

# TÜRK RESİM SANATINA IŞIK TUTANLAR 2

## **Editörler:**

Prof. Dr. Rasim SOYLU

Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahman EREN

ARTİKEL AKADEMİ: 470

---

*Türk Resim Sanatına Işık Tutanlar 2*

Editörler:

Prof. Dr. Rasim SOYLU

ORCID ID: 0000-0001-7136-1928

Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahman EREN

ORCID ID: 0000 0003 3640 7956

Genel Koordinatör: Öğr. Gör. Ümit PARSIL

Ön Kapak: Dr. Öğr. Üyesi Banu DAVUN

Arka Kapak Resmi: Öğr. Gör. Ümit PARSIL

*“Unutulmuş Bir Sayfanın Kıyısı” Tuval Üzerine Akrilik Boya 24x32 cm 2025*

Kapak Tasarım

Öğr. Gör. Ümit PARSIL

ISBN 978-625-5025-08-1

Birinci Basım: Ekim - 2026

---

Baskı ve Cilt: Uzunist Dijital Matbaa Anonim Şirketi

Akçaburgaz Mah.1584.Sk.No:21 / Esenyurt - İSTANBUL

Matbaa Sertifika No: 68922

Artikel Akademi bir Karadeniz Kitap Ltd. Şti. markasıdır.

©Karadeniz Kitap - 2026

Akademik etik kurallara bağlı kalınarak yapılacak olan alıntılar ve tanıtım maksadıyla yapılacak olan kısa alıntılar dışında, yazılı izni alınmadan, tümünün veya bir kısmının elektronik, mekanik ya da fotokopi yoluyla, basımı, yayımı, kopyalanması, çoğaltımı veya dağıtımı yapılamaz.

KARADENİZ KİTAP LTD. ŞTİ.

Koşuyolu Mah. Mehmet Akfan Sok. No:67/3 Kadıköy-İstanbul

Tel: 0530 076 94 90

Yayıncı Sertifika No: 19708

mail: info@artikelakademi.com

www.artikelakademi.com

# TÜRK RESİM SANATINA IŞIK TUTANLAR 2

## **Editörler:**

Prof. Dr. Rasim SOYLU

Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahman EREN



# İÇİNDEKİLER

|                                                                                                                                                                        |          |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| <b>ÖNSÖZ.....</b>                                                                                                                                                      | <b>7</b> |
| <b>1. BÖLÜM</b>                                                                                                                                                        |          |
| GÖRSEL GÖSTERGEBİLİM VE ANTROPOSEN BAĞLAMINDA MURAT<br>ATEŞLİ’NİN RESİM PRATİKLERİ .....                                                                               | 9        |
| <b>Öğr. Gör. Ümit PARSIL</b>                                                                                                                                           |          |
| <b>2. BÖLÜM</b>                                                                                                                                                        |          |
| TÜRK RESMİNDE GELENEKSEL MOTİFLERDEN<br>ÇAĞDAŞ YORUMLARA.....                                                                                                          | 21       |
| <b>Dr. Öğr. Üyesi Harika MUSAL ÇAKMAKLISOY</b>                                                                                                                         |          |
| <b>3. BÖLÜM</b>                                                                                                                                                        |          |
| CANAN TOLON’UN ‘SEN SÖYLE’ SERGİSİ BAĞLAMINDA MALZEMENİN<br>HAFIZASI VE EKOLOJİK BİR RESİM DÜŞÜNCESİ.....                                                              | 39       |
| <b>Doç. Aşkın ERCAN</b>                                                                                                                                                |          |
| <b>4. BÖLÜM</b>                                                                                                                                                        |          |
| TOPLUMSAL VE ÇEVRESEL DUYARLILIĞIN RESİMSEL İFADESİ:<br>AKADEMİSYEN RESSAM PROF. DR. FETHİYE ERBAY’IN NİK SANAT<br>TAKVİMLERİNDEKİ ESERLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME ..... | 51       |
| <b>Arş. Gör. Nevres Işılray KAÇAKGİL ÖKSÜZOĞLU</b>                                                                                                                     |          |
| <b>5. BÖLÜM</b>                                                                                                                                                        |          |
| KAVRAMSAL ÇERÇEVEDEN PLASTİK SÖYLEME: ÖZKAN BAYSAL’IN<br>“ANILAR VE KÂBUSLAR SERİSİ” İSİMLİ YAPITLARININ SEMİYOTİK VE<br>FELSEFİ İNCELEMESİ.....                       | 69       |
| <b>Öğr. Gör. Ümit PARSIL</b>                                                                                                                                           |          |

## **6. BÖLÜM**

|                                                                 |    |
|-----------------------------------------------------------------|----|
| TANIK OLMAK ÇEKİRDEĞİ BAĞLAMINDA İBRAHİM BALABAN<br>MÜZESİ..... | 79 |
| <b>Arş. Gör. Dr. Tuncay Murat ATAL</b>                          |    |

## **7. BÖLÜM**

|                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------|-----|
| SÜLEYMAN SEYYİD'İN NATÜRMORTLARINDA GERÇEKLİK VE<br>GÖRSEL ALGI ..... | 103 |
| <b>Arş. Gör. Tuba ŞEVGİN</b>                                          |     |

## **8. BÖLÜM**

|                                                                      |     |
|----------------------------------------------------------------------|-----|
| İMGE, TAŞIYICI VE SINIR:<br>SERDAR KUL'UN YENİDEN İNŞA ESTETİĞİ..... | 113 |
| <b>Kerem GÜLEM</b>                                                   |     |

## ÖNSÖZ

Sanat, tarihsel süreç boyunca yalnızca biçimsel bir ifade aracı olmakla kalmamış; toplumsal, kültürel, felsefi ve ekolojik dönüşümlerin en nitelikli tanığı ve taşıyıcısı olmuştur. Türk resim sanatı da gelenekten geleceğe uzanan zengin mirası, özgün üslup arayışları ve kuramsal derinliğiyle çok katmanlı bir gelişim çizgisi sergilemektedir.

Yayın hayatına kazandırılan “Türk Resim Sanatına Işık Tutanlar 2” başlıklı bu eser, Türk resminde iz bırakan anlayışları, plastik söylemleri, felsefi açılımları ve sanatsal pratikleri disiplinlerarası bir perspektifle ele almayı amaçlamaktadır.

Kitap bünyesinde yer alan araştırmalar; geleneksel motiflerin çağdaş yorumlarından ekolojik resim düşüncesine, toplumsal ve çevresel duyarlılığın yapıtlara yansımından semiyotik ve göstergebilimsel incelemelere kadar geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Bunun yanı sıra, sanatın bellek ve mekân ile kurduğu bağ, natürmortlardaki gerçeklik ve algı sorgulamaları, imge ve biçim sınırlarının yeniden inşası gibi Türk resim sanatının temel taşı niteliğindeki kuramsal ve pratik konular derinlemesine çözümlenmiştir.

Gerek usta sanatçıların estetik yaklaşımlarına gerekse çağdaş resim pratiklerine ışık tutan bu çalışma, alanında önemli bir boşluğu doldurmayı ve akademisyenler, araştırmacılar, sanatçılar ile sanatseverler için kalıcı bir başvuru kaynağı oluşturmayı hedeflemektedir.

Bu kıymetli eserin hazırlanmasında emeği geçen tüm bölüm yazarlarımıza titiz ve özverili çalışmalarından dolayı şükranlarımızı sunar; kitabın Türk resim sanatı literatürüne ve tüm okuyuculara faydalı olmasını dileriz.

### **Editörler:**

Prof. Dr. Rasim SOYLU

Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahman EREN



## 1. BÖLÜM

# GÖRSEL GÖSTERGEBİLİM VE ANTROPOSEN BAĞLAMINDA MURAT ATEŞLİ’NİN RESİM PRATİKLERİ<sup>1</sup>

**Öğr. Gör. Ümit PARSIL**

Adıyaman Üniversitesi, Teknik Bilimler  
Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü.,  
umitparsil@adiyaman.edu.tr  
<https://orcid.org/0000-0002-1901-5400>

### Giriş

Plastik sanatlar, tarihsel süreç içerisinde yalnızca biçimsel bir arayışın veya estetik bir temsilin sahası olmakla kalmamış; toplumsal, felsefi ve ekolojik kırılmaların görünür kılındığı epistemolojik bir ifade alanına dönüşmüştür. Çağdaş resim pratiğinde nesnenin, imgenin ve dilsel göstergelerin kullanımı; sanatçının dünya ile kurduğu ontolojik bağın ve politik/etik duruşun temel taşıyıcılarıdır. Bu bağlamda akademisyen ve sanatçı Murat Ateşli’nin sanatsal üretimi; görsel kültür, doğa-insan karşıtlığı, felsefi retorik ve ekolojik krizler gibi disiplinler arası zengin bir kavramsal ağ üzerine inşa edilmektedir.

Dokuz Eylül Üniversitesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve Anadolu Üniversitesi bünyesinde tamamladığı lisans, yüksek lisans ve sanatta yeterlik süreçleriyle akademik formasyonunu şekillendiren Ateşli, teorik birikimini pratik atölye üretimiyle eş zamanlı olarak sürdürmektedir. Sanatçının resimsel söylemi; tekniğin ve malzemenin sunduğu imkânları kuramsal derinlikle birleştiren analitik bir yapı sergiler. Yüksek baskı tekniklerinden tuval üzerine karma ortamlara uzanan bu üretim süreci, izleyiciyi edilgen bir seyirci konu-

---

1 Bu kitap bölümünde sanatçı Murat ATEŞLİ ile görüşme yapılmış olup görseller üzerinden yeniden yorumlamalar yapılmış ve metnin içerik düzenlenmesinde yapay zeka GHAT GBT’den de destek alınmıştır.

mundan çıkararak disiplinler arası bir okuma yapmaya davet etmektedir.

Bu kitap bölümünde, Murat Ateşli'nin akademik biyografisi ve sanatsal kronolojisinin yanı sıra, sanatçının farklı dönemlerde ürettiği üç temel yapıtı (*Argumentum*, *Life* ve *Yüzyıl Sonra*) merkeze alınarak kavramsal bir çözümleme sunulmaktadır. İncelemeye konu olan yapıtlar;

- Göstergebilimsel ve felsefi düzlemde dilsel sapmaları ve mantık hatalarını (*Argumentum*),
- Tarihsel ve medya sosyolojisi boyutunda kitlesel imge tüketimini ve Antroposen krizini (*Life*),
- Ekolojik ve etolojik açıdan ise insan merkezci bakışın (*anthropocentric gaze*) doğa üzerindeki tahakkümünü (*Yüzyıl Sonra*) sorunsallaştırmaktadır.

Bölüm boyunca incelenen yapıtlar, sanatçının 1930'lardan 2020'lere uzanan tarihsel ve sosyolojik geçişkenlikleri plastik bir dille nasıl yeniden kurguladığını ve insan zihninin kuramsal yapısı ile doğanın yalın varoluşu arasındaki gerilimi nasıl görünür kıldığını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

### **Murat Ateşli'nin kısa özgeçmişi**

1976 yılında Afyonkarahisar (Emirdağ)'da doğan Murat Ateşli, ilk ve ortaöğrenimini Gaziantep, Tunceli ve İzmir'de tamamlamıştır. Lisans derecesi 2000 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde sona erecek Ateşli; yüksek lisans derecesi 2004 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı'nda almıştır. Sanatta yeterlik (doktora dengi) derecesi ise 2016 yılında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı'ndan almıştır.

2003 yılından bu yana akademik kariyerini sürdüren ve halen Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev yapan Ateşli, teorik ve pratik üretimlerine eş zamanlı olarak kendi atölyesinde devam etmektedir.



**Görsel 1.** Murat Ateşli (<https://sanatgezgini.com/>)

### **Sanatsal Faaliyetler ve Hakemli / Seçilmiş Sergiler**

Sanatçının plastik sanatlar alanında yurt içinde 7 kişisel sergisi bulunmaktadır; Ulusal ve uluslararası ölçekte çok sayıda jüri/küratörlü karma sergide yapıları sergilenmektedir.

#### **Kişisel Sergiler**

**2023:** “*Denemeler II*”, Mira Koldaş Sanat Galerisi, Ankara.

**2022:** “*Argumentum*”, Odunpazarı Çağdaş Sanatlar Galerisi, Eskişehir.

**2021:** “*Denemeler*”, Oda Sanat Galerisi, Eskişehir.

#### **Seçilmiş Karma ve Jüri Sergiler**

**2020:** 38. *DYO Sanat Ödüülleri Sergisi*, Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı, İzmir.

**2017:** 74. *Devlet Resim ve Heykel Yarışması Sergisi*, Erzurum Kongresi Müzesi, Erzurum.

**2016:** 73. *Devlet Resim ve Heykel Yarışması Sergisi*, Hamamizade İhsanbey Kültür Merkezi, Trabzon.

**2013:** 35. *DYO Sanat Ödülleri Sergisi*, Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı, İzmir.

**2013:** “İki Usta İki Sergi”, Selçuk Yaşar Sanat Galerisi, Çeşme, İzmir.

**2008:** *Işık Üniversitesi 1. Uluslararası Baskı Resim Bienali Sergisi*, İMO-GA İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi, İstanbul.

**2006:** 32. *DYO Sanat Ödülleri Sergisi*, Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı, İzmir.

### Ödüller ve Dereceler

Sanatçının özgün üretimleri ve teknik başarıları sonucunda elde edilen 3 temel ödül bulunmaktadır:

**2008:** Başarı Belgesi, *Işık Üniversitesi 1. Uluslararası Baskı Bienali*.

**2006:** Başarı Ödülü (Baskı Resim Dalı), 32. *DYO Sanat Ödülleri*.

**1998:** Jüri Özel Ödülü, *Turgut Pura Vakfı Resim Yarışması*.

### Yapıt Çözümlemeleri ve Kavramsal Çerçeve

#### 1- Yapıt: “Life” (2022)

Teknik Özellikler: Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 100×100 cm.



**Görsel 2.** Life, 100x100 cm tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 2022 (<https://sanatgezgini.com/>)

### ***Kavramsal Altyapı ve Tarihsel İzdüşüm***

Life adlı resim, 20. yüzyıl ile 21. yüzyıl arasında bir analogi kurma çabasıdır. Bu çabanın temelinde her iki dönemin yapıntı ve görüntüler dünyasının bağlamlar arası benzerlik ve farklılıkları yer almaktadır. Bu çalışmada kullanılan görüntü, batı popüler kültür nesnelerinden biri olan Life dergisinin kapak fotoğrafından yararlanılarak oluşturuldu. Life dergisi görsel kültürün kitlelere yaygınlaştırılmasında diğer kitlesel iletişim araçları kadar önemli bir rol üstlenmiştir. Bu açıdan yayıncı Henry Luce, anlatısal metinlerin daha iyi anlaşılabilmesi için fotoğrafların kullanılması gerektiğini savunarak Kasım 1936 yılında fotoğraflı Life dergisini yayın hayatına geçirdi (Melick, 2015: 126). Life, 1936 yılından günümüze kesintisiz bir biçimde yayın hayatına devam etmektedir.

### ***Simgesel Anlatı ve Antroposen Eleştirisi***

Derginin ilk dönem kapak tasarımlarında fotoğraf sanatçısı Margaret Bourke-White'ın fotoğrafları kullanılmıştır (Stokstad, 1999: 17-18). Margaret Bourke-White, 20. yüzyılın en önemli fotoğraf sanatçısıdır, aynı zamanda, çok önemli olaylara tanıklık etmiş ilk kadın belgesel ve savaş muhabiri fotoğrafçısıdır. Bu açıdan, Life adlı resim ile örtük biçimde Margaret Bourke-White'a bir saygı duruşu söz konusudur. Margaret Bourke-White, Life dergisi için Amerikan Doğa Tarihi Müzesi'ndeki tahnit edilmiş "taxidermied" Afrika antiloplarının fotoğraflarını çekmiştir (<https://www.icp.org/>). Derginin kapağındaki plastik naylonla muhafaza edilmiş antilop başı, derginin ismine tezat bir biçimde, ölümün soğuk yüzünü izleyiciye sunmaktadır. Endüstri Devrimiyle birlikte iklim ve çevresel sorunların artması Antroposen olarak adlandırılan bir çağ başlamıştır. Dünyamızda 1950'lerden itibaren biyoçeşitlilik açısından da bir yok oluş süreci hızlanmıştır. Bu süreci ironik olarak göstermesi bakımından da Life dergisindeki imge önemli bir göstergedir. Özellikle son zamanlarda çevre sorunlarıyla özdeşleştirilen ve 1930'lı yıllarda ardı ardına kimyasal buluşlarla gündelik hayatımızın bir parçası haline gelen plastik kullanımını incelemesi açısından da simgesel anlamı güçlüdür. Bu yönüyle, Life adlı yapıt 1930'ların dünyasıyla 2020'lerin dünyası arasında psikolojik, sosyolojik ve kültürel bağlamların benzerliklerini ve geçişkenliklerini sunmaktadır.

## **2- Yapım: "Argumentum" (2013)**

Teknik Özellikleri: Kâğıt üzerine yüksek baskı (ağaç ve linol)



Argumentum , kağıt üzerine ağaç ve linol baskı, 120 x 140 cm, 2013.

**Görsel 3.** Argumentum, Kâğıt Üzerine Ağaç ve Linol Baskı 120x140 cm.  
2013 (Sanatçı ile Kişisel Erişim 11.09.2026)

### ***Göstergebilimsel ve Retorik Kurulumu***

Yüksek baskı (ağaç ve linol) tekniğiyle üretilen *Argumentum* başlıklı yapıt, görsel ve dilsel göstergeler arasındaki diyalektik gerilimi merkeze alan göstergebilimsel ve felsefi bir yapı sunmaktadır. Kompozisyon, ayrıntılı bir biçimde işlenmiş ren geyiği profili ile yapıtın üst düzlemine yerleştirilmiş üç temel mantık hatasını -safsataları- karşı karşıya getirmektedir. Yapıtta yer alan Latince retorik ve mantık terimlerinin literatürdeki karşılıkları ve akademik kaynakları şu şekildedir:

**Argumentum ad Odium (Nefrete / Hasmete Başvurma Safsatası):** Rasyonel bir kanıt veya geçerli bir önerme sunmak yerine, dinleyicinin nefrete dayalı duygusal tepkilerini ve önyargılarını manipüle etme esasına dayanan bir duyguya başvurma (*argumentum ad passiones*) safsatasıdır (Walton, 1992, s. 255; Hurley, 2012, s. 128).

**Argumentum ad Ignorantiam (Cahilliğe / Bilgisizliğe Başvurma Safsatası):** Bir iddianın yanlışlığının henüz kanıtlanamamış olması olgusuna dayanarak doğru kabul edilmesi ya da aksine, doğruluğu kanıtlanamadığı için yanlış ilan edilmesi yanılıştır. Kavram, felsefe literatürüne ilk kez John Lo-

cke (1690/1975) tarafından kazandırılmış ve çağdaş mantık kurgularında temel informal safsata türlerinden biri olarak tanımlanmıştır (Locke, 1690/1975, IV.xvii.20; Copi, Cohen ve Rodych, 2014, s. 115).

**Ignoratio Elenchi (Konuyu Saptırma / Hedef Şaşırtma Safsatası):** İspatlanması gereken asıl argümandan sapılarak, nesnel açıdan geçerli olsa dahi tartışılan konuyla doğrudan ilişkisi bulunmayan farklı bir sonucun kanıtlanması durumudur. Kökeni Aristoteles'in *De Sophisticis Elenchis* (Sofistik Çürütmeler Üzerine) adlı eserine dayanan bu kavram, mantıksal çürütmenin kusurlu yapısını temsil eder (Aristoteles, MÖ 350/1955, 168a–168b; Hamblin, 1970, s. 31).

### ***Ontolojik Eleştiri ve Epistemolojik Kırılma***

Sanatçı; bu mantıksal sapmaları, yabancı doğanın ve ontolojik varoluşun bir simgesi olan geyik figürüyle yan yana getirerek insan aklının, felsefi retorik ve kurumsallaşmış epistemolojinin kusurlu yapısını görünür kılar. Heybetli boynuzları ve vahşi doğanın sessiz varlığıyla geyik, insan merkezli dil kurgularına karşı araçsallaştırılmaz bir ötekiliği temsil eder. Sonuç olarak yapıt, insan zihninin kurguladığı kusurlu argümanların ve safsataya dayalı dil oyunlarının, doğanın saf ve yalın varoluşu karşısında nasıl bir epistemolojik sapma ve “bilgisizlik” oluşturduğunu biçimsel bir söylemle sorunsallaştırmaktadır.

### 3- Yapım: “Yüzyıl Sonra” (2010)

Teknik Özellikleri: Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya



**Görsel 4.** Yüzyıl Sonra, 100x100cm tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 2010  
(Sanatçı ile Kişisel Erişim 11.09.2026)

#### ***İnsan Merkezci Bakış ve «Hiper-Nesne» Ekolojisi***

John Berger'in Hayvanlara Niçin Bakarız? adlı kitabında (2017), modernitenin hayvanı araçsallaştırması ve insan merkezci bakışının (*anthropocentric gaze*) nesnesine dönüştürmesi üzerine geliştirdiği kuramsal çerçeve ile yapıt doğrudan paralellik gösterir. Yapıttaki “Yüzyıl Sonra” başlığı, sanayi devrimi ve kitlesel kentleşmeden bu yana geçen bir asırlık süreçte doğanın tahrip edilmesini ve Timothy Morton'ın (2013) “hiper-nesne” olarak tanımladığı ekolojik krizin kaçınılmazlığını zamansal bir Projeksiyon olarak sunar.

#### ***Biçimsel Çerçeveleme ve Optik Kadraj***

Yapıtın sınırlarını belirleyen eskitilmiş sarı renkli, yuvarlatılmış köşeli çerçeve şeridi; resmi bir arşiv belgesi, retro diya-slide veya optik bir vizör kadrajına dönüştürür. Bu biçimsel tercih, izleyiciyi edilgen bir seyirci olmaktan çıkarıp, doğaya yapay ışığı tutan ve onu felce uğratan teknolojik fail konumuna getirerek etik bir sorgulama yaratır.

## Sonuç

Murat Ateşli'nin sanatsal üretimi üzerine gerçekleştirilen bu inceleme, sanatçının resim ve baskı pratiğinin yalnızca biçimsel ve estetik bir arayışla sınırlı olmadığını; dil, düşünce, doğa, görsel kültür ve ekolojik kriz gibi farklı düzlemleri bir araya getiren disiplinler arası bir sorgulama alanı oluşturduğunu ortaya koymaktadır. Ateşli'nin akademik formasyonu ile atölye pratiğini eş zamanlı biçimde sürdürmesi, yapıtlarında kuramsal düşünce ile plastik ifade arasındaki ilişkinin belirginleşmesini sağlamaktadır. Bu doğrultuda sanatçının üretimi, izleyiciyi yalnızca görsel bir deneyime değil, aynı zamanda kavramsal ve eleştirel bir düşünme sürecine yönlendirmektedir.

İncelenen *Life*, *Argumentum* ve *Yüzyıl Sonra* adlı yapıtlar, farklı dönemlerde ve farklı tekniklerle üretilmiş olmalarına karşın, insanın dünyayı algılama, sınıflandırma, temsil etme ve dönüştürme biçimlerine yönelik ortak bir eleştirel zeminde buluşmaktadır. *Life* adlı yapıt, kitle iletişim araçları ve görsel kültür üzerinden insanın doğayla kurduğu ilişkinin tarihsel dönüşümünü görünür kılar; yaşamı çağrıştıran bir başlık ile plastik içinde muhafaza edilmiş ölü bir hayvan imgesi arasındaki karşıtlık, Antroposen çağının temel çelişkilerinden birine işaret etmektedir. Burada doğa, yalnızca temsil edilen bir nesne değil, insan merkezli üretim ve tüketim süreçlerinin sonuçlarını taşıyan bir gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır.

*Argumentum* ise insanın gerçekliği kavrama ve anlamlandırma sürecinde başvurduğu dilsel ve mantıksal yapıların kusurlu niteliğini sorgulamaktadır. Yapıtta yer alan safsatalar ile geyik figürünün karşı karşıya getirilmesi, insan aklının kurduğu söylemsel sistem ile doğanın dil dışı ve araçsallaştırılamaz varoluşu arasında bir gerilim yaratmaktadır. Böylece yapıt, yalnızca belirli mantık hatalarını tanımlayan didaktik bir görsel düzenleme olmaktan çıkarak, bilginin üretim biçimlerini ve insanın kendisini merkeze yerleştiren epistemolojik tutumunu eleştiren daha geniş bir ontolojik sorgulamaya dönüşmektedir.

*Yüzyıl Sonra* adlı yapıt ise bu sorgulamayı doğrudan ekolojik ve etik bir düzleme taşımaktadır. Yapıtın optik kadraji ve izleyiciyi konumlandıran görsel düzeni, insanın doğaya bakışındaki tahakküm ilişkisini görünür kılmaktadır. Doğanın gözlemlenen, kaydedilen ve denetlenen bir nesneye dönüştürülmesi; modern teknolojik bakış ile insan merkezci düşüncenin birbirini nasıl desteklediğini düşündürmektedir. Bu yönüyle eser, yalnızca geçmişte yaşanan çevresel dönüşümlere ilişkin bir değerlendirme sunmamakta, aynı zamanda geleceğe yönelik bir uyarı ve etik sorumluluk çağrısı niteliği taşımaktadır.

Bu üç yapıt birlikte değerlendirildiğinde Ateşli'nin sanatında belirgin bir “**insan–dünya–temsil**” üçgeninin oluştuğu görülmektedir. *Argumentum* bu ilişkinin dil ve düşünce boyutunu, *Life* görsel kültür ve tüketim boyutunu, *Yüz-yıl Sonra* ise ekolojik ve etik boyutunu temsil etmektedir. Dolayısıyla yapıtlar arasında yalnızca tematik değil, aynı zamanda düşünsel bir süreklilik bulunmaktadır. İnsan aklının ürettiği söylemler, insanın oluşturduğu görsel kültür ve insanın doğa üzerindeki müdahalesi, sanatçının üretiminde birbirinden bağımsız meseleler olarak değil, aynı ontolojik sorunun farklı görünümleri olarak ele alınmaktadır.

Ateşli'nin plastik dili de bu kavramsal yaklaşımı desteklemektedir. Yüksek baskının olanakları ile tuval üzerindeki akrilik ve yağlıboya kullanımının farklı ifade imkânlarını değerlendiren sanatçı, teknik tercihler ile kavramsal içerik arasında doğrudan bir ilişki kurmaktadır. Görsel göstergeler, yazılı ifadeler, tarihsel imgeler, hayvan figürleri ve kadrajlama gibi unsurlar, yapıtların anlam katmanlarını çoğaltan araçlar olarak işlev görmektedir. Bu nedenle sanatçının üretiminde malzeme ve teknik, yalnızca biçimsel tercihler değil, düşüncenin plastik karşılıklarını oluşturan yapısal unsurlar olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak Murat Ateşli'nin sanatsal pratiği, insanın kendisini dünyanın merkezine yerleştiren düşünsel ve kültürel yapılarını sorgulayan eleştirel bir sanat anlayışı ortaya koymaktadır. Sanatçının yapıtlarında dilin hatalı örgütlenmesinden kitlesel imge üretimine, hayvanın temsil edilmesinden ekolojik tahribata uzanan geniş bir meseleler alanı, insanın dünya üzerindeki konumunu yeniden düşünmeye açılmaktadır. Bu bağlamda Ateşli'nin üretimi, doğayı yalnızca estetik bir tema olarak ele almak yerine, insanın bilgi, temsil ve iktidar mekanizmalarıyla ilişkisi içerisinde değerlendirmesi bakımından dikkat çekicidir.

Böylece incelenen yapıtlar, geçmiş ile gelecek, insan ile doğa, gerçeklik ile temsil ve bilgi ile yanlış arasındaki sınırların yeniden düşünülmesine olanak sağlamaktadır. Ateşli'nin sanatsal yaklaşımı, izleyiciyi hazır anlamlarla karşılaştırmak yerine, bu karşıtlıklar üzerinde düşünmeye ve kendi bakışının sınırlarını sorgulamaya yöneltmektedir. Bu açıdan sanatçının üretimi, çağdaş resmin yalnızca görsel bir ifade alanı olmadığını; aynı zamanda ekolojik, epistemolojik ve etik sorunların tartışılabildiği eleştirel bir düşünme zemini olduğunu göstermektedir.

## Kaynakça

- Aristoteles. (1955). *On Sophistical Refutations (De Sophisticis Elenchis)* (W. A. Pickard Cambridge, Çev.). Harvard University Press. (Orijinal eser tahmini MÖ 350).
- Berger, J. (2017). *Hayvanlara niçin bakarız?* (C. Çapan, Çev.). Delidolu Yayınları. (Orijinal eser 1980 yılında yayımlanmıştır)
- Copi, I. M., Cohen, C., & Rodych, V. (2014). *Introduction to Logic* (14. baskı). Routledge.
- Hamblin, C. L. (1970). *Fallacies*. Methuen & Co.
- Hurley, P. J. (2012). *A Concise Introduction to Logic* (11. baskı). Wadsworth Cengage Learning.
- Locke, J. (1975). *An Essay Concerning Human Understanding* (P. H. Nidditch, Düzen.). Oxford University Press. (Orijinal eser 1690).
- Melick, T. (2015). *Tarih Boyunca Sanat*. (Çev:Dilek Şendil, Süreyya Evren). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul
- Morton, T. (2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. University of Minnesota Press.
- Stokstad, M. (1999). *Art History*. Harry N. Abrams Inc: New York. S. 17-18.
- Walton, D. N. (1992). *The Place of Emotion in Argument*. The Pennsylvania State University Press.
- <https://www.icp.org/browse/archive/objects/museum-of-natural-history> (Erişim Tarihi: 10.10.2022)

## Görsel Kaynakça

**Görsel 1:** <https://sanatgezgini.com/collections/sanatci-murat-atesli?srltid=AfmBOo-rifeGPUtzSuB5Kz9OAaamohR5T2aB97Rbe3n7-eGPmCLiWBGtF>

**Görsel 2:** <https://sanatgezgini.com/collections/sanatci-murat-atesli?srltid=AfmBOo-rifeGPUtzSuB5Kz9OAaamohR5T2aB97Rbe3n7-eGPmCLiWBGtF>

**Görsel 3:** Sanatçı ile Kişisel Erişim (11.09.2026)

**Görsel 4:** Sanatçı ile Kişisel Erişim (11.09.2026)

## 2. BÖLÜM

### TÜRK RESMİNDE GELENEKSEL MOTİFLERDEN ÇAĞDAŞ YORUMLARA<sup>1</sup>

**Dr. Öğr. Üyesi Harika MUSAL ÇAKMAKLISOY**

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Resim Bölümü,

hmusal@anadolu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0001-9663-0821>

#### Giriş

Türk resim sanatı, tarihsel gelişimi boyunca farklı kültürel birikimlerin ve sanat anlayışlarının etkisiyle şekillenmiş, geleneksel değerler ile Batı resim anlayışının etkileşimi sonucunda kendine özgü bir ifade dili geliştirmiştir. Bu süreçte geleneksel sanatlarda kullanılan motifler, resim sanatının değişen ifade olanakları içerisinde farklı biçimlerde ele alınarak varlığını sürdürmüştür. Özellikle bitkisel, geometrik ve figüratif motifler, taşıdıkları kültürel anlamlarla birlikte sanatçıların geçmişle kurduğu bağın görsel unsurlarından biri haline gelmiştir.

Motif ögesi, biçimsel ve estetik bir unsur olmanın yanı sıra kültürel belleği, toplumsal değerleri ve yerel kimliği yansıtan önemli bir gösterge olarak öne çıkmaktadır. Motif, geleneksel sanatlarda belirli biçimlerin tekrarlanmasıyla oluşan dekoratif bir unsur olmakla birlikte, ait olduğu kültürün estetik anlayışını, inançlarını, yaşam biçimini ve sembolik dünyasını yansıtan görsel bir ifade biçimi olarak değerlendirilmektedir. Türk sanatının Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan tarihsel gelişimi içerisinde farklı sanat dallarında kullanılan

---

<sup>1</sup> Bu kitap bölümü, 17-18-19 Kasım 2025 tarihlerinde “1. Uluslararası İpek Yolu’ndan Anadolu’ya: Yaşayan Miras Motiflerimiz” Sempozyumu’nda sözlü olarak sunulmuş olan bildirinin genişletilmiş ve düzenlenmiş halidir.

motifler, zaman içerisinde değişen kültürel ve sanatsal koşullara bağlı olarak farklı biçimsel özellikler kazanmıştır. Bu motifler, Türk resim sanatının gelişim sürecinde de dönemsel ve bireysel yaklaşımlar doğrultusunda resim sanatına aktarılmış ve özgün yorumlarla ele alınmıştır.

Türk resminin Batılılaşma süreciyle birlikte geleneksel unsurların sanat eserindeki konumu da değişmeye başlamış, resim sanatının yeni teknik ve ifade biçimleriyle karşılaşması, sanatçıların gelenekten gelen motifleri farklı bir görsel anlayış içerisinde değerlendirmelerine olanak sağlamıştır. Özellikle ulusal sanat anlayışının öne çıktığı dönemlerde geleneksel kültüre ait unsurların resimde kullanılması önem kazanmış, motif geçmişle kurulan kültürel bağın göstergelerinden biri olarak sanatçıların çalışmalarında yer bulmuştur. Modern ve çağdaş sanat anlayışlarının gelişmesiyle birlikte geleneksel biçim ve anlamlarından farklı şekillerde ele alınmaya başlanan motif, stilize edilerek, yeniden biçimlendirilerek ve sanatçıların bireysel yaklaşımları doğrultusunda yorumlanarak resim sanatında yeni ifade olanakları kazanmıştır.

Bu araştırma, Türk resim sanatında motif kullanımının tarihsel gelişimini göz önünde bulundurarak motifin kültürel bir unsur olarak geleneksel sanat formlarından çağdaş uygulamalara nasıl dönüştüğünü ortaya koymayı amaçlamaktadır.

## **Motif Kavramı ve Tarihsel Gelişimi**

TDK Sözlüğündeki anlamıyla motif, “yan yana gelerek bezeme işini oluşturan ve kendi başlarına birer birlik olan öğelerden her biri” (Türk Dil Kurumu Sözlükleri.....t.y) olarak tanımlanırken; Turani, (2000: 97) motif kavramını genel olarak “güzel sanatların her kolunda kompozisyonun esasını teşkil eden öge” olarak açıklamış, Sözen ve Tanyeli (2001:106) ise kavramı “bezeme süslemede bütünü oluşturan parçalardan her birine verilen ad” biçiminde ifade etmiştir. Bir motif zarif, sade, doğacı, soyut, organize ya da kendiliğinden, geleneksel ya da bireysel olabildiği gibi yeniden oluşturulabilir, yalınlaştırılabilir, ayrıntılandırılabilir ve değiştirilebilir birimlerdir (Ölmez, 2022: 433). Aynı zamanda motifler, süslemenin temel birimlerini oluşturmanın yanı sıra tekrarlanabilir özellikleri sayesinde kompozisyonun biçimlenmesinde de rol oynamaktadır (Ertürk, 2012, aktaran Akpınarlı & Üner, 2017, s.631). Bu tanımlardan hareketle motifin tek başına bir biçim olmanın ötesinde, bir kompozisyonun oluşumuna katkı sağlayan ve farklı şekillerde yeniden düzenlenebilen temel birimlerden biri olduğu söylenebilir.

Motifin biçimsel özelliklerinin yanı sıra ait olduğu kültürün estetik anlayışı, yaşam biçimi ve sembolik dünyasıyla ilişki içerisinde değerlendirilmesi, kavramın anlam alanını genişletmektedir. Bu yönüyle motif, belirli bir kültürel çevrede ortaya çıkan ve kuşaktan kuşağa aktarılan görsel unsurların taşıyıcısı olarak da değerlendirilebilir.

Motiflerin tarihsel gelişimi, insanın çevresini anlamlandırma ve görsel olarak ifade etme biçimleriyle yakından ilişkilidir. İlk dönemlerden itibaren doğada gözlemlenen bitki, hayvan ve geometrik biçimlerin sanat ve süsleme alanlarında kullanılması, motiflerin oluşumunda etkili olan unsurlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Zaman içerisinde farklı toplumların kültürel ve estetik özelliklerine bağlı olarak çeşitlenen bu unsurlar farklı sanat anlayışları içerisinde kendine özgü biçim ve anlamlar kazanmıştır.

Türk sanatının Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan tarihsel gelişimi içerisinde motifler önemli bir yer tutmuştur. Türklerin farklı coğrafyalarda oluşturduğu sanat ortamlarında bitkisel, geometrik ve figüratif motifler çeşitli sanat dallarında kullanılmış, bu motifler dönemlerin estetik anlayışları ve kültürel özellikleri doğrultusunda biçimlenmiştir. Zaman içerisinde geleneksel Türk sanatının temel görsel unsurlarından biri haline gelen motifler, dönemsel özelliklere bağlı olarak farklı biçim ve anlamlarla varlık göstermiştir.

### **Geleneksel Türk Sanatında Motif Geleneği**

Türk motif geleneği, Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan geniş bir kültürel mirasa sahiptir. Türk Sanatı tarihinde Orta Asya'da bulunan en eski Pazırık Halısı'ndan itibaren hayvan ve bitkilerden semboller çıkarılmış ve soyutlanarak binlerce motif geliştirilmiştir (Soylu ve Köroğlu, 2017:1991). Selçuklu, Osmanlı ve Anadolu halk sanatlarında kullanılan motiflerde daha çok bitkisel, geometrik ve stilize hayvan figürlerinin yer aldığı görülmektedir. Anadolu Selçuklu Dönemi'nde, Orta Asya ve İran'dan getirilen süsleme motifleri kullanılırken, Osmanlı mimari süslemesinde her dönem belirgin bir unsur olarak bitkisel ve geometrik motiflerle yapılan kompozisyonlar tercih edilmiştir (Yelen, 2025: 29).

