

SANAT TARİHİ ALANINDA AKADEMİK TARTIŞMALAR

Editör: Doç.Dr. Esra KAÇMAZ LEVENT

yaz
yayınları

Sanat Tarihi Alanında Akademik Tartışmalar

Editör

Doç.Dr. Esra KAÇMAZ LEVENT

yaz
yayınları

2026

**Sanat Tarihi Alanında Akademik
Tartışmalar**

Editör: Doç.Dr. Esra KAÇMAZ LEVENT

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-8926-20-0

Haziran 2026 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

İÇİNDEKİLER

- Batı Anadolu Camilerinde Boyalı Nakış Örneği:**
Karpuz Motifi.....1
Serap ERÇİN KOÇER
- Cumhuriyet Döneminde Ressam Kimliği: Devlet**
Himayesi ve Ekonomik Güvencesizlik Arasında.....34
Esra ÖZKAN KOÇ

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

BATI ANADOLU CAMİLERİNDE BOYALI NAKIŞ ÖRNEĞİ: KARPUZ MOTİFİ

Serap ERÇİN KOÇER¹

1. GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğunun hâkimiyeti esnasında III. Ahmet döneminden başlayarak 19.yüzyılı da kapsayan süreç araştırmacılar tarafından “Batılılaşma Dönemi” olarak tanımlanmaktadır. Batılılaşma dönemi özellikle 16. ve 17.yüzyılların sanat anlayışında yeni yorumların arandığı bir dönem olmakla birlikte sanatın her alanında yeni üslupların doğduğu bu süreçte boyalı nakışlar da yaygınlaşmıştır (Okçuoğlu, 2000, s.1). Boyalı nakışları Osmanlı kültürü içerisinde önce başkent İstanbul’da ve imparatorluğun tüm eyaletlerinde görülen bir akımdır (Özbek, 2014, s.216-217). Resimlerin konu bakımından yapı türlerine göre dağılımında bir kural yoktur (Arık, 1988, s. 135). Ahşap, alçı, sıva üzerine kalem işi tekniğinde yapılan resimler dini ve sivil mimaride yoğun bir uygulama alanı bulmuştur.

Anadolu’nun sosyo-kültürel yapısı hakkında bilgiler aktaran camilere dışarıdan bakıldığında, çoğunlukla kırma çatılı, sıvalı duvarları ile sıradan konutlara benzemektedir. Kalem işi tekniği ile yapılan süslemeler ise genellikle yapıların son cemaat yeri duvarlarında, harim beden duvarlarında, örtü sistemlerinde, minberlerde, pencere alınlıklarında yer almaktadır. Bu yapıların iç mekânları, süsleme çeşitliliği bakımından oldukça dikkat çekicidir (Değirmenci, 2019, s. 367-368). Konu bakımından

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Uşak Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, ORCID: 0000-0003-2504-7836.

ağırlıklı olarak mimari mekân betimlemeleri ile karşılaşılan duvar resimlerinde Lale Devri olarak bilinen süreçle birlikte çiçek betimlemeleri vazolara yerleştirilmeye başlanmıştır. Aynı zamanda meyve dolu tabaklar ve kâseler de önemli bir yer tutmaya başlamıştır (Bağcı, 2003, s. 755). Betimlemelerin yapılar üzerindeki konumu Mekke-Medine betimlemeleri dışında ikonografik bir kurala bağlı değildir (Okçuoğlu, 2000, s. 57). Sayısız örneği bulunan meyve betimlemeleri arasında üzüm, armut, nar, elma, kiraz, karpuz ve kavun gibi türler yer almaktadır. Bu meyvelerin bazen tek başına, bazen birkaç tür bir arada, bazen de çiçeklerle birlikte ele alındığı görülmektedir.

Türk sanatının sembolik unsurlarıyla örtülü süsleme anlayışı göz önünde bulundurulduğunda, yüzeyi kaplayan resmin o yüzeyi süsleme amacının yanı sıra kültürel ve dinsel bir mesajı barındırdığı düşünülmektedir. Resimdeki üzüm, hurma ve çeşme gibi öğeler cennet imgesini ifade etmektedir (Okçuoğlu, 2000, s. 37-38). Meyve betimlemeleri, içindeki taneleri nedeniyle tohum olarak düşünülmekte; bu bağlamda ölümsüzlük ve bereket sembolü olarak tanımlanmaktadır. Özellikle incir, üzüm ve nar doğurganlığın ve hayat ağacının sembolü olarak eski çağlardan itibaren kullanılan ve kullanılmaya devam eden motifler arasındadır. Kavun – karpuz gibi meyveler de çok çekirdekli olması nedeniyle bereket sembolü olarak görülmektedir (Gültekin, 2008, s. 11-12). Karpuz ile ilgili bir rivayete göre Hz. Muhammed'in Hz. Ali'ye karpuz yemesini tavsiye ettiği ve onun bir cennet meyvesi olduğunu söylediği bilinmektedir (Bebek, 2005, s. 5). Ayrıca karpuz motifine dair tarikat dünyasında da birtakım söylenceler bulunmaktadır (Altier, 2021, s.399-402).

Farsça adı “Harbuz”, Latince “Karpos” olan karpuz Türkçeye ses değişikliğine uğrayarak geçmiştir (Özkan, 2012, s. 62). Bereket sembolü ve cennet meyvesi olarak kabul edilen, Divânu Lugâti't-Türk'te ise “büken” (Çetin, 2005, s. 198) adıyla geçen karpuz betimlemelerine cami süslemelerinde sıkça

karşılaşılmaktadır. Karpuz motifi örnekleri; genellikle yapının harim beden duvarlarında, örtü sistemlerinin yanı sıra minber aynalığında bulunmaktadır. Boyalı nakışlar açısından Batı Anadolu, örnek çokluğuyla diğer bölgelerden ayrılmaktadır (Kuyulu, 1998, s. 59). Bu çalışmada Batı Anadolu Bölgesi camilerinde tespit edilen karpuz motifleri ile bu motiflere eşlik eden kavun ve bıçak betimlemeleri ele alınmıştır.

2. BATI ANADOLU CAMİLERİNDE BOYALI NAKIŞ ÖRNEĞİ: KARPUZ MOTİFİ

Osmanlı'nın son dönemlerinde, başta başkent İstanbul olmak üzere taşrada inşa edilen yapılarda, konu çeşitliliği açısından oldukça geniş bir yelpaze sunan yoğun bir süsleme programı görülmektedir. Anadolu'daki duvar resimlerinin, İstanbul'daki örnekler gibi belirli bir üslup gelişimi göstermediği ifade edilse de bu resimler, yerel sanatçılar tarafından icra edilen halk sanatı içerisinde kendine has bir yaklaşım sergilemektedir (Demirarslan, 2016, s. 178). Yerel ustaların vazgeçemediği bereket sembolü meyve betimlemelerinin, günlük yaşamın bir parçası olan cami gibi mekânlara da yansıdığı görülmektedir (Gültekin, 2008, s. 14).

Yapılan saha çalışması esnasında geç dönem Batı Anadolu illerinden Manisa, Aydın, Denizli, Muğla, Kütahya, Afyonkarahisar'da camilerde karpuz motifinin çok tercih edilen bir motif olduğu görülmüştür. Manisa'nın doğusunda bulunan Kula ilçesinin Emre Mahallesi'nde 1547-1548 yıllarında inşa edilen Carullah bin Süleyman Camisi'nde; karanfil, gül, lale gibi çiçeklerin yanı sıra armut, nar ve üzüm betimlemeleri yer almaktadır. Şeyhzade Abdurrahman Efendi tarafından yapıldığı anlaşılan bu süslemeler üzerinde 1808-1809/1821-1822 tarihleri okunmaktadır (Bozer, 1987, s. 21-22). Çiçek ve meyve betimlemelerinden farklı olarak; harim güney duvarındaki mihrap

nişinin doğusunda, kemerli bir pano içerisinde karpuz motifi yer almaktadır. Barok karakterli kıvrımların bulunduğu bir zemin üzerinde, üçgen kaideli ve yayvan formda kahverengi bir kâse içerisinde betimlenen karpuzun bir dilimi kesilerek çıkartılmış ve bir bıçakla birlikte meyvenin üzerine yerleştirilmiştir. Burada, dilimi çıkartılmış karpuzun çekirdekleri siyah renkte betimlenmiştir. Benzer bir süsleme mihrap nişinin batısında da bulunmaktadır. Bu örnekte; açık mavi renkte üçgen kaideli ve kayık formunda bir kâse içerisinde dilimlenmiş ve çekirdekleri belirgin bir karpuz motifi söz konusudur. Karpuz motifinin üzerinde bir de kavun motifine yer verilmiştir. Kavunda ise adeta bir çakının kapatılmak üzereyken meyveye saplanmış hali yansıtılmıştır. Bu kompozisyonun devamında sarı-kırmızı renkteki laleler ve karanfiller yeşil yapraklarıyla birlikte betimlenmiştir (Fotoğraf 1-2). Karpuz motifine dair bir diğer örneğe Salihli ilçesinde rastlanılmıştır. Bozdağların kuzeyindeki ilçenin 17 km. güneydoğusunda yer alan Damatlı Mahallesi'nin günümüzde kullanılmayan eski camisinde, son cemaat yeri ve harim duvarlarını kapsayan yoğun bir süsleme programı mevcuttur. Süslemelerin arasında 1872-1873 tarihinin okunduğu son cemaat yerinde, harim kapısının ikinci dikdörtgen panoda karpuz motifi görülmektedir (Erçin Koçer, 2019, s.3215). Bu panoda; koyu ve açık mavi renkte, dört ayaklı altıgen bir sehpa üzerine yerleştirilmiş, bir dilimi çıkartılmış karpuz betimlenmiştir. Karpuzun çekirdekleri net bir şekilde seçilebilmekte; hemen üzerinde ise uç kısmı mavi, sapı sarı renkte kılıç bulunmaktadır. Ayrıca karpuz motifinin yanlarında üzüm ve incir meyvelerine yer verilmiştir. Panodaki bu tasvirin dışında, sağ üst köşede çekirdekleriyle tasvir edilen bir dilim karpuz, kökü ile birlikte bostan şeklinde betimlenmiştir (Fotoğraf 3). İlçenin kuzeyindeki Hacıhıdır Mahallesi'nde bulunan banisi ve mimarı bilinmeyen, 1791-1792 tarihli caminin son cemaat yeri kemer aralarında ve saçak altında da zengin betimlemeler mevcuttur (Keskin, 2013, s.322-333). Yapı üzerindeki 1796-1797 tarihli

ikinci kitabenin süslemelerin yapıldığı tarihi işaret ettiği düşünülmektedir (Ürer, 2009, s. 154-158). Son cemaat yerinin dilimli kemer aralarında; batıdan doğuya doğru meyveli ağaçlar, madalyon içerisindeki ağaçlar, tek şerefeli minareler, sarkaçlı saat, kubbeli cami tasvirleri ile karpuz ve vazo içerisinde çiçek betimlemeleri yer almaktadır. Buradaki karpuz motifi; sarı ve yeşil renklerin hâkim olduğu dört ayaklı altıgen bir sehpa üzerindedir. Dilimlenmiş ve üzerine bir bıçak saplanmış şekilde yansıtılan bu motifin her iki yanında üzüm salkımları bulunmaktadır (Fotoğraf 4). Manisa'nın merkezine en uzak ilçelerinden biri olan Demirci'nin kuzeydoğusundaki Köpüler (Küpeler) Mahallesi'nde yer alan 1377-1378 yıllarında inşa edilen 1889-1890 (Müderrişoğlu, 2013, s. 37-46) yıllarında onarılan dikdörtgen planlı yapının harim duvarlarında zengin bir süsleme programı mevcuttur. Bu süslemeler arasında zeytin, portakal, servi, hurma, buharlı gemi ve sembolik tasvirlerin yanı sıra vazo içerisinde çiçek ve karpuz betimlemeleri yer almaktadır (Gürbıyık, 2020, s. 156-157). Yapının ahşap minberinin aynalık bölümünde de dilimlenmiş karpuz ve bıçak betimlemesi rastlanmaktadır. Minberin sol üst köşesindeki beyaz zemin üzerinde, oldukça büyük boyutta bir dilimi kesilmiş ve çekirdekleri belirgin bir karpuz motifi ele alınmıştır. Kesilen dilim gövdeden tamamen koparılmamış, aşağı doğru sarkar vaziyette betimlenmiştir. Aynı zamanda tepesi kesilmiş karpuz kökleriyle birlikte verilirken, yanındaki mavi renkli bıçak havada asılı duruyormuş izlenimi vermektedir (Fotoğraf 5). Demirci ilçesinde karpuz motifinin görüldüğü bir diğer yapı Ahatlar Mahallesi Camii'dir. Ahatlar Camii giriş kapısındaki levhaya göre 1885 yılında inşa edilen yapının harim mekânının batı cephesinde, kadınlar mahfilinin altında, bir dilimi kesilmiş ve üzerine bıçak saplanmış bir karpuz motifi bulunmaktadır (Eryılmaz ve Özgür Yıldız, 2020, s.78). Dikdörtgen panonun merkezinde çekirdekleri ve kökleriyle birlikte betimlenen karpuzun üzerinde iki bıçak dik bir şekilde saplanmış (Fotoğraf

6). İlçenin kuzeydoğusundaki Kışlak Mahallesi'nde yer alan inşa tarihi bilinmeyen eski camide de dilimlenmiş karpuz motifi mevcuttur (Eryılmaz ve Özgür Yıldız, 2020, s.75). Harim mekânının batı cephesinde, iki sıra halinde dikdörtgen panolar içerisinde yazı ve bitkisel süslemeler bulunmaktadır. Pencere aksında bulunan bu süslemelerden sarı zeminli bir panoda, siyah konturlarla belirtilen bir karpuz, bostan şeklinde betimlenmiştir. Bir dilimi kesilmiş olan bu karpuzun köklerinde dört adet küçük boyutta bütün karpuz yer almaktadır. Motifin üzerinde ayrıca bir bıçak ve tarikat eşyası olan maşa betimlemesi bulunmaktadır. Bıçak ve maşanın, bir zincirle panonun üst kısmına sabitlenmiş şekilde düzenlendiği görülmektedir (Fotoğraf 7). İlçe merkezine bağlı Hacı Hasan Mahallesinde yer alan Ağa Camii (Hacı Mehmet Ağa Camii); harim kapısı üzerindeki kitabe metnine göre yapı 1845-1846 yıllarında yeniden inşa edilmiştir. Mimarı bilinmeyen yapıda bani ismi olarak Şehidoğullarından Hacı Mehmet Ağa (Özgür Yılmaz ve Eryılmaz, 2020, s.13; Müderrisoğlu, 2013, s. 3-12) adı geçmektedir. Yapıda mimari mekân, ağaç ve vazo içerisinde çiçek tasvirlerinin yanı sıra bir de kavun betimlemesi yer almaktadır. Harimin güney beden duvarında; yan yatmış dikdörtgen kaideli ve yayvan formlu gri renkli bir vazo içerisinde beyaz ve kırmızı renkli çiçeklerle birlikte üzüm, armut, şeftali ve kavun betimlemeleri bulunmaktadır (Özgür Yıldız ve Eryılmaz, 2020, s.73) (Fotoğraf 8). Bir diğer karpuz betimlemesi, Manisa'nın kuzeyindeki Kırkağaç ilçesinde yer almaktadır. Çiftehaneler Camii olarak bilinen yapı, 1864-1865 yıllarında Küçük Ağazâde Mustafa tarafından mimar Çelebi Ali'ye yeniden inşa ettirilmiştir (Kuyulu, 1990, s.103). Kareye yakın dikdörtgen planlı bu yapı, oldukça yoğun bir süsleme programına sahiptir. Harim mekânını örten kubbenin eteğinde kemerli pencere motiflerinin arasında natürmortlar yer almaktadır. Bu betimlemelerden birisi de tepesi kesilmiş karpuz motifidir. Kare kaideli ve yukarı doğru genişleyen bir sehpa üzerinde sunulan bu karpuzun bir dilimi

çıkartılmıştır. Karpuzun kesik olan tepesi, gövdeden tamamen koparılmamış olup açılmış bir kapak izlenimi vermektedir. Ayrıca karpuzun üzerine siyah sapları olan bıçak ve çatal saplanmış (Fotoğraf 9). Soma ilçesinde 1791-1792 yıllarında inşa edilen Hızır Bey Camii'nin harim mekânının güney beden duvarında ise üzüm ve incirden oluşan natüromortlar bulunmaktadır. Mihrap nişinin doğusunda ise tepesi kesik, siyah çekirdekleri belirgin bir karpuz betimlemesi yer almaktadır Arık, 1974, s.6; Renda, 1977, s.126-127; Çerkez, 2013, s.394-410, Karaaziz Şener, 2014, s. 715-718). Betimlemenin arkasında da çiçekler ele alınmıştır. Mihrap cephesinde sergilenen bu kompozisyon, Türk dinî mimarisi açısından oldukça iddialı bir uygulama olarak nitelendirilmektedir (Arık, 1973, s. 31) (Fotoğraf 10). Manisa'nın doğusunda Turgutlu ilçesine bağlı Sinirli Mahallesi'nde yer alan ve 1874-1875 yıllarına tarihlenen caminin harim mekânında da karpuz betimlemesi tespit edilmiştir (Katrancı Kasalı, 2019, s. 596; 2013, Görür, 2013, s. 555-569). Yoğun bir süsleme programına sahip olan harim mekânındaki sütunların kemer köşeliklerinde yer alan bezemelerden birisini karpuz motifi oluşturmaktadır. Güneydeki sütun yüzeyi; mavi ve kırmızı renkli çiçekler ile dallardan oluşan bir bordürle sınırlandırılmıştır. Bu alanın merkezinde; kıvrımlı dört ayağı olan geometrik desenli bir sehpa üzerinde iki dilimi çıkartılmış bir karpuz betimlenmiştir. Çekirdekleri görünen karpuzdan çıkartılan dilimler, meyvenin yan taraflarına yerleştirilmiştir. Ayrıca karpuzun hemen üzerinde küçük boyutlu, sarı saplı bir bıçak yer almaktadır; ancak burada bıçağın karpuzla temas etmediği görülmektedir (Fotoğraf 11).

