, Ankara.

**AKSOY, Fahir**, "Nazan İpşiroğlu İle Bir Söyleşi", Gösteri Sanat ve Edebiyat Dergisi, S.4, Mart 1981, s.57-58

**AND, Metin**, Din Yasağı, "Osmanlı Minyatürlerinde Çıplaklığa ve Erotik Konulara Yer Verilmesini Önleyemedi", Milliyet Sanat Dergisi, 29 Mayıs 1978, S.279, s.18-21.

**ARSEVEN, Celal, Esat**, Türk Sanatı Tarihi, Menşeyinden Bugüne Kadar Heykel Oyma ve Resim, C.III, İstanbul Milli Eğitim Basımevi.

**ARTUT, Kazım**, Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri, Anı Yayıncılık, Ankara, 2002.

**ASLANAPA, Oktay**, Türk ve İslam Sanatı, İnkılap ve Aka Yayınları, İstanbul, 1981.

**BALTACIOğLU, İsmail Hakkı**, Türk Plastik Sanatları, Ankara, 1971.

**BALTACIOğLU, İsmail Hakkı**, Resim ve Terbiye, İstanbul, 1931.

**BALTACIOğLU, İsmail Hakkı**, "Hayatım", Yeni Adam, S.249, Ekim, 1939.

**BAŞKAN, Seyfi**, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul, 1989.

**BAŞKAN, Seyfi**, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Çağdaş Kitapevi, Ankara, 1994.

**BAŞKAN, Seyfi**, On dokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1994.

**BELGE, Murat**, "Kültürümüzün Geleceği", Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi S.31/1.Eylül, 1981, s.21-24.

**BERK, Nurullah**, Türkiye’de Resim, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatından, İstanbul, 1943.

**BERK, Nurullah**, Sanat Konuşmaları Denemeler, Ülkü Basımevi, İstanbul, 1943.

**BERK, Nurullah, TURANİ, Adanan**, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, C.2, Tilgat Yayınları, 1981

**BERK, Nurullah**, Cemal, Modern San’at, Semih Lütfü Bitik Basımevi.

**BERK, Nurullah, Özsezgin Kaya**, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Ankara, 1983.

**BERK, Nurullah**, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul 1972.

**BERK, Nurullah**, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1983.

**BERK, Nurullah**, Gezer, Hüseyin, 50 Yılın Türk Resim ve Heykeli, T.İş.Bankası Kültür Yayınları: 123, İstanbul, 1973.

**BÜYÜKİŞLEYEN, Zahit**, Türk resminde Ankaralı Sanatçılar, Sanat Yapım Yayınları, Ankara, 1992

**BÜYÜKİŞLEYEN, Zahit**, Türk Resminde Ankaralı Sanatçılar, Ankara, 1991.

**CEZAR, Mustafa**, “Güzel Sanatlar Akademisinden 100 Yılda Mimar Sinan Üniversitesine”, Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl, S.684, İstanbul, 1938.

**CEZAR, Mustafa**, “Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi”, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor, Sağlık Vakfı Yayını, No:1.Cilt:1, 1995.

**CİVAOĞLU, Güneri**, Milliyet Gazetesi, 13 Nisan 2002, s.19.

**CÜDA, Mahmut**, “İyi İnsan Üstün Sanatçı Refik Ekipman”, Sanat Çevresi, S.43, Mayıs 1982, s.4-5.

**ÇAKALOZ, Zeki**, “Turan Erol İçin Birkaç Not”, Sanat Çevresi, S.44, Haziran 1982, s.16-17.

**DAL, Esin**, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tilgat Yayınları, C.III., İstanbul 1982, s.11.

**DAL, Esin**, Atatürk Döneminde Resim ve Resim Tartışmaları, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı, S. XII., İstanbul, 1983, s. 11-19.

**DAL, Esin**, “Türk Resim Eleştirisine Genel Bir Bakış”, Türkiye’de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, S.10, Mayıs-Ağustos, 1996, s.26-30.

**DAĞDELEN, Yıldız**, “Gerilimsiz ve Stressiz Eğitim”, Çağdaş Eğitimde Sanat, Demet Yayıncılık Ltd, İstanbul 1994, s.21-28.