Geleneksel Türk sanatında sıklıkla karşımıza çıkan motif geleneği, sadece biçimsel tekrarlar bütünü değil, kültürel kodların, inanç sistemlerinin ve toplumsal hafızanın da görsel dile dönüşmüş halidir. Ayrıca çini, halı, kilim, tezhip ve ahşap oyma gibi geleneksel sanat pratikleri, motif kullanımının nesilden nesile aktarılmasında önemli rol oynamıştır. Çünkü bu gibi kültürel unsurlar toplumun yaşayış biçimini, düşüncesini, inanç sistemini ve coğrafyasını yansıtan,

toplum tarafından benimsenerek ve değeri korunarak günümüze kadar gelmiştir (Alkaç ve Aydoğan, 2024: 35). Bu perspektiften bakıldığında yüzyıllardır var olan motif öğesinin kompozisyon ve estetik kriterlerle birlikte toplumun inançları doğrultusunda şekillendiği ve çok az değişikliğe uğrayarak devam ettiği görülmektedir (Karamağaralı,1997:28). Bu uygulamalarda yer alan motif öğesi, yaşam, bereket, koruyuculuk, doğa gibi temaları da ifade eden sembolik bir araç görevi görmektedir. Böylece motiflerin biçimsel yapıları ile taşıdıkları anlamlar ayrılmaz bir bütün haline gelmiş, bu bütünlük de Türk kültürünün sürekliliğini sağlayan en önemli görsel anlatım biçimlerinden biri olmuştur. Geleneksel sanatlarda bu denli güçlü bir kullanım alanına sahip olan motifler, Türk resim sanatının gelişim sürecinde de sanatçıların yararlandığı kültürel unsurlar arasında yer almıştır.

Batılılaşma hareketleriyle birlikte Türk resim sanatında yeni teknik ve anlayışlar benimsenmesine rağmen geleneksel motifler, özellikle ulusal kimlik ve kültürel değerlerin öne çıkarıldığı dönemlerde Türk resmindeki varlığını sürdürmüştür. Böylece geleneksel sanatlarda belirli biçim ve anlamlarla kullanılan motifler, Türk resim sanatında sanatçıların üslup ve anlatım özellikleri doğrultusunda yeniden ele alınarak farklı biçimsel ve anlamsal bağlamlarda kullanılmaya başlanmıştır.

## **Türk Resim Sanatında Motif Kullanımı**

Türk resim sanatında motif, geleneksel görsel kültürle modern ifade arayışları arasında kurulan etkileşimin görsel unsurlarından biri olarak değerlendirilmektedir. Savaş sonrasında güç kazanan ulusal sanat arayışları, geleneksel sanatlara yönelik ilgiyi arttırmış; sanatçıların minyatür, hat, halı, kilim gibi geleneksel sanat biçimlerinden esinlenen yeni tekniklere ve bu sanatlara özgü motif ve düzenlemelerle yönelmelerinde etkili olmuştur (Karadal,2018:249). Modernleşme süreciyle birlikte sanatçılar, geleneksel motifleri olduğu gibi kullanmak yerine onları soyutlama, sadeleştirme veya yeniden yorumlama yoluyla resim diline uyarlamıştır. Bu durum, motifin resim sanatına hem biçimsel hem de kültürel bir zenginlik katmasına olanak sağlamıştır. Özellikle 20. yüzyıldan itibaren motif, sanatçıların ulusal kimlik arayışında sıkça başvurduğu bir ifade aracına dönüşerek geleneksel sembollerden beslenen, modern sanatın kavramsal ve biçimsel gereklilikleriyle yeniden şekillenen bir anlatım alanı oluşturmuştur. Bu dönüşümün resim sanatındaki ilk belirgin yansımaları ise modernleşme sürecinin başlangıcında ortaya çıkan sanatçı toplulukları aracılığıyla kendini

göstermiştir. Türk resim sanatında da motifi üsluplarının belirleyici bir parçası olarak ele alan sanatçılar ortaya çıkmış; motif, farklı sanatçıların anlatım biçimleri içerisinde çeşitli biçim ve anlamlarla yeniden yorumlanmıştır. Özellikle Cumhuriyet sonrası modernleşme sürecinde motif, kültürel kimliği yansıtan bir unsur olarak Türk resminde daha belirgin bir yer edinmiştir. Motiflerin geleneksel sanatların yanı sıra resim sanatında da kullanılmaya başlanması, Türk motiflerine yönelik ilgiyi artırmış; bu unsurların sanatsal değerini benimseyerek eserlerinde kullanan ressamlar, Türk motiflerinin Batı sanat çevrelerinde tanınmasına katkı sağlamıştır (Üçer, 2019, s. 83).

Motifin yerel değerlerle birlikte modern resim dili içerisinde ele alınması ise 1929 yılında kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile belirginlik kazanmıştır. 1933 yılında kurulan D Grubu'nun çalışmalarında motif doğrudan ön plana çıkmamakla birlikte, geleneksel biçimlerin daha soyutlayıcı ve kübist bir anlayış doğrultusunda ele alındığı görülmektedir. 1940'lı yıllardan itibaren ise Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun çalışmalarıyla motif, resimsel anlatım içerisinde daha bilinçli ve belirgin bir kullanım alanı kazanmıştır. Bu doğrultuda Türk resminde motif kullanımının farklı kültürel kaynaklardan beslendiği görülmektedir. Minyatür, hat, çini ve geleneksel mimari formların yanı sıra halı, kilim, yazma ve nakış gibi el sanatları; simgeler, Karagöz oyunu ve halk resimleri, sanatçıların motif anlayışını şekillendiren kültürel birikimin çeşitli unsurlarını oluşturmaktadır (Bayramoğlu, 2013: 6).

### **Osman Hamdi Bey**

Osman Hamdi Bey, Türk resim sanatının Batılılaşma sürecinde önemli yere sahip olan ressamlarından biridir. Osman Hamdi Bey, önemli bir ressam olmasının yanı sıra Batılılaşma sürecinde etkin bir rol üstlenmiş; arkeoloji, müzecilik ve sanat eğitimi gibi kültür-sanat alanlarında öncü çalışmalar gerçekleştirmiş ve çeşitli görevlerde bulunmuştur (Osman Hamdi Bey Suna ve..., t.y.). Hamdi Bey, Türk resim sanatında Batılı resim anlayışını benimseyen erken dönem sanatçılarından biri olarak eserlerinde Batı resim geleneğinin teknik ve biçimsel özelliklerinden yararlanırken aynı zamanda geleneksel Türk kültürüne ve mimarisine ait unsurlara da yer vermiş, bazı resimlerinde kullandığı halıların üzerindeki desenleri, motifleri ve renkleri gerçeğe uygun bir şekilde resmetmiştir. Özellikle iç mekân tasvirlerinde kullanılan çini, halı, seramik, mimari süslemeler ve çeşitli bezeme unsurları Osmanlı sanatının görsel özelliklerinin resimlerine taşınmasını sağlamıştır. Bu yönüyle Osman Hamdi Bey'in eserle-

rinde geleneksel unsurlar, resmin mekânsal ve dekoratif kuruluşunu destekleyen önemli öğeler arasında yer almaktadır.

Batılı tarzda resim anlayışı içerisinde motif, Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa gibi erken dönem ressamlarının eserlerinde dekoratif bir unsur veya mekâna ilişkin bir detay olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yaklaşım, sanatçının “Halı Satıcısı” adlı eserinde motif kullanımının biçimsel özellikleri üzerinden daha ayrıntılı biçimde incelenebilir (Görsel 1).



**Görsel 1:** Osman Hamdi Bey, «Halı Satıcısı», tuval üzerine yağlıboya, 1888, Berlin Devlet Müzesi

<https://www.soylentidergi.com/osman-hamdi-beyin-fircasindan-hali-saticisi-tablosu/>

Eser, Osman Hamdi Bey’in sanatsal üslubunu yansıtmalarının yanı sıra, eserde betimlenen halının benzer bir örneğinin Vakıflar Genel Müdürlüğü kataloğunda yer alması bakımından sanatçının önemli çalışmaları arasında değerlendirilmektedir (Salık, 2024).

“Halı Satıcısı” adlı eserde, Osmanlı iç mekânına ait çeşitli unsurların yanı sıra resmin kompozisyonun önemli bir bölümünü kaplayan kırmızı renkli halı dikkat çekmektedir. Halının hem kenar bordürleri hem de kırmızı renkli geniş zeminde çok çeşitli geleneksel motiflere yer verilmiştir. Doğu Anadolu Bölgesi’ne ait olduğu tahmin edilen büyük hayvan motifli halıda, stilize hayvan motifleriyle birlikte yaprak, çiçek ve gül motifleri de kenar bölümlerde kompozisyona eşlik etmektedir (Tüybek vd., 2021: 62). Ayrıca sarı zeminli tek sıra bordürde, tekrarlanan motifler halinde düzenlenmiş küçük kareler içerisinde stilize kuş figürlerinin yer aldığı görülmektedir (Bayraktaroğlu, 2011:173). Os-

man Hamdi Bey'in eserlerinde geleneksel motiflerin ayrıntılı ve gerçekçi bir anlayışla ele alınması, motifin Türk resmindeki erken dönem kullanımına örnek oluşturmaktadır. Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise geleneksel motiflere yönelik yaklaşım, yerel kültür kaynaklarından bilinçli biçimde yararlanan sanatçıların çalışmalarıyla daha belirgin bir nitelik kazanmış ve bu anlayışın önemli temsilcilerinden biri olarak Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun çalışmaları dikkat çekmiştir.

### **Bedri Rahmi Eyüboğlu**

Geleneksel motif, iz, damga ve benzeri işaretleri modern resim anlayışı içerisinde yeniden yorumlayan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Türk resminde kültürel unsurları özgün bir ifade biçimine dönüştüren önemli sanatçılardan biridir. Sanatçı, resimlerinde Anadolu kadını, Yörük kadınları ve erkekleri, hayvanlar, keçiler, kilim ve yazma motiflerinin yanı sıra Eski Türk damgaları, taş ve kaya biçimleri, silahlar, günlük kullanım eşyaları ve yazıtlardan da yararlanarak bu unsurları tuval, dokuma ve kilim gibi farklı yüzeylere aktarmıştır (Mercan, 2018: 14).

Eyüboğlu'nun resimlerinde halk sanatına ait motiflerin temel özelliklerinden yararlanılarak bunların resimsel anlatım içerisinde yeniden biçimlendirildiği görülmektedir. Bedri Rahmi'nin yaşamı boyunca Anadolu kaynaklı halk sanatı örneklerine yöneldiği ve Batı resminin teknik olanaklarından yararlanarak Anadolu'ya özgü duyarlılığı yansıtmaya çalıştığı ifade edilmektedir (Artam Bedri Rahmi Eyüboğlu.....t.y). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Ebabil Kuşu", "Hayatağacı", "İstanbul", "Motif", "Kilimli", "Horon", "Kırkayak" ve "Eski Yazıtlar" adlı eserleri ile çeşitli mekânlarda gerçekleştirdiği mozaik ve rölyef panolarında damga, im ve benzeri geleneksel işaretlerin kullanılması bu yaklaşımın önemli örnekleri olarak görülmektedir (Bayramoğlu, 2013: 8).

Geleneksel motifler, Eyüboğlu'nun sanat anlayışının merkezinde yer almış ve sanatçının Türk kültürüne dayalı özgün bir resim dili geliştirmesinde önemli bir kaynak oluşturmıştır. Eyüboğlu'nun kendi kültürel kaynaklarına yönelme ve yerel unsurlardan yararlanma düşüncesini sürekli vurgulaması, bu yaklaşımın öğrencileri ve "On'lar Grubu" olarak adlandırılan sanatçı topluluğu üzerinde de etkili olmasını sağlamıştır (Yağcı, 2023: 265). Bedri Rahmi Eyüboğlu, Türkiye'nin motif bakımından zengin bir kültürel birikime sahip olduğunu, motiflerin yaşamın farklı alanlarında varlığını sürdürdüğünü ve bu zenginliğin süsleme sanatlarında yalınlık ve çeşitlilikle ortaya çıktığını belirt-

mektedir (Uğurlu, 1991:76). Eyüboğlu'nun bu yaklaşımı, geleneksel motiflerin Türk sanatındaki kültürel ve sembolik değerini ortaya koyması açısından da önem taşımaktadır. Bu kültürel ve sembolik zenginlik, Türk sanatında farklı motiflerin kullanımında kendini göstermekte ve bu motifler arasında yer alan hayat ağacı taşıdığı anlam ve biçimsel özellikleriyle dikkat çekmektedir. Hayat ağacının taşıdığı anlamlarla birlikte estetik açıdan da zengin bir yapıya sahip olması, bu motifin çağdaş sanatta önemli bir esin kaynağı olarak kullanılmasını sağlamıştır (Taşkın, 2022: 2145). Çağdaş Türk resminde Hayat Ağacı imgesinin kullanımı, özellikle tarihsellik kuramı çerçevesinde ele alındığında, Batı merkezli modernlik anlayışıyla şekillenen Türk resminin kendi kültürel hafızasıyla kurduğu ilişkiye dair önemli veriler sunan zengin bir inceleme alanı oluşturmaktadır (Şen, 2025: 1057). Eyüboğlu'nun da geleneksel motifleri kendi resim dili içerisinde yeniden biçimlendirme yaklaşımı, bu ilişkinin sanatçı özelindeki örneklerinden biri olarak “Hayat Ağacı” adlı eserinde ortaya çıkmaktadır (Görsel 2).



**Görsel 2:** Bedri Rahmi Eyüboğlu, «Hayat Ağacı», kâğıt üzerine guaj boya, 35x24 cm

<https://artam.com/muzayede/388-modern-ve-cagdas-tablolar/bedri-rahmi-eyuboglu-1911-1975-hayat-agaci-15>

Sanatçı, kültürel hafızadan seçtiği “Hayat Ağacı” motifini yorumlayarak ritmik tekrarlar aracılığıyla kurgusal bir mekân yaratmıştır (Tunç ve Çiloğlu, 2026: 548). Ayrıca Eyüboğlu, farklı dönemlerde bu temayı resim, baskı ve mo-

zaik gibi çeşitli tekniklerde de uygulamıştır.

Eserde kompozisyonun merkezine yerleştirilen hayat ağacı, geleneksel motifin özgün ve stilize bir biçimde yeniden yorumlandığını ortaya koymaktadır. İnce ve dikey bir gövdeden yükselen dallar, yukarı doğru genişleyerek ağacın karakteristik yapısını oluştururken, dalların çevresinde yer alan bitkisel ve figüratif biçimler kompozisyona yoğun bir ritim kazandırmaktadır. Ağaç formunun iç yüzeyinde farklı büyüklüklerde tekrarlanan geometrik ve organik motiflerin kullanılması, geleneksel Türk süsleme sanatlarındaki bezeme anlayışını çağrıştırdığı söylenebilir. Özellikle dalların düzeni ve motiflerin tekrarına dayalı kompozisyon kurgusu, hayat ağacının yaşamın sürekliliği ve çoğalma ile ilişkilendirilen geleneksel anlamına gönderme yapıldığını düşündürmektedir. Bununla birlikte Eyüboğlu motifi, bir ağaç görünümünü doğrudan aktarmak yerine geometrik biçimler, stilize figürler ve yoğun çizgisel düzenlemeler aracılığıyla yeniden biçimlendirmiştir. Böylece geleneksel hayat ağacı, işlevini sembolik bir unsur olarak sürdürmekle kalmamış, sanatçının çizgi, biçim ve ritim anlayışını bir araya getirerek özgün bir resimsel kurguya dönüştürmüştür. Geleneksel motiflerin Türk resminde yeniden yorumlanması, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yanı sıra başka sanatçıların çalışmalarında da özgün yaklaşımlarla ele alınmıştır.

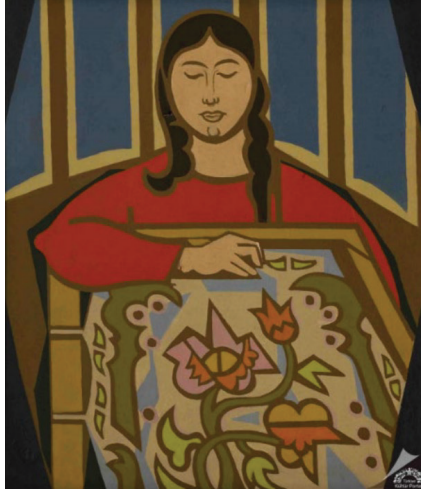
### Nurullah Berk

Türk resim sanatında modernleşme sürecinin öncü isimlerinden biri olan Nurullah Berk, özellikle Anadolu'nun geleneksel motiflerini, halk sanatlarının geometrik düzenlerini ve yerel süsleme anlayışını çağdaş bir plastik dil çerçevesinden yeniden yorumlamasıyla dikkat çekmektedir. Nurullah Berk'in eserlerinde motif ve nakış kullanımı; geleneksel dokular, mimari öğeler, minyatür ve hat sanatından beslenen yerel unsurlar üzerinden şekillenmektedir. Bu geleneksel unsurlar, Berk'in eserlerinde halı, kilim, kumaş, çorap ve elbise üzerindeki geometrik düzenlemeler aracılığıyla resme taşınmıştır. Berk'in resimlerinde kilim, kumaş parçaları, nakış ve süsleme gibi unsurların kullanımı, sanatçının yerel kaynaklardan yararlanırken bu unsurları kübist biçim anlayışıyla yeniden ele alarak evrensel bir görsel dile yöneldiğini düşündürmektedir (Yıldırım Kaptan ve Alp, 2025:332).

Berk'in geleneksel el sanatlarına yönelik ilgisi, eserlerinde yer verdiği çeşitli yerel unsurlarda da kendini göstermektedir. Sanatçının 1960'lı yıllardan sonra gerçekleştirdiği birçok çalışmada, ilk dönemlerinde görülen Batılı etki-

lerden uzaklaştığı, dekoratif öğeler ve yerel motiflerin yanı sıra kendi kültürel birikiminden beslenen konu ve kompozisyonlara yöneldiği belirtilmektedir (Buçukoğlu, 2020: 114).

Geleneksel el sanatlarının yanı sıra Berk, Türk-İslam minyatürlerinin dekoratif ve süslemeci özelliklerinden de yararlanmıştır. Sanatçının pek çok eserinde hat ve minyatür sanatının etkilerine yer vermesi, özgün bir sanat kimliği oluşturmada önemli bir rol oynamıştır (Buçukoğlu, 2020: 114). Minyatürlerden esinlenen bulut ve ağaç motiflerine eserlerinde yer veren Berk, bu etkinin izlerini renk kullanımında da göstermektedir. Minyatürlerdeki gölgesiz ve düz renklendirme anlayışı, sanatçının resimlerinde geleneksel görsel dilin çağdaş bir yorumuna dönüşmektedir. Sanatçının parlak renk kullanımı ise Batı resim anlayışının dışavurumcu etkileri ile minyatürlerde yüzeye vurgu yapan Doğu resim geleneklerini hatırlatmaktadır (Coşkun, 2017:211). Berk'in geleneksel kaynaklardan beslenen bu yaklaşımı, eserlerinde motif, desen ve süsleme unsurlarının kullanımı üzerinden de görülmektedir. Bu yaklaşımın resimsel kompozisyona yansıdığı örneklerden biri “Gergef İşleyen Kadın”dır. Sanatçının “Gergef İşleyen Kadın” adlı eserinde, pencere önünde gergef işleyen bir kadın figürü betimlenmiştir (Görsel 3). Eserde, geleneksel Türk kültürüne ait yaşantılar geometrik bir anlayış doğrultusunda resimsel anlatıma taşınmıştır (Polat vd, 2021: 65). Bu kültürel aktarım, figürün gerçekleştirdiği işlemler ve bu işlemlerde kullanılan motifler aracılığıyla da resimsel kompozisyona yansımaktadır.



**Görsel 3:** Nurullah Berk, “Gergef İşleyen Kadın”, tuval üzerine yağlıboya, 74x64 cm, 1957

<https://www.kulturportali.gov.tr/portal/nurullah-cemal-berk->

Figürün gergef üzerinde işlediği stilize bitkisel motifler, eserin yerel ve geleneksel kaynaklarla kurduğu ilişkinin önemli unsurlarından biri olarak değerlendirilebilir. Gergef üzerindeki çiçek motifi, daha küçük biçimsel parçalara ayrılarak yeniden düzenlenmiş ve geleneksel süsleme anlayışına özgü motif kullanımını çağrıştıran bir yapı oluşturmuştur. Motifin bu şekilde ele alınması, sanatçının geleneksel bir görsel unsuru kendi resim dili içerisinde yeniden biçimlendirdiğini göstermektedir. Eserin arka planında yer alan mavi geometrik formlar ve ritmik düzenlemeler de bu motif anlayışını desteklemekte, geleneksel süsleme ile modern resimsel düzen arasında bir ilişki kurmaktadır. Bu yönüyle “Gergef İşleyen Kadın”, gergef ve nakış gibi geleneksel unsurları konu edinmesinin yanı sıra, bitkisel motifin biçimsel olarak dönüştürülmesi ve kompozisyon içerisinde yeniden düzenlenmesi açısından da önem taşımaktadır.

### Şemsi Arel

Geleneksel motiflerin biçimsel dönüşümü ve resimsel kompozisyon içinde yeniden ele alınması, Şemsi Arel’in çalışmalarında da farklı bir anlayışla karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının biçimsel arayışları, geleneksel motiflerin resimsel kompozisyon içerisinde ele alınış biçimini de etkilemiştir. Şemsi Arel’in figür anlayışı, sanatındaki yarı kübik ve yarı soyut etkiler doğrultusunda zaman içerisinde değişim göstermiş; figürler önce kübik ve konstrüktivist bir anlayışla yalınlaştırılmış, ilerleyen süreçte ise daha soyutlayıcı bir biçime taşınmıştır (Kozlu ve Korkmaz, 2018: 170). Arel’in soyut düzenlemelerinde Türk hat sanatının modern bir anlayışla ele alınmasının yanı sıra, geometrik soyutlamaya dayalı bir yaklaşımın da öne çıktığı görülmektedir. (Şemsi Arel Hayatı ve Eserleri.....(t.y). Bu soyutlayıcı yaklaşımın geleneksel kaynaklarla kurduğu bağ, Arel’in hat sanatından yararlanma biçiminde de belirginleşmektedir. İslam kaligrafisini resimlerinde plastik bir unsur olarak kullanan Elif Naci’nin ardından, hat sanatının ritmik ve akışkan yapısını dönüştürerek resimsel anlatıma taşıyan Şemsi Arel de bu yaklaşımın önemli temsilcilerinden biri olmuştur (Kozlu ve Korkmaz, 2018, s. 170). Arel’in resimlerinde geleneksel sanatlara ilişkin biçimlerin kullanımı, özellikle hat sanatının çizgisel ve geometrik formlarından yararlanılmasıyla şekillenmektedir. Geometrik non-figüratif anlayışın öne çıktığı Arel’in resimlerinde, katı ve donuk formlara dayanan soyut yazı biçimleri motif olarak öne çıkmaktadır (Bayır ve Kurt, 2025:161). Sanatçının özellikle geleneksel süsleme anlayışından beslenen bitkisel motifleri, çizgi ve biçim anlayışıyla ilişkilendirilerek resmin yüzeyine taşınmıştır. Eski

yazılardaki arabesk hareketler, çizgisel melodiler ve çukur-kabartı ilişkisine dayanan kompozisyonların, soyut anlayışın anlam ve amaçlarını yansıtan nitelikli örnekler oluşturduğu söylenebilir (Ahmetoğlu ve Denli, 2013: 184). Bu anlayış, sanatçının “Yeşilli Kompozisyon” adlı çalışmasında belirgin biçimde görülmektedir (Görsel 4).



**Görsel 4:** Şemsi Arel, “Yeşilli Kompozisyon”, tuval üzerine yağlıboya, 81x116 cm

Görsel Ahmet Bayır ve Şeyma Kurt’un “Türk Resminde Geleneksel Sanatların Soyut Sanat ile Ele Alınması” isimli makalesinden alınmıştır.

Geleneksel içeriğin modern bir biçim anlayışı içerisinde ele alındığı (Ahmetoğlu ve Denli, 2013: 184) eserde hat sanatını çağrıştıran çizgisel biçimler, okunabilir bir yazı oluşturma amacı taşımaktan ziyade kompozisyonun görsel kuruluşunda etkin rol üstlenmektedir. Çizgilerin kıvrımlı ve ritmik hareketleri, geometrik biçimlerle birlikte ele alınarak yüzey üzerinde dengeli bir düzen oluşturmakta, böylece geleneksel yazı biçimleri resimsel bir ifade aracına dönüşmektedir. Eserde geleneksel kaynağını koruyan bu biçimlerin, soyutlama yoluyla yeni bir görsel düzen içerisinde değerlendirilmesi motifin resimsel bağlamdaki dönüşümünü ortaya koymaktadır. Şemsi Arel’in bu tarz yaklaşımları, Batı ve Doğu sanatına ait biçimsel unsurların bir araya getirilerek bir sentez oluşturma çabası içerisinde, eklektik bir anlayışın biçimsel yansımaları olarak değerlendirilebilir (Kılıç, 2013: 330).

## Fikret Otyam

Türk resminde geleneksel motiflerin izleri, Anadolu'nun kültürel birikimini resimlerine taşıyan Fikret Otyam'ın çalışmalarında da görülmektedir. Otyam'ın resimlerinde Anadolu'ya özgü kilim, halı ve dokuma kültürüne ait motifler, sanatçının bölge insanını ve günlük yaşamı konu alan kompozisyonları içerisinde yer almaktadır. Kompozisyon içindeki bu motifler dekoratif bir öğe niteliği taşımasının yanı sıra kültürel bir göstergeye dönüşmesi bakımından da önem taşımaktadır. Aynı zamanda motiflerin bu kullanımı, Anadolu'nun gündelik yaşamına ilişkin görsel unsurlarla birlikte ele alınarak yöresel kültürün resimsel anlatım içerisinde görünürlük kazanmasına da katkı sağlamaktadır. Otyam'ın sanatında motifler ve semboller, yalnızca görsel unsurlar olarak değil; toplumsal kimliğin, kültürel belleğin ve insan duygularının yansımaları olarak işlev görmektedir (Kar ve Erbaş, 2025:3).

Fikret Otyam'ın resimlerinde halk sanatına ilişkin çeşitli unsurların; köylü kadın figürleri, çobanlar, küçükbaş hayvan sürüleri, doğa manzaraları ve halk sanatı ürünleriyle birlikte ele alındığı ifade edilmektedir (Yılmaz ve Küçükşahin, 2017). Bu unsurlar içerisinde geleneksel motifler, Otyam'ın kompozisyonlarında kültürel içeriği destekleyen görsel öğeler olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, "Otyam'ın Fırçasından" isimli çalışma, geleneksel motif ve sembollerin sanatçının resim anlayışı içerisindeki kullanımını göstermesi açısından dikkat çekicidir (Görsel 5).



**Görsel 5:** Fikret Otyam, "Otyam'ın Fırçasından", tuval üzerine yağlıboya, 1984

<https://fikretotyam.com/resimleri/detay/otyam-in-fircasindan/127>

Çalışmada, Anadolu'ya özgü geleneksel dokuma kültürünün izleri, kompozisyon içerisinde kullanılan motifler ve bu motiflerin figürlerle kurduğu ilişki üzerinden netlik kazanmaktadır. Kompozisyonun alt ve üst bölümlerinde yer alan bitkisel ve geometrik bezemeler, Anadolu'nun dokuma ve süsleme kültürünü çağrıştıırken, farklı renklerde düzenlenen motifler yüzeyin dekoratif niteliğini güçlendirmektedir. Anadolu esintilerini yansıtan renk ve motiflerin yanında, kompozisyonun bir diğer unsurunu Anadolu'ya ait kadın figürü oluşturmaktadır (Karaca, 2023). Bu bağlamda Otyam'ın resimlerinde toplumcu gerçekçi yaklaşımın, Anadolu'ya özgü motiflerde renk lekeleriyle biçimlenerek kadın figürü üzerinden yöresel bir kimlik kazandığı görülmektedir (Saltık ve Yayan, 2024: 349). Ayrıca kompozisyonun merkezinde yer alan şahmeran figürü ile çevresinde bulunan çiçekli formlar ve stilize nesneler, geleneksel halk sanatına ait görsel unsurların figüratif anlatımla bütünleştirildiğini göstermektedir.

Alt bölümde yatay bir bant içerisinde tekrarlanan renkli biçimler ise dokuma yüzeylerini anımsatan ritmik bir düzen oluşturmakta ve kompozisyonun geleneksel motiflerle kurduğu ilişkiye işaret etmektedir. Bunun yanı sıra figürlerin ve bitkisel motiflerin yalın, iki boyutlu ve stilize bir anlayışla ele alınması, halk sanatına özgü bezeme anlayışının resimsel yüzeye aktarılması bakımından dikkat çekicidir. Bu yönüyle eser, geleneksel motiflerin dekoratif niteliklerinin ötesine geçerek Anadolu'nun gündelik yaşamına ve halk kültürüne ilişkin görsel belleğin aktarımında önemli örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

## Sonuç

Bu çalışmada incelenen eserler, Türk resminde geleneksel motif kullanımının zaman içerisinde geçirdiği dönüşümü farklı yaklaşımlar üzerinden ortaya koymaktadır. Osman Hamdi Bey'in eserlerinde daha çok dekoratif ve mekânsal bir unsur olarak yer alan motif ögesi, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanatında kültürel kimliğin ve yerel kaynakların temel bileşenlerinden biri haline gelmiş, Nurullah Berk'in çalışmalarında modernist ve biçimsel bir dönüşüm geçirmiş, Şemsi Arel'in resimlerinde soyut ve geometrik bir karakter kazanmış, Fikret Otyam'ın eserlerinde ise; Anadolu'nun kültürel ve etnografik özelliklerini yansıtan görsel bir unsur olarak öne çıkmıştır. Bu sanatçıların motif kullanımına yönelik yaklaşımları birlikte değerlendirildiğinde, geleneksel motiflerin Türk resminde sanatçıların dönemsel koşulları, estetik arayışları ve kültürel yorumları doğrultusunda yeniden biçimlendiği görülmektedir.

Geleneksel sanatın taşıyıcısı konumundaki motifler, 20. yüzyılın başından itibaren sanatçıların kimlik arayışlarına, ulusal estetik oluşturma çabalarına ve modernleşme sürecindeki kültürel kırılmalara yanıt veren güçlü bir ifade aracına dönüşmüştür. Sanatçı gruplarının etkisiyle başlayan bu dönüşüm, sonraki kuşaklarda daha bireysel, deneysel ve disiplinlerarası bir yaklaşımla devam ederek motifin biçimsel bir unsur olmaktan çıkıp, kültürel bir hafıza nesnesi, anlam taşıyıcısı ve aynı zamanda çağdaş sanatın kavramsal boyutunu zenginleştiren bir yapıya evrilmesini sağlamıştır. Bu bağlamda motif, günümüz Türk resminde geçmişi güncelleyen, kültürel aidiyeti görünür kılan ve gelenek ile çağdaşlık arasındaki etkileşimin sürekliliğini güçlendiren bir sanat dili olarak önemini korumaktadır.

### Kaynakça

- Ahmetoğlu, Ü., & Denli, S. (2013). Soyut dışavurumculuğun ortaya çıkışı ve Türk resim sanatına yansımaları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(8).
- Akpınarlı, H. F., & Üner, İ. (2017). İç Anadolu bölgesi halılarında görülen figüratif sembol ve motifler. *Art-e Sanat Dergisi*, 10(20), 630-651.
- Alkaç, P., & Aydoğan, Y. Geleneksel Motiflerin Türk Resim Sanatında Kültürel Bir Unsur Olarak Kullanılması. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 14(30), 33-43. doi: 10.16950/iujad.1565760
- Artam Bedri Rahmi Eyüboğlu (t.y). 22.08.2026 tarihinde <https://artam.com/sanaticilar/bedri-rahmi-eyuboglu-1911-1975> adresinden erişilmiştir.
- Atıf Tunç, S., & Çiloğlu, H. (2026). Hayat ağacı motifinin geçmiş ve günümüz açısından kavramsal değerlendirilmesi. *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13(48), 537-559. 10.29228/TIDSAD.89003
- Bayır, A., & Kurt, Ş. (2025). Türk Resminde Geleneksel Sanatların Soyut Sanat ile Ele Alınması. *Sanat ve Yorum*, (45), 157-163.
- Bayraktaroğlu, S. (2011). Osman Hamdi Bey'in Tablolarında Bazı Halı Tasvirleri ve Bu Halılardaki Motifin İrdelenmesi. *Journal of Waqfs*, (36), 171-185.
- Bayramoğlu, M. (2013). 20. yüzyıl Türk resim sanatında geleneksel Türk sanat örneklerinin etkisi. *Kalemişi-Türk Sanatları Dergisi*, 1(2), 1-40.
- Buçukoğlu, S. M. (2020). Kübist-Konstrüktivist Anlayış İle Grafik Etkiler Bağlamında Nurullah Berk Ve Georges Braque'ın "İskambil Kâğıtlı Natürmort" Resimlerinin Karşılaştırması. *Kesit Akademi Dergisi*, (23), 110-119. DOI: 10.29228/kesit.43831

- Coşkun, N. (2017). Kültürel Bir Olgu Olarak Nakış ve Türk Resim Sanatındaki Yansımaları. *Art-e Sanat Dergisi*, 10(19), 203-215.
- Kar, M., & Erbaş, Ş. A. (2025). The Impact Of Symbols And Motifs On Creativity In Modern Art And An Evaluation Through Fikret Otyam's Works. *Veredas do Direito*, 22(3), e223432-e223432.
- Karaca, S. (2023). *Anadolu'nun ortak kültürü: Şahmeran efsanesinin sanata yansması*. 29.08.2026 tarihinde <https://www.soylentidergi.com/anadolunun-ortak-kulturu-sahmeran-efsanesinin-sanata-yansimasi/> adresinden erişilmiştir.
- Karadal, M. Ş. (2018). Türk Resminde Geleneksel Motifler. *International Journal of Entrepreneurship and Management Inquiries*, 2(3), 247-264.
- Karamağaralı, B. (1997). Türk Halı Sanatındaki Motiflerin Yorumu Üzerine. *Arış Dergisi*, (3), 28-39.
- Kılıç, E. (2013). Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim. *Journal Of International Social Research/Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(25), 327.
- Kozlu, D., & Korkmaz, F. D. (2018). Türkiye'de resim ve çağdaş sanatta kaligrafinin etkisi. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, (66), 164-183.
- Mercan, A. Ö. (2018). Çağdaş Türk resim sanatında kültürel imge kullanımı olarak: Keçi/Teke (ss.1-29). *Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Sanat Tasarım Sempozyumu*.
- Osman Hamdi Bey Suna ve İnan Kırac Vakfı Koleksiyonu'ndan Yapıtlarıyla Yaşamı ve Sanatı (t.y). 22.08.2026 tarihinde [https://www.peramuzesi.org.tr/sergi/osman-hamdi-bey/194?gad\\_source=1&gad\\_campaignid=11324214625&gbraid=0AAAAACPSq\\_BNDFcDG1pjK7L3rX8rYwL2b&gclid=CjwK-CAjwKtKrUBhAhEiwAr77ZojIfHVIYjIfAp2U\\_JKvq2Kj\\_P\\_GmgoL9og5T-Ggpk9f\\_a9dOp1VO\\_HBoCGwgQAvD\\_BwE](https://www.peramuzesi.org.tr/sergi/osman-hamdi-bey/194?gad_source=1&gad_campaignid=11324214625&gbraid=0AAAAACPSq_BNDFcDG1pjK7L3rX8rYwL2b&gclid=CjwK-CAjwKtKrUBhAhEiwAr77ZojIfHVIYjIfAp2U_JKvq2Kj_P_GmgoL9og5T-Ggpk9f_a9dOp1VO_HBoCGwgQAvD_BwE) adresinden erişilmiştir.
- Ölmez, F. N., (2022). “Bir Gösterge Olarak Motiflerde Anlam (Landırma) Sorunsalı.” *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi* 5.Özel Sayı 3: 430-445.
- Polat, C., Kaplan, M.A, Çeken, K.Ş. ve Gümüş, A. (2021). Geleneksel Türk Dokuma ve İşleme Sanatında Kullanılan Bazı Araç ve Gereçlerin Türk Modern Resamlar Tarafından Çalışılması. *Euroasia Sosyal Bilimler ve Beşerî Bilimler Dergisi*, 8 (22), 57-69. <http://dx.doi.org/10.38064/eurssh.268>
- Salık, E. (2024). *Osman Hamdi Bey'in Fırçasından Halı Satıcısı Tablosu*. 29.08.2026 tarihinde <https://www.soylentidergi.com/anadolunun-ortak-kulturu-sahmeran-efsanesinin-sanata-yansimasi/> adresinden erişilmiştir.