Benzer şekilde İzmir'in Ödemiş ve Kınık ilçelerinde de karpuz motifinin yer aldığı karakteristik camiler bulunmaktadır. Kınık ilçesinde yer alan ve üzerindeki kitabelere göre 1613-1614 yıllarında inşa edilen, 1870-1871 yıllarında onarılan Pekmez Pazarı Camii'nin harim duvarlarında; vazoda içerisinde çiçek ve

mimari mekân betimlemelerinin yanı sıra karpuz motifi de işlenmiştir (Yılmaz, 2020, s. 45). Harim mekânının güney duvarında, mihrap nişinin batısında yer alan kareye yakın panonun hemen yanındaki karpuz motifinin bir dilimi kesilmiş, ancak gövdeden tamamen ayrılmamıştır. Tepesi kesik olan bu motifin üzerine kılıç formunda bir bıçak saplanmıştır. Buradaki betimlemede, karpuzun kesilen tepe kısmına ve çekirdek detaylarına yer verilmemiştir (Fotoğraf 12). İzmir'deki bir diğer örnek ise Ödemiş ilçesindedir. İlçe merkezine yaklaşık 10 km. uzaklıktaki Çamyayla (Lübbey) Köyü'nde bulunan ve 19.yüzyılda inşa edildiği düşünülen Lübbey Camii'nin harim beden duvarlarında; yazı-resim süslemeleri, vazo içerisinde çiçekler, üzüm salkımları, perde, kandil ve gemi betimlemeleri yer almaktadır (Top ve Özbek, 2019, s. 234). Ayrıca kuzeyde kadınlar mahfiline çıkış bölümünde bir dilim kesilmiş karpuz betimlemesi bulunmaktadır. Burada kesilen dilim, karpuzun gövdesinden tamamen ayrı verilmiş ve üzerine siyah saplı bir bıçak saplanmıştır. Benzer şekilde tepe kısmı da gövdeden ayrı ele alınmış olup bu kısmın ucunda karpuzun kökü görülmektedir (Fotoğraf 13). Karpuz motifinin görüldüğü bir başka örnek Aydın'ın Koçarlı ilçesinde yer almaktadır. Harim kapısı üzerindeki kitabeye göre 1834-1835 yıllarında inşa edilen Cihanoğlu Camii 'sinin harim duvarlarında; vazo içerisinde çiçekler, manzara ve sehpa betimlemeleri mevcuttur (Eryılmaz, 2021, s. 176). Harimin güney duvarında, mihrap nişinin batısındaki kareye yakın dikdörtgen panonun merkezinde karpuz motifi yer almaktadır. Pano, iki yanından kırmızı zeminli ve küçük çiçekli perde motifleriyle sınırlandırılmıştır. Merkezdeki bir sütunun üzerinde duran dilimlenmiş karpuzun üzerine çakı formunda bir bıçak saplanmıştır. Aynı zamanda tepe kısmı da kesik olan motifin gövdeden tam olarak koparılmadığı görülmektedir. Buradaki karpuz motifi, diğer örneklerden farklı olarak sarı renkte ve çekirdeksiz şekilde yansıtılmıştır (Fotoğraf 14).

Manisa, İzmir ve Aydın illerinde tespit edilen karpuz motifi örneklerine benzer şekilde Denizli ve Afyonkarahisar illerinde de karşılaşılmaktadır. Denizli'nin kuzeydoğusunda Uşak ve Afyonkarahisar ile sınır olan Çivril ilçesine bağlı Bulgurlar Mahallesi'ndeki camide de karpuz motifi bulunmaktadır. Avludaki mezar taşlarından ve yapının plan ile süsleme özelliklerinden hareketle yapı 18-19.yüzyıla tarihlendirilmektedir (Pektaş ve Genel Altındirek, 2011, s.326-331). Harim mekânının doğu cephesinin güney aksındaki yatay dikdörtgen bir pano içerisine; tepesi kesik ve bir dilimi çıkartılmış karpuz motifi işlenmiştir. Karpuzun kesilen tepe kısmı tam olarak gövdeden ayrılmamış; aşağı doğru sarkan bu kısmın kökünde yapraklar ve küçük boyutta bir karpuz daha yer almaktadır. Ayrıca aynı köke bağlı, oval formlu ve gövdesi çizgili iki adet kavun motifi de mevcuttur. Dilimlenen karpuzun parçaları üst köşelere yerleştirilmiş ve üzerlerine birer bıçak saplanmış şekilde betimlenmiştir. Bıçakların saplarında yeşil ve siyah, uç kısımlarında ise mavi renk kullanılmıştır (Fotoğraf 15). Yine Çivril'in Savran Mahallesi'nde yer alan; inşa tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte yapı üzerindeki kitabeden ebced hesabına göre 1798-1799 yıllarında tamir edildiği anlaşılan eski camide karpuz motifi yer almaktadır (Pektaş, 2008, s. 243). Harim mekânının güney cephesinin doğu aksında pencere açıklığının yanında; dört ayaklı, oval formlu bir sehpa üzerinde dilimlenmiş karpuz motifi görülmektedir. Gri ve siyah renklerin kullanıldığı sehpanın gövdesinde ise siyah dalgalı çizgiler yer almaktadır. Tasvirde karpuzun sehpa ile temas etmediği, kesik tepe kısmının ise havada asılı durduğu izlenimi hâkimdir. Hafif basık formda ele alınan karpuzdan bir dilim kesilmiş gibi görünse de yanında ve üstünde ayrı ayrı iki dilim bulunmaktadır. Hem karpuzun gövdesine hem de bu iki dilime, toplamda üç adet bıçak saplanmış. Uçları dışarı doğru kıvrık olan bu bıçakların ikisinin sapında yuvarlak detaylar dikkat çekmektedir (Fotoğraf 16). Denizli'nin güneydoğusundaki Acıpayam ilçesine bağlı Yazır

Mahallesi'nde bulunan 1802-1803 yıllarına tarihlenen Çarşı Camii'nde de benzer motiflere rastlanmaktadır. Kitabesinden Hacı Ömer Ağa tarafından yaptırıldığı anlaşılan caminin harim mekânı duvarlarını; bitkisel motifler, mimari tasvirler ve hat örnekleri süslemektedir (Arık, 1988, s. 44; Pektaş, 2008, s. 205-208; Çakmak, 1991, s. 67-69). Batı cephesindeki dikdörtgen formlu iki pencere açıklığının arasında, yatay dikdörtgen bir pano içerisinde beş yapraklı çiçeklerin çevrelediği bir bostan tasviri yer almaktadır. Panonun kuzey tarafında koyu sarı renkli kavun motifinin yanı sıra diğer tarafta, ağırlıklı olarak gri tonların kullanıldığı ve gövdesinde siyah çizgilerin bulunduğu bir karpuz motifi bulunmaktadır. Aynı pano içerisinde kavun ve karpuz motiflerinin dışında, armut, elma ve nar motifleri de görülmektedir (Fotoğraf 17). Yapının güney cephesinin doğu aksındaki panolardan birisinde ise karpuz motifi ele alınmıştır. Bir kenarı uzun, dikdörtgene yakın bir kaide üzerine yerleştirilmiş; üçgen kaideli ve ağız kısmına doğru "v" şeklinde genişleyen bir vazo/kâse içerisinde, farklı renk ve formdaki çiçeklerin arasında tepesi kesik bir karpuz motifi bulunmaktadır. Karpuzun kesik kısmına bir bıçak saplanmış. Burada karpuzun kesik olan tepe kısmına yer verilmemiş olup bıçak doğrudan meyve gövdesiyle temas halindedir. Vazo/ kâsenin yanlarında ise yeşil yapraklarıyla birlikte işlenmiş kiraz motifleri yer almaktadır (Fotoğraf 18).

Afyonkarahisar'ın Denizli sınırındaki Dazkırı ilçesine bağlı Kızılören Köyü Eski Camii ve İdris Köyü Camii'nde karpuz motifleri bulunmaktadır. İlçesinin batısında yer alan İdris Köyü Camii'nde iki kitabe mevcuttur; bunlardan birisi yapının inşa tarihini 1902, diğeri ise sıva tarihini 1913 olarak kaydetmektedir (Algaç, 2017, s.422). Harim mekânının güney cephesinin doğu aksında, farklı genişliklerde dikdörtgen panolar yer almaktadır. Ortadaki panoda, sarı renk zemini olan bir madalyon içerisinde "Muhammed (s.a.v)" yazılıdır. Madalyonun hemen altında bir

dilimi çıkartılmış karpuz motifi işlenmiştir. Karpuzun çıkartılan dilimi, üzerine bıçak saplanmış şekilde verilmiştir. Meyvenin kökleri madalyonu çevrelemekte olup dilimlenmiş karpuzun dışında farklı boyutlarda bütün karpuz betimlemeleri de kompozisyona dâhil edilmiştir. (Fotoğraf 19). İlçe merkezinin kuzeybatısındaki Kızılören Köyü'nde yer alan ve inşa tarihi bilinmeyen eski camide de benzer bir konumda karpuz motifi yer almaktadır (Algaç, 2023, s. 1421; Daş, 1995, s. 1-12). Harim mekânının güney cephesinin doğu aksında; bir dilimi kesilip çıkartılmış, çekirdekleri belirgin ve üzerine farklı boyutlarda iki bıçak saplanmış bir karpuz motifi ele alınmıştır. Karpuz; yeşil tonlarındaki dış kabuğunun arasından meyvenin iç kırmızılığı görülecek şekilde dilimlenmiş formda betimlenmiştir (Fotoğraf 20). Bir diğer örnek Afyonkarahisar'ın güneyindeki Başmakçı ilçesinde yer almaktadır. 1699-1728 yıllarına tarihlendirilen Hilal (Cuma) Camii'nin doğu cephesinin kuzey aksı ile kuzey cephenin doğu aksında kadınlar mahfilinin altında bıçak saplanmış karpuz motifleri görülmektedir (Algaç, 2018, s.272-277). Bu motiflerin etrafında; üçgen kaideli, ağız kısmına doğru “v” formunda açılan gövdesi olan vazolar ve bu vazoların içerisinde yeşil yapraklı kırmızı karanfiller yer almaktadır. Vazoların arasında sarı renkli bir madalyon, madalyonun sağ alt köşesinde ise bir dilim karpuz betimlenmiştir. Karpuzun kabuğu koyu yeşil ve siyah damarlı olarak işlenmiştir. Üzerinde mavi renkli sivri uçlu bir bıçak karpuzla saplanmış. Madalyonun sol üst kısmında bıçağın arkasında mavi renkte bir bitki, onun altında ise kabaca yapılmış bir meyve(?) betimlemesi bulunmaktadır. Burada bıçak betimlemesi şeffaf bir biçimde yansıtılmış olup bıçağın sap kısmından arkadaki bitkinin yaprakları seçilebilmektedir. Benzer bir uygulama harim mekânının doğu cephesinin kuzey aksında da görülmektedir. Aynı formdaki vazoların kaideleri altında yer alan sarı madalyon içerisinde, üzerine mavi renkli bıçak saplanmış bir dilim karpuz ve arkasında bitki tasviri yer almaktadır (Fotoğraf 21-22).

Tespit edilen bir diğer karpuz motifi betimlemesi Kütahya'nın Şaphane ilçesindedir. İlçenin merkezindeki Koca Seyfullah Camii 'sinin harim mekânında iki adet karpuz motifi bulunmaktadır. Süslemelerinin 1892 yılında yapıldığı, 1973 yılında ise süslemeler üzerinde yeniliklerin yapıldığı bilinmektedir (İnce, 2011, s. 265-282; Tercanlı, 2020, s. 372-385). Yapının harim mekânının batı cephesinde, kuzey yöndeki dikdörtgen formlu pencere açıklığı ile güneydeki ahşap direk arasında gri-yeşil renkli bir toprak parçası ve bu zemin üzerinde karşılıklı yerleştirilmiş iki meyve ağacı betimlenmiştir. Ağaç betimlemelerinin arasında, üzerine bıçak saplanmış bir dilim karpuz yer almaktadır. Karpuz motifi, toprak parçasından bağımsız havada asılı duruyormuş gibi yansıtılmıştır. Dilim halindeki karpuzun kabuk rengi koyu yeşil ve siyah tonlarla belirginleştirilmiş, ayrıca motifin alt kısmına gölgesinin düştüğü görülmektedir. Siyah saplı bıçak, üzerinde metal kısımlarıyla detaylıca betimlenmiştir. Aynı yapının batı cephesinin güney aksında ikinci bir karpuz motifi söz konusudur. Zeminde gri-yeşil renklerle yansıtılan toprak üzerinde meyve ağacı bulunmaktadır. Dikdörtgen formlu pencere açıklığının kenarından tek bir kökten çıkan, birisi büyük iki adet bütün karpuz motifi ele betimlenmiştir. Bostan şeklinde köküyle birlikte yansıtılan bu motif, zemine oturmak yerine havada asılı durur vaziyette betimlenmiştir (Fotoğraf 23-24).

Manisa, İzmir, Aydın, Denizli ve Afyonkarahisar illerindeki Geç Osmanlı camilerinde Batılılaşma etkisindeki natüralist süslemelerin bir parçası olarak görülen karpuz motifine, Uşak'ta 1965 yılında inşa edilen Çevre Mahallesi (Akse Çevre Köyü Aşağı Camii) Camii'nde de rastlanmaktadır. İl merkezinin kuzeyinde bulunan, merkezi kubbeli Akse Mahallesi Camii'nin harim mekânının doğu ve batı cephelerinde dilimlenmiş karpuz motifleri yer almaktadır. Batı cephede, kubbe kasnağının oturduğu kemer açıklığında bir dilimi kesilerek çıkartılmış bir

karpuz motifi işlenmiştir. Karpuzun kesilen tepe kısmı ile dilimlenen kısımlar motifin yanlarına yerleştirilmiştir. Tepe kısmında köküyle birlikte yansıtılan karpuzun üzerine kahverengi saplı bir bıçak saplanmıştır. Burada karpuzun dış kabuğunda yeşil ve beyaz renk geçişleri dikkat çekmektedir (Fotoğraf 25). Yapının doğu cephesinde de benzer bir kompozisyon görülmektedir. Motifin yerleşimi batı cephe ile aynıdır. Dış kabuğundaki yeşil ve beyaz renk geçişleri benzer şeklide ele alınırken; dilimlenmiş kısım ile kesilen tepe kısmı yan yana verilmiştir. Tepe kısmı, yine kökleriyle birlikte bu kez karpuzun alt kısmında yer almaktadır. Bıçak ise önceki örneğin aksine karpuzla saplanmış olarak değil, motifin hemen yanında yer almaktadır (Fotoğraf 26).

3. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

İslam sanatı ve mimarisinde bereket sembolü olarak tanımlanan üzüm, nar, incir, kavun ve karpuz gibi içerisinde taneleri olan meyve betimlemeleri; dini inançla yakından ilgilidir. Nitekim Hz. Peygamber'in hadislerinden bazılarında meyve ve sebzelerin insan sağlığına faydaları üzerinde durulmuş; bu hadislerden birisinde ise “ümmetimin baharı üzüm ve karpuzdur” şeklinde meyvelerden söz edilmiştir (Doğan, 2024, s. 116-117). Bu bağlamda resimlerden bazıları, sadece bir varlık görüntüsünü yansıtmak amacıyla değil sembolik anlamlar barındıran kompozisyonlarla gerçekleştirilmiştir (Arık, 1988, s. 132). Özellikle bolluğu ve bereketi ifade eden, dolayısıyla cennet ile ilişkilendirilen söz konusu meyveler dini mimaride sıkça kullanılmıştır. Ayrıca klasik Türk sanatının dengeli ve ağırbaşlı havasına karşı cüretli bir çıkış olarak yorumlanan meyve betimlemelerinin (Arık, 1974, s. 6) özellikle de tepesi kesilmiş ve üzerine bıçak saplanmış karpuz motifinin, kompozisyona içten, sevecen ve doğal bir canlılık kattığı düşünülmektedir (Kuyulu, 1990, s. 114).

Kavun ve karpuz motiflerine, diğer bölgelerle karşılaştırıldığında yoğun şekilde Batı Anadolu bölgesinde rastlanılmaktadır. Manisa, İzmir, Aydın, Muğla, Denizli, Afyonkarahisar, Kütahya ve Uşak illerinde farklı zaman dilimlerinde inşa edilen dini ve sivil mimaride karpuz, kavun ve karpuz-bıçak betimlemeleri bulunmaktadır. Motiflerin bulunduğu camiler, mimari açıdan genel olarak sade kurgulu yapılardır. İncelenen örneklerde, söz konusu motiflerin yapı üzerindeki dağılımında mekânsal bir sınırlamaya gidilmediği gözlemlenmiştir. Konuların yapı türlerine göre seçilmesi hususunda kesin bir kural olmadığı gibi, aynı durum bir yapıdaki süslemelere ayrılan yer bakımından da sınırlama bulunmamaktadır (Arık, 1988, s. 135). Söz konusu betimlemeler cami mimarisinde; son cemaat yeri, harim mekânın duvarları, örtü sistemi ve minber gibi farklı bölümlerde ele alınmıştır. Bu süslemeler ağırlıklı olarak sıva üzerine uygulanmış örnekler olmakla birlikte ahşap malzeme üzerine işlenmiş karpuz motifi örneğine de rastlanılmaktadır. Örneklerde en çok karşılaşılan uygulama ise sıva üzerine kalem işi tekniğidir. Küpeler Köyü Camii'nde karpuz motifinin minber aynalığında uygulanmış olması özgün bir örnek teşkil ederken, diğer yapılarda kavun ve karpuz motifi ağırlıklı olarak harim mekânının güney cephesinde, mihrap nişinin doğu ve batısında yer almaktadır. Karşılaşılan diğer bir uygulama ise harimin doğu ve batı cephelerindedir. Lübbey Camii'nde, motif harimin kuzey cephesinde yer alırken Çiftahanlar Camii'nde kubbede ele alınmıştır. Damatlı Mahallesi Eski Camii ve Hacıhıdır Mahallesi Camii'nde motifin son cemaat yerinde uygulandığı görülmektedir.

