



T.C.

GİRESUN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİM BASKI SANATLARI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İBRAHİM ÇALLI'NIN ESERLERİNDE NÜ TEMASI

Hazırlayan

Selma AKYÜZ

Danışman: Doç. Dr. Tolga AKALIN

GİRESUN, 2019

JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 20.05.2019 tarihli toplantısında oluşturulan jüri, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim ve Baskı Sanatları Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi 162020014 numaralı Selma AKYÜZ'ün "İbrahim Çallı'nın Eserlerinde Nü Teması" başlıklı tezini incelemiş olup aday 25.06.2019 tarihinde, saat14.00 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Aday çalışma, sınav sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Jürisi	Unvanı, Adı Soyadı	İmzası
Üye (Başkan)	Dr.Öğr.Üyesi Okan BOYDAŞ	
Üye (Danışman)	Doç.Dr.Tolga AKALIN	
Üye	Dr.Öğr.Üyesi Erol Murat YILDIZ	

ONAY

...../...../20....

Prof.Dr.Güven ÖZDEM

Enstitü Müdürü

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “İbrahim allı'nın eserlerinde Nü Teması” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dūřecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gōsterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

25/06/2019

Selma AKYÜZ



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
KISALTMALAR LİSTESİ	iv
RESİM LİSTESİ	v
BİRİNCİ BÖLÜM	1
1.1.Problem Durumu.....	2
1.2. Araştırmanın Amacı	2
1.3. Araştırmanın Önemi	3
1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	3
1.5.Varsayımlar	3
1.6. Araştırmanın Yöntemi.....	3
1.7. Evren ve Örneklem.....	4
1.8. Veri Toplama Teknikleri	4
1.9. Verilerin Analizi	4
İKİNCİ BÖLÜM	5
2.SANATÇI İBRAHİM ÇALLI	5
2.1.Yaşamı ve Eğitimi	5
2.2.Kişiliği.....	7
2.3.Sanayi-i Nefise Mektebi'ne Girişi.....	8
2.4.Paris Dönemi	9
2.5.İstanbul'a Dönüşü ve Eğitimci Kimliği	12
2.6.Şişli Atölyesi	14
2.7.Serbest Resim Atölyesi	18
2.8.Eğitimci Kimliği	19
2.9.D Grubu.....	22
2.10.Yurt Gezileri Programı (1938-1943)	26
2.11.Yeniler Grubu (1941-1952).....	29
2.12. Onlar Grubu (15 Mayıs 1946)	31
2.13. Ressam ve Yorumcu Olarak	32

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	40
3.İbrahim Çallı'nın Eserlerinde Nü Teması.....	40
3.1.Araştırmacının Eserleri.....	68
SONUÇ	72
3.KAYNAKÇA	74
4.EKLER	78
5.ÖZGEÇMİŞ	81



ÖNSÖZ

Bu çalışmada, İbrahim Çallı'nın özgeçmişinden aldığı eğitime, sanatçı ve eğitimci kişiliğine kadar Türk resmindeki yeri ve önemi anlatılmak istenmiştir. Bu güne kadar İbrahim Çallı'nın Nü temalı eserleri hakkında kapsamlı bir tezin yazılmaması ressamın nü eserlerinin gözden geçirilmesini sağlamıştır.

Türkiye'de Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte başlayan "modernleşme" sürecinde, resme yepyeni bir anlayışın gelmesini sağlayan ve Çıplak temalı resimlerin ilk temsilcilerinden olan İbrahim Çallı Paris eğitiminden sonra Türkiye'ye döner ve Sanayi-i Nefise Mektebi'ne hoca olarak alınır. Ölümüne kadar burada çeşitli sanat dersleri veren Çallı Türk resim sanatının modernleşmesi sürecinde büyük rol oynar.

1910'lu yıllarda izlenimciliğe eğilimli ressamlar arasında yer alan İbrahim Çallı, akademik bilgi ve deneyimlerini geleneksel gözlemleriyle birleştirmiştir. Yağlıboya ve karakalem olarak çalıştığı nü temalı eserlerinde batı etkilerine bağlı kalırken mekânsal öğelerde Türk resminin inceliklerine de yer vermiştir.

İbrahim Çallı'nın sanat yaşamı süresinde yaptığı eserleri ve hakkındaki detaylı bilgilere Devlet Müzeleri, Salt Galata Kütüphanesi ve İbrahim Çallı hakkında yazılan tez ve makalelerden ulaşılmıştır.

Çalışmanın planlanmasında ve düzgün bir biçimde kaleme alınmasında bana yol gösteren danışmanım sayın Doç. Dr. Tolga AKALIN'a ayrıca tüm bu süreçte yanımda olan ve desteğini esirgemeyen çok sevgili eşim Mehmet Salih AKYÜZ'e şükranlarımı sunarım.

Selma AKYÜZ

ÖZET

İBRAHİM ÇALLI'NIN ESERLERİNDE NÜ TEMASI

“İbrahim Çallı'nın eserlerinde Nü Teması” başlıklı tez çalışmasında geç Osmanlı erken Cumhuriyet dönemine damgasını vuran ressam İbrahim Çallı'nın hayatı ve nü eserlerinin incelenmesi amaçlanmıştır. 1914 döneminin en önemli ressamlarından biri olan İbrahim Çallı'nın eserlerindeki çıplaklık temasının ayrıntılı olarak ele alınması hedeflenmiştir.

İbrahim Çallı'nın eserlerini ve hayatını ele alan diğer çalışmalardan farklı olarak Çallı'nın Paris dönemi ve Türkiye'ye geldiği dönemde yaptığı çıplak temalı resimler ele alınmış ve tek tek yorumlanmıştır. Tezin Birinci bölümünde çalışmanın amacı, kapsamı, yöntemi ele alınırken tezin ikinci bölümünde Çallı'nın yaşamı, kişiliği, Sanayi- i Nefise Mektebi'ne girişi, Yurda dönüşü, eğitimci kimliği ve dönemi içerisinde dâhil olduğu sanat grupları ele alınmıştır.

Nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz yönteminin kullanıldığı bu çalışmada verileri elde edebilmek için literatür tarama modeli kullanılmış ve durum tespiti yapılmaya çalışılmıştır. Tezin üçüncü ve konusunu oluşturan bölümde Çallı'ya ait 28 adet Nü esere yer verilmiştir. Bu eserler tek tek analiz edilmiş ve Çallı ile Nü resim arasındaki ilişki ortaya çıkarılmıştır.

Çallı kuşağı içerisinde yeniliklere açık bir ressam olmuştur. Çağı içerisinde Türk resmine yenilikler getiren ve yeni bir kuşak oluşturan ressam olmuştur.

Anahtar Kelimeler: İbrahim Çallı, 1914 Kuşağı, Nü Resim

ABSTRACT**NU THESIS IN THE WORKS OF İBRAHİM ÇALLI**

The aim of this study is to examine the life and works of the painter İbrahim Çallı, who left his mark on the late Ottoman early Republican period. İbrahim Çallı, one of the most important painters of the period of 1914, aimed to examine the theme of nudity in detail.

Abraham's Works and Çallı Unlike other studies dealing with the lives of his Paris period and the period in which Turkey must nude teen pictures were individually reviewed and discussed. In the first part of th etheis, in the second part of the thesis, the life, personality, entrance to Sanayi-i Nefise Mektebi, there turn to the homeland, the identity of the educator and the art groups in which he is involve dare discussed.

In this study, descriptive analysis method, which is one of the qualitative research methods, is used in order to obtain the data and literature survey model is used and the situation is determined. The third and the subject of the thesis, 28 Nude works belonging to Çallı. These works were analyzed one by one and the relationship between Çallı and Nude painting was revealed.

It has become an innovative painter with in the Çallı Belt. The artist has been a painter who brought innovations to Turkish painting and created a new generation in his age.

Key Words: İbrahim Çallı, 1914 Generation, Nude Painting

KISALTMALAR LİSTESİ

TÜYB : Tuval Üzerine Yağlıboya

DÜYB: Duralit Üzerine Yağlıboya

KÜYB: Kağıt Üzerine Yağlıboya

KÜYB: Kontraplak Üzerine Yağlıboya

KÜKK: Kağıt Üzerine Karakalem

DÜYB: Duralit Üzerine Yağlıboya

RESİM LİSTESİ**Resim 1:** İbrahim Çallı,

Anonim, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatından, 1947.....5

Resim 2: Paris Sokakları, 1912, İbrahim Çallı (soldan ikinci), Mehmet Ruhi Arel ve Hikmet Onat,

Kıymet Giray, Çallı ve Atölyesi, 1997, Türkiye İş Bankası Yayınları, s. 42.....10

Resim 3: İbrahim Çallı (ön sıra soldan 9.), Nazmi Ziya Güran (soldan 10.), M. Ruhi Arel (soldan 12.) Paris 1911,

Ömer Faruk Şerifoğlu, Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951,s.9.....10

Resim 4: İbrahim Çallı ve Öğrencileri, 1941,

Kamil Fırat, Geçmiş Zaman Fotoğrafları, s. 99.....12

Resim 5: İbrahim Çallı, Nü, KÜYB, 55,5x38 cm, Özel Koleksiyon,

Portakal Sanat ve Kültür Evi, 23 Ocak 2000, Müzayede Kataloğu, s.206-20.....15

Resim 6: Şişli Atölyesi,

Kıymet Giray, 1995: 25.....16

Resim 7: Şişli Atölyesi, soldan sağa: Ali Sami Boyar, Bilinmiyor, Namık İsmail, Abdülmecid Efendi, Çallı İbrahim, Hikmet Onat, Sami Yetik, Ruhi Arel,

Ayşenur Güler, İbrahim Çallı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş
Sanat Programı, Doktora Tezi, 2014.....17

Resim 8:İbrahim Çallı, Savaşta Çadırlar, KÜKK, 22X34 cm,
Semiramis Sokul, İbrahim Çallı, 15 Ekim- 14 Kasım 1998 Sergi Kataloğu,
Akbank, s.14.....18

Resim 9:İbrahim Çallı, Savaşta Asker Etüdüleri, KÜKK, 28X76 cm,
Semiramis Sokul, İbrahim Çallı,15 Ekim- 14 Kasım 1998 Sergi Kataloğu,
Akbank, s. 14.....18

Resim 10:İbrahim Çallı, Mevzi Alırken, 1333 (1917), tuval üzerine yağlıboya,
180X270 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.
Ayşenur Güler, İbrahim Çallı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş
Sanat Programı, Doktora Tezi, 2014.....19

Resim 11:İbrahim Çallı, *İzmir'de Yunan Mezalimi*, 1337 (1921), tuval üzerine
yağlıboya, 132X177,5 cm, Özel Koleksiyon,
Ayşenur Güler, İbrahim Çallı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş
Sanat Programı, Doktora Tezi, 2014, s.333.....20

Resim 12:İbrahim Çallı ve modeli, Kiev, Şubat 1936,
Ayşenur Güler, İbrahim Çallı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş
Sanat Programı, Doktora Tezi, 2014.....35

Resim 13:İbrahim Çallı, Rumelihisarı'ndan Boğaz, 1941, TÜYB, 62X82 cm, Demsa Koleksiyonu,

Ayşenur Güler, İbrahim Çallı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Doktora Tezi, 2014.....37

Resim 14:İbrahim Çallı, *Manolyalar*, tuval üzerine yağlıboya, 64,5X59 cm, Sakıp Sabancı Müzesi,

Ayşenur Güler, İbrahim Çallı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Doktora Tezi, 2014.....38

Resim 15:İbrahim Çallı, *Manolyalar*, TÜYB, 70X53 cm, Ferda-İbrahim İper Koleksiyonu,

Ömer Faruk Şerifoğlu, Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951, s.198.....39

Resim 16:İbrahim Çallı, HaseneCimcoz, 1934, TÜYB, 113X90 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi,

Ayşenur Güler, İbrahim Çallı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Doktora Tezi, 2014.....39

Resim 17: İbrahim Çallı, Atatürk Portresi, 1933, KUYB, 43,5X34,5 cm, Özel Koleksiyon,

Kaya Özsezgin, İbrahim Çallı, 1993, Türk Ressamları Dizisi-2, Yapı Kredi Yayınları, s.152.....41

Resim 18: İbrahim Çallı, İsmet İnönü, 1939, TUYB, 130X98 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi,

- Halenur Katipoğlu, Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu, s.395.....41
- Resim 19:** İsmet İnönü Ressamlarla, 1939, Soldan Sağa: İbrahim Çallı, İsmet İnönü, Feyhaman Duran, Ayetullah Sümer,
Güzel Sanatlar, Maarif Vekilliği Sanat Mecmuası, Sayı: 1, 1939,
s.1.....42
- Resim 20:** İbrahim Çallı, *Nü*, 1338 (1922), TUBYB, 161X95,5 cm, Demsa Koleksiyonu,
Kaya Özsezgin, 1993, "İbrahim Çallı", Türk Ressamları Dizisi-2, s.195, Yapı Kredi Yayınları45
- Resim 21:** İbrahim Çallı, *Uzanan Çıplak*, TUBYB, 84,5X106,5 cm, Özel Koleksiyon,
Alif Art Osmanlı & Karma Sanat Eserleri Müzayedesi, 8 Aralık 2013,
Müzayede Kataloğu, s. 102-103.....46
- Resim 22:** İbrahim Çallı, "Kadın ve Kuğu",1922, 48x60 cm, Sakıp Sabancı Müzesi,
Sakıp Sabancı Müzesi.....47
- Resim 23:** İbrahim Çallı, "*Giyinen Çıplak* "(ön), MÜYB, 44X35,5 cm, Özel Koleksiyon,
Kaya Özsezgin, 1993, "İbrahim Çallı", Türk Ressamları Dizisi-2, s.193,
Yapı Kredi Yayınları.....48
- Resim 24:** (Arka) Tiziano'nun *Danae* adlı eserinden kopya çalışması, Yatan Çıplak, 35x44 cm, DÜYB, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi,
Kaya Özsezgin, 1993, "İbrahim Çallı", Türk Ressamları Dizisi-2, s.194, Yapı Kredi Yayınları49
- Resim 25:** İbrahim Çallı, *Nü*, TUBYB, 100X135 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi,

Kaya Özsezgin, 1993, “İbrahim Çallı”, Türk Ressamları Dizisi-2, s.194, Yapı Kredi Yayınları50

Resim 26: İbrahim Çallı, *Nü*, TÜYB, 31X38 cm, Özel Koleksiyon,

Kaya Özsezgin, 1993, “İbrahim Çallı”, Türk Ressamları Dizisi-2, s.194, Yapı Kredi Yayınları.....51

Resim 27: İbrahim Çallı, *Nü*, TÜYB, 84,5X95 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi,

Kaya Özsezgin, 1993, “İbrahim Çallı”, Türk Ressamları Dizisi-2, s.194, Yapı Kredi Yayınları.....52

Resim 28: İbrahim Çallı, *Nü*(Şark Köşesinde Çıplak), TÜYB, 117X172 cm, Özel Koleksiyon,

Kaya Özsezgin, 1993, “İbrahim Çallı”, Türk Ressamları Dizisi-2, s.194, Yapı Kredi Yayınları.....53

Resim 29: İbrahim Çallı, *Yatan Çıplak*, 1939, TÜYB, 43X60 cm,

Kaya Özsezgin, 1993, “İbrahim Çallı”, Türk Ressamları Dizisi-2, s.199, Yapı Kredi Yayınları.....54

Resim 30: İbrahim Çallı, *Nü* (ön), KÜYB, 27,5X34 cm, Özel Koleksiyon,

Kaya Özsezgin, 1993, “İbrahim Çallı”, Türk Ressamları Dizisi-2, s.199, Yapı Kredi Yayınları.....55

Resim 31: İbrahim Çallı, *Çıplak*, TÜYB, 100X164 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi,

Kaya Özsezgin, 1993, “İbrahim Çallı”, Türk Ressamları Dizisi-2, s.199, Yapı Kredi Yayınları.....56

- Resim 32:** İbrahim Çallı, *Nü*, TÜYB, 80X134 cm, Metin Akpınar Koleksiyonu,
Kaya Özsezgin, 1993, “İbrahim Çallı”, Türk Ressamları Dizisi-2, s.199, Yapı
Kredi Yayınları.....57
- Resim 33:** İbrahim Çallı, *Yatan Çıplak Agati*, TÜYB, 51X72 cm, Demsa
Koleksiyonu,
Kaya Özsezgin, 1993, “*İbrahim Çallı*”, Türk Ressamları Dizisi-2, s.199, Yapı
Kredi Yayınları.....58
- Resim 34:** İbrahim Çallı, *Nü*, 1955, MÜYB, 28X46,5 cm, Özel Koleksiyon,
Kaya Özsezgin, 1993, “İbrahim Çallı”, Türk Ressamları Dizisi-2, s.199, Yapı
Kredi Yayınları.....59
- Resim 35:** İbrahim Çallı, *Nü*, TÜYB, 77X51,5 cm, Özel Koleksiyon,
Kaya Özsezgin, 1993, “İbrahim Çallı”, Türk Ressamları Dizisi-2, s.199, Yapı
Kredi Yayınları.....60
- Resim 36:** İbrahim Çallı, *Nü* (ön), KÜYB, 124X104,5 cm, Ayşegül-Ömer Dinçkök
Koleksiyonu,
Ayşenur Güler, İbrahim Çallı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş
Sanat Programı, Doktora Tezi, 2014.....61
- Resim 37:** İbrahim Çallı, *Nü* (arka), KÜYB, 153X85,5 cm, Ayşegül-Ömer Dinçkök
Koleksiyonu,
Ayşenur Güler, İbrahim Çallı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş
Sanat Programı, Doktora Tezi, 2014.....62
- Resim 38:** İbrahim Çallı, *Çıplak* (desen), KÜKK, 17X20 cm,

- Semiramis Sokul, İbrahim Çallı, 15 Ekim- 14 Kasım 1998, Akbank, s. 6.....63
- Resim 39:**İbrahim Çallı, Çıplak (desen), KÜKK, 17X20 cm,
Semiramis Sokul, İbrahim Çallı, 15 Ekim- 14 Kasım 1998, Akbank, s. 7,166.....63
- Resim 40:**İbrahim Çallı, Çıplak (desen), KÜKK, 32X21 cm,
Semiramis Sokul, İbrahim Çallı, 15 Ekim- 14 Kasım 1998, Akbank, s.7.....64
- Resim 41:**İbrahim Çallı, Çıplak (desen), KÜKK, 20X17 cm,
Semiramis Sokul, İbrahim Çallı, 15 Ekim- 14 Kasım 1998, Akbank, s.6.....65
- Resim 42:** İbrahim Çallı, Çıplak,
Ayşenur Güler, İbrahim Çallı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Doktora Tezi, 2014.....66
- Resim 43:** İbrahim Çallı, Nü,
Ayşenur Güler, İbrahim Çallı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Doktora Tezi, 2014.....66
- Resim 44:**İbrahim Çallı, Santor, 1923,
Yakup Kadri, “Sanayi-i Nefise Beşinci Resim Sergisi”, Yeni Mecmu‘a, Sayı: 81, 2 Ağustos 1923, s. 310.....67
- Resim 45:**İbrahim Çallı, *Kayalıklarda Yıkanan Çıplaklar*, tuval üzerine yağlıboya, 218X190 cm, Özel Koleksiyon,

Anonim, Karşı Müzayede Karma Sanat Eserleri Müzayedesi, 4 Kasım 2012, s.
173.....67

Resim 46:İbrahim Çallı, Fecir

Yakup Kadri, “Sanayi-i Nefise Beşinci Resim Sergisi”, Yeni Mecmu‘a, Sayı:
81, 2 Ağustos 1923, s. 30.....68

Resim 47:İbrahim Çallı, Çıplak Model, 48x30 cm, DUYB, Özel Koleksiyon,

Kaya Özsezgin, İbrahim Çallı, Türk Ressamları Dizisi-2, Yapı Kredi Yayınları,
s.200.....69



BİRİNCİ BÖLÜM

İbrahim Çallı, 1882 yılında İzmir'e bağlı Çal ilçesinde doğar. Osmanlı erken Cumhuriyet döneminde yaşamış bir sanatçıdır. İbrahim Çallı, Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid gibi Osmanlı Cumhuriyetinin önemli sanatçılarından olduğu kuşakta yer alır. Paris'te aldığı resim eğitiminden sonra Birinci Dünya savaşının çıkmasıyla birlikte 1914 yılında yurda zorunlu dönen sanatçı topluluğunun içerisinde yer alır. Dönem arkadaşları Sami Yetik, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar, Feyhaman Duran, Hüseyin Avni Lifij ve Namık İsmail'den oluşur. Yaşadığı döneme Eğitimi ve sanatçı olarak damga vuran İbrahim Çallı, ressamlık mesleğinin tanıtılmasında önemli rol oynamıştır. Kendi Kuşağı içerisinde 1914 kuşağının Çallı Kuşağı olarak anılmasına sebep olmuştur.

İbrahim Çallı bohem kimliği, girişken tavrı ve Anadolu çocuğu kimliğiyle çağdaşlarından ayrılmıştır. Yaşadığı dönemde hor görülen bir meslek halini alan resim sanatını hatırı sayılır noktalara taşımaya başarmıştır. Gençleri bu mesleğe özendirmiş ve döneminin en önemli hocaları arasında yer almayı başarmıştır.

Dönemin sanat anlayışı Batı üslubunun kabulü olunca sanatçılar yurtdışına eğitim almaya gönderilmiştir. Sanatın merkezi haline gelen Paris'te yabancı hocalardan aldıkları eğitimle yurda dönüşte batılı üslupta resim yapmaya başlayan sanatçılarla Türk resmi de hızlı bir değişim evresine girmiştir. Türk resim sanatının batılılaşmasında en önemli rolü oynayan Çallı resim sanatına yeni bir terim olan Nü terimini sokmuştur.

İbrahim Çallı ile birlikte Türk resmi ilk kez çıplaklığı tanımış ve bazı kesimlerce eleştiriler olsa da Çallı bu süreci halka yavaş yavaş kabul ettirmiştir. Türk resim sanatının en önemli temsilcilerinden olan ve bir kuşağa adını veren Çallı Türk resminde bir çağı kapatıp yeni bir çağı açmayı başarmıştır.

Araştırmada, Cumhuriyet dönemi içerisinde çok partili dönemde Türkiye'de oluşan sanat grupları ve bu grupların Türk resmine katkılarının yanı sıra; Bir döneme damgasını vuran ve 1914 kuşağı olarak anılmasına neden olan ressam İbrahim Çallı'nın nü temalı eserlerini incelemek ve Türk resim sanatı literatürüne farklı bir boyutta katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

İbrahim Çallı'nın yaşamı bölümlü ilk bölümde sanatçının hayatı kronolojik olarak ele alınmıştır. İlk bölümde sanatçının doğduğu yıl olan 1882'den başlayarak İstanbul'a gelişi, Sanayi- i Nefise yılları, Fransa'da aldığı eğitim ve dönemin sanat grupları incelenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde Çallı'nın Sanat anlayışına ve Nü çalışmalarına değinilmiştir. Nü çalışmaları adlı alt başlığında sanatçının 27 adet nü eseri incelenmiş ve tek tek analiz edilmiştir.

1.1.Problem Durumu

Her dönem batı etkisiyle olgunlaşmaya çalışmış ve kimlik sorunlarıyla karşı karşıya kalmış olan Türk Resim Sanatı batılılaşma sürecini yurt dışına gönderdiği Osman Hamdi bey, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid, gibi pek çok sanatçıyla iletirmeye ve geliştirmeye çalışmıştır. Bu dönem sanatçılarından en önemlilerinden biri de şüphesiz ki Türk resminde bir kuşağa ismini veren İbrahim Çallı'dır. Genellikle savaş teması üzerine kurgulanmış resimleri ile bilinen Çallı, sosyal yapıda tabu haline gelmiş bir takım düşüncelerin üzerine gitmiş ve batıda sıklıkla kullanılan "nü resim" anlayışını çağdaşlaşma adına Türk Resim Sanatının iç dinamiklerine entegre etmeye çalışmıştır. 1914 kuşağı sanatçıları arasında çalışmalarıyla Türk Resim Sanatının gelişmesine önemli katkılar sağlayan İbrahim Çallı'nın Nü resim ile ilgili vermiş olduğu uğraşların hangi seviyelere ulaştığı ve bu alanda ne kadar başarılı olduğu araştırmamızın problemini oluşturmaktadır.