**DEMİREL, Özcan**, Karşılaştırmalı Eğitim, Usem Yayınları-8, Ankara, 1994.

**DEWEY,John**, Türkiye Maarifi Hakkında Rapor, İstanbul, 1952.

**DURU, Orhan**, “Devlet Elindeki Resimler: Kapalı Kapılar Arında Duran Ve Kırıma Uğrayan Yüzlerce Değerli Tablo”, Milliyet Sanat Dergisi, S.300, 4 Aralık, 1978, s. 30-32.

**ELİBAL, Gültekin**, “Atatürk ve Resim Heykel”, T. İş Bankası Kültür Yayınları, Atatürk Dizisi:19, İkinci Baskı, İstanbul, 1973.

**ELİF, Naci**, “Müstakiller”, Milliyet, 27 Şubat 1931 Cuma, s.4

**ELMAS, Hüseyin**, Çağdaş Türk Resminde Minyatürün Etkileri, Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü, Konya, 2000.



**ERBAY, Mutlu**, Plastik Sanatlar Eğitimi'nin Gelişimi, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2000.

**ERBİL, Devrim**, "İlk Türk Yağlı Boya Ressamları", Akademi Dergisi, S.3, İstanbul, 1965, 20-26.

**ERTEL, Mengü**, "Ustalar Ne Diyor", Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi S.31/1.Eylül, 1981, s.20.

**ERTOP, Konur**, "Sanat Dergisi'nin Yazı Dizisi: Politika Liderlerinin Sanat Düşünceleri(1)", Milliyet sanat dergisi, S.242, 9 Eylül 1977, s.14-16.

**GEL, H. Yücel**, "Sanat Eğitimi ve Yaratıcılık", Çağdaş Eğitimde Sanat, Demet Yayıncılık Ltd, İstanbul 1994, s.37-51.

**GİRAY, Kıymet**, Müstakil Ressamlar ve heykeltıraşlar Birliği, Akbank Kültür ve Sanat Programları 64, İstanbul, 1977.

**GİRAY, Kıymet**, "Mahmut Cüda'nın Sanatının Türk Resim Sanatının Gelişiminde İncelenmesi", Suut Kemak Yetkin'e Armağan, H. Ü. ,Armağan Dergisi 1, 1980.

**GİRAY, Kıymet**, Mahmut Cüda, Türkiye İş Bankası Türk Ressamları Dizisi 3, 1982.

**GİRAY, Kıymet**, "Mahmut Cüda'nın Özgün Sanatının Türk Resim Sanatındaki Yeri", Sanat Çevresi, S.44, .Haziran 1982.

**GİRAY,Kıymet**, "Türk Resminde Müstakiller", Türkiye'miz Kültür ve Sanat Dergisi, Akbank Yayınları, S.71, Ocak 1994, s.4-17.

**GİRAY, Kıymet**, "Türk Resim Sanatında Bir Tema; KADIN", Türkiye'miz Kültür ve Sanat Dergisi, Akbank Yayınları, S.73, Eylül 1994.

**GİRAY, Kıymet**, Çallı ve Atölyesi, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2000.

**GİRAY, Kıymet,** "D Grubu ve Türk Resim Sanatında Üslup Güdümünün Başlaması", Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, S.15, Eylül-Ekim, 1994, s.36-40.

**GİRAY, Kıymet,** "Kadın Sanatçılar ve Sorunları", Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, S.24, Mayıs-Ağustos, 1993, s.16-26.

**GİRAY, Kıymet,** "Türk Resim Tarihinde Eleştirinin Gelişim Çizgisi", Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, S.10, Eylül-Ekim, 1993, s.40.

**GÖRELE; Hamit;** "Turan Barında Resim Sergisi" Arkitekt, Mart 1936, S 3,s.93

**GÖREN, Ahmet, Kamil,**" Sanatta Etkileşim Bağlamında Türk Resim Sanatında Bir Tema; Savaş, Bir Mekan; Şişli Atölyesi", Uluslar arası Sanatta Etkileşim Sempozyumu, Hacettepe Üniversitesi, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1998.

**GÖRSEL,** Genel Kültür Ansiklopedisi, Görsel Yayınları, C.I, 1984, s. 178.

**GÖRSEL,** Genel Kültür Ansiklopedisi, Görsel Yayınları, C.III, 1984, s. 559.

**GÖRSEL,** Genel Kültür Ansiklopedisi, Görsel Yayınları, C.VI, 1984, s. 1421.

**GÖKTÜRK, Akşit,** Yenilikçi Sanattan Öğreneceklerimiz, Ada Yayınları, İstanbul, 1987.

**GÜLTEKİN, Gönül,** "Ali Çelebi", T. İş.Bankası Kültür yayınları: 259, Türk Ressamları Dizisi: 4. TTK, Basımevi, Ankara, 1984.