Söz konusu motiflerin bulunduğu yapıları; inşa tarihleri bilinenler, süsleme tarihleri tespit edilebilenler ve her iki tarihlendirme konusunda verinin olmadığı yapılar olarak sınıflandırmak mümkündür. Bu bağlamda inşa tarihine göre en erken tarihli yapı 1377-1378 yıllarına tarihlenen ancak 1889-1890

yıllarında onarım geçiren Demirci Küpeler Köyü Camii'dir. Bu yapıyı, 1547-1548 yıllarında inşa edilen Kula Emre Köyü Carullah bin Süleyman Camii takip etmektedir. Konu kapsamında ele alınan en geç örnek ise Uşak'ta 1965 yılında inşa edilen Çevre Mahallesi (Akse Çevre Köyü Aşağı Camii) Camii'dir. Yapıların süsleme tarihleri esas alındığında; bilinen en erken tarihli yapı 1796-1797 yıllarına ait Salihli Hacıdır Köyü Camiid, en geç tarihli yapı ise 1894-1895 yıllarına tarihlendirilen Dazkırı Kızılören Köyü Camii'dir. Ayrıca, incelenen yapılardaki betimlemeleri gerçekleştiren sanatçılardan yalnızca birkaçı tespit edilebilmiş, diğerlerinde ise sanatçı ismine rastlanmamıştır². Motifin en yaygın uygulama biçimi, tepesi kesilmiş ve dilimlenmiş formudur. Betimlemelerde; bir bıçak, hançer veya kılıcın doğrudan karpuzun gövdesine ya da dilimlenmiş kısmına saplandığı görülmektedir. Bıçak; bir şeyi bölmeyi, herhangi bir şeyle bağlantıyı kesmeyi anlatmaktadır. Bu bağlamda, insanoğlunun sahip olduğu olumsuz özelliklerinden kurtulmayı ya da tercih edilene ulaşılması anlamını taşımaktadır (Çoruhlu, 1997, s. 64-65). Karpuz ile bıçak arasında kurulan bağ ise bıçağın berekete giden yolu açan, karpuzun çekirdeklerine ulaşılmasını, öze yani cennet meyvesine ulaştıran araç olarak yorumlamak mümkündür (Kaçal-Ferrari, 2019, s. 46).

Literatür taraması ve saha çalışması sonucunda, Batı Anadolu Bölgesinde yirmi altı örnek tespit edilmiştir. Bu örneklerin dördünde kavun motifi tek başına ya da karpuz motifiyle birlikte işlenmiştir. Kavun motifi betimlemelerine Carullah bin Süleyman Camii, Hacı Mehmet Ağa Camii, Bulgurlar Mahallesi Camii ve Yazır (Çarşı) Camii'nde rastlanmaktadır. Karpuz motifi ise tek bir dilim, tek bir karpuz dilimlenmiş olarak, birden fazla bütün karpuz veya farklı meyvelerle oluşturulmuş kompozisyonlar şeklinde ele alınmıştır.

² Bkz. Tablo 1.

Tek bir karpuz motifinin bulunduğu yapılar; Küpeler, Ahatlar, Çiftehanlar, Sinirli, Pekmez Pazarı, Lübbey, Cihanoğlu, Savran, Kızılören, Koca Seyfullah, Akse Çevre Köyü Aşağı camileridir. Birden fazla karpuz, kavun ve farklı meyvelerin birlikte betimlendiği yapılar arasında ise Carullah bin Süleyman, Damatlı Mahallesi Eski, Hacıhıdır, Kışlak Eski, Hacı Mehmet Ağa, Hızır Bey, Bulgurlar, Yazır Mahallesi, İdris Köyü camileri bulunmaktadır. Söz konusu örneklerin bazılarında bıçak doğrudan meyveyle temas halindeyken, bazı örneklerde boşlukta duruyormuş gibi betimlenmiştir. Carullah bin Süleyman, Hacıhıdır, Ahatlar, Kışlak Eski, Çiftehanlar, Pekmez Pazarı, Lübbey, Cihanoğlu, Savran Mahallesi, Bulgurlar, Yazır Mahallesi, İdris, Kızılören, Hilal, Koca Seyfullah, Akse Çevre Köyü Aşağı camilerinde bıçak motifle temas halindedir. Buna karşılık Damatlı Mahallesi Eski Camii ve Sinirli Mahallesi Camii'nde bıçak ya da benzeri kesici nesnelere karpuzdan ayrı konumlandırılmıştır. Karpuz motiflerinin büyük bir çoğunluğunda meyvenin tepe kısmı kesik olarak ele alınmıştır. Bu parça bazen gövdeden tamamen ayrılmış, bazen de gövdeye bitişik bırakılmıştır. Yine örneklerin bir kısmında karpuz kökleriyle birlikte bostan şeklinde betimlenmiştir. Küpeler, Ahatlar, Kışlak Eski, Bulgurlar, Savran, İdris, Koca Seyfullah ve Akse Çevre Köyü Aşağı camilerinde ise karpuz, kökleriyle birlikte bostan şeklinde betimlenmiştir. Motifleri birbirinden ayırt eden diğer bir konu ise buldukları yerdir. Bazı örnekler sehpa, sütun üzerinde veya kâse içerisinde betimlenirken bazı örnekler herhangi bir mekân algısı olmaksızın boşlukta betimlenmiştir. Carullah bin Süleyman, Damatlı Mahallesi Eski, Hacıhıdır, Hacı Mehmet Ağa, Sinirli, Cihanoğlu, Savran, Yazır Mahallesi camilerinde motifler kâse içerisinde, sehpa veya sütun üzerindedir. Ahatlar, Kışlak Eski, Küpeler, Lübbey Camii, Bulgurlar, İdris, Kızılören, Hilal, Akse Çevreköy Aşağı camilerinde ise motif boşlukta yer almaktadır. Diğerlerinden farklı olarak Yazır Mahallesi ve Koca Seyfullah camilerindeki

motiflerde bir toprak zemin algısı oluşturulmuştur. Genellikle bütün veya dilimlenmiş olarak betimlenen motifler, Koca Seyfullah ile Hilal camilerinde farklılık göstererek üzerine bıçak saplanmış tek bir dilim şeklinde yansıtılmıştır. Kütahya Şaphane'deki Koca Seyfullah Camii'nin, batı cephesinde yer alan karpuz betimlemesi diğerlerinden farklılık göstermektedir. Harim mekânının batı cephesindeki tek bir dilim olarak ve üzerinde bıçakla betimlenen motifte gölgelendirmeden söz etmek mümkündür.

Batı Anadolu'daki sivil mimari yapılarında da dini yapılarda olduğu gibi karpuz ve bıçak motiflerine rastlanmaktadır. Muğla-Milas'ta bulunan ve inşa tarihi bilinmeyen Bahaeddin Ağa Konağı'nın eyvanında karpuz motifleri işlenmiştir (Renda, 1977, s. 141). 2010 yılında yıkılan konağın eyvanında, bir masa veya sehpa üzerinde karpuzla birlikte farklı meyvelerden oluşan bir natürmort yer almaktaydı. Buradaki iki karpuz betimlemesinden birisi dilimlenmiş ve üzerine bıçak saplanmış haldeyken diğeri bütün olarak işlenmiş ve bıçak üzerinde asılı duruyormuş gibi yansıtılmıştır. Konakta eyvanın kuzeyindeki odada ise daire formlu kaidesi olan, içerisinde çiçekleriyle birlikte vazo betimlemesinin solunda dilimlenmiş ve bıçak saplanmış, sağında ise bütün halde bir karpuz motifi daha bulunmaktaydı (Şener, 2011, s. 210). İzmir Birgi'deki 1830 tarihli Çakırağa Konağı'nın ikinci kat eyvan duvarında ise gri renkli, kıvrımlı ayakları olan bir sehpa üzerinde nar, incir ve şeftali motifleriyle birlikte karpuz motifi görülmektedir. Buradaki karpuzun bir dilimi kesilmiş fakat gövdeden tam ayrılmamış olup üzerine kahverengi bir bıçak saplanmış. Ayrıca 1880 tarihli Bornova Murat Bey Köşkü'nün tavanında, kıvrımlı bir kaide üzerinde kavun ve karpuz motifleri yapraklarıyla birlikte ele alınmıştır (Özkan ve Duran, 2022, s.63).

Batı Anadolu Bölgesi dışındaki dini ve sivil mimari yapılarında da karpuz ve bıçak betimlemelerine rastlamak

mümkündür. Bursa'nın Keles ilçesine bağlı Kemaliye Köyü Camii'nde (1874-1875?) harim mekânının doğu cephesinin kuzey aksında boşlukta duruyormuş gibi betimlenen karpuz motifi bulunmaktadır (Gülgen, 2024, s. 68). Burada karpuzun tepe kısmı kesilmiş fakat gövdeden tamamen ayrılmamış olup alt kısmında dilimler yer almaktadır. Gövdenin sağ üst kısmında ise meyveye temas etmeyen bir hançer betimlenmiştir. Amasya Merzifon'daki 1666 tarihli Kara Mustafa Paşa Camii şadırvanında bütün olarak bir karpuz motifi (Şener, 2011, s. 300-304), 1902 tarihli Ali Pir Civan Türbesi'nde ise bir pano içerisinde dilimlenmiş karpuz ve bıçak betimlemesi yer almaktadır (Yıldırım, 2018, s. 302). Söz konusu motif, bir vazodan iki yana doğru uzanan sarı çiçekli ve yeşil yapraklı bir bostan kompozisyonunun tam ortasında yer almaktadır. Kompozisyonun merkezindeki karpuzun tepe kısmı kesilmiş fakat gövdeden ayrılmamıştır. Sol üst kısma ise kesilen bir dilim karpuz yerleştirilmiştir. Ana motifin tam ortasına bir bıçak saplandığı görülmektedir. Ayrıca vazunun her iki yanında, simetrik bir düzen içerisinde, köklerinden ayrılmamış üçerli gruplar halinde toplam altı adet bütün karpuz betimlenmiştir. Yozgat'ta 18. yüzyıla tarihlenen Çapanoğlu Camii'nin mahfil tonozunda üzüm ve armut gibi meyvelerle beraber dilimlenmiş karpuz işlenmiştir (Acun, 2016, s. 158). Yine Yozgat'ta bulunan ve süslemelerinin 1952 yılında yapıldığı bilinen Tekkeyenicesi Köyü Eski Camii'nin batı cephesinde, dikdörtgen bir sehpa üzerinde bir dilimi kesilmiş ve üzerine bıçak saplanmış karpuz motifi bulunmaktadır (Arslan, 2020, s.235-275). Çorum merkeze bağlı Güvenli ve Palabıyık köylerinde de benzer motifler mevcuttur. İnşa tarihi bilinmeyen Güvenli Köyü Camii'nin güney cephesinde mihrap nişinin doğusunda; sarı renkli, rumi benzeri kıvrımlı iki kulpa sahip, açık mavi gövdesi üzerinde üç adet kırmızı yaprak motifleri bulunan bir vazo-kâse içerisinde dört simetrik karpuz dilimi yerleştirilmiştir. Ortada yer alan iki dilim karpuzun üzerinde mavi saplı bir bıçak karpuzla saplanmış.

Karpuz dilimlerinde siyah renkli çekirdekler düzenli bir istifleme ile yerleştirilmiştir. Çorum'daki diğer bir örnek ise 1908 tarihi Palabıyık Köyü Camiidir (Yurdakul, 2024, s. 60-98). Yapının harim mekânının doğu cephesinde yer alan süslemede, siyah çizgilerle dış kabuğu belirginleştirilmiş bir karpuz motifi görülmektedir. Bir dilimi kesilmiş halde ve kökleriyle birlikte bir bostan kompozisyonu içerisinde betimlenen bu motifin sağ alt kısmına ise, bütün halde iki adet karpuz figürü dâhil edilmiştir. Giresun'daki 19.yüzyıla tarihlenen Yağlıdere Tekke Köyü Camii'nin harim mekânının doğu cephesinde pano içerisine yerleştirilen masada üzerine bıçak saplanmış karpuz motifi mevcuttur (Tali, 2014, s. 491; İltar, 2014, s. 69-80). 20.yüzyılın başlarına tarihlenen Ankara Çaykaya Köyü Eski Camii'nde ise yapının batı cephesinde, mahfil katının hemen altında dilimlenmiş ve üzerine bıçak saplanmış bir karpuz motifi yer almaktadır (Karaaslan, 2021, s. 224-229). Burada gövdeden ayrılan dilim, karpuzun sol alt kısmına yerleştirilmiştir.

Sivil mimari örneklerinde meyve tasvirleri arasında karpuz motifi önemli bir yer tutmaktadır. 1878 tarihli Karabük-Safranbolu Yörük Köyü Sipahioğlu Konağı'nın başodasında, sarı renkli kâse içerisinde çekirdekleriyle birlikte bir dilim kesilerek karpuz motifi yer alırken, üst kat odasında oval formlu bir tabak içerisinde tepesi kesilmiş bir karpuz ile ucu aşağı bakan siyah saplı bıçak ele alınmıştır. Bu motifin simetrisinde ise bütün bir kavun motifi bulunmaktadır (Şavkar ve Kabalcı, 2019, s. 324-327). 20.yüzyılın başında inşa edilen ve restorasyon geçiren Edirne Saadet Yardım- Bahattin Öğütmen Evi'nin zemin kattaki odasında, elma ve üzümle birlikte bir madalyonun sağ altına yerleştirilmiş tek bir karpuz dilimi görülmektedir. 1871 tarihli Yozgat Nizamoğlu Evi'nin güneydoğudaki odada, hayvan betimlemelerinin yanı sıra masa üzerinde bıçak saplanmış dilimli bir karpuz bulunmaktadır (Arık, 1988, s. 64; Acun, 1981, s. 661; Arık, 1976, s. 29). 1909-1910 yıllarında onarılan Yozgat Lök

Köyü Konağı'nda ise alt kat odasında mimari betimlemelerin yanında yine üzerine bıçak saplanmış bir dilim karpuz motifi mevcuttur (Acun, 2005, s.352). 1875 tarihli Tokat Latifoğlu Konağı'nın havuz başı odasının duvarında, dikdörtgen pano içerisinde üçgen kaideli iki kulplu bir kâsede sadece tepesi kesilip bıçak saplanmış bir karpuz motifi işlenmiştir (Özgen, 2017, s. 490). 19.yüzyıl ortalarına ait Karaman Hacı Sami Tartan Konağı'nın ise kapı alınlığında iki kulplu kâse içerisinde armut, üzüm gibi meyvelerin yanında birisi bütün, diğeri dilimlenip üzerine bıçak saplanmış olarak iki karpuz motifi bostan şeklinde işlenmiştir (Kahraman, 2012, s. 109-114). İnşa tarihi bilinmeyen Gaziantep Gülgün Evi'nde de başodanın ahşap tavanındaki madalyon içerisinde, bir karpuz dilimine iki bıçağın (?) saplandığı kompozisyon yer almaktadır (Şener, 2011, s. 378).

Genel bir değerlendirme yapıldığında, Batı Anadolu'nun geç dönem dini mimarisinde gözlemlenen karpuz ve bıçak motifleri, Osmanlı sanatının Batılılaşma evresinde kazandığı halk sanatı karakterinin en somut yansımasıdır. Sanat tarihi açısından bu betimlemeler, 18. yüzyılın ortalarından itibaren klasik süsleme kurallarının esneyerek yerini natüralist gözlemlere ve günlük yaşamdan imgelere bıraktığı bir dönüşüm sürecini temsil etmektedir. Mimari yapı içerisinde harim duvarlarından minber aynalıklarına kadar geniş bir uygulama alanı bulan bu kalem işleri; İstanbul merkezli saray üslubunun taşrada nasıl özgün ve samimi bir birleşim oluşturduğunu belgelemektedir. İkonografik bağlamda ise karpuzun çok çekirdekli yapısıyla bereketi, bıçağın ise bu berekete ve manevi öze ulaşmayı sağlayan "vasıtayı" simgelemesi, dini mekânın kutsiyetiyle dünyevi nesnenin sembolizmini birleştirmektedir. Sanatçının karpuzu bir kâse içinde veya bostan formunda, bıçağı ise bazen karpuz saplı bazen de havada asılı tasvir etmesi, duyuşsal ve ruhani bir canlılık katma gayretinde olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, incelenen yirmi altı örneğin sunduğu zengin kompozisyon

çeşitliliği, Türk İslam sanatının sembolik dilinin sadece klasik formlarla sınırlı kalmadığını; tabiatın ve yerel kültürün imgeleriyle sürekli olarak yeniden üretildiğini ve 20. yüzyıla kadar taşınan köklü bir estetik sürekliliğe sahip olduğunu kanıtlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Acun, H. (1981). “Yozgat ve Yöresi Türk Devri Yapıları” *Vakıflar Dergisi S.13*, s.635-716.
- Acun, H. (2005). *Bozok Sancağında (Yozgat İli) Türk Mimarisi*, Ankara: TTK.
- Acun, H. (2016). *Tüm Yönleri ile Çapanoğulları ve Eserleri, 2. Baskı*, İstanbul: TBMM Basımevi.
- Algaç, Ş. (2017). “Afyonkarahisar Dazkırı-İdris Köyü Camii ve Kalem İşi Bezemeleri”, *Van Yüziüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, ½, s. 421-432.
- Algaç, Ş. (2018). “Afyonkarahisar Başmakçı Hilal (Cuma) Cami ve Kalem İşi Bezemeleri”, *VIII. Uluslararası Afyonkarahisar Araştırmaları Sempozyumu, 5-7 Nisan 2018*, Afyonkarahisar, s. 272-280.
- Algaç, Ş. (2023). “Afyonkarahisar Dazkırı Kızılören Köyü Eski Camii Kalem İşi Bezemeleri Ve Duvar Resimleri”, *Sosyal, İnsan ve İdari Bilimlerde Güncel Yaklaşımlar II, Duvar Yayınları*, İzmir, s. 1415-1443.
- Altier, S. (2021). “Tarikat Kültüründen Bir Kesit: Osmanlı Mimari Süslemesinde Karpuz ve Karpuz-Bıçak Tasvirleri”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, S.100*, s. 397-426.
- Arslan, M. (2020). “Anadolu Türk Mimarisinde Zülfikar Tasvirleri”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi 95*, s. 235-275.
- Arık, R. (1973). “Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu’da Üç Ahşap Cami”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Yayınları*, s. 31.
- Arık, R. (1974). “Camide Resim”, *Türkiyemiz S.14*, s. 2-9.