- Saltık, B. İ., & Yayan, G. (2024). Fikret Otyam Resimlerinde Sanat Nesnelerinin İmgesel Anlamları. *The Journal of Social Sciences*, 3(7), 348-379.
- Soylu, R., & Köroğlu, D. (2017). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Aşık Veysel" Adlı Resminin Göstergebilim Çözümlemesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi* 6(35), 1987-2001. doi: 10.7816/idil-06-35-07
- Sözen, M ve Tanyeli, U. (2001). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Şemsi Arel Hayatı ve Eserleri (t.y). 29.08.2026 tarihinde <https://www.istanbulsanatevi.com/unlu-sanatcilarin-hayati/soyadi-a-unlu-sanatcilarin-hayati/semsi-arel-hayati-ve-eserleri-1906-1982/> adresinden erişilmiştir.
- Şen, E. (2025). Dijital Sanatta Hayat Ağacı: Kodlanmış Mitolojinin Post-Dijital İmgeleri. *Idil: Journal of Art & Language*, 14(121), 1050.
- Taşkın, Y. (2022). İmranlı Yöresi Mezar Taşlarında Hayat Ağacı Motifi ve Çağdaş Türk Resim Sanatında Hayat Ağacının Kullanımı. *International Social Sciences Studies Journal*, 8, 99. <http://dx.doi.org/10.29228/sssj.62954>
- Turani, A. (2000). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri (t.y). 18.08.2026 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/?aranan=ana+motif> adresinden erişilmiştir.
- Tüybek, A., Baysal, A. F., & Sayın, A. Z. (2021). Osman Hamdi Bey'in Resimlerinde Geleneksel İzler. *Konya Sanat*, (4), 52-64. doi: 10.51118/konsan.2021.12
- Yagci, U. (2023). Anadolu Motiflerinin Çağdaş Türk Sanatına Yansıması. *Sosyal Bilimler Dergisi sobider*. <http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.70173>
- Yelen, R. (2025). Üsküdar Yeni Valide Çeşmesinde Palmet Motifinin Simgesel Kullanımına Dair İzlenimler. *Journal of Palmette*, (7), 28-37. doi: 10.62425/palmet.1609383
- Yıldırım Kaptan, R. S., & Alp, K. Ö. (2025). Nurullah Berk'in Resimlerinde Kadın Figürlerine Tematik Bir Yaklaşım. *Idil: Journal Of Art & Language*, 14(117), 322.
- Yılmaz, E., & Küçükşahin, E. (2017). Fikret Otyam'ın Resimlerinde Halk Sanatının Etkisi: Yerellik ve Evrensellik Bağlamında Bir Değerlendirme. *Art-e Sanat Dergisi*, 10(19), 160-186.
- Uğurlu, A. (1991). Anadolu Dokumalarında Motif Felsefeleri. *Tekstil ve Mühendis*, 5(26), 76-82.
- Üçer, K. (2019). Kültürel Mirasımızda Geleneksel Türk Sanatları Bağlamında» Motif» Okumaları. *Art-e Sanat Dergisi*, 12, 76-85.

## **Görsel Kaynakça**

**Görsel 1:** <https://www.soylentidergi.com/osman-hamdi-beyin-fircasindan-hali-satici-si-tablosu/>

**Görsel 2:** <https://artam.com/muzayede/388-modern-ve-cagdas-tablolar/bedri-rahmi-e-yuboglu-1911-1975-hayat-agaci-15>

**Görsel 3:** <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/nurullah-cemal-berk->

**Görsel 4:** Ahmet Bayır ve Şeyma Kurt’un “Türk Resminde Geleneksel Sanatların Soyut Sanat ile Ele Alınması” isimli makalesinden alınmıştır.

**Görsel 5:** <https://fikretotyam.com/resimleri/detay/otyam-in-fircasindan/129>

### 3. BÖLÜM

## CANAN TOLON'UN 'SEN SÖYLE' SERGİSİ BAĞLAMINDA MALZEMENİN HAFIZASI VE EKOLOJİK BİR RESİM DÜŞÜNCESİ

**Doç. Aşkın ERCAN**

Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi,  
Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü,  
askin.ercan@bilecik.edu.tr  
<https://orcid.org/0000-0002-9688-8838>

#### Giriş

Gezegendeki pek çok kaynağın insan eliyle tükenmeye başladığı yirmi birinci yüzyılda geline nokta, artık neyin elzem, neyin gereksiz olduğunu yeniden düşünmeyi zorunlu kılmaktadır. Bu durum, gündelik yaşamdan sanata kadar pek çok alanı daha dikkatli ve özenli bir biçimde ele almaya davet eder. Bu özen, temelde tüm varlıkların bir arada ve eşit biçimde yaşama hakkının kabul edilmesine dayanır. Hiçbir varlığın diğerleri üzerinde üstünlük kurmadığı, insan merkezci hiyerarşilerin sorgulandığı bir yaşam anlayışını gerektirir. Bu düşünsel dönüşüm, üretim yapan sanatçıları da kaçınılmaz olarak etkiler.

Sanat, doğadan bağımsız bir alan değil, yaşamın ve ekolojik ilişkiler ağının bir parçasıdır. Doğanın yaşamın yalnızca arka planını oluşturmadığı bu yaklaşımda, insan ve insan dışı tüm varlıklar gezegenin ortak yaşam alanını paylaşan aktörler olarak değerlendirilir. Dolayısıyla sanat pratiği de doğayı yalnızca temsil eden bir konumdan çıkarak, malzemesi, üretim biçimi ve yarattığı ilişkiler aracılığıyla ekolojik düşüncenin bir parçası hâline gelir. Bu noktada sanatın üretim süreçlerini yeniden düşünmek; hangi malzemelerin kullanıldığı, bu malzemelerin nereden geldiği, nasıl dönüştürüldüğü ve üretimin doğayla nasıl bir ilişki kurduğu sorularını da beraberinde getirir.

## Yüzeyin Ötesinde

Günümüz sanat üretimleri; hazır nesneden kamusal alana, ekolojik olandan doğanın kendisine uzanan geniş bir üretme alanı ortaya koyar. Bu bağlamda sanat, yalnızca kullandığı malzeme ya da oluşturduğu üretim diliyle değil, aynı zamanda yaşayan bir mikroorganizma gibi davranan yapısıyla da ele alınabilir. Kendi içinde üreyen, çoğalan, dönüşen ve yeni ilişkiler kuran bu sistem, sanat eserini yalnızca izlenen bir nesne olmaktan çıkarır. Eser, zaman içinde değişen, dönüşen ve farklı biçimlere evrilen canlı bir oluşum hâline gelir. İki boyutlu yüzeylerden üç boyutlu formlara, farklı malzeme ve üretim biçimlerinden yeni karşılaşmalara uzanan bu süreç, yaşayan bir nesnenin sürekli devam eden yolculuğunu görünür kılar.

Bu bağlamda resim yapma pratiği de bu dönüşen malzeme dilinden nasip lenmiştir. Yüzey izlerin oluşumların rastlantısallıkların bir karşılaşma, buluşma alanına dönmüştür. Sanatçının malzemenin dönüşümüne ve rastlantısal oluşumlara alan açan bu yaklaşımı, sanat yapıtının oluşumunda sanatçının mutlak denetimini sorgulayan Dadaist tavrıla tarihsel bir paralellik taşır. Duchamp'ın hazır nesneyi<sup>1</sup> sanat yapıtının bağlamına taşıması, sanatçının geleneksel anlamda biçimlendiren ve üreten konumunu tartışmaya açarken, nesnenin seçimini sanatsal bir eyleme dönüştürmüştür. Pablo Picasso ve Georges Braque, resim yüzeyinin geleneksel sınırlarını dönüştürerek duvar kâğıdı, muşamba, gazete ve benzeri gündelik malzemeleri yapıtlarına dahil etmiş; farklı malzemeleri aynı yüzey üzerinde bir araya getirerek kolajın ve asamblaj<sup>2</sup>'in gelişiminde önemli bir kırılma noktası oluşturmuşlardır.

Hazır nesne ile başlayan bu yolculuk, yüzey üzerinde kolaj ve asamblajların ortaya çıkmasıyla farklı bir boyut kazanırken, malzemenin kendi hikâyesini ve dönüşüm potansiyelini öne çıkaran avangard sanat pratiklerine de uzanır. Bu bağlamda Joseph Beuys'un keçe ve yağ gibi malzemeleri kullanarak gerçekleştirdiği enstalasyonlar önemli bir referans oluşturur. Beuys'ta malzeme, yalnızca yapıtın biçimsel oluşumunu sağlayan bir araç değil, kendi geçmişini, çağrışımlarını ve fiziksel özelliklerini beraberinde taşıyan etkin bir unsurdur.

1 “Ready-made” olarak adlandırılan yaklaşım, Marcel Duchamp'ın 1917 tarihli *Fountain* (Çeşme) adlı yapıtıyla sanat tarihinde önemli bir dönüm noktası hâline gelmiştir. Duchamp'ın 1910'ların başından beri düşündüğü şey, “sehpa üzerinde yapılan geleneksel tuval resmine son vermek ve sanatına bilinçli bir rastlantısallık katmak”tır (Yılmaz, 2026, s. 104).

2 Picasso ve Braque ani bir hareketle başka amaçlarla üretilmiş birbirine yabancı nesneleri sanata soktular. Böylece sanatta çoğulculuğa giden kapı aralanmış oldu. *Hazır-yapıt, montaj*(kurgu) ve *asamblaj* (toplama, birleştirme) gibi kavramlara ilham veren kesyap, sanatın moderninden postmoderne dönüşmesinde çok önemli bir rol oynadı. (Yılmaz & Yılmaz, 2023 s.174)

Yağın akışkanlığı ve biçim değiştirebilme potansiyeli, sanatçının müdahalesiyle yeni anlam katmanları kazanırken malzemeler birbirleriyle kurdukları ilişkiler üzerinden yeni formlar ve yapılar oluşturur. Çalışma, sabit ve tamamlanmış bir nesne olmaktan çıkarak malzemelerin karşılaşmaları, dönüşümleri ve birbirleriyle etkileşimleri aracılığıyla sürekli yeniden anlam kazanan organik bir sürece dönüşür.

Beuysa göre yağ; yakılmış, depolanmış enerji demek, irade demek; aynı zamanda kaotik bir özelliği var. Beuys, arının yaptığı balmumuna da benzetir yağı; her ikisinde belli bir biçimi yoktur. Isıtılınca yağ da balmumu da erir, harekete geçer. (Yılmaz, 2026, s. 275). Bu malzeme anlayışı Canan Tolon'un sanat pratiğiyle birlikte düşünüldüğünde, malzemenin sanatçı tarafından belirlenmiş sabit bir biçimin taşıyıcısı olmaktan çıkarak kendi fiziksel özellikleri ve dönüşüm kapasitesiyle yapıtın oluşumuna katılması bakımından önem kazanır. Tolon ve Beuys'un bazı çalışmalarındaki ortaklık, sürecin de yapıtın kendisi kadar önemli bir tamamlayıcı unsur olarak ele alınmasıdır.



**Görsel 1.** Joseph Beuys, *Yağ Sandalyesi*, 1964. Kaynak: Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*.

Bedenini doğrudan doğaya taşıyarak onu toprağın, kumun, suyun, taşın ve bitkilerin içinde geçici bir iz haline getiren Ana Mendieta, Silueta Series'i ile insan varlığının doğayla kurduğu geçici ve dönüşebilir ilişkiyi görünür kılar. Silueta çalışmalarında beden kimi zaman doğrudan kullanılırken kimi zaman yalnızca silueti ya da bıraktığı boşluk üzerinden temsil edilir. Mendieta

ile Tolon arasındaki temel ortaklık, doğayı yalnızca temsil edilen bir konu olmaktan çıkararak yapıtın oluşumuna katılan etkin bir unsur haline getirmeleridir. Mendieta'da beden doğanın içinde çözünerek bir iz ve boşluk olurken, Tolon'da malzeme kendi dönüşümünü gerçekleştirerek yüzeyin biçimini ve anlamını değiştirir.



**Görsel 2.** Ana Mendieta, *Yagul İmgesi*, 1973. Kaynak: Güneş Oktay, “Silüeta Serisi”

Beuys ve Mendieta örneklerinde, resim yüzeyiyle sınırlı kalmayan, farklı malzeme, mekân ve eylemler aracılığıyla genişleyen bir sanatsal pratikten söz etmek mümkündür. Burada dikkat çeken temel nokta, Tolon, Beuys ve Mendieta'nın ortak zemininde doğa ve organik olanla kurulan karşılaşmadır. Bir enstalasyona, performansa ya da ortam odaklı bir çalışmaya dönüşen bu süreç, yapıtın yalnızca biçimsel sınırlarını değil, kendi bağlamıyla kurduğu diyalogu da yeniden tanımlar. Böylece gündelik yaşamın izleri ve yaşamla kurulan ilişki, sanat nesnesinin sınırlarını aşarak beden, mekân, malzeme ve doğa arasındaki karşılıklı etkileşimin bir parçası haline gelir.

## Canan Tolon'un Sanat Pratiğinde Doğa, Zaman Ve Yüzey

Canan Tolon, mimarlık disiplininin araçlarını, çizim yöntemlerini ve orantı sistemlerini kullanarak mekânsallık kavramının ön planda olduğu yapıtlar üretir. Sanatçı, farklı malzemeleri bir arada kullanır. Çalışmalarında, yıkılmış ve boşaltılmış mekânlarla mimari alana dair birçok referans yer alır. Resimlerinde yinelenen ritmik çizgiler, doğanın kendiliğindenliği ve görünmezliği ile uçsuz

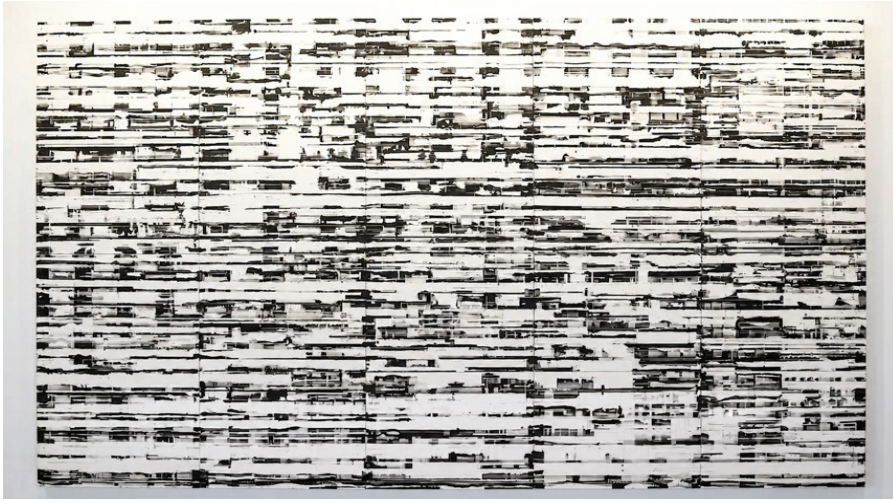
bucaksız yayılan kentleşme ve mimari yapılaşmanın yol açtığı yok oluş arasındaki gerilime biçimsel bir karşılık verir.

Sanatçı, farklı malzemeleri bir arada kullanırken malzemenin yalnızca taşıyıcı ya da biçimlendirilebilir bir unsur olmasının ötesine geçer ve onun kendi fiziksel süreçlerini çalışmanın bir parçası haline getirir. Bu yaklaşım, onun yapıtlarında doğa ve kültür arasındaki sınırların kesin biçimde ayrıştırılmadığını, aksine birbirlerinin içine geçen süreçler olarak ele alındığını göstermektedir. Tolon'un özellikle doğal malzemelerle gerçekleştirdiği çalışmalarında zaman, yapıtın dışında gerçekleşen bir unsur olmaktan çıkarak doğrudan yapıtın maddi oluşumuna katılır. Paslanma, kuruma, büyüme, çürüme ve aşınma gibi süreçler, eserin biçimini dönüştürür. Bu durum Tolon'un yapıtlarında zamanın maddeleşmesi olarak değerlendirilebilir.

Tolon'un sanat pratiğinde doğa, zaman ve yüzey birbirinden bağımsız üç ayrı kavram olarak değil, birbirini dönüştüren ilişkisel süreçler olarak ele alınabilir. Doğa malzemeyi dönüştürür; zaman bu dönüşümü görünür kılar; yüzey ise bu sürecin izlerini kaydeder. Tekrar ve ritim ise bu ilişkiye zamansal bir boyut ekleyerek izleyicinin bakışını yüzey üzerinde dolaşıma sokar. Dolayısıyla Tolon'un yapıtlarında yüzey, yalnızca resmin görünen kısmı değil; doğanın müdahalesinin, zamanın geçişinin, malzemenin dönüşümünün ve insan müdahalesinin karşılaştığı bir alan hâline gelir. Bu yönüyle sanatçının pratiği, doğa ile kültür, doğal süreç ile mimari düzen, oluş ile yıkım ve kalıcılık ile geçicilik arasındaki gerilimleri görünür kılan deneysel bir alan olarak değerlendirilebilir.

### **Sen Söyle Sergisi**

İstanbul Modern'in 2019-2020 tarihlerinde düzenlediği “*Sen Söyle*” adlı sergi, Canan Tolon'un 1980'li yıllardan günümüze uzanan üretimlerini biraraya getirir. Sergi sanatçının çizimden fotoğrafa, resimden yerleştirmeye uzanan kendine özgü ifade ve teknik arayışını görünür kılar. Çalışmalarının odak noktasını sürekli kendini yenileyen doğa ve mimarlığın izleri oluşturur. Tolon, bu iki varoluş biçiminin birbirleri üzerindeki etkilerini, birbirlerine karşı geliştirdikleri direnci ve karşılaşmalarından ortaya çıkan çelişkileri ve sonuçları merkeze alarak düşünsel ve görsel bir dünya kurgular.



**Görsel 3:** Canan Tolon, Reflex 15, 2012, ahşap üzerine yağlıboya, 183 × 305 cm, Kaynak: İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu.

Canan Tolon mimarlık eğitiminin etkisiyle çalışmalarında mimari yapılara, mekâna ve doğaya sıklıkla yer verir. Eserlerini numaralandırmayı tercih etmesi de üretim sürecinin sistematik ve tekrara dayalı yönünü görünür kılar. Reflex sözcüğü ise olaylara ya da durumlara verilen, çoğu zaman istem dışı ve kontrol edilemeyen tepkiyi ifade eder. Tolon, bu çalışmasında insan bedeninin hareket hafızasına ve kas hafızasına odaklanarak, resim yapma eyleminin bedensel bir refleks hâline gelmesini araştırır. Kalıplaşmış resim yapma pratiği, zamanla tekrarlanan bir hareket dizisine ve kontrol dışı bir reflekse dönüşür. Reflex 15, 20 ahşap panelden oluşur. Sanatçı aynı el hareketini her bir ahşap panel üzerinde tekrarlar. Paneller bir araya getirildiğinde, aynı hareketin farklı yüzeylerde bıraktığı izlerden oluşan, ancak bütünde ortak bir hareket duygusu taşıyan farklı resimler ortaya çıkar. Böylece tekrar, hareket ve beden aracılığıyla parçaların birleşiminden soyut bir yüzey oluşur.

Canan Tolon, Reflex (Görsel 3) serisini tekrar, bellek, zaman, hareket ve kontrol kavramları üzerinden açıklar. Sanatçı, tekrarlanan hareketin hem bedensel hem de görsel belleği harekete geçirdiğini vurgular:

“Bu dizi tekrar üzerine kurulu. Bir hareket kas ve göz belleğini kullanarak tekrarlanan bir an, bir ‘zaman’ oluştururken, aynı zamanda bir düşüncüyü de yaratır. Bir söz, bir hareket, bir imge, fazlasıyla tekrarlandığında anlamı tükenir ve aynı zamanda da bir şekil, bir kalıp oluşturur. Ayna sonsuz hissini verdiği gibi, statik imgeler sıralandığında bir film kurdelesindeki gibi bize hareket, hatta bir

ilerleme hissi verir. Fakat o hareket sadece hayalde gerçekleşir. Siyah-beyaz bir resim ise, gerçeğe tanıklık etmiş bir bakışın yansıtması gibi gözükür. Renksiz bir dünya mümkün değilse, gözümüze neden daha inandırıcı, daha yaşanmış ve daha yakın gelir? Referansları tekrarlananda ararsak, dengemizi korumak ve kontrolümüzü kaybetmemek için yaptığımız hamlelere nasıl mani olabiliriz ki?” (Tolon, 2011).

Sanatçının sergide yer alan bir diğer çalışması *Alidat* (Görsel 4), tuval üzerine çelik çubuklar, metal levha, akrilik, balmumu ve çimenin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur.



**Görsel 4:** Canan Tolon, *Alidat*, Karışık Teknik, 1993, İstanbul Modern ‘Yok Olmadan’ Sergisi Kataloğu

“

*Alidat*” çalışmasında, çim tohumları doğrudan tuval zemininde yeşerir; galeri ortamının getirdiği iklimsel değişimlere tepki veren bu bitkiler, tamamen tesadüfî biçimlenmelere kapı aralar. Tolon, zamanla sararıp kuruyan ve nihayetinde hayatını kaybeden bitkiler aracılığıyla cansızlığın sergilenmesinden ziyade, yaşamın döngüsel evrimini ve mikro düzeydeki dönüşümlerini gözler önüne serer. Bir zamanlar canlı olan bu minyatür doğanın yıpranma, kirlenme ve bozulma evreleri, var olma çabasının doğasındaki zorlu mücadeleyi gözler önüne serer. (İstanbul Modern, 2016, s. 146) Tolon’un çalışmalarında ele aldığı konuların genellikle yapım ve yıkım, düzen ve kaos, doğal ve yapay gibi çelişkili ikilemlerin oluşturduğu bellek yansımalarına rastlamak mümkündür. (Annepçioğlu & Kurt, 2019, s. 230)



**Görsel 5.** Canan Tolon, *Alidat*, Detay Karışık Teknik, 1993, İstanbul Modern  
'Yok Olmadan' Sergisi Kataloğu

Çalışmanın ismi olan “Alidat” bir açı ölçme aracının adıdır. Bir ölçüm aracının adının kullanılması, zamanın ölçülmesi ve görselleştirilmesi fikrini ortaya çıkarır. Zaman içerisinde çimenlerin büyümesi ve sararması, metal parçaların paslanması ve yüzeyde rastlantısal dokuların oluşması, eserin anlamını sürekli olarak değiştirir. Burada söz konusu olan zaman, yüzey üzerinde oluşan ve biriken izler aracılığıyla görünürlük kazanır. Rastlantısal olarak ortaya çıkan her iz ve değişim, zamanın yüzey üzerindeki maddi göstergelerinden biri haline gelir.



**Görsel 6.** Sen Söyle sergisinden genel görünüm, İstanbul Modern. Erişim Tarihi: 15 Ağustos 2026, <https://www.istanbulmodern.org/sergi/gecmis/canan-tolon-sen-soyle>



**Görsel 7.** Sen Söyle sergisinden genel görünüm, Enstalasyon, İstanbul Modern. Erişim Tarihi: 15 Ağustos 2026, <https://www.istanbulmodern.org/sergi/gecmis/canan-tolon-sen-soyle>

Görsel 4 ve Görsel 5’te yer alan çimlendirilmiş enstalasyonlarda içbükey ve dışbükey formların kullanıldığı görülmektedir. Her iki çalışmanın da ortak noktasında, yüzeyin doğal süreçler aracılığıyla değişime uğramasıdır. Bu değişim, yüzeyi sabit ve tamamlanmış bir unsur olmaktan çıkararak zamanın, malzemenin ve çevresel koşulların etkisiyle sürekli dönüşen bir alana dönüştürür. Çalışmada meydana gelen her iz, aşınma, renk değişimi ya da biçimsel farklılaşma oluşum sürecinin bir parçası hâline gelir. Bu yönüyle Tolon’un çalışmalarında yüzey, yalnızca yapıtın taşıyıcısı değil, zamanın ve doğanın etkinliğini görünür kılan dinamik bir karşılaşma alanıdır.

Sanatçının ‘Zaman zaman’ (Görsel 8) isimli çalışması, sergi alanının üç duvarını tamamen kaplayarak izleyiciyi saran, sarmalayan sürükleyici bir atmosfer yaratır. Siyah-beyaz bir kompozisyon, yatay şeritler ve yoğun görsel dokular hâlinde üst üste yığılmış gibidir. İlk bakışta bir topoğrafya, toprak katmanları, jeolojik kesitler ya da hızla akıp giden bir manzaranın hareket izlerini andırır. Bu çalışma, zamanın geçişini ve bu geçişin mekân üzerinde bıraktığı izleri adeta arkeolojik bir katmanlaşma gibi göz önüne serer.



**Görsel 8:** Canan Tolon, *Zaman Zaman*, Çoklu panellerden oluşan enstalasyon, 2012. Erişim Tarihi: 15 Ağustos 2026, <https://www.istanbulmodern.org/sergi/gecmis/canan-tolon-sen-soyle>

Canan Tolon, sergi hakkında verdiği röportajda, “Bu sergiye ‘Sen Söyle’ adını verirken, sözün yalnızca benden gelmediğini, öykülemeyi izleyiciye bıraktığımı ifade etmek, başkalarının sözlerine de kulak verdiğimi vurgulamak istiyorum” demiştir (İstanbul Modern, 2019). Böylece sanatçı, yüzey üzerinden yarattığı rastlantısallık ve dönüşüm aracılığıyla izleyicinin de kendi düşünsel ve duyuşsal deneyimini sürece dahil etmesine olanak tanır. Tolon’un sanat pratiğinde sanat yapıtının tek yönlü bir anlatı sunmak yerine, izleyiciyle birlikte tamamlanan açık bir süreç olarak ele alındığını göstermektedir. Sanatçının yüzeyde oluşturduğu rastlantısal oluşumlar, malzemenin zamana bağlı dönüşümleri ve birbirini takip eden izler, izleyicinin karşısında kesin bir anlam üretmekten çok farklı okumalara olanak sağlayan bir alan yaratır.

## Sonuç

Resim yüzeyinde kullanılan malzemenin hafızası, geçmişin yüzey üzerinde bıraktığı izler ve malzemenin zaman içinde dönüşmesi, süreç içinde kendini yeniden üretme kapasitesine işaret eder. Sanatçı, zamanı da üretimin bir parçası haline getirerek malzemeye yaşayan bir mikroorganizma gibi yaklaşır. Başlangıçta oluşmuş yüzey ile izleyiciyle buluştuğu ana kadar geçen sürenin yanı sıra, belirli bir zaman aralığında geçirdiği dönüşüm de bu durumun en önemli parçalarından biridir. Başlangıçta oluşturulan yüzey ile yapıtın izleyiciyle buluştuğu ana kadar geçen süre kadar, bu süreç içerisinde gerçekleşen kuruma, aşınma,

paslanma, çürüme ya da biçimsel değişimler de yapıtın anlamının oluşumunda belirleyici olur. Bu nedenle zaman, yalnızca yapıtın üretim sürecini belirleyen bir unsur değil, aynı zamanda yüzeyin yeniden biçimlenmesini sağlayan etkin bir üretici olarak karşımıza çıkar. Yapıtın geçirdiği her dönüşüm, malzemenin kendi belleğini oluştururken, yüzey de geçmiş ile şimdi arasında bir kayıt alanına dönüşür. Böylece malzeme, sanatçının başlangıçtaki müdahalesinden bağımsız olarak kendi varoluşunu sürdürür ve her değişimle birlikte çalışma yeniden üretilir.

Sanatçı çalışmalarındaki tüm değişimler, imgeler ve rastlantısallıklar, şimdiyi geçmişe, geçmişe ise bugüne taşıyan zamansal bir süreklilik oluşturur. Böylece çalışmalar, yalnızca üretildikleri ana ait sabit nesneler olmaktan çıkarak zaman içerisinde biriken deneyimlerin, izlerin ve dönüşümlerin taşıyıcısına dönüşür. Yüzeyde meydana gelen her değişim, geçmişte gerçekleşmiş bir sürecin izini korurken aynı zamanda gelecekte gerçekleşecek yeni bir dönüşümün olasılığını barındırır. Bu nedenle yapıt, tamamlanmış bir sonuçtan çok, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında sürekli hareket eden bir süreç olarak değerlendirilebilir.

## Kaynakça

- Anneçioğlu, H. K., & Kurt, C. (2019). Bellek ve sanat ilişkisi: Canan Tolon ve Sarkis Zabunyan. *Art-Sanat*, (12), 223–241.
- Bafra, Ç., & Colombo, P. (Küratörler). (2016). *Yok olmadan: Doğa ve sürdürülebilirlik üzerine bir sergi* (N. C. Kantarcı, Ed.). İstanbul Modern.
- İstanbul Modern. (2019). *Canan Tolon: Sen Söyle*. <https://www.istanbulmodern.org/sergi/gecmis/canan-tolon-sen-soyle>
- Karaman Güvenç, B. (2025). Geçicilik ve kalıcılık arasında: Canan Tolon'un sanatına zamanın yansıması. *LOKUM Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(1), 83–100.
- Oktay, G. (2023). Doğada heykelleşen beden: Ana Mendieta'nın *Silüeta* serisi. *Sanat & Tasarım Dergisi*, 13(2), 649–659. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1403941>
- Tolon, C. (2011). *Reflex*. Galeri Nev. [https://www.galerinevistanbul.com/tr/exhibitions/73-reflex-canan-tolon/press\\_release\\_text/](https://www.galerinevistanbul.com/tr/exhibitions/73-reflex-canan-tolon/press_release_text/)
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M., & Yılmaz, A. N. (2023). *Sanat kavramları*. Ütopya Yayınevi.

## Görsel Kaynakça

- Bafra, Ç., & Colombo, P. (Küratörler). (2016). *Yok olmadan: Doğa ve sürdürülebilirlik üzerine bir sergi* [Sergi kataloğu]. İstanbul Modern.
- İstanbul Modern. (2019). *Canan Tolon: Sen Söyle* [Sergi görselleri]. <https://www.istanbulmodern.org/sergi/gecmis/canan-tolon-sen-soyle>

## 4. BÖLÜM

# TOPLUMSAL VE ÇEVRESEL DUYARLILIĞIN RESİMSSEL İFADESİ: AKADEMİSYEN RESSAM PROF. DR. FETHİYE ERBAY'IN NİK SANAT TAKVİMLERİNDEKİ ESERLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Arş. Gör. Nevres Işılray KAÇAKGİL ÖKSÜZOĞLU

İstanbul Üniversitesi Müzecilik Bölümü

nikacakgil@istanbul.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-5494-837X>

### Giriş

Bir sanatçının yaşadığı çağla kurduğu ilişki, yalnızca gözlemlediği dünyayı betimlemesiyle değil; bu dünyaya ait sorunları hangi biçimsel ve düşünsel tercihlerle görünür kıldığıyla anlaşılabilir. 21. yüzyılın öne çıkan insanlık ve tabiat uyumu sorunlarından; doğal çevrenin tahribatı, plansız kentleşme, savaş, toplumsal travmalar, kadın emeği ve modern yaşamın çelişkileri, sanatçıların duyarlılığı aracılığıyla estetik bir anlatı alanına dönüştürebilmektedir. Akademisyen ressam Prof. Dr. Fethiye Erbay'ın resim üretimi de doğa, kent ve insan ekseninde gelişen bu çok katmanlı ilişkinin dikkate değer örneklerini içermektedir. Prof. Dr. Fethiye Erbay, güncel olayları belgeleyen bir ressam olmak yerine, onları renk, leke, figür, hareket ve kompozisyon aracılığıyla yeniden yorumlayan bir sanatçı yaklaşımı ortaya koymaktadır.

Prof. Dr. Fethiye Erbay'ın sanatçı kimliği, sanat eğitimi ve akademik yaşamıyla birlikte değerlendirilmesi gereken bütünlüklü bir yapı göstermektedir.

---

\* Araştırma ve kaynaklara erişimime izinleri ve katkıları için doktora tez danışmanım Prof. Dr. Fethiye Erbay ve eş danışmanım Doç. Dr. Mutlu Erbay'a şükran ve minnetle...

Marmara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalındaki öğreniminin ardından sanat yönetimi, müze yönetimi ve müzecilik alanlarında akademik çalışmalarını sürdüren Erbay, Boğaziçi Üniversitesi'nde araştırma görevlisi olarak başladığı akademik yaşamında sanat eğitimciliğini de devam ettirmiştir. Farklı disiplinlerden öğrencilerin sanatla buluşmasını sağlayan dersler, atölyeler, sergiler ve kültürel etkinlikler gerçekleştirmesi, sanat üretimi ile eğitimci kimliğinin eş zamanlı geliştiğini göstermektedir. Sanat eğitimiyle başlayan ve zaman içerisinde sanat yönetimi ile müzecilik alanlarını da kapsayacak biçimde genişleyen akademik birikimi, sanatçının görsel üretimini farklı bilgi alanlarıyla besleyen disiplinler arası bir zemin oluşturmuştur (Erbay, 2025, ss. 51–53).

Doç. Dr. Mutlu Erbay'ın “Fethiye Erbay'ın Sanat ve Müze Çalışmalarının Akademik Boyutları” başlıklı çalışması, sanatçının eğitim yaşamını, akademik çalışmalarını, sanat eğitimciliğini, sergilerini, yayınlarını ve müzecilik alanındaki faaliyetlerini bir arada değerlendiren başlıca kaynaklardan biridir. Söz konusu çalışma, Fethiye Erbay'ın Boğaziçi Üniversitesi ve İstanbul Üniversitesi bünyesinde sürdürdüğü akademik faaliyetleri bütüncül biçimde ele almakta ve sanat ile müzecilik alanlarındaki çalışmalarına ilişkin önemli bir biyografik ve kurumsal çerçeve sunmaktadır. Bununla birlikte mevcut çalışmada bu biyografik ve akademik çerçeveden farklı olarak, Fethiye Erbay'ın ressam kimliği merkeze alınmakta; seçilmiş eserleri biçimsel özellikleri ile toplumsal, çevresel ve kentsel içerikleri arasındaki ilişki üzerinden incelenmektedir. Böylece sanatçının akademik ve müzecilik çalışmalarının yanı sıra resimsel üretiminin de bağımsız bir inceleme alanı olarak değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

Akademik, müzecilik ve sanat çevrelerinde “Müzelerin Kraliçesi” olarak da anılan Prof. Dr. Fethiye Erbay'ın kamuya açık biçimde belgelenmiş eserlerinin yanı sıra, kişisel arşivinde bulunan, sergilenmemiş veya akademik ve sanatsal faaliyet kayıtlarına yansımamış çalışmalarının da bulunduğu bilinmektedir. Sanatçının üretimi yalnızca tuval resimleri ile sınırlı olmayıp öğrencileriyle gerçekleştirdiği çalışmalar, desen ve çizimleri ile farklı sanat dallarına yönelik disiplinler arası uygulamaları da kapsamaktadır. Nitekim kimi yayınlarda sanatçı tarafından gerçekleştirilen çizimlere, akademik faaliyet kayıtlarında yer almayan sergi ve etkinliklere ilişkin görsel belgelere rastlanabilmektedir. Bu nedenle sanatçının bütün üretimi hakkında kesin sayısal değerlendirmelerde bulunmak veya eserlerini tek bir tematik çerçeve içerisinde bütünüyle temsil etmek güçtür. Erbay'ın sanatsal üretimini günümüzde de sürdürmesi, bu kapsamın sürekli genişlemesine neden olmakta ve çalışmanın bir diğer sınırlılığını oluşturmaktadır. Bu araştırmada söz konusu sınırlılık dikkate alınarak, NİK

Sanat'ın kurumsal takvimlerinde yayımlanan ve künye bilgilerine ulaşılabilen seçilmiş eserler araştırmanın inceleme grubunu oluşturmuştur.

Sanatçının resimsel yaklaşımına ilişkin daha önce yapılan değerlendirmeler, bu inceleme için önemli bir eleştirel başlangıç noktası sunmaktadır. Hamit Kınaytürk, Fethiye Erbay'ın resimlerindeki sıcak renkler ile onları çevreleyen koyu alanlara, özellikle kırmızı ve siyah arasındaki ilişkiye ve açık-koyu ile sıcak-soğuk karşıtlıklarına dikkat çekmektedir. Kınaytürk'e göre sanatçının kompozisyonlarında renk, leke ve figür birbirinden bağımsız unsurlar olmaktan çıkarak düşünsel ve duygusal çağrışımlar oluşturan bütünlüklü bir resimsel düzene ulaşmaktadır (Kınaytürk, 1999'dan aktaran M. Erbay, 2025, ss. 59–60). Prof. Dr. Ümit Gezgini ise Erbay'ın ele aldığı konular üzerinde bilgi edindikten ve araştırma yaptıktan sonra bunları resme taşıdığını, biçim ile içerik arasında dengeli bir ilişki kurduğunu belirtmekte; sanatçıyı geniş renk skalasına sahip bir “kültür ve medeniyet ressamı” olarak tanımlamaktadır. Gezgini'nin özellikle sarı, kırmızı, mor, mavi ve yeşil tonlar arasındaki etkileşime yönelik değerlendirmesi, Erbay'ın resimlerinde rengin yalnızca yüzeyi biçimlendiren bir unsur değil, içeriğin oluşumuna katılan temel bir anlatım aracı olduğunu düşündürmektedir (Gezgini'den aktaran M. Erbay, 2025, ss. 60–61). Prof. Dr. Selçuk Mülayim ise sanatçı akademisyen Prof. Dr. Fethiye Erbay'ın kişisel sergisinin açılışında sanatçının doğa temalı eserlerini değerlendirirken özellikle “mavi ve yeşil bu kadar güzel yan yana olabilir” diyerek çok beğendiğini ifade etmiş, tonların resimlerdeki kullanımına dikkat çekmiştir (Selçuk Mülayim, kişisel görüşme/sergi açılış konuşması, 19 Nisan 2026, İstanbul).

Farklı yıllara ait takvimlerin bir arada incelenmesi, Erbay'ın belirli temalara uzun bir zaman aralığı içinde yeniden yöneldiğini göstermektedir. Örneğin 2002 takviminde yer alan *Çelişki*, geleneksel ve modern yaşam imgelerini parçalı bir yüzey düzeni içinde karşılaştırırken *Çalışan Kadın İmajı*, kadın kimliğini farklı mesleki ve toplumsal görünümeler arasında ele almaktadır. 2014 tarihli takvimde yer verilen *Kentleşme*, gece trafiği ve tekrarlanan araç dizileri üzerinden metropol yaşamının yoğunluğunu görünür kılmaktadır. 2018 takviminde yayımlanan 1997 tarihli *Kyoto Protokolü* ise çevre sorumluluğu ile yerleşim alanları arasındaki ilişkiyi daha erken bir dönemde resim konusu hâline getirmesi bakımından öne çıkmaktadır.

