

Helikon Derneği ve Türk Sanatında Soyutun Gelişimi

Tilbe Şevval Yıldırım¹

Öz

Türkiye Cumhuriyeti, İkinci Dünya Savaşı'na girmemiş olsa da savaş sonrasında tüm dünyayı saran etkilerden kendini kurtaramamıştı. Yeni düzende söz sahibi olabilmek için politik anlamda çok partili sisteme geçmesi gerektiğini fark eden Türkiye, 1946 yılında çok partili özgürlükçü demokratik rejimi uygulamaya koymuş; 1950 yılında gerçekleşen seçimlerde de Demokrat Parti devletin başına gelmişti. Cumhuriyet Halk Partisi'nin temsil ettiği her türlü değer karşısında kendini konumlandıran Demokrat Parti, devlet politikalarında gittiği değişikliklerle devletin sanat ve kültür üzerindeki etkisinin azalmasına, sanatsal davranışların da bireysel özellikler kazanmasına zemin hazırlamıştı. Kültür ve sanat alanında yaşanan bireyselleşmeler, Türk sanatının gelişiminde aktif rol oynayan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne karşı olarak da benimsenmeye başlamış; bu yıllarda Türk resminde yaygınlaşmaya başlayan soyut sanat eğilimi ve soyutlama uygulamaları, hükümetin sanat alanına yönelik tutumuna karşı olarak da benimsenerek ideolojik bir tavır haline almıştı. Devletin ve Akademi'nin desteklerinden uzaklaşan sanatçıların alternatif üretim ve sergileme mekânı arayışına cevap olabilmek amacıyla 1952 yılında Ankara'da Helikon Derneği açılmıştı. Bir grup aydın ismin bir araya gelerek kurdukları bu dernek, sanatın pek çok alanında dönemin yeni anlayışlarını tanımak ve tanıtmak amacıyla yola çıkmış olsa da düzenledikleri atölyeler ve etkinlikler ile daha geniş bir faaliyet alanı bulmuş, gerek Ankara sanat ortamında gerek 1950'lerin sanat ortamında önemli bir konuma ulaşmıştı.

Anahtar Kelimeler: Helikon Derneği, Helikon Sanat Galerisi, Ankara, Soyut sanat, 1950'ler

Helikon Association and the Development of the Abstract in Turkish Art

Abstract

Although the Republic of Turkey did not enter the Second World War, after the war all Turkey could not save itself from the influences that were sweeping the world. Realizing that in order to have a say in the new order, Turkey needed to adopt a multi-party system in political terms, Turkey introduced a multi-party liberal democratic regime in 1946, and in the elections held in 1950, the

¹ Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bölümü, ORCID NO: 0009-0007-1066-618X, tilbsevylidrm@yahoo.com

Democrat Party came to power. Positioning itself in opposition to all the values represented by the Republican People's Party, the Democratic Party, with its changes in state policies, paved the way for the state's influence on art and culture to diminish and artistic behaviors to acquire individual characteristics. The individualization in the field of culture and art began to be adopted against the Istanbul State Academy of Fine Arts, which played an active role in the development of Turkish art. The tendency towards abstract art and the practice of abstraction had become an ideological attitude that was also adopted in opposition to the government's attitude towards the field of art. In 1952, the Helikon Association was founded in Ankara in order to respond to the search for alternative production and exhibition spaces by artists who had moved away from the support of the state and the Academy. Although this association, founded by a group of intellectuals, set out to recognize and promote new understandings of the period in many fields of art, it reached a wider field of activity with the workshops and events it organized; it found its field and reached an important position both in the art scene of Ankara and in the art scene of the 1950s.

Keywords: Helikon Association, Helikon Art Gallery, Ankara, Abstract art, 1950s

Türk Plastik Sanatlar alanında yaşanan değişimler 1950'li yıllardan sonra katlanarak artar. Bunun en önemli sebeplerinden birisi, bu tarihlerde Türkiye Cumhuriyeti'nin her anlamda şekil değiştiriyor olmasıdır. Her ne kadar İkinci Dünya Savaşı'na fiilen katılmamış olsa da savaşın sonuçlarından etkilenen ve değişen konjonktürde kendisinin de değişmesi gerektiğini fark eden Türkiye, 1946 yılında çok partili sistemi kabul eder ve 1950 yılında gerçekleşen seçimlerde Demokrat Parti (DP) hükümetin başına gelir. Her anlamda Amerika'yı örnek almayı ve Cumhuriyet Halk Partisi (CHP)'nin benimsediği her türlü değer karşısında kendisini konumlandırmayı parti politikası olarak benimseyen DP, liberalizmi destekler; bu tavrı ekonomi, toplumsal hayat, kültür ve sanatta kendisine yönelik karşılıklar bulur.

Akademiye ve devlete bir karşı duruş olarak hızla yaygınlaşan soyut sanat, kendisini temsil edecek, görünür kılacak, halka tanıtacak mekanların arayışına girer. Bu ihtiyaca karşılık olarak özel galerilerin sayısı artar; İstanbul'da 1950 yılında açılan Maya Sanat Galerisi'nden sonra 1952 yılında Ankara'da Helikon Derneği açılır. Sanatçılara ve sanatseverlere paylaşımda bulunabilecekleri alternatif bir mekân sağlamak amacıyla açılan dernek, birkaç ay içerisinde Helikon Sanat Galerisi'ni de faaliyete sokarak etki alanını genişletir. Soyut sanatı destekleyen tavırları ve düzenledikleri sergilerle Ankara ve Türk sanat ortamını canlandıran galeri, 6-7 Eylül Pogromu sonrası pek çok dernek gibi geçici süre kapalı kalır. İsminin Yunan mitolojisi kaynaklı olması dolayısıyla hakkında soruşturma açılan ancak ,geçerli bir neden bulunamayan dernek bir süre sonra tekrar açılır. Siyasetle doğrudan temasları bulunmamasına karşın maruz kaldıkları bu durumdan dolayı kurucuların eski şevkleri kaçır. 1953 yılında faaliyete başlayan ve 1956 yılında kapanan Helikon Sanat Galerisi, kısa ömrüne rağmen dönemin öncü ve yürütücü oluşumlarından birisi olur.

1950'ler Türkiye'sinin Siyaset Sahnesi

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Türkiye'de tek partili sistem devam ediyordu. Cumhuriyet Halk Partisi genel başkanı İsmet İnönü, 1945 yılında Meclis konuşmasını, mevcut sistemin en büyük kusurunun hükümete karşı muhalif bir parti bulunmadığını söyleyerek açmıştı (Cihan, 1993, s. 60).

Yeni bir ulus devlet inşa ederken benimsenen *parti-devlet ortaklığı* reçetesince yirmi yıldan fazladır hükümetin başında bulunan CHP, geçen süreçte giderek halktan uzaklaşmış ve uygulamaya koyduğu politikalarla halkın partiye olan güvenini sarsmıştı. 1945 yılına kadar siyaset sahnesine çıkan muhalif partiler simgesel bir duruşun ötesine geçememiş ve Türk siyasetinde istenen çekişmeli atmosfer sağlanamamıştı. Homojen bir parti olmaktan uzak olan CHP içindeki gerilimler, İnönü'nün çoğulcu siyaseti destekleyen sözlerinden sonra atağa geçmiş; Celal Bayar önderliğinde 7 Ocak 1946 yılında Demokrat Parti kurulmuştu. 14 Mayıs 1950 seçimlerinde, tek partili düzenin baskıcı görülen yönetimine karşı halk tarafından bir kurtuluş yolu olarak görülen DP başa gelmiş ve Türkiye Cumhuriyeti için basit bir parti değişiminin ötesinde pek çok dinamiğin değiştiği bir süreç başlamıştı.

Sosyoloji biliminin konusuna giren ne varsa, ellili yıllar Türkiye'sinde değişime uğramıştı (Kaynar, 2023, s. 19). Çünkü Demokrat Parti'nin başa gelmesi basit bir hükümet değişimi değildi; geleneksel *cumhuriyet bürokrasisinin* dışlanarak ülkenin yeniden yapılandırılma çabalarına şahit olunan bir dönemin başlangıcıydı aynı zamanda. 22 Mayıs 1950'de Refik Koraltan başkanlığında açılan Meclis'te cumhurbaşkanı seçilen Celal Bayar, Aydın Milletvekili Adnan Menderes'i hükümeti kurmakla görevlendirmiş ve Menderes Hükümeti'yle birlikte başkanlar, artık Türkiye siyasetinde öne çıkan makamlar olmuştu. Bu da kişisel istek ve taleplerin, ülkenin gidişatında oynadığı rolü daha belirgin kılacaktı.

Cumhuriyet bürokrasisi, merkezinde asker ve sivil bürokratların bulunduğu bir kesimdi ve Kemalist devrim, kendi tarihsel blokunu *cumhuriyet bürokrasisi* ile kırsalda toprak ağaları ve kentlerde ticaret burjuvazisini üzerine inşa etmiş; iktisadi politikalar tarım ve ticaret alanlarına girmekten imtina etmişti.-Bu zamana kadar hor görülen bu kesimin isteklerini önceleyen DP ise, ülke ekonomisini tarımsal kapitalizme göre şekillendirmişti. Bu sistem, siyasette, ideolojide ve kültürde kendine uygun karşılıklar yaratmış ve bunlar bir siyaset hegemonya projesinin unsurları olmuştu; tüm hukuksal düzenlemeler, kamu kaynakları ve idari yapı tarım sektörü gözetilerek hayata geçirilmişti. (Atılğan, 2022, ss. 397-398)

Bu ortamın oluşmasında elbette İkinci Dünya Savaşı sonrası kapitalist dünya ekonomisinin lideri olan Amerika'nın katkısı büyüktü. Türkiye'de liberal ekonomiye geçişin ilk adımları İnönü Hükümeti'nin 1947'de aldığı kararlarda kendisini göstermişti (Ahmad, 1996, s. 161; Zürcher, 2000, s. 325). Ancak, henüz iktidara gelmeden, 1949 yılında "İktisadi hayatta özel teşebbüs ve sermayenin faaliyeti esastır" (Atılğan, 2022, s. 398) diye belirten DP Hükümeti liberalleşme politikalarını devreye sokan taraf olmuştu. Amerika'yı kendine örnek almayı adeta parti programı haline getiren Demokrat Parti, Amerika'nın sağladığı ekonomik yardımları yine Amerika'nın isteklerine göre kullanmakta bir sakınca görmedi. Savaş sonrasında tarım ürünleri yetiştirme göreviyle mükellef olan Türkiye, bu doğrultuda

traktör, biçerdöver gibi bilumum teçhizata yatırım yaptı, ekilir-biçilir alanları arttırma yoluna gitti. Bunlara ek olarak köyleri kente bağlayan karayolu şebekesi inşaatına girişti. Bu yatırımlar, yaşanan Kore Savaşı ile Türkiye ekonomisinin atak yapmasını kolaylaştırdı; ülke içinde üretilen ürünlerin dış pazardaki değeri katlandı.