- Arık, R. (1976). “Yozgat’ta Resimli Bir Camii ve Bir Ev”, *Sanat Dünyamız* 2/7, s. 24-29.
- Arık, R. (1988). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Bağcı, S. (2003). “Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar”, *Osmanlı Uygarlığı II*, Ed. Halil İnalçık ve Günsel Renda, İstanbul,: Kültür Bakanlığı Yayını.
- Bebek, A. (2005). “Cennet Meyveleri Örneğinde Ahiret Hayatına Kelâmî Bir Bakış”, *Fırat Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi* 10/2, s. 1-18.
- Bozer, R. (1987). “Kula-Emre Köyünde Resimli Bir Camii”, *Türkiyemiz* 18/53, s. 15-22.
- Çakmak, Ş. (1991). *Denizli İlindeki Türk Anıtları (Camiler)*, (Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Çerkez, M. (2013). (2013), “Soma Hızır Bey Camii”, *Türk Kültür Varlıkları Envanteri*, Ed. Hakkı Acun, Ankara: TTK.
- Çetin, E. (2005). “Divanü Lügati’t Türk’teki Yiyecek İçecek Adları ve Bu adların Türkiye Türkçesindeki Görünümleri”, *Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14/2, s. 185-200.
- Çoruhlu, Y. (1997). “Orta Aya’dan Anadolu’ya Lahit ve Taş Sandukalarda Görülen Hançer-Bıçak Tasvirlerinin Sembolizmi”, *I. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğler Kitabı. İstanbul: Eyüp Belediyesi*, s. 60-70.
- Dalkılıç, Y. (2023). *Denizli Cami ve Mescitleri*, (Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Daş, E. (1995). “Dazkırı Yakınlarında Yayınlanmamış Ahşap Destekli İki Köy Camii”, *9. Milletlerarası Türk Sanatları*

Kongresi Bildirileri, C.II, (23-27 Eylül 1991), İstanbul: T.C Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 1-12.

Değirmenci, T. (2019), “Popular Imagery in the Late Ottoman Periphery: The Wall Paintings in Village Mosque of Denizli Province”, *The Medieval History Journal*, 22/2, s. 367-401.

Demirarslan, D. (2016). “19.yüzyıl Osmanlı Dini Mimarisinde Duvar Resmi Sanatı: Balkanlardan Kalkandelen Alaca Cami Örneği”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırmaları Dergisi* 1/80, s. 151-182.

Doğan, B. (2024). *Antik Devirden İslamiyete Sanat ve Tasavvufta Semboller*, İstanbul: Kapı Yayınları.

Erçin Koçer, S. (2019), “Salihli/ Damatlı Köyü Eski Cami’nin Kalem İşi Bezemeleri (Manisa)”, *Turkish Studies* 14/6, s. 3211-3226.

Ersoy, N. (2007). *Semboller ve Yorumları*, 3. Baskı, Ed. Kemal Özdemir, İstanbul: Dönence Yayınları.

Eryılmaz, H. İ. ve Özgür Yıldız, Ş. (2020), “Manisa-Demirci’de Resimli İki Cami: Kışlak Eski Camii ve Ahatlar Camii”, *DEUİFD* 51, s. 69-107.

Eryılmaz, H. İ. (2021). “Aydın Koçarlı Cihanoğlu Camii Duvar Resimleri”, *Mizanü’l- Hak: İslami İlimler Dergisi* 13, s. 173-193.

Görür, M. (2013). “Sinirli Köyü Camii”, *Türk Kültür Varlıkları Envanteri*, Ed. Hakkı Acun, Ankara: TTK.

Gülgen, H. (2024). “Dinî Mimaride Batılılaşma Dönemi Duvar Resimlerine Bir Örnek: Kemaliye Köyü Camii”, *Uludağ İlahiyat Dergisi*, 33/1, s. 57-83.

- Gültekin, R. E. (2008). “Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyve Motifleri ve Mimaride Değerlendirilmesi”, *Turkish Studies*, 3/5, s. 9-31.
- Gürbıyık, C. (2020), “Manisa-Demirci Küpeler Köyü Camii”, *Art-Sanat* 13, s. 143-167.
- İltar, G. (2014). “Tekke Köyü Hacı Abdullah Halife Camisi Duvar Resimleri”, *Vakıflar Dergisi*, S.42, s.69-80.
- İnce, K. (2011). “ Koca Seyfullah Camii Şaphane/Kütahya”, *Anadolu Kültürlerinde Süreklilik ve Değişim*, Dr. A. Mine Kadiroğlu'na Armağan, Ed. A. Ceren Erel, Bülent İşler, Nilüfer Peker, Güner Sağır, Ankara: Rekmay Ltd. Şti.
- Kahraman, G. (2012). “Karaman Kültüründe Tartan Evinin Önemi”, *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi* 14/23, s. 109-114.
- Kançal-Ferrari N. (2019). “Ahıska Bölgesindeki Camiler ve Diğer Mimari Yapılar: Kısa Bir Değerlendirme” *Ahıska Bölgesindeki Türk İslam Mimari Yadigârları, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Yurtdışı Türkler ve Akraba Toplulukları Başkanlığı Yayınları*, 1. Baskı. (Proje Yön. Nebi Gümüş ve Nicole Kançal-Ferrari), İstanbul.
- Karaaziz Şener, D. (2014). “Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii Duvar Resimleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *Turkish Studies* 9/10, s. 715-738.
- Karaaslan, M. (2021). “Gelenek, Aidiyet ve Yok Oluş: Çaykaya Köyü Eski Cami”, *Turkish Studies*, 16/7, s. 221-236.
- Katrancı Kasalı, B. (2019), “Sinirli Köyü Camii Duvar Resimleri”, *Sanat Tarihi Dergisi* 28/2, s.595-615.
- Keskin, C. (2013), “Hacıhıdır Köyü Camii”, *Türk Kültür Varlıkları Envanteri*, Ed. Hakkı Acun, Ankara: TTK.

- Kuyulu, İ. (1990). “Çiftehanlar Camii”, *Sanat Tarihi Dergisi* 5/5, s. 103-124.
- Kuyulu, İ. (1990). “Kırkağaç Çiftehanlar Camii”, *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi* 5/5, s. 103-115.
- Kuyulu, İ. (1998). “İzmir ve Çevresindeki Bir Grup Duvar Resminin İncelenmesi”, *II. Uluslararası İzmir Sempozyumu Tebliğleri*, s. 59-78.
- Kuyulu, İ. (2000). “Anatolian Wall Paintings and Cultural Traditions”, *EJOS*, s.1-27.
- Müderisoğlu, F. (2013), “Demirci Köpüleri Köyü Camii”, *Türk Kültür Varlıkları Envanteri*, Ed. Hakkı Acun, Ankara: TTK.
- Okçuoğlu, T. (2000). *18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı*, (Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özbek, Y. (2014). “Kapadokya’da Osmanlı Dönemi Duvar Resimlerinde Kent Tasvirleri”, *Mediterranean Journal of Humanities*, 4/1, s. 215-230.
- Özgen, M. (2007). “Tokat Latifoğlu Konağı”, *Vakıflar Dergisi* S.30, s. 485-502.
- Özgür Yıldız, Ş. ve Eryılmaz, H. İ. (2020), “Manisa-Demirci Hacı Mehmet Ağa Camii Duvar Resimleri”, *DEÜİFD* 51, s. 7-36.
- Özkan, N. ve Duran, R. (2022). *Türk Süsleme Sanatında Nar*, Konya: Eğitim Yayınevi.
- Özkan, Ş. (2012). *Anadolu Türk Folklorunda Bitki Adlarının Veriliş Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*, (Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

- Pektaş, K. (2008). “Denizli-Çivril-Savran Köyü’ndeki Tarihi Eserler ve Çorbacızâde Ailesi Hakkında Notlar”, *Uluçam Armağanı*, Ed. Ali Boran, Osman. AYTEKİN, Mehmet Top Van: Van Çevre ve Kültür Derneği.
- Pektaş, K. (2008). “Denizli Çevresindeki Türk Dönemi Tarihi Eserleri Üzerine”, *Türk Kültür Tarihinde Denizli ve Kentleşme Sorunları Sempozyumu*, Denizli.
- Pektaş, K. ve Genel Altındirek, H. (2011). “Çivril-Bulgurlar Köyü Camii Üzerine”, *Eumenia Şeyli-Işıklı*, (Ed. Bilal Söğüt), İstanbul: Ege Yayınları.
- Renda, G. (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700 - 1850)*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Şener, Dilek. (2011). *18. ve 19.Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri*, (Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şavkar, F. ve Kabalcı, O. (2019). “Safranbolu Evlerindeki Kalem İşi Süsleme Motifleri”, *Uluslararası Geçmişten Günümüze Karabük ve Çevresinde Dini, İlmî ve Kültürel Hayat Sempozyumu*, s. 330-335.
- Tali, Ş. (2014). “Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Camii Kalem İşi Bezemeleri”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 3/5, s. 489-497.
- Tercanlı, A. (2020). “Cami Tasvirli Yapılara Kütahya’dan Bir Örnek: Koca Seyfullah Camisi”, *Asia Minor Studies*, 8/1, s.372-385.
- Top, M. ve Özbek, G. (2019), “Osmanlı Batılılaşma Dönemine Ait Ödemiş’te Bulunan Duvar Resimli İki Cami”, *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.46, s. 227-260.

- Ürer, H. (2009), *Kültür ve Tabiat Varlıklarıyla Salihli*, Salihli: Salihli Belediyesi Kültür Yayınları.
- Yıldırım, S. (2018). “Amasya Gümüşhacıköy Türbelerindeki Kalem İşi Süslemeler”, *Art-Sanat S.10*, s. 293-327.
- Yılmaz, G. H. (2020). *Kınık ve Çevresindeki Türk Dönemi Eserleri*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi), İzmir.
- Yurdakul, B. S. (2024). *Çorum Merkez Ve Mecitözü İlçelerine Bağlı Köylerde Kalem İşi Süslemeli Camiler*, Hitit Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi) Çorum.
- Yurtsal, T. (2009). *Aydın ve Denizli Camilerinde Duvar Resimleri* (Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Sanat Tarihi Alanında Akademik Tartışmalar

İl	İlçe	Köy/Mahalle	Yapı Adı	Tarih	Sanatçı Adı	Motifin Yeri
Manisa	Kula	Emre Mahallesi	Carullah bin Süleyman Camii	İnşa: 1547-1548 Süsleme: 1808-1809/1821-1822	Şeyhzade Abdurrahman Efendi	Güney cephe. Mihrap nişinin doğu ve batısında
Manisa	Salihli	Damatlı Mahallesi	Damatlı Mahallesi Eski Camii	Süsleme: 1872-1873	Bilinmiyor	Son cemaat yerinin batı aksı
Manisa	Salihli	Hacıhıdır Mahallesi	Hacıhıdır Mahallesi Camii	İnşa: 1791-1792 Süsleme: 1796-1797 (?)	Bilinmiyor	Son cemaat yerinin doğu aksı, kemer aralığında
Manisa	Demirci	Küpeler /Köptüler Mahallesi	Küpeler Köyü Camii	İnşa: 1377-1378 Onarım: 1889-1890	Müzehhip Mehmet	Minber aynalığı
Manisa	Demirci	Ahatlar Mahallesi	Ahatlar Mahallesi Camii	1885	Gayrimüslim birisi olduğu bilinmemekte.	Batı cephe
Manisa	Demirci	Kışlak Mahallesi	Kışlak Mahallesi Eski Camii	Bilinmiyor	Bilinmiyor	Batı cephe
Manisa	Demirci	Merkez Hacı Hasan Mahallesi	Ağa Camii/Hacı Mehmet Ağa Camii	Onarım: 1845-1846	Bilinmiyor	Güney cephe
Manisa	Kırkağaç	Merkez	Çiftelhanlı Camii	1864-1865	Bilinmiyor	Kubbe
Manisa	Soma	Merkez	Hızır Bey Camii	1791-1792	2003 yılı onarımlarında Nakkaş ve hattat Varol Usta adı geçmektedir ³ .	Güney cephe

³ Dilek Şener (2011), “XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, Yayınlanmamış Doktora Tezi, s.729.

Sanat Tarihi Alanında Akademik Tartışmalar

Manisa	Turgutlu	Sinirli Mahallesi	Sinirli Mahallesi Camii	1874-1875	Bilinmiyor	Güneyde yer alan sütun üzerinde
İzmir	Kınık	Merkez	Pekmez Pazarı Camii	İnşa:1613-1614 Onarım: 1870-1871	Bilinmiyor	Güney cephe
İzmir	Ödemiş	Çamyayla Köyü (Lübbey)	Lübbey Camii	19.yy	Bilinmiyor	Kuzey cephe
Aydın	Koçarlı	Merkez	Cihanoglu Camii	1834-1835	Bilinmiyor	Güney cephe
Denizli	Çivril	Bulgurlar Mahallesi	Bulgurlar Mahallesi Camii	18. - 19.yy	Bilinmiyor	Doğu cephe
Denizli	Çivril	Savran Mahallesi	Savran Mahallesi Camii	Onarım: 1798-1799	Bilinmiyor	Güney cephe
Denizli	Acıpayım	Yazır Mahallesi	Yazır (Çarşı) Camii	1802-1803	Bilinmiyor	Batı ve güney cephe
Afyonkarahisar	Dazkırı	İdris Köyü	İdris Köyü Camii	İnşa: 1902 Sıva: 1913	Bilinmiyor	Güney cephe
Afyonkarahisar	Dazkırı	Kızılören Köyü	Kızılören Köyü Eski Camii	Süsleme: 1894-1895	Bilinmiyor	Güney cephe
Kütahya	Şaphane	Merkez	Koca Seyfullah Camii	Süsleme: 1892	Bilinmiyor	Batı cephe
Uşak	Merkez	Akse (Çevreköy) Mahallesi	Akse Mahallesi Camii	1966	Bilinmiyor ⁴	Doğu ve batı cephe

⁴ 13.04.2026 tarihinde Uşak İl Müftülüğünden Şef Ahmet Şen ile yapılan mülakattan yapıdaki hat ve süslemelerin 30-40 yıllık olduğu bilgisi edinilmiştir.

FOTOĞRAFLAR



Fotograf 1. Carullah bin Süleyman Camii (S.E. Koçer, 2023)



Fotograf 2. Carullah bin Süleyman Camii (S.E. Koçer, 2023)



Fotograf 3. Damath Mahallesi Eski Camii (S.E. Koçer, 2018)



Fotograf 4. Hacıhür Mahallesi Camii (H.Ürer)



Fotograf 5. Küpeler Mahallesi Camii (C.Gürbıyık)



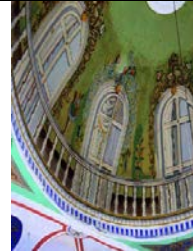
Fotograf 6. Ahatlar Camii (H.İ.Eryılmaz ve Ş.Ö.Yıldız)



Fotograf 7. Kışlak Eski Camii (H.İ.Eryılmaz ve Ş.Ö.Yıldız)



Fotograf 8. Hacı Mehmed Ağa Camii (H.İ.Eryılmaz ve Ş.Ö.Yıldız)



Fotograf 9. Çiftelanlar Camii (https://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=1284, e.t 03.02.2026)



Fotograf 10. Hızır Bey Camii (N.Özkan ve R.Duran)

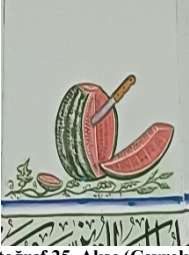


Fotograf 11. Sinirli Mahallesi Camii (B.K.Kasalı)



Fotograf 12. Pekmez Pazarı Camii (https://kulturenvanteri.com/yer/)

		pekmez-pazari-camii-kinik/ , e.t 02.02.2026)
A painting of a large, textured, brownish object, possibly a seed or a piece of wood, with a smaller, similar object to its right.	A painting of a woman in a red and white dress standing in a room with a red curtain and a window.	A painting of a green watermelon with a yellow slice, surrounded by green leaves and a blue border.
Fotograf 13. Çamyayla (Lübbey) Camii (M.Top ve G. Özbek)	Fotograf 14. Cihanoğlu Camii (S.E.Koçer, 2024)	Fotograf 15. Bulgurlar Mahallesi Camii (Y.Dalkılıç)
A painting of a green watermelon with a yellow slice, surrounded by green leaves and a blue border.	A painting of a watermelon with a yellow slice, surrounded by green leaves and a blue border.	A painting of a window with a yellow frame, containing a vase with flowers and a small figure.
Fotograf 16. Savran Mahallesi Camii (Y.Dalkılıç)	Fotograf 17. Yazır (Çarşı) Camii (T.Yurtsal)	Fotograf 18. Yazır (Çarşı) Camii (Y.Dalkılıç)
A painting of a watermelon with a yellow slice, surrounded by green leaves and a blue border.	A painting of a watermelon with a yellow slice, surrounded by green leaves and a blue border.	A painting of a watermelon with a yellow slice, surrounded by green leaves and a blue border.
Fotograf 19. İdris Köyü Camii (D.Şener)	Fotograf 20. Kızılören Köyü Eski Camii (Ş.Algaç)	Fotograf 21. Hilal (Cuma) Camii (S.E.Koçer, 2026)
A painting of a watermelon with a yellow slice, surrounded by green leaves and a blue border.	A painting of a watermelon with a yellow slice, surrounded by green leaves and a blue border.	A painting of a watermelon with a yellow slice, surrounded by green leaves and a blue border.
Fotograf 22. Hilal (Cuma) Camii (S.E.Koçer, 2026)	Fotograf 23. Koca Seyfullah Camii (S.E.Koçer, 2026)	Fotograf 24. Koca Seyfullah Camii (S.E.Koçer, 2026)