Sanatçının kent ve çevre sorunlarına yönelik ilgisi sonraki yıllarda da devam etmiştir. *Çarpık Kentleşme*, yüksek bir bakış açısından birbirine yaklaşan yapılar, daralan yollar ve yoğunlaşan mimari dokuyla plansız büyümenin mekânsal sonuçlarını ortaya koymaktadır. *Bodrum Orman Yangını* eserinde ise doğa, huzurlu ve değişmez bir manzara olarak değil; yangının etkisiyle biçim-

sel bütünlüğü bozulan, savunmasız bir yaşam alanı olarak ele alınmıştır. *Soma 2014* ve *Barışa Karşı Patlama* gibi eserler, bu çevresel ve kentsel duyarlılığı toplumsal travma, emek, dayanışma, şiddet ve barış kavramlarıyla genişletmektedir. Böylece sanatçının konu dünyasında insan, kent ve doğa birbirinden kopuk temalar olarak değil, ortak bir sorumluluk düşüncesinin bileşenleri olarak belirginleşmektedir. Bu bakımdan Fethiye Erbay'ın resimleri, yaşadığı çağın olaylarına duyarlı bir sanatçı bakışını yansıtırken aynı zamanda toplumsal ve çevresel hafızaya katkıda bulunan görsel tanıklıklar olarak değerlendirilecektir.

### Araştırmanın Amacı, Kapsamı ve Yöntemi

Bölümün yazım amacı, Prof. Dr. Fethiye Erbay'ın NİK Sanat takvimlerinde yayımlanan seçilmiş resimlerini toplumsal ve çevresel duyarlılık bağlamında incelemektir. Çalışmada sanatçının çevresel yıkım, kentleşme, toplumsal travma, şiddet ve barış gibi konuları renk, leke, figür ve kompozisyon aracılığıyla nasıl resimsel bir anlatıma dönüştürdüğü gösterilmiştir. Ayrıca NİK Sanat takvimleri, eserlerin belgelenmesini ve kamusal dolaşıma girmesini sağlayan görsel arşivler olarak değerlendirilmiştir.

Araştırmanın kapsamını, NİK Sanat takvimlerinde yer alan ve amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen *Kyoto Protokolü*, *Bodrum Orman Yangını*, *Çarpık Kentleşme*, *Kentleşme*, *Soma 2014* ve *Barışa Karşı Patlama*, *Çalışan Kadın İmajı* ve *Çelişki* adlı 8 eser oluşturmaktadır. Bu eserler sanatçının bütün üretimini temsil etmemektedir; toplumsal, çevresel ve kentsel duyarlılığı görünür kılan sınırlandırılmış bir örneklem olarak ele alınmıştır.

Nitel araştırma yaklaşımına dayanan çalışmada doküman incelemesi ile görsel-biçimsel çözümleme birlikte kullanılmıştır. Araştırma kapsamında NİK Sanat takvimleri, eser künyeleri, sergi katalogları, akademik yayınlar ve sanatçıya ait açıklamalar incelenmiştir. Seçilen eserler; kompozisyon, renk, çizgi, leke, figür, mekân, ritim ve simgesel unsurlar bakımından değerlendirilmiş; eserlerin biçimsel özellikleri ile toplumsal, çevresel ve kentsel içerikleri arasındaki ilişkiler yorumlanmıştır. Doküman incelemesinde nitel araştırma yaklaşımından, eserlerin betimlenmesi ve yorumlanmasında ise yorumlayıcı sanat eleştirisi yaklaşımından yararlanılmıştır (Bowen, 2009; Feldman, 1994; Yıldırım & Şimşek, 2021)

## Prof. Dr. Fethiye Erbay'ın Çok Yönlü Akademik ve Sanatsal Kimliği

Prof. Dr. Fethiye Erbay'ın ressam kimliğini değerlendirmek, sanatçının resim, işletme, sanat yönetimi, müzecilik ve tarih alanlarında gelişen akademik birikimini birlikte ele almayı gerektirmektedir. Bu disiplinler arası yapı, Erbay'ı yalnızca sanat eseri üreten bir ressam olarak değil; sanatın eğitimi, yönetimi, sergilenmesi, korunması ve toplumsal dolaşımı üzerine çalışan bir akademisyen-sanatçı olarak konumlandırmaktadır. Mutlu Erbay da Fethiye Erbay'ı “akademisyen, sanatçı ve müzeci” kimliklerinin birlikteliği içerisinde değerlendirmekte; sanat yönetimi ve müze yönetimi alanlarının üniversitelerde kurumsallaşmasına katkı sağlayan öncü akademisyenlerden biri olduğunu belirtmektedir (M. Erbay, 2025, ss. 51–52).

İstanbul Çapa Öğretmen Lisesindeki eğitiminin ardından 1984 yılında Marmara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalından mezun olan Erbay, İstanbul Üniversitesi İşletme Fakültesinde hazırladığı *Müzelerin Personel Yönetimi, Organizasyonu ve Eğitimi* başlıklı teziyle 1987 yılında yüksek lisansını tamamlamıştır. Aynı fakültede hazırladığı *Çağdaş Müze İşletmeciliğinde Planlama Fonksiyonu ve Planlama Açısından Müzelerin Değerlendirilmesine Yönelik Uluslararası Bir Çalışma* başlıklı teziyle 1992 yılında doktora derecesini almıştır. Bu çalışmalar, akademisyen sanatçının müzeyi yalnızca koleksiyonların korunduğu bir kurum olarak değil; planlama, organizasyon, insan kaynakları ve yönetim süreçleriyle birlikte ele alan bir yaklaşım geliştirdiğini göstermektedir (M. Erbay, 2025, s. 51).

Erbay, doktora sonrası çalışmalar kapsamında 1994 yılında Leicester Üniversitesinde *Museum Studies* alanında eğitim görmüş ve bu süreçte Kevin Moore ile çalışma olanağı bulmuştur. 1996 yılında Marmara Üniversitesinde hazırladığı *Sanatın Yönetimi* başlıklı çalışmayla Sanatta Yeterlik derecesini, 2019 yılında ise Boğaziçi Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsünde hazırladığı *The Historical Development of Museology in Turkey* başlıklı tezle ikinci yüksek lisans derecesini tamamlamıştır. Böylece resim, sanat yönetimi, işletme, müzecilik ve tarih alanlarında edindiği akademik birikim, kültür kurumlarını hem güncel işleyişleri hem de tarihsel gelişimleri bakımından değerlendirebilmesine olanak sağlamıştır (M. Erbay, 2025, ss. 51–52). Müzecilik ve müze yönetiminin Türkiye’de akademik bir alan olarak gelişmesine yönelik çalışmalarını sürdüren Erbay, bu alanın üniversite düzeyinde kurumsallaşmasına katkı sağlayan öncü akademisyenler arasında yer almıştır (F. Erbay, 2019, 2025; M. Erbay, 2025).



**Görsel 1:** *Bodrum Orman Yangını* tablosunun olduğu takvim sayfası.

Bu akademik birikim, Erbay'ın resimlerini doğrudan açıklayan tek unsur olmamakla birlikte sanatçının toplumsal, çevresel ve tarihsel konulara yönelmesini anlamlandırmak için önemli bir bağlam sunmaktadır. *Kyoto Protokolü*, *Çarpık Kentleşme*, *Bodrum Orman Yangını*, *Soma 2014* ve *Barişe Karşı Patlama* gibi eserler, sanatçının güncel olayları ve insanlığın ortak sorunlarını resimsel üretimin konusu hâline getirdiğini göstermektedir. Bu nedenle Erbay'ın ressamlığı ile akademisyenliği arasında tek yönlü bir etkiden çok, birbirini besleyen bir ilişki bulunduğu söylenebilir.



**Görsel 2:** *Kyoto Protokolü* tablosunun olduğu takvim sayfası.

Sanatçının müzecilik çalışmaları kültürel belleğin korunmasına, akademik araştırmaları bilginin üretilmesine ve eğitimciliği bu bilginin aktarılmasına

yönelirken resimleri söz konusu birikimin duyusal ve estetik bir ifade alanını oluşturmaktadır. Bununla birlikte eserler, araştırılmış konuların doğrudan görsel açıklamalarına indirgenmemekte; bilgi, gözlem ve toplumsal duyarlılık renk, biçim ve kompozisyon aracılığıyla yeniden kurularak bağımsız sanat yapıtlarına dönüşmektedir.

### **NİK Sanat Takvimleri: Görsel Belge, Seçki ve Sanatsal Dolaşım**

Fethiye Erbay'ın farklı dönemlerde ürettiği resimlerin bir bölümü, NİK Sanat tarafından hazırlanan kurumsal takvimlerde yayımlanmıştır. Takvimler ilk bakışta zamanı düzenlemeye ve kurumsal tanıtıma yönelik işlevsel basılı materyaller olarak görünse de sanatçıların eserlerinin belgelenmesi, çoğaltılması ve farklı izleyici çevrelerine ulaştırılması bakımından ayrıca önem taşımaktadır. Takvim yapraklarında eser görselinin yanı sıra çoğunlukla yapıtın adı, tekniği, ölçüleri ve sanatçı bilgisine de yer verilmesi, söz konusu materyallere araştırmada kullanılabilecek görsel-belgesel kaynak niteliği kazandırmaktadır.

Bununla birlikte NİK Sanat takvimleri Fethiye Erbay'ın bütün resim üretimini kapsamamaktadır. Takvimlerde yer alan eserler, sanatçının kişisel ve karma sergilerde izleyiciyle buluşmuş, farklı koleksiyonlara girmiş, kişisel arşivinde muhafaza edilmiş veya henüz sergilenmemiş bütün yapıtlarının eksiksiz ve dengeli bir temsili değil, belirli dönemlerde seçilerek yayımlanmış sınırlı bir eser grubudur. Bu nedenle takvimler çalışmada sanatçının bütün üretimi hakkında genelleme yapılmasını sağlayan bir katalog olarak değil; toplumsal, çevresel ve kentsel meselelerle ilişkili seçilmiş eserlerin incelenmesine olanak sağlayan görsel-belgesel kaynaklar olarak değerlendirilmiştir.

İncelenen takvim örneklerinden biri olan 2002 tarihli yayında, *Çelişki* ile *Çalışan Kadın İmajı* adlı eserler yer almaktadır. *Çelişki*, 90 × 150 cm ölçülerindeki yatay kompozisyonunda geleneksel kadın imgesini, taşıtları, reklam parçalarını ve kentsel görsel unsurları aynı yüzeyde buluşturmaktadır. Aynı yılın kasım sayfasında yer alan *Çalışan Kadın İmajı* ise kadın kimliğini farklı giysi, biçim ve renk parçaları aracılığıyla yeniden kuran bir kompozisyon sunmaktadır. Bu iki eser, araştırmada ele alınan örnekler içerisinde, sanatçının toplumsal roller, modern yaşam ve kimlik konularına yönelişini gösteren erken dönem çalışmalar arasında değerlendirilebilir.



**Görsel 3 ve 4: Çarpık Kentleşme ve Kentleşme tablolarının olduğu takvim sayfaları.**

2014 takviminin şubat sayfasında yer verilen *Kentleşme*, 60x70 cm ölçülerinde, tuval üzerine yağlıboya bir çalışmadır. Gece trafiğinin ve araç sıralarının merkezde olduğu eser, kentsel hareketliliği ışık, tekrar ve perspektif üzerinden kurmaktadır. Bu çalışmanın ardından farklı takvim yıllarında benzer kent meselelerinin yeniden görünmesi, Erbay'ın kenti yalnızca mimari bir görünüm olarak değil; hareket, yoğunluk, ulaşım ve insan yaşamı bakımından ele aldığını düşündürmektedir.

2018 takviminin ağustos sayfasında yayımlanan 1997 tarihli *Kyoto Protokolü*, 85 × 95 cm ölçülerinde tuval üzerine yağlıboyadır. Eserin, Kyoto Protokolü'nün kabul edildiği 1997 yılını taşıması ve doğrudan uluslararası çevre anlaşmasının adıyla adlandırılması, Erbay'ın çevresel sorunları resimsel üretimin konusu hâline getirmesinin erken örneklerinden biri olması bakımından dikkat çekicidir (UNFCCC, t.y.). Eserin yaklaşık yirmi yıl sonra 2018 takviminde yeniden yayımlanması ise daha önce üretilmiş bir çalışmanın farklı bir tarihsel bağlamda yeniden izleyiciyle buluşmasını sağlamıştır.

2021 takviminin ağustos sayfasındaki *Çarpık Kentleşme*, 70x75 cm ölçülerinde, tuval üzerine akrilik ve yağlıboya olarak kaydedilmiştir. Yüksek bir bakış açısından görülen sıkışık yapılaşma, dar yollar ve farklı ölçeklerdeki bina kütleleri, kentleşmenin mekânsal sonuçlarını görünür kılmaktadır. Eserin yalnızca “kent” veya “şehir” yerine doğrudan *Çarpık Kentleşme* olarak adlandırılması, sanatçının konuya nötr bir peyzaj gözlemiyle yaklaşmadığını; plansız yapılanmaya ilişkin eleştirel bir yaklaşım olarak okunmasına olanak vermektedir.

2022 takviminin ekim sayfasında yer alan *Bodrum Orman Yangını* ise 70x50 cm ölçülerinde, tuval üzerine akrilik ve yağlıboya olarak belirtilmiştir. Eserin

başlığı, yangını genel ve zamansız bir felaket imgesi olarak bırakmamakta; belirli bir coğrafyayla ilişkilendirmektedir. Buna rağmen kompozisyonadaki ağaç, alev ve karanlık yüzey ilişkisi, eserin anlamını tek bir yerel olayın ötesine taşıyarak doğanın kırılğanlığı ve çevresel yıkım bağlamında daha geniş bir okumaya açmaktadır.

Takvim seçimlerinde yer alan *Soma 2014* ve *Barişa Karşı Patlama* adlı eserler ise sanatçının çevre ve kent meselelerinin yanında toplumsal travma, emek, dayanışma, şiddet ve barış konularına yöneldiğini göstermektedir. *Soma 2014*, 2015 takviminin mayıs sayfasında 90x70 cm ölçülerinde tuval üzerine yağlıboya bilgisiyle yayımlanmıştır.



**Görsel 5 ve 6:** *Soma* ve *Barişa Karşı Patlama* tablolarının olduğu takvim sayfaları.

Eserin 2014 yılında yaşanan Soma maden faciasının hemen ardından üretilmiş olması, sanatçının toplumsal olaylarla kurduğu ilişkinin yalnızca geriye dönük bir tarih anlatısına dayanmadığını; güncel gelişmelere karşı duyarlı bir sanatsal üretim pratiği taşıdığını göstermektedir. Takvimde mayıs ayına yerleştirilmesi de facianın 13 Mayıs 2014 tarihinde gerçekleşmiş olması nedeniyle bilinçli bir anma tercihi olarak değerlendirilebilir. Ancak bu ilişkinin kesinleştirilmesi için takvimin eser seçimini yapan kişi veya kurumun açıklamasına ihtiyaç vardır. Bu nedenle ay-eser ilişkisi araştırmada kesin bir sonuç olarak değil, bağlamsal bir olasılık olarak ele alınmalıdır.

2016 takviminin ekim sayfasında yayımlanan *Barişa Karşı Patlama*, 90x70 cm ölçülerinde tuval üzerine yağlıboyadır.

Eserin adı, patlamayı yalnızca fiziksel bir yıkım olayı olarak değil, doğrudan barış düşüncesine yöneltilmiş bir tehdit çerçevesinde tanımlamaktadır. Takvimde Türkçe başlığın yanında *Explosion Against Peace* biçimindeki İngilizce karşılığının da verilmesi, eserin uluslararası bir izleyici kitlesine de açılan

bir sunum içerisinde dolaşıma sokulduğunu düşündürmektedir.

Bu örnekler birlikte değerlendirildiğinde, NİK Sanat takvimlerinin Fethiye Erbay'ın farklı dönemlerde ürettiği toplumsal, çevresel ve kentsel içerikli eserlerin bir bölümünü görünür kılan sınırlı fakat önemli bir görsel-belgesel seçki oluşturduğu söylenebilir. İncelenen eserlerde çevre, kentleşme, emek, kadın, toplumsal travma, şiddet ve barış birbirinden bütünüyle bağımsız konular olarak değil; insanın yaşadığı çevre, toplum ve dönemle kurduğu ilişki etrafında birleşen farklı problem alanları olarak ortaya çıkmaktadır. Takvimlerin farklı tarihlerde üretilmiş eserleri yeniden dolaşıma sokması ise Erbay'ın resimsel üretimindeki tematik sürekliliklerin ve değişimlerin birlikte izlenebilmesine olanak sağlamaktadır.

### **Prof. Dr. Fethiye Erbay'ın Resimsel Dili**

Prof. Dr. Fethiye Erbay'ın çok yönlü akademik birikimi, eserlerinin düşünsel arka planını değerlendirmek için önemli bir bağlam sunmakla birlikte resimsel dilini tek başına açıklamaya yeterli değildir. Sanatçının müzecilik, sanat yönetimi, tarih ve eğitim alanlarındaki çalışmaları, ele aldığı konulara araştırmacı bir dikkatle yaklaşmasına olanak sağlarken bu bilgi birikimi tuval üzerinde doğrudan açıklayıcı veya öğretici bir anlatıya dönüşmemektedir. Erbay, araştırdığı ve gözlemlediği konuları resmin kendi plastik olanakları içerisinde yeniden kurmakta; düşünsel içeriği renk, leke, figür, mekân ve kompozisyon ilişkileri aracılığıyla görsel bir dile dönüştürmektedir. Bu nedenle eserleri, akademik çalışmaların görsel açıklamaları olarak değil, kendi biçimsel ve estetik bütünlüğüne sahip bağımsız sanat yapıtları olarak değerlendirilmelidir.

Mutlu Erbay'ın Fethiye Erbay'ın sanat ve müze çalışmalarını incelediği bölümde aktarılan eleştirel görüşler, sanatçının resimsel dilini tanımlamak için önemli bir başlangıç noktası sunmaktadır. Hamit Kınaytürk'ün Fethiye Erbay'ın resimsel diline ilişkin değerlendirmeleri, sanatçının renk, figür ve leke kullanımını çözümlemek açısından önemli bir çerçeve sunmaktadır. Kınaytürk, özellikle kadın figürlerinin kompozisyon içerisindeki ağırlığına, kırmızı rengin görsel etkisine, kırmızı-siyah karşıtlığına ve sıcak renkleri çevreleyen koyu alanlara dikkat çekmektedir. Bu değerlendirmede açık-koyu ve sıcak-soğuk ilişkileri, yalnızca biçimleri birbirinden ayıran teknik uygulamalar olarak değil, kompozisyonun düşünsel ve duygusal atmosferini kuran temel unsurlar olarak ele alınmaktadır. Renk, leke ve figürün birlikte kullanımı ise Erbay'ın yüzey düzeninde hem görsel bütünlüğü hem de anlam üretimini destekleyen başlıca

öğeler arasında değerlendirilmektedir (Kınaytürk, 1999'dan aktaran M. Erbay, 2025, ss. 59–60).

Bu değerlendirme, Fethiye Erbay'ın eserlerinde rengin yalnızca nesneleri doğal görünümlerine uygun biçimde tanımlayan betimleyici bir unsur olarak kullanılmadığını düşündürmektedir. Sanatçı, rengi kimi zaman figürü kompozisyon içerisinde öne çıkarmak, kimi zaman mekânsal gerilimi yoğunlaştırmak, kimi zaman da ele aldığı konunun duygusal etkisini güçlendirmek amacıyla kullanmaktadır. Özellikle kırmızı, turuncu ve sarı gibi sıcak renklerin siyah, lacivert, mor veya koyu yeşil alanlarla karşılaştırılması, kompozisyonların görsel etkisini artırırken içerikteki karşıtlıkların da belirginleşmesine katkı sağlamaktadır. Yangın, patlama, kent baskısı veya toplumsal travma gibi temaların işlendiği eserlerde sıcak renkler; enerji ve hareketin yanı sıra tehlike, kırılma ve tehdit duygularıyla ilişkilendirilebilecek bir görsel atmosfer oluşturmaktadır.

Kınaytürk'ün kadın figürlerine ilişkin değerlendirmesi, sanatçının erken dönem çalışmalarından *Çalışan Kadın İmajı* üzerinden de izlenebilmektedir. Eserde kadın bedeni tek ve kesintisiz bir anatomik bütünlük içerisinde sunulmamış; farklı giysi, renk, duruş ve biçim parçalarının bir araya getirilmesiyle yeniden kurulmuştur. Bu parçalı yapı, çağdaş kadının farklı toplumsal roller, sorumluluklar ve kimlikler arasında var olma hâliyle ilişkilendirilebilir. Kırmızı, pembe, sarı ve mavi alanlar figürün bölümlerini birbirinden ayırırken kadın imgesinin yüzeydeki görsel ağırlığını da artırmaktadır.



**Görsel 7 ve 8:** *Çelişki* ve *Çalışan Kadın İmajı* tablolarının yer aldığı takvim sayfaları.

*Çalışan Kadın İmajı*'nda bedenin farklı parçalardan oluşturulması, kadını tek bir toplumsal rol veya değişmez bir kimlik içerisinde tanımlamayan bir görsel yaklaşım olarak okunabilir. Parçalanma, renk farklılaşması ve bedenin ye-

niden birleştirilmesi; kadın kimliğinin çoğulluğu ve modern yaşam içerisindeki değişken görünürlüğüyle ilişkilendirilebilecek bir kompozisyon meydana getirmektedir. Böylece konu yalnızca eserin başlığında ifade edilmemekte, figürün biçimsel kuruluşuna da taşınmaktadır.

Benzer bir parçalı yüzey anlayışı *Çelişki* adlı eserde de görülmektedir. Geleneksel giyimli kadın figürü; otomobiller, reklam ve medya imgelerini çağrıştıran görsel parçalar ile kent yaşamına ilişkin unsurlarla aynı yüzeyde bir araya getirilmiştir. Farklı gerçeklik alanlarına ait bu imgelerin yan yana ve yer yer üst üste kullanılması, eserin adında ifade edilen “çelişki” kavramını yalnızca sözel bir başlık olmaktan çıkarak kompozisyonun kuruluş ilkesine dönüştürmektedir. Geleneksel olan ile modern olan, yerel olan ile küresel olan ve insan figürü ile kentsel-tüketim kültürünü çağrıştıran görsel unsurlar arasındaki karşılaşma, modern yaşamın eş zamanlı fakat birbiriyle gerilimli görünimleri üzerinden okunabilir.

*Çalışan Kadın İmajı* ile *Çelişki* birlikte değerlendirildiğinde, Erbay'ın toplumsal konuları yalnızca belirli olayların betimlenmesi yoluyla ele almadığı görülmektedir. Her iki eserde de bedenin parçalanması, farklı görüntülerin karşı karşıya getirilmesi ve yüzeyin çoklu imge alanlarına ayrılması, toplumsal değişim ve kimlik meselelerinin biçimsel kuruluşun bir parçası hâline gelmesini sağlamaktadır. Bu nedenle sanatçının toplumsal duyarlılığı, yalnızca eser başlıklarında veya seçilen konularda değil, kompozisyonların plastik düzeninde de izlenebilmektedir.

*Çalışan Kadın İmajı* ile *Çelişki* birlikte değerlendirildiğinde, Erbay'ın toplumsal konuları yalnızca belirli olayların betimlenmesi yoluyla ele almadığı görülmektedir. Her iki eserde de bedenin parçalanması, farklı görüntülerin karşı karşıya getirilmesi ve yüzeyin çoklu imge alanlarına ayrılması, toplumsal değişim ve kimlik meselelerinin biçimsel kuruluşun bir parçası hâline gelmesini sağlamaktadır. Bu nedenle sanatçının toplumsal duyarlılığı, yalnızca eser başlıklarında veya seçilen konularda değil, kompozisyonların plastik düzeninde de izlenebilmektedir.

## Rengin Yapısal ve Anlamsal İşlevi

Fethiye Erbay'ın resimlerinde dikkat çeken temel özelliklerden biri, geniş ve canlı bir renk skalasının kullanılmasıdır. Ümit Gezgin, sanatçının ele aldığı konular hakkında derinlemesine bilgi edindikten sonra bu konuları resme taşıdığını; kültür, medeniyet, mimari ve sanatsal olguları özgün bir üslupla yeni-

den kurduğunu belirtmektedir. Gezgin’e göre Erbay’ın sarı, kırmızı ve morları, mavi ve yeşil alanlarla birleşerek biçimin görsel lirizmine katılmakta; biçim ile içerik arasında dengeli bir ilişki kurulmasını sağlamaktadır. Sanatçının bu yönü, Gezgin tarafından “kültür ve medeniyet ressamı” tanımlamasıyla ifade edilmiştir (Gezgin, 2025’ten aktaran M. Erbay, 2025, s. 61).

Gezgin’in tanımlaması, Erbay’ın resimlerindeki araştırmacı yaklaşım ile renkçi tavrın birbirinden bağımsız olmadığını göstermesi bakımından önemlidir. Ele alınan konu ağır veya güncel bir nitelik taşısa da sanatçı, anlatımını yalnızca karanlık, tek renkli veya doğrudan dramatik bir görsel dile indirgememektedir. Canlı renklerin kullanımı, toplumsal ve çevresel meselelerin ağırlığını ortadan kaldırmaktan çok, kompozisyonun görsel etkisini güçlendirmektedir. Renklerin oluşturduğu ilk görsel etki, izleyiciyi kompozisyona yönlendiren; eser adı ve biçimsel ilişkiler ise konunun farklı anlam katmanlarının okunmasına olanak sağlayan unsurlar olarak değerlendirilebilir. Biçim ile içerik arasında kurulan bu denge, Erbay’ın resimsel yaklaşımının belirgin özelliklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Sanatçı, toplumsal mesajı plastik değerlerin önüne geçirmede gibi, estetik düzeni de konunun gerçekliğini örten dekoratif bir yüzeye dönüştürmemektedir. Biçim ile içerik arasında karşılıklı bir ilişki kurulmaktadır. *Bodrum Orman Yangını*ndaki kırmızı, sarı ve turuncu lekeler yalnızca alevlerin rengini betimlemez; yangının yayılma hareketini bütün yüzeye taşır. *Barişa Karşı Patlamada* sıcak renkler, patlamanın görsel enerjisini ve yıkıcılığını yoğunlaştırır. *Soma 2014*te ise soğuk renkler, madenci figürlerinin içinde bulunduğu ağır atmosferi desteklerken sarı baretlerin tekrarı figürler arasında ritmik bir bağ kurar. Böylece renk, her eserde aynı anlamı taşıyan kişisel bir imza olmaktan çok, konuya göre yeniden işlev kazanan esnek bir anlatım aracına dönüşmektedir.

### Figür, Leke ve Yüzey İlişkisi

Fethiye Erbay’ın resimlerinde figürler, ayrıntılı anatomik betimlemeden çok kompozisyon içerisindeki işlevlerine göre farklı biçimlerde ele alınmaktadır. Bazı eserlerde yüz ve beden ayrıntıları belirginleşirken, bazı çalışmalarda figürler koyu lekeler veya geniş renk alanlarıyla bütünleşmektedir. Figürün ne ölçüde ayrıntılandırıldığı, eserin konusu ve oluşturulan görsel atmosferle ilişkili olarak değişmektedir.

*Barişa Karşı Patlama*’da insan figürlerinin koyu silüetlere yaklaşması, bireysel kimliklerden çok şiddet karşısındaki ortak insan deneyimini öne çıkaran

bir görsel yaklaşım olarak okunabilir. *Soma 2014*'te ise madencilerin ve kurtarma çalışanlarının yüzleri kısmen seçilebilse de birbirine yaklaşan bedenlerin oluşturduğu grup düzeni bireysel portrelerden daha belirleyicidir. Bu kompozisyon, toplumsal acının tek bir figür üzerinden kişiselleştirilmesinden çok, ortaklaşa yaşanan bir kayıp ve dayanışma deneyimi üzerinden yorumlanmasına olanak sağlamaktadır.

Sanatçının yüzey düzeninde boşluk ile doluluk ilişkisi de ele alınan konuya göre değişmektedir. Kent resimlerinde yapılar ve araçlar kompozisyon yüzeyini yoğun biçimde doldururken, bazı doğa ve figür çalışmalarında renk alanları arasında daha geniş geçişlere yer verilmektedir. *Çarpık Kentleşme*'de yapıların kompozisyonun büyük bölümünü kaplaması ve gökyüzüne ayrılan alanın belirgin biçimde daralması, sıkışmış kent dokusunun görsel etkisini güçlendirmektedir. *Kentleşme*'de ise araç ışıklarının perspektif doğrultusunda tekrarlanması, metropol yaşamındaki hareketliliğin yanı sıra trafik, bekleme ve yoğunluk duygularını da kompozisyonun yapısına taşımaktadır.

Bu nedenle Fethiye Erbay'ın espas kullanımını tek ve değişmez bir üslup özelliğiyle açıklamak yerine, eserin içeriğine göre farklılaşan bir kompozisyon yaklaşımı içerisinde değerlendirmek daha yerindedir. Sanatçı kimi çalışmalarda yüzeyi yoğunlaştırarak görsel gerilimi artırırken, kimi çalışmalarda renk lekeleri arasındaki geçişlerle daha açık ve lirik bir mekân kurgusu oluşturmaktadır.

### **Araştırmacı Kimlik ile Resimsel Sezgi Arasında**

Prof. Dr. Ümit Gezgin'in Erbay'ın ele aldığı konular hakkında bilgi edindikten ve araştırma yaptıktan sonra bunları resme taşıdığı yönündeki değerlendirmesi, sanatçının akademisyen ve araştırmacı kimliği ile ressamlığı arasındaki ilişkiyi anlamlandırmak açısından önemli bir çerçeve sunmaktadır. Bununla birlikte resimlerdeki anlamı yalnızca sanatçının konu hakkında sahip olduğu bilgiyle açıklamak yeterli değildir. Bilginin sanatsal üretime dönüşmesi; seçilmesi, sadeleştirilmesi, simgeselleştirilmesi ve plastik bir düzen içerisinde yeniden kurulmasını gerektirmektedir. Erbay'ın resimlerinde araştırma, sanat eserinin nihai biçimi olmaktan çok, yaratıcı süreci besleyen düşünsel bir hazırlık olarak görünmektedir.

*Kyoto Protokolü* bu açıdan dikkat çekici bir örnektir. Uluslararası çevre politikasına ilişkin bir kavram, eserde bir sözleşmenin, toplantının veya politik sürecin açıklayıcı betimine dönüştürülmemiştir. Bunun yerine yerleşim, doğa ve insan müdahalesi arasındaki ilişki, yukarıdan görülen mekânsal bir kurgu

içerisinde yeniden ele alınmıştır. Benzer biçimde *Soma 2014* de facianın tarihsel veya sayısal bilgisini aktarmaktan çok, olayın insani boyutunu birbirine yaklaşan figürler, soğuk renk düzeni ve baretlerin tekrarı üzerinden görünür kılmaktadır.

Bu yaklaşım, Erbay'ın akademik bilgi ile sezgisel ve duygusal anlatım arasında bir denge kurduğunu düşündürmektedir. Sanatçının resimleri bir yandan belirli olaylara, mekânlara ve toplumsal tartışmalara bağlanırken, diğer yandan bu bağlamların ötesine geçen daha geniş anlam alanlarına açılmaktadır. Belirli bir orman yangını doğanın kırılganlığıyla, bir maden faciası emek, dayanışma ve kolektif kayıp düşüncesiyle, bir patlama ise barışın şiddet karşısındaki kırılganlığıyla ilişkilendirilebilecek görsel anlamlar üretmektedir.

Doç. Dr. Mutlu Erbay, sanatçının desen, renk, espas ve kompozisyon bilgisinin yanı sıra taklidin dışına çıkmaya, yeni estetik çözümler aramaya ve disiplinler arası düşünmeye önem verdiğini belirtmektedir. Aynı değerlendirmede Fethiye Erbay'ın sanatsal üretimi, sanat yönetimi ve müzecilik alanlarında yürüttüğü akademik çalışmalarla birlikte ele alınmaktadır (M. Erbay, 2025, s. 64). Bu değerlendirme, çalışma kapsamında incelenen eserlerde görülen teknik ve kompozisyon çeşitliliğiyle de uyum göstermektedir. Figür, kent ve doğa konularının her birinde aynı resimsel şemanın tekrarlanması yerine, ele alınan konuya göre farklı yüzey düzenlerinin ve plastik çözümlerin kullanılması sanatçının biçimsel esnekliğini ortaya koymaktadır.

Bu sanatsal eleştiri ve çözümlemelerden hareketle Prof. Dr. Fethiye Erbay'ın resimsel dili; renkçi yaklaşım, biçim-içerik dengesi, parçalı yüzey kurgusu, figür ile lekenin karşılıklı kullanımı ve ele alınan konuya göre değişen mekânsal düzenlemeler üzerinden tanımlanabilir. Sanatçının özgünlüğü yalnızca çevre, kent, kadın, toplumsal travma veya barış gibi konuları resmin konusu hâline getirmesinden kaynaklanmamaktadır. Bu konuları doğrudan açıklayıcı veya didaktik bir anlatı içerisinde sunmak yerine, resmin plastik olanakları aracılığıyla yeniden kurması, eserlerinin ayırt edici özelliklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

## Sonuç

Bu çalışma, akademik, müzecilik ve sanat çevrelerinde “Müzelerin Kraliçesi” olarak da anılan Prof. Dr. Fethiye Erbay'ın ressam kimliğini, NİK Sanat tarafından farklı yıllarda yayımlanan takvimlerde yer alan seçilmiş eserler üzerinden değerlendirmek amacıyla hazırlanmıştır. Araştırma, sanatçının bütün resim üretimini temsil etme iddiası taşımamakta; sergilenmiş, farklı koleksiyon-

lara geçmiş, kişisel arşivinde bulunan veya henüz kamusal dolaşıma girmemiş diğer eserlerin varlığı dikkate alınarak ulaşılabilen görsel-belgesel malzemeyle sınırlandırılmaktadır. Bu nedenle ulaşılan sonuçlar, Fethiye Erbay'ın bütün sanat üretiminden çok, çalışma kapsamında incelenen sekiz eser için geçerlidir.

İncelenen eserler, Erbay'ın toplumsal, çevresel ve kentsel meselelere yönelik ilgisinin tek bir dönemle sınırlı olmadığını ortaya koymaktadır. *Kyoto Protokolü* ile *Bodrum Orman Yangını* doğal çevrenin kırılganlığı ve insanın çevreyle ilişkisi; *Çarpık Kentleşme* ile *Kentleşme* yapılaşma, yoğunluk ve metropol yaşamı; *Soma 2014* ile *Barışa Karşı Patlama* emek, toplumsal kayıp, dayanışma, şiddet ve barış bağlamında okunabilmektedir. *Çalışan Kadın İmajı* ve *Çelişki* ise bu tematik çerçeveyi kadın kimliği, toplumsal roller, modern yaşam ve geleneksel olan ile çağdaş olan arasındaki gerilimlere doğru genişletmektedir. Böylece insan, toplum, kent ve doğa, sanatçının farklı dönemlerde yeniden ele aldığı birbirleriyle ilişkili problem alanları olarak belirginleşmektedir.

Erbay'ın resimlerinde toplumsal ve çevresel içerik, plastik değerlerin önüne geçen doğrudan açıklayıcı veya didaktik bir anlatıya dönüşmemektedir. Sıcak-soğuk ve açık-koyu renk karşıtlıkları, figür-leke ilişkisi, yüzey yoğunluğu, ritim, yüksek bakış açısı ve parçalı kompozisyonlar, ele alınan konuların resimsel dile aktarılmasında belirleyici olmaktadır. *Bodrum Orman Yangını* ve *Barışa Karşı Patlama*'da sıcak renklerin kompozisyona yayılan hareketi, kent resimlerinde yapılar, yollar ve araçların yüzeyi yoğunlaştırması, *Soma 2014*'te ise birbirine yaklaşan figürler ile soğuk renk düzeni, biçim ile içerik arasındaki ilişkinin konuya göre yeniden kurulduğunu göstermektedir. Benzer biçimde *Çalışan Kadın İmajı* ve *Çelişki*'de görülen parçalı yüzey anlayışı, toplumsal ve düşünsel içeriğin doğrudan kompozisyonun kuruluşuna taşındığını ortaya koymaktadır.

Akademisyen sanatçının resimsel üretimini anlamlandıran bir diğer unsur, akademisyen, sanat eğitimcisi, müzeci ve araştırmacı kimlikleri ile ressamlığı arasındaki karşılıklı beslenme ilişkisidir. Farklı disiplinlerde aldığı eğitimler ve yürüttüğü araştırmalar, Erbay'ın ele aldığı konulara geniş bir düşünsel çerçeveden yaklaşmasına olanak sağlamaktadır. Bununla birlikte eserler akademik bilginin görsel açıklamalarına indirgenmemekte; araştırma ve gözlem, renk, biçim, figür ve kompozisyon aracılığıyla bağımsız bir estetik yapıya dönüştürülmektedir. Bu yönüyle Erbay, sanatın yalnızca üretimiyle değil; eğitimi, yönetimi, sergilenmesi, belgelenmesi ve toplumsal dolaşımıyla da ilişki kuran çok yönlü bir akademisyen-sanatçı profili ortaya koymaktadır.

