

TÜRK RESİM SANATINA IŞIK TUTANLAR 1

Editörler:

Dr. Öğr. Üyesi Banu DAVUN & Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

ARTİKEL AKADEMİ: 462

Türk Resim Sanatına Işık Tutanlar 1

Editörler:

Dr. Öğr. Üyesi Banu DAVUN

ORCID ID: 0000-0002-2924-2789

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

<https://orcid.org/0000-0002-0787-7505>

Genel Koordinatör: Öğr. Gör. Ümit PARSIL

Ön Kapak Resmi: Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahman EREN - 17 X 23 cm Akrilik 2025

Arka Kapak Resmi: Öğr. Gör. Ümit PARSIL - “İsimsiz” Kâğıt Üzeri Baskı 21x27.5 cm 2023

ISBN 978-625-5025-02-9

Birinci Basım: Eylül - 2026

Kapak tasarım: Öğr. Gör. Ümit PARSIL

Ofset Hazırlık: Artikel Akademi

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 1

Editörler:

Dr. Öğr. Üyesi Banu DAVUN & Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ..... 7

1. BÖLÜM

SABRİYE ÖZTÜTÜNCÜ ESERLERİNDE YER,
GÖK VE SU TEMASI..... 9

Çağatay ATLI

2. BÖLÜM

SELDA MANT’IN RESİMLERİNDE DOĞA, TAŞ VE DÖNÜŞÜM:
“SEDİMENT YANSIMALAR” SERİSİ ÜZERİNE BİR
DEĞERLENDİRME 19

Ümit PARSIL

3. BÖLÜM

ABİDİN DİNO’NUN SANATINDA ÇİZGİ: EMEKÇİLER, KÖYLÜLER
VE GÜNDELİK YAŞAM..... 35

Naciye BOZDOĞAN AKBAŞ

4. BÖLÜM

MUSTAFA DİĞLER’İN SANAT ANLAYIŞI VE SAVAŞTA KADIN
OLMAK SERİSİ RESİM ÇÖZÜMLEMELERİ 51

Rasim SOYLU

5. BÖLÜM

HABİP AYDOĞDU’NUN SANATI VE
TÜRK RESMİNDEKİ YERİ..... 91

Neziha ÇOMAK

6. BÖLÜM

AKADEMİSYEN RESSAM DOÇ. DR. MUTLU ERBAY'IN
DİSİPLİNLERARASI SANAT PRATİĞİ ÜZERİNE

BİR İNCELEME 107

Nevres Işılay KAÇAKGİL ÖKSÜZOĞLU

7. BÖLÜM

UTKU VARLIK'IN RESİMLERİNDE GÖRSEL DİL
VE SANATSAL İFADE 133

Gülseren ALDEMİR & Ceyhun VURUCU

8. BÖLÜM

RESİMDE KÜLTÜREL VE PLASTİK MELEZLEŞME:

ALİ RIZA KANAÇ ÖRNEĞİ 149

Nurgül KELEŞ

ÖN SÖZ

Türk resim sanatı, geleneksel unsurlardan modern arayışlara, yerel kimlikten evrensel ifade biçimlerine uzanan köklü ve çok katmanlı bir birikime sahiptir. Bu birikimi anlamak, görsel kültürümüzün evrelerini izlemek kadar; fırçası, çizgisi, düşüncesi ve yetiştirdiği öğrencilerle sanat tarihimizde iz bırakan figürlerin dünyasına girmeyi gerektirir.

Hazırlanan bu çalışma, *Türk Resim Sanatına Işık Tutanlar 1* başlığıyla, Türk resmine yön veren, sanat anlayışlarıyla özgün alanlar açan ve fırçalarıyla döneme tanıklık eden değerli sanatçıların üretimlerini disiplinlerarası bir derinlikle ele almayı amaçlamaktadır. Kitap kapsamında yer alan her bir bölüm, sanatsal üretimin farklı boyutlarına; doğa, mekan, mitos, emek, savaş, melezleşme ve disiplinlerarasılık gibi kavramlar üzerinden ışık tutmaktadır.