**GÜLTEKİN, Gönül,** "d"Grubu, Ankara, 1988.

**GÜLTEKİN, Gönül,** "Kübizm Sanat Anlayışının Türk Resim Sanatına Etkisi", Ankara, 1987.

**GÜLTEKİN, Gönül**, “Cumhuriyet Dönemi Halk Sanat Eğitimi ve Resim-Heykel Sergileri(1923-1938)”. Eğitim Bilimleri, I.Ulusal Kongresi,Ankara, 24-28 Eylül, 1990.Bildiriler, MEB, Ankara, 1993.

**GÜLTEKİN, Gönül**, “Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı”, T.C.Ziraat Bankası, Kültür ve Sanat Etkinlikleri, 1992, Ajans-Türk, Ankara, 1992.

**GÜREL, Haşim Nur**, “Sığ Sularda Sanat ve Siyaset”, Türkiye’de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, S.22, Ocak-Şubat, 1996, s.54-57.

**İPŞİROĞLU, Nazan**, “Görsel Düşünme Yolunda”, Sanat Olayı Dergisi, S.6, İstanbul, 1981, s.32-33.

**İPŞİROĞLU, Nazan**, “Duyu Algılarının Eğitimi”, Çağdaş Eğitimde Sanat, Demet Yayıncılık Ltd, İstanbul 1994, s.13-20.

**İSKENDER, Kemal**, “Beş Soruda Çağdaş Türk Sanatının Sorunları”, Türkiye’de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, S.21, Kasım-Aralık, 1995, s.18-24.

**İSKENDER, Kemal**, “Türk Resminin Figüratif Açından Görünümü”, Türkiye’de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, S.12, Ocak-Şubat, 1994, s.39-44.

**İSKENDER, Kemal**, “Cumhuriyetin İlk Yıllarındaki Türk Resmi ve Siyaset İlişkisi”, Türkiye’de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, S.22, Ocak-Şubat, 1996, s.7-43.

**İSLİMYELİ, Nüzhet**, “Türk Plastik Sanatçıları Derneği, 1. Sergisi,” Ankara Sanat, S.9, Ocak, 1967, s.12-13.

**İSLİMYELİ, Nüzhet**, Suluboya Resim Sanatı Tarihi, Ankara 1982.

**KAPTAN, Arif**, “Refik Ekipman”, Kültür ve Sanat, S.3, Aralık 1974, s. 52-54.

**KAPTAN, Arif**, “Refik Ekipman Ölümünün Sekizinci Yılında Bizlerle”, Sanat Çevresi, S.43, Mayıs, 1982, s.14-15.

**KIRIŞOĞLU, Olcay**, Sanatta Eğitim, Pegem a Yayıncılık, Ankara, 2002.

**KIRIŞOĞLU, Olcay**, "Ülkemizde Resim-İş Öğretmeni Yetiştirme Sorunları", Sanat Eğitiminin Geleceği, Türk Alman Kültür İşleri Kurulu Yayın Dizisi, Ankara, 1995.

**KÖKSAL, Ahmet**, "Doğu ile Batı, Geleneksel Çağdaşlık Arasında", Milliyet Sanat, S.193, 1 Haziran 1988, s.47-48.

**MADEN, Sait**, "Türk Grafiğinin Dünü, Bugünü", Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi S.31/1.Eylül, 1981, s.6-7.

**NACİ, Elif**, 10. Yılda Resim, 1923-1933, İstanbul, 1933.

**NACİ, Elif**, "1923'den 1928'e Kadar Türkiye'de Plastik Sanat", Ülkü, S.69, İkinci teşrin 1938,s. 245-248.

**ÖZCAN, Demirel**, Karşılaştırmalı Eğitim, Usem Yayınları-8, Ankara, 1994.

**ÖZODAŞIK, Mustafa**, Cumhuriyet Dönemi Yeni Bir Nesil Yetiştirme Çabaları 1923-1950, Çizgi Kitapevi Yayınları, Konya, 1999.