**Fotoğraf 25. Akse (Çevreköy)
Mahallesi Camii (S.E.Koçer,
2026)**



Fotoğraf 26. Akse (Çevreköy) Mahallesi Camii (S.E.Koçer, 2026)

CUMHURİYET DÖNEMİNDE RESSAM KİMLİĞİ: DEVLET HİMAYESİ VE EKONOMİK GÜVENCESİZLİK ARASINDA

Esra ÖZKAN KOÇ¹

1. GİRİŞ

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Türkiye'de yalnızca siyasal ve toplumsal alanlarda değil, kültür ve sanat alanında da önemli dönüşümler yaşanmıştır. Yeni kurulan ulus devlet, kültürel modernleşmenin bir parçası olarak güzel sanatların geliştirilmesine önem vermiş ve sanat faaliyetlerini kültür politikalarının temel bileşenlerinden biri hâline getirmiştir. Bu doğrultuda sanat alanında çeşitli kurumlar oluşturulmuş, sanat eğitime yönelik düzenlemeler yapılmış ve başta sergiler olmak üzere sanatın toplumla buluşmasını sağlayacak çeşitli etkinlikler düzenlenmiştir. Atatürk'ün sanat ve sanatçıya verdiği önem de bu süreçte belirleyici olmuş; sanatın bir toplumun kültürel gelişmişliğinin önemli göstergelerinden biri olduğu, verdiği demecelerle sıkça vurgulanmıştır (Korur, 2008, s. 6-7, 17-18).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında kültür ve sanat politikaları, devletin modernleşme ve uluslaşma hedefleri doğrultusunda şekillenmiştir. Özellikle 1930'lu yıllarda sanat ortamının gelişimi büyük ölçüde bu kültür politikalarıyla bağlantılı ilerlemiş; sanat yalnızca estetik bir üretim alanı olarak değil, aynı zamanda ulusal kimliğin oluşumuna katkı sağlayan bir araç olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda “ulusal sanat” kavramı etrafında yoğun tartışmalar yürütülmüş; sanatın hem

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, ORCID: 0000-0001-8440-3920.

modernleşme sürecine katkıda bulunması hem de genç Cumhuriyet'in değerlerini yansıtmaya gerektiği dile getirilmiştir (Yasa Yaman, 1992, s. 10–18).

Cumhuriyet yönetimi, sanatın gelişmesini sağlamak amacıyla çeşitli kurumsal düzenlemeler gerçekleştirmiştir. Avrupa'ya öğrenci gönderilmesi, Güzel Sanatlar Akademisi'nde yapılan reformlar ve Halkevlerinin kurulması bu sürecin önemli adımları arasında yer almaktadır (Korur, 2008, s. 7–8). Özellikle 1936 yılında gerçekleştirilen Akademi reformu kapsamında yabancı sanatçıların öğretim kadrosuna dâhil edilmesi ile sanat eğitiminin modern bir yapıya kavuşturulması amaçlanmıştır. Bu çerçevede resim atölyesinin başına Fransız ressam Léopold Lévy getirilmiş ve Akademi'de modern sanat anlayışını güçlendiren yeni bir eğitim programı uygulanmıştır. Lévy'nin görev yaptığı dönemde Akademi yalnızca bir eğitim kurumu olarak değil, aynı zamanda sanat ortamının şekillenmesinde etkili bir merkez hâline gelmiştir (Üstünipek, 2009, s. 3–6).

Erken Cumhuriyet döneminde sanat alanında yaşanan bu kurumsal gelişmelere rağmen bağımsız bir sanat piyasasının henüz oluşmamış olması, sanatçıların ekonomik ve mesleki konumlarını doğrudan etkilemiştir. Sanat üretiminin düzenli bir gelir sağlamaması ve eser satışlarının sınırlı kalması nedeniyle birçok ressam geçimini yalnızca sanat üretimiyle sağlayamamış; öğretmenlik, akademik görevler ya da çeşitli uygulamalı sanat alanlarında çalışmak zorunda kalmıştır (Öndin, 2002, s. 42–44; 108–109). Cumhuriyet yönetimi sanatın gelişmesini teşvik etmek amacıyla eğitim kurumları, sergiler ve çeşitli kültür politikaları aracılığıyla önemli destek mekanizmaları oluşturmuş olsa da Türkiye'de bağımsız bir sanat piyasasının henüz gelişmemiş olması, sanatçıların ekonomik açıdan güvenceli bir meslek pratiği oluşturmasını zorlaştırmıştır. Bu nedenle birçok ressam sanat üretimini öğretmenlik, kamu görevi, uygulamalı sanat çalışmaları ve kültürel faaliyetlerle birlikte yürütmek zorunda kalmıştır.

Dolayısıyla Erken Cumhuriyet döneminde ressam kimliği, büyük ölçüde devlet destekli kültür politikaları ile sınırlı bir sanat piyasası arasında şekillenen çok yönlü bir mesleki yapı içinde ortaya çıkmıştır.

Bu çalışmada sanat piyasası, sanat eserlerinin üretim ve dolaşım süreçlerini belirleyen ekonomik ve kurumsal ilişkiler bütünü olarak ele alınmaktadır. Bu çerçevede ressam kimliği, devlet politikaları ile sınırlı piyasa koşulları arasında şekillenen çok katmanlı bir mesleki yapı olarak değerlendirilmektedir. Bu yönüyle çalışma, dönemi yalnızca kurumsal dönüşümler açısından değil, sanatçının mesleki konumunun devlet-piyasa ilişkileri bağlamında nasıl şekillendiği üzerinden ele alarak farklı bir okuma önermektedir. Araştırmada dönemin kültür politikaları, sanat kurumları ve sanat ortamına ilişkin literatür değerlendirilmiştir; ayrıca Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi'nde yer alan belgeler ile 1930'lu ve 1940'lı yıllarda gazete ve dergilerde yayımlanan sanatçı yazıları incelenmiştir. Söz konusu metinler aracılığıyla sanatçıların ekonomik koşulları, devlet desteğine yönelik talepleri ve sanat ortamına ilişkin görüşleri analiz edilmiştir. Arşiv belgeleri, devletin sanat politikalarını, sanatçıların ekonomik koşullarını ve sanat ortamının kurumsal yapısını yansıtan örnekler arasından amaçlı olarak seçilmiş; gazete ve dergi yazıları ise sanatçıların ve dönemin aydınlarının sanat ortamına ilişkin görüşlerini, eleştirilerini ve taleplerini ortaya koymaları nedeniyle tematik bir örnekleme çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Çalışma sonucunda, Erken Cumhuriyet döneminde sanatın kurumsal olarak devlet tarafından desteklenmesine rağmen bağımsız bir sanat piyasasının henüz gelişmemiş olduğu; bu nedenle sanatçıların ekonomik açıdan güvencesiz bir konumda kaldıkları ve sanat üretimini çoğu zaman farklı mesleklerle birlikte sürdürdükleri anlaşılmaktadır. Sanatçıların gazete ve dergilerde yayımlanan yazıları ile arşiv belgeleri, bu dönemde

sanatçıların ekonomik sorunlarını, sanatın kurumsal olarak desteklenmesi gerekliliğini ve sanat ortamının geliştirilmesine yönelik önerilerini ortaya koyan temel kaynaklar niteliğindedir.

2. KURUMSAL YAPI: DEVLET HİMAYESİ VE SANAT POLİTİKALARI

Cumhuriyet döneminde sanatın gelişmesi büyük ölçüde devletin kültür politikaları çerçevesinde şekillenmiştir. Yeni kurulan ulus devlet, kültür alanını toplumsal dönüşümün temel araçlarından biri olarak değerlendirmiş ve sanat faaliyetlerini bu politikaların ayrılmaz bir parçası hâline getirmiştir (Öndin, 2002, s. 42–43). Bu doğrultuda sanat eğitimi yeniden düzenlenmiş, sanat üretimini teşvik eden çeşitli uygulamalar hayata geçirilmiş ve sanat kurumları güçlendirilmeye çalışılmıştır. Bu süreçte kültür ve sanat alanındaki gelişmeler, büyük ölçüde devletin modernleşme ve uluslaşma hedefleri doğrultusunda ilerlemiştir. Özellikle 1930’lu yıllarda devletin kültür ve sanat alanına doğrudan yön vermiş; sanat yalnızca estetik bir üretim alanı olarak değil, aynı zamanda yeni toplumun kültürel kimliğini inşa eden bir araç olarak konumlandırılmıştır. Kültür politikası bir program olarak ele alınmış ve sanat faaliyetlerinin bu çerçevede gelişmesi beklenmiştir. Buna paralel olarak sanat ortamı, uluslaşma ideolojisiyle bağlantılı biçimde “ulusal sanat” anlayışı etrafında şekillenmiş; sanatın hem modernleşmeyi hem de ulusal kültürel kimliği temsil etmesi gerektiği yönünde çeşitli tartışmalar yürütülmüştür. Sanatın toplumla ilişkisi ve devlet tarafından nasıl yönlendirilmesi gerektiği sorusu da dönemin temel tartışma başlıklarından biri hâline gelmiştir (Yasa Yaman, 1992, s. 10–14).

Bu ideolojik çerçevenin bir uzantısı olarak 1930’lu yıllarda sanatın devrim ideolojisiyle ilişkilendirilmesi gerektiği yönündeki görüşler de güç kazanmıştır. Sanatın yeni kurulan

Cumhuriyet'in değerlerini ve toplumsal dönüşümünü yansıtması gerektiği düşünülmüş; dolayısıyla yalnızca bireysel bir ifade alanı olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve ideolojik bir işlev üstlenmesi gereken bir alan olarak değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım doğrultusunda sanatın devlet koruması altında geliştirilmesi gerektiği yönündeki görüşler güçlenmiş; sanatın toplumsal işlevini yerine getirebilmesi, yeni sanat anlayışlarının gelişebilmesi ve sanatçının üretim koşullarının iyileştirilebilmesi için devlet desteğinin gerekliliği vurgulanmıştır (Yasa Yaman, 1992, s. 16–20).

Cumhuriyet döneminde şekillenen sanat ortamı, yalnızca devlet politikalarıyla değil, sanatçıların kendi örgütlenmeleri aracılığıyla da gelişmiştir. Sanatçılar yalnızca bireysel üretimle yetinmemiş, sanat ortamının gelişmesine katkı sağlayacak kolektif girişimlerde de bulunmuşlardır. Sanatçıların mesleki konumlarını güçlendirme ve sanat üretimini görünür kılma amacıyla çeşitli sanatçı birlikleri ve toplulukları kurulmuş; bu oluşumlar aracılığıyla sergiler düzenlenmiş ve sanat üzerine tartışmalar yürütülmüştür. Nitekim 1908'de kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin daha sonra Güzel Sanatlar Birliği (1927) adıyla faaliyetlerini sürdürmesi ve Cumhuriyet döneminde Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği (1929), d Grubu (1933) gibi yeni sanatçı topluluklarının ortaya çıkması, sanatçıların kendilerine kurumsal bir alan açma çabalarını göstermektedir. Söz konusu örgütlenmeler, sanatçıların yalnızca eserlerini sergileyebilecekleri bir zemin yaratmakla kalmamış, aynı zamanda sanatçının mesleki kimliğinin güçlendirilmesi ve sanatın kamusal alanda görünürlük kazanması açısından da önemli bir rol oynamıştır (Elçil, 2007, s. 2–3; Bilgin, 2021, s. 6–8).

Kurumsal yapının bir diğer ayağını sanat eğitimi oluşturmuştur. Cumhuriyet döneminde sanat ortamının gelişmesinde Güzel Sanatlar Akademisi önemli bir rol

üstlenmiştir. Özellikle Burhan Toprak tarafından başlatılan 1936 reformu ile Akademi modern sanat anlayışının etkili olduğu bir eğitim merkezine dönüşmüştür. Akademi, yalnızca eğitim programının yenilenmesiyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda Türkiye’de sanat eğitiminin modernleşmesi ve yeni bir sanat anlayışının kurumsal düzeyde güçlenmesi bakımından belirleyici bir kurum hâline gelmiştir (Üstünipek, 2009, s. 3–6).

Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte Ankara’nın başkent olarak belirlenmesi, yalnızca siyasal bir dönüşümü değil, aynı zamanda kültürel ve sanatsal yaşamın yeni bir merkez etrafında yeniden örgütlenmesini de beraberinde getirmiştir. Yeni kurulan devletin ideallerini temsil edecek kamu yapıları, kültür kurumları ve sanatsal etkinlikler başkentte yoğunlaşmış; Ankara, modernleşme projesinin en görünür sahnelerinden biri hâline gelmiştir. Başkentte gerçekleştirilen mimari projeler ve kültürel girişimler, Cumhuriyet’in yeni kimliğini görünür kılmayı amaçlayan bütüncül bir kültür politikası çerçevesinde değerlendirilmiştir (Yasa Yaman, 2012, s. 145).

Merkezde şekillenen bu kurumsal yapı, taşraya doğru genişleyen bir kültür politikasıyla tamamlanmıştır. Halkevleri, sanatın yalnızca büyük şehirlerle sınırlı kalmaması ve toplumun farklı kesimlerine ulaştırılması bakımından önemli bir işlev üstlenmiştir. Halkevleri bünyesinde açılan resim kursları, düzenlenen sergiler ve yayımlanan kültür-sanat dergileri aracılığıyla sanat eğitiminin yaygınlaştırılması hedeflenmiş; aynı zamanda ressamlar için yeni üretim ve görünürlük alanları oluşturulmuştur. Böylece Halkevleri, hem sanat faaliyetlerinin ülke geneline yayılmasını sağlayan hem de devletin kültür politikalarını yerel ölçekte uygulayan kurumsal merkezler hâline gelmiştir (Korur, 2008, s. 7–8; Keskin, 2012, s. 4–5).

Halkevlerinin sanatın yaygınlaştırılmasındaki işlevi, büyük ölçüde devlet ve parti destekli finansman

mekanizmalarıyla sürdürülebilmiştir. Sivas Halkevi ile Cumhuriyet Halk Partisi Genel Sekreterliği arasında gerçekleştirilen yazışmalarda, Halkevinde açılması planlanan resim ve heykel kurslarında görev alacak ressamların maaş ve ikamet giderlerinin kurum tarafından karşılanacağı, ayrıca atölye kurulumu ile malzeme temini için maddi destek sağlanacağı belirtilmektedir. Bu belgeler, Cumhuriyet döneminde sanat faaliyetlerinin önemli ölçüde kamusal kaynaklarla yürütüldüğünü ve sanatçıların geçimlerini çoğunlukla devlet destekli kurumsal yapılar aracılığıyla sürdürdüklerini göstermektedir. Ressamların Halkevlerinde öğretici olarak görevlendirilmesi ve üretim süreçlerinin maddi olarak desteklenmesi, sanat üretiminin yalnızca bireysel çabaya değil, aynı zamanda belirli ekonomik ve kurumsal koşullara bağlı olduğunu ortaya koymaktadır (BCA, 490-1-0-0 / 2022-46-1).

Cumhuriyet'in kültür politikaları doğrultusunda şekillenen sanatsal ortam içerisinde sergiler, sanat üretiminin görünürlük kazandığı temel mecralardan biri olarak öne çıkmıştır. Erken Cumhuriyet döneminde düzenlenen sergiler, sanatçıların eserlerini kamuoyuna sunabildikleri en önemli platformlardan biri hâline gelmiştir. Güzel Sanatlar Birliği tarafından 1923 yılından itibaren Ankara'da düzenlenen Ankara Resim Sergileri, yalnızca sanatçıların üretimlerini görünür kılan etkinlikler değil, aynı zamanda devletin sanat üretimini teşvik ettiği araçlar olarak işlev görmüştür. Bu sergilerde yer alan bazı eserlerin devlet tarafından satın alınarak kamu koleksiyonlarına dâhil edilmesi, sanatçıların üretimlerinin doğrudan desteklenmesini sağlamıştır (Aydın-Altay, 2021, s. 130–131, 135). Böylece sergiler, estetik üretimin sergilendiği alanların ötesinde, devletin kültür politikalarının uygulamaya geçirildiği kamusal platformlar hâline gelmiştir (Bican, 2025, s. 172–174). Sergiler etrafında şekillenen bu yapı sürdürülebilir bir sanat piyasasının oluşmasını sağlayamamıştır. Sanat eserlerinin dolaşımı büyük ölçüde sergiler

aracılığıyla gerçekleşmiş, ancak bu etkinlikler kalıcı bir satış ağı yaratamamış ve sanat piyasasının kurumsallaşmasına sınırlı katkı sunabilmiştir (Üstünipek, 1998, s. 102). Bu durum, sanat alanında en güçlü alıcının devlet olduğu bir yapının ortaya çıkmasına yol açmış; devlet kurumları ile kamu görevlilerinden oluşan koleksiyoncu çevresi eser dolaşımında belirleyici hâle gelmiştir (Sülün, 2019, s. 56).

Sanat piyasasında devletin ağırlıklı konumu, dönemin arşiv belgelerinde de açık biçimde izlenebilmektedir. 1936 yılında düzenlenen On Üçüncü Ankara Resim Sergisi'ne ilişkin bir belgede, serginin ziyaret edilmesi ve beğenilen eserlerin satın alınması yoluyla sanatçıların “taltif ve teşvik edilmeleri” gerektiği ifade edilmiştir. Bu çağrının çeşitli devlet kurumlarına iletilmesi, sanat üretiminin kurumsal biçimde desteklenmesine yönelik sistemli bir yaklaşımın benimsendiğini göstermektedir (Aydın-Altay, 2021, s. 135; BCA, 03010.173.194.3).