1.2.Araştırmanın Amacı

İbrahim Çallı'yı sanatçı kişiliği ve tavrı uzun yıllar gerek sanat gerekse siyaset çevrelerinde gündemde tutmuş, sanatçının herkesçe bilinen, tanınan bir değer olarak algılanmasına yol açmıştır. İbrahim Çallı üzerine birçok kitap ve tez yazılmış ve yayınlanmıştır. İbrahim Çallı'nın Eserlerinde Nü Teması başlıklı bu tez çalışmasının başlıca amacı İbrahim Çallı'nın eserlerinde yer alan Nü (çıplaklık) temasını aydınlatılmamış yönleriyle ele almak sanatçının mevcut eserleriyle hayatı arasında bağlantı kurmak ve dönemin sanat anlayışıyla karşılaştırmaktır. İbrahim Çallı'ya ait Özel koleksiyonlarda bulunan tüm Nü eserlerin yorumlanması ve bir araya toplanması amaçlanmıştır.

1.3.Araştırmanın Önemi

Osmanlı Devletinin kuruluşundan, günümüze değin geçen tarihsel süreçte bakıldığında Türk resim sanatı, dönemin siyasi düşüncesi, üst yönetimin sanata bakışı, sosyal yapı değişkenleri gibi farklı bir takım göstergelere göre hareket etmek zorunda kalmış, lakin bir türlü kimlik arayışlarını sonlandıramamıştır. Sanatsal ve kültürel anlamda Batı ile entegrasyonun ne denli önemli olduğuna dair öngörülerini geliştirmiş olan Cumhuriyet dönemi siyasi otoriteleri, kimi sanatçıları eğitim amaçlı olarak yurt dışına göndermiş ve bu sayede soruna çözüm üretmeye çalışmışlardır. Bu bakış açısının en önemli temsilcilerinden birisi de İbrahim Çallı'dır. Bu araştırma İbrahim Çallı'nın Türk Resim Sanatının gelişmesi ve değişmesi için yapmış olduğu uygulamaların tespit edilmesi ve özellikle o döneme kadar ülke sanatında tabu olarak kalmış Nü temasını, sanatçının sanat anlayışına paralel olarak nasıl ele aldığının plastik unsurlar açısından incelenmesi anlamında önemli bulunmuştur.

1.4.Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma 1914 Kuşağına ismini vermiş olan İbrahim Çallı'nın sanat serüveninde ortaya koymuş olduğu eserlerinden sadece Nü Teması üzerine oluşturmuş olduğu eserlerin incelenmesi ile sınırlandırılmıştır.

1.5.Varsayımlar

Araştırmada literatür taraması ile elde edilen kaynakların gerçeği yansıttığı varsayılmaktadır.

1.6.Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerine göre yapılmıştır. Araştırma tekniği dahilinde, Resim Sanatı Tarihi, Sanat Tarihi ve Tarih Bilimi kaynakları, sanat dergileri, makale ve tez çalışmaları, kataloglar, araştırılan döneme ait konuyla ilgili gazete haberleri incelenmiş; internet ve sanat siteleri gözden geçirilerek literatür taraması yapılmıştır. Konu ile ilgili "İbrahim Çallı" (Kaya Özsezgin), Şişli Atölyesi (Kıymet Giray) kapsamlı kitaplardır bu sebeple çalışmamızın yol haritası durumundadır.1910 sonrası yazılan makaleler ve tezler araştırmamıza kaynaklık etmiştir. Edinilen bilgiler kronolojik sıraya göre aktarılmıştır. Müzelerde incelemeler

yapılarak bulunabilen görsel öğeler tespit edilmiştir. Diğer görsel öğeler bu alandaki kitap, tez ve makalelerden alınmıştır.

1.7.Evren ve Örneklem

Araştırmanın örneklemini Türk Resim Sanatında Nü temasını konularında işlemiş bütün ressam, örneklemini ise İbrahim Çallı'nın eserlerinde Nü temasını ele alış biçimi oluşturmuştur.

1.8. Verileri Toplama Teknikleri

Araştırmada verileri elde etmek için literatür taraması yapılmış ve bu sayede ulaşılan sanatçının resimlerinin bulunduğu koleksiyonlar, kitap, dergi ve makale gibi kaynaklar belirli bir sistematik içerisinde incelenerek durum tespiti yapılmıştır.

1.9. Verilerin Analizi

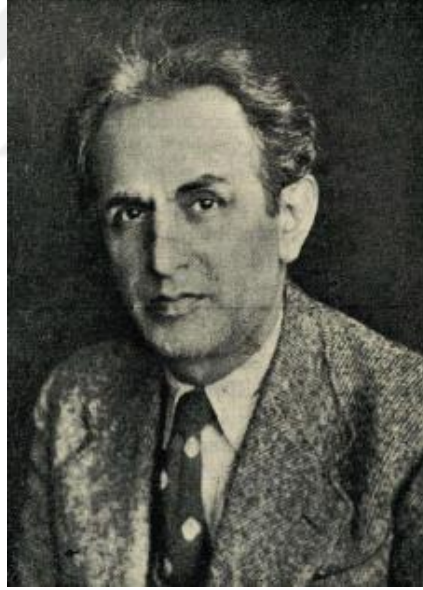
Araştırmadan elde edilen veriler doğrultusunda sanatçıya ait olan nü temalı resimler eleştirel bir bakış açısı ile incelenmiş ve yorumlanmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

2.SANATÇI İBRAHİM ÇALLI

2.1.Yaşamı ve Eğitimi

İbrahim Çallı 1882 yılında Denizli'nin Çal ilçesinde doğar. Babası Çal'ın ileri gelenlerinden Osman Efendi'dir. İbrahim Çallı'nın doğduğu dönemlerde Osmanlı İmparatorluğu ayakta kalma savaşının yorucu günlerini yaşamaktadır. Rüştiye mektebini doğum yeri olan Çal ilçesinde bitirir. Mülki İdadisini ise İzmir'de bitirdikten sonra, ailesi askeri okula girmek üzere İbrahim Çallı'yı İstanbul'a gönderir. Annesi ve Babası küçük yaşta vefat edince bir süre ablası ve eniştesiyle yaşar. Daha sonra aile büyüklerinin isteği üzerine Çal'da kendinden yaşça büyük bir kadınla evlendirilir.



Resim 1:İbrahim Çallı

Kaynak: Anonim, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatından, 1947

Resim sanatına duyduğu ilgi, öğrenim yılları ile paralel olarak büyümektedir. Çal'da İlçesinde rüştiyeyi tamamlar. İzmir Mülki İdadisini bitirir. Ailesi İbrahim Çallı'nın mesleğini kazanacağı günü beklemektedir. Fakat beklentileri istekleri

doğrultusunda gerçekleşmez. Ailesi son çare olarak Çallı'yı İstanbul'a gönderir. Bu gelişmeyi Çallı şu sözlerle dile getirir (Giray,1997:28).

“Baktular ki adam olmaya niyetim yok, ablam arazimi sattı, bir kemer dikti. Kemere 95 altın koydu. “ Haydi sağlıcakla! Deyip beni İstanbul'a gönderdi. “ Adam ol, gel! Demeyi de unutmadı.” (Tahsin,1960:8).

Bu olay üzerine Çallı artık İstanbul'dadır. Burada çocukluğunun hayali olan resim çalışmalarına önem vererek, o dönemde kaldığı handa konaklayan Vefa İdadisi öğrencileriyle resim dersleri almaya başlar. Ermeni asıllı Roben Efendi'den resim dersleri alır. Çallı Roben Efendi ile karşılaşmasını şu sözlerle aktarır:

“Çarşı Kapısı'nda bir ressam vardı. Ermeni ressam...Durup ona bakardım her geçişimde. Bana resim dersi verir misin? Dedim. “Olur ama ders 50 kuruş!” cevabını verdi (Giray,1977:32).

Aylık kazancının neredeyse tamamını resim derslerine vermesine karşın Çallı bu durumdan memnundur. İbrahim Çallı Rupen Seropian'dan resim dersleri almakla kalmaz, Rupen Seropian sayesinde Şeker Ahmet Paşa'nın oğlu İzzet Bey ve dolayısıyla da Şeker Ahmet Paşa ile tanışır. O yıllarda resim sanatının gayrimüslim kesimin ve saraya yakın dar bir çevrenin tekelinde olduğu bir gerçektir. Çallı'nın bu dar sanat çevresine girmesine resim dersi aldığı hocası önayak olur. Ermeni asıllı ressam Roben Efendinin yanına İstanbul'da hatırı sayılır ressamlar da gelmektedir. Bunlardan birisi bu ressamdan daha fazla bir şey öğrenemeyeceğini Sanayi-i Nefise Mektebine kaydolmasını söyler. Bu öneriyi değerlendiren İbrahim Çallı Sanat hayatının ilk adımlarından biri olan Sanayi-i Nefise'ye kaydolar (Türk Ressamları 18, Milliyet sanat Dergisi eki).

Çallı'nın yaşadığı dönem İmparatorluktan Cumhuriyete geçişin bütün çalkantılı siyasal ve toplumsal olaylarını, geçen yüzyılda başlamış olan Batılılaşma çabalarının köklü yansımalarını kültürel değişim rüzgârlarının yaratmış olduğu gerilimleri kapsar. Çallı'nın ilk gençlik yılları, Türkiye'de Genç Türk hareketinin yayıldığı döneme rastlar. Askeri ve sivil okulların öğrencileri arasında devrimci grupların görünmeye başladığı bu dönemde, temel sorun Osmanlı devletinin devamıdır (Özsezgin,1993:11).

2.2.Kişiliği

İbrahim Çallı bohem mizacına rağmen, atölye çalışmaları sırasında disiplinli bir hoca olduğu bilinmektedir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1929 yılında, hocası Çallı'nın atölyesinde geçen bir olayı paylaşır:

“Bugünden itibaren Çallı atölyesinde çalışıyorum. İlk defa canlı modelden resim yaptım...Dün Çallı ezbere çalışan bir arkadaşa çatmak için modelin istirahat edeceği zamanı bekledi. Tam model yerinde inerken, ezberci arkadaşına döndü: ‘Hazır model inmişken, hadi çalışmaya başla!’ dedi. Çallı bir resim tashih ederken kapı açıldı. İçeri paldır küldür eski mezunlardan birisi girdi. Eski ahbablarla yarenliğe başladı. Buna fena halde içerleyen hoca, eski talebesine döndü: ‘Bre sen ne utanmaz adamsın!’ dedi. ‘İnsan böyle ahıra dalar gibi bir atölyeye dalar mı?’ Fena halde bozulan eski mezun kekelemeye başladı: ‘Efendim, ben artık talebe değilim. Üç seneden beri resim hocalığı yapıyorum. İnsan buyurun da!’ ‘Sus bre! Mendebur!’ dedi, Çallı: ‘Sen hoca olmuşsun ama, adam olmamışsın billahi!..

Çallı'nın öğrencilerine karşı otoriter, hatta kimi zamanlarda kırıcı olduğu bilinir; öğrencileri, Çallı'nın çalışma sırasında sinirli olduğu konusunda hem fikirlerdir

Nurullah Berk ise Çallı'yı hem hoca hem de ressam olarak şöyle değerlendirir:

“Hocalığı bir tuhaftı. Ne gösterirdi, ne öğretirdi, bilmem. Louvre’da İtalyan klasiklerinin önünde kayıtsız kaldığını, onları pek sevmediğini söylediğini hatırlıyorum. Gerçekten de, tablolarında, klasik nizamdan eser yoktu. Kompozisyonlarında geometrik kuruluşun en ilkel temellerine bile rastlanmazdı. Deseni konstrüktif değildi, pek az desen yapardı zaten, ya da göstermezdi. Çizgisi, içgüdüsünün emriyle tuval üstünde yumuşak, kemiksiz arabeskler çizerdi. Şöyle ilk bakışta bozuktu bu desen, yıkılıyor, dağılıyordu. Gelgelelim üstüne renk, o kendine has fırça sürüşü ile renk gelince, desen eriyor, idealleşiyor, bütün kusurları örtüyordu. Kimi zaman, eşinin portresinde, Reşit Saffet’in portresinde bu desen de sağlamlaşıyor, o rengin deseni oluveriyordu. O zaman belki on tane vardır bunlardan tadına doyum olmaz bir Çallı İbrahim çıkıveriyordu”.

Nurullah Berk'in bir başka makalesinden Çallı'nın nevi şahsına münhasır yaklaşımının hocalığında da kendini gösterdiğini öğreniriz :

“Hoca vardır, neden iyi olduğu belli olmaz ama yine de yetiştirir, dokunmadan, ellemeden öğrenciyi, sanki küçük küçük fiskelerle büyütür, yetiştirir. Çallı onlardandı. Havanızı buluverirdiniz onun atölyesinde. Ondan size bir şeyler geçerdi.”

İbrahim Çallı'nın akademi eğitimi sırasında disiplinli tavrı ve sert tutumuyla ders verdiği anlaşılmaktadır. Onun adını verdiği Kuşağın bu denli başarılı olma nedeni de bu disiplinli tutumdan dolayı gelmektedir diyebiliriz. Dönemin öğrencilerinin disiplinli tavrı Çallı'nın tutumuyla birleştiği anda başarı kaçınılmaz olmuştur. Türk resmini klasik öğretilerin sınırlarının dışına çıkarıp yeni bir doğa ve figür anlayışı getirmesi bu disiplinli tutumunun sonucudur.

2.3.Sanayi-i Nefise Mektebi'ne Girişi

Türk resminin yakın tarihiyle ilgili kaynaklarda; İbrahim Çallı'nın 1906 yılında Sanayi-i Nefise'ye girerek 1910'da mezun olduğu anlatılmaktadır. Çallı ve arkadaşları için o dönemde “İlk Mezunlar” deyimini kullanılır. 1883 yılında eğitime başlayan Sanayi-i Nefise mektebi Çallı kuşağından önce de mezunlar verir. Fakat bunlar sanat alanında derin izler bırakmamıştır. Batı'daki anlamıyla sanat alanındaki gelişmelerin 1910'lu yıllara rastlaması nedeniyle Çallı kuşağından ilk mezunlar olarak söz edilir (Erol,1990:118).

1910'lu yıllar Sanayi-i Nefise Mektebi'nin en verimli yılları olarak kayda geçer. Çallı Sanayi- i Nefise mektebine yazıldığı dönemde okulun müdürlüğünü Osman Hamdi Bey yapmaktadır. Dönemin hocaları Salvator Valeri, Warnia- Zerzecki ve Ömer Adil'dir. Çallı yeteneğiyle öteki öğrencilerden sıyrılmış eğitim süresini üç yılda tamamlamayı başarmıştır (Özsezgin,1993:15). 1909' da mezun olan İbrahim Çallı 1910 yılında Maarif Nezareti'nin açtığı yarışmaya “Çıplak Adam” ve “Harekât Ordusunun Muhafız Alayından Maksud Çavuş” isimli çalışmalarıyla katılır ve birincilik derecesi alır. Bu birincilik Çallı'ya Avrupa'nı kapılarını aralar.

Çallı'nın Akademi'deki öğrencilik yılları ve onu izleyen dönem, Avrupa'da yeni sanat akımlarının, sanatsal görüş ve eğilimlerin birbiri içinde geliştiği 1900'lü yılların başlarıdır. Kandisky ilk soyut resimlerini 1900'lü yıllarda yapmıştır. 1913'te Malevitch'in süprematist deneyimleri devreye giriyor, New York'da Armony Show sergisi açılıyordu. Duchamp, ilk “ready made” lerini yapıyordu. Paris'te İtalyan

fütüristleri sergisi açılıyor ve fütürist manifesto 1912’de yayımlanıyordu. 1 yıl sonra Paris’te kübistlerin yer aldığı Bağımsızlar sergisi düzenleniyordu (Özsezgin,1993: 12).

Manet, Cezanne, Pisarro gibi izlenimci ressamın arkasından 1917’de Degas,1919’da Renoir ve 1926’da Monet yaşama veda edeceklerdir (Özsezgin,1993: 15).Çallı Paris’e gittiği bu yıllarda izlenimci resmin bu büyük temsilcilerini yakından tanıma olanağı yakalamıştır. Nü resimlerinde görülen özellikle uzanan çıplaklarında görülen Goya, Banyo’da soyunan çıplaklarında görülen Degas etkilerinin bu sanatçılardan etkilenme sonucu olduğu düşünülmektedir.

2.4.Paris Dönemi

Maarif Nezaretinin 1910 yılında Avrupa’da eğitime gidecek olanlar için açtığı yarışmada “Çıplak Adam” ve “Harekât Ordusunun Muhafız Alayı” adlı çalışmalarıyla İbrahim Çallı birinci olur. Bu durum İbrahim Çallı’ya Fransa’nın kapılarını aralar. Yarışmayı birincilikle kazanmasının ardından İbrahim Çallı devlet bursuyla Paris’e gönderilir. İbrahim Çallı, Hikmet Onat ve Ruhi Arel ile birlikte Paris’e resim eğitimine gider. Çallı ‘da o dönem Paris’e giden diğer çağdaşları gibi Cormon’un atölyesine katılır ve orada dört yıl eğitim alır. Cormon’un atölyesi değişik ülkelerden birçok öğrenciyi bir araya getirmektedir. Çallı Cormon’un dikkati üzerine toplayan bir sanatçı olur. Akademik öğretim sisteminin bütün inceliklerini öğrenir (Giray,1997:40).



Resim 2 : Paris Sokakları, 1912, İbrahim Çallı (soldan ikinci), Mehmet Ruhi Arel ve Hikmet Onat

Kaynak: Kıymet Giray, Çallı ve Atölyesi, 1997, Türkiye İş Bankası Yayınları, s. 42

Paris, o yıllarda dünya üzerinde sanatın merkezi sayılmaktaydı. Sayısız atölyelere sahipti ve bu atölyelerde resim dersleri düzenlenmekteydi. Cormon atölyesi

Çallı kuşağının tercihidir. İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Hüseyin Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran bu atölyeden eğitim alanlar arasında yer alırlar (Giray,1997:42).



Resim 3: İbrahim Çallı (ön sıra soldan 9.), Nazmi Ziya Güran (soldan 10.), M. Ruhi Arel (soldan 12.)
Paris 1911

Kaynak: Ömer Faruk Şerifoğlu, Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951, s.9

1890'lı yıllarda yurt dışı kökenli birçok sanatçının Paris'e yerleştiğinin belirtilmektedir. Bu sanatçıların büyük bir kısmı da Fransız sanatında önemli bir yeri olan Empresyonist sanatını ve sanatçıları yakından tanımayı amaçladıklarını belirtmektedir. Dünyanın her yerinden Paris'e sanat öğrenmeye gelen ressam gibi, genç Osmanlılar da izlenimcilerin resimlerinden etkilenirler (Giray,1997:39).

Bu dönemde Türkiye'den Paris'e giden sanatçılar daha önce Paris'e gelen sanatçılardan tavsiyeler alıp atölyelerini bu yöntemle belirlemişlerdir. Dil bilmemenin verdiği sıkıntıyla birlikte Türk öğrenciler ortak düşünceyle aynı atölyede çalışma kararı alırlar. Bu dönemde en gözde atölyelerden biri Matisse'in ders verdiği Stain's Stüdyosu'dur. Matisse'in atölyesi yabancı ressamın gözdesi halindedir. Öğrenciler burada haftanın beş günü model karşısında çalışabilmektedirler. Cumartesi günleri Matisse atölyenin ortasına Grek başı koyarak desen çalıştırmaktadır. Ayrıca öğrencilerle Louvre Müzesi'nde resim analizleri yapmaktadır. Sınıflarda sabah resim, öğleden sonra heykel çalışmaları yapılmaktadır (Giray,1997:40).

Çallı ve arkadaşları Batı'nın büyüdü dünyasından etkilenirler. Kendilerine bir atölye seçme kararı alırlar. Nitekim İbrahim Çallı, Namık İsmail, Hikmet Onat, Nazmi Ziya Güran ve Hüseyin Avni Lifij Fernand Cormon atölyesinde çalışmaya başlarlar.

Çallı'nın birincilikle kazandığı yarışma onun Paris'te dört yıl eğitim almasını sağlar. Çallı'nın Paris yaşantısı onun hayatına renk ve ışık katar. Dört yıllık Paris eğitimi birinci dünya savaşının çıkmasıyla son bulur (Giray,1997:43).



Resim 4: İbrahim Çallı ve Öğrencileri, 1941

Kaynak: Kamil Fırat, Geçmiş Zaman Fotoğrafları, s. 99

2.5.İstanbul'a Dönüşü ve Eğitimci Kimliği

Çallı, arkadaşları ile Paris'ten döndüğünde Sanayi-i Nefise Müdürlüğünü Osman Hamdi Bey'den sonra Halil Edhem sürdürmektedir. Halil Edhem Bey bu yıllarda İbrahim Çallı'yı hoca olarak Sanayi-i Nefise'ye önerir. Bu olay üzerine İbrahim Çallı 1 Kasım 1914 yılında sekiz altın maaş karşılığında Sanayi-i Nefise Mektebinde hocalığa başlar. Çallı 1914'te resim atölyesinde yağlıboya öğretmeni olarak resmen göreve başlamış olur (Cezar,1983:54).

Bu görevi ve yetiştirdiği öğrenciler sayesinde 1914 Çallı Kuşağı olarak anılan büyük bir grup oluştu. Bu grup içerisindeki sanatçılar Türk resim sanatının öncüleri

halini aldılar. Türk Resim Sanatı başlangıcından bugüne kadar uzun yıllar boyunca farklı coğrafyalarda karşımıza çıkmıştır. Anadolu'da modern tekniklerle harmanlanarak, 21. yüzyılın modern Türk Resim Sanatı anlayışının gelişmesine imkân sağlamıştır. Bu imkânlar, Türk Resim Sanatında farklı tekniklerin uygulanmasına, bu tekniklerin sanatçıların öz çabaları neticesinde kalıcı eserler vermelerine ve Türk Resim Sanatının evrenselleşmesine olanak sağlamıştır. Bu evrenselleşmeyi Türk Resim Sanatı adına 1914 Çallı Kuşağı gerçekleştirmiştir. Türk Resim Sanatı için gerçekleştirilen bu süreç en etkili adımlardan biri olarak değerlendirilmelidir. Çünkü Türk Resim Sanatı öğrencileri resim eğitimini kurumlarındaki yabancı hocalardan aldıktan sonra, kazandıkları sınav sonucu Avrupa'ya gitmeye hak kazanmış bu bilgi ve birikimin yanı sıra ulusallaşmanın izlerini aramışlardır. Sanat eğitimi de bu anlamda, evrenselleşmenin önemli adımlarından birini teşkil etmektedir (Başbuğ,2010: 21).

Türk Resim Sanatı 1914 kuşağının savaş sonrasında yurda dönmesiyle yeni bir döneme girmiştir. Bunun nedeni ise Paris'te aldıkları eğitimin sanatçıları sosyal, kültürel ve sanatsal açıdan oldukça beslemiş olmasıdır. Beyoğlu'nda açılan sergilerde Nazmi Ziya, Avni Lifij, Namık İsmail, Feyhaman Duran, Sami Boyar ve diğer sanatçıların eserleri sıklıkla yer almıştır. Bu durum geleceğin Türk Resim Sanatının yönünü belirlemesi açısından önemli bir çıkış noktası olmuştur. 1914 Kuşağının açtığı bu yolda onlardan resim dersleri alan öğrencilerde günümüz sanat ortamının oluşmasına da katkı sağlamışlardır (Okkalı,2005:12).

1914 Kuşağı olarak bilinen Çallı Kuşağı Cumhuriyet ile birlikte yeni resim oluşumlarına katkıda bulunmuştur. Sezer Tansuğ bu dönemde ressamların kendi bireysel "iç dünyalarını resim diline aktaracak bir duyarlılık atmosferine "sahip olmadıklarını dile getirmiştir (Tansuğ,1985:152-155).