NİK Sanat takvimleri ise incelenen eserlerin farklı dönemlerde belgelenmesi

ve yeniden dolaşıma girmesi bakımından araştırmanın önemli görsel-belgesel kaynaklarını oluşturmuştur. Takvim sayfaları özgün tabloların yüzey, doku ve renk özelliklerini bütünüyle aktaramasa da eserlerin ad, teknik, ölçü ve dönem bilgilerinin korunmasına ve farklı tarihlerde yeniden görünürlük kazanmasına katkı sağlamaktadır. Bu bakımdan takvimler, Fethiye Erbay’ın bütün sanat üretimini temsil eden kapsamlı bir katalogdan çok, sanatçının farklı dönemlerdeki üretiminin belirli örneklerini günümüze taşıyan sınırlı bir görsel arşiv niteliğinde değerlendirilebilir.

Tüm bunlardan yola çıkarak Prof. Dr. Fethiye Erbay, bir “kültür ve medeniyet ressamı” olmasının yanı sıra doğa, kent, emek, kadın, toplumsal travma, şiddet ve barış gibi çağdaş yaşamın temel meselelerini de resimsel düşüncenin konusu hâline getiren bir akademisyen sanatçımızdır. Eserleri, yaşadığı dönemin olay ve sorunlarıyla ilişki kurarken bunları doğrudan belgelemek yerine renk, biçim, figür ve kompozisyon aracılığıyla yeniden yorumlamakta ve toplumsal görsel belleğin oluşumuna katkıda bulunmaktadır. Bu nedenle Prof. Dr. Fethiye Erbay’ın ressamlığı, akademik ve müzecilik çalışmalarının yanında ikincil bir uğraş olarak değil, kendi biçimsel bütünlüğüne, düşünsel sürekliliğine ve özgün ifade olanaklarına sahip bir sanat pratiği olarak değerlendirilmelidir. Akademik ve sanatsal yaşamı boyunca genç kuşaklarla bilgi ve deneyimini paylaşmayı sürdüren Prof. Dr. Fethiye Erbay’ın çok yönlü üretiminin, gelecekte gerçekleştirilecek sanat tarihi, müzecilik ve sanat araştırmalarına yeni inceleme alanları açması beklenmektedir.

## Kaynakça

- Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal*, 9(2), 27–40. <https://doi.org/10.3316/QRJ0902027>
- Erbay, F. (2009). *Müze yönetimini kurumlaştırma çabası (1984–2009)*. Mimarlık Vakfı Enstitüsü.
- Erbay, F. (2017). Türkiye’de müzecilik eğitiminin üniversitelerde kurumsallaşması. *Millî Eğitim*, 46(214), 105–122.
- Erbay, F. (2017). Türkiye’de müzecilik eğitiminin üniversitelerde kurumsallaşması. *Millî Eğitim*, 46(214), 105–122.
- Erbay, F. (2019). *İstanbul’un 100 müzecisi*. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür AŞ.
- Erbay, F. (2025). Müzecilik eğitiminde yeni pratikler. R. Yağcı vd. (Ed.), *Dünden bugüne Cumhuriyet müzeciliği* (s. 172–192). Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.

- Erbay, M. (2025). Fethiye Erbay'ın sanat ve müze çalışmalarının akademik boyutları. İçinde F. Geçen & M. Ateşli (Ed.), *Cumhuriyetten günümüze Türk resim sanatına akademik bakış 4* (ss. 51–65). Palet Yayınları.
- Feldman, E. B. (1994). *Practical art criticism*. Prentice Hall.
- United Nations Framework Convention on Climate Change. (t.y.). *The Kyoto Protocol*. UNFCCC.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (12. bs.). Seçkin Yayıncılık.

## Görsel Kaynakça

- Görsel 1:** *Bodrum Orman Yangını* [Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 70 × 50 cm]. NİK Sanat 2022 Takvimi, Ekim; Fethiye Erbay Kişisel Arşivi.
- Görsel 2:** *Kyoto Protokolü* [Tuval üzerine yağlıboya, 85 × 95 cm]. NİK Sanat 2018 Takvimi, Ağustos; Fethiye Erbay Kişisel Arşivi
- Görsel 3:** *Çarpık Kentleşme* [Tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 70 × 75 cm]. NİK Sanat 2021 Takvimi, Ağustos; Fethiye Erbay Kişisel Arşivi.
- Görsel 4:** *Kentleşme* [Tuval üzerine yağlıboya, 60 × 70 cm]. NİK Sanat 2014 Takvimi, Şubat; Fethiye Erbay Kişisel Arşivi.
- Görsel 5:** *Soma 2014* [Tuval üzerine yağlıboya, 90 × 70 cm]. NİK Sanat 2015 Takvimi, Mayıs; Fethiye Erbay Kişisel Arşivi.
- Görsel 6:** *Barışa Karşı Patlama* [Tuval üzerine yağlıboya, 90 × 70 cm]. NİK Sanat 2016 Takvimi, Ekim; Fethiye Erbay Kişisel Arşivi.
- Görsel 7:** *Çelişki* [Tuval üzerine yağlı boya, 90 × 150 cm]. NİK Sanat 2002 Takvimi, Mayıs; Fethiye Erbay Kişisel Arşivi.
- Görsel 8:** *Çalışan Kadın İmajı* [Tuval üzerine yağlı boya, 90 x 100 cm]. NİK Sanat 2002 Takvimi, Kasım; Fethiye Erbay

## 5. BÖLÜM

### **KAVRAMSAL ÇERÇEVEDEN PLASTİK SÖYLEME: ÖZKAN BAYSAL'IN “ANILAR VE KÂBUSLAR SERİSİ” İSİMLİ YAPITLARININ SEMİYOTİK VE FELSEFİ İNCELEMESİ<sup>1</sup>**

**Öğr. Gör. Ümit PARSIL**

Adıyaman Üniversitesi, Teknik Bilimler  
Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü  
umitparsil@adiyaman.edu.tr  
<https://orcid.org/0000-0002-1901-5400>

#### **Giriş**

1978 yılında Kayseri’de doğan Özkan Baysal, 2002 yılında Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nden fakülte birincisi olarak mezun olmuştur. Sanatçı, 2005 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı’ndaki lisansüstü eğitimini tamamlamış ve aynı yıl Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nde öğretim görevlisi olarak akademik yaşamına başlamıştır. Halen aynı kurumda görevini sürdüren Baysal, 2024 yılında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı’nda sanatta yeterlik eğitimini tamamlamıştır. İki kişisel sergi gerçekleştiren sanatçı, çok sayıda karma sergide yer almış ve bir ödüle layık görülmüştür.

---

1 Bu kitap bölümünde sanatçı Özkan BAYSAL ile görüşme yapılmış olup görseller üzerinden yeniden yorumlamalar yapılmış ve metnin içerik düzenlenmesinde yapay zeka GHAT GBT’den de destek alınmıştır.



Görsel 1. Özkan Baysal (<https://portal.dpu.edu.tr/ozkan.baysal>)

### Belleğin Karanlığında Anı ve Kâbus

Özkan Baysal'ın *Anılar ve Kâbuslar* başlıklı resim serisi, 35 × 50 cm ölçülerinde toplam yirmi çalışmadan oluşmakta ve bu kitap bölümünde ise beş çalışmaya yer verilmiştir. Siyah bir zemin üzerinde biçimlenen bu çalışmalar, ilk bakışta izleyiciyi karanlık, belirsizlik/sessizlikle karşı karşıya bırakırken, aynı zamanda resmin içsel derinliğini ve anlatısal gerilimini güçlendiren bir atmosfer meydana getirmektedir. Serinin temel plastik unsurlarını figürler, kapı imgeleri, çizgisel ışık huzmeleri ve mekânsal boşluklar oluşturmaktadır. Yatay ve dikey düzlemler üzerinde kurgulanan bu unsurlar, yalnızca kompozisyonel bir düzenleme olarak değil, aynı zamanda yaşam, ölüm, bellek, korku ve umut arasındaki gerilimin görsel göstergeleri olarak işlev görmektedir.

Serinin oluşum sürecinde Johan Heinrich Füssli'nin “*Karabasan*” adlı yapıtlarının önemli bir kaynak oluşturduğu görülmektedir. Füssli'nin eserlerinde karabasan, sanatçının bilinçdışının karanlık ve tekinsiz alanlarına açılan bir imge olarak karşımıza çıkarken, Baysal'ın *Anılar ve Kâbuslar* serisinde korku, yalnızca bireysel bir ruh hâlinin temsili olmaktan çıkarak kişisel ve kolektif bilinçdışı arasında hareket eden daha geniş bir anlam alanına taşınmaktadır. Bu nedenle seri, bir yandan sanatçının kişisel yaşamına ve bilinçdışı süreçlerine gönderme yaparken, diğer yandan insanlığın ortak korkularına, kayıplarına ve kırılganlıklarına açılan sembolik bir alan oluşturmaktadır.

Baysal'ın çalışmalarında rüya ve korku kavramlarının birbirine eklemlendiği görülmektedir. Ancak serinin merkezinde korkunun kendisinden çok, **güvenli ve tanıdık olanın bir anda tekinsiz hâle gelmesi** bulunmaktadır. Geçmişte mutlulukla

ilişkilendirilen bir anı, zaman içerisinde kayıp ve ölümün gölgesinde yeniden anlam kazanabilmektedir. Böylece anı ile kâbus, birbirinden kesin sınırlarla ayrılan iki karşıt kavram olmaktan çıkarak aynı belleğin iki farklı yüzüne dönüşmektedir.

Bu noktada Carl Gustav Jung'un kişisel ve kolektif bilinçdışı kavramları, serinin anlam katmanlarının çözülmesinde önemli bir kuramsal zemin sunmaktadır. Jung'a göre kişisel bilinçdışı, bireyin daha önce bilinçli ya da bilinçdışı olarak edindiği, zamanla unuttuğu, bastırdığı veya bilinç düzeyinin altında kalan deneyimleri kapsamaktadır. Jung, özellikle çocukluk deneyimlerinin sonraki psikik yaşam üzerindeki belirleyici rolüne dikkat çekmektedir. Kolektif bilinçdışı ise bireyin kişisel deneyimlerini aşan, insanlığın tarihsel ve kültürel geçmişinden taşınan ortak korku, dürtü ve duygu örüntülerini ifade etmektedir. İnsanlığın geçmiş deneyimlerinin izleri, düşler, masallar ve dinsel ritüeller gibi çeşitli kültürel biçimler aracılığıyla günümüze taşınmaktadır (Kavut, 2020: 685).

Bu bağlamda *Anılar ve Kâbuslar Serisi*, yalnızca bireysel bir bilinçdışı deneyimin plastik karşılığı olarak değil, kişisel olanın kolektif olanla kesiştiği bir görsel anlatı olarak değerlendirilebilir. Serideki imgeler, sanatçının özel yaşamından hareket etmekle birlikte, izleyicinin kendi korkuları, kayıpları ve anılarıyla ilişki kurabileceği açık uçlu bir anlam alanı yaratmaktadır.

### **Anıdan Kâbusa: Belleğin Görsel İnşası**

Serinin ilk örneği olan *Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 1*, dikey dikdörtgen bir tuval üzerinde kurgulanmıştır.



**Görsel 2.** Özkan Baysal, *Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 1*, 35 × 50 cm, tuval üzerine karışık teknik, 2023 (Sanatçı ile Kişisel Erişim 20.08.2026)

Eserin siyah zemininde, kompozisyonun sol üst bölümünde tarihsel nitelikte bir kapı, sağ alt bölümünde ise bir fotoğraf karesi yer almaktadır. Bu iki görsel unsuru birbirine bağlayan çapraz ışık huzmesi, kompozisyonun hem görsel hem de anlamsal merkezini oluşturmaktadır. Kapıdan geldiği düşünülen ışığın odak noktasında küçük bir kız çocuğunun bulunması, eserin anlatsal yapısının çocuk figürü üzerinden kurulduğunu göstermektedir.

Burada kapı yalnızca mimari bir unsur değildir. Kapı, iki farklı gerçeklik arasında geçişi sağlayan bir eşik olarak düşünülebilir. Bir tarafta geçmiş, anılar ve aile; diğer tarafta belirsizlik, kayıp ve ölüm bulunmaktadır. Dolayısıyla kapı, fiziksel bir mekândan ziyade **varlık ile yokluk, geçmiş ile şimdi, gerçek ile düş arasında bir sınır** hâline gelmektedir.

Fotoğraf karesi ise belleğin sabitlenmiş bir anını temsil eder. Ancak bu an, eserin karanlık atmosferi içerisinde artık yalnızca mutlu bir geçmişin hatırası değildir. Fotoğrafın varlığı, geçmişin bugün üzerindeki etkisini görünür kılarken, aynı zamanda belleğin kırılğan yapısına işaret etmektedir. Böylece fotoğraf, anının göstergesi olmaktan çıkarak kaybın da göstergesine dönüşür.

Eserdeki küçük kız çocuğu ise anlatının temel öznesidir. Çocuk figürünün merkezî konumu, masumiyet kavramını öne çıkarırken aynı zamanda geleceğe ilişkin kaygıların da taşıyıcısı hâline gelmektedir. Baysal'ın çalışmaları bu noktada yalnızca kendi bilinçdışına ilişkin bir anlatı olmaktan çıkar; sanatçının kızı Eylül Lina'nın gelecekte yaşayabileceği varsayılan kayıp ve korkuların da imgesel bir anlatısına dönüşür.

Geçmişte yaşanmış güzel anıların, ölüm ve kayıp düşüncesiyle birlikte bir anda kâbusa dönüşmesi, serinin temel dramatik çatısını oluşturmaktadır. Bu nedenle çocuk figürü yalnızca masumiyetin sembolü değildir; aynı zamanda dünyadaki toplumsal, psikolojik ve sosyolojik travmaların en kırılğan öznesidir. Ailevi sorunlar, sağlık problemleri, savaşlar, doğal afetler ve çeşitli toplumsal krizler yetişkinlerin dünyasında ortaya çıksa da bu travmaların en ağır sonuçlarından biri çoğu zaman çocukların dünyasında görünür hâle gelmektedir.

Baysal'ın çocuk figürü üzerinden kurduğu anlatı, bu nedenle bireysel olan ile toplumsal olan arasında bir geçiş alanı yaratmaktadır. Çocuğun bakışı, kişisel bir hikâyeyi temsil ederken aynı zamanda savaş, ölüm, afet ve kayıp gibi kolektif travmaların da taşıyıcısı hâline gelir.

## Kişisel Korkudan Kolektif Korkuya

Korku, insan deneyiminin en temel duygularından biri olmakla birlikte, ortaya çıkış biçimi ve kapsamı bakımından farklı katmanlarda değerlendirilebilir. Bireysel korkular çoğunlukla kişinin özgül deneyimleriyle ilişkili olup fobiler, yalnızlık, karanlık veya belirli nesne ve durumlara yönelik kaygılar biçiminde ortaya çıkabilmektedir. Kolektif korkular ise bireysel sınırları aşarak toplumun tamamını etkileyen travmatik deneyimlerden beslenmektedir.

Savaşlar, depremler, seller, heyelanlar ve diğer doğal afetler bu anlamda kolektif korkunun başlıca kaynakları arasında değerlendirilebilir. İnsan eliyle yaratılan yıkımlar ile doğanın neden olduğu felaketler farklı biçimlerde gerçekleşse de her ikisi de insanın güvenlik duygusunu sarsmakta ve yaşamın sürekliliğine ilişkin algısını değiştirmektedir.

*Anılar ve Kâbuslar Serisi* tam da bu noktada kişisel korku ile kolektif korkunun kesiştiği bir görsel alan yaratmaktadır. Çocuğun yaşadığı varsayılan aile kaybı bireysel bir trajedi gibi görünse de ölüm, ayrılık, savaş, afet ve kayıp gibi temalar aracılığıyla evrensel bir korkuya dönüşmektedir.

Bu nedenle serideki karanlık yalnızca fiziksel bir boşluk değildir. Karanlık, bilinmeyen, kayıp ve geleceğe ilişkin belirsizliğin görsel karşılığıdır. Siyah zemin, figürleri ve diğer görsel göstergeleri çevreleyen bir boşluk yaratırken, aynı zamanda izleyicinin kendi bilinçdışıyla karşılaşabileceği psikolojik bir alan açmaktadır.



**Görsel 3.** Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 2” 35x50 cm., Tuval üzerine karışık teknik, 2023 (Sanatçı ile Kişisel Erişim 20.08.2026)

## Kapı, Işık ve Eşik: Yaşam ile Ölüm Arasında

Serinin dikkat çekici göstergelerinden biri olan kapı imgesi, eserlerin semi-

yotik çözümlemesinde özel bir önem taşımaktadır. Kapı, gündelik yaşamda bir mekâna giriş ve çıkışı sağlayan işlevsel bir nesne olmakla birlikte, sembolik düzlemde geçiş, dönüşüm ve eşik kavramlarını çağrıştırmaktadır.

Bu anlamda Baysal'ın kapısı, yaşam ile ölüm arasında konumlanan bir eşik olarak okunabilir. Kapının ardında ne olduğu belirsizdir; ancak kapıdan içeri sızan ışık, bu belirsizliği bütünüyle karanlık bir sonuca dönüştürmez. Tam tersine, ışık karanlığın içinde küçük fakat belirgin bir umut alanı oluşturur.

Bu ışık, serinin karamsar atmosferini kıran temel plastik göstergelerden biridir. Karanlık içerisinde belirginleşen ışık, yaşanan kâbusların bir gün sona erebileceğine ilişkin umudu simgelemektedir. Dolayısıyla ışık, ölümün karşısına yaşamı; umutsuzluğun karşısına umudu, bilinmeyen karşısına olasılığı yerleştirir.

Kapı ve ışığın birlikte kullanılması, eserin anlamını daha da derinleştirir. Kapı geçişi, ışık ise bu geçişin yönünü temsil etmektedir. Böylece iki unsur birlikte düşünüldüğünde, ölüm yalnızca bir son olarak değil, varoluşsal bir dönüşümün eşiği olarak da okunabilir.

Bu bağlamda Âşık Veysel'in *Uzun İnce Bir Yoldayım* şiirindeki “iki kapılı han” metaforu, serinin kapı imgesiyle anlamlı bir ilişki kurmaktadır. Dünya, bir taraftan girişin diğer taraftan çıkışın bulunduğu geçici bir mekân olarak düşünülürken, ölüm yaşamın kaçınılmaz sonu olarak karşımıza çıkar. Baysal'ın resimlerinde kapının taşıdığı sembolik anlam da bu varoluşsal geçiş düşüncesiyle örtüşmektedir ve sanatçılar kendi köklerinden, yaşam tecrübelerinden beslenen biçimleri doğrudan açığa çıkarmaktadırlar (Atlı, 2024: 170).



**Görsel 4.** Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 3” 35x50 cm., Tuval üzerine karışık teknik, 2023 (Sanatçı ile Kişisel Erişim 20.08.2026)

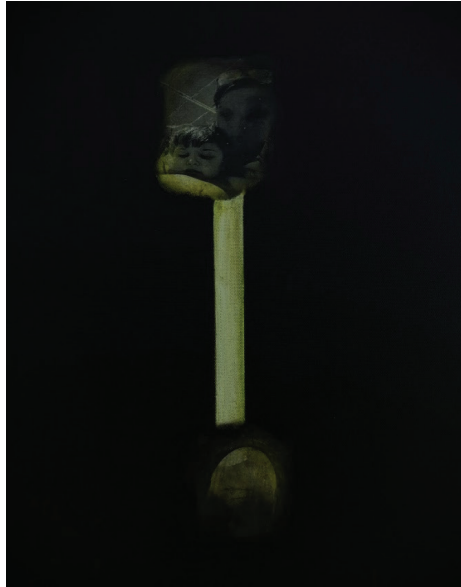
## Figür, Deformasyon ve Kayıp

Seride anne ve baba figürlerinin deformasyona uğratılması, ölüm ve kayıp kavramlarının görsel olarak ifade edilmesinde önemli bir rol üstlenmektedir. Figürlerin deformasyonu, fiziksel gerçekliğin bozulmasının ötesinde, belleğin travma karşısında uğradığı dönüşümü de düşündürmektedir.

Bellek, geçmiş olduğu gibi saklayan durağan bir arşiv değildir. Yaşanan olaylar, zaman içerisinde yeniden hatırlanır, değişir ve farklı duygusal bağlamlar içerisinde yeniden anlam kazanır. Bu nedenle resimlerdeki deformasyon, geçmişin artık eskisi gibi geri getirilemeyeceğinin görsel karşılığı olarak okunabilir.

Bir zamanlar mutluluğun göstergesi olan aile fotoğrafı, ölüm düşüncesi-nin devreye girmesiyle birlikte kaybın göstergesine dönüşmektedir. Böylece aynı imge iki farklı zamansal ve duygusal anlam taşımaktadır: Fotoğraf geçmişte mutluluğu, şimdi ise yokluğu temsil etmektedir.

Bu durum, serinin başlığında yer alan “anı” ve “kâbus” kavramlarının birbirinden ayrı değil, birbirini tamamlayan iki durum olduğunu göstermektedir. Anı, kaybın ardından kâbusa dönüşebilmekte; kâbus ise geçmişteki anının karanlık bir izdüşümü hâline gelebilmektedir.



**Görsel 5.** “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 4” 35x50 cm., Tuval üzerine karışık teknik, 2023 (Sanatçı ile Kişisel Erişim 20.08.2026)

## Plastik Söylemde Bilinçdişi ve Varoluş

Özkan Baysal'ın *Anılar ve Kâbuslar Serisi*, biçimsel açıdan sınırlı sayıda ki görsel unsur üzerinden oldukça yoğun bir anlam alanı oluşturmaktadır. Siyah zemin, çocuk figürü, kapı, fotoğraf, ışık ve boşluk; kendi başlarına belirli göstergeler olmakla birlikte, bir araya geldiklerinde yaşam, ölüm, bellek, korku, kayıp ve umut ekseninde bütüncül bir plastik söylem meydana getirmektedir.

Serinin yirmi çalışmadan oluşması ve çalışmaların aynı kavramsal eksen üzerinde biçimlenmesi, sanatçının tekil bir olaydan ziyade süreklilik gösteren bir düşünce alanını araştırdığını ortaya koymaktadır. Her resim, aynı temel sorunun farklı bir görsel varyasyonu gibi düşünülebilir: **İnsanın güvenli ve tanıdık olarak kabul ettiği yaşam, ne kadar süreyle aynı kalabilir?**

Bu soru, seriyi yalnızca bilinçdişi kavramı üzerinden değerlendirmekten çıkarak varoluşsal bir sorgulamaya taşımaktadır. İnsan, yaşam ile ölüm arasında sürekli bir dönüşüm hâlinindedir. Mutluluk ve acı, güven ve korku, varlık ve yokluk birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılmamaktadır. Yaşamın herhangi bir anında meydana gelebilecek bir olay, bütün anlam dünyasını değiştirebilmekte; geçmişte mutluluk veren bir anı, gelecekte acının kaynağına dönüşebilmektedir.

Bu nedenle serideki görsel tekrarlar yalnızca biçimsel bir yineleme değildir. Zaman, mekân ve figürlerde meydana gelen değişimler aracılığıyla yaşamın dönüşebilirliği vurgulanmaktadır. Görünürde benzer kalan kompozisyonlar, farklı bağlamlarda yeni anlamlar üretmekte ve böylece belleğin hiçbir zaman sabit kalmadığını göstermektedir.



**Görsel 6.** Özkan Baysal “Anılar ve Kâbuslar Serisinden, İsimsiz 5” 35x50 cm., Tuval üzerine karışık teknik, 2023 (Sanatçı ile Kişisel Erişim 20.08.2026)

## Sonuç

### *Kâbusun İçinden Geçen Işık*

Bireysel belleğin sınırlarından hareket ederek insanlığın ortak korkularına ulaşan çok katmanlı bir plastik anlatı ortaya koymaktadır. Seri, ilk bakışta korku ve kâbus kavramları etrafında şekillenmiş görünse de derinlemesine incelendiğinde temel meselesinin yalnızca korku olmadığı anlaşılmaktadır. Asıl mesele, **mutluluk ile kayıp, yaşam ile ölüm, anı ile kâbus ve gerçek ile düş arasındaki kırılğan sınırdır.**

Çalışmalarda kullanılan siyah zemin, bilinçdışının karanlık alanını ve bilinmeyenin tekinsizliğini görünür kılarken; çocuk figürü masumiyetin, kırılğanlığın ve geleceğe ilişkin kaygının taşıyıcısı hâline gelmektedir. Kapı, yaşam ile ölüm arasındaki eşiği; fotoğraf, geçmişin bellekte sabitlenmiş izini; deformasyon, kaybın ve travmanın belleği dönüştürücü etkisini; ışık ise karanlığın içerisinde varlığını sürdüren umudu temsil etmektedir.

Jung'un kişisel ve kolektif bilinçdışı kavramları üzerinden değerlendirildiğinde seri, sanatçının bireysel deneyimlerinin ötesine geçen bir anlam alanı kazanmaktadır. Sanatçının kendi yaşamından ve çocuğuna ilişkin kaygılarından hareket eden anlatı, ölüm, ayrılık, savaş, afet ve kayıp gibi bütün insanlığı ilgilendiren ortak korkulara açılmaktadır. Böylece kişisel olan, kolektif olana dönüşmekte; sanatçının özel belleği izleyicinin ortak belleğiyle kesişmektedir.

Serinin semiyotik yapısı da bu dönüşümü desteklemektedir. Kapı, ışık, çocuk, fotoğraf, karanlık ve deformasyon gibi göstergeler, tek başlarına anlam taşıdıkları kadar, birbirleriyle kurdukları ilişkiler üzerinden daha geniş bir anlatı meydana getirmektedir. Bu anlatının merkezinde ise yaşamın geçiciliği ve insanın bu geçicilik karşısındaki kırılğanlığı bulunmaktadır.

Sonuç olarak *Anılar ve Kâbuslar Serisi*, geçmişin yalnızca hatırlanan bir zaman olmadığını; her hatırlayışta yeniden kurulan, değişen ve kimi zaman travmatik bir biçimde dönuşen bir deneyim olduğunu göstermektedir. Anı ile kâbus arasındaki sınırın ortadan kalktığı bu görsel dünyada, ölüm yaşamın karşısı olmaktan ziyade onun kaçınılmaz eşlikçisi hâline gelir. Ancak sanatçının karanlık içerisinde konumlandığı ışık, bu varoluşsal karamsarlığın bütünüyle umutsuzluğa dönüşmesini engeller.

Belki de serinin en güçlü söylemi tam burada ortaya çıkmaktadır: **Kâbusun varlığı, ışığın yokluğunu zorunlu kılmaz.** Karanlığın içinde beliren küçük bir ışık huzmesi, yaşamın bütün kırılğanlığına rağmen umudun hâlâ mümkün olduğunu hatırlatır. Böylece Baysal'ın resimleri, ölüm ve kayıp üzerine bir anlatı kurarken aynı zamanda yaşamın değerini de görünür kılmaktadır. Anılar

kâbusa dönüşebilse de kâbusların içinden geçen bir ışık, belleğin ve yaşamın yeniden kurulabileceği ihtimalini her zaman açık bırakmaktadır.

## Kaynakça

- Kavut, S. (2020). Carl Gustav Jung: kavramları, kuramları ve düşünce yapısı üzerine bir inceleme. *International Journal of Cultural and Social Studies*, 6 (2),
- Atlı, Ç. (2024). *Mitolojide Sığır İmgesinin Resim Sanatına Yansıması*, Bilimin Işığında Resim Sanatında Söylemler 2, (Ed. Prof. Dr. Fahrettin Geçen, Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Gönülay Çalıklı) 1. Basım Temmuz 2026 Karadeniz Kitap, Atikel Akademi, İstanbul

## Görsel Kaynakça

**Görsel 1:** <https://portal.dpu.edu.tr/ozkan.baysal>

**Görsel 2:** Sanatçı ile Kişisel Erişim (20.08.2026)

**Görsel 3:** Sanatçı ile Kişisel Erişim (20.08.2026)

**Görsel 4:** Sanatçı ile Kişisel Erişim (20.08.2026)

**Görsel 5:** Sanatçı ile Kişisel Erişim (20.08.2026)

**Görsel 6:** Sanatçı ile Kişisel Erişim (20.08.2026)

## 6. BÖLÜM

### TANIK OLMAK ÇEKİRDEĞİ BAĞLAMINDA İBRAHİM BALABAN MÜZESİ

**Arş. Gör. Dr. Tuncay Murat ATAL**

Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi,  
Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi,  
Resim Bölümü, [tmatal@nku.edu.tr](mailto:tmatal@nku.edu.tr)  
<https://orcid.org/0009-0006-3197-3886>

#### Giriş

Müze, sanat yapıtlarının korunduğu ve sergilendiği kurumsal bir yapı olmanın ötesinde, sanatçıya, yapıta ve toplumsal hafızaya ilişkin izlerin bugünün izleyicisiyle karşılaştığı bir tanıklık alanıdır. Bu karşılaşma, özellikle bir sanatçının yaşamına, şahsi eşyalarına, el yazılarına, belgelerine ve kişisel tarih katmanlarında ürettiği yapıtlara aynı mekânda temas edilebildiğinde, müze deneyimini yalnızca sanat tarihsel bilgi edinme sürecinden çıkararak, söz konusu deneyimsel süreci canlılık hâli olarak algılatır. T. C. Süleymanpaşa Belediyesi İbrahim Balaban Müzesi bu anlamda, İbrahim Balaban'ın sanatsal üretimini onun yaşam öyküsünden ayırmadan deneyimlemeye imkân veren özgün bir mekân olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışma, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Resim Bölümü müfredatında yer alan RESSA415 Sanat Müzeleri ve Başyapıtlar I ve RESSA416 Sanat Müzeleri ve Başyapıtlar II dersleri kapsamında gerçekleştirilen ziyaretler ile müzeye farklı zamanlarda yapılan kişisel araştırma gezilerinde oluşan tanıklıklardan hareket etmektedir. Adı geçen derslerin yanı sıra Namık Kemal Üniversitesi ders havuzundaki bütün bölümlerin öğrencilerine açık olan UNİSEC-GSF 006 İzleyicinin Bakışından Resim adlı ders, bugüne kadar arkeoloji, hukuk, kimya, matematik, peyzaj mimarlığı, tarih, tıp vb. bölümlerden öğrencilerin katılımlarıyla derinlikli bir tar-

tışma alanı yaratmıştır. Başta İbrahim Balaban Müzesi olmak üzere, Tekirdağ ili sınırları içerisindeki bütün müzeler bahsedilen iki dersin içeriği kapsamında araştırılıp incelenmiştir. İbrahim Balaban Müzesi'ne periyodik olarak tanık olunmuştur ve müze, süreçteki irili ufaklı değişimleriyle deneyimlenmiştir. Bu içerikler doğrultusunda tekrarlanan karşılaşmalarda İbrahim Balaban'ın yaşamının, sanatının ve düşünsel dünyasının birbirinden ayrılması güç bir bütün oluşturduğu görülmüştür.

Araştırmada Beliz Güçbilmez'in (2026) *Manyetik Alan Teorisi* yöntem olarak seçilmiştir. Müze gözlemi, görsel çözümleme, mikro tarih ve kavramsal okuma Manyetik Alan Teorisi kapsamında gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın başlığındaki ana çekirdek olan tanık olmak, metnin manyetik alanına sirayet etmiştir. Dolayısıyla İbrahim Balaban Müzesi'ne, müzeden kaynaklı Ressam Balaban'ın kimliğine, ressamın seçilmiş sanatsal üretimlerinin doğrultusunda kişiliğine tanık olunmaktadır. Tanık olmak çekirdeğinin yanı sıra metnin manyetik alanının içerisindeki unsurların ve metaforların *hakikatini*, *zihnini* ve *belleğini* oluşturduğu çekirdekler mevcuttur. Araştırmanın kapsamında müze mekânı, müzeden seçilmiş belirli yapıtlar, Balaban'ın yaşam anlatısıyla ilişkilendirilerek çalışma sınırlandırılmıştır. Böylece bu araştırma ve incelemenin temel problemi, İbrahim Balaban Müzesi ve bu mekânın izleyicilere sunduğu imkânların nasıl bir tanıklık deneyimine dönüştüğüdür. Çalışma, tanık olmakla gerçekleşen deneyimin estetik duyumsamalarının hangi anlamlara karşılık geldiğini araştırmaktadır.

Bu manyetik alanın oluşturduğu bütünün başlangıç noktalarından biri, müzede karşılaşılan *15 Şubat 1942'de Kurulan Balaban'a Ait G. Odası* adlı kâğıt üzerine karakalem etüdü olarak tespit edilmiştir. Tanık olunan ilk karşılaşmadan 28 Ağustos 2026 Cuma günü bilgi edinmek için gerçekleştirilen en son ziyaret gününe kadar, her seferinde İbrahim Balaban'ın varoluşunu sanatsal üretimlerinin her birinin en ortasından başlatan bir unsur, Balaban'a Ait G. Odası adlı resim olmuştur. Sanatçının yaşamındaki yuva, ayrılık, mapusâne, aidiyet ve yeniden başlama deneyimlerinin fiziksel hacmi küçük fakat yoğun bir kaydı niteliğindeki bu kâğıt üzerine karakalem etüt, çalışmanın ilk bölümünün düşünsel eksenini oluşturmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde kullanılan *in medias res* (Güçbilmez, 2018) yaklaşımı, Balaban'ın yaşam öyküsünü kronolojik bir başlangıçtan anlatmak yerine, sanatçının varoluşunun ve üretiminin ortasında duran bir imgeden hareket etmeyi mümkün kılmaktadır. Balaban'a Ait Gelin Odası bu bağlamda yalnızca biyografik bir belge veya erken tarihli bir desen olarak değil; nostalji, yuva, kök salma ve kökünden sökülme kavramlarının kesiştiği bir tanıklık

nesnesi olarak ele alınmaktadır. Barbara Cassin'ın nostalji üzerine düşünceleri, Carlo Ginzburg'un mikro tarih yaklaşımı ve Zeynep Sayın'ın anarşiv kavramsallaştırması, Balaban'ın egemen sınıflandırmalara sığmayan yaşamının ve kendi sözünü ve imgesini kurma biçiminin tartışılmasına kavramsal bir zemin sağlamaktadır.

Bu çalışmanın II. Bölümü *Balaban'ın Otoportresi* adıyla kaleme alınmıştır. İçeriğinde Tekirdağ İbrahim Balaban Müzesi'ndeki otoportresi başta olmak üzere, Balaban'dan yansıyan ve sanatsal üretimlerinden şahsi eşyalarına kadar takip edilebilen ressamın dokunuşunun izi sürülmüştür. Çalışmanın ikinci bölümünde, Balaban'ın otoportresi, el yazıları, manifestosu, desenleri, resimleri, kişisel eşyaları ve Nâzım Hikmet ile kurduğu usta-çıraklık, dostluk ve yoldaşlık ilişkisi üzerinden sanatçının kendisini nasıl kurduğu ve görünür kıldığı ele alınmaktadır. Hapishanenin Balaban'ın yaşamında yalnızca kapatılma mekânı olarak kalmayıp bir okul, atölye ve üretim alanına dönüşmesi; sanatçının köylülük, mahpusluk ve emek deneyimlerini kendine özgü bir resimsel dile taşıması bakımından önemlidir. Böylece İbrahim Balaban Müzesi, yalnızca sanatçının yapıtlarının sergilendiği bir mekân değil, onun yaşantısının izdüşümünün, kişisel tarihinin ve kültürel mirasının izleyici tarafından yeniden okunabildiği bir tanıklık alanı hâline gelmektedir.

Bu doğrultuda çalışmanın amacı, İbrahim Balaban'ın sanatını yalnızca biçimsel ya da kronolojik bir sanat tarihi anlatısı içinde değerlendirmek değil; müze mekânında karşılaşılan yapıt, belge, nesne ve kişisel izlerden hareketle sanatçının yaşamı ile üretimi arasındaki ilişkiyi görünür kılmaktır. Tanık olmak, burada edilgin bir bakıştan çok, geçmişten gelen izlerle karşılaşarak onları yeniden anlamlandıran bir izleyici deneyimi olarak ele alınmaktadır. İbrahim Balaban Müzesi de bu deneyimin gerçekleştiği, sanatçının yokluğunda onun yaşantısının ve sanatsal varlığının izleyiciyle karşılaşmayı sürdürdüğü özgün bir mekân olarak çalışmanın merkezindeki unsurlardan biri şeklinde yer almaktadır.

## I. IN MEDIAS RES: BALABAN'A AİT GELİN ODASI

a.

“Babam bahçivandı. Şimdi bir bahçe.

Nereden başlayacağımı bilmiyorum. Başlangıç bu olsun. Söz konusu, tabii ki, bir son, ama son nereden başlar?” (Gospodinov, 2026: s. 11)

“Koştum tüttüncüye, kalem kâğıt aldım. Oturdum. Ada’nın تنها yollarında gezerken canım sıkılırsa küçük değnekler yontmak için cebimde taşıdığım çakımı çıkar-  
dım. Kalemi yonttum. Yontuktan sonra tuttum öptüm. Yazmasan deli olacaktım.”  
(Abasıyanık, 2022: s. 73)

“İşte seyreyle gözüm, hünerini Balaban’ın.

(...)” (Ran, 2008: ss. 25-29)

Carlo Ginzburg’un *Peynir ve Kurtlar Bir 16. Yüzyıl Değirmencisinin Evreni* adıyla dilimize kazandırılan mikro tarih çalışmasında merkezî bir konuma yerleştirdiği İtalyan köylüsü *Menocchio* ile İbrahim Balaban’ın yaşam öyküsü arasında, egemen sınıflandırma ve temsil biçimlerine direnme bakımından dik-kate değer bir yakınlık kurulabilir. Nâzım Hikmet’in yönlendirmesiyle resim yapmaya başlayan köylü İbrahim’in tasnif edilemezliği, bütünüyle temsil altına alınamazlığı, yargısal hükümlere indirgenemezliği, mapusâne damına sığ-mazlığı ve standartlaştırmaya karşı direnci, onun biricik isyankârlığının temel unsurlarını oluşturur. Bu açıdan Balaban, tıpkı asıl adı Domenico Scandella olan *Menocchio* gibi, şahsına münhasır bir evren kuramı geliştiren ve böylece egemen bilgi rejimlerinin belirlediği kategorilere bütünüyle yerleştirilemeyen, kendi sözünü ve imgesini kurarak tarihsel görünürlük kazanan bir özne olarak değerlendirilebilmektedir.