**ÖZSEZGİN, Kaya**, "Türk Plastik Sanatında Kadın Sanatçılarımız", Kültür ve Sanat Dergisi, S 2, İstanbul,1976, s.138.

**ÖZSEZGİN, Kaya**, "Siyahın Anlamsal Vurgusunda", Sanat Çevresi, S.28, Şubat, 1981, s. 14.

**ÖZSEZGİN, Kaya**, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, C.III, 1982

**ÖZSEZGİN, Kaya**, "Resmimizde Kadının Yeri", Milliyet Sanat Dergisi, S.110, İstanbul,1984,s.32

**ÖZSEZGİN, Kaya**, “Plastik Sanatlar ve Kültür Politikaları”, Gösteri Dergisi, S.68, İstanbul, 1986, s.96-98.

**ÖZSEZGİN, Kaya**, “Türk Resminde Atatürk”, Milliyet Sanat Dergisi, S.36, İstanbul, 1981, s.14-19.

**ÖZSEZGİN, Kaya**, Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

**ÖZSEZGİN, Kaya**, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, C.VI, İstanbul, 1989.

**ÖZSOY, Vedat**, “Güzel Sanatlar Eğitiminde Bilimsel Araştırmalar”, Eğitim ve Bilim-Education and Science, Temmuz 2001, C.26, S.121, s.51-57.

**RENDA, Günsel, Turan Erol**, “Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi”, Tıglat Sanat galerisi yayını, Tıglat Basımevi, C: I, İstanbul, 1980.

**SAFA, Peyami**,; “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sergisinde”, Cumhuriyet, 14 Mayıs 1936, s.3.

**SOKUL, Semiramis**, “Ressamlarımız, Yaşama Resimle Bakan Bir Sanatçı; Ali Avni Çelebi”, Akbank Akkadın Dergisi, S.53, Kasım-Aralık, 1992, s.12-13-14.

**TANSUĞ, Sezer**, Resim Kılavuzu, Milliyet yayınları, İstanbul, 1973.

**TANSUĞ, Sezer**, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitapevi Yayınları, 1986.

**TANSUĞ, Sezer**, “Malik Aksel Hoca İçin”, Sanat Çevresi, S.112, Şubat, 1988, s.10.

**TANSUĞ, Sezer**, “Gövdeye Düşen Şema Çehreye Dönüşen Suret”, Türkiye’de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, S.21, Kasım-Aralık, 1995, s.38-45.

**TANSUĞ, Sezer,** "Sanat ve Siyasal Yapılanma Süreçleri", Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, S.22, Ocak-Şubat, 1996, s.26-37.

**TEKCAN, Süleyman, Saim,** "Desen Ustası Hocam Hocaların Hocası Refik Ekipman" Sanat Çevresi, S.43, Mayıs, 1982, s. 12-13.

**TEKCAN, Süleyman, Saim,** "Anılarımdan Notlar", Sanat Çevresi, S.42, Mayıs, 1982, s. 4-5.

**TOLLU, Cemal,** "Galatasaray Resim Sergileri", Yeni Sabah, 22 Ağustos 1951

**TOLLU, Cemal,** Şeker Ahmet Paşa, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1967

**TONGUÇ, İsmail,** Resim-Elişleri ve Sanat Terbiyesi, İstanbul, 1932.

**TOROS, Taha,** ilk kadın ressamlarımız, Akbank yayınları, İstanbul sayılı matbaa,1988,s. 6

**TURANİ, Adnan,** Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı, Ankara, 1984.

**TURANİ, Adnan,** "Ekipman Üzerine Notlar", Sanat Çevresi, S. 43, Mayıs, 1982, s. 6-8.

**TURANİ, Adnan,** Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1997.

**VARIŞ, Fatma,** Eğitim Bilimine Giriş, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Yayınları 159, Ankara, 1988.

**VARIŞ, Fatma,** Eğitim Bilimine Giriş, Atlas Kitapevi, Konya, 1994.

**YAMAN, Zeynep ,Yasa,** "Demokrasi ve Sanat", Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, S.15, Eylül- Ekim, 1994, s.28-31.

**YAMAN, Zeynep ,Yasa,** "Cumhuriyet Dönemi Resim Eleştirisinin Kaynakları", Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, S.24, Mayıs-Ağustos, 1996, s.32-38.

<http://www.lebriz.com/mag/mar01/trst0103-1.htm>, 2003.

<http://www.lebriz.com/mag/mar01/trst0103-02.htm>, 2003.

<http://www.lebriz.com/mag01/trst0103-08.htm>, 2003.