DP, Amerika'nın benimsediği liberalizmin gerekliliğe yaptığı vurgu ve ekonominin büyümesinin önündeki en büyük engelin devlet olduğu yönündeki görüşleriyle öne çıkıyor olsa da kısa sürede liberal kapitalizmin mihenk taşı olan özel girişimin Türkiye'de sınırlı ve az gelişmiş olduğunu fark etti. Nitekim sistemli bir politika sunmadığı için var olan kitlenin de güveni zedelendi. Amerika yardımına duyulan güven nedeniyle plansız, neredeyse günü gününe ilerleyen ekonomik hamlelerle Türkiye, 1954 yılından sonra, bir yandan kentlere göç edenlere istihdam sağlamak ve sanayileşme hızını yükseltmek gereğiyle, bir yandan bu hızda bir sanayileşmenin finansmanı için tarımda makineleşmenin istikrarlı bir biçimde sürdürülüp tarımsal üretimin arttırılması zorunluluğuyla, sermaye ve döviz yetersizliğinin yanı sıra programsız bir gelişme zihniyeti nedeniyle ekonomiyi buhrana sürükleyen bir kısır döngü ortamı doğmasına tanık oldu (Atılğan, 2022, s. 404).

Türkiye'yi kalkındırma ve birkaç on yıl içinde bir küçük Amerika durumuna getirme vaatleri inandırıcılığını koruduğu sürece demokrasi vaadi de canlı kaldı. Ancak DP yönetimi iktisadi stratejisi bakımından açığa düştüğü ve temel vaatlerini gerçekleştirme kapasitesini yitirdiği ölçüde toplum katında sağladığı destek adım adım çözülmeye başladı. Bu da DP'yi istikrarlı bir biçimde otoriter, baskıcı bir hükümet olmaya doğru sürükledi.² DP, 1954 seçimlerinden zaferle ayrılmasına karşın toplumun pek çok kesimi değişmişti. Ticaretle uğraşan iş topluluğu ekonomik anlamda güçlenirken devletin ekonomik kalkınma yüzdesi düşüyordu; liberalizmi destekleyen aydınların hükümete duydukları güven sarsılıyor, ülke her anlamda ani değişimlerle karşı karşıya kalıyordu. Toplumsal çözülmenin ne denli sarsıcı olduğu, 6 ve 7 Eylül 1955 tarihinde meydana gelenlerle gözler önüne serildi.

Ayşem Sezer-Şanlı (2023), bu iki günde meydana gelenler, ne alelade bir *olaya* indirgenemeyecek kadar vahim ne de *soykırım* bağlamında ele alınabilecek kadar organize hareketler olmadıklarından dolayı 6-7 Eylül'de yaşananların, dinsel, etnik ve siyasi nedenlerle karşı karşıya gelen grupların şiddet içerikli faaliyetlerini ifade eden *pogrom* kavramı altında değerlendirilmesi gerektiğine dikkat çeker (s. 377). İstanbul ve İzmir gibi azınlıkların yoğun olarak ikamet ettikleri yerlerde, başta Rumlar hedef alınarak yapılan ancak daha sonra diğer azınlıklara da yönelen yağma, talan ve saldırıların yaşandığı 6-7 Eylül Pogromu ve ertesinde yaşananlar sadece halk ve hükümet arasındaki huzursuzluğu değil parti içi gerginlikleri de tetiklemişti.

DP içinden koparak oluşan Hürriyet Partisi (HP), Millet Meclisi içindeki en büyük muhalefet partisi oldu ancak DP'yi devirebilecek güçte değildi; 1957 yılı seçim sonucunda

² Gökhan Atılğan, siyasal düzeydeki başarısızlığın ortaya çıkardığı bu durumun bir hegemonya problemi olduğuna dikkat çeker (Atılğan, 2022, s. 491).

DP iktidarda kalmaya devam etti. 1958'de yapılması planlanan ancak erkene çekilen bu seçimlerden sonra DP, siyasal söyleminin temelinde olan *biz ve onlar* ayrımını güçlendirici propagandalarını hızla yükseltti. Bir dereceye kadar dini siyasal amaçla kullandıkları su götürmez bir gerçek olan DP, iktidara geldiğinden beri, dini duyguların ifadesi üzerindeki kısıtlamaları gevşetme ve müslüman halkın duygularına ödün verme siyasetini sürdürmüş (Zürcher, 2000, s. 338); Arapça ezanı yasallaştırmış ve din eğitimi genişletmiş, imam hatipleri ve camileri çoğaltmıştı. Laiklik politikalarının bu şekilde gevşetilmiş olmasında kırdan kente göçün etkisi de büyüktü. Kemalist devrimde amaçlanan, Türkiye'yi İslam dünyası içindeki konumundan kurtarıp Batı'nın bir parçası haline getirme motivasyonu, DP iktidarı boyunca kırdan kente göçün yoğunlaşmasına, kırsal kesimin kendi yaşam tarzlarını şehre getirmelerine neden olmuştu. Şehirde karşılaştıkları hayat tarzlarının zengin ve aydın kesime ait olduğunu düşündükleri için kendilerini tamamen bu hayatın dışında gören kırsal halk ile toplumun geneli arasında ciddi bölünmeler yaşanıyordu.

Aynı yıl, İsmet İnönü ile yakın ilişkilerinden dolayı orduya her zaman mesafeli olan DP, dokuz subayı hükümete karşı gizli bir tertip hazırlamak suçundan tutukladı, soruşturdu ancak subaylar temize çıktı. Sadece muhbir subay mahkûm edildi; hükümet daha sert tedbirler alması gerektiğine inandı ancak bu hamle ilerleyen süreci daha da zor duruma sokmaya yetti.

Zamanla özellikle kırsal kesim hariç hemen her cepheyle arasının gittikçe açıldığını gören hükümetin uyguladığı baskı politikalarına ek, Tahkikat Komisyonu Kanunu kabul edildi ve 27 Mayıs 1960 günü Meclis'te yaptığı konuşma nedeniyle İsmet İnönü'nün belli bir süre Meclis'e girmesi yasaklandı. Nisan ayında sunulan kanun tasarısının peşinden başlayan öğrenci hareketleri Mayıs ayında gücünü arttırdı; İstanbul ve Ankara'daki hukuk profesörleri anayasaya aykırı olmakla suçlanırken durmak bilmeyen öğrenci hareketlerini bastırmak için askeri güç kullanılmaya başlandı. Yayın yasağından dolayı iç siyaset hakkında bilgi veremeyen gazeteler, İnönü'yü Meclis'ten meneden konuşmasında bahsini geçirdiği Kore Başkanı Syng Man Rhee'yi devirmiş olan öğrenci gösterilerine sıkça yer vermesiyle Türk siyaseti çıkmaz bir yola hızla girdi ve ülkeyi ancak askeri bir müdahalenin kurtarabileceği düşüncesiyle 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi gerçekleştirildi.

Alparslan Türkeş'in radyoda okuduğu bildirisinde "kardeş kavgasına meydan vermemek ve demokrasiyi içine düştüğü buhrandan kurtarmak" (Ertük, 2023, s. 14) amacıyla gerçekleştirdiklerini söyledikleri hareketin zeminini meşru kılan darbeciler, gözüne aldıkları askerleri, devlet yöneticilerini ve bürokratları Yassıada'ya götürdü ve 13 Ekim'de yargılamalara başladılar. Sivil ve askerlerden oluşan Yassıada Mahkemeleri'nde yargılananlara vatana ihanet, kamu fonlarının kötüye kullanımı, meclis iç tüzüğüne yapılan değişiklik, meclis oturumlarına yayın engeli, CHP'nin mallarına el konulması, Tahkikat Komisyonu oluşturmak, hâkim teminatı ve mahkeme bağımsızlığının ihlali gibi konularla toplam 19 dava açıldı ve davalar anayasayı ihlal davasıyla birleştirildi (Ertük, 2023, s. 13).

Yaklaşık bir yıla yakın süren mahkemeden sonra Fatin Rüştü Zorlu ve Hasan Polatkan 16 Eylül 1961'de, Adnan Menderes ise 17 Eylül'de idam edildi, 65 yaş üstü olduğu için Celal

Bayar'ın idam kararı müebbet hapse çevrildi ve Demokrat Parti dönemi ile Türkiye Cumhuriyeti tarihinin en çetrefilli on yılı geride kaldı.

1950'lerde Türk Resim Sanatı ve Soyut Sanat Uygulamaları

Liberal iktisat politikalarının siyasi hamleleri şekillendirdiği bu dönemde, Amerika Birleşik Devletleri'nin savaştan galip ayılması Türkiye ve Amerika ilişkilerinin yeniden tanımlanmasına neden oldu; sosyal hayat, kültür ve sanat ortamı da bu ortaklıktan payına düşeni aldı ve bu alanlarda *Amerikancılık* ve *bireycilik* kavramları öne çıkmaya başladı. Nitekim, devletin Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte sanata yüklediği misyonun 1950'ler Türkiye'sinde bir geçerliliğinin olmaması da sanatsal üsluplarda bireyselleşmelerin önünü açtı.