Carlo Ginzburg, günümüzde mikro tarih olarak adlandırılan tarihsel yaklaşımın kurucu ve önde gelen temsilcilerinden biridir. Ginzburg’un çalışmaları, egemen tarih yazımının büyük olaylara, siyasal iktidarlara ve kurumsal yapılara odaklanan bütүнleştirici anlatılarının dışına çıkarak sıradan insanların deneyimlerine, egemenin lineer tarih yazımının gölgesinde kalan yaşam öykülerine ve tarihsel kayıtlarda çoğu zaman gözden kaçırılan ayrıntılara yönelir. Bu bakımdan onun tarihsel bilgi üretme biçimi, Zeynep Sayın’ın *anarşiv* olarak kavramsallaştırdığı; arşivin sınıflandırıcı, düzenleyici ve hüküm verici yapısına direnç gösteren alternatif bir bilgi alanıyla ilişkilendirilebilmektedir.

Carlo Ginzburg uzun yıllar California Üniversitesi’nde Los Angeles’ta İtalyan Rönesansı Araştırmaları profesörü olarak incelemelerini ve araştırmalarını gerçekleştirmiştir. Ginzburg, geçmişte görülüp tanınmamış ve muhtemelen yüz

yıl sonra insanların tarih olarak günümüzden daha fazla ilgi duyacağı vakaları, kişileri ve düşünsel dünyaları araştırmalarının merkezine yerleştirmiştir ve bütün bu hususları akademik bir bilgi inşasıyla açığa çıkarmıştır. Bir 16. yüzyıl değirmencisi olan ve Menocchio olarak bilinen, 1532 doğumlu, Montecoreale’li Domenico Scandella’nın yaşantısını, ilki değirmenci elli iki yaşındayken gerçekleştirilen Engizisyon Mahkemeleri kayıtlarından (Ginzburg, 2016: s. 29) günümüze aktararak akademik bilgi üretmiştir. Büyük resimden ziyade kenarda kalmışları, marjinalleri, ayrıntıları vurgulayan Ginzburg (Foot, 2026) okur yazar olmayan değirmencinin zihinsel evrenini, o günün statükosuna karşı duruşunu, Menocchio mahkemesindeki Engizisyon idam kararından yola çıkarak gün yüzüne çıkarmıştır. Böylece sınırlı eğitim olanaklarına karşın çeşitli kitapların bilgisiyile karşılaşarak kendine özgü bir düşünsel evren oluşturan bir köylünün dinsel otoriteyle, yerleşik inançlarla ve dönemin egemen bilgi düzeniyle kurduğu çatışmalı ilişkiyi görünür hâle getirmiştir. Ginzburg’un çalışmasının önemi, Menocchio’yu yalnızca Engizisyon tarafından yargılanmış ve idam edilmiş bir sapkın olarak ele almamasından kaynaklanır. Tarihçi, mahkeme kayıtlarının suçlayıcı ve sınıflandırıcı dilinin içinden Menocchio’nun sesini, gündelik yaşamını, hayatı ve evreni okuma biçimini ve kozmolojik tasavvurunu açığa çıkarmaya çalışır. Böylelikle Engizisyon arşivi, yalnızca iktidarın hüküm verdiği bir kayıt sistemi olmaktan çıkarak hüküm altına alınmak istenen öznenin düşünsel direncinin de izlenebildiği çatışmalı bir alana dönüşür. Bu yönüyle Ginzburg’un araştırması, resmî arşivin sınırları içinde kalmasına rağmen arşivin otoritesini içeriden sarsan bir okuma pratiği ortaya koyar. Carlo Ginzburg’un Menocchio hakkındaki bu mikro tarih incelemesi, okur yazar olmayan İtalyan köylüsünün yargısı, infazı, dramı ve varoluşundaki çetin mücadele hususlarında İbrahim Balaban’ın “İbrahim Ali’den Ressam Ali’ye” (Kahraman, 2018: s. 6) trajedisine benzemektedir.

Menocchio’nun yargılanması, infazı ve varoluş mücadelesi ile İbrahim Balaban’ın “İbrahim Ali’den Ressam Ali’ye” uzanan yaşam öyküsü arasında belirli bir yakınlık kurulabilmektedir. Beliz Güçbilmez’in (2023) *metafor* tanımı doğrultusunda, İtalyan köylüsü Menocchio ile Anadolu köylüsü Balaban’ın trajik yaşantıları “birbirlerinin benzeridir ama aynıysa olmayacak derecede birbirlerinin metaforu”dur. (s. 59) Menocchio egemen tarafından idam edilmiştir ve İbrahim Ali kader kurbanı olarak düştüğü mapusânedan Nâzım Hikmet Ran ile zamanla dostluğa, yoldaşlığa varan tanışıklığı ve azmi sayesinde Ressam İbrahim Balaban olarak bir *Zümrüdüanka* misali küllerinden yeniden doğmuştur. Hem de Çağdaş Türk Resim Sanatının Toplumsal Gerçekçi Ressamları arasında bir isim olarak yer almıştır.

Menocchio'nun dinsel ve düşünsel otoritenin kategorilerine sığmayan zihinsel dünyası ile Balaban'ın mahkûm, köylü ve ressam kimlikleri arasında şekillenen yaşamı, egemen sınıflandırma biçimlerine direnç gösteren iki özgül deneyim olarak değerlendirilebilir. Her iki isim de kendilerine dışarıdan atfedilen kimlikleri aşarak kendi sözlerini, düşüncelerini ve imgelerini üreten öznel hâline gelmiştir. Menocchio bu direnci, mahkeme kayıtlarındaki sözlü savunmaları ve kendine özgü kozmolojisini dillendirmesi aracılığıyla ortaya koyarken Balaban, köylülüğü, mahpusluğu, emeği ve toplumsal dışlanmayı resimsel bir dile dönüştürmüştür. Bu bağlamda Zeynep Sayın'ın Georges Bataille'in düşüncesinden hareketle geliştirdiği bilimsel görüş olan anarşiv, Menocchio ile Balaban arasında kurulabilecek ilişkinin anlaşılmasına elverişli bir kavramsal çerçeve sunmaktadır. Bataille'dan soluklanan ve Sayın'ın kullandığı an-arche ifadesi, yalnızca arşivin karşısında konumlanan bir düzensizliği değil; başlangıç, temel, köken, otorite ve egemenlik fikrini askıya alan başsız ve merkezlessiz bir varoluş biçimini ifade eder. Bataille'dan yola çıkarak Sayın'ın anarşiv kavramını anarşi üzerinden tanımladığı ve egemen gücün lineer, eril tarih anlayışına dirsek yaparak arşivlenemez olan an-arche Sayın'a göre (2018):

Korkudan, korktuğuna egemen olmak isteyen bir başkanlık, bir temellen-dirme, bir zemin, bir köken, iktidar, erk, *arche* mitosu oluşturmak yerine, tam da ürküttüğü için ürküttüğüne öykünen, kendini aradan çekmeye, ölmeden önce ölmeye, ürküttüğüne benzemeye, onun mekânına dönüşmeye çalışan bir baş-sızlık, bir temel-sizlik, bir zemin-sizlik, bir iktidar-sızlık, bir erk-sizlik, bir *an-arche* mitosunu canlandırmayı ve onun sayesinde aydınlanmayı arzuluyor Bataille. (s. 30)

Anarşiv, değirmenci Menocchio'yu ve resim yapmak için Nâzım Hikmet'ten el alan köylü İbrahim'ı, tasnif edilemezlikleri, hüküm giyme-zlikleri, fotoğrafla-namazlıkları, mapus damına sığmazlıkları, standartlaştırılamazlıklarındaki biricik isyankarlıkları bağlamlarında çerçevelemektedir.

İbrahim Balaban için hayatının neredeyse yarısına denk düşecek en güzel yıllarını geçirdiği hapishane bir okula, bir yuvaya dönüşmüştür. Bu yaklaşım doğrultusunda anarşiv, geçmişi sabitleyen, sınıflandıran ve egemen bir anlatı içinde düzenleyen geleneksel arşivin karşısında; dışarıda bırakılan, tanımlanamayan ve hüküm altına alınamayan yaşamların izlerini koruyan bir bilgi pratiği olarak düşünülebilir. Ginzburg'un Menocchio'nun sesini Engizisyon kayıtlarının içinden açığa çıkarması ile Balaban'ın kendi yaşam deneyimini resimsel imgeler aracılığıyla yeniden kurması, farklı yöntemlerle de olsa bu anarşivsel alanla ilişkilidir. Her iki durumda da özne, iktidarın kendisi hakkında tuttuğu kayıtlara ve verdiği hükümlere indirgenilememekte; resmî tarihin dışında kalan

bir söz, imge ve varoluş biçimi üretmektedir.

İbrahim Balaban'ın yaşamında hapishane, yalnızca özgürlüğün sınırlandırıldığı cezalandırıcı bir mekân değildir artık. Yaşamının en üretken yıllarının önemli bir bölümünü geçirdiği cezaevi, Nâzım Hikmet'le karşılaşmasının da etkisiyle bir okula, atölyeye ve hatta alternatif bir yuvaya dönüşür. Böylece mahpusluk, Balaban'ın yaşamında yalnızca kapatılma deneyimini değil, aynı zamanda sanatsal öznenin kuruluş sürecini ifade eder. Hapishane, onu toplumsal dünyadan bütünüyle koparan bir mekân olmaktan çıkarak kendisini, geçmişini ve ait olduğu toplumsal çevreyi, imgeler aracılığıyla yeniden kurduğu üretken bir alana dönüşmüştür.

İbrahim Balaban Müzesi'nin Tekirdağ'ın Süleymanpaşa ilçesindeki binası modern müzecilik anlayışının aksine filizlenmiştir. Başka bir deyişle günümüzdeki modern müzelerin genel olarak ışığını müze içi aydınlatmalardan alan mozole misali mimari yapısının tersine şekillendirilmiştir. Müstakil bir evden dönüştürülmüş İbrahim Balaban Müzesi ve yapının yarattığı atmosferi, iç aydınlatmalarla oluşturulan müze mantığından daha ziyade ışığını, mekânın pencerelerinden ve dolayısıyla gün ışığından almaktadır. Adı geçen müze, kurulduğu dönemin Süleymanpaşa Belediyesi Başkanı M. Ekrem Eşkinat'ın titiz çabasıyla hayata geçmiştir. Ressam Balaban'ın yaşarken şahsen bağışladığı eserlerinden, özel eşyalarından oluşan İbrahim Balaban Müzesi, gün ışığına maruz kaldıkları için uzun vadede içindeki eserlerin konservasyonu hususunda olumsuz bir etki gerçekleştirecek olmasına rağmen, yarattığı atmosfer ve mekânın bizatihi izleyicilerine sunmuş olduğu estetik duyumsama açısından etkileyicidir. Mimarisi ve özellikle ışığı, İbrahim Balaban'ın yaşarken belki de hiç sahip olamadığı yuvasıdır.



**Görsel 1.** Aydınlatması çoğunlukla pencerelerden gelen gün ışığı kullanılarak gerçekleştirilen Tekirdağ Balaban Müzesi iç mekânından görünüm.



**Görsel 2.** İbrahim Balaban’ın sanatsal çalışmalarının yanı sıra ressama ait mektupların, belgelerin, özel eşyalarının izleyicilerle buluştuğu iki katlı Tekirdağ Balaban Müzesi iç mekânından girişte bulunan merdiven altındaki camekân sergileme vitrini.

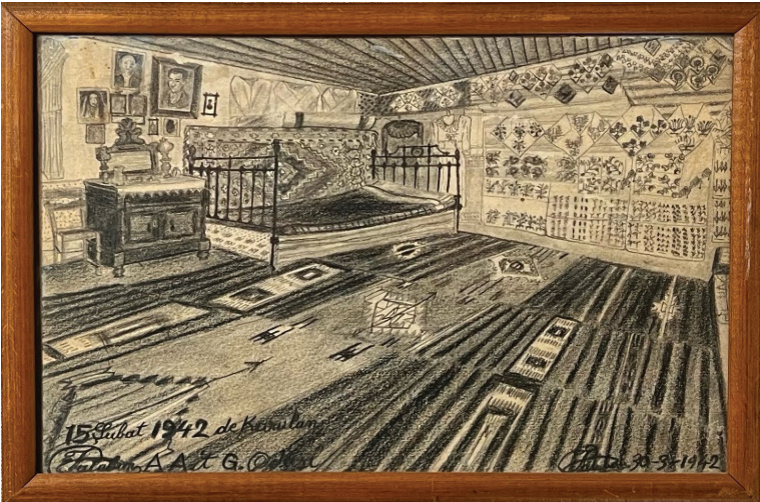
**b.**

*“Ben dünyanın üzüntüleri, Portekiz saudade’si, Türk hüznü hakkında, İsviçre hastalığı -nostalji- hakkında yazarken...” (Gospodinov, 2018: s. 171)*

*“Çocukken sineklerin kanadını koparmadı  
teneke bağlamadı kedilerin kuyruğuna  
kibrit kutularına hapsetmedi hamamböceklerini  
karınca yuvalarını bozmadı  
büyüdü  
bütün bu işleri ona ettiler  
ölürken başucundaydım  
bir şiir oku dedi  
güneş üstüne deniz üstüne  
(...)” (Ran, 2008: s. 1678)*

Barbara Cassin, Nostalji: İnsan Ne Zaman Evindedir? adlı çalışmasında, Yunan dili ve kültürünün kurucu metinlerinden biri olan *Odysseia*'yı nostalji düşüncesinin en yetkin anlatılarından biri olarak değerlendirir. Geleneksel olarak Homeros'a atfedilen destan, Odysseus'un Troya Savaşı'nın ardından yurduna dönmek için verdiği uzun mücadeleyi konu edinmektedir. Cassin'in (2020) belirttiği üzere nostalji sözcüğü, Yunanca "dönüş" anlamına gelen *nostos* ile "acı" ve "eziyet" anlamlarına gelen *algos* kelimelerinin birleşiminden oluşur. Bu anlamda nostalji, yalnızca uzakta bulunmanın yol açtığı sıla özlemini değil, eve dönebilmek için katlanılan güçlükleri de içeren bir "geri dönüş acısıdır" (s. 16).

İbrahim Balaban'ın yaşamı da benzer bir nostaljik hareket içinde, yuva ile mapusâne arasında tekrarlanan ayrılışlar ve dönüşler üzerinden şekillenir. Ancak Balaban açısından yuva, yalnızca fiziksel olarak geri dönülebilecek sabit bir mekân değildir. Sürekli yerinden edilen, dışlanan ve kendi ifadesiyle "onuncu köyden" dahi kovulan sanatçı, ait olduğu dünyayı resimleri aracılığıyla yeniden kurmakta; köyünü, ailesini, emeği, yoksulluğu ve gündelik hayatı imgeler üzerinden yanında taşımaktadır. Bu nedenle Balaban'ın resimlerinde nostalji, geçmişe yönelik edilgin bir özlemden çok, kaybedilen ya da erişilemeyen yuvanın sanatsal olarak yeniden üretilmesi anlamına gelir. Bütün bu anlam katmanlarının en somut örneğine Balaban'ın *Balaban'a Ait Gelin Odası* resminde rastlanmaktadır.



**Görsel 3.** İbrahim Balaban, “15 Şubat 1942’de Kurulan Balaban’a Ait Gelin Odası” Kâğıt Üzerine Karakalem, 20 x 28 cm. 1942, İbrahim Balaban Müzesi, Tekirdağ

Nostalji sözcüğünün Yunanca köklerden türetilmiş olması, onun Antik Yunan dünyasına ait bir kavram olduğu anlamına gelmemektedir. Nitekim sözcüğe Odysseia’da rastlanmaz. Cassin’in (2020) de vurguladığı üzere nostalji, XVII. yüzyılda tıbbi literatüre giren modern bir kavramdır. İsviçreli askerlerde görülen ve Almandada *Heimweh* olarak adlandırılan yoğun sıla özlemini tanımlamak amacıyla kullanılan kavram, başlangıçta patolojik bir rahatsızlığın adı olarak ortaya çıkmıştır (s. 17). Dolayısıyla nostalji, eski Yunancayı andıran yapısına rağmen modern dönemde oluşturulmuş bir neolojizmdir.

Nostalji kelimesinin anlamında olduğu gibi Balaban, onuncu köyden bile kovulduğu yazgısını defalarca icat eder ve yuvasını, yarattığı imgelerle yanında taşımaktadır. Ressamın bu çabası Japonya’da her yirmi yılda bir tamamen yıkılıp yeniden kurulan ünlü mabet *Ise Tapınağı* (Deveci, 2023: 124) misalidir. Cassin’e göre (2020) Odysseia, nostalji kelimesini içermemesine rağmen sürekli ertelenen eve dönüşü anlatması bakımından “nostaljinin şiiiri” olarak okunabilir. Odysseus’un gerçekten evine döndüğünü kanıtlayan temel gösterge, Penelope ile paylaştığı sırda saklıdır: Odysseus’un kökleri toprakta bulunan bir zeytin ağacından kendi elleriyle oyduğu ve evini etrafında inşa ettiği yatak. Bu yatak, yerleşmenin, aidiyetin ve kök salmanın simgesidir. Cassin’in ifadesiyle, “Kök salmak ve kökünden sökülme: İşte nostalji budur” (s. 19). Balaban’ın yaşamı ve sanatı da bu iki hareket arasındaki gerilim içinde biçimlenir. Hapishane, sürgün ve dışlanma deneyimleri onu sürekli olarak köklerinden koparıırken, resimleri köklerini yeniden ürettiği, yuvasını yanında taşıdığı ve kendisine yeni bir aidiyet alanı kurduğu estetik bir zemine dönüşür.

Balaban’ın sanatsal üretimi de nostaljinin bu kurucu ve yeniden üretici yönüyle ilişkilendirilebilir. Sanatçı, kendisinden sürekli olarak uzaklaştırılan yurdunu ve toplumsal dünyasını her resminde yeniden inşa eder. Bu kutsal çaba, Japonya’daki *Ise Tapınağı*’nın belirli aralıklarla yıkılıp yeniden yapılmasına benzeti- lebildiği gibi aynı zamanda mevsimlik kuş yuvalarına öykünmektedir. İbrahim Balaban’ın ilk gençliğinden itibaren içinde taşıdığı azmi sayesinde birçok kez yeniden hayatına sıfırdan başlamasında gözlemlenmektedir. Tapınağın sürekliliği, yapının maddi varlığının değişmeden korunmasına değil, yeniden inşa eyleminin tekrarlanmasına dayanır. Benzer biçimde Balaban’ın yuvası da değişmez bir coğrafi mekân olmaktan çok, her resimde yeniden kurulan bir hafıza, aidiyet ve imge alanıdır. Bunun yanı sıra İbrahim Balaban’ın üzerine “*Balaban’a Ait G. Odası*” notunu düşüğü karakalem etüdü ile İbrahim Balaban Müzesi’nin ikinci katına çıkıldığı vakit bu mütevazı çizimle göz göze gelinen yer, izleyicisine Balaban’ın dolaylımsız canlılığının kendiliğinden duyumsandığı bir deneyim sunmaktadır.

## II. BALABAN'IN OTOPORTRESİ

a.

(...)

ve on dördümden beri şairlik ederim

kimi insan otların kimi insan balıkların çeşidini bilir

ben ayrılıkların

kimi insan ezbere sayar yıldızların adını

ben hasretlerin

hapislerde de yattım büyük otellerde de

açlık çektim açlık grevi de içinde ve tatmadığım yemek yok gibidir

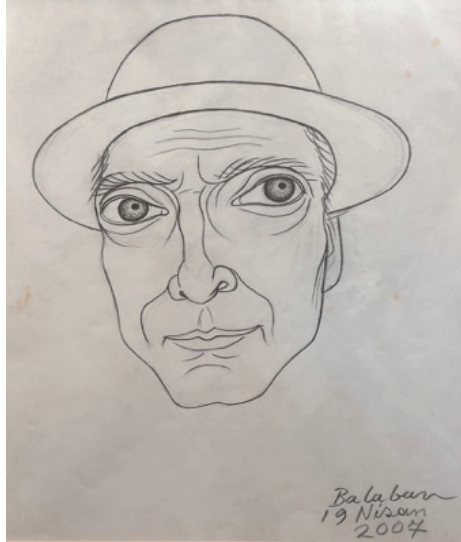
otuzumda asılmamı istediler

kırk sekizimde Barış madalyasının bana verilmesini

verdiler de

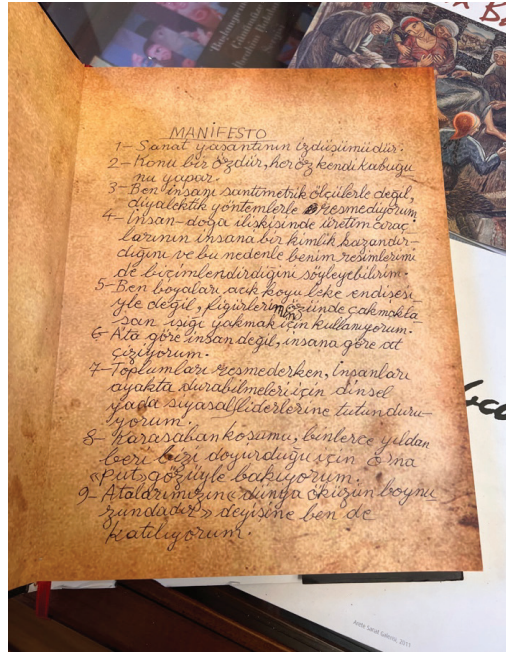
(...)” (Ran, 2008: s. 1780)

Resim sanatında otoportre, ressamın şahsını bir ifade öznesi olarak ortaya koyar. Otoportre söz konusu olduğunda ressam, kendini dış dünyaya ve diğer bütün bakan gözlere kendine mahsus ölçeklendirmesiyle sunmaktadır. İbrahim Balaban'ın 19 Nisan 2007 tarihinde yapmış olduğu desen otoportre, sanatçının tek katmanlı bir imgesini veriyor olmasına rağmen gözlerdeki irilik sadece bir görme organının boyutları ile bağlantılı değildir. Balaban'ın dünyaya her zaman ve her koşulda merakla, coşkuyla, umutla yönelttiği bakış açısını taşımaktadır.



**Görsel 4.** İbrahim Balaban, “Otoportre” Kâğıt Üzerine Karakalem, 39 x 31 cm. 2007, İbrahim Balaban Müzesi, Tekirdağ

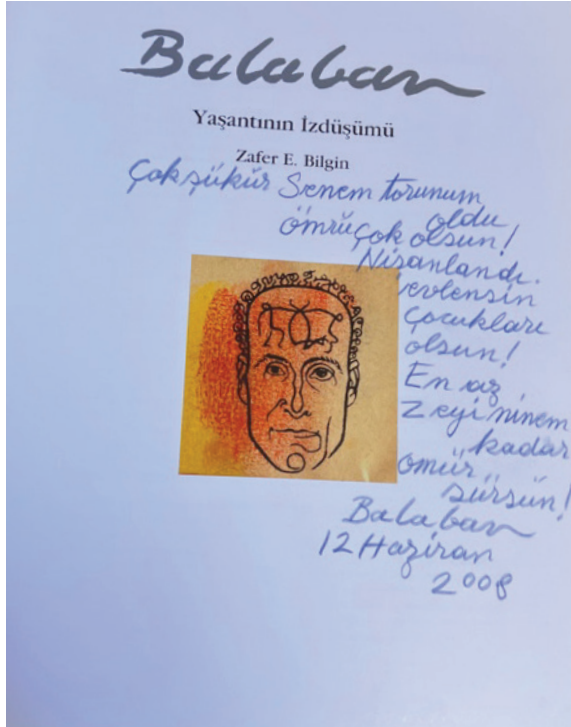
İbrahim Balaban Müzesi'nin mekânsal imkânı, izleyicilerine Ressam Balaban'ın karakalem desenlerinden ve etütlerinden, resimlerinden, baskılarından ve kendi elleri ile bizzat biçimlendirdiği küçük heykellerinden zengin bir seçki sunmaktadır. Bütün bu sanatsal üretimin yanı sıra *nadire kabinlerini*<sup>1</sup> anımsatan dikdörtgen prizma şeklindeki cam konstrüksiyonlar ve duvara monte camdan sergileme vitrinleri içerisinde ressamın birçok el yazısı notu ile karşılaşılacaktır. Bu notlar, sanatsal manifestosunu izleyicinin bakışına sunan kitap basımı olduğu kadar bire bir eliyle yazmış olduğu içeriklerden de oluşmaktadır.



**Görsel 5.** İbrahim Balaban Müzesi'nde bulunan Zafer E. Bilgin'in kaleme aldığı *Balaban Yaşantısının İzdüşümü* adlı İbrahim Balaban katalogunun içinden ressamın el yazısıyla manifestosu.

1 Antik Yunan'da insanların derin düşüncelere daldığı ve Yunan mitolojisindeki ilham Tanrıçaları olan Muse'lara adanmış felsefi kurumlar misali işlev gösteren *mouseion* mevcuttur. Romalılar da *mouseion* hususunda Yunanlıların izinden gitmiştir. Medeniyetler arasındaki bu ortaklık, Rönesans dönemi boyunca Antik Yunan'daki *mouseion* kelimesini yeniden kullanıma sokan, nadir ve ilginç eserlerin koleksiyonlarını oluşturan asiller ve zengin tüccarların doğal ve insan elinden çıkma nesneleri, nadire kabini denenen yerlerde sergilemeleri doğrultusunda olmuştur. Müze kelimesinin anlamının yeniden yazıldığı Rönesans'ta nadire kabinlerinin sergileme mantığıyla artık mekân, derin felsefi düşüncelere dalmayı değil geniş kapsamlı ve ansiklopedik bilginin ön plana çıkartıldığı sanat yapıtlarının ve doğal obje koleksiyonlarının sunum alanına dönüşmüştür. (D'Alleva, 2015: s. 58)

İbrahim Balaban el yazısı ile kaleme aldığı MANİFESTO'sunda; sanatı yaşantının izdüşümü kabul etmektedir. Balaban'a göre konu bir özdür ve her öz kendi kabuğunu yapar. Sanatçı, diyalektik yöntemlerle insanı resmetmektedir. İnsan-doğa ilişkilerinde üretim araçlarının insana bir kimlik kazandırdığını ve kendi resimlerinde genellikle bulunan semboller anlamında aynı üretim araçlarının, benzer bir yabancı kimlikle, kompozisyonlarını biçimlendirdiğini söylemektedir. Hatta karasaban koşumu, binlerce yıldan beri insanları doyurduğu için onu kutsalı kabul etmektedir ve karasaban koşumuna “put” gözüyle bakmaktadır. Resmin plastiği özelinde açık ve koyu lekeler, özlerdeki ışığı öncelikle. Balaban, atalarımızın “dünya öküzün boynundadır” deyişine ben de katılıyorum diyerek geleneksel olandaki kırsalı önemsemektedir. Balaban böylece doğduğu toprakları ve o toprakların üretim biçimlerini sanatsal imgelemindeki kültürel mirasa taşımaktadır. (Bilgin, 2008: s. 1)



**Görsel 6.** İbrahim Balaban Müzesi'nde bulunan Zafer E. Bilgin'in Balaban Yaşantının İzdüşümü adlı kitabın iç kapağına ressamın 12 Nisan 2008 tarihli el yazısıyla aldığı not. “Çok şükür Senem torunum oldu. Ömrü çok olsun! Nişanlandı. Evlensin çocukları olsun! En az Zeyi Ninem kadar ömür sürsün!” notunda, Ressam Balaban'ın kişisel tarihine bizatihi tanıklık kaydı görülmektedir.

Ressam Balaban'ın varoluşuna, sanatsal üretimlerine ve yaşantısına ait izlere tanıklık Tekirdağ İbrahim Balaban Müzesi ölçeğinde günümüzde izleyicilerle buluşmaktadır. Yanı sıra Balaban'ın yaşantısının şiir hâli Nâzım Hikmet Ran'ın (2008) dizelerinde hâlen capcanlı varolmaktadır:

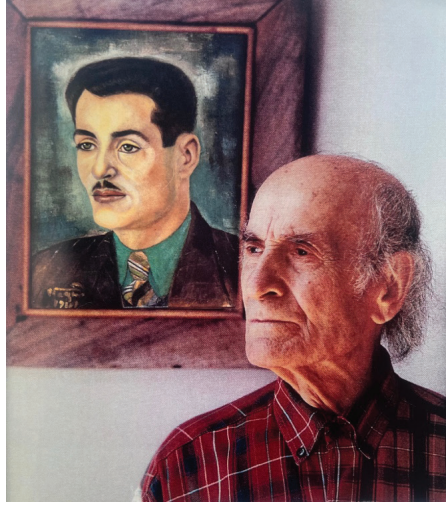
Köylü Ressam Ali 25'inde vardı.  
Ağanın oğlunu vurmuştu bir kız meselesinden.  
Kâat gibi beyazdı yüzü.  
Gözleri bir buzağının altın gözleriydi  
ve dudakları kalın, kırmızı,  
Ali diplomalıydı üç sınıflık köy okulundan.  
Üç ay önce başlamıştı yağlıboya resme.  
Halil'i bir gün resim yaparken gördü.  
Uzun parmaklarını ilkönce çekinerek  
Sonra cesaretle tuvale sürdü.  
Sonra sıcak soluğu ayrılmadı Halil'in ensesinden iki gün.  
Sonra boya istedi Halil'den  
ve bir tahtanın üstünde kendi resmini yaptı aynaya bakarak.  
İnanılmaz şeydi eser.  
(...)

Mapushâne zamanında Ressam İbrahim Ali için hemen İstanbul'dan resme dair kitaplar getirtilmiştir. Kitaplar okur genç ressam yanı sıra mapushânede ki Halil'den, Bethoven Hasan'dan, Nâzım Hikmet'ten öğrenir. Sanatsal olarak ürettikleri üzerinden hayata tutunmaktadır. Akademik çalışmayı merak eder İbrahim Ali. Çıplak insan resmi yapmak yani nü resmetmek heyecanı ile Balaban'a model olan arkadaşı Bethoven Hasan, bu çalışmadan üç gün sonra zatürreden revire yatmıştır. Ölümünden zor kurtarırlar Hasan'ı. (ss. 1395-1396)

Mapushâne yoldaşlıkları süresince Nâzım Hikmet Ran'ın şiirinde, resminde varolur. Aşağıdaki fotoğrafta Tekirdağ'daki adına kurulan müzede İbrahim Balaban, Nâzım Hikmet'in yaptığı Ali İbrahim portresinin önünde görülmektedir. (Egeli, 2018: s. 83) Cezaevinden tahliye olduktan sonra Seçköy'e dönmüştür ve bir rivayete göre ilk işi Nâzım'ın yapmış olduğu ve köyüne getirdiği kravatsız portresine bulabildiği renkli kuru kalemleri zeytinyağına batırarak bir kravat eklemek olmuştur. İbrahim'in nişanlısında gönlü olan ve Balaban'ı cezaevindeyken bıcaqlayan hasmı da tahliye olup Seçköy'e dönmüştür. Sık sık yolunu kesip ölüm tehditleri savurmaktadır ve birkaç kere de evlerini kurşunlamıştır. Balaban'ın düğün günü köyün ortasındaki karşılaşmada İbrahim Ali önce davranıp

hasmını vurup öldürmüştür. Tekrar hapishaneye düşmüştür, kendini resim yaparak avutmaktadır. Artık ressam olup hayatını resim yaparak kazanmaya karar vermiştir. Haftada üç gün berberlik ve geri kalan zamanlarda resim yaparak Berberhane'nin duvarlarını sergi salonuna ve yaşadığı çileyi resim atölyesine dönüştürmüştür. Nâzım Hikmet ile usta çıraklık ve dostluk, yoldaşlık ilişkileri bu tarihlerde biçimlenir ve Nâzım Hikmet öldükten sonra bile sürer. (Kahraman, 2018: ss. 10-11) Balaban'ın tabiriyle “Şair Baba” Nâzım Hikmet ile Bursa “damı”nda yaklaşık yedi yıl birlikte çalışarak, hapishane ortamında sadece resim yapmayı öğrenmekle kalmayıp aynı zamanda felsefe, sosyoloji, ekonomi-politik konularında pratik bilgiler edinmiştir. Kendi deyimiyle Nâzım'a “çırak durdu” böylece artık *Zincire Vurulmuş Prometheus* (Aiskhylos, 2015) özgürleşir ve “İbrahim Ali” yanarak Zümrüdüanka şekline bürünüp, küllerinden yeniden doğmuştur. Nâzım Hikmet Ran'ın bütün insanlığı barış ve kardeşlik ile aydınlatan özgürleştirici düşünsel dünyasından beslenmektedir.

John Berger bir düşünür, sanat eleştirmeni ve ressam olarak Türkiye ile kültürel bağlantılar noktasında özel bir yere sahiptir. Entelektüel ve politik derinliğini okurlarla paylaştığı ve Türkçeye Hoşbeş adıyla çevrilen, hayata dair not tuttuğu on bir farklı denemeden oluşan ve ölümünden önceki son metninde, okurlarına önerilerde bulunmaktadır. Düşünür teklifinde 21. yüzyıldaki ilgisine seslenerek: “Gizli bir yetimler ittifakı öneririm. Birbirimize göz kırparız. Hiyerarşiyi reddederiz. Her türlü hiyerarşiyi. Dünyanın pisliğini olduğu gibi kabullenir, buna rağmen nasıl hayatta kaldığımıza dair hikâyeleri paylaşıyoruz.” (Berger, 2020: s. 27) şeklinde zarif bir kardeşlik davetiyesi göndermektedir. Bu çağrı, yüzyılın izin verdiği ölçüde umut dolu bir yaşama alanı açmaktadır. Menocchioları, Balabanları, Nâzımları bir arada eylemeye ve birlikte yaşamaya çağırılmaktadır. Böylece İbrahim Balaban'ın *Ümitli Tohum* şiirindeki “Rüyam devam ederken yatakta Ben de Buğday ekim tarlaya” (Balaban ve Bilgin, 2009: s. 43) dizesinde olduğu üzere gündüz ve gece demeden geleceğin yaşam tohumları ekilmelidir.



**Görsel 7.** Nâzım Hikmet Ran tarafından resmedilmiş olan 1941 tarihli Balaban portresinin önündeki fotoğrafta sanatçının kendisi. Ekrem Şerif Egeli tarafından 2018 tarihinde Tekirdağ Süleymanpaşa İbrahim Balaban Müzesi'nde çekilmiştir. (Egeli, 2018: s. 83)

**b.**

*“Bulut mu olsam,  
gemi mi yoksa?  
Balık mı olsam,  
yosun mu yoksa?..  
Ne o, ne o, ne o.  
Deniz olunmalı, oğlum,  
bulutuyla, gemisiyle, balığıyla, yosunuyla.”* (Ran, 2008: 1670)

*“(…)  
ben de onlarla  
                    güneşe giden  
                                    köprüden  
geçtim!  
Ben de içtim toprak çanaklarda güneşi,  
Ben de söyledim o türküyü!  
(…)  
Haykır güneşi içenlerin türküsünü,  
Hay-kır  
                                    Haykıralım!”* (Ran, 2008: ss. 25-29)



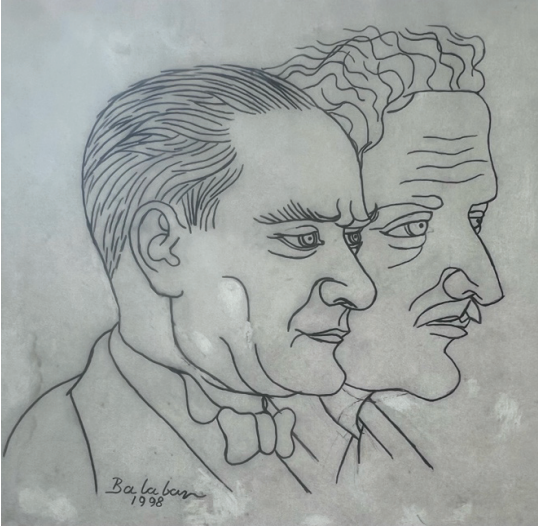
**Görsel 8.** İbrahim Balaban, “İş Zamanı” Kâğıt Üzerine Karakalem, 68 x 42 cm. 1962, İbrahim Balaban Müzesi, Tekirdağ

Yukarıda İbrahim Balaban Müzesi’nin kendine has ışık hüzmeleri de önemsenerek çekilen fotoğraftaki kompozisyonun içinde, sol alt köşede şövale önünde kendisini resmeden İbrahim Balaban’ın *çerçeve içinde çerçeve* tasarladığı görülmektedir. Başka bir deyişle imgesel kompozisyon içerisindeki kompozisyona, Balaban’ın bizzat kendisini resim yaparken biçimlendirerek gerçekliğin derinliğini arttırdığı gözlemlenmektedir. Buna benzer bir ilke doğrultusunda İbrahim Balaban Müzesi özelinde sanat müzesi tartışmaları gerçekleştirilen bu çalışmanın içerisinde, çerçeve içerisinde bir çerçeve oluşturulacaktır. İbrahim Balaban “İş Zamanı” adlı karakalem çalışmasının kompozisyonundaki üst bölümde el yazısıyla kendine not düşer: resim kâğıdında “Bulut kenarından güneş devam etmek” yazmaktadır. Öztürk’e göre (2013), “*Otodidakt* tabir edilen, kendi kendini geliştirdiği sanatında özgün ve masalsı bir biçimlendirme görülen Balaban, kendine özgü renk anlayışı ile toplumun en ciddi konularında bile sevinç ve umut öğelerini bir arada kullanmıştır.” (s. 34) Bütün bu sevinç ve umut dolu masalsılık, Balaban’ın resim kâğıtlarını ve tüm sanatsal malzemelelerini dahası sanatsal serüvenindeki her bir adımı kendi kendine kat ederek yani *auto didaktos* (öz öğrenimli) bir hâlde, herhangi bir okuldan, öğretmen ya da resim eğitim kurumundan yardım almadan yürümesinden kaynaklanmaktadır. Balaban bu yolu yapayalnız yürümeyecektir, yoldaşlarıyla kol kola, omuz omu-

zadır. 1947’de komünistlikten Bursa cezaevine sürüldüğünde, altı aylık cezası dört yıla çıkmıştır fakat ustası Nâzım Hikmet’e tekrar kavuştuğu için mutludur. 1950’de yapılan af sonucunda Nâzım Hikmet ile cezaevinden çıktıklarında, efsanevi şair Nâzım’ın her biri adına şiir yazdığı *Bahar*, *Mapushane Kapısı*, *Harman* adlı üç tablosu bu etkileşimin somut örnekleridir. (Öztürk, 2013: s. 94) Ressam Balaban 1950 sonunda ve 1951 başlarında Nâzım’ın evinde misafir olarak kalıp, Nâzım ile İstanbul’u gezip deneyimleyecektir.