Çallı kuşağı sanatçıları Osmanlı Devleti'nin son yıllarına ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarına tanıklık etmiştir bu sebeple sanat camiasında önemli bir yere sahiptirler. Çallı kuşağı sanatçıları çalışmalarına her daim planlı bir şekilde başlamışlardır. Rastlantısal hiçbir imgeyi tuvallerine yerleştirmemişlerdir. Özellikle kadın imgesini sıklıkla kullanmışlardır. Bu durum Cumhuriyet dönemi resminin

gelişmesine önemli katkı sağlamıştır ve Türk Resim Sanatının konu bakımından zenginleşmesine ortam hazırlamıştır (Başbuğ,2010:49).

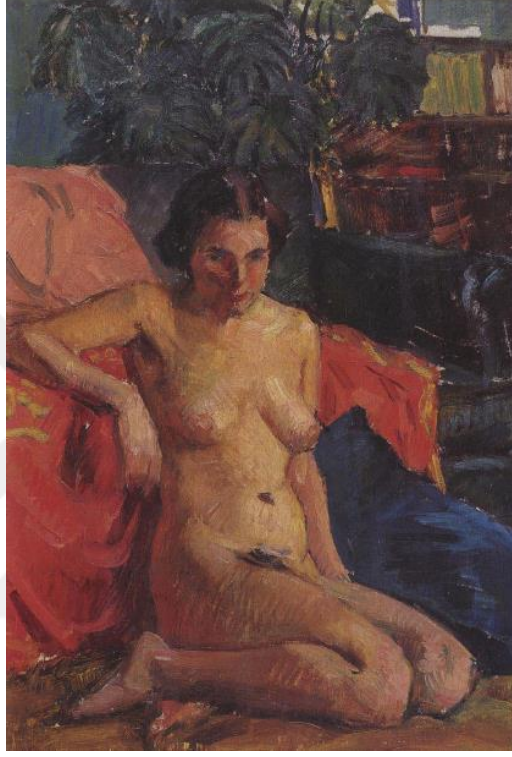
Yeni ressamların ilk sergilerinde neredeyse bütün eserlerde açıkça gözümüze çarpan yeni ruh, yeni duyuş ve yeni tekniklerdir. Şimdiye kadar Türk ressamlarının çalışmayı tercih etmediği yeni figür ve portre türleri ortaya çıkmıştır. Bu dönemden sonra sanatçılar çalışmalarında yaşayan insanların, kadın ve erkeklerin yüzlerini, toplumun yaşadığı kederi, sevinci yani duygusal farklılıkları asla bitmeyecek olan İstanbul'un plastik sanatına dâhil etmiştir. Uyguladıkları teknik Empresyonizme yakın, siyah, kahverengi ve her çeşit koyu tonları paletlerinden atmışlar, atölyelere kapanmaktan çok açık havaya çıkıp İstanbul'un pırıltılı aydınlığını tuvallerine geçirmeye çalışmışlardır (Okkalı, 2005:13).

Çallı kuşağı sanatçıları yeni akımların ülkeye ulaşmasına ve daha sonrasında bu akımların Türk Resim Sanatını geliştirmesine büyük oranda katkı sağlamıştır. Türk aydınını yeni ufuklara götürmeye çalışan neslin içinde, sınırları belirli, ölçüleri kesin bir sanatı yurda yaymak için uğraşanlardan biri olan Çallı'da yine övgüye değer bir ressam olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türk Resim Sanatında önemli bir yere sahip olan sanatçıların neredeyse hepsi Çallı Kuşağının eğitimini almışlardır. 1914-1937 yılları arasında akademide resim eğitimi alan öğrenciler, iki önemli atölyede yetişmiştir. Bu iki önemli atölye Çallı ve Hikmet Onat atölyesidir. Bir yıllık hazırlık sınıfı olan karakalem atölyesi Hikmet Onat'ın öğretilerinde tamamlanır, ardından İbrahim Çallı'nın yağlıboya sınıfında eğitime devam edilirdi (Giray,1997:50). Hikmet Onat atölyesinde öncelikli araştırılır, titiz uygulamalarla, kılı kırk yaran desen çalışmaları ile disiplinli bir atölye olarak anılmıştır. Böylece İbrahim Çallı'nın sınıfına geçenler, Hikmet Onat'ın baraj olan hazırlık sınıfını başarmış olanlardan oluşurdu. İşte tam bu aşamada İbrahim Çallı'nın güçlü kimliği, sanatçı yetileri biçimlendirmek üzere devreye girerdi (Giray, 2000:52).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ilk toplu sergisini Çallı'nın Akademide göreve başladığı 1914 yılında açmıştır. Çallı bu sergilere daha sonraki yıllarda katılmıştır. Enver Paşa'nın açtığı atölyede ise savaş resimleri yapılmış ve bu resimler Viyana'ya sergiye gönderilmek istenmiştir. Viyana sergisi öncesi resimler Galatasaraylılar Yurdu'nda savaş resimleri adı altında halka gösterilmiştir.

Galatasaraylılar Yurdu'nda 1918 yılında düzenlenen resim sergisinde, Çallı Sanayi-i Nefise madalyası almıştır. Galatasaray sergileri bu olaydan sonra geleneksel hale gelmiş ve ard arda beş kez düzenlenmiştir. 1922 tarihli olan Galatasaray Sergisine İbrahim Çallı İki Adet Nü eseriyle katılmıştır.



Resim 5: İbrahim Çallı, Nü, KÜYB, 55,5x38 cm, Özel Koleksiyon

Kaynak: Portakal Sanat ve Kültür Evi, 23 Ocak 2000, Müzayede Kataloğu, s.206-20

2.6.Şişli Atölyesi

I. Dünya Savaşı'nın çıkmasının ardından 1914 ve 1918 yılları arasında Şişli semtinde kuruldu. Şişli Atölyesi Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın emriyle savaş dönemini anlatan resimlerin yapılması amacıyla kurulmuştur (Tansuğ,1985:151). Atölye'de çalışan her sanatçı üstü cam ile kapalı hangara benzeyen atölyelerde savaş sahnelerini betimlemeye çalışmışlardır (Arsel,2000:52).

Balkan savaşlarında yaşanan başarısızlıklar sonucunda toplumun morali bozukken Çanakkale savaşının kazanılmasıyla toplumun morali yükselmiş bu psikolojik durum sanatçıları da etkilemiştir. Sanatçılar Çanakkale savaşını konu alan çalışmalara imza atmaya başlamışlardır (Giray, 1995: 24-25).



Resim 6: Şişli Atölyesi

Kaynak: Kıymet Giray, 1995: 25

Osmanlının ağır geçirdiği savaşlar sonrası yaşadığı yenilgilerin toplum üzerindeki psikolojik etkileri yok etmek adına sanatın gücünü kullanmıştır. Türk Resim Sanatının Avrupa'nın önemli şehirlerinde tanıtılmasını amaçlayan Şişli atölyesi bu olguda önemli bir yere sahiptir (Giray, 1997: 60).



Resim 7: Şişli Atölyesi, soldan sağa: Ali Sami Boyar, Bilinmiyor, Namık İsmail, Abdülmecid Efendi, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Sami Yetik, Ruhi Arel

Kaynak: Ayşenur Güler, İbrahim Çallı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Doktora Tezi, 2014

Balkan savaşlarının ardından, doğu cephesinde yaşanan başarısızlık nedeniyle Çanakkale zaferiyle birlikte toplumun morali yükselirken, konu olarak sanatçıların esin kaynağı bizzat Çanakkale savaşı olur (Giray,1995: 24-25).

İbrahim Çallı'nın Paris dönüşü meslek hayatı İstanbul'la sınırlı kalmaz. Sanatçı Fransa'dan dönüşünden yaklaşık bir sene sonra *Edebî Heyet*'le beraber Çanakkale Savaşı'nın devam ettiği cepheleri ziyaret eder. Genel Karargâh İstihbarat Şubesi Müdürlüğü aydınlardan Çanakkale savaş alanlarını gezip, duygularını halka ve gelecek nesillere aktarmalarını ister. 1915 yılının Temmuz ayında yirmi otuz kadar aydınlı gerçekleştirilen bu cephe gezisinde Çallı'nın edindiği gözlemler ve ürettiği desenler, 1917 yılında Şişli Atölyesi'nde meydana getirdiği savaş temalı resimlere katkıda bulunur (Güler,2014: 300).



Resim 8: İbrahim Çallı, Savaşta Çadırlar, KÜKK, 22x34 cm

Kaynak: Semiramis Sokul, İbrahim Çallı, 15 Ekim- 14 Kasım 1998 Sergi Kataloğu, Akbank, s. 14



Resim 9: İbrahim Çallı, Savaşta Asker Etüdleri, KÜKK, 28x76 cm

Kaynak: Semiramis Sokul, İbrahim Çallı, 15 Ekim- 14 Kasım 1998 Sergi Kataloğu, Akbank, s. 14



Resim 10: İbrahim Çallı, Mevzi Alırken, 1333 (1917), tuval üzerine yağlıboya, 180X270 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Kaynak: Ayşenur Güler, İbrahim Çallı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Doktora Tezi, 2014

İbrahim Çallı Şişli Atölyesinde yaptığı savaş resimleri sahnelerini cephelere giderek oluşturduğu eskizlerle tamamlamıştır. Savaş ruhunun verdiği hisle eserlerini Şişli atölyesinde getirdikleri gerçek at, asker, top, tüfek gibi eşyalarla kompozisyon kurmuş ve eserlerini bu milliyetçilik ruhuyla oluşturmuşlardır.

İbrahim Çallı yukarıda görmüş olduğunuz eserinde hareket dinamizmini ustaca yansıtırken, “Gece Baskının da ise Türk resminde görmeye alışık olmadığımız gece betimlemesinde dışavurumcu bir tavır sergilemiştir.

Çallı kuşağı Şişli Atölyesi’nde de önde rol oynamışlardır. Türk resim sanatının en önemli sanat gruplarından biri halini almışlardır.

2.7.Serbest Resim Atölyesi

1921 yılında Çemberlitaş’ta Osman Bey Basımevinde özel resim kursu olarak Türk Ressamlar Cemiyeti kurulur. Çok geçmeden kapanır. Aynı mevkide 1922 yılında Ressam Mehmet Ruhi Arel ve İhsan Bey tarafından “Serbest Resim Atölyesi” ismiyle

yine özel bir kurs açılır. Bu kursun öğretim elemanlarının en iyisi olan İbrahim Çallı eğitim kadrosunun başında gelir. İbrahim Çallı haftada iki gün bu atölyede ders verir (Giray,1997:53).

Resim atölyesinin açılışı kapsamında bir de sergi düzenlenmiştir. Sergide, Türk Ressamlar Cemiyetine mensup ressamlar ve o sıralarda “Yeni Resim Cemiyeti”ni kurmaya çalışan gençlerin eserleri yer almıştır. İbrahim Çallı’nın da yer aldığı bu sergide, manzara, portre ve natürmort konulu 118 adet eser sergilenmiştir.

Dergâh Dergisi’nin 1 Haziran 1921 tarihli sayısında, sergi eleştirisine yer verilmiş, yazar beğendiği ressam ve eserler arasında İbrahim Çallı’nın “*İzmir’de Yunan Mezalimi*” ve “*Mevleviler*” yapıtlarını göstermiştir.



Resim 11: İbrahim Çallı, *İzmir’de Yunan Mezalimi*, 1337 (1921), tuval üzerine yağlıboya, 132X177,5 cm, Özel Koleksiyon

Kaynak: Ayşenur Güler, İbrahim Çallı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Doktora Tezi, 2014, s.333

2.8.Eğitimci Kimliği

1920’li yılların başında Çallı atölyesi birçok açıdan öne çıkmaktadır. Çallı atölyesi Türk resim sanatının önemli temsilcilerini yetiştiren büyük bir atölye halini almıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Hale Asaf, Halil Dikmen, Cemal Tollu, Eşref Üren, Nurullah Berk, Refik Epikman, Avni Çelebi, Cevat Dereli, Mahmud Cüda, Nuri İyem, Şefik Bursalı Çallı atölyesi öğrencilerindedir (Eyüboğlu, 1976:9).

İbrahim Çallı'nın yetiştirdiği bu öğrenciler zamanla Sanayi-i Nefise Mektebi'nde göreve de başlamıştır. 1915 yılında Hikmet Onat resim atölyesi öğretmeni olarak görev alırken, 1919 yılında Feyhaman Duran desen dersi hocası olarak görevlendirilmiştir. Nazmi Ziya ise 1918- 1921 ve 1923-1927 yılları arası iki dönem Akademi Müdürlüğü'nü üstlenmiştir (Erhan, 1975:15).

1923 yılında Avni Lifij süsleme, bezeme hocası olarak göreve başlamış ve ölümüne kadar bu görevi sürdürmeye devam etmiştir.(Gören,1997:5). Mehmet Ruhi Arel ise uygulamalı perspektif hocalığına getirilmiştir.

Elif Naci akademiye girdiği ilk yıllarda hocacı İbrahim Çallı'yı şu sözlerle aktarır:

“Uzunca boylu, omuzlarına kadar dökülen saçlar... Reyye pantolon, siyah kumlu ceket, süet, düğmeli fotin... Paris'ten geliyordu. Genç bir peygamber edasıyla girdi atölyeden içeri. Ondan önceki hocamız, göbeğine kadar sarı sakallı, bozuk Türkçesi ile Varnia adında Avusturya'lı bir ressamdı”. (Naci, 1981)

Çallı atölyesinde çalışmalar genellikle pazartesi günleri modele poz verilmesiyle başlar. Hafta boyunca aynı poz üzerinde çalışmalar yapan öğrencilerin çalışmaları hocası İbrahim Çallı tarafından hafta sonunda değerlendirilirdi. (Olca,19)

Zeki Faik İzer İbrahim Çallı atölyesindeki çalışmalarını şu sözlerle aktarır:

“ Önceleri küçük alçı süslemelerden yapılan karakalem çalışmalarını, sonraları çıplak model ve klasik heykelden çalışmalar izledi. Çıplak Model bulmak güçtü. Öyle ki gerektiğinde öğrencilerin modellik yaptığı oluyordu. Galeride kendilerini kanıtlayan öğrenciler atölyelere geçmeye hak kazanıyordu”.

Öğrencilerine sanat kimliği kazandırmak adına onlara ağır eleştiriler yapmaktan çekinmeyen Çallı Türk Resim sanatı açısından büyük önem taşır. Atölye yıllarında İstanbul'a gelişiyle başlayan sanat serüveni Paris'te devam etmiş ve tekrar İstanbul'da son bulmuştur. Türk resim sanatının portrecileri, peyzajcıları, bu dönemde yetişmiştir. Batı disiplini bir atölyenin temellerini atan Çallı bohem kimliğinin de verdiği etkiyle modern bir atölyenin öncüsü olmuştur.

Disiplin kurallarını eğitiminin temeli niteliğinde sayan Çallı'yı bir dönemin öncüsü kılan da budur.

Çallı kuşağı öğrencileri öğrencilik yıllarında kurdukları Yeni Resim Cemiyeti'nin ardından Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ve d grubu adında önemli sanat grupları kurmuşlardır.

Avrupa'da Cezanne ve Kübizm'in biçimsel kuruluşlarını öne çıkaran düşünceler ortaya çıkmaktaydı. Müstakiller grubu 1920'lerin sonlarına doğru Türkiye'ye dönmüşler ve 1908'de kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin verdiği eğitime özellikle de izlenimci yönlerine karşı çıkmışlardır (Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi).

Kıymet Giray 1993 yılında yayınladığı makalesinde Müstakilleri şöyle değerlendirmiştir:

“Çallı kuşağı sanatçıları 1914 yılında yurda döndüklerinde benimsedikleri sanat anlayışları doğrultusunda resim üretmişlerdir. Renk ve ışık özelliklerine önem veren bir anlayışa yönelmişlerdir. Oysa Müstakil Ressamlar Birliğinin üyeleri ayrı sanat anlayışlarına karşın; biçim, hacim, desen, mekân ve konstrüksiyona önem veren yeni bir sanat anlayışında ve konu çeşitlendirmeleriyle ortak duyarlılığa ulaşmışlardır. Müstakiller Türk resim sanatına, batı resminin gelişen tekniğinden, yeni akımlardan yararlanan, fakat Türk sanatçısı olma duyarlılığını kaybetmeyen, özgün sanat anlayışlarıyla, yeni ve çağdaş bir boyut katmayı gerçekleştirmişlerdir. Avrupa sanatının bir akımını taşımaktan, bir sanatçının eserlerinin benzerlerini üretmekten biçimsel taklitçilikten uzak, özgün yapıtlar vermeyi başarırlar...” (Giray,1993).

Müstakiller Sanayi-i Nefise Mektebinin yetiştirdiği öğrencilerdendir. Aldıkları bu eğitiminin önemli amaçlarından biri de Salvatore Valeri ve Warnia Zarzecki gibi yabancı hocaların yerine Türk Sanatı eğitiminde görev almalarıdır. Aynı zamanda Avrupa'daki eğitim dönemlerinde de farklı bir toplumun toplumsal ve kültürel yaşamını tanımışlar ve eserlerine yansıtılmışlardır.

Müstakillerin yenileşme anlayışları yönünde çabalarının Türk resminde 1930'dan sonra hız kazandığı görülür. Çallı ve arkadaşlarının İstanbul doğasının dışına çıkmamalarına rağmen müstakillerin Anadolu insanını ve toprağını kucaklayan daha geniş bir perspektiften yola çıktıklarını, ele aldıkları yöresel konuları, kendi sanat anlayışları düzeyinde biçimleri bozarak yansıttıkları için, zaman zaman tepki de aldıkları bilinmektedir (Özsezgin,1993:11-15).

Müstakillerin Türk Resim Sanatının gelişiminde bağlı önemli noktalardan biri de İstanbul dışında Ankara ve Anadolu'nun bazı illerinde de sergiler açması olmuştur. Cumhuriyet'in ilanından sonra resim sanatına duyulan ilginin artması bu alanla ilgilenen kişilerin artmasına neden olmuştur. İlk kuruluş döneminde yalnızca Akademideki öğretim üyeleri ve onların çevresinde toplanan bir grup öğrenci ile sınırlı olan sayı artık Anadolu'ya kadar ulaşmıştır. Yine de sanatın merkezi haline gelen İstanbul'dan uzaklaşmak istemeyen sanatçılar Akademi çevresinde çalışmalarına devam etmiştir. Bir kısmı Türkiye Cumhuriyeti'nin genç başkenti Ankara'ya ve burada, Hükümetin kültür ve sanat politikasının kazanacağı işlevselliğe ve bu doğrultuda kurulan yeni kurumlara hizmet vermeye koşan aydınlar arasına katılmışlardır. Sanatta geline bu noktaya rağmen sanatçıların en büyük engeli sanat konusunda bilgisi bulunmayan bir ulusa sanatı tanıtmak olmuştur.

1930'Lu yıllarda toplumun kültür benliğine yeni giriş yapan resim ve heykel sanatının gerekli değeri görmesi ve en iyi şekilde anlaşılabilmesi için sanatçılar çeşitli görevler edinmişlerdir. Bu yıllarda Nurullah Berk'i, Türk resim sanatını bilimsel olarak inceleyen ve tanıtan bir yazar Elif Naci tanıtım kitapları yazarı, Zühtü Müridoğlu, heykel sanatı ve batılı ustaları tanıtan dergiler hazırlamıştır (Giray,2000). 1929 yılında Cumhuriyetin ilk sanatçı topluluğu olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği kurulmuş fakat Avrupa sanat akımlarının gerisinde kalmıştır (Özsegin,1993:11-16).

2.9. D Grubu

1933 yılında İstanbul'da bir apartman katında kurulan D grubu altı sanatçının Türk Resim Sanatını Avrupa düzeyine taşımak istemesiyle başlamıştır. Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino, Eşref Üren ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu'ndan oluşan grubun sözcülüğünü Nurullah Berk ve Fikret Adil yapmıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi-i Nefise Birliği ve Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonra kurulan dördüncü birlik olmasından dolayı alfabenin dördüncü harfini isim olarak seçmişlerdir (Tansuğ,1985:155-157).

D grubu 1934 yılında Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1939 yılındaki 7. Grup sergisine ise Halil Dikmen, Arif Kaptan, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Salih Urallı katılmıştır. Giderek büyüyen gruba 1941 de 9. sergide ise Hakkı Anıl, Sabri

Berkerl, Fahrünnisa Zeid, Nusret Suman'ın katılımı olmuştur. 16 kişiye çıkan grup sayısına 1946 yılında Zeki Kocamemi'de katılmıştır. 1993 yılında Beyoğlu'nda bir şapka mağazasında açmış oldukları sergide D grubu giderek tanınmıştır (Tansuğ,1985: 152-160).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin dağılmasından sonra Cumhuriyet'in kuruluşunun 10.yılına rastlayan 1933 yılında "d grubu" kurulmuştur (Ersoy,1998: 25).

1933 Eylülü'nde beş ressam ve bir heykeltıraştan oluşan altı sanatçı Nurullah Cemal Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu'nun bir araya gelerek oluşturdukları bir sanatçı topluluğu olan d Grubu, modern plastik sanatlar tarihimizin ilk grup etkinliğidir (Yasa Yaman, 2002:7).

D grubu kendinden önceki uygulamaları yanlış bulmuş ve Batı'nın yaygın sanat akımlarını 1933 yılında Türkiye'ye getirerek güncel sanat görüşlerini aktarmak için harekete geçmiştir. (Güvemli, 1987:248) Müstakillerle birlikte 1914 kuşağının resim estetiği sona ermiş yerine daha desenci bir kuşak gelmiştir. İlk sergilerini İstiklal Caddesi'ndeki dükkânlardan birinde açmışlardır. Açtıkları bu serginin içeriği desen ve suluboya çalışmalarından oluşmuştur (Berk, 1964:155).

Çağdaşlaşma yolunda bütün kurumlarıyla Batı'yı örnek alan Türkiye'nin, sanatının da "yeni" olması gerektiğini savunan CHP Hükümeti, başlangıçta geçmişten, geleneklerden, birikimlerden yararlanmak yerine Batı'daki yeni akımları tanıtma ve deneme yolunu seçmiş, çok sayıda sergi düzenleyerek yeni sanat anlayışını halka tanıtmayı amaçlamışlardır. 1933-1951 yılları arasında ilk on beş sergilerini açan D grubu 1960 yılında ise son sergileriyle toplamda on altı sergi açmışlardır. D grubu kendi içlerindeki sergiler dışında yurt içi ve yurt dışında birçok sergiye grup adıyla katılmıştır. Kendi düzenlediği sergilere ise sanat anlayışına yakın olan sanatçıları davet etmişlerdir (Yasa Yaman, 2002:8).

D grubu sanatçılarının en büyük farklılığı belli bir amacın ve estetiğin etrafında buluşmuş olmalarıdır. Batı sanatına hâkim olan çağdaş sanat fikrini Türk Sanatına yansıtmayı hedeflemişlerdir. Konstrüktivizm, Kübizm ve Soyut sanat gibi üsluplarla ürettikleri eserlerle sergiler açmışlardır (Ersoy,1998: 26-27).

Müstakillerin aksine “d” grubu Türk resim sanatına getirecekleri yeniliği baştan belli etmiştir (Tansuğ,1985:30-35).

D grubu sanatçıları Fransa’ya özellikle Paris’e gitmiş burada Andre Lhote, Fernand Leger, Marcel Gromaire, OthonFriezs, heykelde alanında ise Marcel Gimond ve Bourdelle gibi dönemin hocalarından eğitim almış ve çalışmışlardır. Grubun üyelerinden biri olan Cemal Tollu başarılı bir sanat yazarı olarak bilinmektedir. Cemal Tollu, bir ressamın klasik sanata, bu sanatın temel kurallarına inmeden hangi çağda olursa olsun bir şeyler öğrenmenin güç olduğuna inanmıştır. Aynı zamanda çeşitli dergi ve gazetelerde yazılar yazan Cemal Tollu bu yazılarında genç sanatçı adaylarına klasik sanat anlayışının faydalarını aktarmaya ve aşılamaya çalışmıştır (Turani ve Berk,1981:100).