Eser içerisinde yer alan çalışmalar; Sabriye Öztütüncü'nün doğa unsurlarıyla kurduğu bağdan Selda Mant'ın dokusal dönüşümlerine; Abidin Dino'nun insana ve gündelik yaşama dokunan çizgi dünyasından Mustafa Diğler'in savaş ve kadın temasını işleyen dramatik çözümlemelerine kadar geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Bununla birlikte Habip Aydoğdu'nun Türk resmindeki özgün konumu, Doç. Dr. Mutlu Erbay'ın akademik ve disiplinlerarası pratikleri, Utku Varlık'ın düşsel görsel dili ve Ali Rıza Kanaç örneğinde resimdeki kültürel ve plastik melezleşme süreçleri akademik bir titizlikle incelenmiştir.

Sekiz farklı bölümden oluşan bu kitap, yalnızca sanatçıların yaşam ve yapıtlarına dair monografik birer inceleme sunmakla kalmayıp; aynı zamanda Türk resim sanatının tarihsel, estetik ve düşünsel haritasına nitelikli bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

Bu kıymetli eserin hayata geçmesinde araştırmaları, analizleri ve kaleme aldıkları nitelikli bölümlerle emeği geçen tüm yazarlarımıza; sanatsal birikimleriyle bu sayfalar aracılığıyla geleceğe aktarılan değerli sanatçılarımıza ve kitabın yayına hazırlanmasında katkı sunan herkese sonsuz teşekkürlerimizi sunarız.

Kültür ve sanat dünyamıza, akademisyenlere, öğrencilere ve tüm sanatseverlere faydalı ve ilham verici bir kaynak olması dileğiyle...

Editörler:

Dr. Öğr. Üyesi Banu DAVUN & Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

1. BÖLÜM

SABRİYE ÖZTÜTÜNCÜ ESERLERİNDE YER, GÖK VE SU TEMASI

Öğr. Gör. Dr. Çağatay ATLI

Adıyaman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,

Resim Bölümü,

caagatayatli@gmail.com,

<https://orcid.org/0000-0001-5059-129X>

Giriş

Çağdaş Türk resim sanatının manzara geleneği içerisinde kendine özgü bir renk ve leke dili geliştiren sanatçılardan biri olan Doç. Sabriye Öztütüncü, akademik kimliği ile sanatsal üretimini iç içe geçirerek sürdüren bir sanatçı-akademisyendir. Bu bölümde, sanatçının akademik ve sanatsal gelişim süreci kronolojik olarak ele alınacak; ardından sanatçının 2026 yılına ait beş eseri — Kırmızı Toprak, Kıyı Yolu, Sahil Yolu, Tünek Tepe ve Olbia Bahçesi— biçimsel, renksel ve içeriksel açıdan çözümlenecektir. İnceleme, sanatçının resimlerinde tekrar eden su, deniz, gökyüzü ve toprak temalarının nasıl bir plastik dile dönüştüğünü ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Manzara resmi, Batı sanatında olduğu gibi Türk resim sanatında da yalnızca doğanın betimlenmesinden ibaret olmayıp, sanatçının doğayla kurduğu öznel ilişkinin ve iç dünyasının dışavurumuna dönüşen bir anlatım biçimi olağelmış (Tansuğ, 2008) ve manzara resminde doğal görünümün ana konu olduğu veya figür bulursa da ön planda olmadığı, resimsel bir betimleme türüdür denilebilir (Mant Menay, 2023: 9). Öztütüncü'nün resimleri de bu bağlamda değerlendirildiğinde, gözlemsel bir doğa aktarımından ziyade, renk lekeleri ve yatay kompozisyon şeritleri aracılığıyla kurgulanmış öznel bir doğa yorumu sunmaktadır.

Sanatçı Tanıtımı: Akademik ve Sanatsal Gelişim Süreci

Sabriye Öztütüncü (2026) özgeçmişinde belirttiği üzere Konya doğumlu sanatçı-akademisyen, resim sanatına yönelik akademik eğitime Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Resim Bölümü’nde başlamış ve bu programdan 2009 yılında mezun olmuştur. Aynı yıl içerisinde Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı’nda tezli yüksek lisans eğitimine başlayan sanatçı, akademik gelişimini 2012-2019 yılları arasında yine Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı’nda tamamladığı Sanatta Yeterlik eğitimiyle ilerletmiştir.