İki yoldaş için artık bulut kenarlarından güneş devam ettirilecektir. İstanbul’da birer *flanör* misali hareket etmektedirler. İki yoldaş gözlemcinin mapushâne damından taşan varoluşları, özgürlükleri Balaban’ı artık İstanbul kentinin sanat dünyasındaki sergi salonlarına taşımıştır. Jacques Rancière’in (2014) özgürleşmiş zekâ tanımına denktir: “Özgürleşmiş birinin asıl kâdir olduğu şey özgürleştirici olmaktır: Bilginin anahtarını vermek değil, bir zekânın kendini başka her zekâyı ve her zekâyı da kendine eşit gördüğü zaman ne yapabileceğinin bilincini kazandırmaktır.” (s. 45) Özgür Ressam Balaban’ın resim çalışmalarının yanı sıra yazın alanında yarı öykü, yarı izlenim ya da anı biçiminde kaleme aldığı kitapları vardır: *İz* (1965), *Şair Baba ve Damdakiler* (1968), *İz Düşümü* (1969), *Nâzım Hikmet ve Biz* (1993), *Kalıba Sığmayanlar* (1994), *Avrupa’da Dolaşanlar: Gezi Notları* (1999), *Dağda Duruşma* (1999), *Tahliyecisi Yusuf* (2000), *Tek Bıyık* (2002), *Nâzım Hikmet ile Yedi Yıl* (2003).

İbrahim Balaban’ın ilk kişisel sergisi İstanbul’da Fransız Elçiliği’nde izleyicilerle buluşmuştur. 1969’da Adana’da sergilediği resimleri saldırıya uğramıştır. (Özsegin, 1994: 66) Resimlerinden dolayı tutuklanmıştır ve sonra salıverilmiştir. Ressam Balaban, Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde toplumcu gerçekçi ve sosyalist gerçekçi kavramlarıyla tanımlanan, eserlerinde çoğunlukla köylü, işçi kesimini “emek” vurgusu ile yanı sıra realist, sembolik yaklaşımlar ile betimleyen *Yeni Dal Grubu Ressamları*’na 1961 yılında katılmıştır. (Oral ve Firidin, 2025: ss. 1257-1261)



**Görsel 9.** soldaki fotoğraf İbrahim Balaban, “Mustafa Kemal ve Nâzım” Kâğıt Üzerine Karakalem, 26 x 27 cm. 1998, İbrahim Balaban Müzesi, Tekirdağ

**Görsel 10.** sağdaki fotoğraf İbrahim Balaban, “Nâzım Hikmet tarafından yapılan Balaban portresinin Balaban tarafından yapılmış reproduksiyonu” Kâğıt Üzerine Karakalem, 23 x 32 cm. İbrahim Balaban Müzesi, Tekirdağ

İbrahim Balaban’ın Türk Resim Sanatındaki yerinin belirlenmeye çalışıldığı ve Ressam Balaban’ın yaratmış olduğu imge evrenindeki Anadolu betimlemelerinin estetik tartışması yapılan yüksek lisans tezinde Zeliha Sevda Yavuz, kapsamlı bir araştırma gerçekleştirmiştir. Yavuz’a (2017) göre:

Her ne kadar Balaban resimleri bünyesinde ne dinsel bir anlam ne de siyasi bir tepki barındırmasa da bazı kesimlerce öyle anlaşılmaya mahkûm edilmiştir. Nâzım Hikmet ile olan dostluğu her alanda önüne bir engel olarak çıkartılarak, resimlerindeki saflık ve iyi niyet alaşağı edilmeye çalışılmıştır. Özellikle Balaban’ın toplumun acılarını ve mezhep ayırt etmeden var olan tüm kişi ve konularını resme taşıması; kendisini açık bir hedef haline getirmiştir. (s. 67)

Strasbourg II İnsan Bilimleri Üniversitesi profesörü David le Breton *Acının Antropolojisi* kitabının *Dünyaya açılma anlamında acı* bölümlenmesinde insanın acı doğrultusunda dış dünya ile bağlantısını nasıl kurduğunu tariflerken, sözü sözüne “Yaşamın bedelinin ve insanın, kendisine kesinlikle yabancılaş-

madan ve başkalarından uzaklaşmadan kendi bedeninden özgürce yararlanabilmesinin hatırlanmasında paradoksal bir acı erdemi vardır.” (Breton, 2005: ss. 205-206) şeklinde bir açıklama yapmaktadır. Buradaki acı erdeminin çelişkili olan, ilk bakışta imkânsız veya mantıksız gelen, beklenti dışı olan başka bir deyişle olayların akışına ters düşen sonuçlar ortaya çıkaran hâli Breton’a (2025) göre, “Acı, yaşama coşkusuna gerçek değerini veren bir kontrapunto gibi yer alır yaşamın içinde. Yaşam sadece gerçekten geçici, tehdit altında olduğu için değerlidir.” (ss. 206-207) cümlelerinde ifade edilmektedir. Dolayısıyla acıdan bahsedildiğinde, yaşama coşkusunda dahi bir kontrapuan bulunmaktadır. Demek oluyor ki acının erdemindeki ahenk için birbirine armonik açıdan bağlı ancak ritmi ve gelişimi bağımsız seslerin ilişkisine ihtiyaç vardır. Bu araştırmanın özelinde acının ahenkli erdemi, İbrahim Balaban ile Nâzım Hikmet Ran’ın dostluğunda yanı sıra ressam ve şaire hemdert olan diğer bütün yoldaşlarıyla kurdukları *ilişkisel estetikte* olduğu gibidir. İbrahim Balaban’ın ardından bıraktığı kültürel mirasın yarattığı bu estetik duyumsama, günümüzde Tekirdağ İbrahim Balaban Müzesi’nin mekânında izleyicilerle buluşmaktadır.

## Sonuç

İbrahim Balaban’ın yaşamı ile sanatsal üretimi arasındaki güçlü ilişki, Tekirdağ İbrahim Balaban Müzesi’nde yalnızca yapıtlar üzerinden değil; sanatçıya ait el yazıları, belgeler, kişisel eşyalar, fotoğraflar ve müzenin kendine özgü mekânsal atmosferi aracılığıyla da görünür hâle gelmektedir. Bu nedenle müze, Balaban’ın yapıtlarının korunduğu ve sergilendiği bir kurum olmanın ötesinde, sanatçının yaşantısına ait izlerin bir arada bulunduğu ve izleyicinin bu izlere tanıklık ettiği bir hafıza mekânı niteliğindedir. Çalışma boyunca ele alınan “Balaban’a Ait Gelin Odası”, otopotre, manifesto ve diğer görsel ve yazılı kayıtlar, Balaban’ın kişisel tarihi ile sanatsal dünyasının birbirinden bağımsız düşünülmeceğini göstermektedir.

Balaban’ın yaşam öyküsünde tekrar eden mapusâne, ayrılık, dışlanma ve yeniden başlama deneyimleri, sanatçının üretiminde yuva ve aidiyet düşüncesini belirginleştirmektedir. Barbara Cassin’in nostalji kavramı üzerinden düşünüldüğünde Balaban’ın yuvası, yalnızca geri dönülen fiziksel bir mekân olmaktan çıkar; resimler, desenler ve kişisel kayıtlar aracılığıyla sürekli yeniden kurulan bir hafıza ve aidiyet alanına dönüşür. “Balaban’a Ait Gelin Odası” bu anlamda kaybedilen, ertelenen veya yeniden kurulan yuvanın erken bir görsel kayıttır. Sanatçının yaşamındaki kökünden sökülme ve yeniden kök salma ha-

reketi, onun sanatsal üretiminin sürekliliğinde karşılığını bulmaktadır.

Carlo Ginzburg'un mikro tarih yaklaşımı ve Zeynep Sayın'ın anarşiv kavramsallaştırması ise Balaban'ın yaşamının egemen sınıflandırmaların dışından okunmasına olanak sağlamaktadır. Köylü, mahkûm ve ressam kimlikleriyle Balaban, kendisine dışarıdan verilen hükümlere indirgenemeyen bir özne olarak kendi sözünü ve imgesini üretmiştir. Menocchio ile kurulan düşünsel yakınlık da tam bu noktada anlam kazanmaktadır: Her iki özne, farklı tarihsel ve toplumsal koşullarda yaşamış olmakla birlikte, egemen bilgi ve temsil düzenlerinin kendileri için belirlediği sınırların dışına taşan bir varoluş ortaya koymaktadır. Balaban'ın bu direnci resimsel üretiminde, yazılarında ve yaşantısını sanatsal bir dile dönüştürme biçiminde izlenebilmektedir.

Nâzım Hikmet ile Bursa Cezaevi'nde kurulan usta-çıraklık, dostluk ve yoldaşlık ilişkisi de Balaban'ın sanatsal özne olarak kuruluşunda belirleyici bir yere sahiptir. Hapishane bu ilişki sayesinde yalnızca cezalandırıcı ve sınırlandırıcı bir mekân olarak kalmamış; öğrenmenin, düşünmenin ve üretmenin gerçekleştiği alternatif bir okula ve atölyeye dönüşmüştür. Balaban'ın daha sonra toplumcu gerçekçi Türk resminin özgün isimlerinden biri hâline gelmesi, yaşamında karşılaştığı güçlüklerin sanat aracılığıyla dönüştürülmesiyle doğrudan ilişkilidir. Sanatçının kendi ifadesiyle “yaşantının izdüşümü” olan sanat anlayışı, köylüyü, emeği, doğayı ve gündelik yaşamı yalnızca konu edinmez; bizzat sanatçının yaşadığı dünyanın tanıklığını da taşır.

Bu bağlamda Tekirdağ İbrahim Balaban Müzesi'nin önemi, Balaban'ın kültürel mirasını yalnızca muhafaza etmesinde değil, sanatçının yaşamı ile yapıtları arasındaki ilişkinin izleyici tarafından doğrudan deneyimlenebilmesine imkân vermesinde yatmaktadır. Müzenin gün ışığı alan müstakil ev mimarisi, sanatçının kişisel eşyalarıyla yapıtlarının yan yana varlığı ve el yazısı kayıtların sergilemeye dâhil edilmesi, kurumsal müze mesafesini azaltarak daha kişisel bir karşılaşma yaratmaktadır. Bu özellik, konservasyon bakımından ayrıca değerlendirilmesi gereken sorunlar barındırsa da müzenin estetik ve duyuşal deneyimini belirleyen temel unsurlardan biridir.

Sonuç olarak İbrahim Balaban Müzesi, bir sanatçının ardından bırakılmış nesnelerin toplandığı durağan bir arşivden ziyade, Balaban'ın yaşamının, sanatının ve düşünsel dünyasının yeniden karşılaşmaya açıldığı canlı bir tanıklık alanı olarak değerlendirilebilir. Balaban'ın imgelerinde kurduğu yuva, bugün müze mekânında başka bir biçimde varlığını sürdürmektedir. Sanatçının resimleri, desenleri, yazıları ve kişisel izleri, geçmişi sabitlemek yerine her yeni izleyiciyle yeniden anlam kazanmaktadır. Dolayısıyla Balaban'a tanık olmak,

yalnızca onun sanatına bakmak değil; “İbrahim Ali”den Ressam Ali’ye” uzanan yaşam mücadelesinin, dostluklarının, acılarının, direncinin ve üretme azminin bıraktığı izlerle karşılaşmaktır. Müze, tam da bu karşılaşmanın sürekliliğini sağlayarak İbrahim Balaban’ın kültürel mirasını yaşayan bir hafızaya dönüştürmektedir.

## Kaynakça

- Abasıyanık, S. F. (2022). *Son kuşlar* (4. baskı). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aiskhylos. (2015). *Zincire vurulmuş Prometheus* (3. baskı). (Çev., A. Erhat ve S. Eyüboğlu). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Balaban, H. N. ve Bilgin Z. E. (2009). *Balaban: Bir ressam Yunus Emre*. (1. baskı). Bindallı Sanatevi.
- Berger, J. (2020). *Hoşbeş*. (4. baskı). (Çev., A. Biçen ve B. Eyüboğlu ve O. Tecimen). Metis Yayınları. (Orijinal eser 2016 yayımlanmıştır)
- Bilgin, Z. E. (2008). *Balaban: Yaşantının izdüşümü*. (1. basım). Bindallı Sanatevi.
- Cassin, B. (2020). *Nostalji: İnsan ne zaman evindedir? Odysseus, Aeneas, Arendt*. (S. Kıvrak, Çev.). Kolektif Kitap. (Orijinal eser 2017 yayımlanmıştır)
- D’Alleva, A. (2015). *Sanat Tarihi Nasıl Yazılır?*. (Çev., E. A. Aksoy). Literatür Yayınları. (Orijinal eser 2012 yayımlanmıştır)
- Deveci, H. (2023, Aralık). Japonların Kutsal Evi: Ise Tapınağı. *Düşünen Şehir*, (19), 124. [https://www.academia.edu/110870885/Japonların\\_Kutsal\\_Evi\\_Ise\\_Tapınağı\\_Ise\\_Daijingu\\_Hülya\\_Deveci](https://www.academia.edu/110870885/Japonların_Kutsal_Evi_Ise_Tapınağı_Ise_Daijingu_Hülya_Deveci) (Erişim tarihi: 04.09.2026)
- Egeli, E. Ş. (Fotoğraflar) Kahraman, E. (Biyografi) (Eylül 2018) *T. C. Süleymanpaşa Belediyesi İbrahim Balaban Müzesi kataloğu*. Greenart.
- Foot, J. (2026, 1 Temmuz). Carlo Ginzburg obituary. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2026/jul/01/carlo-ginzburg-obituary> (Erişim tarihi: 04.09.2026)
- Ginzburg, C. (2016). *Peynir ve kurtlar: Bir 16. yüzyıl değirmencisinin evreni*. (Çev., A. Gür). Metis Yayınları. (Orijinal eser 1976 yayımlanmıştır)
- Gospodinov, G. (2026). *Bahçivan ve ölüm*. (Çev., H. Şen Karadeniz). Metis Yayınları. (Orijinal eser 2024 yayımlanmıştır)
- Gospodinov, G. (2018). *Hüzünün fiziki*. (Çev., H. Şen Karadeniz). Metis Yayınları. (Orijinal eser 2015 yayımlanmıştır)
- Güçbilmez, B. (2023). *Anne ben düştüm mü? Kurmacalara neden muhtacız? Kurma-*

*ca-gerçek ilişkisi üzerine bir deneme*. Kolektif Kitap.

- Güçbilmez, B. (2018, 19 Nisan). In medias res yahut ‘her yer her yerde’. *Edebiyathaber.net* <https://www.edebiyathaber.net/in-medias-res-yahut-her-yer-her-yerde-beliz-gucbilmez/> (Erişim tarihi: 04.09.2026)
- Güçbilmez, B. (2026). Manyetik Alan Teorisi. <https://manyetikalaneteorisi.com> (Erişim tarihi: 04.09.2026)
- Le Breton, D. (2005). *Acının antropolojisi*. (Çev., İsmail Yergüz). Sel Yayıncılık. (Orijinal eser 2005 yayımlanmıştır)
- Oral, B. ve Firidin, M. (2025) Yeni Dal Grubu ve sanat anlayışı. *Art-e Sanat Dergisi*, 18 (36), 1257-1280 [DOI <https://doi.org/10.21602/sduarte.1547512>]
- Özsezgin, K. (1994). *Türk plastik sanatçıları ansiklopedik sözlük* (1. baskı, s. 66). Yapı Kredi Yayınları
- Öztürk, N. (2013). *1950 sonrası Türk resminde masalsı anlatım*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi]. [Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi / [https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=fpHqF-Gxbk\\_J5xoX0YgDZCw&no=dTa7H9UniGyMQVdBg27W9A](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=fpHqF-Gxbk_J5xoX0YgDZCw&no=dTa7H9UniGyMQVdBg27W9A)] (Erişim tarihi: 04.09.2026)
- Ran, N. H. (2008). *Bütün şiirleri*. (Ed., G. Turan ve F. Güllüoğlu). 4. baskı: Yapı Kredi Yayınları
- Rancière, J. (2014). *Cahil hoca: Zihinsel özgürleşme üstüne beş ders*. (Çev., S. Kılıç). Metis Yayınları. (Orijinal eser 1987 yayımlanmıştır)
- Sayın, Z. (2018). *Ölüm terbiyesi*. Metis Yayınları.
- Yavuz, Z. S. (2017). *İbrahim Balaban’ın Türk resim sanatındaki yeri ve resimlerindeki Anadolu betimlemeleri*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi]. [Ege Üniversitesi Kurumsal Akademik Arşiv / <https://acikerisim.ege.edu.tr/server/api/core/bitstreams/c7854d3d-52ce-4cf2-8f17-285709087a9d/content>] (Erişim tarihi: 04.09.2026)

## Görsel Kaynakça

- Görsel 1:** Tuncay Murat Atal’ın kişisel fotoğraf koleksiyonu (28.08.2026) T. C. Süleymanpaşa Belediyesi İbrahim Balaban Müzesi, Tekirdağ.
- Görsel 2:** Tuncay Murat Atal’ın kişisel fotoğraf koleksiyonu (28.08.2026) T. C. Süleymanpaşa Belediyesi İbrahim Balaban Müzesi, Tekirdağ.
- Görsel 3:** Tuncay Murat Atal’ın kişisel fotoğraf koleksiyonu (14.12.2023) T. C. Süley-

manpaşa Belediyesi İbrahim Balaban Müzesi, Tekirdağ.

**Görsel 4:** Tuncay Murat Atal'ın kişisel fotoğraf koleksiyonu (14.12.2023) T. C. Süleymanpaşa Belediyesi İbrahim Balaban Müzesi, Tekirdağ.

**Görsel 5:** Tuncay Murat Atal'ın kişisel fotoğraf koleksiyonu (20.12.2024) T. C. Süleymanpaşa Belediyesi İbrahim Balaban Müzesi, Tekirdağ.

**Görsel 6:** Tuncay Murat Atal'ın kişisel fotoğraf koleksiyonu (20.12.2024) T. C. Süleymanpaşa Belediyesi İbrahim Balaban Müzesi, Tekirdağ.

**Görsel 7:** Egeli, E. Ş. (Eylül 2018) T. C. Süleymanpaşa Belediyesi İbrahim Balaban Müzesi Kataloğu. Greenart, İstanbul. 83

**Görsel 8:** Egeli, E. Ş. (Eylül 2018) T. C. Süleymanpaşa Belediyesi İbrahim Balaban Müzesi Kataloğu. Greenart, İstanbul. 82

**Görsel 9:** Egeli, E. Ş. (Eylül 2018) T. C. Süleymanpaşa Belediyesi İbrahim Balaban Müzesi Kataloğu. Greenart, İstanbul. 82

**Görsel 10:** Tuncay Murat Atal'ın kişisel fotoğraf koleksiyonu (20.12.2024) T. C. Süleymanpaşa Belediyesi İbrahim Balaban Müzesi, Tekirdağ.

## 7. BÖLÜM

### SÜLEYMAN SEYYİD'İN NATÜRMORTLARINDA GERÇEKLİK VE GÖRSEL ALGI

**Arş. Gör. Tuba ŞEVGİN**

Bitlis Eren Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,

Resim Bölümü,

tsevgin@beu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0001-7286-3348>

#### **Giriş**

Lale Devri ile birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'yı tanımaya yönelik girişimlerinde belirgin bir değişim yaşanmış ve bu durum kültürel yaşamın yönelimini de etkilemiştir. Avrupa'ya gönderilen elçiler, bulundukları ülkelerde yalnızca bilimsel ve teknik gelişmeleri takip etmekle kalmamış, sanat alanındaki etkinliklere de katılmışlardır. Öte yandan, aynı süreçte Batı'nın Osmanlı İmparatorluğu'na yönelik ilgisinin devam ettiği görülmektedir. Bu karşılıklı ilgi ortamında Osmanlı yöneticileri, imparatorluğa gelen sanatçılar aracılığıyla Avrupa'yı daha yakından tanıma olanağı elde etmişlerdir. 18. yüzyılın sonlarına doğru ise minyatür sanatının, batı resim anlayışının giderek yaygınlaşması karşısında eski önemini kaybetmeye başladığı görülür. İlk dönemlerde minyatür sanatının özelliklerini taşıyan duvar resimleri yapılırken, zaman içerisinde bu alandaki uygulamalarda daha başarılı örnekler ortaya çıkmıştır. Sarayın resim sanatına yönelik ilgisi ve desteği, özellikle Sultan III. Selim döneminden itibaren daha açık biçimde kendini göstermiştir. Sultan II. Mahmud döneminde ise Tasvir-i Hümayûn'un devlet dairelerine asılması, resim sanatındaki gelişmeleri destekleyen uygulamalardan biri olmuştur. Türk resim sanatının gelişim sürecinde eğitim kurumlarının önemli bir işlev üstlendiği görülmektedir. Özellikle askerî okulların yanı sıra bazı sivil idâdiler, resim eğitiminin kurumsal bir yapı kazanmasında ve ilk Türk ressamlarının yetişmesinde etkili olmuştur. Bu geliş-

meye katkı sağlayan bir diğer önemli unsur ise genç sanatçıların Batı'daki sanat merkezlerine eğitim amacıyla gönderilmeleridir. 19. yüzyılda Avrupa'ya öğrenim görmek üzere giden Türk öğrenciler, burada modelden hareketle figür ve nesne çalışmalarının yanı sıra, doğrudan gözleme dayalı manzara uygulamaları gerçekleştirmeyi de öğrenmişlerdir (Kaya, 2011, s.128).

19. yüzyılın ikinci yarısında Türk resminin erken döneminde çeşitli değişimlerin yaşanmaya başladığı görülmektedir. Bu süreçte eğitim amacıyla yurt dışına gönderilen sanatçılar, kendilerinden önceki kuşağın öğrenim gördüğü okullarda eğitimlerini sürdürmüşlerdir. Ancak söz konusu sanatçılar, önceki kuşaktan farklı olarak Barbizon Okulu ile İzlenimcilik akımına yönelmiş; bu etkiler doğrultusunda eserlerinde daha zengin bir renk anlayışına ve daha özgür bir fırça kullanımına ulaşmışlardır. Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid, bu sanatçı grubu içerisinde yer almaktadır. Bu sanatçılar, teknik beceri ve çalışma alışkanlıklarını edindikleri okulların dışında ortaya çıkan dönemin çağdaş sanat eğilimlerine karşı ne bütünüyle açık ne de tamamen kapalı bir tutum sergilemişlerdir. Bununla birlikte, söz konusu dönemde Türkiye'de atölye dışından gelen etkilerin sınırlı kalması, Türk resminde Avrupa sanat anlayışını belirleyen etkenler kadar önemli ve güçlü bir etki yaratmamıştır (Başkan, 2009, s.229).

### **Asker Ressamlar Kuşağı**

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde Batı'daki gelişmelere uyum sağlama amacıyla gerçekleştirilen ıslahatlar, öncelikle askerî alanda uygulanmaya başlanmıştır. Bu doğrultuda III. Selim tarafından 1793 yılında, istihkâm ve topçu subaylarının yetiştirilmesi amacıyla Mühendishane-i Bahrî Hümâyûn kurulmuştur. Kurumda hendese derslerinin yanı sıra ilk resim eğitimlerinin de verilmesi, batılı anlamdaki Türk resminin ortaya çıkışı açısından önemli bir gelişme olmuştur (Yerli, 2023, s. 40). Türk resminde Batılılaşma sürecinin gelişiminde, resim derslerinin eğitim programlarına dâhil edildiği Mühendishâne-i Berrî-i Hümâyûn ve Mekteb-i Harbiyye-i Şâhâne önemli bir rol üstlenmiş ve (Kaya, 2011, s. 122) Türk resim sanatında “Asker Ressamlar Kuşağı” olarak adlandırılan sanatçı grubu ortaya çıkmıştır. Ferik Tefvîk Paşa, Ferik İbrahim Paşa, Miralay Süleyman Seyyid, Hüseyin Zekai Paşa, Hüsnü Yusuf Bey, Osman Nuri Paşa, Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa, Sami Yetik, Ali Sami Boyar, Hikmet Onat ve Hoca Ali Rıza, bu kuşağın yetiştirdiği öncü isimler arasında yer almaktadır (Burunsuz, 2020, s. 1193). Bu “Asker ressam” olarak da adlandırılan bu sanatçı kuşağının üyeleri, 1840'lı yılların başında doğmuştur

(Germeç, 2018, s. 1382).

Mühendishane kökenli asker ressamaların çalışmalarıyla birlikte tuval resminin ilk örnekleri 1835 yılından itibaren görülmeye başlanmıştır. 19. yüzyıldaki Türk manzara resminin asker ressamlar topluluğu içerisinde yer alan ilk temsilcileri arasında Süleyman Seyit, Osman Nuri, Cihangirli Mustafa Ahmet Ali, Eyüplü Cemal, Ferik İbrahim Paşa ve Ferik Tevfik Paşa bulunmaktadır. Batılaşma döneminde, Sanayi Nefise'nin kuruluşuna kadar Türk resminde faaliyet gösteren asker kökenli ressamlar, Türk resminin primitifleri olarak değerlendirilmektedir. Şeker Ahmet Paşa'dan önceki sanatçılar, birinci dönem primitifleri olarak bahsedildiğinde, onun kuşağını oluşturan ikinci dönem primitifleri ise farklı özellikleriyle öne çıkmaktadır. 1860 kuşağına mensup ressamaların çalışmalarında ağırlıklı olarak manzara konusu görülmekle birlikte, natürmort, portre ve figürlü manzara örneklerine de rastlanmaktadır. Bu sanatçıların eserlerinde leke ve boya düzeni, fırça kullanımı ve renk pasajlarında diğerlerine kıyasla farklılıklar görülmektedir. 1960'larda Avrupa'ya gönderilen asker ressamaların Académie des Beaux-Arts'da Fransızların David-İngres klasisizmine dayalı boyama yöntemlerini benimsedikleri görülmektedir. Bu nedenle sanatçılar, natürmort, portre ve peyzaj çalışmalarında eğitimleri sırasında öğrendikleri bu yöntemi uygulamaya çalışmışlardır. Sınırları sonuna kadar zorlanan söz konusu yöntem, 1910'lara kadar Türk ressamları tarafından gelenekselleşen bir biçimleme yöntemi olarak benimsenmiştir (Kılıç, 2010, s.133).

### **Süleyman Seyyid'in Yaşamı ve Eğitimi**

Süleyman Seyyid Bey (1842-1913), Kurucu Kuşak Ressamları arasında yer alan ve sanatsal çalışmalarıyla hem kendi dönemindeki hem de sonraki ressamlar üzerinde etkili olan bir sanatçıdır (Ayan, 2014, s. 55). 1842 yılında Maltepe'de dünyaya gelen Seyyid, Mekteb-i Harbiyye'deki öğrenimi sırasında okulun resim hocaları Pierre Guès ve Joseph Schranz'dan resim eğitimi almıştır. Karakalem, suluboya ve yağlıboya çalışmalarıyla dikkat çeken sanatçı, eğitimini sürdürmek amacıyla Sultan Abdülaziz (1861-1876) tarafından 1862 yılında Paris'e gönderilmiştir. Paris'te Osmanlı öğrencilerinin Fransız eğitim kurumlarına uyum sağlamaları amacıyla oluşturulan Mekteb-i Osmânî'ye devam eden Seyyid, aynı zamanda Alexandre Cabanel ve Gustave Boulanger'nin atölyelerinde çalışmalarını sürdürmüştür. Paris'te kaldığı sekiz yıl içerisinde sergilere katılan sanatçı, bir leylak natürmortu ile "Officier d'Académie" madalyasına layık görülmüştür. 1870 yılında İstanbul'a dönen Seyyid, askeri

liselerde ve Mekteb-i Harbiyye, Tıbbiyye resim öğretmenliği yapmış; ayrıca Orman ve Maâdin Mektebi'nde Fransızca öğretmenliği ve İnâs Sanâyi-i Nefîse Mektebi'nde ders nazırlığı görevlerinde bulunmuştur. Toplam otuz altı yıl resim öğretmenliği yapan sanatçı, bu süreçte Hoca Ali Rıza'nın da aralarında bulunduğu birçok ressamla ilk teknik eğitimlerini vermiştir. Bunun yanında makale ve çevirileri gazetelerde yayımlanan Seyyid, 1913 yılında Fenn-i Menâzır (Perspektif) adlı eserini tamamlayamadan hayatını kaybetmiştir (Sakıp Sabancı Müzesi, t.y.).

### **Süleyman Seyyid'in Sanat Anlayışı**

Süleyman Seyyid'in sanat çalışmalarında 1860-1870 yılları arasında figür ve manzara konularına da yer verdiği görülmekle birlikte, sanatçı özellikle natürmortlarıyla tanınmaktadır (Savaşır, 2021, s.502). 19. yüzyılda natürmort konusuna yönelik ilginin giderek yaygınlaştığı ve yüzyılın ortalarından itibaren bu türün birçok sanatçının çalışmalarında yer aldığı görülmektedir. Süleyman Seyyid'de bu dönemde natürmort temalı eserler üreten sanatçılar arasında bulunmaktadır. Osmanlı kültüründeki değişim sürecine paralel olarak tuval resminin de etkisini artırdığı görülür. Türk natürmort resminde özgün bir yaklaşım olarak öne çıkan unsur ise nesnelerin atölye ortamı yerine gün ışığı içerisinde ve peyzajla birlikte ele alınmasıdır (Savaşır, 2021, s.507).

Natürmort, belirli bir dönem ve mekânda insanların görmeye değer bulduğu unsurlara ilişkin ipuçları sunan bir resim türüdür. Bu türün temel özelliklerinden biri, nesne dünyasına yönelik kişisel ve özgül bir yaklaşım içermesidir. İnsanla ilişkili olan unsurların nesneler üzerinden ifade edilmesini sağlayan natürmort, aynı zamanda bakma isteği ve bundan duyulan haz ile ilişkilidir. Natürmort sanatçısı, nesneleri resim aracılığıyla ele alırken izleyicinin onlara bakmaktan haz duymasına da olanak sağlar. Süleyman Seyyid'in natürmortları da izleyicide bu bakma isteğini ve görsel hazzı harekete geçiren bir nitelik taşımaktadır (Baş, 2012, s.63).

Natürmort, Batı akademik resim geleneğinde teknik eğitimin temel çalışma alanlarından biri olarak kabul edilmektedir. Bu tür içerisinde ışık ve gölgenin hacim oluşturmada kullanımı, renkler arasındaki geçişler ve farklı dokuların aktarımı, canlı model veya açık hava çalışmasına ihtiyaç duyulmadan aynı kompozisyon üzerinde uygulanabilmektedir. Paris'teki atölyelerde de natürmort, gözlem becerisi ile boya kullanımına ilişkin hâkimiyetin birlikte geliştirildiği bir çalışma alanı olarak değerlendirilmiştir. Osmanlı görsel kültüründe

ise çiçek ve meyve motifleri, yüzyıllar boyunca çini, kumaş ve mimari süslemelerde stilize edilmiş biçimleriyle kullanılmıştır. Bununla birlikte, bu unsurların bağımsız bir resim konusu hâline gelmesi 19. yüzyılın ikinci yarısına ait bir yenilik olarak ortaya çıkmıştır. Tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle bu yeniliği gerçekleştiren ilk kuşak sanatçılar arasında yer alan Süleyman Seyyid, natürmortu temel uzmanlık alanlarından biri hâline getiren isim olarak öne çıkmaktadır (Sakıp Sabancı Müzesi, t.y.) Süleyman Seyyid, büyük bir bağlılık duyduğu doğayı ve onun içerisindeki nesneleri titiz bir gözlemle ele almış ve bunları renkli, saydam bir anlatımla tuvallerine aktarmıştır. Özellikle çiçekli natürmortlarında sanatçı, döneminin sanat anlayışının bütün özelliklerini ortaya koymuştur (Başkan, 2009, s.233).

Süleyman Seyyid'in natürmortlarında boyanın ince ve saydam biçimde uygulanması, eserlerin yeni yapılmış izlenimi veren aydınlık ve taze bir görünümüne sahip olmasını sağlamaktadır. Sanatçının resimleri, doğanın yaratıcılığını farklı görünüşleri ve görsel zarafetiyle ortaya koymaktadır. Her ne kadar bu eserlerde bilinçli bir düzenleme söz konusu olsa da izleyici açısından nesneler doğal bir görünüm sergilemektedir. Süleyman Seyyid, özü itibarıyla doğal olan unsurların bu niteliğini kaybetmemesine özen göstermektedir. Sanatçının çalışmalarında göz merkezli ve nesnel yaklaşımın önem taşıdığı görülmekte, bu durum gözlem yeteneğine işaret etmektedir. Yapıtlarında genel olarak nesnel bir eğilim bulunmakla birlikte, Süleyman Seyyid bu nesnelliği kendi duyarlılığından geçirerek yansıtmıştır. Doğal ortamlarından koparılan çiçeklere yönelik yaklaşımı, natürmortlarında yer verdiği meyveler için de geçerlidir. Manzara resimlerinde olduğu gibi natürmortlarında da düzen, sükûnet ve huzur hâkimdir. Eserlerdeki durağanlık, aynı zamanda zamansızlık duygusunu da ortaya koymaktadır. Natürmortların düzenlenişindeki titizlik de dikkat çekmektedir; her nesne, biçim, doku ve renk bakımından bir uyum oluşturacak biçimde özenle yerleştirilmiştir (Baş, 2012, s.65).

Süleyman Seyyid'in resimlerindeki ayrıntılara yönelik ilgisi ve uygulamadaki ustalığı, Flaman ressamlarını hatırlatan bir özellik göstermektedir. İnce bir boya tabakasıyla oluşturduğu eserlerinde taze, aydınlık ve saydam bir etki görülmektedir. Bu özellikleri nedeniyle sanatçının Türk resminde erken dönem izlenimci bir tavrı ortaya koyduğu ve kendisinden sonraki sanatçıları etkilediği söylenebilir. Aynı zamanda bu yaklaşımı, klasik-akademik resim geleneğinin katı kurallarının aşılmasına katkı sağlamıştır. Süleyman Seyyid'in doğaya duyduğu ilgi ve güçlü gözlem yeteneği, söz konusu yaklaşımında önemli bir yere sahiptir. Duygulu ve içten yönünün yanı sıra gözlem gücü ve perspektif kurallarına gösterdiği dikkat nedeniyle sanatçıya “metrologiste” lakabı verilmiştir.

Özellikle çiçek ve meyve konulu ölü doğa (natürmort) çalışmalarıyla kendisinden sonraki sanatçılar üzerinde etkili olan Süleyman Seyyid, Şeker Ahmet Paşa ile birlikte Türk resminde ölü doğa geleneğinin öncüleri arasında yer almıştır (Ayan, 2014, s.55).



**Görsel 1.** “Portakal, tuval üzerine yağlı boya, 33x46 cm” (Toros, T. (t.y.). *Süleyman Seyyid Bey*. Antikalar.com. <https://www.antikalar.com/suleyman-seyyid-bey/>)

“Portakal” adlı natürmort çalışmasında, kabuğuyla birlikte gelişigüzel biçimde dilimlenmiş bir portakalın ışığı yansıtan görünümü ele alınmaktadır. Süleyman Seyyid, bu eserinde natürmortu yalnızca bir şema anlayışı içerisinde değil, resimsel ve plastik bir olgu olarak betimlemeye çalışmıştır. Sanatçının çalışmalarında dikkat çeken bir diğer özellik ise nesnelerin gölgede kalan bölümlerinde dahi boya kullanımındaki temizliği ve saydamlığı koruyabilmesidir (Bingöl, 2013, s.108).

Süleyman Seyyid’in natürmortlarında nesneler son derece canlı bir görünüm kazanmakta ve özellikle bu eserinde bu etki belirgin biçimde hissedilmektedir. Eserlerdeki nesnelerin ayrıntılı biçimde ele alınması, onların izleyiciye dokunulabilecek kadar gerçek oldukları duygusunu vermektedir (Baş, 2012, s.64).



**Görsel 2.** “Elmalı Natürmort (1897-1898), Süleyman Seyyid, Tuval üzerine yağlıboya, 32.5 x 55.5 cm (Sakıp Sabancı Müzesi, t.y.). (*Sakıp Sabancı Müzesi. (t.y.). Elmalı natürmort.* [\)](https://www.sakipsabancimuzesi.org/koleksiyonlar-ve-arastirmalar/koleksiyonlar/330/700.)