1930'lu yıllarda düzenlenen İnkılap Sergileri ve Birleşik Resim ve Heykel Sergileri ise sergi faaliyetlerinin yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda ideolojik bir işleve de sahip olduğunu işaret etmektedir. Özellikle İnkılap Sergileri, sanatçıların Cumhuriyet devrimlerini konu alan eserler üretmelerini teşvik ederek sanat üretiminin ideolojik bir içerik kazanmasına katkı sağlamıştır (Bican, 2025, s. 174–179). Bu sergiler ayrıca sonraki yıllarda Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin ortaya çıkmasına zemin hazırlamış ve Türkiye'de kurumsal bir sergi geleneğinin oluşumunda belirleyici rol oynamıştır (Aydın-Altay, 2021, s. 136–137).

Devlet Resim ve Heykel Sergileri, 1939 yılından itibaren sanatçıların eserlerini düzenli olarak sergileyebildikleri başlıca platformlardan biri hâline gelmiştir. Sergilerde verilen ödüller ve devlet tarafından gerçekleştirilen eser satın almaları, sanatçıların teşvik edilmesine yönelik temel araçlar arasında yer almıştır.

Bunun yanı sıra bankaların sergilerden eser satın alarak koleksiyon oluşturmaya başlaması, her ne kadar sınırlı olsa da sanat piyasasının çeşitlenmeye başladığına işaret etmektedir (Üstünipek, 1999, ss. 188–193; Bican, 2025, ss. 184–190).

Sanat üretimini destekleyen bu kurumsal yapı, yalnızca sergi organizasyonlarıyla değil, doğrudan ekonomik destek mekanizmalarıyla da güçlendirilmiştir. Millî Eğitim Bakanlığı tarafından 1947 yılında gönderilen bir yazıda, Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nden eser satın alınmasının sanatçılara maddi ve manevi destek sağlayacağı açıkça ifade edilmiştir (BCA, 30-10-0-0, 146/45/3). Benzer biçimde, 1946 tarihli bir başka belgede çeşitli kamu kurumlarının sergilerden eser satın almaya teşvik edilmesi, sanat piyasasının büyük ölçüde devlet kurumları aracılığıyla şekillendiğini göstermektedir (BCA, 490-1-0-0, 977/789/2). Bu uygulamalar, Osmanlı dönemindeki saray merkezli patronaj sisteminden farklı olarak Cumhuriyet döneminde sanatın doğrudan devlet kurumları aracılığıyla desteklendiği yeni bir yapının ortaya çıktığını göstermektedir. Bu çerçevede devlet, sergiler, kamu alımları ve sanat eğitime yönelik politikalar aracılığıyla sanat üretimini yönlendiren ve teşvik eden temel aktör hâline gelmiştir (Saydam ve Kirel, 2022, s. 3–6).

Sanat üretimini desteklemeye yönelik bu politikalar, yalnızca satın alma ve sergi faaliyetleriyle sınırlı kalmamış, sanatçıların üretim süreçlerine doğrudan müdahil olan uygulamaları da içermiştir. 1938 yılında başlatılan Yurt Gezileri programı kapsamında sanatçılar Anadolu'nun çeşitli şehirlerine gönderilmiş ve buldukları bölgelerde gözlem yaparak eser üretmeleri teşvik edilmiştir. Bu program aracılığıyla hem sanat üretiminin çeşitlendirilmesi hem de ulusal kimliğin görsel olarak temsil edilmesi amaçlanmıştır. Bununla birlikte, söz konusu destek mekanizmaları sanat üretimini teşvik etse de bağımsız bir sanat piyasasının oluşmasına yeterli katkıyı sağlayamamıştır

(Bican, 2025, s. 192–208). Buna karşın, 1940’lı yıllardan itibaren sınırlı da olsa devlet dışı destek girişimlerinin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu bağlamda Yedinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi, sanatçıların özel bir girişim aracılığıyla desteklenmesi bakımından dikkat çekicidir. İstanbul Ayvansaray’da Bulgur ve Çeltik Fabrikası sahibi Ahmet Çanakçılı, *Amaç* dergisi ile yaptığı protokol çerçevesinde, sergide ödül alamayan ancak başarılı bulunan eserleri desteklemek amacıyla bir ödül ihdas etmiştir. Beş kişilik bir jüri tarafından belirlenen bu ödül kapsamında, birinciye 750, ikinciye 500 ve üçüncüye 250 lira olmak üzere beş yıl boyunca her yıl toplam 1.500 lira verilmesi kararlaştırılmıştır. İlk kez Yedinci Sergi’de uygulanan bu girişim, sanatçıların devlet dışındaki kaynaklarla desteklenmesine yönelik erken örneklerden biri olarak değerlendirilmelidir (Özkan Koç, 2021, s. 236).

3. PİYASANIN ZAYIFLIĞI VE EKONOMİK GÜVENCESİZLİK

Cumhuriyet döneminde sanat piyasasının yapısı, sanat eserlerinin üretim, dolaşım ve tüketim süreçlerini belirleyen kurumsal ve ekonomik koşullar çerçevesinde şekillenmiştir. Ancak Erken Cumhuriyet döneminde Türkiye’de bağımsız ve süreklilik taşıyan bir sanat piyasası henüz gelişmemiştir. Sanat eserlerinin dolaşımı büyük ölçüde devlet kurumları tarafından düzenlenen sergiler, sanatçı birlikleri ve sınırlı sayıdaki kültürel etkinlikler aracılığıyla gerçekleşmiştir. Bu doğrultuda devletin kültür politikaları ve kurumsal girişimleri, sanat üretiminin desteklenmesi ve kamusal görünürlük kazanmasında belirleyici rol oynamıştır. Çeşitli sergi etkinlikleri ile sanatçı birlikleri, bu dönemde sanatın dolaşıma girmesini sağlayan başlıca platformlar arasında yer almıştır (Üstünipek, 1998, s. 71–76). Bununla birlikte, söz konusu kurumsal yapı, bağımsız bir sanat piyasasının oluşumu için yeterli olmamış; özellikle 1940–1960 yılları

arasında sanat eserlerinin dolaşımı ve sanatçıların eserlerini sergileyebilecekleri mekânlar oldukça sınırlı kalmıştır. Bu koşullar altında sanat faaliyetleri çoğunlukla devlet tarafından düzenlenen sergiler, Halkevleri etkinlikleri ve kültür-sanat dergileri aracılığıyla görünürlük kazanmıştır (Keskin, 2012, s. 1–6).

Sanat piyasasının gelişmemesinin temel nedenleri arasında sanat eserlerine yönelik talebin sınırlı olması, özel koleksiyonculuğun dar bir çevrede kalması ve sanatçı ile alıcı arasında aracılık edecek kurumsal mekanizmaların bulunmaması yer almaktadır. Batı’da galeriler, sanat tacirleri ve koleksiyoncular aracılığıyla işleyen piyasa yapısına karşılık, Türkiye’de bu tür yapılar gelişmemiştir. Bu nedenle sanat eserlerinin dolaşımı çoğu zaman sanatçıların bireysel girişimlerine ya da devlet kurumlarının alımlarına bağlı kalmıştır. Bu yapısal eksiklikler, sanat üretiminin ekonomik sürdürülebilirliğini doğrudan etkilemiştir. Sanatçıların eserlerini düzenli olarak sergileyebilecekleri ve satış gerçekleştirebilecekleri mekânların bulunmaması, üretimin ekonomik bir karşılık bulmasını zorlaştırmış; eserlerin dolaşımı büyük ölçüde sergiler ve sınırlı sayıdaki alıcıyla sınırlı kalmıştır. Böylece sanat eserlerinin düzenli biçimde dolaşıma girmesi güçleşmiş ve sanatçıların ekonomik olarak bağımsızlaşmaları sınırlı kalmıştır (Üstünipek, 1998, s. 91–92).

Bağımsız galerilerin yok denecek kadar az olması, sergilerin büyük şehirlerde çoğunlukla akademi, dernek, konsolosluk, mağaza salonları ve hatta pastaneler gibi farklı işlevlere sahip kamusal ve yarı kamusal mekânlarda düzenlenmesine yol açmıştır. Taşrada ise sergiler ağırlıklı olarak Halkevi salonlarında gerçekleştirilmiş; bunun yanı sıra ortaöğretim kurumları ve liseler gibi eğitim yapıları da sergi mekânı olarak kullanılmıştır. Bu tablo, erken Cumhuriyet döneminde sanat ortamının belirli bir galeri sistemi etrafında

değil, mevcut kamusal alanların geçici olarak dönüştürülmesiyle şekillendiğini göstermektedir. Böylece sanat ortamı, kurumsallaşmış ve süreklilik taşıyan bir galeri sisteminden çok, geçici olarak dönüştürülen çok işlevli kamusal alanlar üzerinden gelişmiştir (Özkan Koç, 2021, s. 60; Aydın Altay, 2021, s. 148).

Bu koşullar içerisinde galericilik alanında bazı girişimler ortaya çıkmış olsa da bunlar kalıcı ve sürdürülebilir bir piyasa yapısı oluşturamamıştır. Türkiye’de sanat galerisi açmaya yönelik erken örneklerden biri olan 1939 tarihli Taksim Daimi Resim ve Heykel Galerisi, sanatçılar tarafından büyük çabalarla kurulmuş; Arif Kaptan’ın aktardığı üzere ressam galerinin açılması için doğrudan fiziksel üretim sürecine dahi katılmışlardır (Sülün, 2019, s. 58). Benzer biçimde Beyoğlu’nda İsmail Hakkı Oygur tarafından açılan galeri de bu ihtiyaca cevap verme girişimi olarak ortaya çıkmıştır (Üstünipek, 1998, s. 111–113). Ancak bu örnekler, sanat piyasasının uzun vadeli ve kurumsallaşmış bir yapıya dönüşmesini sağlayamamıştır. Bununla birlikte, 1940’lı yıllardan itibaren bazı bankaların sanat eserleri satın alarak koleksiyon oluşturmaya başlaması, sanat piyasasının gelişimi açısından sınırlı da olsa yeni bir aşamaya işaret etmektedir. Özellikle Türkiye İş Bankası ve Yapı Kredi Bankası’nın oluşturduğu koleksiyonlar bu süreçte önemli bir rol oynamıştır (Üstünipek, 1998, s. 116). Ancak bu gelişme, özel koleksiyonculuğun yaygınlaştığı ve piyasanın kendi dinamikleriyle işlediği bir yapının oluştuğu anlamına gelmemektedir. Aksine, bu örnekler sanat piyasasının hâlâ büyük ölçüde kurumsal ve yarı kamusal destekler aracılığıyla şekillendiğini göstermektedir.

Bu koşullar altında ressamlar yalnızca sanatsal üretimle geçimlerini sürdürememiş, çeşitli sektörlerde çalışmak zorunda kalmışlardır. Böylece ressam kimliği yalnızca sanatsal üretim üzerinden değil, ekonomik zorunlulukların belirlediği çok yönlü bir mesleki yapı içinde şekillenmiştir. Halkevleri ise sanatçılar

için hem bir istihdam alanı hem de üretim ve görünürlük imkânı sunan önemli bir kurumsal yapı olarak öne çıkmıştır (Üstünipek, 1998, s. 81–82). Bu durum, erken Cumhuriyet döneminde sanatçı kimliğinin henüz ekonomik açıdan bağımsız ve özerk bir meslek olarak kurumsallaşmadığını açıkça ortaya koymaktadır (Özkan Koç, 2021, s. 161–172).

II. Dünya Savaşı yıllarında (1939-1945) yaşanan ekonomik koşullar, mevcut yapısal sorunları daha da derinleştirmiştir. Savaş döneminde boya, tuval ve benzeri sanat malzemelerinin temin edilmesi zorlaşmış ve olanların da fiyatları ciddi ölçüde yükselmiştir. Bu dönemde sanatçılar yalnızca eserlerini satmakta değil, üretim için gerekli malzemeleri temin etmekte ve eserlerini değeri kadar fiyata satmakta güçlük çekmişlerdir (Üstünipek, 1998, s. 105).

Savaş yıllarında derinleşen ekonomik ve kurumsal sorunlar, Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi'nde yer alan belgelerde de somut biçimde izlenebilmektedir. Halkevleri bünyesinde yürütülen sanat faaliyetlerine ilişkin raporlar, taşrada gerçekleştirilen sanat eğitimi çalışmalarının yanı sıra plastik sanatların ekonomik ve kurumsal koşullarına dair önemli veriler sunmaktadır. Nitekim ressam Cemal Tollu'nun Manisa Halkevi'nde düzenlenen resim kursuna ilişkin hazırladığı raporda, resim malzemelerinin temininde yaşanan güçlükler, yağlı boya gibi temel araçların bulunamaması ve canlı model eksikliği gibi sorunlar ayrıntılı biçimde belirtilmektedir (BCA, 490-1-0-0 / 2022-46-1). Tollu'nun raporunda ayrıca Türkiye'de plastik sanatların henüz güçlü bir meslek alanı oluşturmadığı ve sanat eğitimi alan birçok gencin mezuniyet sonrasında sanat dışı alanlarda çalışmak zorunda kaldığı da vurgulanmaktadır. Sanatın gelişebilmesi için büyük şehirlerde galerilerin kurulması ve sanat eserlerinin satın alınarak sanatçıların desteklenmesi gerektiği ifade edilirken, ressam Nurettin Ergüven tarafından hazırlanan raporda da müzelerin kurulmasının ve sanat eserlerinin kamu

kurumları tarafından desteklenmesinin gerekliliği dile getirilmektedir (BCA, 490-1-0-0 / 2022-46-1).

Belgeler aynı zamanda sanat ortamındaki merkez-taşra eşitsizliğini de görünür kılmaktadır. Taşrada yürütülen sanat faaliyetlerinin maddi ve kurumsal olanaklarının oldukça sınırlı olduğu anlaşılmaktadır. Malzeme eksikliği, sergi mekânlarının yetersizliği ve sanat ortamının dar çevrelerle sınırlı kalması, sanat üretiminin sürdürülebilir bir meslek pratiği hâline gelmesini zorlaştırmıştır. Bu durum, taşrada sanatın yaygınlaştırılmasına yönelik girişimlere rağmen sanat ortamının uzun süre İstanbul ve Ankara gibi merkezlerde yoğunlaşmasına yol açmıştır.

Sanatçıların ekonomik sıkıntıları yalnızca kurumsal raporlarda değil, bireysel başvurularda da görünür hâle gelmektedir. Nitekim ressam Mustafa Sururi Taylan'ın resim yapabilmek için gerekli malzemeleri temin edemediğini ve geçimini sağlayamadığını belirterek partiden yardım talebinde bulunduğu dilekçesi, sanat üretiminin tek başına yaşamı sürdürmeye yetmediğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Sanatçının İzmir Fuarı pavyonlarının dekoratif işlerinde çalışabilmek için kıyafet ve yol masrafı talebinde bulunması, ressamların çoğu zaman sanat üretimi dışında işlerde çalışmak zorunda kaldıklarını ortaya koymaktadır (Özkan Koç, 2024, s. 92-100; BCA, 490-01-00, 2015-17-2).

Bu ekonomik güvencesizlik, sanatçının yaşamının ilerleyen dönemlerine ilişkin basın haberlerinde de açıkça izlenebilmektedir. *Ulus* gazetesinde ressam arkadaşı Saip Tuna tarafından kaleme alınan bir yazıda, Mustafa Sururi Taylan'ın uzun yıllar boyunca maddi sıkıntılar içinde yaşadığı ve hastalığı sırasında da ağır koşullarla karşı karşıya kaldığı belirtilmektedir. Yazıda sanatçının yalnız ve yoksul bir yaşam sürdüğü vurgulanmakta; bu da Erken Cumhuriyet döneminde ressamların karşı karşıya kaldığı güvencesizliğin bireysel yaşamlar

üzerindeki etkisini çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır (Tuna, 10 Aralık 1947, s. 5; Özkan Koç, 2024, s. 95–96).

4. RESSAM KİMLİĞİNİN MESLEKİ ÇOĞULLUĞU

Erken Cumhuriyet döneminde sanat piyasasının sınırlı yapısı ve sanat ortamının kurumsal altyapısındaki yetersizlikler, ressamların yalnızca sanat üretimi üzerinden geçimlerini sağlamalarını büyük ölçüde imkânsız kılmıştır. Sergi mekânlarının azlığı, galerilerin gelişmemiş olması ve sanat eserlerine yönelik talebin düşük düzeyde kalması, sanat üretiminin ekonomik bir karşılık bulmasını zorlaştırmıştır. Bu koşullar altında birçok sanatçı, yaşamlarını idame ettirebilmek için öğretmenlik, memuriyet, akademik görevler, grafik tasarım, dekorasyon ve çeşitli kültürel organizasyonlar gibi farklı alanlara yönelmek zorunda kalmıştır (Öndin, 2002, s. 42–44; 108–109). Böylece Erken Cumhuriyet döneminde ressam kimliği, yalnızca estetik üretimle sınırlı olmayan; farklı mesleki pratiklerle iç içe geçmiş çok katmanlı bir yapı içinde şekillenmiştir.