1934 yılında “d” grubu’na Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun katılmasıyla sanatçıların yerel motif ve temalara ilgi gösterdikleri ve “kübist” denebilecek eğilimlerle Anadolu köylüklerindeki geometrik nakış soyutlaması arasında belli bir bağ kurmaya çalışmış olmaları göze çarpar (Tansuğ,1985: 32-34).

D grubu üyelerinden olan ve aynı zamanda da şair ve yazar niteliği taşıyan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Anadolu’nun yerel motiflerini resimlerine mal etmeye çalışmış ve bu konuda aşırı bir çaba göstermiştir. D grubu Balkan ve Doğu Avrupa ülkelerinde 1935 yılında sergiler açmış 7. si olan bu grup sergisine Halil Dikmen, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan ve Salih Urallı’nın katılmasıyla grubun sanatçı sayısı 12 ye yükselmiştir. 1941 yılında düzenlenen 9. sergiye ise Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrunnisa Zeid ve heykeltraş Nusret Suman’ın katılımıyla grup sayısı 16’ya yükselmiştir (Tansuğ,1985:150-157).

Grup üyeleri arasında bulunan Zeki Faik İzer (1909) başlangıçta kübizmi benimsese de bu ekolün geometrikleştirilmiş işçiliğine ve ölçülü tekniğini kendine uyarlamayı başarmıştır. D grubunun ilk sergilerinde rastlanan desen, yağlıboya ve suluboyalarında İzer, hareketli, sınırlı bir bakıma romantik bir karakteri açıklamıştır. Grubun kurucularından biri olan Elif Naci çalışmalarının yarısını arşiv uzmanı olarak gazetede, yarısını şövalesi başında gerçekleştirmiştir. D grubunun tüm sergilerine katılmış, yazıları ve konferanslarıyla d grubunun tanınmasına çok büyük yardımları olmuştur. Grubun bir diğer kurucusu olan Abidin Dino daha sonradan ortaya çıkan

“yeniler” grubuna katılmış ilk sergileri olan “Liman” sergisinde varlığını sürdürmüştür (Berk ve Turani, 1981:100-110).

Nurullah Berk İstanbul ve Paris Akademilerinde eğitim almış 1928 ve 1933 yıllarında Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği ile “d” grubunun kurulmasına yardımcı olmuş geleneksel sanat biçimlerini Batı anlayışıyla bağdaştırmak yolunda yürümüştür. Bedri Rahmi Eyüboğlu ressamlığı, dekoratörlüğü, yazarlığı ve şairliğiyle Türk sanatında yeni yollar açmıştır. Anadolu kaynağını resim sanatında benimsemiş ve kaynak olarak görmüştür. Türk resim sanatında önemli olarak görülen yöresel eğimlere girmiş Anadolu halkının yaşamını, kültürünü ve folklorik değerlerini, resimlerine taşımıştır. Kendisi gibi eşi Eren Eyüboğlu’da Anadolu köy ve köylüsünün yaşantısını, dekorunu, giysileriyle çeşitli tiplerini canlandırmıştır. Kuruluşundan bir süre sonra gruba katılan Sabri Berkel resim sanatında sağlam bir klasik kültürü benimsemiş ve rastgele soyutlamaların en başarılı örneklerini vermiştir. Grubun üyelerinden Halil Dikmen benimsediği Rönesans kurallarını devam ettirmiş ve büyük boyuttaki kompozisyonlarında figürlerin dağılımı, ışık-gölge oyunlarının oluşumunu sanat çalışmalarında kullandığı için gruptaki diğer sanatçılar tarafından hoş karşılanmamıştır. Bunun nedeni ise grubun iş birliğine dayalı çalışmalarını engellediği kanısındır (Berk ve Turani,1981:100-110).

Türk resim sanatı içerisinde önemli bir yere sahip olan Eşref Üren’de “ d” grubuna katılmıştır. Yapıtlarının kuşku götürmez değeri bir yana, onun sanatı da “d” grubunun temel görüşleriyle ters düşmüş, gruptaki sanatçıların çoğu, Kübist, konstrüktivist- inşacı- soyutsal ilkelere bağlı kalırken, Eşref Üren’in eserleri her ne kadar kabul etmede de duygusal bir Empresyonizmin izlerini taşımıştır. Eşref Üren’in tam bir empresyonist olmaktan çok bir görünüm, bir açık hava ressamı olduğu düşünülmektedir. Tüm yaşamını Ankara’da geçiren Eşref Üren, Çankaya sırtlarından, havuzlu parklardan yaptığı görünümler bir bakıma Empresyonist tarzı uygulama biçimi ile beraber, paletini doğal görüntülere göre ayarlayan bir sanatçı olmuş eserlerini bu doğrultuda ortaya koymuştur. Günün eğilimlerine uymak, çağının sanatını yapmak hevesiyle Batı’nın çoğu zaman gelip geçici eğilim ve beğenilerine ayak uydurmaktan çekinen Eşref Üren, sanatçı yaratılışının sesine bağlı kalarak

günümüzde az rastlanır bir dürüstlüğün temsilcisi olmuştur (Berk ve Turani, 1981:100).

“d grubu” sanatçıları Müstakillerin aksine bir varoluş amacıyla ortaya çıkmışlardır. Dönemin sanat anlayışına tepki olarak doğmuş ve grup üyelerini bu amaca uygun doğrultuda ve çizgide giden sanatçılar arasından seçmişlerdir. Oluşumu içerisinde olan sanatçılar grup içerisindeki faaliyetleri daima desteklemiş ve yüksek mevkilere ulaştırmayı amaçlamışlardır (Berk;Turani,1980: 95). Dönemin sanat akımı olan Empresyonizm ve Konstrüktivizmi benimsemiş çağın en önemli sanat harekâtını ortaya koymuşlardır. Batılılaşma hareketinde kültür geleneklerini yenilemek, gücünü kaybeden sanat dallarını Batı tekniğine uydurmak zorunluluğunu hissetmiş ve kendilerine görev görmüşlerdir. d grubunun Türk resim sanatına getirdiği yenilik, canlılık ve coşku uzun dönemler kendisini hissettirmiş ve resim sanatımıza yeni bir soluk getirmiştir. Dönemin sanatçı ve yazarlarından bazıları “d grubu”nun Türk resmine yenilikler getirdiğini savunmuş, karşı çıkanlarsa grup üyesi olan sanatçıların resimden anlamadıklarını, halkın yeni olguları kabul edemediğini öne sürmüşlerdir (Dal, 1997:417).

Harekât kapsamında yurt dışında eğitim alan sanatçılar yurda dönüşlerinde getirdikleri sanat akımlarıyla resim sanatımıza yeni bir boyut getirmiş olsalar da grubun kuruluşundan sonra gruba dâhil olan sanatçılar Türk yaşayış ve kültürünün etkilerini batılı resim anlayışının teknikleriyle sentezlemişlerdir. Belirli bir dönemden sonra Eren Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim gibi sanatçılar Türk kültürünü yansıtan resimler yapmaya başlamış ve bir bakıma gruba yeni bir soluk getirmeye çalışmışlardır. Bu durum bazı grup üyeleri tarafından uygun görülmemiş ve bu doğrultuda ilerleyen sanatçılar tepki almış ve grup çizgisini kaybetmeye başlamıştır. Avrupa’dan öğrendikleri sanat akımlarını ve tekniklerini uygulamış olan “d” grubu zaman içerisinde ağır eleştiriler almış kimi zaman kopyacılık kimi zamanda batı aktarması resimleri yaptıkları iddiası ile suçlanmışlardır. Tüm bu gelişmelere rağmen “d” grubu varlığını uzun dönemler sürdürmüş ve Türk resim sanatına önemli katkılarda bulunmuşlardır (Berk, Turani:1980).

D grubunun amaçları doğrultusunda Türk Resim Sanatına Batılı akımları getirmeleri, onların Batı taklitçiliğine ve kopyacılığına tezat bir durum yaratmıştır.

Özellikle 1940 yılının ikinci döneminden itibaren her sanatçı kendi çözümüne yönelik eserler ortaya koymayı amaçlamışlardır (Özsezgin,1982:69-70). Bu bireysel çalışmalar grup deneyimlerinin tecrübelerinden yararlanmış ve kendilerinden sonra gelen resamlara farklı açılar kazandırmışlardır (Dal,1997:417).

2.10.Yurt Gezileri Programı (1938-1943)

Cumhuriyetin ilan edildiği yıllarda o dönemdeki ressamların çoğu öğretmenlik yapmaktaydı. Cumhuriyetin ilk on senesinde sanat eğitiminin yaygınlaştırılması, geliştirilmesi için Sanayi-i Nefise Mektebi gibi Anadolu'nun farklı illerindeki öğretmen okullarında ve orta öğretimde önemli düzenlemeler yapılmıştır fakat içerisindeki olanaklar sanatçıları yine de tatmin etmemiştir (Berk, 1998:24).

Türkiye'de sanat anlayışı gelişme göstermiş olsa da halk ve sanat arasındaki kopukluk tam anlamıyla yok olmamıştır (Berk,1938:24). Dönemin sanatçılarına göre zenginler ve halk resim satın almadığına göre sanatı destekleyecek tek güç devlettir görüşü hâkim olmaya başlamıştır. Ancak ulaşılan noktada, sanatın gelişebilmesi için mutlaka toplumla maddi ve manevi ilişkiler kurulması gerekmektedir. Bu nedenle toplum eğitilmeli, resim sanatını tanımalı ve sevmelidir. Bu eğitim de ancak devlet aracılığıyla sağlanabilirdi (Berk,1998: 24; Tollu,1937:1).

Devletin sanata verdiği destek halk ve sanatçılar arasında tartışma konusu yaratmıştır. 1937 yılında sanatçılara devlet tarafından maaş bağlanması konusunda tartışmalar meydana gelmiştir. Sanatçıların kimisi bunu bir hakaret olarak görmüş kimisi de bu görüşü destekleyen bir tavır içerisinde girmiştir (Üstünipek,1998:189). 1937 senesi yayınlanan Ar dergisindeki makalesinde Salih Urallı konuya ilişkin şunları ifade etmiştir:

“Seçilecek 25 ila 30 ressama, her üç ayda bir 180 lira ücret verilecek ve bu sanatkârlar başka bir yerde ve işte çalışmayacaklar; üç sene sonra bu sanatkârların meydana getirdikleri eserlerle büyük bir sergi yapılacak ve hükümetin buradan seçeceği veya satın alacağı eserlerle müstakbel resim müzelerimiz kurulacak. Bu suretle bir yandan ressamlarımız himaye edilir, müşkülattan kurtarılırken, diğer yandan memleketimiz yavaş yavaş resim müzeleri kazanacak ve böylelikle halkın zevk ve his seviyesi yükselmiş olacaktır... Böyle bir

himaye sisteminin memleketimiz için ne kadar zaruri ve faydalı olduğunu tekrar tekrar söylemeğe bilmem lüzum var mı? ” (Urallı,1937: 7).

Fakat zaman içerisinde bu gelişmeler kalıcı bir sanat etkinliğine dönüşemese de Yurt Gezilerinin temelleri yavaş yavaş oluşmaya başlamıştır. 28 Temmuz 1938 yılında Ulus Gazetesinde “*CHP Genel Yönetim Kurul Toplantısında Sanat Hayatımız İçin Müspet Kararlar Alındı*” haberi Yurt Gezileri adına atılan ilk adım olmuştur.

Haberde ressamlarımızın yurtları dolaşacağı ve güzel resimler yapacağını sinyalleri verilmiş ve Yurt Gezileri CHP öncülüğünde Mustafa Kemal Atatürk’ün 10. Yıl Nutku’nda belirttiği gibi Güzel Sanatlara ağırlık verilmesi maddesi benimsenerek uygulamaya koyulmuştur. Türkiye’nin devletçi bir politikayla yönetildiği dönemde Halkçı anlayışla yola çıkılan bu hareketle Yurt Gezileri Türk resim sanatı açısından büyük önem teşkil etmektedir (Berk,1998:212).

Halkçılık ilkesi bağlamında resim sanatının Anadolu gerçek kimliğine, doğasına ve insanına açılması amacıyla uygulanan Yurt gezileri programı uygulamaya geçer. Partinin bu özel teşebbüsü üzerine Akademi seçilen on ressamla bunların gönderileceği yerleri tespit ederek genel sekreterliğe gönderir. Bu seyahat 1 Eylül günü başlayacak ve yaklaşık olarak otuz gün sürecektir. Ressamlar orada buldukları bölgelerin doğal güzelliklerini ve farklı tiplerini keşfedeceklerdir. Daha sonra bu gözlemler sayesinde oluşturulan eserler jüri tarafından seçilecek ve değerli bulunanlar Ankara ve İstanbul’da sergilenecektir. Sergi sonrasında parti tarafından bedelleri karşılığında satın alınacaktır. Ressamların her türlü giderleri parti tarafından karşılanacak kendi ihtiyaçları için de ayrıca 300’ er lira verilecektir. Ressamlara ayrıca gittikleri yerlerde rahat yönlendirilmeleri ve yol göstermeleri açısından vilayetlere emirler gönderilmiştir (Berk,1998:211).

Uygulamaya koyulan bu program doğrultusunda Akademi hocaları ve Akademi bitirip sergi açmış sanatçılar arasından on sanatçı gittikleri şehirlerde en az otuz gün çalışacaklardır. Her sanatçı çalıştığı en az dört eseri partiye bağışlayacaktır. Yol masrafları ve ödülleri ile birlikte ressamlara ödenen para en fazla 750 lira olacaktır (Berk,1998:39).Akademi’nin, geziye katılacak ressamları seçerken, bazı detaylara dikkat ettiği görülmektedir: Katılan sanatçıların üye oldukları grupların vizyonu, listede bağımsız sanatçıların da bulunması, sanatçıların üyesi oldukları grupların önde

gelen isimleri olması, bağımsız olanların hemen hemen herkes tarafından kabul görmüş sanatçılar olması, her bölgeye sanatçı gönderilmesi gibi konulara özen gösterilmiştir.

1-30 Eylül 1938’de birinci Yurt gezisi düzenlenir. Gezi kapsamında gidilen yerler Edirne, Bursa, Konya, Antalya, Malatya, Trabzon, Rize ve Erzurum olarak belirlenir (Giray,1995:34).

Gezi kapsamında Trabzon Lisesi Resim Öğretmeni Saim Özeren, Konya’ya, Cibali Orta Okulu Resim Öğretmeni Hamit Görele Erzurum’a, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi öğretmenlerinden “D” gurubu üyesi B. Rahmi Eyüboğlu, Edirne’ye; Cemal Tollu, Antalya’ya Güzel Sanatlar Birliğinden Sami Yetik İzmir’e, Hikmet Onat, Bursa’ya, Feyhaman Duran Gaziantep’e, Mahmut Cuda, Trabzon’a, Ali Avni Çelebi, Malatya’ya, Zeki Kocamemi Rize’ye gönderilir (Giray,1995:35).

I.Yurt Gezisi programında sanatçıların ortaya çıkardığı çalışmalara bakıldığında, gittikleri şehirlerle sınırlı kalmadıkları çevre kasaba ve köylere de ziyarette buldukları, açık havada çalışmayı tercih ettikleri görülmektedir. Ayrıca kendilerinden üç ya da dört resim beklenirken; Hamit Görele 20, Cemal Tollu 19, Ali Avni Çelebi 15, Bedri Rahmi 12, Feyhaman Duran 10, Sami Yetik 10, Saim Özeren 6, Mahmut Cuda 5 resimle dönmüştür (Berk,1998:40). Resimlerde kent görünümleri, kültürel yaşam, yerel kıyafetler gibi konular ele alınmıştır.

2.11.Yeniler Grubu (1941-1952)

İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’nde 1940 yılından sonra sanat alanında yeni bir dönem başlamıştır. Grup resim dalında Abidin Dino, Nuri İyem, Turgut Atalay, Avni Arbaş, Selim Turan, Nejat Melih Devrim, Agop Arad, Kemal Sönmezler, afiş dalında Yusuf Karaçay, heykel dalında Faruk Morel, , fotoğraf dalında İlhan Arakon gibi sanatçılardan oluşmuştur. Levy’nin atölyesinde eğitim alan bu genç ressamlar ülkenin sorunlarına eğilmek, batı izlenimciliğinden sıyrılmak gibi çizgileri benimsemişlerdir. Bu anlayış doğrultusunda “Yeniler Grubu” nu kurmuşlardır. Bu grup ile birlikte Türkiye’de ilk kez Avrupa’da eğitim almayan bir sanatçı topluluğu oluşmuş ve grup kurmuştur (Ersoy,1998:27).

Yeniler ilk sergilerini 28 Mart 1940 yılında, Gazeteciler Cemiyeti'nin Beyoğlu'ndaki lokalinde açmıştır. Modern anlayışın dışında batı etkilerinin dışında, toplumcu bir gerçekçilik üstünde birleşmişlerdir. İstanbul bir liman kentidir bu nedenle yoksul deniz ve liman işçilerinin hayat mücadelelerini çalışmalarına işleyen sanatçılar ilk sergilerini de bu toplumsal konu üzerine oluşturmuşlardır. Bu sergiye katılanlar Liman Ressamları olarak da anılmışlardır (Ersoy,1998:28).Yeniler gurubunun liman sergisi 10 Mayıs 1941 Cumartesi günü Beyoğlu'nda Basın Birliği salonunda kapıya gerilen bir balık ağının kesilmesiyle açılmıştır. Liman Sergisi'nde Kemal Sönmezler, Haşmet Akal, Agop Arad, Turgut Atalay, Nuri İyem, Selim Turan, Avni Arbaş, Abidin Dino, Mümtaz Yener, Nejat Melih, Faruk Morel, Yusuf Karaçay, İlhan Arakon ve Jakİhmalyan yer almıştır (Önger,1973: 39).

Grubun Türk resim sanatına getirmek istediği en büyük yenilik belli bir konu üzerinde bütünleşip aynı konuda farklı resimler üretmek olur. Yeniler grubunun 1942 yılında açtığı serginin konusu "kadın" olarak belirlenmiştir. Grubun bu sergisi övgüler alırken aynı zamanda eleştiriler de almıştır (Ersoy, 1998: 28). Sergide resim ve heykel olmak üzere toplam yüz otuz eser sergilenmiştir.1942 yılında grubun açtığı serginin ağır eleştirilerin yanında destekleyici tavırlar alması da dönemin çalkantılı sanat ortamının kanıtı niteliğindedir. Yeniler Grubu'na sıcak bakmayan ve ağır eleştiriler yönelten isimler arasında Peyami Safa ve Orhan Seyfi Orhon gibi yazarlar yer almıştır. 6 Haziran 1942 tarihli Çınaraltı dergisinde Orhan Seyfi Orhon "Türkiye'de Resim" başlıklı yazısıyla Yeniler Grubu ve üyelerini şu sözlerle eleştirmiştir:

"Türkiye'de resim bir müddetten beri soysuz bir sanat haline gelmeye başladı. Bunu bazı gençlerin açtıkları yeni sergilerden anlıyoruz. Milli hayatımıza aykırı cereyanları sokmaya çalışıyor... Milli görüşlerimizin, anlayışlarımızın, kavrayışlarımızın dışında züppe, mütereddi, muzır ve tehlikeli bir istikamet almaktadır. Bir müddetten beri Türkiye'de resim Türk değildir. Yabancı bir pasaport taşır. Fütürist, kübist ve empresyonist görünerek asıl hüviyetini gizlemeye çabalar. Bizimle hiçbir alakası yoktur. Vatan güzelliklerine şaşkı bakar. Tarihe, mefahire, kahramanlara karşı kördür. Gider işçileri bulur, liman amelesiyle konuşur. Balıkçılara kollarını açar. Resme karşı dikkatli davranmalıyız. Onun palyaço yüzüne bakmayın. Yüzündeki sahte sanat maskesini koparın. Bakın altından ne çıkacak? Yabancı, korkunç, kıpkızıl bir ihtilalci yüzü." (Orhon,1942:3).

Orhan Seyfi Orhon'un bu ağır eleştirileriyle birlikte, sanatçıları Türkiye'de bulunan sanatın temelinde uzak, ülkenin kahramanlarını göz ardı etmek ve sıradan balıkçı hayatlarını resmetmekle suçlamıştır. Bu ağır eleştirilere yanıt grubun sözcüsü Hilmi Ziya Ülken'den gelmiştir. Hilmi Ziya Ülken grubu

“Ülkenin dertlerini ve acılarını yaşamadan, sorunların ve insanların içinde bulunmadan yapılan edebiyat ne kadar uzaksa, resimde milli olmaktan o kadar uzaktır. Bu ülkenin balıkçısını, liman amelesini resme konu yapmakla Yeniler Grubu, onların sorunlarına sahip çıktıklarını göstermektedir” sözleriyle savunmuştur.

1943 yılında Yeniler Grubu düzenledikleri üçüncü sergiden sonra 1946 yılında Taksim İsmail Hakkı Oygur Sanat Galerisi'nde dördüncü sergilerini gerçekleştirmişlerdir. Sergiye Avni Arbaş, Ferruh Başağa, Fethi Karakaş, Fuat İzer, Mümtaz Yener, Nuri İyem ve Turgut Atalay katılmıştır (Ceyhun,1986:9). Kendi kişisel sanat görüşlerini milli bir sanat yaratma düşüncesi etrafında sürdürmeyi başaran Yeniler Grubu sanatçıları, sergileriyle birlikte sanat tartışmalarının da bir anlamda değişmesine vesile olmuşlardır. Modern sanat merkezli bakış açısı yerine, insanın ve gündelik hayatın vurgulandığı bir anlayışı savunmuşlardır (Çelik, 2009:135).Yeniler Grubu'nun 20 Aralık 1947 Cumartesi günü Fransız Konsolosluğu'nda açılan beşinci sergisinde, Agop Arad, Ferruh Başağa, Fethi Karakaş, Haşmet Akal, Mümtaz Yener, Turgut Atalay ve Nuri İyem yer almıştır. Beşinci serginin ardından 1948 yılından itibaren Yeniler Grubu Fransız Konsolosluğu salonlarında yılda iki sergi gerçekleştirmeye başlar. 1948 yılının ilk sergisi 3 Ocak'ta açılır. Agop Arad, Ferruh Başağa, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Nuri İyem ve Turgut Atalay'ın yer aldığı sergide gravürler ve desenler hariç elli üç parça eser sergilenir. Yeniler Grubu'nun sekizinci sergisi 5 Mayıs 1949 yılında Taksim, Fransız Konsolosluğu salonunda açılır. İlk kez Yeniler ismini kullanmayarak, yalnızca isimlerini sergi broşürüne bastıran Nuri İyem, Ferruh Başağa, Fethi Karakaş, Turgut Atalay'ın yanı sıra Azra İnal, Nasip İyem, Şükriye Dikmen, Dimitro Monoyudis, Kemal İncesu, İhsan İncesu, Pindaros Platonidis'in katıldığı sergide seksen tablo sergilenir (Oktay, 1949: 157).

Yeniler Grubu Türk resim sanatına konu bağlamında yenilikler getirmeyi başarmıştır. Kendilerinden önceki gruplarda olduğu gibi, Grup içerisinde bir üslup birliğinden söz etmek olanaksızdır. Gündelik yaşamın sıradan konularını ele alan

sanatçılar bu görüşleriyle ağır eleştirilere maruz kalsalar da toplumun sesi olmayı kendilerine kılavuz edinmişlerdir.

2.12. Onlar Grubu (15 Mayıs 1946)

Onlar Grubu Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinden on öğrencinin girişimleriyle kurulur. 1946- 1955 yılları arasında faaliyet gösteren grup, eğitim yıllarında edindikleri bilgiler doğrultusunda meslek yaşamlarını boyunca sanat birikimlerini canlı tutmuşlardır. Gruba katılanlar olduğu gibi ayrılanlar da olmuştur. Grubun kurucu üyelerini ilk on kişi Mustafa Esirkuş, Fikret Elpe, Leyla Gamsız Sarptürk, Nedim Günsür, Saynur Kızılcı, Mehmet Pesen, Hulusi Sarptürk, İvyStangali, FahrunnisaZeid ve Meryem Özacul olmuştur. Gruba daha sonradan Turan Erol, İhsan İncesu, Antranik Kılıç, Edith Leitner, Osman Oral, Fikret Otyam, Orhan Peker, Meryem Palavan'da dâhil olmuştur (Özsezgin,2003:18).