CHP'nin aksine planlı bir sanat politikasından bahsedilemeyen DP yönetiminde devlet, 1939'dan beri devam eden Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ni düzenlemekten öteye gitmedi. CHP döneminde gerçekleştirilen *Yurt Gezileri'nin* bir benzeri olan "Vilayet Resimleri" isimli bir proje girişimi olsa da sonuç istenildiği gibi olmadı; devletin sanatın ve sanatçının özerkliğine müdahalesi olarak algılanan proje devamlılık sağlayamadı (Antmen, 2005, ss. 26-28). Bunun yanı sıra Halkevleri ve Köy Enstitüleri gibi sanatın Anadolu'ya taşındığı ve görünür kılındığı oluşumlar son buldu; devlet sanat üzerindeki elini ideolojik bir hamle olarak geri çekti.

Sanat üzerindeki devletçi politikalardan vazgeçilmesi, Türkiye'deki plastik sanatların değişim sürecini hızlandıran durumlardan biriydi. Bireye, sanatçıların kişisel üsluplarına yapılan vurgunun liberal bir atmosferde daha rahat cevap bulabildiği su götürmez bir gerçek olmakla birlikte bu girişimlerin 1940'lardan beri devam ettiği görülüyordu. 1933'te Akademi Reformu olarak bilinen müfredat değişimi doğrultusunda İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü şefliğine Léopold Lévy getirilmişti. 1937-1949 tarihleri arasında İstanbul'da Türk sanatçıların yetişmesinde etkin rol oynayan Lévy, Akademi'de çoğulcu bir atmosfer sağlanmasını ve sanatçıların/öğrencilerin hocalarından bağımsız bir kimlik kazanmasını önceliklendiren bir eğitimciydi. Cemâl Tollu'nun aktardığına göre (akt. Üstünipek, 2009, s. 155) Lévy'nin yönetiminde öğrenciye formüller verilmemiş, öğrencinin kendi eğilimine göre hareket edilmiş, bazı teknik ve tavsiyelerde bulunulmuş ve öğrencilerin kendi eserlerini eleştirmesi ve düzeltmesine yardımcı olunmuştu.

Çallı Kuşağı sanatçılarının atölyelerini kapatmayan ancak hâkimiyeti d Grubu'na bırakan Lévy yönetimindeki Akademi'de, dinamik bir ortam sağlanmış ve Türk sanatında aktif rol oynayan iki kuşak sanatçının şekillenmesine zemin hazırlanmıştı. Yeniler Grubu'yla, Batı sanatındaki eğilimlerin Türk resminin kendisini var edebilmesi için ancak uyarıcı işlevinin bulunduğu anlaşılırken (Özsezgin, 1982, s. 87), Paris Okulu (1945-1960) sanatçıları Batı ile eşzamanlı üretim modelinin temsilcileri olmuşlardı (Sönmez, 2022, s. 25).

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma hamleleri içerisinde yer alan *Avrupa'da eğitim alma* meselesi, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıyla birlikte (1882), programına güzel sanatları da dâhil etmiş, 1950'li yıllara kadar devlet veya devletin önde gelenlerinin sağladığı burslarla genç sanatçılar genellikle Paris'te sanat eğitimi almaya

gönderilmişlerdi. Bu tarihe kadar, Avrupa'ya gönderilen sanatçılardan yurda döndüklerinde öğrendiklerini aktarmaları beklenmişti. Ancak Paris Okulu sanatçıları kendi imkânlarıyla Paris'e gelmiş, bir kısmı ise tamamen farklı eğitimler alabilmek bu şehri seçmiş isimlerdi. Bu yıllarda Avrupa'daki soyut sanata ilgi gösteren Paris Okulu sanatçılarıyla eşzamanlı olarak Türkiye'de de geometrik soyutlamaya ilgi gösterilmeye başlanmıştı.

Türk resminde 1930'lara kadar empresyonist etkiler hâkimken bu tarihten sonra yalnız geometrik biçimlerin öne çıktığı, *boş-dolu*, *kütle* gibi değerlere önem verildiği gözlemlenmişti. Kübist etkilerin hâkim olmaya başladığı 1945'ten sonra ise bu temelde, geometrik soyutlama öne çıkmış, renk üzerinden gerçekleşen soyutlama çalışmalarına ise ilk başlarda pek rastlanmamıştı. Bu doğrultuda soyutlama ile soyut sanata ulaşma çabasındaki Türk resmi, özellikle Türk sanatının kimliği tartışmalarını tetikleyen bir durum olarak karşımıza çıkmıştı.

Söz konusu tartışmaların birbiriyle bağlantılı olmak üzere bir ayağını soyut sanatın isimlendirilmesi bir ayağını ise soyut sanatın uygulanışı oluşturuyordu. İlk aşamada *abstre*, *mücerret*, *non-figüratif*, *suretsiz* gibi kelimelerin her biri soyut sanat uygulamalarını tanımlamak için kullanıldı.³ Bu kavram karmaşası, her figürsüz resmin soyut sanat olarak tanımlanabileceğine ilişkin kısmen yanlış bir algıyı da beraberinde getirdi. Uygulamadaki kafa karışıklığının nedenleri ise bundan daha çetrefilliydi.

Bu dönemde, plastik sanatlar alanında üç eğilim öne çıkıyordu. İlki, *akademik kübizm* olarak bilinen ve daha çok Doğu-Batı senteziyle tarif edilen uygulamayken bir diğeri köyden kente göçün artmasıyla görünürlüğü de artan *köylü gerçekliği*ydi. Ancak bu dönemin en tartışmalı eğilimi *soyut sanattı*. Cumhuriyet'in ilanından 1950'li yıllara kadar Türk resmine yüklenen ideolojik görevde, halka daha rahat ulaşabilmek için bol figürlü kompozisyonlar teşvik edilmiş; 1937'de açılan İstanbul Resim Heykel Müzesi, 1939'da başlayan ve her yıl yinelenen Devlet Resim ve Heykel Sergileri ve 1938-1943 arasında düzenlenen *Yurt Gezileri* ile Türk sanatının ne olduğu/ne olması gerektiği gibi konular, yeni kurulan ulus devletinin yönlendirmeleri çerçevesinde ilerlemişti. 1950'li yılların liberal ekonomi politikaları, artan refah düzeyi, bununla bağlantılı olarak eser alımlarındaki artış, açılan galeriler sanatçılara özgün olmaları konusunda motivasyon oldu hem devletten hem de Akademik öğretilerden uzaklaşmak isteyen sanatçılar soyut sanatta buluştu.⁴ Bu bağlamda Türkiye'deki sanat ortamında kübizme dayalı ulusçu modern sanat söylemi, yerini uluslararası soyuta bıraktı ancak bu yer değiştirmede soyut sanat bir ölçüde millileştirildi

³ Nurullah Berk'in "Yeni Bir Anlayışa Doğru" yazısında üzerinde durduğu nokta, 'soyut/non-figüratif olanın nesnesizliği ya da figürsüzlüğünden öte yapıyla birlikte herhangi bir düşüncenin temsil edilmemiş, iletilmemiş olmasıdır. Öte yandan Türkçe'ye *mücerret* olarak çevrilen *abstrait* sözcüğünün bu yeni anlayışın özünü yeterince açıklayamadığını, bu nedenle de batıda *non-figüratif* sıfatını yeğlediklerini belirtir (Yasa-Yaman, 1998, s. 126-130).

⁴ "Türkiye'de 'soyut sanat'ın hangi düşünsel alt yapıdan beslendiğini, neyi temsil ettiğini sorguladığımızda, sanatçının devlet ideolojisinden arındırılmış, topluma yarar mantığından soyutlanmış bir kendi başına kalıba gereksinim duymuş olma eğilimi öne çıkmaktadır" (Yasa-Yaman, 1998, s. 126-127)

(Yasa-Yaman, 2011, s. 44). Bu müdahale de ister istemez kimi kimlik çözümlmelerini beraberinde getirdi ve sanatçıların soyut uygulamalarına yansıdı (Görsel 1).



Görsel 1. Nurullah Berk, *Ütü Yapan Kadın*, 1950, 60 x 92 cm, tuval üz. yağlıboya (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, t.y.)

Soyut sanatın uygulanışında karşılaşılan sorunlardan bir diğeri ise, Batı sanatını izleyerek kendisini geliştiren Türk resminin, Batılı sanatçıların Doğu kaynaklı minyatür resmine yönelmeleri ve Kasimir Malevich, Piet Mondrian gibi sanatçıların soyut sanatın erken örnekleri olarak değerlendirilebilecek eserlerinde derinlikten yoksun düz yüzeylere yönelmiş olmalarıyla birlikte yaşadıkları kafa karışıklığı gösterilebilir (Ergüven, 1992, s. 18-24). Desen, kaligrafi ve diğer Doğu görsel formlarına eğilimli soyutlamanın uluslararası bir değer kazanması, Türk sanatçıları kendi

geleneklerine bakmaya itmiş; 1950'lere kadar Türkiye'de *modernizm* geçmişle tüm bağların koparılması anlamına gelirken, şimdi sanatçılar kendi kültürleriyle yeniden bir bağ aramaya başlamış ve Batılılaşma hamleleriyle Batı'nın gerisinde olduğu yüzüne vurulan Türkiye, Batı'nın yeni aramakta olduğu değerlere çoktan kavramış olduğuna inanır olmuştur. Bu durum soyut sanatın Doğu-Batı çerçevesinde tartışılmasına neden oldu ve Türk sanatçıları Doğu dünyasının/sanatının soyut dilini çağdaş sanata uyarlamak (Elvan, 2005, s. 19) zorunda hisseder hale geldiler

Yeni olanın denendiği ve bir karmaşanın hâkim olduğu bu yıllarda, kuruldukları günden beri Akademik eğitime ve Akademi hocalarına karşı duruş içinde olan Yeniler Grubu üyeleri de soyut sanata yöneldi; Asmalı Mescit Sokağı'nda bir çatı katı kiralayarak resim dersleri vermeye başladılar. Burada bir araya gelmiş öğrenciler kendilerine Tavanarası Ressamları ismini uygun buldu ve 1951 ile 1952'de açtıkları soyut sanat sergileri ile Akademi'ye karşı tavrı aldılar. Burada Akademi'nin soyut sanata tamamen karşı olmadığını da belirtmek gerekir. Akademi'deki eğitime göre, soyut sanat, belirli bir sanat birikimi üzerine inşa edilen bir uygulamaydı. Tavanarası Ressamları ise, resmi teknik bir sorun olarak görmekten ziyade insanın yeniden inşası ve bireysel bir 'varoluş' biçimi olarak ele alıyorlardı (Yasa-Yaman, 1998, s. 129).