Sanatçının akademik kariyeri, 2012 yılında Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nde araştırma görevlisi olarak başlamıştır. Sanatta Yeterlik eğitiminin tamamlanmasının ardından 2019-2020 döneminde öğretim görevlisi unvanıyla akademik çalışmalarını sürdüren sanatçı, 2026 yılında doçent unvanını almıştır. Böylelikle Öztütüncü, atölye pratiğini akademik üretimle birlikte yürüten, kuramsal birikimini resim diline aktaran bir sanatçı-akademisyen profili çizmektedir.

Sanatçının kişisel sergi geçmişi de üretkenliğinin ve tematik sürekliliğinin bir göstergesi niteliğindedir. Öztütüncü, 2017 yılında “Turkuaz Sular”, 2022 yılında “Yer-Geç”, 2025 yılında “Yer-Gök Manzaram” ve 2026 yılında “Yer-Gök-Su Manzaram” başlıklarını taşıyan dört ulusal kapsamlı kişisel resim sergisi gerçekleştirmiştir. Sergi başlıklarının izlediği seyir –turkuaz sulardan yer-gök-su bütünlüğüne uzanan bir kavramsal yörünge– sanatçının su, toprak ve gökyüzü unsurlarını giderek daha bütüncül bir kompozisyon anlayışıyla ele aldığını göstermektedir. Bu süreç boyunca sanatçı, ulusal ve uluslararası ölçekte çok sayıda karma sergiye de katılım göstermiştir.

Sanatsal Üslup, Renk Anlayışı ve Kavramsal Çerçeve

Öztütüncü’nün resimlerinde belirleyici olan temel unsur, sıcak ve soğuk renk karşıtlığının bilinçli bir biçimde kurgulanmasıdır. Sanatçı, kırmızı, turuncu ve kahverengi tonlarındaki sıcak renk aileleri ile mavi, turkuaz ve yeşil tonlarındaki soğuk renk ailelerini aynı yüzey üzerinde karşı karşıya getirerek güçlü bir görsel gerilim yaratmaktadır. Bu yaklaşım, Johannes Itten’in renk kontrastları kuramında tanımladığı sıcak-soğuk kontrastının resimsel bir uygulaması olarak okunabilir; söz konusu kontrast, aynı kompozisyon içinde mekânsal derinlik duygusunu ve duygusal gerilimi eş zamanlı olarak üretmektedir (Itten, 1974).

Sanatçının resim yüzeyini kurma biçimi de dikkat çekicidir. Öztütüncü, tu-

val yüzeyini genellikle yatay şeritler hâlinde kurgulamakta; gökyüzü, uzak arazi, su yüzeyi ve ön plan toprağı birbirini izleyen renk bantları olarak organize edilmektedir. Bu yatay katmanlaşma, Rudolf Arnheim'in görsel algı kuramında vurguladığı gibi, izleyicinin gözünü yüzey üzerinde istikrarlı ve dingin bir ritimle yönlendiren bir kompozisyon stratejisidir (Arnheim, 2024). Ancak sanatçı bu dinginliği, ince kırmızı çizgiler, keskin renk sıçramaları ve yer yer beliren güneş/ay formu gibi noktasal vurgularla kırmakta, yüzeye devinim kazandırmaktadır.

İçerik düzeyinde ise sanatçı, resimlerinin ana temasını su, su altı, deniz, gök, gökyüzü ve doğa olarak belirlemiştir. Bu temalar sanatçının tuvallerinde kimi zaman soyut geometrik lekeler, kimi zaman ise daha figüratif leke değerleri biçiminde karşılık bulmaktadır. John Berger'in de belirttiği gibi, bir manzaranın resmedilme biçimi, doğrudan gözlemden çok, sanatçının doğayla kurduğu bakışın ve seçici belleğin bir ürünüdür (Berger, 1986). Öztütüncü'nün resimlerinde de doğa, birebir bir betimlemeden çok, renk ve leke aracılığıyla yeniden inşa edilmiş bir duygulanım alanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Eser Analizi



Görsel 1. Kırmızı Toprak, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 90x90 cm., 2026.
(Kişisel Erişim)

Kırmızı Toprak adlı eser, sanatçının sıcak-soğuk renk kontrastını en yoğun biçimde kullandığı çalışmalardan biridir. Kompozisyon, üst bantta yer alan turkuaz-mavi tonlardaki gökyüzü ile alt bandı kaplayan koyu kırmızı-bordo tonlarındaki toprak yüzeyi arasında keskin bir karşıtlık üzerine kurulmuştur. İki renk alanı arasında kalan orta bant, açık yeşil ve zeytuni tonlarda bir bitki örtüsü şeridiyle yumuşatılmış; böylece resim, gökyüzü-bitki örtüsü-toprak biçiminde üç katmanlı bir mekân okuması sunmaktadır.