Grubun kuruluş amacı Anadolu'dan gelen geleneksel süs bezemeleriyle, batı sanatının anlatım biçimini sentezleyerek, doğadan ve çevreden seçtikleri konuları yöresel bir üslupla ve çağdaş sanatın yorumlama anlayışı ile işlemek olmuştur.

Türk bezeme sanatlarından edindikleri örneklerle, yöresel gidişatı bu sağlam temel üzerine oturtmuşlardır. Grup üyeleri aynı sanat çevresi içerisinde yetişmiş olmalarına rağmen her biri kendi üslubunu ve özgünlüğünü korumayı başarmıştır (Arslan,1997: 1376).

Onlar Grubu'na dâhil olan ressamın tarzlarındaki ortak özellikler; halk sanatının temeline eğilmeleri, renkçi ve lekeci anlayışı benimsemeleri grubun temel nitelikleri arasında yer almıştır. Günümüzde Türk resminde lekeçiliği en iyi ifade eden sanatçılar; grup üyelerinden Turan Erol, Orhan Peker, Fikret Otyam ve Avni Arbaş olmuştur. 1954 yılından sonra grup üyeleri düzenli olarak sergi etkinliği oluşturamaması ve grubun işlevini yitirdiği düşüncesiyle dağılmıştır (Gültekin, 1992: 16).

2.13.Ressam ve Yorumcu olarak İbrahim Çallı

Batı resminin etkisinde ve bir ölçüde de paralelinde, geçen yüzyılın ortalarından bu yana gelişen, Türk sanatında, kuşaklar arasındaki iletişim, sanıldığından daha güçlü olmuştur. Bunda, hoca öğrenci ilişkisinin doğal oluşumu

içinde aktarılan bilgi ve deneyimler kadar, bir önceki kuşağın birikimlerinden yararlanma ve onu aşma isteğinin de payı vardır (Özsezgin, 1993:21).

Çallı kendi döneminin önderi olarak, hayatı boyunca neredeyse hiç değiştirmedığı sanatçı görüşünü Akademi’de gördüğü ve Cormon atölyesinde geliştirdiği disiplinle sınırlı tutmamış, esnek bir eğilim de gerçekleştirmiştir. Akademiye girdiği yıllarda Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa ve Osman Hamdi gibi dönemin önde gelen isimlerini tanımaktadır. Çallı bu büyük sanatçıları izleme olanağı bulmuştur. Çallı’nın açık hava resmine en yakın kişi olarak düşünebileceğimiz Halil Paşa, Çallı’nın Paris’ten döndüğü yıllarda (1917-1918) Akademi de müdürlük yapmaktadır.

Resim sanatımızdaki sivilleşmeyi Osman Hamdi ve Akademinin kuruluşuyla başlatırsak, İbrahim Çallı ve arkadaşlarını, Osman Hamdi Bey kuşağını izleyen ve Sanayi- i Nefise’nin yetiştirdiği ilk etkili grup olarak göstermek gerekir.

İbrahim Çallı’nın sanat anlayışı izlenimciliğe dayanmaktadır. Resimlerini peyzaj, natürmort, portre ve nü olarak dört ana tema çevresinde oluşturmuştur. Çallı, bu yönüyle Türk resim sanatının geleneksel ilgi odaklarına bağlı görünmektedir. İbrahim Çallı’nın ilk dönem çalışmaları, Türkiye’deki batılı yaşam tarzının İstanbul’da aristokrat bir çevrede giderek yaygınlaşmaya başladığı İkinci Meşrutiyet döneminin beğeni kıstaslarına da uygundur. Giyim kuşam ve göreneklerindeki Batılılaşmanın resim sanatına yansıyan boyutları Çallı’nın bu dönem resimlerinde de görülebilir. Kültürel ve entelektüel yaşamda şık ve zarif görünme, toplumsal çevreye uyum sağlama eğilimleri, Çallı’nın portrelerinde ve figür ağırlıklı peyzajlarında, bir üslup oluşumu olarak görülmektedir (Özsezgin,1993:24-25).

Çallı, portre, nü, natürmort, peyzaj gibi çok çeşitli konuları işlemiş, birçok konuyu sanat hayatı boyunca tekrarlamış, seriler halinde çalışmıştır. Sanatçı geriye bıraktığı çok sayıda irili ufaklı ön çalışma, sanatçının doğadan ya da modelden bir ön çalışma yaptığını, daha sonra atölyesinde bu çalışmayı büyüterek tuvale aktardığı anlaşılmaktadır. İbrahim Çallı’nın öğrencisi Nurullah Berk, hocasının çalışma yöntemine dair bizlere şunları anlatır:

“Nazmi Ziya, Claude Monet gibi, Sisley gibi, hep tabiat ortasında çalışmalarını yaparken, Çallı atölyesine kapanır, o zamanki deyimimizle

“hayalinden” çalışırdı. Modele fazla bakmak onu sıkardı sanki. Modeli kolay savardı ve tabiattan alınmış birkaç kroki ile yetinirdi peyzajda.”

Çallı'nın fotoğraftan yararlanıp resim yaptığı da bilinmektedir. Zira fotoğraftan yararlanarak yaptığı birçok portre günümüze ulaşmıştır (Güler, 2014: 228).



Resim 12: İbrahim Çallı ve modeli, Kiev, Şubat 1936.

Kaynak: Ayşenur Güler, İbrahim Çallı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Doktora Tezi, 2014

İbrahim Çallı'nın eserlerinde izlenimci duruşun ilkeleri ve uyumu söz konusudur. Fakat bu uyumun sonuna kadar sürdürülmediği görülür. İzlenimciler konunun özel olmasına akademik anlamdaki doğru çizime ve bilimsel perspektife fazla önem vermedikleri halde, İbrahim Çallı'da var olan disiplinden gelme özellikler olarak bu detayların geri planda bırakılmadığı görülür. Çallı'nın paletindeki arınma ve olgunlaşma kendi türünün belirleyici öğeleri kapsamında ustalaşma sürecinin başladığı tarih, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına kadar geriye götürebilir. Çallı imgesinin, kendi adıyla anılan kuşak içinde aynı zamanda aktif bir öğretici ve akademisyen kimliğiyle ortaya çıkması da bu dönemdedir.

İbrahim Çallı resme olan ilgisini daha ilkokul yıllarında resmin cazibesine kapıldığını kendi satırlarıyla şu sözlerle anlatmıştır.

“Efendim, Çal’da doğdum. İlkokulu orada okudum. Bir Rum kunduracısı vardı. Pabuçlarımı bu Rum’a pençeletirdim. Dükkanın duvarlarında “Koroğlu-Ayvaz” resimleri olmasa, delik ayakkabılarla sürterdim ya!...İşte o resimler beni çekerdi (Tahsin,1960:8)”.

Bu detaylar İbrahim Çallı’nın daha ilkokul yıllarında resme olan merakını gözler önüne sermektedir.

İbrahim Çallı Sanayi-i Nefise yıllarında yağlıboya, desen, perspektif ve anatomi dersleri alır. Çallı Türk Resim Sanatına zengin konular katan kuşağın içerisinde yer alır. Konu olarak Yıldız Sarayı ve Natürmortlar arasında sıkışıp kalan resim sanatımız İbrahim Çallı ve kuşağının çalışmalarıyla güncel olaylara kadar uzanan çok zengin bir konu çeşitliliğine kavuşur (Giray,1997:75).

Bu dönemde fotoğraftan çalışmalar yerini doğadan çalışmalara bırakır. Sokaklar görüntüleri, evler yaşamın tüm ayrıntılarını ele alan konular işlenmeye başlanır. Liman görüntülerinden, saraylara İstanbul görünümünden balo salonlarına varıncaya dek her konu ele alınmaya başlanır. İbrahim Çallı burada da kuşağının öncüsü konumunda yer alır. Sanat hayatının başlangıcından ölümüne dek yaşadığı coğrafyadan kesitler sunmaya devam eder.

İbrahim Çallı’nın İstanbul görünümleri resim sanatında önemli bir yer tutar. Bu yıllarda İstanbul’a yoğun bir ilgi var olmaktadır. İbrahim Çallı çarpıcı ışık paletiyle İstanbul’u betimler. Özellikle boğaz manzaraları, sahilde sıralanan evleri iskeleleri ve çam ağaçları arasından kıyılara ulaşan görünümleri tuvallerine yansıtır (Giray, 1997:76).



Resim 13: İbrahim Çallı, Rumelihisarı'ndan Boğaz, 1941, TÜYB, 62X82 cm, Demsa Koleksiyonu.

Kaynak: Ayşenur Güler, İbrahim Çallı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Doktora Tezi, 2014

İbrahim Çallı Natürmortlarında genellikle manolyaları betimlemiştir. İstanbul'un simgesi haline alan bu çiçek Çallı'nın resimlerinde ayrı bir önem kazanmıştır. Dönemi içerisinde yakın çevresinde bulunan sanatçılar da manolyaları konu olarak ele almış fakat bu konuda İbrahim Çallı kadar ön plana çıkamamışlardır. Farklı konumlarda ve farklı betimlemelerde üretilen natürmortların değişmeyen tek tarafı manolyalardır (Giray,1997:92).



Resim 14 : İbrahim Çallı, *Manolyalar*, TUYB, 64,5x59 cm, Sakıp Sabancı Müzesi.

Kaynak: Ayşenur Güler, İbrahim Çallı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Doktora Tezi, 2014

Bir portre ressamı olarak da ün yayan İbrahim Çallı Portrelerini kendi içinde kadın portreleri, dönemin ünlüleri, Atatürk portreleri, Mevleviler, olarak ayırmak mümkündür. Osmanlı kültürünün değişen yönlerini gözlemlemek için İbrahim Çallı'nın portrelerini temel almak doğru olacaktır. Çallı betimlediği kadınları kendi yaşamlarını sürdürdüğü mekânlar içerisinde betimlemeye dikkat etmiştir (Giray,1997:99).



Resim 15: İbrahim Çallı, Manolyalar, TÜYB, 70x53 cm, Ferda-İbrahim İper Koleksiyonu.

Kaynak: Ömer Faruk Şerifoğlu, Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951, s.19



Resim 16: İbrahim Çallı, Hasene Cimcoz, 1934, TÜYB, 113x90 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi.

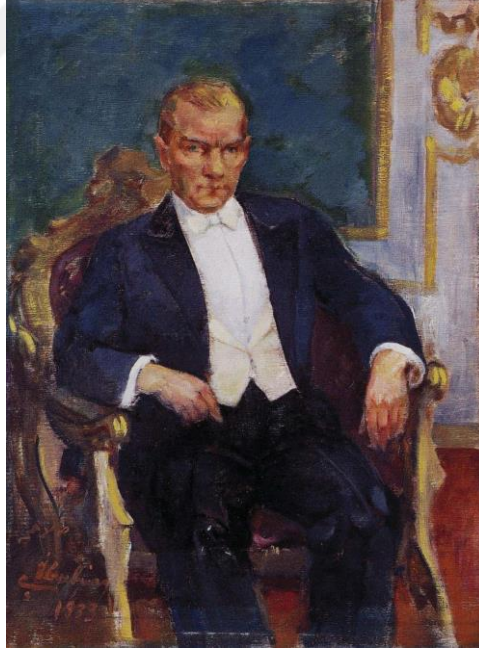
Kaynak: Ayşenur Güler, İbrahim Çallı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Doktora Tezi, 2014

Hayatını geçirdiği evin iç görüntüsünü oturduğu kanepeden izleyen kadın, Çallı'nın yaşam kesitini anlatma konusunda ulaştığı üstün başarıyı kanıtlar. Omuzlarını açıkta bırakan giysisi, takıları ve saçlarıyla çağdaş yaşamın izlerini sunmaktadır. Bohem tarzı ve Avrupalı havasıyla izleyiciyle göz göze gelmekten

çekinmemiştir. Figürün rahat oturuşu beyaz dökümlü elbisesi, kucagındaki köpekle adeta saflığı ve masumluluğu simgeler tavidadır. Çallı tarafından bir ev içerisinde bu kadar şık bir tarzda betimlenen kadın figürü adeta poz verir konumdadır. İşlemeli Barok tarzı koltuğu, sağ tarafında yer alan sütun kaide ve bu kaide üzerinde bulunan işlemeli vazosuyla resimde figür mekân ilişkisinin birliği sağlanmıştır. Resimde yer alan eşyalar ve kadının kılık kıyafetinin Avrupai havası izleyicide derin etkiler bırakmaktadır.

Portre yapmak konusunda ne denli yetenekli olduğunun bilincinde olan Çallı dönemin büyük devlet adamlarını da betimlemiştir. Çallı yaşam döneminin aydınları ile bir arada geçer. Atatürk ve İsmet İnönü ile resimlerini yapacak kadar yakın olduğu bilinmektedir (Giray, 1997: 103).

Dönem içerisinde Mustafa Kemal Atatürk, Celal Bayar, İsmet İnönü, Osman Hamdi Bey, Yahya Kemal, Heykeltıraş İhsan Bey gibi büyüklerin portrelerini çalışmıştır.



Resim 17: İbrahim Çallı, Atatürk Portresi, 1933, KUYB,
43,5x34,5 cm, Özel Koleksiyon.

Kaynak: Kaya Özsezgin, İbrahim Çallı, 1993, Türk Ressamları Dizisi-2, Yapı Kredi Yayınları, s.152



Resim 18: İbrahim Çallı, İsmet İnönü, 1939, TUYB, 130x98 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
Kaynak: Halenur Katipoğlu, Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu, s.395



Resim 19: İsmet İnönü Ressamlarla, 1939, Soldan Sağa: İbrahim Çallı, İsmet İnönü, Feyhaman Duran, Ayetullah Sümer
Kaynak: Güzel Sanatlar, Maarif Vekilliği Sanat Mecmuası, Sayı: 1, 1939, s.1

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.İbrahim Çallı'nın Eserlerinde Nü Teması

Nü temalı resimlerine gelindiğinde Çallı bir desen ustası olmanın ötesinde, figür temalı resimlerinde bir ressam olarak Türk resim sanatında yeni bir dönem açan bir kuşağın öncüsüdür. Bu bağlamda Nü resimlerinin bir örnekleri de Çallı ve kuşağının başarısı olarak Türk Resim sanatına katılır. Resim sanatının en gözde konuları arasında yer alan nü, çalışmalar, özel yorumlar, farklı teknik beceriler ve çok detaylı bir görgü, estetik, duyarlılık gerektiren çalışmalardır. İbrahim Çallı'nın nü çalışmalarını kadının çekiciliğini sanatsal tekniklerle harmanlayıp ortaya çıkarmıştır. Çallı nü temalı resimlerini kimi zaman iç mekânda çalışırken kimi zamanda doğa içinde betimlerken görülür. Kadın ve Kuğu çalışması doğa içerisinde çalıştığı Nü temalı resimlerine bir örnektir (Giray,1997:99).

Çıplak konusu Çallı'nın hayatında önemli bir yer tutmaktadır. Yakın yıllara doğru gelindikçe sanatçının daha çok uzanmış durumda gösterilen çıplak figürlere, kadın bedeninin uyumlu çizgileri ve hacimsel oranlarını yansıtan değerleri açısından yaklaştığı görülür. Çallı'nın Nü resimlerinde yoğun boya hamuru ve geniş renk lekelerinin yerine beden yapısını öne çıkaran net bir görüntü yer alır.

Resim söz konusu olduğunda Nü, kolay kolay sonu gelmeyecek bir başkaldırı hikâyesi olarak karşımıza çıkar. Nü çıplaklık değil aksine giyinmektir. Duyguları, anı, tını vücuda geçirmektir. John Berger'e göre Odaklanılması gereken nokta, kadının obje oluşundan çok ilham verici oluşudur. Çünkü kadın aynı zamanda, var oluşu ve doğuşu simgelemektedir. Bunun yanında da daha sık sık kendi imgesiyle dolaşan, gözleyen ve gözlenendir (Berger,2013:46).

Nü resminin dünya sanat tarihi serüveninde yolu, yasaklanmalarla ve çeşitli saldırılarla engellenmiştir. Avrupa sanat tarihinde en ünlü çıplak resimler arasında sayılan Velasquez'in Venüs'ü çıplaklığın "tabu" ve resmin yasak olduğu bir ülkede yapılır. Kadın ve çıplaklık her dönem ve çağda tartışılan bir konu olarak her daim gündemde kalmıştır. Asıl sorun insan vücudunun çıplaklığının sanatsal bir objeye dönüşmüş halinden duyulan toplumsal ve bireysel rahatsızlıktır (Altıntaş, 2007:50).

Çetin Altan'a göre;

“Çıplak yalnızca vücut çıplaklığı değil onu da içererek aşan geniş boyutlu bir kavramdır. Ayrıca “Çıplak” a yabancılaşmakla, gerçeğe yabancılaşmak birlikte yürümüştür. Bunun somut kanıtı da şudur: bir toplumda toplumsal gerçeklere bakmak ne kadar yasak ise “Çıplak” a bakmak da o kadar yasaktır ve bu yasak bir rastlantı değildir ”(Altan,1978, S. 260, s. 18).

19. yüzyıl ortalarına kadar pek çok çıplak, dinsel ve mitolojik konularla varlığını sürdürmüş iken yüzyılın yarısından sonra bedenin gerçekliğine yönelik eğilimler göstermesi sanatçının anarşist ruhunun bir dışa vurumu olarak modern dönem öncesinde pek çok sanatçıya cesaret veren bir durum oluşturmuştur.

19. yüzyıl ile değişmeye başlayan çıplaklık imgesi, Modern Sanatla birlikte yeni bir tarz haline gelmiş ve nü diye tanımlanan kavramsal bir boyutla sanatta yerini almıştır. Bu dönemle birlikte değişen sosyo- kültürel yapıyla birlikte burjuvanın ahlaki değer ve anlayışına karşı çıkan sanatçı, çıplak bedeni aynı zamanda karşı bir tepki olarak kullanmış, sistemin karşısında farklı bakan bir sanatçı modeli yaratmıştır (Rüstemoğlu,2012:30).

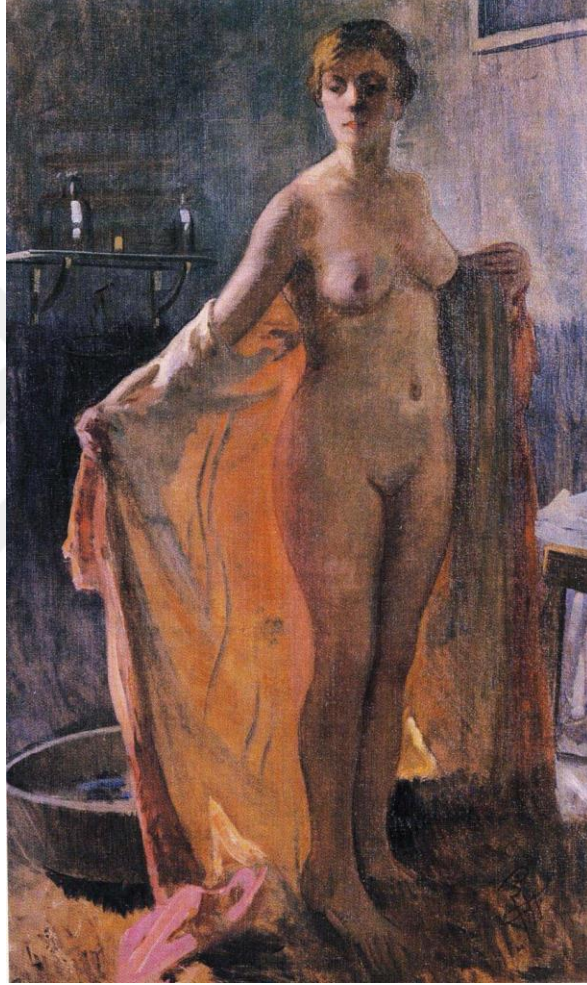
20.Yüzyılın ilk yarısı iki dünya savaşına sahne olmuştur. Dünya savaşlarının yarattığı toplumsal bunalımlar doğal olarak sanatı da etkilemiş, ardı ardına sanat akımları ortaya çıkmıştır. Bu yüzyılın başlarında İzlenimcilik ve Natüralizme karşı bir başkaldırı olan dışavurumculuk 'ta çıplak konusunda yeni bir yaklaşım gelişmiştir.

Sanatçının resminde dış dünyanın görüntülerinden kurtulması onun özgürlüğünün gereği olmuştur. Dışavurumculara göre sanatçı, dış dünyadan esinlenebilir, ama dış dünyayı yeniden yaratmanın hiçbir anlamı yoktur. İzlenimcilerin etkilerini taşımakla birlikte anlatım birinci düzeye çıkmıştır. Böylece çıplaklık yalnızca izlenilen bir biçim değil, aynı zamanda sanatçının duygusal konumunu da yansıtan bir araç haline gelmiştir (Rüstemoğlu,2012:35).

Dışavurumcuların eserlerinde figürlerin yüz ifadeleri ve beden duruşlarında büyük bir değişim gözlenir. 20.Yüzyılda çıplaklık kavramı, bedenin algılanışını toplumsal, ideolojik, kültürel öğeler bakımından bir sömürü nesnesi olarak taşıyan bir anlam içeriğine sahiptir. Yaşamı algılayışımızı yönlendiren, yeni bakış açıları sunan,

gizli olanı görünür kılan sanat, bedene ve çıplaklığa ilişkin yeni bakış açıları sunmuştur (Acar, S. 10/83:49).

Gerçekliği ele alış tarzıyla kadın bedenini bir tepki aracı olarak kullanmaya başlayan Kübist, Fovist ve Dışavurumcu sanatçılar gerçeğin değiştirilmesine ve çarpıtılmasına yol açan güçlü çizgi ve renklerle, hareketli değişken biçimler kullanarak gerçeklik kavramı üzerinde tartışmaları başlatmışlardır.



Resim 20: İbrahim Çallı, Nü, 1338 (1922), TUYB, 161x95,5 cm, Demsa Koleksiyonu
Kaynak: Kaya Özsezgin, 1993, "İbrahim Çallı", Türk Ressamları Dizisi-2, s.195, Yapı Kredi Yayınları

Batı dünyası sanatında da sık sık yer alan banyo sahneleri Çallı'nın resmine de konun almıştır. Batı sanatının önemli temsilcilerinden Degas ve Bonnard'da cesur banyo sahnelerini resimlerine konu etmiştir. Çallı'nı Nü resimlerinde dönemin

çıplaklık anlayışının dışına çıkmıştır. Daha önceki dönemlerde yapılan nü temalı resimler genellikle yatar pozisyonda resmedilirken Çallı ilk kez Türk resminde Nü temasına yeni bir boyut katarak modellerini ayakta ve davetkâr bir şekilde betimlemiştir. Kadın vücudunun çekiciliğini ön plana çıkaran renk anlayışıyla izleyiciyi alışık olmadığı değerlerin dışına taşımıştır. Çallı gördüğü ve yaşadığı gerçekliklerin, onun imge dünyasındaki yansımaları olarak ortaya koyduğu resimle, kuşkusuz sanatçı fantezisinin de derin izlerini taşır.



Resim 21: İbrahim Çallı, *Uzanan Çıplak*, TÜYB, 84,5x106,5 cm, Özel Koleksiyon.

Kaynak: Alif Art Osmanlı & Karma Sanat Eserleri Müzayedesı, 8 Aralık 2013, Müzayede Kataloğu, s. 102-103

Ancak bu fantezi, sözlük anlamında görsel bir fantezidir ve içerdiği değerlerin ötesine taşmaz. İzlenimci resme özgü tuş tekniği çerçevesinde, nesnelere genel karakterlerini bozup değiştirmez ama onları resimsel bir değer kazandıracak icra kapasitesini de ihmal etmez. Çallı'nın dünyasındaki çıplaklık anlayışının gerçekçiliği resimlerinde önemli bir boyut kazanmıştır. Modellerindeki çıplaklık öğesi tamamen

davetkâr tavırlarla betimlenirken vücut öğelerinin dışavurumcu hareketleri de izleyiciyi cezbetmektedir. Sanatçıya ait olan “*Uzanan Çıplak*” adlı yapıtı incelendiğinde resmin odak noktasında yer alan çıplak kadın figürü adeta kendinden geçmiş bir şekilde betimlenmiştir. Kadın vücudunun çekiciliği modelin sırt üstü uzanması ve bedenini cesurca sergilemesi dönemin alışık olmadığı türdendir. Modelin arkasında bulunan örtünün soğuk renklerde olması kadın vücudunun sıcaklığını da ortaya çıkarır niteliktedir. Anatomik açıdan kusursuz bir şekilde betimlenen figür dönemin sanat anlayışının dışına çıkmış boyutları gözler önüne sermektedir. Daha önceki yıllarda Namık İsmail’in resimlerinde görülen Nü temasının örtücülüğünün dışında Çallı’nın eserlerindeki bu cesurca tavır çıplaklık olgusunun sanat açısından yarattığı değeri halk kesimine kabullendirmeye önem verdiği sonucuna ulaştırmaktadır.