Akademi'nin kübist temelli soyut sanat anlayışı renk temelli soyut uygulamaların ve saf sanatın gecikmesine neden oldu. Yalnızca kübist temelli bir soyut resim değil, figürsüz İslam/Osmanlı geleneğindeki hat, minyatür, kaligrafi gibi folklorik elemanların da yeni öğrenilen soyut sanatla sentezlendi (Görsel 2).



Görsel 2. Şemsi Arel, *Geometrik Armoni*, 1951, 94,5 x 121 cm, tuval üz. yağlıboya (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, t.y.)

Soyut sanatın Türk resmi içindeki uygulamasında karşılaşılan bir diğer zorluk ise Türk resim sanatının, sanatçıların oluşturdukları dayanışma grupları/etkinlikleri ile ilerlemesine karşın, soyut sanatın kendi dinamiğinden kaynaklı olarak tamamen bireysel bir estetik olmasıydı. Soyut sanat oluşumları *mücerret/abstre* ve *non-figüratif/figürsüz* bağlamında tartışılırken Avrupa'ya giden sanatçılar ile Türkiye'de kalan sanatçıların üretimleri arasında farklılıklar öne çıkıyordu. Özellikle savaş yıllarında hemen hemen tüm dünyada devletlerin sanatı, kültürel güdümlü olarak kullanma isteklerine karşı geliştirilen tepkiler sonucunda sanatçılar, otoriteye, iktidara karşı bireysel bir tutum

takınmış, anonim olmayan, herkes için yaratılmamış, yani toplumsal olmayan, bireysel bir sanatsal söylemin en iyi yolunu *soyut* olanda bulmuşlardı. Türkiye'de ise sanat tartışmaları gelişmeci bir anlayış içerisinde sorgulandığı, günün plastik sanat ortamında soyut sanata gereksinim duyuluyor olmasına karşın Avrupa kökenli sıralamacı sanat tarihi anlayışından yana olduğu için Türk sanatçılar kendilerini bir telaş içinde bulmaya başlıyordu (Yasa-Yaman, 1998, ss. 128-129). Bu koşuşturma içinde geçmiş, bugün ve gelecek tam anlamıyla kavranamaz olmuş; ideolojik söylemlere karşı olarak gelişen soyut sanat kendisini ideolojik bir görev üstlenirken bulmuştu.

Soyut sanatın ne olduğu ve nasıl uygulanması gerektiği ile ilgili en çarpıcı gelişme, 1953 yılında düzenlenen IV. AICA Kongresi ve sonrasında yaşananlardı. Söz konusu toplantının serbest konuşmalara ayrılmış altıncı gününde, dünün soyut sanatı ile bugünün soyut sanatı ele alınmış; AICA ikinci başkanı Raymond Cogniat, dünün soyut sanatı ile bugünün soyut sanatı arasında bir ilişki olmadığını, geçmişteki soyut sanatın süslemeci, bugünkünün ise sözlü olan, anlamlı bir sanat olduğunu savunmuştu. Bunun üzerine Suut Kemal Yetkin, Cogniat'nın yanıldığını, eski sanattaki kompozisyonların İslam mistiği ile sıkı bağı bulunduğunu belirtmiş; minyatür ve hattan da örnekler vererek fikrini savunmuştu. (Yasa-Yaman, 1998, ss. 102-103).

Yetkin'in görüşlerinin dinleyicilerin büyük çoğunluğu tarafından desteklenmesi üzerine Nurullah Berk ve Yetkin, soyut sanatın Doğu-Batı karşıtlığı ve etkileşimleri açısından tartışmanın İstanbul'da devam etmesini ve bir sonraki AICA toplantısının İstanbul'da düzenlenmesini istemişti. Kongrenin de vesilesiyle İstanbul'da Akademi Resim Bölümü, kübizmi soyut sanattan sayan anlayıştan uzaklaşmış ve İslami doğulu geleneği sorunsallaştıran ancak yine de özünde kübizmden beslendiklerine inandıkları yeni bir soyut dilin kurumsallaşması için uğraş vermeye başlamıştı. Bu bağlamda Akademi dışında

yapılan soyut sanatla aralarına mesafe koymuş ve *soyut sorununu* kökene ve geleneğe bağlamayı hedefleyen bir akademizm içinde ele almışlardı (Yasa-Yaman, 2011, s. 45). Akademi ayrıca, Modern Türk Resim ve Heykel Sergisi başlıklı bir sergi açmış ve Türk resminin geldiği nokta uluslararası kurula takdim etmişti.

Aynı dönemde, kongrenin gerçekleştiği tarihlerde, ilk özel banka olan Yapı ve Kredi Bankası'nın girişimiyle İş ve İstihsal konulu bir yarışma düzenlenmiş ve kurul üyelerinden yarışmada jüri yapmak istenmişti. Yalnızca konu ve boyut (2x3 metre) sınırlaması olan yarışmaya, çoğunluğu Akademi çevresinden olan pek çok sanatçı katılmıştı. Ancak birincilik Akademik eğitimden geçmemiş Aliye Berger'e verilmiş; jüri, 19. yüzyıl gerçekçilerini anımsatan eserler arasından Berger'in *soyuta yakın* farklı tablosunu birinci seçerek, bir anlamda hayal gücünü en çok zorlayan *en yaratıcı* sanatçıyı ödüllendirmeyi uygun bulmuştu (Elvan, 2005, s. 23) (Görsel 3).

Akademili sanatçılar tarafından eleştiri yağmuruna tutulan Berger, Akademi'nin *yeni ve modern* olarak benimsediği geometrik soyutun ve dahası Türk sanatının yıllardır kurmaya çalıştığı Doğu-Batı diyalogunun artık bir anlam ifade etmediği kanıtlamış; Akademi'nin otoritesini sarsmış ve genç sanatçıları kendi yollarında yürümeleri konusunda teşvik etmişti. Türk resminde, renk temelli ve bu bakımdan daha bireysel motivasyonlara sahip *lirik soyut* uygulamalarının da bu gibi gelişmelerden sonra yaygınlaşmaya başladığı görülmüştü (Görsel 4).

Bu çerçevede 1950-60 arası dönemdeki soyut sanat uygulamalarının salt bir yenilik arayışının ürünü olmadıklarını; siyasal ve ekonomik planda, Batı dünyasına entegre olma çabalarının da gündeme geldiği bir dönemde, resmi sanat ideolojisinin büyük yara aldığı, özel girişimciliğin özendirildiği, serbest piyasa ekonomisinin rekabet kuralları çerçevesinde gelişme gösterdiği (Özsezgin, 2001, s. 75) yıllara denk düştüğünü ve benzer sanat ideallerini paylaşan sanatçıların dili olarak öne çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır.



Görsel 3. Aliye Berger, *Güneşin Doğuşu/İstihsal*, 1954, 200 x 300 cm, tuval üz. yağlıboya (Noyan M. , 2002, s. 90)



Görsel 4. Zeki Faik İzer, *Kompozisyon*, 1957-58, 71,5 x 90,5 cm, duralit üz. yağlıboya (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, t.y.)

Helikon Derneği

1952 yılının sonbaharında (Savcı, 1952; Anonim, 1952, 1953b, 1953c) Bülent Arel, Selma Arel, Rasin Arsebük, Zerrin Arsebük, Prof. Orhan Burian, Bülent Daver, Rahşan Ecevit, Reha Kalgay'ın önderliğinde kurulan Helikon Derneği, günün sanat hareketlerini anlamayı ve tanıtmayı amaç edinen bir sanat topluluğu olarak varlık kazandı (Helikon Derneği Tüzüğü, ty.). Hafta sonları bir araya geldiklerinde resimden, müzikten, tiyatrodan, filmde, edebiyattan söz açan bu arkadaş grubu, Batı'da sanat alanlarında neler olup bittiğini anlamaya çalışıyordu. Sonraları bu sanat dallarındaki bilgilerden faydalanmak isteyen kimselerin olabileceğini düşünerek hafta sonu buluşmalarını daha sistemli hale getirmeye karar verirler. Şadan Candar, Mithat Fenmen, Hilmi Girginkoç'tan bir konser tertip etmelerini rica ettiler ve konserden ellerine geçen parayla bir evin üç aylık kirasını ödeyerek Helikon Derneği'ni kurdular (Ecevit, 1988, s. 152).

Helikon Derneği, İstanbul'un Osmanlı İmparatorluğu'nun geleneklerinden azade olan, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu misyonunu taşıyan Ankara'da kuruldu. 1930'lardan sonra kent, başkent olmasının bir getirisi olarak hızlıca elçilik binalarıyla donatılmış; yeni bir görünüme kavuşturulmuştu. Takip eden on yıllar boyunca Türkiye'nin önde gelen tüccar ve siyasetçilerinin çoğu Ankara'ya taşınırken Gazi Terbiye Enstitüsü'nün (1929) kurulması ve Halkevleri (1932) faaliyete geçmesiyle yoğun bir sanatçı trafiğine de maruz kalmıştı. Sanatçılar için Ankara, İstanbul'un kökleşmiş alışkanlıklarına alternatif yaratması nedeniyle birtakım projeler ve tasarımlar için uygun bir ortamdı (Özsezgin, 1994, s. 452). Bu bağlamda ülkenin ikinci, Ankara'nın ise ilk modern sanat galerisi burada açıldı.