Kompozisyonun en dikkat çekici unsuru, ufuk hattı üzerinde beliren iki adet koyu kırmızı daire formudur. Bu güneş imgesi olarak okunabilecek dairesel lekeler, resmin sıcak renk paletiyle doğrudan bağ kurarak kompozisyonun odak noktalarını oluşturmaktadır. Tuval yüzeyini yatay biçimde kat eden ince bordo çizgiler ise, sanatçının neredeyse imza niteliğinde kullandığı bir biçimsel unsur olarak, gökyüzü katmanlarını birbirinden ayırırken aynı zamanda yüzeye çizgisel bir ritim kazandırmaktadır. Tuvalin merkezinde yer alan koyu yeşil ağaç kütleleri ve onun içinde beliren küçük turkuaz su birikintisi, kompozisyonun dikey ekseninde bir durak noktası yaratmakta ve izleyicinin gözünü resmin derinliğine doğru çekmektedir.

Eserin başlığında da vurgulanan “toprak” teması, burada verimli ya da tarımsal bir toprak imgesinden çok, neredeyse yanmış, kavrulmuş bir kızılık taşıyan dramatik bir yüzey olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tercih, sanatçının doğa temasını salt betimleyici değil, duygusal ve sembolik bir düzlemde ele aldığını göstermektedir.



Görsel 2. Kıyı Yolu, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 60x60 cm., 2026. (Kişisel Erişim)

Kıyı Yolu, sanatçının turuncu-kahverengi sıcak toprak tonları ile mavi-turkuaz su tonlarını art arda sıralayan yatay bant kompozisyonunun tipik bir örneğini sunmaktadır. Eserin üst kesiminde yer alan açık mavi gökyüzü, serbest fırça hareketleri ve noktasal boya sıçramalarıyla resmedilmiş; bu jestüel yaklaşım, alt bölümdeki daha yassı ve düzlemsel boya uygulamasıyla ilginç bir doku karşıtlığı oluşturmaktadır.

Kompozisyonun orta biriminde yoğunlaşan yeşil ağaç grubu, resmin düşey ağırlık merkezini oluşturmakta ve yatay şeritlerden oluşan genel kompozisyon şemasını kırarak resme bir odak noktası kazandırmaktadır. Ağaç grubunun altında uzanan turuncu-kahverengi toprak şeridi ile onu izleyen mavi su bandı arasındaki geçiş, sanatçının karakteristik ince kırmızı çizgi kullanımıyla vurgulanmıştır; bu çizgiler, adeta bir kıyı hattını ya da ufuk çizgisini işaret eder biçimde kompozisyona eklenmektedir.

Resmin alt kesiminde beliren koyu, neredeyse siyaha yakın kahverengi su yüzeyi ile bu yüzey üzerinde yansıyan turuncu ve mavi renk lekeleri, “kıyı” temasının yalnızca karasal bir sınır değil, aynı zamanda suyun yüzeyindeki yansımalarla çoğaltılan bir görüntüler bütünü olarak ele alındığını göstermektedir. Bu yaklaşım, sanatçının su temasını yalnızca bir mekân unsuru olarak değil, resmin kendi içinde bir aynalama ve tekrar mekanizması olarak kullandığına işaret etmektedir.



Görsel 3. Sahil Yolu, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 60x60 cm., 2026. (Kişisel Erişim)

Sahil Yolu, sanatçının serisi içinde daha yalın ve merkezi bir kompozisyon kurgusuna sahip eserlerden biridir. Kompozisyonun merkezinde konumlanan iki palmiye ağacı, resmin düşey ekseninde baskın bir figür olarak öne çıkmakta ve resmin geri kalanını oluşturan yatay renk bantlarını dengelemektedir. Açık mavi-gri tonlardaki gökyüzü, resmin üst yarısını kaplarken, palmiye ağaçlarının koyu yeşil-zeytuni tonları ile güçlü bir renk ve değer kontrastı oluşturmaktadır.