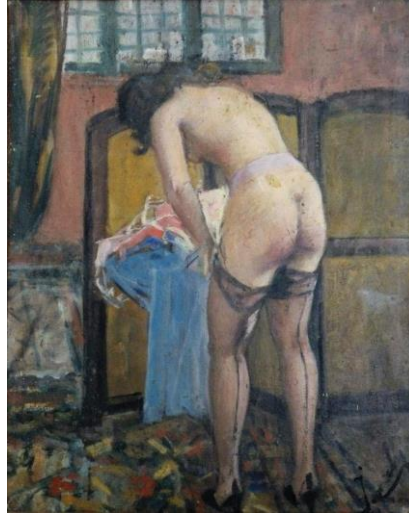
Resim 22: İbrahim Çallı, “Kadın ve Kuğu”,1922, 48x60 cm, Sakıp Sabancı Müzesi

Kaynak: Sakıp Sabancı Müzesi

Sanatçıya ait bir diğerk eser olan “*Kadın ve Kuğu*” adlı esere bakıldığında eserde yerde sırt üstü uzanmış çıplak bir kadın figürünün olduğu görülür. Kadın figürü bir ormanda ağaçların altında çıplak bir vaziyette betimlenmiştir. Resimde ayrıca figür bir kuğunun bulunduğu göl kenarında adeta özgürce bir tavırla bedenini sergiler niteliktedir. Beden toplumsal niteliğiyle karmaşık bir yapıdır. Belli bir zamana ve mekâna işaret eder. John Berger kadın çıplaklığının odağındaki davranışı şu şekilde açıklar:

“Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederekler. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederekler” (Berger,2005: 47).

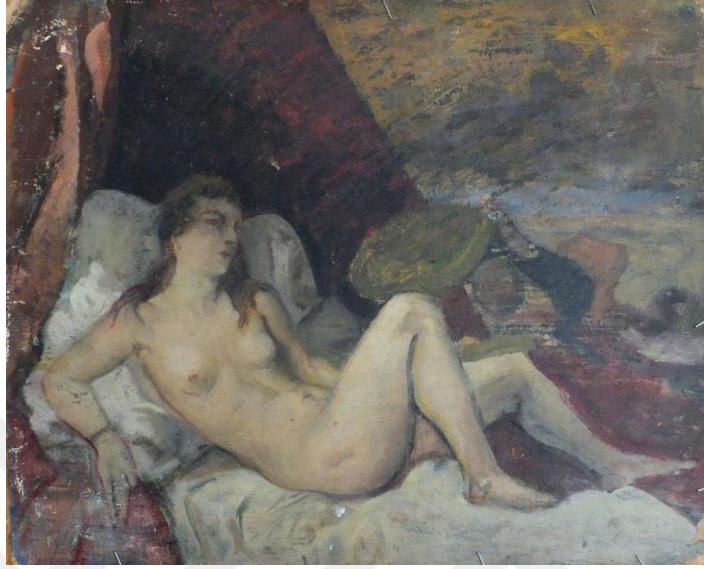
Bu tavır göz önüne alındığında Çallı'nın nü temalı resimlerindeki kadın figürlerinin davetkâr ve cesur duruşlarının nedeni apaçık ortaya çıkmaktadır. Kadın figürlerinin seyredilmekten hoşlandığı bir edayla uzanırları ve ya boy göstermeleri batılılaşmanın etkileri arasındadır. Çallı kuşağının bulunduğu Cumhuriyet döneminde bu denli çıplaklık ve cesaret söz konusu değildir. Çallı'nın nü temalı resimleri de bu konuyu halka indirgemek ve kabullendirmek üzerine oluşmuştur.



Resim 23: İbrahim Çallı, “*Giyinen Çıplak*” (ön), MÜYB, 44x35,5 cm, Özel Koleksiyon.

Kaynak: Kaya Özsezgin, 1993, “*İbrahim Çallı*”, Türk Ressamları Dizisi-2, s.193, Yapı Kredi

Kaynak: Kaya Özsezgin, 1993, “İbrahim Çallı”, Türk Ressamları Dizisi-2, s.193, Yapı Kredi Yayınları



Resim 24: (Arka) Tiziano'nun *Danaë* adlı eserinden kopya çalışması, Yatan Çıplak, 35x44 cm, DÜYB, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Kaynak: Kaya Özsezgin, 1993, “İbrahim Çallı”, Türk Ressamları Dizisi-2, s.194, Yapı Kredi Yayınları

İbrahim Çallı, figürü betimleme, özellikle de çıplaklığı tema olarak Türk resmine sokma konusunda kendi kuşağı içinde Namık İsmail ile beraber öncü rol oynamıştır. Batı tarzı Türk resminde çıplak figürü meşrulaştıran sanatçının İbrahim Çallı olduğu bilinmektedir. Ancak günümüze kalan nü çalışmalarının hemen hepsinin yağlıboya olduğu unutulmamalıdır. Çallı'nın nitelikli nü deseniyle karşılaşılmasıdır. Başarılı olduğu yağlıboyayla öne çıkmaya gayret ettiği gözlemlenmiştir (Güler,2014:238).

İbrahim Çallı'nın kadın bedenindeki çekiciliği ve anatomiye oluşturmaya yönelik hamleleri sanat camiasında bir nebze yankı uyandırmıştır. Türk resim sanatında çıplaklık konusu halkın kolay kolay kabul edemeyeceği bir mevzu halini alırken İbrahim Çallı bu dönemin düşünce yapısıyla da savaşmıştır. 1929 yılında Vakit gazetesinin düzenlediği “Çıplak ve Müstehcen nedir?” adlı anket uygulanmıştır. İbrahim Çallı'ya bu konudaki fikirleri sorulmuş fakat bu konuda yorum yapmaya gönüllü olmamıştır. Çallı bu durumu

“Bence sanatta açık, çıplak meselesi yoktur. Bu böyle bir iddianın mevzubahis olduğu devirlerde yaşıyan heyeti içtimaiyenin telakkisi meselesidir.” “Allah bile Âdem ile Havva’yı çıplak, olduğu gibi yaratmış” sözleriyle dile getirmiştir. Sanat alanında verilen bu kaçamak cevaptan anlaşıldığı üzere Çallı bu konuda derin bir yorum yapmaktan kaçınmıştır. Döneminin sanat, kültürel ve toplumsal anlayışlarına, inanışlarına rağmen Çallı nü eserler oluşturmaya devam etmiştir. Bu yönüyle Türk resim sanatında tabulaşmış düşünce yapısını yıkmıştır.

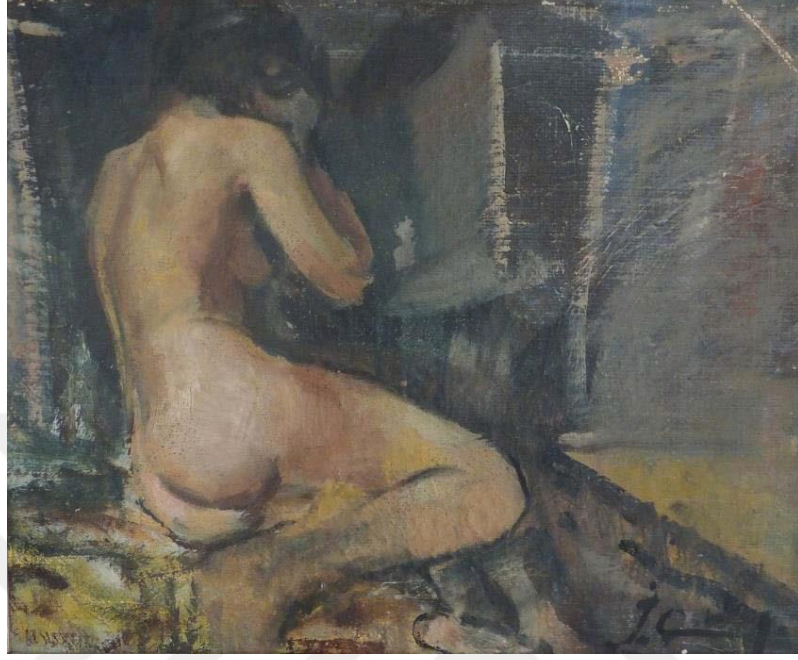


Resim 25: İbrahim Çallı, *Nü*, TÜYB, 100x135 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Kaynak: Kaya Özsezgin, 1993, “İbrahim Çallı”, Türk Ressamları Dizisi-2, s.194, Yapı Kredi

Yayımları

İbrahim Çallı ilk nü resimlerini 1922 yılında 4. Galatasaray sergisinde düzenlemiştir. İbrahim Çallı’nın erken dönemlerde yaptığı nü resimlerde figürleri gerçekçi betimlemeye çalıştığı görülür. Nü resimlerinde bedenin anatomik doğruluğu, rahatça bedenini sergileyen figürün konumu Çallı’da profesyonel bir şekilde kendini göstermiştir. Sanatçı yaptığı Nü eserlerde kimi zaman elleri, kimi zaman da ayakları silüet şeklinde yapmıştır. Bu sanatçının bedene verdiği önemi gözler önüne sermektedir.

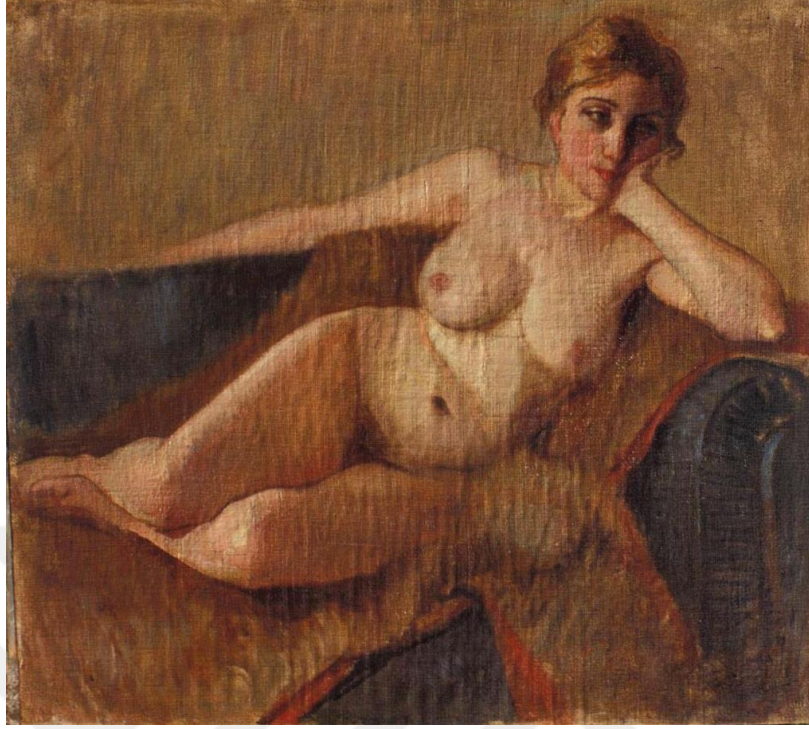


Resim 26: İbrahim Çallı, *Nü*, TÜYB, 31x38 cm, Özel Koleksiyon.

Kaynak: Kaya Özsezgin, 1993, "İbrahim Çallı", Türk Ressamları Dizisi-2, s.194, Yapı Kredi Yayınları

İbrahim Çallı Türk resminde çıplak türünün öncüsüdür (Güvenç,2000:80). Çallı resimlerindeki çıplaklığı model durağanlığının dışına çıkarmıştır. Resimlerinde ki modeller ressama poz vermenin dışında kendi kadınlığını dışarı çıkarır. Paletinde kullandığı tonlar genellikle temiz, açık ve coşkulu yani aslında izlenimci havasında yansıtılır. Ressamın nü çalışmaları kadının fiziksel çekiciliğini sanatsal verilerle süsleyen değerli eserlerdir (Giray,1993:40).

Türk kültürünün yenilenmesi içerisinde eserlerdeki çıplaklık sorununun çözümlenmeye çalışılması önemli bir adım olmuştur. Canlı model çalışmalarına geçiş yapmak dahi sanat eğitimi adına sorun teşkil etmekteydi.



Resim 27:İbrahim Çallı, *Nü*, TÜYB, 84,5x95 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Kaynak: Kaya Özsezgin, 1993, "İbrahim Çallı", Türk Ressamları Dizisi-2, s.194, Yapı Kredi Yayınları

Sanatçıya ait olan Nü resme bakıldığında figürün rahat tavrı dikkati çeker. Koyu renkte bir koltuk üzerine örtülmüş ohra sarısı renginde örtü üzerine oturur vaziyette olan model yüzünü bir elinden destek alarak sabitlemiştir. Hiçbir çekingenlik belirtisinin olmadığı model Çallı'nın iç mekân nü'lerinden birini oluşturur. Hiçbir davetkâr tavrı olmayan nü model bedeninin çıplaklığının farkında ve bunu sergilemekten çekinmeyen tavırla görevini yerine getirmektedir. Abartılı olmayan vücut hatları ve vücudun formunu ortaya çıkaracak fırça vuruşlarıyla Çallı ustalığını bir kez daha göstermiştir.



Resim 28: İbrahim Çallı, Nü (Şark Köşesinde Çıplak), TÜYB, 117x172 cm, Özel Koleksiyon.

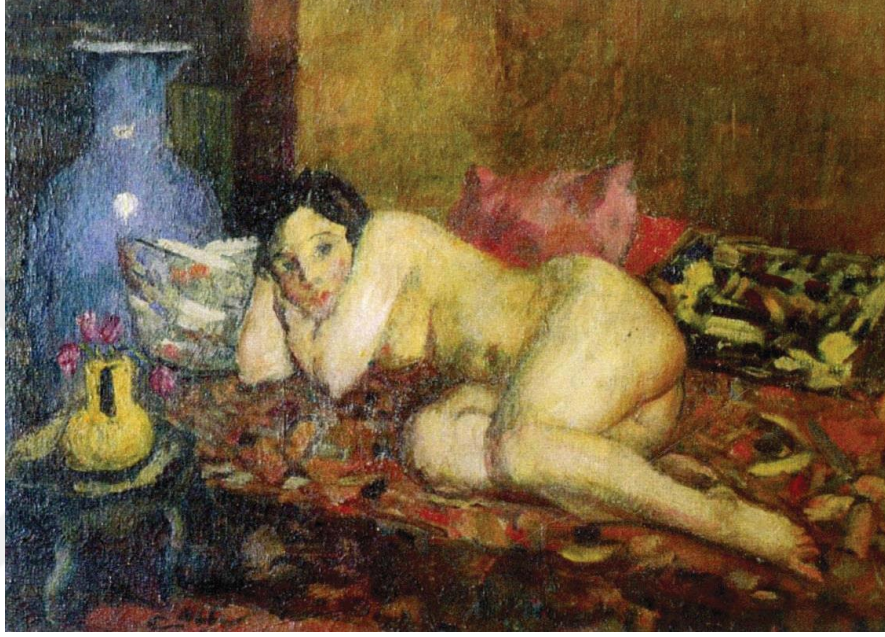
Kaynak: Kaya Özsezgin, 1993, “İbrahim Çallı”, Türk Ressamları Dizisi-2, s.194, Yapı Kredi

Yayınları

Diğer Nü betimlemelerinin aksine İbrahim Çallı'nın şark köşesinde betimlediği kadın figürü davetkâr bir tavır içerisindedir. Sol elinin göğüs arasında oluşu, dağınık saçları ve izleyiciye bakan çekici ifadesiyle izleyiciyi kendisine çekmeyi başarır. Figürü çekici kılan bir diğer ayrıntı da modelin üzerine uzandığı kırmızı örtü ayrıntısıdır. Kırmızı örtü kadının bedenini daha belirgin ve daha sıcak bir şekilde izleyiciyle buluşturmuştur. Mekândaki diğer ayrıntılar olan, duvarda yer alan desenli halı, başını koyduğu zümrüt yeşili kadife yastık ve motifli yatak örtüsüyle resim Türk kültürünün izlerini taşısa da Batılı tarzda bir resim anlayışıyla betimlenmiştir. Ayrıca figürün bir ayağının hafif havada olması da davetkâr tavrı içerisinde gösterilebilir. Türk resim sanatının öncüsü niteliğinde olan Çallı nü modellerine ayrı bir tutum göstermiş onları betimlerken sanatın tüm naifliğini göstermiştir. Kadın figürlerinin vücut hatları Çallı tarafından abartısız, orantılı ve sıcak renklerle betimlenirken bu tavrı da Çallı'yı Nü resminin öncüsü yapmıştır

Çallı'nın uzanan çıplak eserlerinde Goya'nın “Çıplak Maya” ve Tiziano'nun “Venüs” adlı çıplak figürlerinin etkileri görülür. Sanatçının bireysel kimliğinin açığa çıkmasıyla birlikte, yenilikçi ve avangard eğilimler Modern Sanat'ı şekillendirirken ard arda gelen -izm'lerle, çağın kendi gibi sürekli değişkenliği de beraberinde

getirmiştir. Empresyonizmle başladığı kabul edilen Modern Sanat, Ekspresyonizm, Fovizm, Kübizm, Dadaizm, Sürrealizm, Pop-Art gibi akımlarla devam etmiştir. Bedenin sıkça kullanıldığı bu süreci klasik dönemden ayıran en belirgin özellik, klasik dönemin ideal bedenlerinden çıkıp, gerçek yaşayan bedenlere dönüşmesidir (Rüstemoğlu,2012:34).

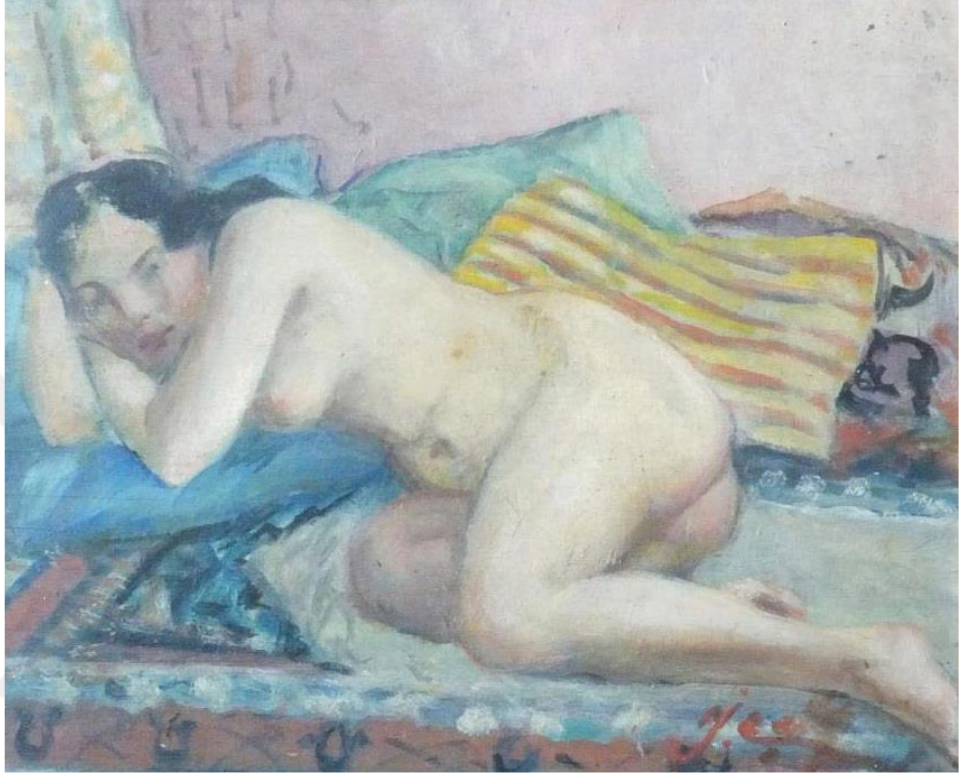


Resim 29: İbrahim Çallı, *Yatan Çıplak*, 1939, TUYB, 43x60 cm, Meltem Akverdi Koleksiyonu.

Kaynak: Kaya Özsezgin, 1993, "İbrahim Çallı", Türk Ressamları Dizisi-2, s.199, Yapı Kredi Yayınları

Çallı'nın "nü" resimlerinde görülen nötr arka plan kullanımı tüm dikkatin figüre yoğunlaşmasını sağlar. Figürün anatomik duruşu üzerine toplanan dikkat, kadının psikolojik durumunu da izleyiciyle buluşturur. Nü modellerin cesur duruşlarının yanında, kadının içe dönüklüğü, utangaçlığını ve yüzlerini farklı çabalarla (saçlarıyla, kollarıyla ya da başını arkaya atarak) kapatarak, ya da nötr şekilde göstererek yansıttı. "Nü" lerinde genellikle figürün ifadesini anlamak olanaksızdır. İbrahim Çallı çıplaklarında hareketi, ışığı, kadın bedeninin uyumlu çizgilerini, kadının oransal değerlerini, geniş renk lekelerini ve serbest fırça vuruşlarını yorumlayıcı bir tavırla yansıtmaktadır (Tekinel,2007:38).

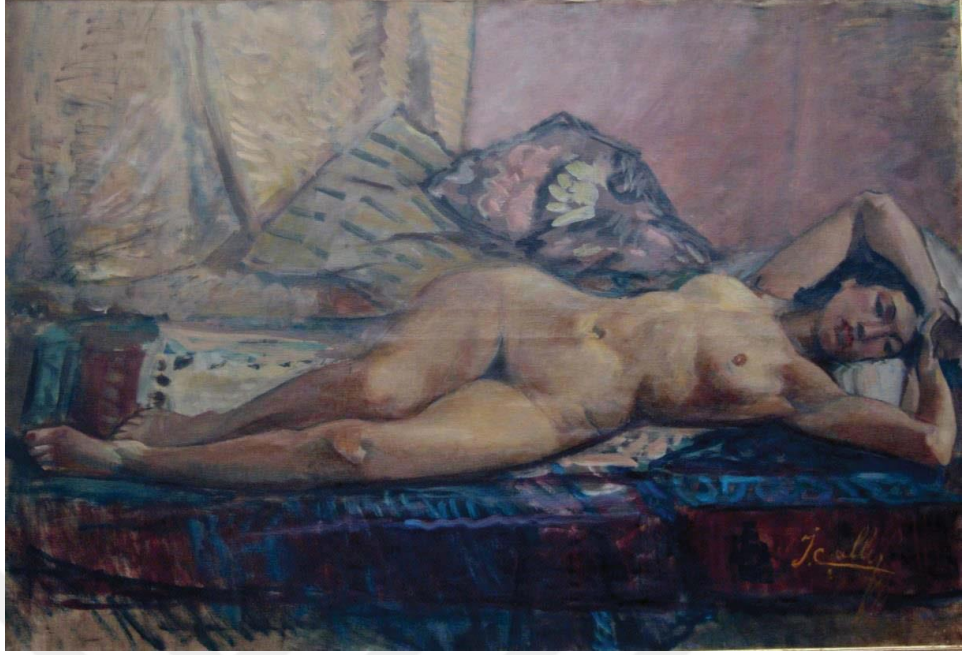
Çıplakları daha çok uzanıp yatmış bir şekilde betimlenirken, soyunurken ya da giyinirken, sandalyede ya da kanepede otururken de betimlenmiştir.