Dernek kurucuları, demokrasiyi benimsemiş gençlerden oluşuyordu ve gençler, kültür ve sanat alanında devletten destek beklemenin sakıncalı olacağını farkındaydılar. Bunun için devletten hiçbir yardım ve destek talebinde bulunmadıkları gibi varlıklı kimselere ve bankalara başvurmayı da reddettiler. Dernek çalışmalarını yürütmek için üyelere ve dernek etkinliklerinden sağladıkları gelirlerle yetinmeyi uygun buldular. Bülent Ecevit'in aktardığına göre (1988) dernek ayrıca, kurulduktan birkaç ay sonra açılacak olan '*sanat galerisi*' ile isteyenlere taksitli eser satışı gerçekleştirerek maddi gelirlerini arttırırken memur, işçi, ev hanımı pek çok kesimin ilgisini sanata çekebiliyordu. Bu sayede "Helikon Sanat Galerisi", Ankara'nın belki de ilk özel sanat galerisi olarak ülkemizde ancak 20-30 yıl sonra oluşacak resim-heykel piyasasının da ilk habercisiydi (s. 151).

Helikon Derneği ismini Helen mitolojisinde *mousaların* (esin perileri) toplandığı kutsal dağdan alıyordu. Dernek kurucularının hemen hepsinin yurtdışı bağlantısı vardı, bir kısmı ise çeşitli ülkelerde eğitim görmüştü. Türkiye'ye döndüklerinde Batı ülkelerinde gördükleri tarzda bir dernek kurmak ve aynı *mousalar* gibi çoklu sanat formlarına hitap etmek istemişlerdi. Bu doğrultuda oluşumun *dernek* terimini tercih etmesi de oldukça yerindeydi. Çünkü Ecevit'e (akt. Smith, 2022) göre, Helikon, devlet himayesinin tehlikeli etkilerini bertaraf edecek ve Türk kültür alanını demokratikleştirecek bir sivil sanat faaliyeti alanıydı; isim tercihleri de bu amaçlarının açık bir beyanı olarak işlev görüyordu (s. 84). Türkiye'nin 1926 yılında İsviçre Medeni Kanunu'nu kabul etmesiyle dernek terimi, "sağlıklı bir demokrasinin, devlet faaliyetlerinin tamamlayıcısı olarak sivil toplum kuruluşlarının varlığına bağlı olduğu inancının kurumsal ifadesi" olarak yasal bir zeminde

anlam kazanıyordu. Dernek aynı zamanda kolektif katılımı da ilgilidi; türetildiği fiil olan derinmek, toplanmak veya bir araya gelmek anlamına geliyordu. Helikon kurucularının girişimlerini bu şekilde etiketleme kararı, onun bir devlet aygıtından ayrılmasını sağlamış, aynı zamanda galeriye, yurttaşların toplanma ve yaratıcı deney yapma haklarını kullanabilecekleri bir toplanma yeri olarak sivil toplum içinde özel bir rol biçmişti (Smith, 2022, s. 86).

Helikon Derneği, 1952 yılında kurulduğunda müzik alanındaki çalışmalarıyla öne çıktı; bunda elbette Ankara'nın opera ve tiyatrolara verdiği önem kadar Helikon'un müzik kolunun bizzat Helikon'un içinden doğmuş olmasının payı büyüktü. Besteci Bülent Arel'in idaresinde kurulan Helikon Kuarteti, Helikon Yaylı Sazlar Orkestrası ve Helikon Triosu, düzenli olarak konserler, izahlı dinletiler, konferanslar verdi. Derneğin sinema kolu, büyük şehirlerde dahi gösterilmeyen filmlerin temini için çalıştı ancak bu durum elbette maddi imkânlarla bağlı gelişme gösterdi. Bu etkenden dolayı genellikle elçiliklerden temin edebildikleri sanat filmlerine ağırlık verildi. Tiyatro faaliyetleri ise günün piyes yazarlarının eserlerinin okunması ile sınırlı kaldı; on beş günde bir toplanıp yazarların eserleri okundu, üzerine tartışıldı ancak bu uygulamanın bir sahne topluluğuna dönüşmesi söz konusu olmadı.

Dernek, resim ve heykel alanında ise, atölye dersleri vermenin yanı sıra 18 Ocak 1953 tarihinde Hasan Kaptan'ın sergisiyle (Anonim, 1953) Helikon Sanat Galerisi'ni faaliyet soktu. Galeriyi, aktif olduğu 1953-1956 yılları arasında yaklaşık yirmi beş modern Türk sanatı sergisi düzenledi ve kurucular, Devlet Sergilerinde yer almayan türden *modern sanatı* desteklemeye odaklandı; daha çok *yeni* olan soyut formun sınırlarını zorlayan sanatçıları destekleme arzusuyla çalışıyorlardı (Smith, 2022, s. 78). Ecevit (akt. Smith, 2022) bu durumu Ulus okurlarına, sanatın bilincin, hatta bilinçaltının bir ifadesi olduğunu ve aklın ya da mantığın açıklamakta zorlandığı pek çok şeyi kavramak konusunda önemli olduğunu söylereyerek açıklıyordu. Halkın, bireysel bilincin bu tür damıtılmış görünümüyle karşılaşmalarını *kendilerini kalabalığın üzerinde seslerini yükseltebilecek* bir basamak olarak değerlendiriyor ve kendi bireyselliklerini çağdaş sanatın diliyle keşfeden yerli halkın, kendini ifade etme hakkını daha çok talep edeceğine, bu da demokrasinin gelişmesine yardımcı olacağına inanıyordu (s. 90).

1952'de *Life* dergisinde "sanat dünyasının Türk lokumu" (akt. Smith, 2022) olarak ilk uluslararası çıkışı yapan Hasan Kaptan'ın bir Amerikan dergisinin sayfalarında yer alması, yeni ulus için, ulusal bir sanatçı kadrosu geliştirmenin önemine ilişkin tartışmaların Türkiye bağlamıyla sınırlı kalmadığını, uluslararası düzeyde de yankı bulduğunu gösteriyordu (s. 78) . Helikon Sanat Galerisi'nin, bu bağlamda, açılış sergisini Hasan Kaptan'dan yana kullanmış olması isabetli bir karardı.

Yoğun ilgiyle karşılaşan Hasan Kaptan'ın sergisi ile ilgili basında yer alan iki fotoğraf da dikkat çekiciydi. İki görselde de iyi giyimli ziyaretçilerin varlığı Ankara'nın sanat izleyicisi hakkında bilgi verirken (Görsel 5), ikinci görselde sergiyi izlemeye gelen Amerika Büyükelçisi George McGhee görülmekteydi (Görsel 6). Helikon lokalinden alınmış bu görsel, dünyanın en güçlü demokrasisinin resmi temsilcisi ile kentsoylu Türk

vatandaşlarının bu tür etkinliklere yönelik ortak bir zevki paylaştığını gösteriyordu. Sergi açılışının ilk fotoğrafı gibi bu fotoğraf da modern sanatın izlenmesi ile demokratik yurttaşlık ilkeleri arasında güçlü bir bağ kurmakta, dahası, Helikon'u bu tür demokratik bakışın gerçekleştiği birincil mekân olarak tanıtmaktaydı (Smith, 2022, s. 89).



Görsel 5. *Ulus Gazetesi*, Helikon izleyicileri sergiyi gezerken, 18 Ocak 1953 (Anonim, 1953c)

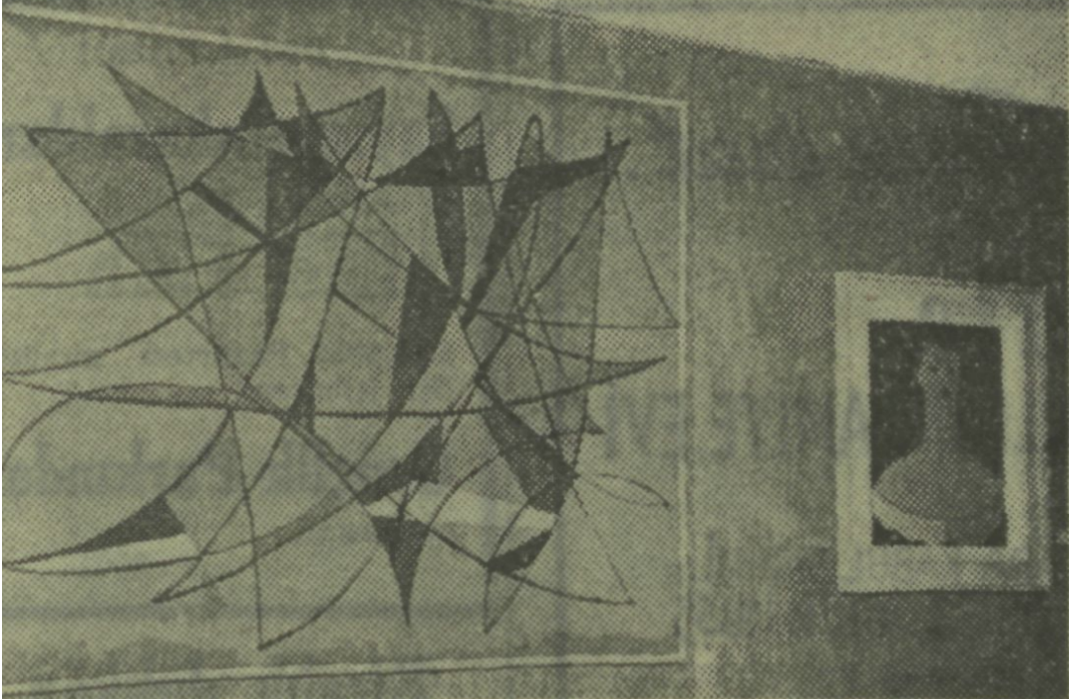


Görsel 6. *Ulus Gazetesi*, Helikon izleyicileri sergiyi gezerken, 29 Ocak 1953-(Ecevit, 1953e)

Kaptan'ın ardından Fransız Empresyonizminden Bugüne Kadar sergisi (20 Şubat – 8 Mart 1953) (Anonim, 1953g, s. 2), Onlar Grubu (Ecevit, 1953d, s. 2), Hakkı İzzet (5-19 Nisan 1953) (Ecevit, 1953c, s. 2), Eyüboğulları (25 Nisan – 15 Mayıs 1953) (Ecevit, 1953b, s. 2) ve Salih Urallı'nın (Anonim, 1953e, s. 2) sergileri gerçekleştirilmiş ve 1953 sergi dönemi kapanmıştı. Fransız Empresyonizminden Bugüne Kadar sergisi kapandıktan sonra İhsan Cemal Karaburçak ve Arif Kaptan modern resim konusunda birer konferans vermelerine (Anonim, 1953f, s. 2; Noyan Z. K., 1953b, s. 4), Onlar Grubu sergisi yer yer dikkat çeken noktaları olmakla birlikte İstanbul'da aldığı övgüleri Ankara'da alamamasına (Ecevit, 1953d, s. 2) ve Eyüboğullarının daha önce Ankara'da açtıkları sergiye nazaran Helikon'da açtıkları bu yeni sergide ne izleyici ne de eser satışından dert yanılmayacak düzeyde iyileşme olduğuna vurgu yapılmaktaydı (Ecevit, 1953b, s. 2).