Eserde dikkat çeken bir diğer unsur, sanatçının diğer çalışmalarında da görülen ince kırmızı-bordo yatay çizgilerin burada daha belirgin ve sayıca daha fazla kullanılmasıdır. Bu çizgiler, gökyüzü ve arka plandaki yeşil kara parçası arasında art arda sıralanarak resme neredeyse kartografik, harita benzeri bir okuma katmanı eklemektedir. Resmin alt bölümünde yer alan koyu lacivert deniz yüzeyi üzerindeki beyaz dalga vurguları ile bu yüzeyde beliren kısa kırmızı fırça izi, kompozisyonun alt bandına da sıcak-soğuk kontrastını taşıyarak eserin bütününde tutarlı bir renk dengesi kurulmasını sağlamaktadır.

Palmiye ağacı imgesi, sanatçının genel üretiminde sıklıkla karşılaşılan yerel-iklimsel doğa unsurlarından farklılaşarak, daha egzotik ve tatil-kıyı imgelemine yakın bir çağrışım alanı açmaktadır. Bu bakımdan Sahil Yolu, sanatçının “deniz” ve “sahil” temasını, gündelik hafıza ve tatil imgelemiyile ilişkilendirdiği bir çalışma olarak değerlendirilebilir.



Görsel 4. Tünek Tepe, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 130x145 cm., 2026.
(Kişisel Erişim)

Sanatçının incelenen eserleri arasında en büyük ölçekli olan Tünek Tepe, aynı zamanda kompozisyon karmaşıklığı bakımından da öne çıkan bir çalışmadır. Eser, sol yarıda kompozisyonu domine eden yeşil tepe formu ile sağ yarıda uzanan kıyı yerleşimi, deniz ve gökyüzü unsurlarını dikey bir asimetri içinde bir araya getirmektedir. Bu asimetrik kurgu, sanatçının önceki çalışmalarında baskın olan simetrik-yatay bant kompozisyonundan bir kırılma noktası oluşturmaktadır.

Kompozisyonda yer alan iki adet açık renkli dairesel form –biri gökyüzünde yükselen ay ya da güneş imgesi, diğeri kıyı şeridi üzerinde beyaz bir çember içine alınmış su yüzeyi parçası– eserin en özgün unsurlarını oluşturmaktadır. Bu ikinci dairesel form, resim yüzeyinde bir “pencere” ya da “mercek” etkisi yaratarak, izleyicinin dikkatini kıyı şeridindeki küçük bir alana odaklamakta ve resim içinde ikinci bir görsel katman, bir resim-içi-resim etkisi üretmek-

tedir. Bu tür bir çerçeveleme stratejisi, sanatçının manzara resmine yalnızca panoramik bir bakışla değil, aynı zamanda seçici ve odaklanmış bir bakışla da yaklaştığını göstermektedir.

Tepenin yeşil-zeytuni tonları ile resmin alt yarısını kaplayan kahverengi-turuncu toprak alanı arasındaki geçiş, yine sanatçının karakteristik ince kırmızı çizgi ve beyaz kontur hattı kullanımıyla belirginleştirilmiştir. Kıyı şeridinde yer alan beyaz-bej tonlardaki küçük yapı kütleleri, kompozisyona insan izini ve yerleşim ölçeğini dahil eden nadir unsurlardandır; bu da eseri, sanatçının diğer daha “ıssız” doğa temsillerinden ayıran bir özellik olarak öne çıkmaktadır. Büyük ölçeği ve çok katmanlı mekân kurgusuyla Tünek Tepe, sanatçının “Yer-Gök-Su Manzaram” sergisinin kavramsal bütünlüğünü özetleyen bir sentez eser niteliği taşımaktadır.