Süleyman Seyyid’in bu natürmortunda, koyu gri bir arka planın önündeki beyazımsı yüzey üzerine yerleştirilmiş on üç elma görülmektedir. Meyvelerin oluşturduğu görünüm ilk bakışta düzensiz bir yığını andırsa da yerleşimlerinin bilinçli biçimde düzenlendiği anlaşılmaktadır. Elmaların birbirlerine yaslanma biçimleri, duruş açıları ve kırmızı ile sarı-yeşil tonlar arasındaki renk dağılımı dikkatli bir şekilde kurgulanmıştır. Sanatçı, meyveleri tek tek ele alarak farklı özelliklerini görünür hâle getirmiştir. Önde bulunan olgun kırmızı elmaların yanında, köşede yer alan ve sararmaya başlayarak buruşmuş durumdaki elma, olgunluğun farklı bir aşamasını göstermektedir. Soldan gelen ışık, her bir meyvenin yuvarlak hacminin ayrı ayrı ortaya çıkmasını sağlarken, yüzeyde görülen ince fırça darbeleri esere canlılık kazandırmaktadır. Süleyman Seyyid’in eserlerinde görülen şeffaflık ve tazelik, sanatçının renk kullanımındaki ve perspektif bilgisindeki hâkimiyetiyle açıklanmaktadır. 1897–1898 tarihli “Elmalı Natürmort” ise bu tutarlı çalışma anlayışının olgun örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir (Sakıp Sabancı Müzesi, t.y.).

### Nesnelerin Doğallığı, Gerçeklik ve Görsel Algı

Süleyman Seyyid’in kompozisyonlarında görülen genel sadelik, doğayı sevgiyle gözlemleyen ve yalın unsurların saf güzelliğini fark eden bir bakış-

la ilişkilendirilmektedir. Sanatçının güçlü gözlem yeteneği, düşsel görüntüler oluşturmak yerine gördüklerini betimlemesine yön vermiştir. Nesneler üzerinde etkisini gösteren parlak ışık ve yumuşak tonlar ise Süleyman Seyyid'in gerçekliğe kattığı duygusal yaklaşımın görsel karşılığını oluşturmaktadır (Baş, 2012, s.65).

Süleyman Seyyid, kompozisyonlarında oluşturduğu durağanlığı ışığın etkisiyle tamamlamıştır. Kullanılan ışık, izleyicinin betimlenen nesneyi hatırlamasına olanak sağlamaktadır. Özellikle romantik ışık anlayışıyla oluşturduğu manzaralarda gölgeden de yararlanan sanatçı, bu yolla karanlığın doğasına işaret etmektedir. Gölge doğayı gizlerken ışık onu görünür hâle getirir. Bununla birlikte, doğada ışık ve gölge ya da aydınlık ve karanlık her zaman birlikte bulunmaktadır. Kompozisyonların karanlıkta kalan bölümlerinde nesnelerin biçimleri kısmen gizlenirken, onları çevreleyen sınırlar tamamen ortadan kalkmamaktadır. Bu durum, kompozisyonun belirli kısımlarında biçimlerin belirsizleşmesine yol açmaktadır. Biçimin belirsiz hâle gelmesi, onun bütünlüğünün bozulmasına neden olurken, ışığın ulaştığı alanlarda konturlar daha belirgin bir görünüm kazanmaktadır. Konturların güçlü biçimde ortaya çıkması ise formun hareketsiz bir nitelik kazanmasına yol açmaktadır. Sanatçının eserlerinde kullandığı ışık, gözün kompozisyon içerisinde ileriye ve geriye doğru hareket etmesini sağlamaktadır. Bu nedenle kompozisyon, açık ve koyu alanların bir araya gelmesiyle oluşan bir bütün olarak algılanmaktadır. Bazı bölümlerin karanlıkta bırakılması, izleyicinin kompozisyondaki bütün unsurları tek bakışta algılamasını engellemektedir. Nesnelerin bir bölümünün gizli kalması ise onların bir anda ortaya çıkacakları izlenimini uyandırmaktadır. Bu durum eserlere canlılık kazandırırken, ışık ve gölgenin birlikteliği de söz konusu canlılığı desteklemektedir. Süleyman Seyyid'in kullandığı renkler, nesnelerin kendilerine özgü niteliklerinin ortaya çıkarılmasında etkili olmaktadır. Renk çeşitliliği aracılığıyla nesnelerin karakteristik özellikleri yansıtılmaktadır. Sanatçı, nesnelerin tasvirinde rengin yanı sıra perspektiften de yararlanmıştır. Perspektif, nesnelerin belirli bir mekân içerisinde gösterilmesini sağlarken kullanılan perspektif anlayışı görsel uyumun oluşmasına da katkıda bulunmaktadır. Uyum ve düzen aracılığıyla sağlanan anlaşılabilirlik, Süleyman Seyyid'in yapıtlarında klasik güzelliğin ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Baş, 2012, s.61).

## Sonuç

Süleyman Seyyid'in natürmortları üzerine yapılan inceleme sonucunda, sanatçının bu türdeki çalışmalarını yalnızca nesnelerin resmedilmesine dayalı bir anlayışla ele almadığı görülmektedir. Seyyid'in asıl yaklaşımı, doğada karşılaştığı nesneyi olduğu hâliyle gözlemlemek ve bu gözlemi resmin olanakları içerisinde yeniden kurmaktır. Bu nedenle natürmortlarında nesnenin görünüşü kadar, ışık altında kazandığı biçim, renk ve hacim de önem kazanmıştır. Sanatçının resimlerinde doğrudan gözleme dayalı çalışma anlayışı belirgin biçimde hissedilmektedir. Meyve ve çiçeklerin seçimi, bunların kompozisyon içerisindeki konumları ve birbirleriyle olan ilişkileri, doğaya yönelik dikkatli bir bakışın sonucudur. Ancak bu bakış yalnızca gördüğünü aktarmakla sınırlı değildir. Seyyid, gördüğü nesneyi kendi resim anlayışı içerisinde düzenleyerek ona belirli bir görsel bütünlük kazandırmıştır.

Seyyid'in natürmortlarını farklılaştıran temel özelliklerden biri de nesnelerin gerçeklik duygusunu kaybetmeden resimsel bir nitelik kazanmasıdır. Nesnelerin hacmi, yüzey özellikleri ve birbirleriyle olan ilişkileri, ışık ve renk aracılığıyla belirgin hâle getirilmiştir. Bu durum, izleyicinin yalnızca nesnenin ne olduğunu görmesini değil, onun yüzeyini, ağırlığını ve bulunduğu ortamı da algılamasını mümkün kılmaktadır. Bu açıdan Süleyman Seyyid'in natürmortları, sanatçının doğaya bakışını anlamak açısından önemli bir yere sahiptir. Resimlerinde görülen düzen, sadelik ve dikkatli gözlem, onun nesneye yaklaşımının temel özelliklerini oluşturur. Batılı resim eğitimiyle kazandığı bilgi ve tekniklerin, doğaya yönelik kişisel ilgisiyle birleşmesi sonucunda kendine özgü bir natürmort anlayışı ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla Seyyid'in natürmortları, 19. yüzyıl Türk resminde değişen resim anlayışının yanı sıra, sanatçının doğayı algılama ve gördüğünü resim yoluyla ifade etme biçimini de ortaya koymaktadır.

## Kaynakça

- Kaya, G. S. (2011). Türk resim sanatının gelişiminde asker ressamaların etkisi. *Millî Saraylar Kültür-Sanat-Tarih Dergisi*, (7), 121–129
- Başkan, S. (2009). *Başlangıcından Cumhuriyet dönemine kadar Türklerde resim*. Atatürk Kültür Merkezi.
- Baş, B. (2012). *Osmanlı estetiğinde klasik romantik bireşimi: Süleyman Seyyid* [Yüksek lisans tezi, Işık Üniversitesi]. Işık Üniversitesi Açık Erişim. <https://hdl.handle.net/11729/1030>

- Ayan, A. (Ed.). (2014). *Batı anlayışına dönük Türk resim sanatı 'nda görünüş (manzara)*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Bingöl, A. S. (2013). *Türk resim sanatının gelişmesinde 19. yüzyıl askeri okul ve askeri ressamların rolleri* [Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Yerli, S. (2023). Asker ressamı. İçinde F. Geçen (Ed.), *Çağdaş Türk resim sanatı ve güncel yaklaşımlar* (ss. 27–42). Akademisyen Kitabevi. <https://doi.org/10.37609/akya.2923.c8884>
- Burunsuz, M. (2020). Hoca Ali Rıza desenlerinde üslup ve konu analizleri. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(53), 1192–1202. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-08-53-09>
- Kılıç, E. (2008). Teknik ve üslup bakımından 1930'lara kadar Türk resminde manzara. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (21), 123–142.
- Germeç, U. (2018). Batılılaşma yönünde Türk resim sanatının estetik bağlam sorunu. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(29), 1363–1387. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-06-29-04>
- Sakıp Sabancı Müzesi. (t.y.). *Süleyman Seyyid*. <https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanatci/270>
- Savaşer, I. (2021). Türkiye'de Batı resim sanatının gelişme evreleri. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 1(49), 492–509. <https://doi.org/10.17498/kdeniz.889408>

## Görsel Kaynakça

Görsel 1. <https://www.antikalar.com/suleyman-seyyid-bey/>

Görsel 2. [https://www.sakipsabancimuzesi.org/koleksiyonlar-ve-arastirmalar/koleksiyonlar/330/700.\)](https://www.sakipsabancimuzesi.org/koleksiyonlar-ve-arastirmalar/koleksiyonlar/330/700.)

## 8. BÖLÜM

### İMGE, TAŞIYICI VE SINIR: SERDAR KUL’UN YENİDEN İNŞA ESTETİĞİ

**Kerem GÜLEM**

Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

keremgulem@marun.edu.tr

<https://orcid.org/0009-0000-4640-0366>

#### **Giriş**

#### **Biçimin Yaşamı ve Kendini Bilmek**

Sanat tarihinde formların kendi içsel dinamikleriyle sürekli bir evrim içinde olduğunu savunan sanat tarihçisi Henri Focillon (1989), biçimin durağan olmadığını, durmaksızın değişerek yeni taşıyıcılarla buluştuğunu ve böylece farklı anlam katmanları kazandığını belirtir. Çağdaş Türk sanatının dikkat çeken araştırmacı isimlerinden akademisyen ve sanatçı Serdar Kul’un yirmi yılı aşan üretim pratiği, biçimin bu kesintisiz evriminin ve yapısal dönüşümünün somut bir belgesidir. Serdar Kul’un sanatsal üretimi, bitmiş ve geçmişte bırakılmış eserlerin biriktiği statik bir arşiv değil, aksine aynı plastik ve felsefi sorunların farklı malzemeler, imgeler ve taşıyıcılar aracılığıyla tekrar tekrar sınıandığı canlı bir dönüşüm zinciridir.

Sanatçının akademik yolculuğu ile atölye pratiği, birbirini besleyen ve teorik altyapıyı oluşturan ayrılmaz bir bütündür. 2010 yılında Dumlupınar Üniversitesi Resim Bölümü’nde lisans eğitimini tamamlayan Kul, 2014 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi’nde yüksek lisansını, 2021 yılında ise Selçuk Üniversitesi’nde sanatta yeterlik (doktora) eğitimini tamamlamıştır. Günümüzde Karabük Üniversitesi, Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü’nde Dr. Öğr. Üyesi olarak görev yapan sanatçı, atölyesindeki pratik üretimi, akademik tezleri ve makaleleriyle destekleyerek kav-

ramsallaştırmaktadır (Kul, 2021).

Serdar Kul, sanatsal üretiminin temel felsefesini Yunus Emre'nin "İlim bilmektir. İlim kendini bilmektir." sözüyle konumlandırır. Ancak sanatçı bu felsefi cümleyi izleyiciye didaktik bir biçimde açıklamak veya resmetmek için değil, bizzat kendi fiziksel ve düşünsel deneyimi içinde yeniden sınamak için eserlerini ortaya koyduğunu vurgular. Bu bağlamda Kul'un sanatı, izleyiciye hazır bir mesaj iletmekten ziyade, varoluşu ve mekanı anlamlandırma çabasıdır. Tıpkı düşünür Maurice Merleau-Ponty'nin (2014) fenomenolojik yaklaşımında belirttiği gibi, dünyayı anlamak ancak bedeninin ve algının o dünya ile girdiği pratik temasla, yani bizzat deneyimin kendisiyle mümkündür. Serdar Kul'da "kendini bilme" eylemini boya, tuval, ahşap, alçı ve cam gibi malzemelerle kurduğu bu fiziksel temas ve yapısal kırılmalar üzerinden gerçekleştirir.

Bu çalışma, Serdar Kul'un sanatındaki bu köklü kırılma noktalarını kronolojik ve tematik bir yapıda incelemektedir. Sanatçının pratiği beş ana eksen üzerinden dönüşüm geçirmiştir. Erken dönemde zaman ve metafiziği sembolize eden "küp" imgesi, ilerleyen yıllarda dinsel mecazların ve varoluşsal yüklerin ağırlığıyla parçalanmış, ardından bütün bir seriyi yönetecek olan "kaplumbağa" figürüne evrilmiştir. Son dönemde ise araştırma, imgenin ne olduğundan çok taşıyıcının sınırlarına odaklanmış, resim, rölyef, alçı vitray ve nihayetinde çerçevenin esere dahil olduğu genişletilmiş bir mekansal yapıya ulaşmıştır (Kul, 2026).

## **Zamanın ve Olasılığın Gövdesi – Küp İmgesi**

Serdar Kul'un sanatsal üretiminin atölye sınırlarını aşarak kamusal alana açılması 2004 ve 2010 yılları arasındaki döneme rastlar. Sanatçı bu süreçte ulusal yarışmalar ve sergiler aracılığıyla adını duyurmaya başlamış, erken dönem başarılarıyla kendi plastik dilinin temellerini atmıştır (Kul, 2026). 2004 yılında aldığı Orhangazi Bayraktar Kırtasiye Resim Yarışması ikincilik ödülü, 2007 ve 2010 yıllarındaki Ahmet Yakupoğlu Resim Yarışması sergilemeleri ve 2009 yılında dördüncüsü düzenlenen Çanakkale Resim Yarışması'nda kazandığı Rektörlük Ödülü, sanatçının kariyerindeki ilk önemli dönüm noktalarıdır (Kul, 2026). Aynı yıllarda art arda açtığı kişisel sergiler, sanatçının görsel arayışlarını izleyiciyle buluşturduğu deneysel bir zemin yaratmıştır.

Bu dönemin kavramsal ve görsel ağırlık merkezi "küp" imgesidir. Kul'un resimlerinde küp, yalnızca kompozisyona ritim katmak amacıyla kurgulanmış estetik bir form değildir. Sanatçı küpü zaman, mekan, metafizik ve olasılık iliş-

kilerini üzerinde taşıyan sembolik ve işlevsel bir gövde olarak konumlandırır (Kul, 2026). Nitekim 2010 yılında tamamladığı “Resim Sanatında Zaman ve Metafiziği Birleştiren Bir Sembol Olarak Küp” başlıklı lisans tezi, sanatçının sezgisel olarak ürettiği bu formların felsefi ve teorik altyapısını kurduğu ilk kapsamlı belgedir (Kul, 2010). Fransız düşünür Gaston Bachelard (1996) mekânı incelediği teorilerinde, uzamın salt ve nötr bir boşluk olmadığını, zamanı ve insan hafızasını kendi içinde sıkıştırarak saklayan psikolojik bir yapı olduğunu vurgular. Serdar Kul’un sanatındaki küpler de tam olarak Bachelard’ın bahsettiği bu kapalı hafıza odaları gibi çalışır. Küp, zamanın akışkanlığını kesintiye uğratan, yaşanmışlıkları hapseden ve geçmiş ile gelecek arasında metafiziksel bir bağ kuran yapısal bir birimdir.

Sanatçının 2009 tarihli “An ve An Çanakale” adlı akrilik çalışması, bu teorik altyapının tuval üzerinde en net biçimde somutlaştığı eserlerden biridir. Bu eserde zaman, tarih ve anıt kavramları küpsel bir kurgu içinde görselleştirilmiştir (Kul, 2026; Görsel 1).



**Görsel 1:** An ve An Çanakale, Tuval üzerine akrilik boya, 120x120 cm, 2009

Resimde gökyüzüne doğru yükselen devasa anıt formu, dışarıdan bir nesneyle kaplanmamış, doğrudan doğruya küplerin kendi fiziksel dizilimiyle inşa edilmiştir. Sanatçı küpü anıta eklenen bir detay olarak değil, anıtın kurucu unsuru olarak ele alır. Küplerin izleyiciye dönük her bir yüzeyi, Çanakkale Savaşı'na dair farklı bir anı, tarihsel bir figürü veya yaşanmış bir anı barındıran pencereler işlevi görür. Bu durum, zamanın doğrusal akışını kırarak tarihi aynı düzlemde, farklı olasılık odacıkları halinde sunar.

Sanatçı 2010 yılına gelindiğinde tuvalden özgün baskı tekniklerine doğru bir geçiş yapar. Bu malzeme değişimi, imgenin resim yüzeyinde mekansal olarak açılmasına olanak tanır. “Zamanın Değiştiremedikleri” adlı linolyum baskı eserde küpler, gökyüzüne uzanan bağımsız bir anıt olmaktan çıkar. Bunun yerine İstanbul Boğazı üzerinde geçmiş ile gelecek, doğa ile kentleşme arasında kurulan fiziksel bir köprüye dönüşür (Kul, 2026; Görsel 2).



**Görsel 2:** Zamanın Değiştiremedikleri, Linolyum Baskı, 70x100 cm, 2010

Küplerin resmin merkezinde yarattığı bu geçiş alanı, yalnızca görsel bir perspektif hilesi değil, aynı zamanda taşıyıcının sınırlarını zorlayan yapısal bir sistemin ilk adımıdır. Sanatçı küpleri bir baskı yüzeyi olarak yeniden kurgulayarak, imgenin fiziksel katmanlar arasındaki yolculuğunu başlatmış olur.

### **Metinsel Sapma ve İkinci İmge Olarak Kaplumbağanın Doğuşu**

Serdar Kul'un sanatsal üretimi 2011 ve 2014 yılları arasında belirgin bir teknik ve düşünsel kırılma yaşar. Bu dönem sanatçının özgün baskı pratiklerine ağırlık verdiği, ulusal ve uluslararası sergilemelerle görünürlüğünü artırdığı yıllardır. 2011 yılındaki uluslararası özgün baskı sergilemesinin ardından, 2014 yılında Şefik Bursalı ve Sütçü İmam yarışmalarında elde ettiği sergileme başarıları, sanatçının bu yeni teknikle kamusal alanda kabul gördüğünün açık bir kanıtıdır.

Ancak bu dönemin asıl önemi teknik değişimden ziyade kavramsal altyapıda yaşanan kaymadır. Önceki yıllara hakim olan zaman ve olasılık odaklı küp yapısı, yerini bedene, yüke ve dinsel mecazlara bırakır. Sanatçının 2014 yılında tamamladığı “Dinsel Mecazın Sanata Dönüşümü” başlıklı yüksek lisans tezi, bu evredeki üretimin kavramsal karşılığını oluşturur (Kul, 2014). Sanat felsefecisi Arthur Danto (1981) sanat eserlerinin alelade nesnelerden ancak içerdikleri mecazi anlam ve yönelimsellik sayesinde ayrılabilceğini savunur. Serdar Kul'un bu dönemki eserleri de tam olarak bu mecazi anlam arayışının bir ürünüdür. Bilgi, yük, inanç ve cehalet gibi kavramlar, resim yüzeyinde fiziksel ve sembolik ağırlıklar olarak yeniden yorumlanarak üretim hattına dahil olmuştur.

2013 yılında üretilen “Eşeğin İlmî” adlı gravür baskı çalışması, bu metinsel ve alegorik katmanın en çarpıcı örneklerinden biridir. (Görsel 3)



**Görsel 3:** Eşğin İlmi, Gravür Baskı, 35x50 cm, 2013

Sanatçı bu eserde dinsel bir mecaz olan yük taşıma eylemini ve cehalet ilişkisini doğrudan doğruya bedensel bir form üzerinden anlatır. Aynı dönemde üretilen ve sanatçının portfolyosunda kavramsal bir eşik olarak konumlandırılan “Kaderimin Hamalıyım” çalışması da beden ve yükün sanatsal bir form olarak kompozisyonda nasıl yer edindiğini gösterir (Kul, 2026). Küp geçici olarak geri plana çekilmiş, zemin ve beden varoluşsal bir kader sorgulamasının merkezine yerleşmiştir.

Fakat 2014 yılı sanatçının üretim pratiği için çok daha büyük bir yapısal değişimin başlangıcına işaret eder. Serdar Kul'un sanatı, portfolyosunda “ikinci imge eşiği” olarak adlandırılan yeni bir figürle tanışır (Kul, 2026). “Maske-ler Mezarlığının Bekçisi” adlı serigrafı baskı çalışması, kaplumbağa figürünün üretim hattına ilk kez girdiği kritik geçiş anını belgeler. (Görsel 4)



**Görsel 4:** Maskeler Mezarlığının Bekçisi, Serigrafi, 60x100 cm, 2014

Bu eserde kaplumbağa sıradan bir hayvan tasviri veya doğa gözlemi olarak yer almaz. Kompozisyonun kıyısında duran, izleyen ve tanıklık eden bir figür olarak resmin içindedir. Bu durum çok geçmeden sanatçının üretim matematiğini değiştirecektir. Kaplumbağa başlangıçta sadece çevreyi gözlemleyen bir yardımcı figürken, zamanla ağırlığı üzerine alarak sanatçının doğrudan portresinin yerini almaya başlayacaktır (Kul, 2026). Bedenin ve omuzların taşıdığı varoluşsal yük, yavaş yavaş kaplumbağanın o doğal, korunaklı ama bir o kadar da ağır olan kabuğuna devredilecektir.

### **Küp ve Kabuğun Birleşmesi – Başat İmge ve Çevresel Sistem**

Serdar Kul'un üretim pratiğinde 2017 yılı, kompozisyon merkezinin tamamen el değiştirdiği ve parçaların yapısal olarak birleştiği bir dönüm noktasıdır. 2014 yılında kompozisyona bir gözlemci olarak giren kaplumbağa figürü, üç yıllık bir düşünsel olgunlaşmanın ardından yardımcı bir karakter olmaktan tamamen sıyrılarak bütün bir seriyi kuran “başat imge” pozisyonuna yükselir (Kul, 2026). Kaplumbağa artık sanatçının otoportresi, zamana tanıklık eden bir anıt ve taşıyıcı bir gövdedir.

2017 yılında katıldığı bir yarışmada mansiyon ödülü kazanan ve sanatçının yeni görsel diline kamusal alanda güçlü bir karşılık sağlayan “Yangın Terbiyecisi” eseri, bu başatlaşma sürecinin ilk somut başarılarından biridir (Kul, 2026). Ancak görsel evrimin asıl kırılma noktası aynı yıl üretilen “Anıt” adlı akrilik çalışmasında yaşanır. (Görsel 5)



**Görsel 5:** Kaplumbağa, Tarih ve Anıt, T.U.A.B., 50x70 cm, 2017

Sanatçının 2009 yılındaki üretimlerinde gökyüzüne doğru bağımsız bir nesne olarak yükselen küpsel anıt yapısı, bu eserde kaplumbağanın sırtına yerleştirilmiştir. Bu dışsal birleşme, sanatçının erken dönem sezgileriyle güncel arayışlarını aynı düzlemde buluşturur. Kaplumbağa, taşıdığı bu zaman bloklarıyla (küplerle) hem tarihsel bir gönderme yapar hem de ağırlaşan yükün bedensel karşılığını izleyiciye sunar. Sanat tarihçisi Ernst Gombrich (1960) görsel imgenin sadece bir form olmadığını, geçmişin birikimlerini şimdiki zamana taşıyan bir illüzyon mekanizması olduğunu ileri sürer. Serdar Kul'un kaplumbağası da üzerindeki anıtlarla birlikte geçmişin zaman bloklarını bugünün tuvaline taşıyan sembolik bir mekanizma haline gelmiştir.

Bu dışsal birleşme, çok kısa bir süre sonra yerini çok daha yapısal bir parçalanmaya ve içsel bir senteze bırakır. Yine 2017 yılına ait “Kitap” adlı ağaç baskı çalışmasında kaplumbağanın kabuğu, önceki yılların o sert ve kapalı küp formuyla aynı görsel iç yapıda eritilir (Kul, 2026; Görsel 6).



**Görsel 6:** Kitap, Ağaç Baskı, 70x70 cm, 2017

Kabuğun doğal desenleri, ağacın yaş halkaları, insan hafızası ve küpsel parçalanma tek bir yüzey üzerinde karmaşık bir bilgi yapısına dönüşür. Bu eserle birlikte küp ve kabuk birbirinin zıttı olmaktan çıkmış, ortak bir görsel alfabe üretmeye başlamıştır.

2018 yılında üretilen “Kaplumbağanın Dünyası” adlı linolyum baskı çalışmasında ise imge tekil ve yalnız bir figür olmaktan tamamen çıkar (Kul, 2026; Görsel 7).



**Görsel 7:** Kaplumbağanın Dünyası, Linolyum Baskı, 70x90 cm, 2018

Bu eserde kaplumbağanın kendisi, zeminle, gökyüzüyle ve ufuk çizgisiyle bütünleşen kocaman bir alansal örgü yaratır. Küp ve kabuk ilişkisi bütün kompozisyonu kuran çevresel bir sisteme dönüşmüştür. Sanatçı insan ilişkilerini ve benlik sorgulamasını kaplumbağa formunun merkezine alarak varoluşsal bir sistem inşa etmiştir.

Böylesine yoğun bir görsel kırılma dönemi, 2019 ile 2021 yılları arasında yerini akademik bir kavramsallaştırma evresine bırakır. Kul, 2019 yılında sanat yapıtı ve düşünsel yapı arasındaki ilişkilere odaklanan akademik makaleler yayımlarken, bu araştırma süreci 2021 yılında “Çağdaş Türk Resminde Bir İfade Aracı Olarak Tek Tür İmge Kullanımı” başlıklı sanatta yeterlik (doktora) teziyle noktalınır (Kul, 2021). Bu doktora çalışması, sanatçının kendi geçmiş pratiğini tek bir imgenin (kaplumbağanın) başat kullanımı üzerinden geriye dönük olarak okuması ve üretimine felsefi bir meşruiyet kazandırması açısından çok kritik bir düşünsel duraktır (Kul, 2026).

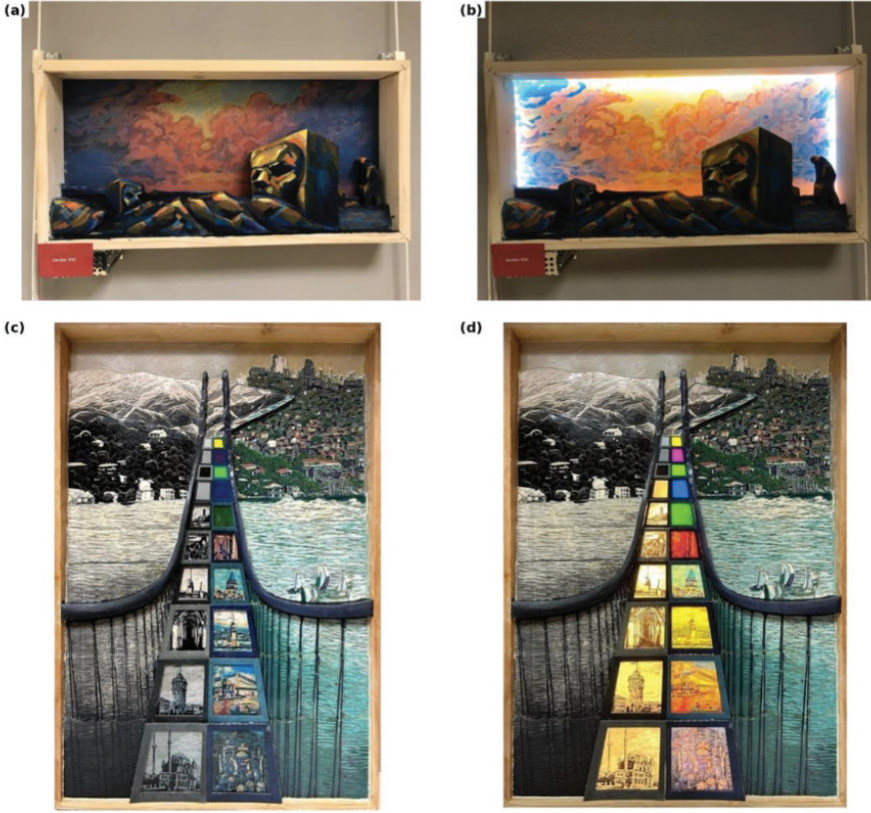
## Taşıyıcının Sınırlarını Aşmak ve Yapısal Türetim

Serdar Kul 2024 ve 2025 yıllarında sanatsal üretimini alışılmış tuval veya kâğıt yüzeylerinin ötesine taşıyarak rölyef ve vitray gibi farklı malzemelere yönelmiştir. Sanatçı bu süreci imgenin bir teknikten diğerine fiziksel olarak kopyalanması şeklinde değil, kurucu ilişkilerin yeni üretim sistemlerinde yeniden örgütlenmesi olarak tanımlamaktadır (Kul, 2026). Özgün baskı resimdeki iki boyutlu algısal derinlik, rölyefte fiziksel katmanlar aracılığıyla yeniden düzenlenir. Çukur baskı tekniklerinde yüzeyin oyulmasıyla elde edilen negatif topografya, katmanlı uygulamalarda yüzeye parça eklenmesiyle pozitif bir yapıya dönüşür. Bu dönüşüm sürecinde malzemenin fiziksel sınırları da tasarım kararlarını şekillendirmiştir. Başlangıçta kullanılan alçının ağırlık ve kırılganlık yaratması, sanatçıyı hafif ve müdahaleye açık modüler katman sistemlerine yönleltmiştir (Kul, 2026; Görsel 8).



**Görsel 9:** “Döngü”, alçı ara yüzey denemesi: ham ve tamamlanmış biçimleri.  
Kaynak: (Kul, 2026: 66).

Vitray uygulamaları ise bu katmanlı sisteme ışık ve geçirgenlik ilişkisini dahil eder. Sanatçının pratiğinde ışık, eseri dışarıdan aydınlatan pasif bir sergileme unsuru olmaktan çıkarak, yapıtın bünyesinde üretilen ve içeriden dışarıya doğru işleyen yapısal bir bileşene dönüşür. Geçirgen yüzeyler kompozisyonun gereksinimine göre bazen ön katmanların arkasında görsel bir zemin kurucu işlev üstlenirken, bazen de doğrudan imge odaklı bir görünürlük alanı yaratır. (Görsel 9)



**Görsel 9.** Geçirgen yüzeyin iki kompozisyonel işlevinin ışık açık/kapalı karşılaştırması: (a) Maskeler Mezarlığının Bekçisi, ışık kapalı; (b) aynı çalışma, ışık açık; (c) Zamanın Değiştiremedikleri, ışık kapalı; (d) aynı çalışma, ışık açık. (Kul, 2026: 66)

Sanatçının üretim pratiğindeki asıl radikal evre, kendi tamamlanmış yapıtlarına yönelik gerçekleştirdiği yapısal müdahalelerdir. Serdar Kul, daha önce ürettiği, sergilediği ve dolaşıma soktuğu özgün baskılarını yeni bir araştırmanın başlangıç verisi olarak yeniden ele alır. Tamamlanmış bir özgün baskı yüzeyi sanatçı tarafından kesilir, bölümlenir ve parçalara ayrılır. Bu işlem eserin yok edilmesi değil, aksine bir yapısal türetim eylemidir. Başlangıçtaki baskının bağımsız maddi bütünlüğü sona ererken, parçalanmış öğeler yeni bir kuruluş içinde tekrar bir araya getirilir. Sanatçı bu parçaları taşıyıcılar üzerine sabitleyerek yapıya hacim, boşluk, geçirgen yüzey ve ışık ilişkileri ekler. Ortaya çıkan yeni eserde, ilk yapıtın maddi parçaları ile temel imgesel düzeni varlığını sürdürürken, eser bambaşka bir katmanlı ve derinlikli formda yeniden hayat bulur.

## Sonuç

Serdar Kul'un yirmi yılı aşan sanatsal üretimi, imgenin, malzemenin ve taşıyıcının sınırlarının nasıl sistemli bir biçimde genişletilebileceğini gösteren canlı bir laboratuvar niteliğindedir. Erken dönemde zamanın ve olasılıkların temsilcisi olarak ortaya çıkan küp imgesi, ilerleyen süreçte dinsel ve varoluşsal yüklerin ağırlığıyla parçalanarak yerini kaplumbağa figürüne bırakmıştır. Ancak bu kronolojik evrim, yalnızca figüratif bir değişim değil, beden, mekanın ve belleğin yeniden anlamlandırıldığı yapısal bir dönüşüm sürecidir.

Sanatçının pratiğindeki asıl süreklilik, belirli formlara veya tekniklere sadık kalmasında değil, aynı plastik sorunları sürekli yeni zeminlerde yeniden sınımasında yatar. Klasik resmin iki boyutlu düzleminden başlayan bu arayış, özgün baskıların yüzey yanılsamalarından alçı ve modüler rölyeflerin küteselliğine, oradan da geçirgen yüzeylerin ve ışığın yapıtı içeriden kurduğu mekansal sistemlere kadar uzanmıştır. Bu doğrultuda Kul için taşıyıcı, imgenin üzerine yansıtıldığı pasif bir zemin değil, eserin anlamını doğrudan değiştiren aktif bir bileşendir.

Bu arayışın en radikal ve olgun evresi, sanatçının kendi tamamlanmış özgün baskılarına müdahale ederek gerçekleştirdiği yapısal üretim eylemidir. Kul, geçmiş üretimlerini dokunulmaz, bitmiş birer arşiv nesnesi olarak görmek yerine onları yeni fiziksel sistemlerin hammaddesi olarak kullanır. Tamamlanmış bir eserin kesilmesi, parçalanması ve yeni bir hacimde tekrar kurgulanması sanatçı için bir yıkım değil, aksine hafızanın ve biçimin güncel bir bağlamda yeniden diriltilmesidir. İlk eserin maddi bütünlüğü bozalsa da, taşıdığı imgesel bellek yeni ışık ve katman düzenekleri içinde yaşamaya devam eder.

Sonuç olarak Serdar Kul'un sanatı, akademinin teorik ağırlığı ile atölyenin pratik deneyliliğini birleştiren organik bir döngüdür. Giriş bölümünde vurgulanan "kendini bilme" felsefesi, sanatçının pratiğinde tam olarak bu bitmek bilmeyen bozma ve yeniden kurma eylemiyle cisimleşir. Formların, imgelerin ve malzemelerin sürekli olarak birbirini parçalayıp yeniden inşa ettiği bu sistem, geçmiş reddetmeyen, aksine her kırılma noktasında kendi köklerine dönerek geleceğin estetiğini kurgulayan felsefi bir yeniden kuruluşur.

## Kaynakça

Bachelard, G. (1996). *Mekanın poetikası*. İthaki Yayınları.

Danto, A. (1981). *The transfiguration of the commonplace: A philosophy of art*. Har-

vard University Press.

Focillon, H. (1989). *The life of forms in art*. Zone Books.

Gombrich, E. H. (1960). *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. Pantheon Books.

Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, 8, 30-44.

Kul, S. (2010). *Resim sanatında zaman ve metafiziği birleştiren bir sembol olarak küp*. Dumlupınar Üniversitesi, Yayınlanmamış Tez,

Kul, S. (2014). *Dinsel mecazın sanata dönüşümü*. Karadeniz Teknik Üniversitesi.

Kul, S. (2021). *Çağdaş Türk resminde bir ifade aracı olarak tek tür imge kullanımı*. Selçuk Üniversitesi.

Kul, S. (2026). İmgenin farklı taşıma biçimleri Özgün baskı resim, rölyef ve vitray bağlamında pratik temelli bir sanat araştırması. 8. *Uluslararası Moda, Sanat, Tasarım Kongresi Bildiri Kitabı*, 54-71. INFAD.

Kul, S. (2026). *Serdar Kul portfolio*.

Merleau-Ponty, M. (2014). *Algının fenomenolojisi*. İthaki Yayınları.

## Görsel Kaynakça

**Görsel 1:** Sanatçı ile kişisel iletişim Eylül 2026

**Görsel 2:** Sanatçı ile kişisel iletişim Eylül 2026

**Görsel 3:** Sanatçı ile kişisel iletişim Eylül 2026

**Görsel 4:** Sanatçı ile kişisel iletişim Eylül 2026

**Görsel 5:** Sanatçı ile kişisel iletişim Eylül 2026

**Görsel 6:** Sanatçı ile kişisel iletişim Eylül 2026

**Görsel 7:** Sanatçı ile kişisel iletişim Eylül 2026

**Görsel 9:** Kul, S. (2026). İmgenin farklı taşıma biçimleri Özgün baskı resim, rölyef ve vitray bağlamında pratik temelli bir sanat araştırması. 8. *Uluslararası Moda, Sanat, Tasarım Kongresi Bildiri Kitabı*, 54-71. INFAD.

**Görsel 9.** Kul, S. (2026). İmgenin farklı taşıma biçimleri Özgün baskı resim, rölyef ve vitray bağlamında pratik temelli bir sanat araştırması. 8. *Uluslararası Moda, Sanat, Tasarım Kongresi Bildiri Kitabı*, 54-71. INFAD.