1953-1954 sergi döneminin ilk yarısında sırasıyla Ferruh Başağa (27 Eylül – 10 Ekim 1953) (Anonim, 1953a, s. 5), Dr. Nail Payza (Altınok, 1953b, s. 3), İhsan Cemal Karaburçak (1-12 Kasım 1953) (Altınok, 1953a, s. 5), Füreya (14-19 Kasım 1953) (Noyan Z. K., 1953a, s. 5), Cemal Bingöl (Altınok, 1954f, s. 21-22) sergileri düzenlenmişti. Bülent Ecevit, Ferruh Başağa'nın sergisi ile eşzamanlı Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde açılan Yugoslav Modern Resim başlıklı sergiyi karşılaştırarak Başağa'nın eserlerinin modern resim özelinde elli yıl daha ileri olduğuna dikkat çekerken (Ecevit, 1953a), İsmail Altınok boşluğu kullanmak konusunda usta olan sanatçının non-figüratif olarak sınırlandırılan eserlerinin tabiattan tamamen kopmadıklarından dolayı söz konusu sınıflamanın geçerli olmadığını, bir kafa karışıklığının olduğunu belirtmekteydi (Altınok, 1953c, s. 118-119) (Görsel 7).

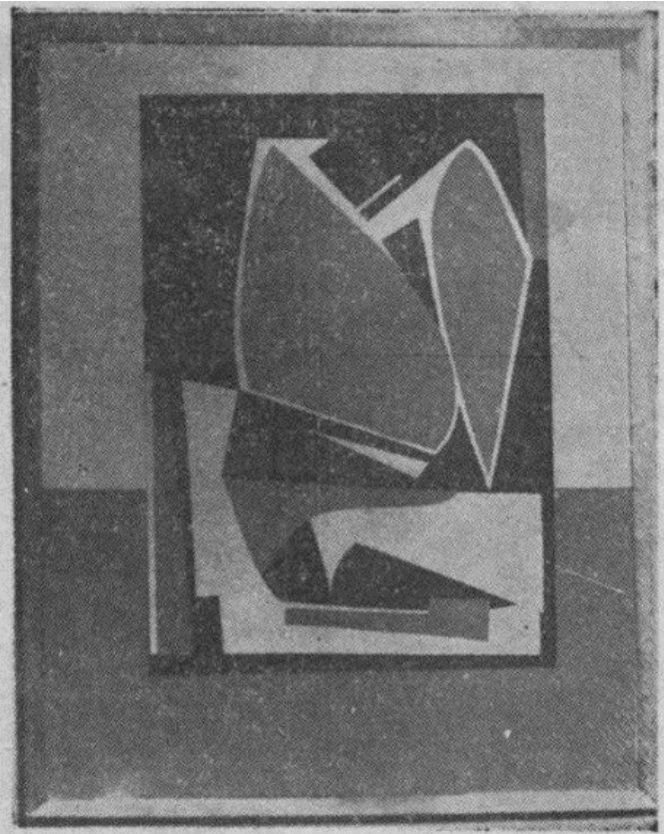
Yeni modern kadın örneklerinden biri olan Füreya (Koral), klasik sanatın örteceği, modern sanatın ise filizlendirdiği artist bir yaratılışa sahip olduğundan (Altınok, 1953a, s. 5)



Görsel 7. *Ulus Gazetes'i*ndeki haberde Ferruh Başağa sergisinin bir fotoğrafı, 6 Ekim 1953-(Anonim, 1953a)

Helikon'da açacağı sergiye de bir o kadar ehemmiyet verilmekte ve gerçekleşecek sergisinin haberlerinin yaz aylarından itibaren basında yer almaya başladığı görülmekteydi (bkz. Anonim, 1953d, s. 3). Dönemin ilk yarısında düzenlenen sergilerden basına yansıyan en ilginç olay ise Cemal Bingöl'ün sergi haberinde yaşanmıştı. Sergi hakkında *Ulus*'ta çıkan haber Bingöl'ün sergi içeriği kadar hükümetin kültür ve sanat üzerinden el çekişine dair çarpıcı bir örnekti.

Helikon Derneği'nde resim atölyeleri de düzenleyen Cemal Bingöl'ü hakiki non-figüratif resmi Türkiye'ye getiren ve kabul ettiren sanatçı olarak kabul eden İsmail Altınok (1954f), Helikon'daki sergi hakkında, izleyenlerin "Bu resim ne anlatmak istiyor?", "Bu neye benziyor?" gibi konuşmalar yerine "Bunun önünden bir türlü ayrılamıyorum", "Bunu pek sevdim" gibi konuşmalar gerçekleştirdiğini, bunun katıksız plastik heyecanın ta kendisi olduğunu aktarmaktaydı (s. 21-22). Bunun yanında, aynı serginin CHP iktidarı döneminde hükümetin bir numaraları yayın organı olan *Ulus Gazetesi*'ndeki haberi ise, DP iktidarındaki düşününü gösteriyordu.



Cemal Bingöl'ün resim sergisi

Ressam Cemal Bingöl Mithat Paşa Caddesinde 1946 dan itibaren yeni doğan Nafi Güratıf tarzında resimlerle dolu bir sergi açmıştır. Bu tarz resim çizgi ve renk ahenginden faydalanılarak resim ihtiyacını karşılamak üzere, bîhassa tezyini mahiyette salon ve antre duvarlarında kullanılmaktadır. Bu yeni tarz resimde tabiat taklitçiliği yoktur, sadece çizgi ve renk ahengi vardır. Fotoğraf, sergide bir tabloyu gösteriyor.

Gazete makalelerin genellikle telefonla yazıldığı bu dönemde, sanat haberleri de işinin ehli kimselere teslim edilmiyordu. Bu etkenler bir araya gelince Bingöl'ün sergi haberi, "Ressam Cemal Bingöl, Mithat Paşa Caddesinde 1946'dan beri yeni doğan Nafi Güratıf tarzında resimlerle dolu bir sergi açmıştır..." (Görsel 8) şeklinde yayınlanmıştı. Bu tür hatalar o dönemde nadir değildi elbette ancak bu küçük tipografik hata, Helikon Derneği'nin daha ana akım bir bağlamda tanıtmaya çalıştığı abstre uygulamaların yeniliğine dikkat çekmesi bakımından ilginçti (Smith, 2022, s. 81).

Dönemin ikinci yarısında, 1953 sonu 1954 başında Alman ressamlardan karma bir sergi ve peşine sırasıyla Mesut Erdem (Anonim, 1954f, s. 2), Rasin Arsebük (Anonim, 1954e, s. 5), Lütfü Günay-Adnan Çoker (6-19 Şubat 1954) (Altınok, 1954e, s. 75), Ertem Ertunga-Özgür Ecevit-Semra Dağada-İhsan Yüceoğlu (Altınok, 1954d, s. 5), Nuri İyem (Anonim, 1954d, s. 2), Hayrullah Tiner (Karasu, 1954, s. 18), Hasan Kaptan (3-14 Nisan 1954) (Anonim, 1954b, 1954c), Ali Teoman Germaner (Ecevit, 1954b, s. 3) ve Abdurrahman Öztoprak (Anonim, 1954a, s. 2) sergileri açıldı.

Görsel 8. *Ulus Gazetesi*'nde Cemal Bingöl sergi haberi, 11 Aralık 1953 (Anonim, 1953a)

Non-Objective ve Abstre Resimler ismiyle Helikon'da sergi açan Lütfü Günay ve Adnan Çoker (akt. Özerden, 2005, s. 85), ziyaretçileri "Sanat için resmin kendi unsurları olan şekil, ton ve renk içinde kalmayı tercih ediyoruz" (Altınok, 1954e, s. 75) cümlesiyle karşılaşmış; ikilinin bu cümlesi, resimde konunun önemli olmadığını, resmin, herhangi bir nesnenin ifadesi ya da dışavurumu olmadan önce, renk ve biçimlerle düzenlenmiş bir yüzey olduğunu öne süren M. Denis'nin ünlü aforizmasına bir anıştırma anlamı içermekteydi (Özsezgin, 2001, s. 85). İstanbul'da büyük övgüler alan Nuri İyem'in Helikon'daki sergisi samimi ve özgün olmamakla (Altınok, 1954c, s. 115), Hayrullah Tiner'in sergisi retrospektif bir sergi halini almış olmakla (Karasu, 1954, s. 18) ve hocası Bedri R. Eyüpoğlu'nun bariz tesirinden ötürü ressam hakkında fikir vermekten uzak olmakla eleştirilirken (Altınok, 1954b, s. 153-154), hiçbir oyuna, yönlendirmeye maruz kalmamak derdinde olan Abdurrahman Öztoprak'ın kendi bulduğu yoldan saf sanata varma çabasında olduğu aktarılmaktaydı (Ecevit, 1954a, s. 3).

1954-1955 sezonu Sadi Diren sergisi (17 Ekim-1 Kasım 1954) (Altınok, 1954a, s. 27) ile başlamış; Şükriye Dikmen (Karasu, 1955a, s. 20), Refia Çıray-Elizabeth Akıncı (22 Ocak-19 Şubat 1955) (Anonim, 1955b, s. 2), Neşet Günal (19 Şubat- 4 Mart 1955) (Anonim, 1955a, s. 2), Nuri İyem (Karaburçak, 1955, s. 4), Lütfü Günay (Karasu, 1955b, s. 19), Naim Fakihoğlu (Karasu, 1955c, s. 20), Leyla Gamsız (Anonim, 1955c, s. 31) ve Hasan Kaptan (Ecevit, 1955, s. 20) sergileriyle devam etmişti.