Resim 30: İbrahim Çallı, *Nü* (ön), KÜYB, 27,5x34 cm, Özel Koleksiyon

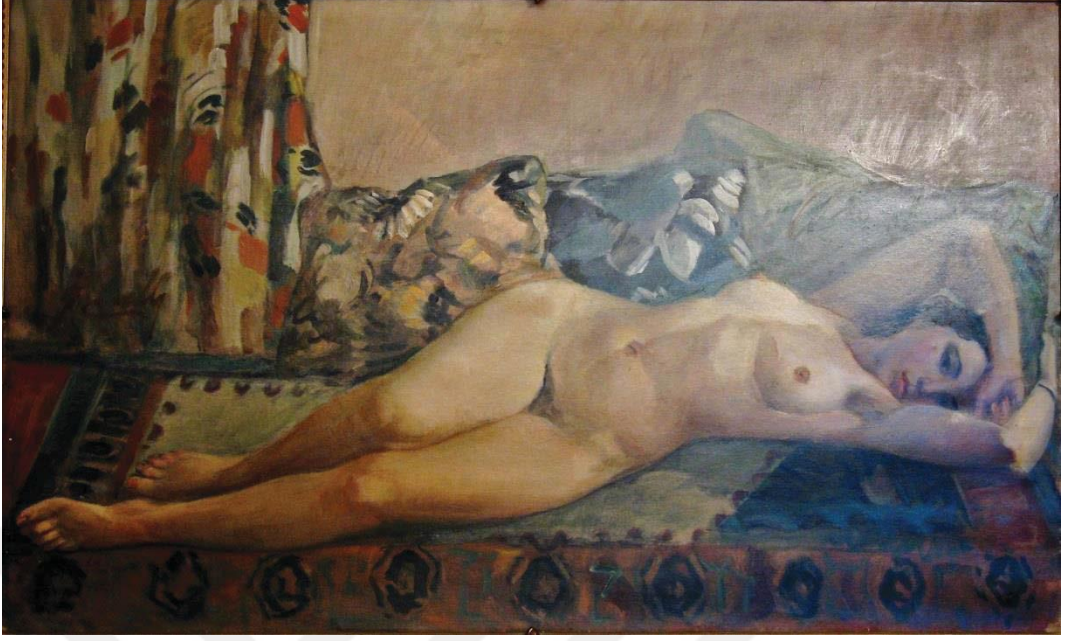
Kaynak: Kaya Özsezgin, 1993, "İbrahim Çallı", Türk Ressamları Dizisi-2, s.199, Yapı Kredi Yayınları

Türk resminin modern nü kompozisyon oluşumu ilk başta tensel daha sonra konstrüktif temeline ve son olarak nü figürün soyut ve fantastik yönde algılanmasına ulaşan yolu izler (Tansuğ,1985:124). Çıplaklığın temeli Avrupa resim sanatına dayansa da Çallı bu öğretiyi Paris eğitimleri sırasında öğrenmiş ve yurda dönüşte Cumhuriyetle birlikte gelişen Türk resim sanatının modernleşme evresinde çıplaklık temasını Türk resim sanatına kazandırmıştır. Başlangıçta amaç insan vücudunun öğrenilmesi iken ilerleyen süreçlerde kadın bedeni birçok tanımın sembolü haline gelmiştir.



Resim 31: İbrahim Çallı, *Çıplak*, TÜYB, 100x164 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi
Kaynak: Kaya Özsezgin, 1993, "İbrahim Çallı", Türk Ressamları Dizisi-2, s.199, Yapı Kredi Yayınları

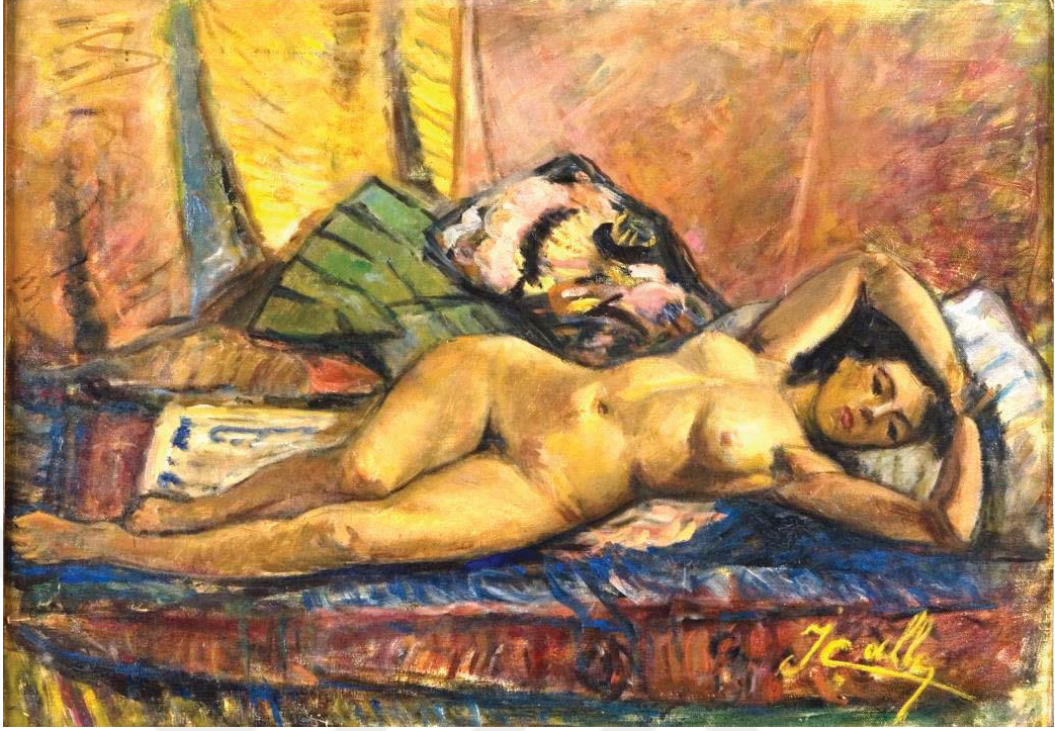
Sembolik ifadelerle kadın bedeninin insan üzerindeki algısı her zaman çekici bir taraf olmuştur. Cumhuriyet öncesinde yapılan resimlerde çıplaklık teması hemen hemen hiç yokken, batılılaşma ve Türkiye'nin bu batılılaşmaya ayak uydurması ayıp karşılanan çıplaklığı meşru bir hale getirmiştir. Türkiye'de bulunan sanat akademilerine hızla çıplak model alımları yapılmış ve dersler vermeye başlanmıştır. Bu öğretiyi topluma normalleştirmeye çalışan en önemli sanatçı şüphesiz ki İbrahim Çallı olmuştur. Onun resimlerindeki çıplaklık bir öğretinin eseri olmaktan çok algılama, görme ve hissetme ile alakalı olarak ortaya koyulmuştur. Uzanan çıplaklarının çoğu ev içinde resmedilmiş ve daima bir yatak üzerine konumlandırılmıştır. Figürlerdeki anatomik doğruluk sanatçının deseninin de ne denli kuvvetli olduğunu da gözler önüne sermektedir.



Resim 32: İbrahim Çallı, *Nü*, TÜYB, 80x134 cm, Metin Akpınar Koleksiyonu.

Kaynak: Kaya Özsezgin, 1993, "İbrahim Çallı", Türk Ressamları Dizisi-2, s.199, Yapı Kredi Yayınları

Çallı'nın Rus model Agati'yi betimlediği bir başka uzanan çıplak eserindeki modelin kusursuz anatomisi dikkati çeker. Hemen hemen bütün uzanan çıplaklarında yer alan Türk motiflerinden oluşan bir köşede uzanan modelin izleyiciyle göz göze gelmesi de bir diğer ayrıntıdır. Modeli Agati'yi defalarca resmeden Çallı modelde sadece duruş değişikliklerine gitmiştir. Mekânda içerisindeki karmaşaya rağmen modelin bedeninin çekiciliği sanatçı tarafından büyük bir dikkatle sağlanmıştır. Tür resim sanatında Çıplaklığın öncüsü olan Çallı ve arkadaşları Türk resminin gelişimine anatomik açıdan da birçok şey katmışlardır.



Resim 33: İbrahim Çallı, *Yatan Çıplak Agati*, TÜYB, 51x72 cm, Demsa Koleksiyonu.

Kaynak: Kaya Özsezgin, 1993, "*İbrahim Çallı*", Türk Ressamları Dizisi-2, s.199, Yapı Kredi Yayınları

Yine modeli Agati'yi betimlediği eserinde Çallı bu kez lekesele değerlere önem vermiştir. Diğer uzanan çıplak eserleriyle karşılaştırıldığında Çallı eserde sadeleşmeye gitmiştir. Ne modelin ten rengi ne de bulunduğu mekânda ki objeler ayrıntılı bir şekilde ele alınmamış eskiz tadında bırakılmıştır. Modelin izleyiciyle göz göze gelmekten kaçınması ayrıntılardan birisidir. Mekânın tüm karmaşasına rağmen modelin tüm ayrıntılarını ve anatomik doğruluklarını eserde atlamayan Çallı bu modelinde izleyicide hızlıca yapılmış etkisi bırakmıştır.

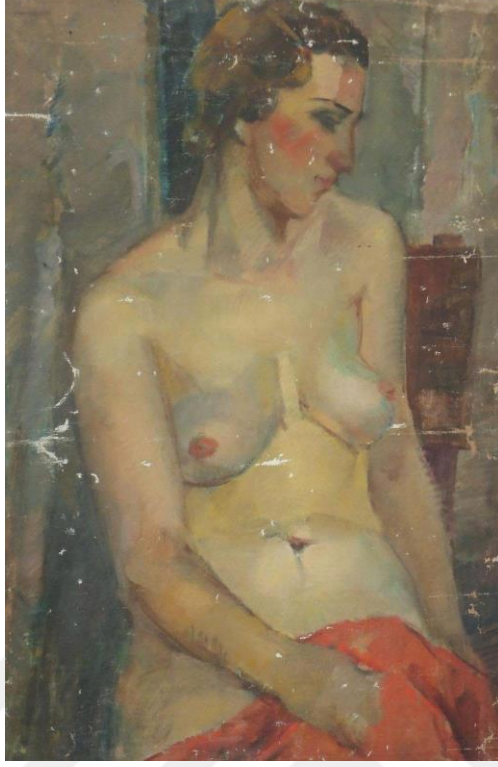


Resim 34: İbrahim Çallı, *Nü*, 1955, MÜYB, 28X46,5 cm, Özel Koleksiyon.

Kaynak: Kaya Özsezgin, 1993, "İbrahim Çallı", Türk Ressamları Dizisi-2, s.199, Yapı Kredi Yayınları

İbrahim Çallı'nın yeni yaklaşımlara açık olduğu nü resimlerinde de kendini belli eder. Teknik kaygının ön plana çıktığı, inşacı bir tavra yaklaşan üslupla nü eserlerini betimlemiştir. Çallı'nın akademinin modeli olan Agati'dir. Agati Rum kökenli bir aileden gelmektedir. Uzanan çıplaklarından biri olan eser 28x46,5 cm boyutlarında mukavva üzerine yağlıboya olarak betimlenmiştir. Bu resim Çallı'nın yüzey ayırmaksızın resim yaptığıının kanıtları arasında yer alır.

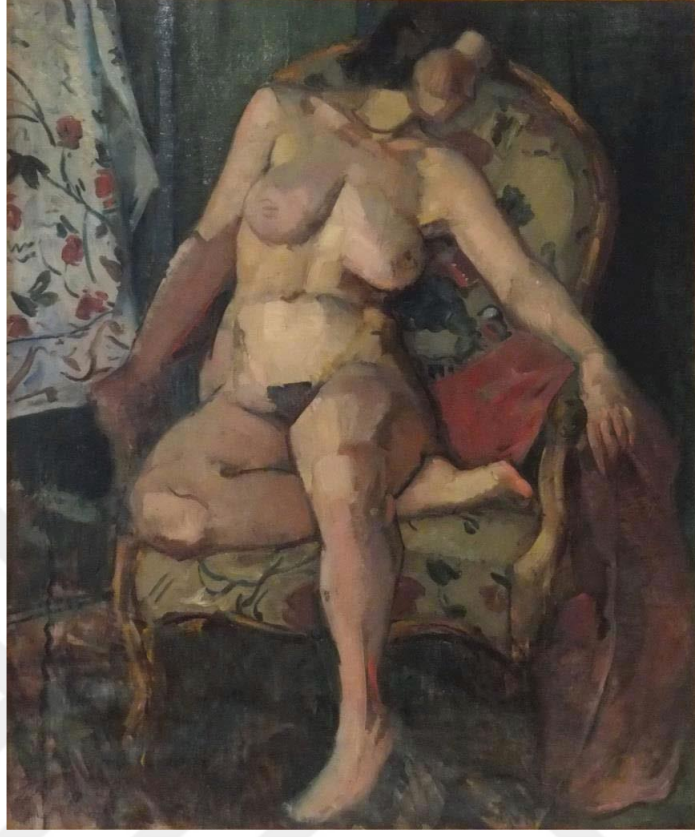
Sanatçı nü resimlerinde olduğu gibi çoğunlukla arka fonda koyu kahverengi tonları kullanır. Onun derinliği olan ressam mizacı, renkçi yönü resimde desene yeterince önem vermediği izlenimi uyandırsa da resimlerini sevmemize engel olmaz. Onun nesnelere renkle örtme ustalığı, renklerle anlık duygularla oynama özlemi kompozisyonlarında her türlü acelecilikle ihmal edilmiş diğer resimsel yönleri gizleyen, yoğunlukta heyecanlarla doludur. Bu heyecan özellikle çıplığı çevreleyen diğer nesnelere özgürce betimlenmiş hızlı ama yerinde fırça vuruşlarıyla ifade edilmiştir. Çallı'nın bu yönü, onun resmini bugün dahi güncel ve yeni kılmıştır (Altıntaş, 2007:61).



Resim 35: İbrahim Çallı, *Nü*, TÜYB, 77x51,5 cm, Özel Koleksiyon.

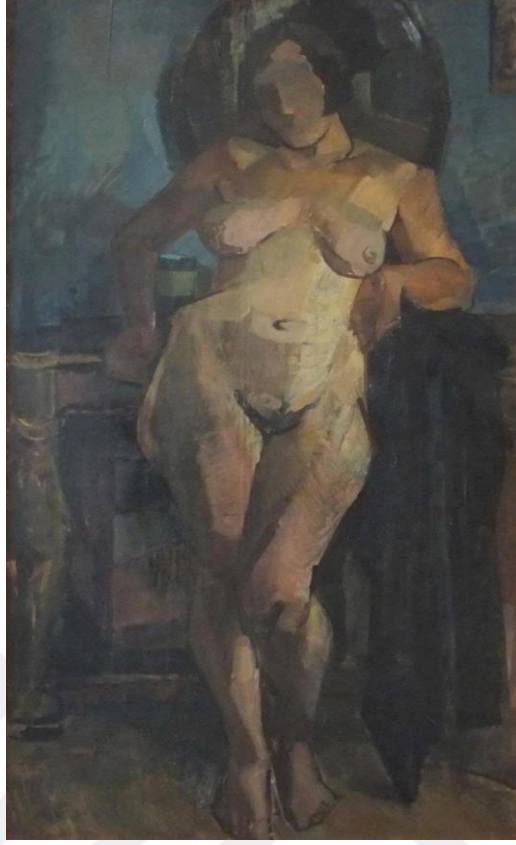
Kaynak: Kaya Özsezgin, 1993, "İbrahim Çallı", Türk Ressamları Dizisi-2, s.199, Yapı Kredi Yayınları

İbrahim Çallı'nın birçok eserinde Agati'nin modellik yaptığı görülür. Çıplak kadın model bulmanın mümkün olmadığı yıllarda, İstanbul'da beyaz Rus kadın ve erkeklerin modellik yaptığı bilinmektedir. Çallı'nın uzanan çıplaklarına karşılık bu resminde modelin oturduğu görülür. Modelin izleyiciyle göz göze gelmekten kaçındığı ifadesini sola çevirdiği görülür. Ayrıca modelin bacaklarından aşağısı resmedilmezken figürün sağ elinle bacaklarından aşağıya sarkıtıldığı kırmızı örtü de Çallı'nın resimlerinde pek görülmeyen bir ayrıntı olarak yerini alır. Vücudunun üst bölümünü cesurca sergileyen modelin buna karşılık utangaç tavırla izleyiciyle göz göze gelmemesi kendiyile çelişir. Çallı'nın nü 'lerinde modeller genelde cesurca poz verip izleyiciyle göz göze gelmekten çekinmezken bu resimde tüm bu tabuların aksi ortaya koyulmaktadır.



Resim 36: İbrahim Çallı, *Nü* (ön), KÜYB, 124x104,5 cm, Ayşegül-Ömer Dinçkök Koleksiyonu.
Kaynak: Ayşenur Güler, İbrahim Çallı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Doktora Tezi, 2014

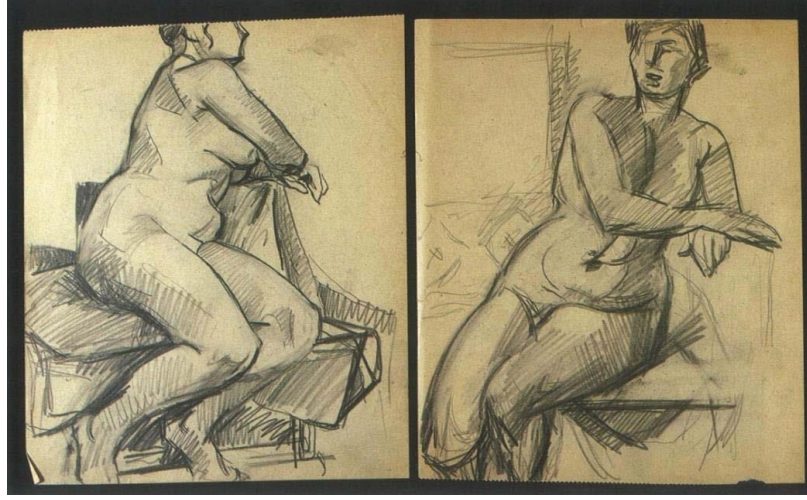
Çallı'nın *Nü* ismiyle anılan, kontrplak üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmış, 124X104,5 cm ebatlarındaki bir çalışmada koltukta betimlenen modelin yüz, el ve ayak detayları tamamlanmadığı görülür. Göz, ışıklı gövdeye odaklanır. Sanatçı, bu kopya çalışmasında da el ve aksesuar detaylarını tamamlamamıştır. Sanatçının Delacroix'nın kompozisyon ve renk algısını çözümlediği bu başarılı kopyadan anlaşılır.



Resim 37: İbrahim Çallı, *Nü (arka)*, KÜYB, 153x85,5 cm, Ayşegül-Ömer Dinçkök Koleksiyonu.

Kaynak: Ayşenur Güler, İbrahim Çallı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Doktora Tezi, 2014

Çallı'nın geometrik, inşacı tavırla resmettiği diğer *Nü* yapıtı, kontrplak üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmış olup 153X85,5 cm ebatlarındadır. Bu nü çalışması diğerlerinin aksine ayakta betimlenmiştir. Türk Resim sanatının öncülerinden biri olan İbrahim Çallı'nın bu derece kübist bir nü çalışması olması çalışmayı diğerlerinden ayırır. Model ayakta ve iki kolundan destek alır şekilde bir masaya yaslanmıştır. Eserde bir kadın vücudunun anatomik öğelerindeki yumuşaklık Çallı'nın bu eserinde görünmez. Yüz ifadesi tamamlanmamış kübist formlardaki bu nü eseri Çallı'nın yumuşak formdaki, kadın bedenini öne çıkararak fırça vuruşlu resimlerinin dışındadır.



Resim 38: İbrahim Çallı, *Çıplak* (desen), KÜKK, 17x20 cm

Kaynak: Semiramis Sokul, İbrahim Çallı, 15 Ekim- 14 Kasım 1998, Akbank, s. 6



Resim 39: İbrahim Çallı, *Çıplak* (desen), KÜKK, 17x20 cm

Kaynak: Semiramis Sokul, İbrahim Çallı, 15 Ekim- 14 Kasım 1998, Akbank, s. 7,166

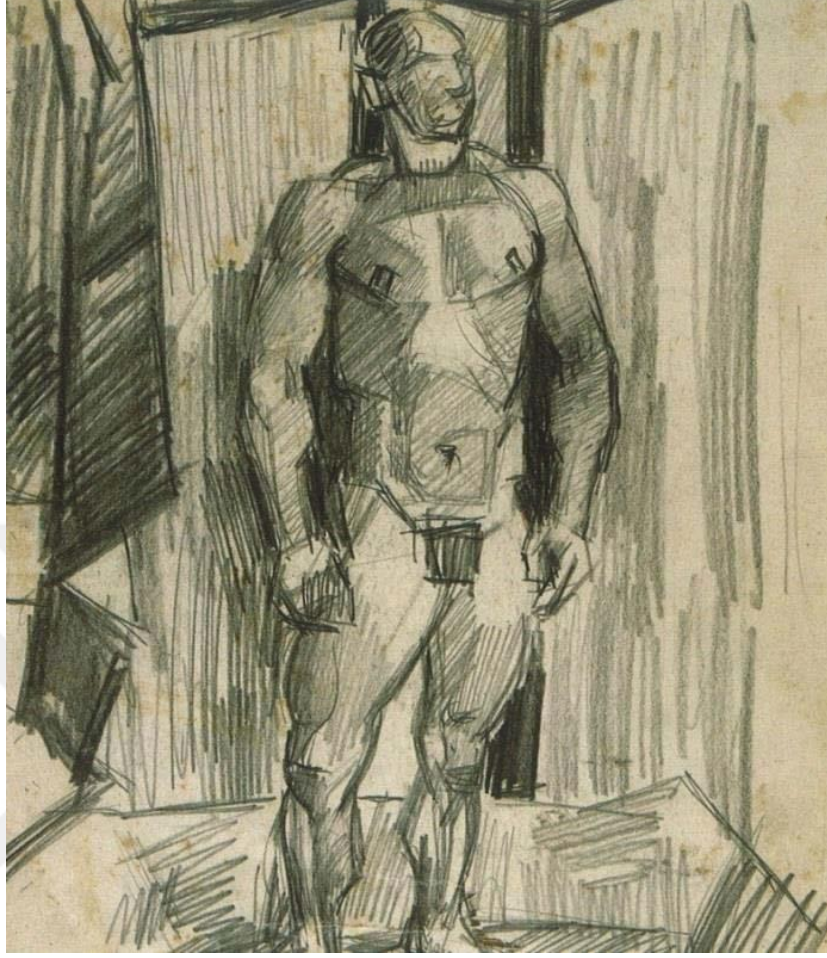
Bu hızlı yapıldığı anlaşılan nü ve figür desenlerinde akademik öğretinin izleri yoktur. Bu çalışmalar Çallı'nın hızlıca fikirlerini not ettiği çalışmalardır diyebiliriz. Sanatçı bu çalışmalarını kâh desen defterine, kâh kâğıtlara bazen de sigara kutularının arkasına çizmiştir. Desenlerindeki kübist formlar dikkati çeker. Anatomik hatalar, oran orantıdaki bozukluk Çallı'nın hızlıca aldığı eskizler düşüncesini vermektedir.