Ressam kimliğinin bu çok yönlü yapısı, yalnızca bireysel ekonomik zorunluluklarla değil, aynı zamanda sanat eğitimi kurumlarının ve kamu yapısının sunduğu istihdam biçimleriyle de ilişkilidir. Cumhuriyet döneminde sanat ortamının gelişiminde Güzel Sanatlar Akademisi merkezi bir rol üstlenmiştir. 1914 kuşağı olarak adlandırılan İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Hikmet Onat ve Namık İsmail gibi sanatçılar, yurt dışındaki eğitimlerinin ardından Türkiye'ye dönerek Akademi'de öğretim kadrosunda görev almış ve sanat eğitiminin modernleşmesine katkı sağlamışlardır. Bu sanatçılar yalnızca eser üretmekle kalmamış, aynı zamanda sanat eğitimi yoluyla yeni kuşak ressamların yetişmesinde de belirleyici olmuşlardır (Elçil, 2007, s. 2). Avrupa'da eğitim gören sanatçıların Türkiye'ye döndükten

sonra üstlendikleri çok yönlü roller dikkat çekmektedir. Nitekim 1927 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi'nde İbrahim Çallı atölyesinden mezun olan Edip Hakkı Köseoğlu, aynı yıl açılan sınavı kazanarak Paris'e gitmiş; burada dekorasyon ve fresk eğitimi almış, farklı atölyelerde ve üretim alanlarında çalışmıştır. 1932'de Türkiye'ye döndükten sonra Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim üyeliği yapmış ve uygulamalı sanatlar alanında görev almıştır. Benzer biçimde Nurullah Cemal Berk de Paris'teki eğitiminin ardından Türkiye'ye dönerek hem sanat gruplarının oluşumunda aktif rol oynamış hem de Akademi'de görev almış, ayrıca CHP Yurt Gezileri kapsamında üretimlerde bulunmuştur (Yasa Yaman, 2012, s. 270–271). Bu örnekler, Erken Cumhuriyet döneminde sanatçıların yalnızca bireysel üretimle sınırlı kalmadıklarını; uluslararası sanat ortamıyla kurdukları ilişkiyi Türkiye'de kurumsal yapılanma, eğitim ve sanat örgütlenmesi süreçlerine taşıdıklarını göstermektedir.

Aynı süreçlerde birçok sanatçı, sanat üretimini ortaöğretim kurumlarında resim öğretmenliği ya da çeşitli kamu görevleriyle birlikte sürdürmüştür. Güzel Sanatlar Akademisi'nde Hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyelerinde eğitim gören Sami Lim'in mezuniyetinin ardından Devlet Demiryolları'nda göreve başlaması ve otuz bir yıl boyunca bu kurumda çalışması bu durumun örneklerinden biridir. Ziya Keseroğlu ise Akademi'deki eğitiminin ardından İstanbul Yüksek Teknik Okulu Mimarlık Bölümü'nde resim öğretmeni olarak görev yapmış; aynı zamanda Güzel Sanatlar Birliği ile Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği gibi sanatçı oluşumlarının sergilerine katılmıştır. Şeref Akdik ve Malik Aksel de öğretmenlik mesleği aracılığıyla sanat üretimlerini sürdürmüş; başta Gazi Eğitim Enstitüsü olmak üzere çeşitli liselerde görev alarak sanat eğitiminin gelişimine katkı sağlamışlardır. Grafik sanatları alanında çalışan İhap Hulusi Görey, Almanya'da aldığı sanat eğitiminin ardından Türkiye'ye dönerek afiş ve grafik

tasarım çalışmalarına yönelmiştir. Sanatçı; Ziraat Bankası, İş Bankası, Sümerbank ve Türk Hava Kurumu gibi birçok kamu kurumu ile özel kuruluş için grafik tasarımlar üretmiştir (Yasa Yaman, 2012, s. 214, 216, 230–231, 236, 268). Görey'in hazırladığı afişler, Cumhuriyet'in kültür politikalarının görsel temsilde önemli bir işlev üstlenmiştir (Bican, 2025, s. 208–212). Basında yayımlanan illüstrasyon ve grafik çalışmalarıyla öne çıkan Münir Fehim de sanatçıların farklı görsel üretim alanlarında etkinlik gösterdiğini ortaya koyan isimlerden biridir. Özellikle Cumhuriyet'in onuncu yılı için hazırladığı görseller, Cumhuriyet ideolojisinin görsel bir dil aracılığıyla aktarılmasında sanatın önemli bir araç olarak kullanıldığını göstermektedir (Özkan Koç, 2025, s. 169).

Bu çok yönlü mesleki yapının dikkat çekici örneklerinden biri Refik Fazıl Epikman'dır. Güzel Sanatlar Akademisi'nde aldığı eğitimin ardından devlet bursuyla Paris'e gönderilen Epikman, burada sürdürdüğü sanat çalışmalarının ardından Türkiye'ye dönerek Akademi'de görev almış ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucuları arasında yer almıştır. Ancak sanatçının faaliyetleri bunlarla da sınırlı kalmamış; Gazi Eğitim Enstitüsü ve çeşitli ortaöğretim kurumlarında öğretmenlik yapmış, Halkevi etkinliklerinde aktif rol almış, sergiler düzenlemiştir. Ayrıca CHP'nin kültür politikaları çerçevesinde yürütülen yurt gezilerine katılmış ve Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nde ödül almıştır (Ulusoy, 2006, s. 7–11).

Benzer biçimde Seyfi Hüsnü Toray da Paris'te sürdürdüğü sanat eğitiminin ardından Türkiye'ye dönerek öğretmenlik yapmış ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde görev almıştır. Aynı zamanda Güzel Sanatlar Birliği ile Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin üyesi olarak sergilere katılmış, CHP Yurt Gezileri kapsamında Diyarbakır'a gönderilerek devlet destekli kültürel faaliyetlerde yer almıştır (Yasa Yaman, 2012, s.

208). Nurullah Berk ise ressam kimliğinin yanı sıra yazarlık, öğretim üyeliği ve müzecilik gibi alanlarda da etkin rol üstlenmiş; sanat ortamının kurumsal ve düşünsel gelişimine katkı sağlamıştır (Genim, 2007, s. 1). Yozgat Lisesi'nde resim öğretmeni olarak görev yapan ressam Cemal Bingöl ise öğrencilerinin ürettiği eserleri Türkiye ve yurtdışında sergilenmesini sağlayarak ulusal ve uluslararası kamuoyunda hakkından başarıyla söz ettirmiştir (Çapar & Alpaslan, 2025, s. 1010–1015).

Sanatçıların mesleki çoğulluğu yalnızca eğitimcilik ve bürokratik görevlerle sınırlı kalmamış; grafik tasarım, dekorasyon ve sahne tasarımı gibi uygulamalı alanlara da yayılmıştır. Nitekim Turgut Zaim, Maarif Vekâleti'nin teklifiyle Ankara Devlet Konservatuarı bünyesinde sahne dekoru ve kostüm tasarımı alanında çalışmış; Anadolu'dan esinlenen görsel unsurları bu alana taşımıştır (Aydın Altay, 2023, s. 859–860). Benzer biçimde sergi mekânlarının düzenlenmesi, pavyonların tasarlanması ve teşhir düzeninin oluşturulması gibi süreçlerde de ressamlar aktif rol almış; Vedat Ömer Ar ve Arif Dino gibi sanatçılar bu tür işlerde aktif görev üstlenmişlerdir (Bican, 2025, s. 208–212).

Mustafa Sururi Taylan'ın yaşamında da bu çok yönlü çalışma izlenmektedir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde aldığı akademik sanat eğitiminin ardından askerlik hizmeti sonrası Ankara'da Tapu ve Kadastro ile İller Bankası'nda desinatör olarak çalışan Taylan, bir yandan da resim üretimini sürdürerek geçimini sağlamaya çalışmıştır. Bu örnek, Erken Cumhuriyet döneminde ressam kimliğinin sanat üretimi ile kamu görevi ve uygulamalı görsel üretim alanları arasındaki ilişkiyi somut biçimde ortaya koymaktadır (Özkan Koç, 2024, s. 94).

Bu mesleki çoğulluk, devletin kültür politikaları kapsamında yürütülen kamusal faaliyetlerde de belirginleşmektedir. Bu faaliyetlerin başlıca yürütüldüğü

kurumlardan biri olan Halkevleri, sanat eğitiminin yaygınlaştırılmasında önemli bir işlev üstlenmiş; aynı zamanda ressamların üretim yapabildikleri, kamusal görev üstlenebildikleri ve mesleklerini sürdürebildikleri bir alan oluşturmuştur. Nitekim arşiv belgeleri, bazı şehirlerde Halkevleri bünyesinde yetenekli gençleri yetiştirmek amacıyla resim kursları² açılmasına karar verildiğini göstermektedir (BCA, 490-1-0-0, 2022-46-1, 05.11.1944).

Bu uygulamaların yalnızca idari kararlarla sınırlı kalmadığı, aynı zamanda sanatçılar tarafından da desteklenen bir model olduğu görülmektedir. Cemal Tollu, 1943 tarihli yazısında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun çeşitli illerde resim atölyeleri kurulması ve bu atölyelere sanatçı öğretmenler atanması yönündeki teklifini aktararak Halkevlerinin bu tür bir

² Cumhuriyet Halk Partisi Genel Sekreterliği tarafından hazırlanan "Halkevlerinde açılacak Resim Kursları hakkında" başlıklı belgeler, söz konusu kursların amaç ve işleyişini ayrıntılı biçimde ortaya koymaktadır. Bu kursların amacı, yurdun çeşitli bölgelerinde bulunan yetenekli gençlere rehberlik etmek, sanata uzak kalmış kabiliyetleri ortaya çıkarmak ve buldukları çevrede sanat sevgisini artırmak olarak tanımlanmıştır. Belgelerde kurslarda görevlendirilecek ressamların sanat çevresinde eserleriyle tanınmış olmaları, mümkünse yurt gezilerine katılmış bulunmaları, öğretmenlik vasfına sahip olmaları ve Güzel Sanatlar Akademisi gibi sanat eğitimi veren kurumlarda yetişmiş olmaları gerektiği belirtilmektedir. Ayrıca görevlendirilen sanatçılardan, buldukları yerin mahallî özelliklerini yansıtan kompozisyonlar ve etütler üretmeleri de beklenmiştir. Talimatnameler kursların organizasyonuna ilişkin ayrıntıları da içermektedir. Belgelerde kursların öğretmen ressamın göreve başladığı tarihten itibaren iki ay süreceği, görevlendirilen sanatçıların aylık ücret ve yol masraflarının karşılanacağı ve hazırladıkları eserleri merkeze göndermelerinin beklendiği belirtilmektedir. Halkevlerinin ise kurs için uygun bir atölye hazırlamak, gerekli malzemeleri sağlamak ve sanatçının konaklamasını temin etmekle yükümlü olduğu ifade edilmektedir. Bunun yanında Güzel Sanatlar Şubesi komitelerinin kursu duyurmak, genç yetenekleri toplamak ve ihtiyaç sahibi öğrencilerin malzeme teminini sağlamak gibi görevler üstlendiği görülmektedir. Öğretmen resamlardan yalnızca uygulamalı eğitim vermeleri değil, aynı zamanda konferanslar düzenlemeleri ve faaliyetlerin sonunda Genel Sekreterliğe rapor sunmaları da istenmiştir. Bu düzenlemeler, Halkevlerinin erken Cumhuriyet döneminde sanat eğitiminin yaygınlaştırılması ve yerel kültürel hayatın geliştirilmesi açısından kurumsal bir rol üstlendiğini; ressamlar açısından ise eğitim, üretim ve mesleki faaliyet imkânı sağlayan önemli bir zemin oluşturduğunu göstermektedir (BCA, 490-1-0-0 / 2022-46-1).

yapılanmayı gerçekleştirebilecek kurumsal imkâna sahip olduğunu belirtmektedir. Tollu'ya göre bu uygulama hem sanat eğitiminin yaygınlaşmasını sağlayacak hem de sanatçılar için yeni bir çalışma alanı yaratacaktır (Tollu, 1943, s. 6). Bu değerlendirme, Erken Cumhuriyet döneminde sanatçıların yalnızca uygulayıcılar değil, aynı zamanda kültür politikalarının yönlendirilmesinde söz sahibi olan aktörler olarak da konumlandığını göstermektedir.

Arşiv belgeleri, Halkevlerinde açılan resim kurslarına gönderilecek sanatçıların ve görev yerlerinin merkezi bir planlama doğrultusunda belirlendiğini göstermektedir. Belgelerde Eşref Üren'in Kayseri'de, Nurettin Ergüven'in Elazığ'da, Cemal Tollu'nun Manisa'da, Zeki Kocamemi'nin Konya'da ve Ercüment Kalmık'ın Bursa'da görevlendirildiği belirtilmektedir. Bu dağılım, Halkevlerindeki resim kurslarının rastlantısal girişimlerden ziyade, akademi kökenli sanatçıların Anadolu'nun farklı şehirlerine yönlendirildiği sistemli bir sanat eğitimi politikası kapsamında yürütüldüğünü ortaya koymaktadır. Aynı belgelerde, söz konusu sanatçılara kurslar kapsamında gerçekleştirecekleri çalışmalar karşılığında ücret ödenmesinin kararlaştırıldığı görülmektedir. Ressamların ücret ve yol masraflarının karşılanması ve ödemelerin Türkiye İş Bankası aracılığıyla gerçekleştirilmesi, bu faaliyetlerin devlet tarafından kurumsal biçimde desteklendiğini ve sanatçıların söz konusu çalışmalar aracılığıyla mesleklerini ücretli bir kamusal görev çerçevesinde sürdürebildiklerini ortaya koymaktadır (BCA, 490-1-0-0 / 2022-46-1).

5. SANAT ÇEVRELERİNDE ÖNE ÇIKAN ELEŞTİRİ VE TALEPLER

Erken Cumhuriyet döneminde sanat ortamına ilişkin tartışmalar yalnızca resmî kurumların faaliyetleri aracılığıyla

değil, aynı zamanda dönemin gazete ve dergilerinde yayımlanan yazılar üzerinden de şekillenmiştir. Bu yazılar, ressamın sanat üretimiyle sınırlı kalmayan mesleki konularını, ekonomik sorunlarını ve devletin kültür politikalarıyla kurdukları ilişkiyi doğrudan yansıtmaları bakımından önemli kaynaklar niteliğindedir. Bu yönüyle sanatçı yazıları, dönemin sanat ortamını yalnızca kurumsal düzenlemeler üzerinden değil, sanatçıların kendi deneyimleri ve değerlendirmeleri üzerinden incelemeye imkân tanımaktadır. Sanat üretimiyle birlikte sanat üzerine yazılan metinlerin artması, Türkiye’de sanat eleştirisinin gelişmesine katkı sağlamış; sergiler, sanat eğitimi, devlet desteği ve sanatçıların ekonomik koşulları gibi konular bu metinler aracılığıyla yoğun biçimde tartışılmıştır. Böylece sanatçı, eser, izleyici ve devlet arasındaki ilişkiler yeniden tanımlanırken, ressam kimliğinin ekonomik güvencesizlik ile devlet desteği arasında şekillenen çok katmanlı yapısı da görünür hâle gelmiştir. Bu açıdan ressamın kaleme aldıkları yazılar, yalnızca eleştirel bir söylem üretmekle kalmayıp, aynı zamanda Erken Cumhuriyet döneminde sanat ortamının yapısal sorunlarını ve sanatçı kimliğinin dönüşümünü ortaya koyan temel belgeler olarak değerlendirilebilir (Bayer, 2009, s. 72–75; Altınkaya Özcan, 2019, s. 1–2).

Cumhuriyet döneminde ressamın yazılarında en sık dile getirilen konulardan biri, sanatın gelişebilmesi için devlet desteğinin gerekliliğidir. Ressamlar, sanat eserlerinin devlet tarafından satın alınması, sergilerin artırılması, kalıcı sergi mekânlarının oluşturulması ve sanat kurumlarının güçlendirilmesi gibi öneriler dile getirerek sanatçıların desteklenmesi gerektiğini savunmuşlardır (Bayer, 2009, s. 76–101). Bu talepler, aynı zamanda sanatçıların ekonomik koşullarına da doğrudan işaret etmektedir. Sanat üretiminin düzenli bir gelir sağlamaması ve sanat piyasasının sınırlı yapısı, ressam kimliğinin ekonomik açıdan bağımsız bir meslek olarak

henüz kurumsallaşmadığını göstermektedir. Dolayısıyla devlet desteği talepleri, yalnızca kültürel değil, aynı zamanda ekonomik bir gerekliliğin ifadesi olarak ortaya çıkmaktadır (Bayer, 2009, s. 72–101; Özkan Koç, 2021, s. 161–164).

Sanatçı yazılarında öne çıkan bir diğer tartışma başlığı sergilerin sanat ortamındaki işlevidir. Ressamlar sergilerin hem sanatçıların eserlerini görünür kılmasına hem de sanatın toplum tarafından tanınmasına katkı sağladığını vurgulamışlardır. Bu nedenle sergilerin sayısının artırılması ve sanat eserlerinin daha geniş kitlelere ulaştırılması gerektiği yönünde görüşler dile getirilmiştir. Bununla birlikte daimî sergi mekânlarının bulunmaması, galerilerin ve müzelerin yetersizliği ile sanat eleştirisinin dar bir çevrede kalması da sanat ortamının gelişimini sınırlayan temel sorunlar arasında değerlendirilmiştir (Bayer, 2009, s. 84–101).

Erken Cumhuriyet döneminde sanatın ekonomik boyutu ve sanatçının mesleki statüsü, dönemin gazetelerinde ve dergilerinde yoğun biçimde tartışılmıştır. 7 Ağustos 1930 tarihli *Hakimiyet-i Milliye* gazetesinde yayımlanan “Bizde ‘Sanat’, bir meslek olabilir mi?” başlıklı yazıda, Türkiye’de sanat eserlerine yönelik talebin son derece sınırlı olduğu, sanatçıların yalnızca eserlerinden elde ettikleri gelirle geçimlerini sağlayamadıkları ve bu nedenle çoğu zaman başka işlerde çalışmak zorunda kaldıkları belirtilmektedir. Yazıda ayrıca Avrupa’da sanatın daha kurumsallaşmış bir meslek hâline geldiği ifade edilerek Türkiye’deki sanat ortamının henüz gelişme aşamasında olduğu dile getirilmektedir (Hakimiyet-i Milliye, 7 Ağustos 1930, s. 4). Buna karşılık Selami İzzet, “San’at ve Para” başlıklı yazısında Türkiye’de yaygın olan “sanat para etmez” düşüncesini eleştirel bir bakışla değerlendirmektedir. İzzet, Charles Dickens, Honoré de Balzac ve Oscar Wilde gibi sanatçıların da yaşamları boyunca ekonomik sıkıntılar yaşadıklarını hatırlatarak, sanatçının maddi sorunlarının yalnızca Türkiye’ye özgü olmadığını belirtmektedir.