Sezonu Kaptan'ın sergisi ile kapatan Helikon Sanat Galerisi, 1955-1956 dönemine planladığı gibi başlayamamıştı. Yunanistan'ın Kıbrıs üzerinde söz sahibi olmak istemesiyle başlayan, 26 Ağustos 1955'te Londra'da düzenlenen konferansın ardından İstanbul, İzmir ve Ankara'da cereyan eden 6-7 Eylül Pogromu ve peşine yaşananlar tüm ülkeyi sarsmış, sıkıyönetim ilan edilmiş; sorgulamalardan yeterli delil elde edilemeyince sıkıyönetim baskı rejimine dönüşmüştü. Soruşturmalara kovuşturmalara ortasında, olaylarla hiçbir ilgisi bulunmayan birçok başka dernek gibi Helikon Derneği de geçici süre kapatılmıştı.

Helikon'un isminin eski Helen mitolojisinden alınmış olmasından ötürü bazı yetkililer İstanbul'daki olaylarda derneğin de payı olabileceği gerekçesiyle dernek yöneticileri bir gece yarısı evlerinden alınıp günlerce sorguya çekmişti. Bülent Ecevit'in (1988) aktardığına göre, sorgulamayı yürüten siyasi şube görevlileri, 6-7 Eylül Pogromu ile Helikon Derneği arasında nasıl bir bağlantı kurulabileceğini bilmiyorlardı; sorgulama ister istemez soyut ve nonfigüratif sanat konularına kaymış, o konular da siyasi şube görevlilerini pek ilgilendirmemişti (s. 153).

Sorgulamadan en nihayetinde hiçbir şey çıkmamış ve birkaç ay sonra derneğin yeniden açılmasına izin verilmişti. Dernek, 1955-1956 mevsimine ancak 25 Şubat 1956'da Türk-Amerikan Derneği'nde Modern Türk Resim Sergisi ismiyle bir sergi açarak başlayabilmişti (G.A., 1956, s. 21)-(Görsel 9). Ardından Abidin Elderoğlu (1-15 Nisan 1956) (Anonim, 1956b, s. 28) ve Ali Teoman Germaner-Bayram Küçük-Kuzgun Acar-Oktay Günay (13-25 Mayıs 1956) (Anonim, 1956a, s. 30) grup sergisi düzenlenmişti. Bu sergiden sonra aralarında Kısmet Burian Güvenç, Neşe Kolverdi, Fikret Kolverdi, Ayşe Sılay, Kadri Duna, Özgür Ecevit, Faruk Güvenç, Selma Arel ve Hadiye Burian'ın resim ve plastik çalışmalarının

bulunduğu Helikon Derneği Üyeleri Resim ve Plastik Çalışmaları Sergisi açılmış (27 Mayıs-10 Haziran 1956), sergiyi izlemeye gelen Ford Vakfından bir ziyaretçi, çok beğendiği Selma Arel, Özgür Ecevit ve Ayşe Sılay'ın birer tablosunun satın alınarak muhtelif sergilerde gösterilmek üzere Amerika'ya götürmüştü (Ecevit, 1956, s. 30).



MODERN RESİM — Helikon Derneği bir karma resim sergisiyle yeniden faaliyete geçmiştir. İhsan Cemal Karaburçak, Eren Eyuboğlu, Füreyya, Hasan Kaptan, Nuri İyem, Lütlü Günay, Özgür Ecevit, Semra Dağada, Rasim Arsebük, Naim Fabihoğlu ve Selim Turan'ın eserleri bu lunan sergi Mithat Paşa Caddesindeki Türk - Amerikan Derneği salonunda açılmıştır. Resim, sergiden bir köşeyi gösteriyor.

Görsel 9. Ulus Gazetesi'nde karma sergi haberi, 27 Şubat 1956 (Anonim, 1956)

Bu süreçte konser etkinliklerine ve resim derslerine devam eden Helikon Derneği'nde son olarak Bülent Arel'in Mobil sergisi açılmıştı. Ecevit, mobilin, içinde bulunduğumuz yüzyılın şartlarından doğmuş bir sanat olduğunu, bu sanatın doğabilmesi için gerek mekaniğin gerek non-figüratif resmin bugünkü kadar gelişmiş, mimarlığın ve mobilyacılığın mekanikteki ve resimdeki bu gelişmelere ayak uydurmuş ve bütün bunların sonucu olarak resmin, duvardaki dondurulmuş yerini yitirip modern mimarlığın organik bir unsuru durumuna gelmiş olması gerektiğini belirtmekteydi (Ecevit, 1956, s. 29). Her ne kadar Helikon Derneği Üyeleri Resim ve Plastik Çalışmaları Sergisi'nin bir sonraki mevsim tekrar açılmasına sıcak bakılmış olsa da dernek kurucularının 6-7 Eylül münasebetiyle yapılan soruşturmalardan sonra eski heveslerini kaybetmiş olmaları derneğin eski canlılığına erişmeden sönüp gitmesine neden olmuştu.

6-7 Eylül ve sonrasında yaşananlar yalnızca Helikon'un kaderini değil, o yıllarda siyasetle birebir teması bulunmayan Bülent Ecevit'in, siyasi bir konu hakkında sorguya çekilerek olayın içinde kalmış olmasının etkisiyle ileriki yıllarda kariyerinde önemli bir kırılmaya da neden olmuştu.

Sonuç

Helikon Derneği, devletin, sanat alanından el çektiği, Halkevleri ve Köy Enstitüleri'ni kapattığı ve Akademik eğitime yönelik eleştirilerin ve başkaldırıların daha yoğun olmaya başladığı bir dönemde varlık kazanmış bir sanat topluluğuydu. Dernek tüzüğünde belirtildiği gibi, derneğin amacı günün sanat hareketlerini müzik, sinema, tiyatro, resim ve heykel alanlarında anlamaya ve tanıtmaya çalışmaktı (Helikon Derneği Tüzüğü, t.y.). Dernek kurulduktan kısa bir süre sonra açtıkları Helikon Sanat Galerisi ise, Ankara'nın ilk sanat galerisi olarak faaliyete başlamış; düzenlediği sergiler ile Ankara'nın sanat ortamını canlandırmıştı.

1950'lerde açılan diğer galeriler gibi Helikon Sanat Galerisi de o günün ihtiyaçlarından kaynaklı olarak salt bir sergileme salonunun ötesinde bir misyona sahipti. Yeni gelişen sanatsal eğilimleri desteklemek ve üretim alanı sunmak hem de izleyici ile buluşmasını sağlamak ve yaygınlaştırmak konusunda önemli bir mekândı. Öyle ki Ecevit, Helikon'un kurulduktan kısa bir süre sonra kaleme aldığı "Ankara'da Sanat Uyanışı" makalesinde, geleceğin siyasetçisi, sağlıklı bir demokrasinin, devlet faaliyetlerinin önemli bir tamamlayıcısı olarak bağımsız örgütlenmiş faaliyetlerin varlığına bağlı olduğunu altını çiziyor (Smith, 2015, s. 75); Helikon Derneği gerek *dernek* terimini tercih etmeleriyle gerekse dönemin çağdaş sanatını desteklemeleriyle bu türden bir örgütlenme olduğunu vurguluyordu.

Helikon Derneği ve Sanat Galerisi'nin kısa süren ömrüne rağmen başarılı bir duruş sergilemesinin ardında yatan nedenlerden birisi Derneğin Ankara'da açılmış olmasıydı hiç şüphesiz. Sanatçı ve eleştirmenlerce de verimli hale gelmeye başlayan Ankara'da baskın bir Akademi üstünlüğünden bahsedilemiyordu. Bu durum sanatçılar açısından görece daha rahat bir atmosfer sağlıyor; sanatçılar dönemin yeni sanatsal anlayışlarını denemekten çekinmiyordu. Ancak bu İstanbul'da iyi eleştiriler alan sanatçıların zaman zaman Ankara'da sınıfta kalmasına neden oluyordu-(Altınok, 1954c, s. 114-115)-Çünkü İstanbul'da Akademi'nin varlığından kaynaklı oluşan rekabet ortamı Ankara'da söz konusu değildi. Bu da sanatçı esaslı eleştirilerden çok sergileri, eserleri odak alan eleştirilerin daha fazla olmasından ve bunların nispeten daha objektif bir gözle değerlendirilmesinden kaynaklanıyordu.

Bunun yanında Ankara, Türkiye'nin Batı'ya açılan yüzüydü; bürokratlar şehriydi. İstanbul gibi Osmanlı İmparatorluğu mirasını devam ettiren değil, kurucu, yeni ve dinamik Türkiye Cumhuriyeti'nin başkentiydi. Cumhuriyet'in ilanından beri Ankara'daki devlet görevlilerinin sanata olan ilgileri de açtı; resim satın almak bir gelenek haline gelmişti. Düzenlediği atölyeler ve sergiler ile Ankaralıların sanatsal altyapılarını sağlam bir temelde inşa etmek isteyen Helikon Derneği, taksitle eser satışı gerçekleştiriyor olmasıyla yalnızca devlet görevlilerinin değil memur, işçi gibi sivil halkın da sanatla birebir temas etmesinin önünü açıyordu. Bireysel sanatsal bir ifade olan soyut sanatla karşılaşan halk, kendi bireyselliğini ve kişiliğini tanımlanın farklı yollarını deneyimliyor, kendi istek ve taleplerinin neler olduğunu keşfediyordu. Satın aldığı eserle kendisi hakkında sözlü

olmadan konuşabilirken kendini ifade etme hakkının önemine varıyor ve bu da demokrasinin gelişimine katkı sağlıyordu.