Görsel 5. Olbia Bahçesi, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 130x145 cm., 2026.
(Kişisel Erişim)

Sonuç

İncelenen beş eser bir arada değerlendirildiğinde, Sabriye Öztütüncü'nün resim sanatının birkaç temel ekseninde tutarlılık gösterdiği söylenebilir. Bunlardan ilki, sıcak (kırmızı-turuncu-kahverengi) ve soğuk (mavi-turkuaz-yeşil) renk ailelerinin bilinçli bir karşıtlık içinde kullanılmasıdır. İkincisi, tuval yüzeyinin genellikle yatay bantlar hâlinde –gökyüzü, uzak arazi, su ve ön plan toprağı– kurgulanmasıdır. Üçüncüsü ise, ince kırmızı-bordo çizgilerin ve dairese güneş/ay formlarının, sanatçının neredeyse imza niteliğinde tekrar eden biçimsel unsurları olarak resimlerin genelinde karşımıza çıkmaktadır.

Sanatçının “Turkuaz Sular” sergisinden “Yer-Gök-Su Manzaram” sergisine uzanan üretim süreci, su temasının zaman içinde toprak ve gökyüzü unsurlarıyla giderek daha bütüncül bir biçimde ilişkilendirildiği bir gelişim çizgisi göstermektedir. Kırmızı Toprak, Kıyı Yolu, Sahil Yolu, Tünek Tepe ve Olbia Bahçesi adlı eserler, bu bütüncül “yer-gök-su” anlayışının farklı ölçek ve kompozisyon stratejileriyle sınındığı çalışmalar olarak, sanatçının akademik ve sanatsal üretiminin güncel aşamasını temsil etmektedir.

Kaynakça

- Arnheim, R. (2024). Sanat ve Görsel Algı: Yaratıcı Gözün Psikolojisi. Albaraka Yayınları.
- Berger, J. (1986). Görme Biçimleri. Metis Yayınları.
- Itten, J. (1974). The Art Of Color: The Subjective Experience And Objective Rationale Of Color. Van Nostrand Reinhold.
- Mant Menay S. (2023) “20.Yüzyıl Türk Manzara Resminde Soyut Eğilimler”, Sanatın Sesi (Ed. Başbuğ, F.ve Parsıl Ü.) Ankara: Serüven Yayınevi.
- Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk Sanatı*. Remzi Kitabevi.

2. BÖLÜM

SELDA MANT'IN RESİMLERİNDE DOĞA, TAŞ VE DÖNÜŞÜM: “SEDİMENT YANSIMALAR” SERİSİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME¹

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

Sanatçının Yaşamı ve Sanatsal Akademik Süreci

Eskişehir doğumlu olan Selda Mant, sanat eğitimi ile akademik çalışmalarını eş zamanlı olarak sürdüren sanatçılardan biridir. Sanatçı, 1994 yılında Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümü'nden mezun olmuş; 1997 yılında aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Yüksek Lisans Programını tamamlamıştır. Akademik eğitimini 2007 yılında Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı doktora programından mezun olarak sürdürmüştür.

Mant, 1995-2004 yılları arasında resim öğretmenliği yaptıktan sonra 2004 yılında Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak akademik yaşama katılmıştır. Akademik ka-

1 Bu kitap bölümünde sanatçı Selda MANT MENAY ile görüşme yapılmış olup görseller üzerinden yeniden yorumlamalar yapılmıştır ve metnin içerik düzenlenmesinde yapay zeka GHAT GBT'den de destek alınmıştır

riyerinde 2007 yılında yardımcı doçent, 2016 yılında doçent ve 2021 yılında profesör unvanlarını almıştır. Halen Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Resim Bölümü Başkanlığı görevini yürütmektedir.

Sanatçı, akademik ve idari görevlerinin yanı sıra çeşitli bilimsel ve sanatsal organizasyonlarda da aktif olarak yer almıştır. Sempozyum, kongre, çalıştay ve yarışmalarda jüri, bilim, hakem ve sanat kurulu üyelikleri üstlenmiş; alanıyla ilişkili çok sayıda makale, bildiri, seminer, kitap bölümü ve editöryal çalışma gerçekleştirmiştir. Yurt içi ve yurt dışında düzenlenen fuar, kongre, sempozyum ve çalıştaylarda küratörlük ve danışmanlık görevleri de üstlenen sanatçı, TÜBİTAK ve Bilimsel Araştırma Projeleri kapsamında yürütücü ve araştırmacı olarak çeşitli projelerde görev almıştır.