Bu çerçevede sanatın ekonomik değerinin sınırlı olabileceğini kabul etmekle birlikte, sanatçının toplumsal konumunun yalnızca maddi kazanç üzerinden değerlendirilmesinin doğru olmadığını savunmaktadır (İzzet, 1932, s. 3).

Ressam ve aynı zamanda Akademi’de resim bölümünün başında olan Léopold Lévy’nin sanatçıların devlet tarafından desteklenmesine yönelik önerisi, Elif Naci tarafından eleştirilmiş; Naci bu tür uygulamaların sanatçıyı değil, eseri koruduğunu ileri sürmüştür. Ayrıca sergilerde verilecek ödülleri belirlemek için kurulan jüri sisteminin sanatçı özgürlüğünü sınırlayabileceğini belirterek sanatsal bağımsızlığın korunması gerektiğini vurgulamıştır (Naci, 1937, s. 3). Bu noktada konuyla ilgili sanat ortamında görüş bildirenlerin devlet desteğine ilişkin görüşlerinin homojen olmadığı, sanatın maddi karşılığı ile toplumsal ve kültürel değeri arasındaki ilişkinin dönemin sanat tartışmalarındaki temel gerilim alanlarından biri olduğunu göstermektedir.

Sanatçı yazılarında ekonomik güvencesizlik sorunu çoğu zaman gündelik yaşam deneyimleri üzerinden ele alınmıştır. Nasuhi Baydar, 1938 tarihli “Ressamlarımız İş Başında” başlıklı yazısında Türkiye’de ressamların büyük bölümünün öğretmenlik yaptığını ve gündelik yaşamın sınırlayıcı koşulları içinde sanat üretimlerini sürdürmeye çalıştıklarını belirtmektedir (Baydar, 1938, s. 20–21). Benzer biçimde Hüseyin Hulki, Güzel Sanatlar Akademisi’nin sanatçı yetiştirmesine rağmen mezunların geçimlerini sağlayacak bir alan bulmakta zorlandıklarını; ressamların çoğu zaman fotoğrafhane, banka ve ticarethane gibi sanat dışı işlerde çalışmak zorunda kaldıklarını vurgulamaktadır (Hulki, 24 Aralık 1942, s. 2). Ali Karsan da Avrupa ile Türkiye’yi karşılaştırarak, yurtdışında sipariş ve atölye imkânı bulan sanatçıların aksine Türkiye’de ressamların meslek dışı işlere yönelmek zorunda kaldığını belirtmektedir (Karsan, 1946, ss. 156–157). Bu değerlendirmeler, sanatçı kimliğinin ekonomik

açından bağımsız bir meslek olarak henüz tam anlamıyla kurumsallaşmadığını göstermektedir.

Sanatçıların ekonomik güvencesizliği özellikle 1930'lu yıllarda daha sistemli biçimde tartışılmıştır. *Ar* dergisi çevresinde yürütülen tartışmalarda Salih N. Urallı, resamlara düzenli maaş bağlanmasını önererek ekonomik güvencesizliğin giderilmesini savunmuştur (Urallı, 1937, s. 7). Benzer biçimde Burhan Belge ve Cemal Tollu ise sanat piyasasının yetersizliği, kurumsal eksiklikler ve maddi imkânsızlıkların sanat ortamının gelişimini sınırladığını vurgulayarak devletin daha aktif bir rol üstlenmesi gerektiğini ileri sürmüşlerdir (Belge, 1937, s. 12; Tollu, 1937, s. 64). Buna karşılık Reşad Nuri Darago, sanat ortamının gelişebilmesi için yalnızca devlet desteğinin değil, sanat eserlerine ilgi duyan bir kamuoyunun da oluşması gerektiğini belirtmiştir (Darago, 1937, s. 4–5). Nurullah Berk ise sanat ile devlet arasındaki ilişkinin tarihsel sürekliliğine dikkat çekerek, modern Türkiye'de de bu ilişkinin kurumsal biçimde sürdürülmesi gerektiğini savunmuştur (Berk, 1937, s. 1–2).

Ekonomik tartışmalarla birlikte sanatçının toplumsal konumu ve üretim koşulları da önemli bir başlık olarak öne çıkmaktadır. Hüseyin Rahmi, “Şimdiki San'at ve San'atkâr” başlıklı yazısında sanatçının ekonomik sıkıntılar ile toplumsal ilgisizlik arasında sıkıştığını ifade etmekte; sanatçının zihinsel üretimi ile geçim kaygısı arasında sürekli bir gerilim yaşadığını vurgulamaktadır. Halkın sanata yönelik ilgisinin sınırlı olması ve sanat eserlerinin yeterince anlaşılması da sanatın gelişiminin önündeki önemli engeller arasında gösterilmektedir (Hüseyin Rahmi, 1933, s. 6). Benzer biçimde Sadri Ertem, sanatçıyı toplumun ilerlemesinde öncü bir figür olarak tanımlamakta; ancak bu öncülüğün sanatçının çoğu zaman anlaşılmasına ve yalnız kalmasına yol açtığını belirtmektedir. Ertem'e göre sanatçının yeni düşünceler üretme sürecinde karşılaştığı yalnızlık

ve güçlükler, onun yaşamını mücadele ve fedakârlıkla iç içe bir hâle getirmektedir (Ertem, 1935, s. 3).

Sanatçıların karşı karşıya kaldığı ekonomik ve kurumsal sorunlar, özellikle savaş yıllarında daha da belirginleşmiştir. Ali Karsan, “Ressamların Derdi” başlıklı yazısında boya, tuval ve vernik gibi temel malzemelerin temininde yaşanan güçlükleri ve fiyat artışlarını ayrıntılı biçimde aktararak sanat üretiminin maddi koşullarını doğrudan ortaya koymaktadır. Karsan, sanat piyasasının darlığı nedeniyle ressamların eserlerini düşük fiyatlarla satmak zorunda kaldıklarını ve satışların büyük ölçüde devlet alımlarıyla sınırlı kaldığını belirtmektedir (Karsan, 1946a, ss. 138–139). Bu değerlendirmeler, sanat üretiminin yalnızca estetik değil, aynı zamanda ekonomik ve maddi koşullara bağlı bir faaliyet olduğunu açık biçimde göstermektedir.

Tüm bu tartışmalar birlikte değerlendirildiğinde, Erken Cumhuriyet döneminde gazete ve dergilerde yayımlanan sanatçı yazılarının yalnızca estetik değerlendirmeler içeren metinler olmadığı; aksine sergilerden sanat piyasasına, devlet politikalarından ekonomik güvencesizliğe kadar uzanan geniş bir sorun alanını görünür kıldığı anlaşılmaktadır. Bu yazılar, ressam kimliğinin ekonomik güvencesizlik ile devlet desteği arasındaki gerilim içinde şekillendiğini ortaya koyarken, aynı zamanda dönemin sanat ortamına ilişkin eleştirel ve düşünsel bir çerçeve sunmaktadır.

6. SONUÇ

Erken Cumhuriyet dönemi, Türkiye’de sanat alanının kurumsal olarak inşa edildiği; ancak bu kurumsallaşmanın henüz kendi iç dinamikleriyle işleyen bağımsız bir sanat piyasası üretmediği çelişkili bir geçiş evresi olarak değerlendirilmelidir. Devlet, modernleşme ve ulus inşa sürecinin bir parçası olarak sanatı sistemli biçimde desteklemiştir; sanat eğitiminin yeniden

düzenlenmesi, Güzel Sanatlar Akademisi'nin güçlendirilmesi, Halkevleri aracılığıyla sanatın taşraya yayılması, sergi faaliyetlerinin artırılması ve kamu alımları gibi araçlarla sanat alanını doğrudan biçimlendirmiştir. Bu yönüyle Erken Cumhuriyet sanat ortamı, büyük ölçüde devlet himayesi altında gelişen bir yapı sergilemektedir. Bununla birlikte, arşiv belgeleri, sanatçı biyografileri ve dönemin dergi ve gazete yazıları birlikte değerlendirildiğinde, bu kurumsal yapının sanatçılar için sürdürülebilir bir ekonomik zemin yaratamadığı açıkça ortaya çıkmaktadır. Sanat eserlerinin düzenli dolaşıma girdiği, galeriler, koleksiyonerler ve aracılarda desteklenen bir piyasa mekanizmasının yokluğu, sanat üretimini ekonomik açıdan kırılgan bir faaliyet hâline getirmiştir. Bu durum, erken Cumhuriyet sanat ortamının devlet destekli kurumsallaşma ile piyasa yetersizliği arasındaki yapısal bir gerilim üzerinden biçimlendiğini göstermektedir.

Bu yapısal koşullar altında ressam kimliği, klasik anlamda özerk bir “sanatçı” figüründen ziyade, devlet politikaları ile ekonomik zorunluluklar arasında şekillenen çok katmanlı bir kültürel emek biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Ressamlar yalnızca estetik üretim yapan bireyler değil; aynı zamanda öğretmen, memur, tasarımcı, eğitimci ve yazar gibi kimliklerini birlikte taşıyan çok yönlü aktörler olarak var olmuşlardır. Bu çok yönlülük, bir yandan ekonomik güvencesizliğin yarattığı zorunlulukların sonucu, diğer yandan ise devletin kültür politikaları çerçevesinde sanatçılara yüklenen kamusal işlevlerin bir yansımasıdır.

Sanatçı yazıları ile arşiv belgeleri birlikte değerlendirildiğinde, dönemin aktörlerinin de sanat ortamındaki kurumsal destek ile piyasa yetersizliği arasındaki gerilimin farkında oldukları görülmektedir. Ressamların galerilerin eksikliği, eser satışlarının sınırlılığı ve sanat piyasasının darlığına ilişkin eleştirileri, devletin sergi, kurs ve alım politikalarıyla

birlikte düşünülduğünde, Erken Cumhuriyet sanat ortamının büyük ölçüde kamusal destek mekanizmalarıyla ayakta tutulduğunu ortaya koymaktadır.

Bu çalışma, Erken Cumhuriyet döneminde ressam kimliğinin ne tamamen devlet tarafından belirlenen ayrıcalıklı bir konum olarak ne de bağımsız bir piyasa aktörü olarak değerlendirilebileceğini ortaya koymaktadır. Aksine ressam, bu iki alan arasında hareket eden, ekonomik güvencesizliğe karşı mesleki çeşitlenme stratejileri geliştiren ve üretimini farklı alanlara yayarak sürdüren bir figürdür. Bu nedenle dönemin sanat ortamını anlamak, yalnızca sanat eserleri ve kurumlar üzerinden değil, sanatçının gündelik yaşam pratikleri ve ekonomik koşulları üzerinden de ele alınmayı gerektirmektedir.

Sonuç olarak, Erken Cumhuriyet dönemi, Türkiye’de modern sanatın kurumsal temelini atıldığı; ancak bu temel ekonomik ve toplumsal karşılığının henüz tam olarak oluşmadığı bir tarihsel momenti temsil etmektedir. Ressam kimliğinin çok yönlü yapısı, erken Cumhuriyet sanat ortamının kurumsal olanakları ile ekonomik sınırlılıkları arasındaki gerilimi görünür kılan temel göstergelerden biri olmuştur.

KAYNAKÇA

- T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı [BCA]. (1925, 1 Temmuz). *30-18-1-1 / 14-43-6 numaralı belge: Evkaf Müzesi Müdürü ressam Ali Sami Bey'in Londra'ya gönderilmesi hakkında kararname.*
- T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı [BCA]. (1944–1946). *490-1-0-0 / 2022-46-1 numaralı belge: Cumhuriyet Halk Partisi – Halkevlerinde açılan resim kursları.*
- T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı [BCA]. (1947, 30 Ocak). *30-10-0-0 / 146-45-3 numaralı belge: Muamelat Genel Müdürlüğü belgeleri.*
- T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı [BCA]. (1949, 28 Aralık). *490-1-0-0 / 977-789-2 numaralı belge: Cumhuriyet Halk Fırkası yazışmaları.*
- Anonim. (1930, 7 Ağustos). Bizde “sanat” bir meslek olabilir mi? *Hakimiyet-i Milliye*, 4.
- Anonim. (1937, 3 Mart). Ressamlara nasıl yardım edilecek? *Cumhuriyet*, s. 5.
- Anonim. (1938). Ar'ın sanat anketi: Turgut Zaim'in düşünceleri. *Ar*, 10–11.
- Baydar, N. (1938, Ağustos–Eylül). Ressamlarımız iş başında. *Ar*, 20–21, 30.
- Belge, B. (1937). Plastik sanatlar ve Türkiye (anket cevabı). *Ar*, 1(6), 12.
- Berk, N. (1937). Sanat ve devlet. *Ar*, 12, 1–2.
- Darago, R. N. (1937). Plastik sanatlar ve Türkiye (anket cevabı). *Ar*, 4–5.
- Ertem, S. (1935, 1 Mayıs). Sanatkârın derdi. *Kurun*, s. 3.

- F. N. (1934, 12 Mayıs). Musikiden resme. *Hakimiyet-i Milliye*, s. 3.
- Hulki, H. (1942, 24 Aralık). Hayat karşısında ressam. *Vakit*, 2.
- Hüseyin Rahmi. (1933, 9 Ocak). Şimdiki san'at ve sanatkar. *Vakit*, s. 6.
- İzzet, S. (1932, 2 Aralık). San'at ve para. *Vakit*, s. 3.
- Karsan, A. (1946a). Ressamların derdi. *Arkitekt*, 15(5-6), 138-139.
- Karsan, A. (1946b). Ressamların dertleri. *Arkitekt*, 15(7-8), 156-157.
- Naci, E. (1937, 7 Mayıs). Ressamlara aylık. *Cumhuriyet*, s. 3.
- Tollu, C. (1937). Bir anket münasebetile. *Ar*, 1(6), 64.
- Tuna, S. (1947, 10 Aralık). Ressam Sururi Taylan'ı da kaybettik. *Ulus*, s. 5.
- Urallı, S. N. (1937). Ressamlar ve aylık meselesi. *Ar*, 3, 7.

Kitaplar ve Makaleler

- Altinkaya Özcan, G. (2019). *Cumhuriyet döneminden 1950'lere Türkiye'de sanat yazınının eleştirisi* (Yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aydın Altay, S. (2021). *Erken Cumhuriyet dönemi kültür ve sanat yaşamında Ankara imgesi* (Doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aydın Altay, S. (2023). Modernite, terbiye ve bellek: Erken Cumhuriyet dönemi başkent Ankara'da tiyatro sahnesi. *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 19(38), 843-886.
- Bayer, Z. C. (2009). *Cumhuriyet dönemi (1923-1950) Türk ressamlarının Türk resim sanatının gelişimine yazıları ile*

- katkıları* (Doktora tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bican, M. (2025). *Türkiye’de sanat sergileri ve sergileme pratikleri* (Yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bilgin, M. (2021). *Mahmut Cûda’nın Türk resmindeki yeri ve eserleri* (Yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çapar, M., & Alpaslan, S. (2025). Vedat Nedim Tör’ün *Resim Öğretmeni* romanı üzerinden sanatçı Cemal Bingöl’ün eğitimci kimliği. *Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, 8(3), 1004–1020.
- Elçil, F. (2007). *Feyhaman Duran ve koleksiyonu hatlarının çağdaş Türk resmine yansımaları* (Doktora tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Genim, G. E. (2007). *Nurullah Berk’in sanat yazıları* (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Keskin, C. (2012). *1940–1960 yılları arasındaki kültür sanat dergilerinde resim sanatı eleştirileri* (Doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Korur, A. (2008). *Cumhuriyet’in ilk onbeş yılında Türk resim ve heykel sanatı (1923–1938)* (Yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öndin, N. (2002). *Cumhuriyet dönemi (1923–1950) kültür politikalarının Türk resim sanatı üzerindeki yansımaları* (Doktora tezi). Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özkan Koç, E. (2021). *1940–1950 arasında Türkiye’de kültür ve sanat* (Doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Özkan Koç, E. (2024). Ressam Mustafa Sururi Taylan (1891–1947). İçinde *ESSA IV Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler ve Sanat Sempozyumu tam metin kitabı* (ss. 91–370).
- Özkan Koç, E. (2025). Cumhuriyet ideolojisinin görsel dile tercümesi: Basındaki “Cumhuriyet’in onuncu yıldönümü” görselleri. *Edebiyat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 75, 161–174.
- Saydam, B., & Kirel, S. (2022). Türkiye’deki sanat piyasasının oluşum sürecinin sanat sinemasının kurumsallaşmasına etkisi. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 1–21.
- Sülün, E. N. (2002). *Yöresellik ve ulusallık açısından Malik Aksel* (Yüksek lisans tezi). Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sülün, E. N. (2019). *Türkiye’de çağdaş sanat koleksiyonculuğu*. Hayalperest Yayınları.
- Ulusoy, F. (2006). *Refik Fazıl Epikman (1902–1974)* (Yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Üstünipek, M. (1998). *Cumhuriyet’ten günümüze Türkiye’de sanat yapıtı piyasası* (Doktora tezi). Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Üstünipek, M. (1999). Cumhuriyet’in ilk 50 yılında sanat piyasası. İçinde *Cumhuriyet’in renkleri, biçimleri* (ss. 188–193). Tarih Vakfı.
- Üstünipek, Ş. (2009). *1936–1950 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi: Léopold Lévy ve atölyesi* (Doktora tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Yasa Yaman, Z. (1992). *1930–1950 yılları arasında kültür ve sanat ortamına bir bakış: d Grubu* (Doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yasa Yaman, Z. (2012b). İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e sanat. İçinde Z. Yasa Yaman (Ed.), *Ankara Resim ve Heykel Müzesi* (ss. 91–370). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

SANAT TARİHİ ALANINDA AKADEMİK TARTIŞMALAR

yaz
yayınlari

YAZ Yayınları
M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar / AFYONKARAHİSAR
Tel : (0 531) 880 92 99
yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com