Resim 40: İbrahim Çallı, Çıplak (desen), KÜKK, 32X21 cm

Kaynak: Semiramis Sokul, İbrahim Çallı, 15 Ekim- 14 Kasım 1998, Akbank, s.7

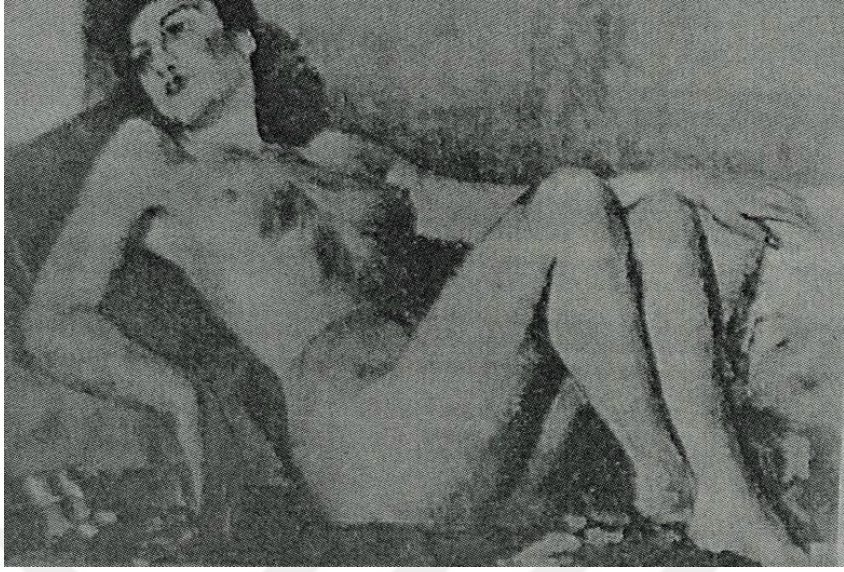
Bir başka deseni olan Çıplak adlı eserinde Çallı oturan bir çıplak kadın figürünü çizmiştir. Figür diğer desenlerine oranla daha yumuşak formlara sahiptir. Kâğıt üzerine karakalem olarak çizilen eserde mekânsal ayrıntılara da yer verilmiştir. Bu da Çallı'nın figürü mekânla bir bütün olarak gördüğünün kanıtıdır. Çıplak figürün bu derece bulunması zor bir dönemde Çallı'nın Türkiye'de bu kadar çıplak figür çalışması onu çağının öncülerinden biri haline getirmiştir. Yağlıboya tablolarındaki bu derece ustaca tavır Çallı'nın çok fazla çıplak çalışması ve anatomiye öğrenmesi ile alakalıdır.



Resim 41: İbrahim Çallı, Çıplak (desen), KÜKK, 20X17 cm

Kaynak: Semiramis Sokul, İbrahim Çallı, 15 Ekim- 14 Kasım 1998, Akbank, s. 6

Çallı'nın hemen hemen tüm eserlerinde yer alamayan erkek figürü Çallı'nın bu deseninde yer almaktadır. Erkek figürünün eskiz olarak çizildiği ve anatomik değerlerin kübist formlarda oluşu Çallı'nın desenlerinde kübist değerlere gittiğini düşündürmektedir. Kâğıt üzerine karakalem olarak çizilen eser özel bir koleksiyonda yer almaktadır.



Resim 42: İbrahim Çallı, Çıplak

Kaynak: Ayşenur Güler, İbrahim Çallı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Doktora Tezi, 2014



Resim 43: İbrahim Çallı, Nü

Kaynak: Ayşenur Güler, İbrahim Çallı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Doktora Tezi, 2014



Resim 44: İbrahim Çallı, Santor, 1923

Kaynak: Yakup Kadri, "Sanayi-i Nefise Beşinci Resim Sergisi", Yeni Mecmu'a, Sayı: 81, 2 Ağustos 1923, s. 310



Resim 45: İbrahim Çallı, Kayalıklarda Yıkanan Çıplaklar, TUYB, 218X190 cm, Özel Koleksiyon.

Kaynak: Anonim, Karşı Müzayede Karma Sanat Eserleri Müzayedesi, 4 Kasım 2012, s. 173

Çallı'nın büyük kompozisyonu "Denizde Santor" 1923 yılında düzenlenen Galatasaray Sergisi'nde sergilendiği bilinmektedir (Karaosmanoğlu,1923:310).

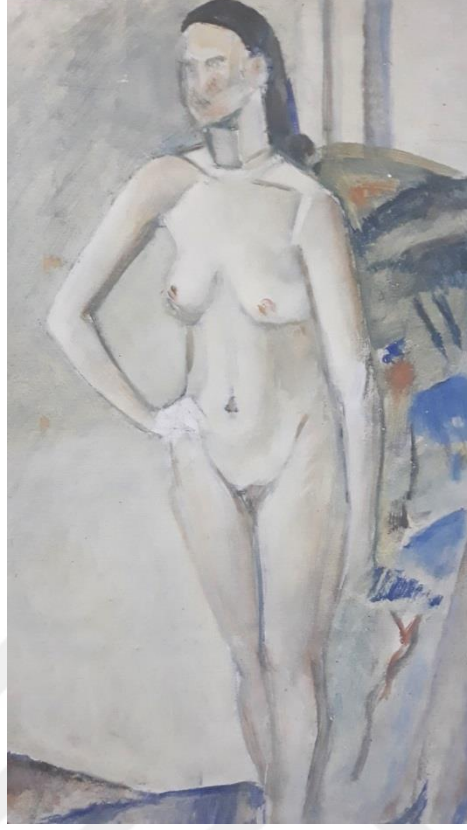
İlk kez mitolojik bir konuyu ele alan Çallı resimde bir deniz içerisinde kendi halinde eğlenen çıplak kadın figürlerini betimlemiştir. Kadınların anatomik duruşlarındaki profesyonellik dikkati çeker.

Oldukça büyük boyutlu olan bu eserin Dr. Mehmet Medeni Akman için yapıldığı Müzayede kataloğunda belirtilmiştir. Kaya Özsezgin "Gerçekten Çallı mı?" başlıklı makalesinde, eserin imzasız olmasını, Çallı'nın konu seçiminde ağırlıklı olarak İstanbul yaşamını ele alan resimler yapmasını, sanatçının mitolojik konulara eğilmediği gibi çeşitli gerekçeler sunarak eserin Çallı'ya ait olup olmadığını sorgulamıştır (Özsezgin,2012:14).



Resim 46: İbrahim Çallı, Fecir

Kaynak: Yakup Kadri, "Sanayi-i Nefise Beşinci Resim Sergisi", **Yeni Mecmu'a**, Sayı: 81, 2 Ağustos 1923, s. 309



Resim 47: İbrahim Çallı, Çıplak Model, 48x30 cm, DUYB, Özel Koleksiyon

Kaynak: Kaya Özsezgin, İbrahim Çallı, Türk Ressamları Dizisi-2, Yapı Kredi Yayınları, s.200

Çallı'nın yüz anatomisini belli etmediği nü modeli ayakta duru vaziyettedir. Kadın bedenine ait tüm estetiklikten uzak nü modelin beden kıvrımları dahi çekicilikten uzaktır. Bir eskiz tadında yapılan eser duralit üzerine yağlıboya olarak tasvir edilmiştir. Mekân olgusunun da figürdeki gibi siluet halinde betimlenmesi Çallı'nın eskizlerinde görülen etkilerle uyuşmaktadır.

Kadın bedeninin çekiciliği Türk resim sanatında ilk kez Çallı ile girmiş fakat Çallı dönemi öğrencileri de bu konuyu sık sık çalışmışlardır. Gerek insan bedeninin öğrenilmesi gerekse de konunun çekiciliği açısından dönemin sanatçıları tarafından sıkça resimlere konu edilmiştir. Dönemin sanat üslubu batılılaşma olunca Çallı ve öğrencileri de bu konunun takipçisi olmuşlardır.

3.1.Araştırmacının Eserleri

Araştırmacının *Oturan ıplak* adlı eserinde sanatçı figürü izleyiciyle göz göze getirmekten kaçınır. Kadın bedeninin çekiciliğini ve sıcaklığını sanatçı sıcak renklerle oluşturur. Modelin anatomik doğruluğu ve rahat duruşu sanatçı tarafından etkileyici bir şekilde ele alınır. Figür arka fonla sanatçı tarafından kaynaştırılmış bu sayede resim ve mekân arasında bütünlük sağlanmıştır.



Resim 48: Selma Akyüz, *Oturan ıplak*, TÜYB

Sanatçıya ait olan bir diğer alışma *Oturan ıplak* adlı eserinde bir koltuk üzerinde rahatça yayılan kadın figürü dikkati çeker. Sanatçının nü tablolarında genellikle kadın figürü betimlenir. Kadın bedeninin kıvrımlı hatları ve çekiciliği sanatçı tarafından bir diğer ayrıntı olarak izleyiciye aktarılır. İzleyiciyle göz göze gelmeyen figürün davetkâr duruşu izleyici tarafından dikkati çeker. Fonda yer alan soğuk renk figürde yer alan sıcak renklerle bütünlешir.



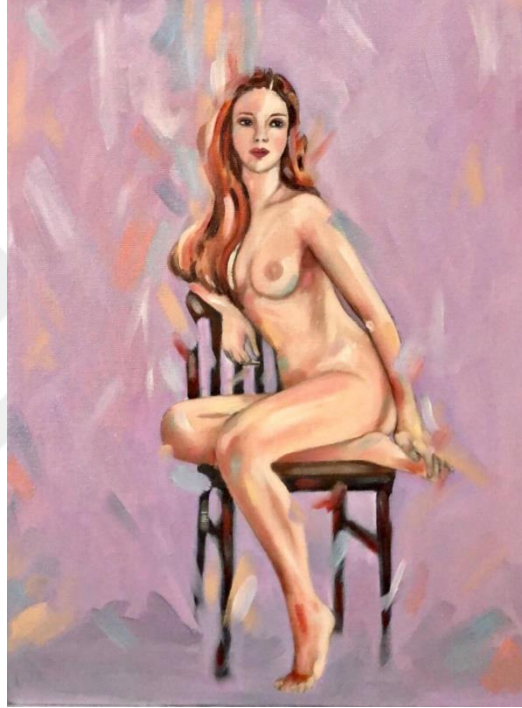
Resim 49: Selma Akyüz, Uzanan Çıplak, TÜYB

Sanatçının bir diğer eseri olan *Aynadaki Çıplak* adlı eserinde sanatçı ilk kez ayna karşısında kendisini izleyen bir kadını betimlemiştir. Sırtı izleyiciye dönük ve elleri saçlarında olarak betimlenen figürün bedeninde yer alan sıcak ve soğuk renkler dikkati çeken bir diğer ayrıntı olarak yerini alır. Mekânda aynadan başka hiçbir detayın yer almaması da sanatçının soyut düşüncesinin bir ürünü olarak resimde yerini alır. Fonda yer alan sarı, yeşil ve pembe renk lekeleri de mekânla figür arasında bir bütünlük oluşturur.



Resim 50: Selma Akyüz, Aynadaki Çıplak, TÜYB

Mekânsal öğelerin dışında sanatçı daima figüre öncelik verir. Sanatçıya ait olan bir diğer çalışma Üryan adlı eserinde sanatçı resmin odak noktasına çıplak bir kadın figürünü sandalye üzerinde oturur şekilde betimler. Sandalye üzerinde bir bacağının üzerine oturmuş bir vaziyette betimlenen kadın figürünün izleyiciyle göz göze gelmemesi de bir diğer ayrıntı olarak yerini alır. Figür üzerinde yer alan pembe, yeşil, sarı gibi renk öğeleri kadın bedeninin sıcaklığını betimlemek adına sanatçı tarafından sürekli olarak kullanılır.



Resim 51: Selma Akyüz, Oturan Çıplak, TÜYB

Sanatçının bir diğer eseri olan Oturan çıplak adlı eserinde sanatçı bu kez fonda soğuk renk olan mavi rengi kullanır. Modelin utangaç ve izleyiciyle göz göze gelmeyen tavrı dikkati çeker. Model bir sandalye üzerinde sağ elinden destek alır biçimde betimlenir. Figür renk değerleri açısından sıcak renklerden oluşur. Sanatçının eserlerinde genellikle fonda lekesele değerler kullanılırken figür üzerinde yumuşak fırça geçişleri kullanılır. Anatomik olarak kübist etkiler görülmez. Resimde yer alan bir diğer ayrıntı da figürün bacaklarının üzerinde yer alan örtünün bitmemiş etkisidir. Sanatçı tarafından sadece çizgisel olarak betimlenen örtü izleyicinin dikkatini çeker.



Resim 52: Selma Akyüz, Oturan Çıplak, TÜYB

Sanatçı eserlerinde daima kadın figürü kullanır. Akyüz'ün eserlerinde yer alan kadın figürü anatomik değerlerin dışında renksel öğeler içerir. Mekânlarda daima sıcak renklerin dışında soğuk renkleri kullanarak figürün ön plana çıkmasını sağlar. Kadın bedenini estetiksel bir öğe olarak kullanan sanatçı eserlerinde çıplak bedeni ön plana çıkarmaktan çekinmez. Figürlerin izleyiciyle göz göze gelmemesi Akyüz'ün eserlerinde görülen en önemli ayrıntılardan biri olarak yerini alır. Biçimsel olarak figürler daima resmin odak noktasını oluşturur. Türk resim sanatı tarihi itibarıyla Cumhuriyetin ilanı ile birlikte çıplak kadın bedeninin daha yaygın olarak resimlerde kullanılmaya başlanması sanatçıları bu yönde resim yapmalarını yönünde etkiler.

Akyüz de yeni nesil sanatçılardan olmasına rağmen kadın bedeninin çıplaklığını ön plana çıkarmaktan çekinmez. Bu tavır toplumun düşünce yapısına da bir derece tepki niteliği oluştursa da sanatçı bu tutumundan vazgeçmez.

SONUÇ

İbrahim Çallı'nın Çal'dan İstanbul'a uzanan serüveni onu çağdaşlarından farklı kılar. Çallı resim sanatıyla İstanbul'da tanışmış ve zorlu şartlarda öğrenimini sürdürmüştür. Kendi imkânlarıyla resim dersleri alan sanatçı tanıştığı ressamların önerileriyle Sanayi- i Nefise Mektebi'ne girmiştir. Sanayi-i Nefise yılları öğrenciliği Çallı'ya Avrupa'nın kapılarını açmıştır.

İbrahim Çallı'da kuşağının diğer sanatçıları gibi 1914 yılında sanatın kalbinin attığı yer olan Paris'e gitmiştir. Paris dönüşünde Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nde aktif rol oynamıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Osmanlı İmparatorluğunun ilk sanatçı topluluğu konumundadır. Cumhuriyet döneminde de Sanayi-i Nefise Birliği ve Güzel Sanatlar Birliği adı altında yürütülmüştür.1916 yılından itibaren Çallı Kuşağı ve arkadaşlarının katıldıkları Galatasaray sergileriyle resim sanatı halkın sunumuna açılmıştır.

1917 yılında Şişli atölyesinde meydana getirdiği savaş resimleriyle çağının öncüsü halini almıştır. Dönemi içerisinde bürokratların resimlerini yaparak sanat çevresini genişletmiş ve devletin desteğini de yanına almıştır. Kurulan bir heyetle savaş cephelerine giderek birebir eskizler almış ve sava temalı resimlerinden bir seri oluşturmuştur. Sanatçı aynı zamanda dönemin yöneticileri olan Mustafa Kemal Atatürk, İsmet İnönü gibi bürokratların ve yazarların portrelerini de yapmıştır.

Yurt gezileriyle birlikte yurdun çeşitli bölgelerine giden ve resimler yapan Çallı kuşağı sanatçıları dönemin sanat olaylarını takip ederken Çallı İstanbul dışına çıkmamıştır. İstanbul içerisinde Liman manzaraları, manolyalar, Mevleviler, nü'ler gibi konular çalışmıştır. Nü resimleri Çallı'yı bir kuşak daha öteye taşımış çağının öncüsü haline getirmiştir.

Çağının sanat ortamında cesurca izlediği tavırla çıplaklığı savunmuş ve Akademi eğitiminde çıplaklık konusuna yer vermiştir. Seri halinde çalıştığı nü resimlerinde Batı eğitimi sırasında etkilendiği Bonnard, Matisse, Degas gibi izlenimci ve dışavurumcu ressamın etkileri görülmektedir. Ayrıca uzanan çıplaklarında Goya'nın da etkileri izlenmektedir.

Deseni pek kuvveti olmayan allı sanat hayatı boyunca yağlıboya resimden vazgeçmemiştir. Malzeme olarak mukavva, duralit, tuval gibi malzemeleri kullanan allı'nın yüzey ayrımı yapmaksızın eser ürettiği görülür. Yağlıboyadan vazgeçmeyen sanatçı renkçi anlayışıyla çağının sanatçılarından ayrılmıştır. Uzun yıllar ürettiği Manolyalarıyla önemi bir ticari başarı elde etmiştir.

Bir eğitimci olarak allı çağının önde gelen ressamlarını yetiştirmiştir. Mahmud Cüda, Şefik Bursalı, Nuri İyem, Cevat Dereli, Ali Avni Çelebi, Turgut Zaim, Eşref Üren, Nurullah Berk, Hale Asaf, Halil Dikmen, Cemal Tollu gibi Türk resminin öncüleri allı atölyesinde eğitim almıştır.

İbrahim allı uzun süreli meslek hayatı boyunca dönemin şartları sebebiyle rahat bir yaşam sürememiştir. Ayrıca sanat hayatı boyunca kişisel sergi açamaması da ekonomik sebepler dolayısıyla olmuştur. Yetiştirdiği öğrenci potansiyeli, verdiği röportajlarla allı uzun yıllar kendinden bahsettirmeyi başarmıştır.

Türk resmine ilk kez çıplak temasını sokan allı Türk resminde de yeni bir dönem başlatmıştır. Batının etkisiyle yaptığı nü'ler Türk resminin uzunca yıllar tartışma konusu olsa da allı bu yeniliği cesurca üstlenmiş ve bu sayede Türk resim tarihine adını kazımıştır.

3.KAYNAKÇA

ANONİM, Karşı Müzayede Karma Sanat Eserleri Müzayedesi, 4 Kasım2012, s. 173

ARSEVEN, Celâl Esad (1993), **Sanat ve Siyaset Hatıralarım**, İletişim Yayınları, İstanbul.

ARSAL, Ogur (2000), **Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi**, (1839 – 1924). 1. Baskı. Yapı Kredi Yayınları. Çeviren: Tuncay Birkan, İstanbul.

ARSLAN, Necla;1997, **“Onlar Grubu”**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayın, İstanbul, Cilt.3, s.1376.

ALTAN, Çetin (1998), **Aşk, Sanat ve Servet**, İnkılâp Kitabevi, Ankara.

ALTINTAŞ, Osman (2007), **Sanat Eğitimi ve Çağdaş Türk Resminde Nü**, Sur Yayınları, Ankara, s.50-62

BERK, Nurullah- Turani, Adnan (1981), **“Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi”**, Tıglat Yayınları İstanbul, Cilt:2, s.9

BERK, Nurullah- Gezer, Hüseyin (1973), **“50 Yılın Türk Resim ve Heykeli”**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s.153

BERK, Nurullah ,“Çallı İbrahim’in Mezarı Önünde”, **Varlık**, Sayı:613, 1 Ocak 1964, s.7.

BERK , Nurullah, “Çallı İbrahim’in Mezarı Önünde”, **Varlık**, 1 Ocak 1964, s.7

CANIKLI, İlkay Canan, (2005), Ressam Güzin Duran, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

CEZAR, Mustafa (1983), **Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl**, Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, İstanbul.

CEZAR , Mustafa (1995), **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, İstanbul.

ÇOKER, Adnan (1983), **Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi**, Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, İstanbul.

DAL, Esin (1980), “1915-1923 Yılları Türkiye’sinde Plastik Sanatlar Eleştirisi”, **Bedrettin Cömert’e Armağan**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Beşeri Bilimler Dergisi, Özel Sayı, s. 113-117.

DANIŞ, Sadullah Naci (1935) “ **Güzel Sanatlar Akademisinde**”, Yedigün, No: 108, 3 Nisan, s. 16

DUBEN, İpek (2007), **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi (1976), “**Çallı Üzerine**”, Türkiyemiz, Sayı: 18, Şubat, s. 7-14.

EROL, Turan (1990) “**Çağdaş Türk Sanatı**” Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul

ERHAN, Kemal, (1975), **Nazmi Ziya**

ERSOY, Ayla;(1998), “**Günümüz Türk Resim Sanatı (1950’den 2000’e)**”, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

FIRAT, Kamil (2008), “**Geçmiş Zaman Fotoğrafları**” Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nin 125. Yılına Armağan, Mimar Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul

GÜLER, Ayşenur (2014) “**İbrahim Çallı**”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Doktora Tezi

Güzel Sanatlar, **Maarif Vekilliği Sanat Mecmuası**, Sayı: 1, 1939, s.1

GİRAY, Kıymet (1997), **Çallı ve Atölyesi**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

GİRAY, Kıymet (1995), “**Yurdu Gezen Ressamlar I**”, Türkiye’de Sanat, Mart-Nisan, sayı: 18

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

Giray, Kıymet,(1997), “ **Çallı ve Atölyesi**”, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, s.50, 51

GÖREN, Ahmet Kamil, (1997) **Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**, İstanbul

GÜLTEKİN, Gönül (1992), “ **Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı**”, T.C. Ziraat Bankası Yayınları, s.15.

KÂTIPOĞLU, Hâlenur (1996), **Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

KADRİ, Yakup “**Sanayi-i Nefise Beşinci Resim Sergisi**”,Yeni Mecmu’a, Sayı: 81, 2Ağustos 1923, s.310

KESKİN, Candaş,(2018) “ **Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Toplumsallıktan Bireyselliğe Geçiş**” Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi, Sayı.181, s.87-99

KILIÇ, Erol,(2008); “**Teknik ve Üslup Bakımından 1930'lara Kadar Türk Resminde Manzara**”, s:123-145, Akdeniz Üniversitesi

Naci, Elif (1981), Anılardan Damlalar

ONGER, Fahir, “**1941 Liman Sergisi ve Yeniler Grubu**”, 39.

ORHON, O. Seyfi (1942), “**Türkiye’de Resim**”, Çınaraltı, 32, Temmuz: 3.

ÖZSEZGİN, Kaya Türk Ressamları 18, Milliyet sanat Dergisi eki

ÖZSEZGİN, Kaya (1993), **İbrahim Çallı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ÖZSEZGİN, Kaya “**İbrahim Çallı**”, 1993, Türk Ressamları Dizisi-2, Yapı Kredi Yayınları s.152

RÜSTEMOĞLU, Hüseyin (2012), Modern Resim sanatında Çıplaklık ve Erotizm Olgusu, Yüksek Lisans Tezi, s.30-35

SOKUL, Semiramis (1998), **İbrahim Çallı**, (Sergi Katalogu), Aksanat Akbank Sanat Merkezi, İstanbul.

ŞERİFOĞLU, Ömer Faruk, **Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951**, s.9

TAHSİN, Orhan (1960), “**Ölümünden On Üç Gün Sonra Hayatımı Kendi Sesinden Dinlediğim İnsan: İbrahim Çallı**” Hayat, sayı:24, 10 Haziran 1960

TANSUĞ, Sezer (1985), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.

TEKİNEL, Türkan (2007), **Türk Resim Sanatında Çıplak**, Trakya Üniversite, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, s.38

4.EKLER



Ek 1: Ressam Cem Bey ve Sanayi-i Nefise Öğrencileri, 1924

Kaynak: Kamil Fırat, İkinci sırada soldan 5. İbrahim Çallı **Geçmiş Zaman Fotoğrafları**, s. 35



Ek 2: Nazmi Ziya ve Öğrencileri, 1928

Kaynak: Kamil Fırat, Ayakta duran sağdan ikinci İbrahim Çallı, **Geçmiş Zaman Fotoğrafları**, s. 86



Ek 3: İbrahim Çallı ve Öğrencileri, 1928

Kaynak: Kamil Fırat, *Geçmiş Zaman Fotoğrafları*, s. 86



Ek 4: İbrahim Çallı ve Öğrencileri Atölyede

Kaynak: Mustafa Cezar, "Yüzyıllık Bir Sanat Eğitim Kurumu", *Sanat Çevresi*, Sayı: 53, Mart, 1983,



Ek 5: İbrahim allı, Hasene-Salâh Cimcoz diplomatlarla

Kaynak: Kıymet Giray, allı ve Atölyesi, s. 157

5.ÖZGEÇMİŞ

1973 yılında Trabzon'da doğdu. 2001 yılında özel bir atölyede sanat çalışmalarına başladı. 2001'de ilk kişisel sergisini açtı. 2009-2013 yılları arasında Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fatih Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Anabilim Dalı'nda Görsel Sanatlar Öğretmenliği Bölümünü tamamladı. 2016 yılında Giresun Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim ve Baskı Anabilim Dalında Yüksek Lisans bölümünü kazandı. Uluslararası Festivaller, yurtiçi ve yurtdışı birçok karma sergi, proje ve etkinliklerde yer aldı. Özel bir okulda üç yıl öğretmenlik yaptı. Çalışmalarına Göznuru atölyesinde devam etmektedir.