Gerek genç ve yeni sanatçılara alan açmasıyla, gerek dönemin yeni sanatsal anlayışlarını desteklemesiyle Helikon Derneği ve Helikon Sanat Galerisi, Ankara'nın hem sivil halkını sanat alanında bilgi sahibi yapabilmeyi hem Türk sanat ortamına katkı sağlayabilmeyi üç yılda başarabilmiş hem öncü hem de yürütücü bir konuma ulaşabilmişti.

Kaynakça

- Ahmad, F. (1996). *Demokrasi sürecinde Türkiye: 1945-1980* (2. b.). İstanbul: Hij Yayınları.
- Altınok, İ. (1953a, Aralık 1). Ankara'daki sergiler - Karaburçak'ın sergisi. *Mavi*(15).
- Altınok, İ. (1953b, Kasım 1). Ankara'da resim sergileri. *Mavi*(13).
- Altınok, İ. (1953c, Ekim 15). Helikon'da Ferruh Başağa sergisi. *Kaynak*, 7(85).
- Altınok, İ. (1954a, Aralık 1). Ankara'da sergi mevsimi. *Mavi*(25).
- Altınok, İ. (1954b, Mayıs). Ankara'daki sergiler - Hayrullah Tiner'in sergisi. *Kaynak*, 8(94).
- Altınok, İ. (1954c, Nisan). Sergiler - Nuri İyem'in sergisi. *Kaynak*, 8(93).
- Altınok, İ. (1954d, Mart 15). Helikon'da dört gencin sergisi. *Mavi*(18).
- Altınok, İ. (1954e, Mart). Adnan Çoker, Lütfü Günay resim sergisi. *Kaynak*, 8(92).
- Altınok, İ. (1954f, Ocak). Cemal Bingöl ve non-figüratif resim. *Kaynak*, 8(90).
- Anonim. (1952, Eylül 25). Ankara'da bir sanat derneği kuruldu. *Cumhuriyet*, s. 3.
- Anonim. (1953a, Ekim 6). Ferruh Başağa sergisi. *Ulus*, s. 5.
- Anonim. (1953b, Eylül 27). Resim. *Vatan'ın İlavesi*, 3.
- Anonim. (1953c, Eylül 20). Sanat köşesi - Helikon Derneğinin yıldönümü. *Ulus*, 4.
- Anonim. (1953d, Ağustos 2). Resim. *Vatan'ın İlavesi*, s. 3.
- Anonim. (1953e, Mayıs 29). Salih Urallı'nın resim sergisi. *Ulus*, s. 2.
- Anonim. (1953f, Mart 11). Modern resim anlayışı hakkında konferans. *Zafer*, s. 2.
- Anonim. (1953g, Şubat 19). Fransız resim sergisi. *Zafer*, s. 2.
- Anonim. (1954a, Mayıs 8). Öztoprak Helikon'da sergi açtı. *Zafer*, s. 2.
- Anonim. (1954b, Mart 30). Hasan Kaptan bir sergi açıyor. *Zafer*, s. 2.
- Anonim. (1954c, Mart 7). Resim. *Vatan'ın İlavesi*.
- Anonim. (1954d, Mart 2). Nuri İyem'in sergisi. *Cumhuriyet*.
- Anonim. (1954e, Ocak 23). Ankara'da Helikon Galerisinde. *Cumhuriyet*.
- Anonim. (1954f, Ocak 10). Mesut Erdem'in resim sergisi. *Zafer*, s. 2.
- Anonim. (1955a, Şubat 17). Kısa haberler. *Zafer*, s. 2.
- Anonim. (1955b, Ocak 22). Helikon'da bir resim ve heykel sergisi açılıyor. *Zafer*, s. 2.
- Anonim. (1955c, Nisan 9). Sanat haberleri - Leyla Gamsız sergisi. *Akis*.
- Anonim. (1956a, Mayıs 1). Helikon Derneği mayıs ayı programı. *Forum*, 5(51).
- Anonim. (1956b, Nisan 1). Helikon Derneği nisan programı. *Forum*, 5(49).
- Antmen, A. (2005). *Türk sanatında yeni arayışlar (1960-1980)*. (Yayınlanmamış doktora tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Atılğan, G. (2022). Tarihsel kapitalizmin sancağı altında. *Osmanlı'dan günümüze Türkiye'de siyasal hayat* (4. b., s. 393-521). içinde İstanbul: Yordam Yayınları.
- Cihan, A. R. (Dü.). (1993). *İsmet İnönü'nün TBMM'deki konuşmaları 1920-1973* (Cilt 2). Ankara: TBMM Kültür, Sanat ve Yayın Kurulu Yayınları.
- Ecevit, B. (1953a, Ekim 21). Sanat konuları - Ankara'da sergiler. *Dünya*.
- Ecevit, B. (1953b, Mayıs 3). Sanat bahisleri - Eyüboğlu'lar. *Dünya*, s. 2.
- Ecevit, B. (1953c, Nisan 21). Sanat bahisleri - Seramikçilik ve Hakkı İzzet. *Dünya*, s. 2.
- Ecevit, B. (1953d, Mart 8). Sanat köşesi - Modern insan modern resim. *Ulus*, s. 2.

- Ecevit, B. (1954a, Mayıs 12). Günün ışığında - Öztoprak: Saf sanatın yolcusu... *Halkçı*.
- Ecevit, B. (1954b, Nisan 29). Günün ışığında - İki sergi. *Halkçı*.
- Ecevit, B. (1955, Mayıs 15). Resim - Hasan Kaptan ve İhsan Cemal Karaburçak sergisi. *Forum*.
- Ecevit, B. (1956, Temmuz 1). Resim Mobil - Helikon sergisi. *Forum*, 5(55).
- Ecevit, B. (1960). Karanlık çağdan çıkış. *Dost*(60).
- Ecevit, B. (1988, Temmuz). Helikon. *Gergedan Yeryüzü Kültür*, 150-154.
- Elvan, N. (2005). *Resim tarihimizden: "İş ve İstihsal" 1954 Yapı Kredi resim yarışması*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ergüven, M. (1992). *Yoruma doğru*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ertük, Y. (2023, Mayıs-Haziran). 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi ve darbe sürecinde Silahlı Kuvvetler içindeki bölünme ve rekabet. *Türk Dünyası Araştırmaları*, s. 1-42.
- G.A. (1956, Mart 15). Resim - Helikon sergisi. *Forum*, 4(48).
- Helikon Derneği Tüzüğü. (tarih yok). Ankara: Yeni Matbaa.
- Karaburçak, İ. C. (1955, Mart 12). Nuri İyem'in 'Helikon'daki sergisi. *Zafer*, s. 2.
- Karasu, B. (1954, Nisan 15). Resim - Helikon'da Hayrullah Tiner'in sergisi. *Forum*, 1(2).
- Karasu, B. (1955a, Ocak 15). Resim - Şükriye Dikmen'in sergisi. *Forum*, 2(20).
- Karasu, B. (1955b, Nisan 1). Resim - İki sergi. *Forum*, 3(25).
- Karasu, B. (1955c, Nisan 15). Resim - Naim Fakihoğlu sergisi. *Forum*, 3(26).
- Kaynar, M. K. (2023). Türkiye'nin Ellili yılları üzerine bazı notlar. M. K. Kaynar (Dü.) *Türkiye'nin 1950'li yılları* (s. 15-39). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Köksal, A. H. (2011). *Sanatın kurumsallaşma sürecinde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Noyan, Z. K. (1953a, Kasım 20). Ankara mektupları - Füreyâ Kılıç sanatını anlatıyor. *Vatan*.
- Noyan, Z. K. (1953b, Aralık 15). Sanat alemi - Ankara'da bir sanat yurdu: Helikon Derneği. *Vatan*, s. 4.
- Özzerden, L. K. (2005). *1945-1960: Paris Ekolü ve Paris'te yaşayan Türk ressamları*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Özsezgin, K. (1982). *Başlangıcından bugüne çağdaş Türk resim sanatı tarihi* (Cilt 3). İstanbul: Tilgat Basımevi.
- Özsezgin, K. (1994). Ankara ve sanat. E. Batur (Dü.) *Ankara Ankara* (s. 447-471). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özsezgin, K. (2001). *Lütfü Günay*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Savcı, B. (1952, Kasım 1). Ankara'da yeni bir sanat teşekkülü. *Yeditepe*, (24), s. 5.
- Sezer-Şanlı, A. (2023). 6-7 Eylül 1955: Türkiye'de bir 'pogrom' yaşandı. M. K. Kaynar (Dü.) içinde, *Türkiye'nin 1950'li yılları* (s. 377-393). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Smith, S.-N. (2015). *Art, democracy and the culture of dissent in 1950s Turkey*. (Unpublished PhD thesis). University of California.
- Smith, S.-N. (2022). *Metrics of modernity: Art and development in postwar Turkey*. California: University of California Press.
- Sönmez, N. (2022). *Paris tecrübeleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Üstünipek, Ş. (2009). *1936-1950 yılları arasında Güzel Sanatlar Akademisi: Léopold-Lévy ve atölyesi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Yasa-Yaman, Z. (1998, Kış). 1950'li yılların sanatsal ortamı ve "temsil" sorunu. *Toplum ve Bilim*(79), s. 94-138.
- Yasa-Yaman, Z. (2011). *Suretin sireti: Bir koleksiyonu ziyaret*. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Zürcher, E. J. (2000). *Modernleşen Türkiye'nin tarihi* (7. b.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Görsel Kaynakça

- (tarih yok). Haziran 2024 tarihinde İstanbul Resim ve Heykel Müzesi:
<https://irhm.msgsu.edu.tr/> adresinden alındı
- Anonim. (1953a, Aralık 11). Cemal Bingöl'ün resim sergisi. *Ulus*.
- Anonim. (1953b, Ekim 6). Ferruh Başağa sergisi. *Ulus*, s. 5.
- Anonim. (1953c, Ocak 18). *Ulus*, s. 1.
- Anonim. (1956, Şubat 27). Modern resim. *Ulus*, s. 1.
- Ecevit, B. (1953, Ocak 29). Sanat köşesi - Nuri İyem'in Ssergisi. *Ulus*.
- Noyan, M. (2002). *Aliye Berger ve Sanatı*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Üniversitesi.