Sanatçının ikisi yurt dışında olmak üzere toplam dokuz kişisel sergisi bulunmaktadır. Bunun yanı sıra ulusal ve uluslararası ölçekte yaklaşık 250 karma ve davetli sergiye katılmıştır. Eserleri özel koleksiyonların yanı sıra kamu kurumları, kuruluşlar ve müze koleksiyonlarında yer almaktadır. Bu çok yönlü üretim alanı, Mant'ın sanat pratiğinin yalnızca bireysel bir resim üretimiyle sınırlı olmadığını; eğitim, araştırma, küratöryel faaliyet ve akademik üretimle birlikte gelişen kapsamlı bir sanat anlayışına dayandığını göstermektedir.

Sanatsal Yaklaşımın Temel Dinamikleri: Doğa, Taş ve Soyutlama

Sanatın anlamındaki yapısalcı değişimler ile desenin yapılış amacıyla desenin anlamının da aynı paralellikte değiştiğini, desenin her çağda çağın gereksinimleri doğrultusunda ifade ve kendine özgü bir yapı ile değer kazandığını (Mant, 2021: 89) ve günümüz resimlerinde bu değerlerin üsluplaştığının bir örneğini Selda Mant'ın resimlerinde görmekteyiz. Mant'ın resimlerine baktığımızda doğa, doğrudan betimlenen bir manzara ya da gerçekliğin birebir karşılığı olarak değil, dönüştürülerek yeniden kurulan bir görsel ve düşünsel kaynak olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle taş ve çakıl taşı desen ve formları, sanatçının üretiminde süreklilik gösteren önemli motiflerden biridir.

Taşın doğadaki fiziksel özellikleri; ağırlığı, sertliği, dayanıklılığı, sessizliği ve zamana karşı direnci, sanatçının resimlerinde renk, leke, çizgi ve doku gibi plastik unsurlarla karşı karşıya getirilir. Böylece taş, yalnızca doğal bir nesne olmaktan çıkarak resmin düşünsel omurgasını oluşturan bir imgeye dönüşür.

Bu bağlamda taşın durağanlığı ile boya lekelerinin hareketliliği arasında kurulan karşıtlık dikkat çekicidir. Bir tarafta milyonlarca yıllık jeolojik süreçleri çağrıştıran maddi bir varlık, diğer tarafta sanatçının anlık müdahalesini, enerji-

sini ve sezgisel kararlarını taşıyan renk katmanları bulunmaktadır. Bu karşılaşma, Mant’ın resimlerinde doğa ile insan müdahalesi arasındaki ilişkiyi görünür kılan temel plastik araçlardan biri hâline gelir.

Sanatçının “Sediment Yansımalar” başlıklı çalışmalarında çakıl taşı, doğadan alınan hazır bir görüntünün resme aktarılmasından çok, doğanın sunduğu biçimsel verinin kişisel bir görsel dile dönüştürülmesini mümkün kılan başlangıç noktasıdır. Taşın biçimi korunurken çevresinde gelişen renk alanları, lekeler ve çizgiler aracılığıyla yeni bir resimsel gerçeklik oluşturulur.

“Sediment Yansımalar” Serisinde Doğanın Yeniden Kurgulanması

“Sediment Yansımalar” serisi, sanatçının doğaya ait organik formları soyut bir resim dili içerisinde dönüştürme yaklaşımını açık biçimde ortaya koymaktadır. Dünyada her nesne bir anlam taşıyabilmektedir. Kişi ilk önce nesnelerin dünyadaki somut varlığını algılayıp daha sonra bunlara psikolojik dünyasında yer alan anlamları yükleyerek, çevresini böylece daha anlamlı kılmaya başlanmaktadır (Mant: 2014: 113).

Serinin merkezinde bulunan çakıl taşları, doğrudan gözlemlenebilir gerçeklik ile soyut resim arasında bir eşik oluşturmaktadır.

Burada taşın gerçekliği bütünüyle ortadan kaldırılmaz. Aksine taşın maddesel niteliği, soyut renk alanlarının arasında korunarak izleyiciye somut bir algısal dayanak sunar. Bunun çevresinde gelişen boya lekeleri ise gerçekliğin sınırlarını genişletir ve nesneyi yeni bir görsel bağlam içerisinde yeniden tanımlar.

Seride yer alan çalışmaların ortak niteliği, doğadan seçilen biçimlerin doğrudan bir temsil ya da taklit anlayışıyla ele alınmaması; aksine bu biçimlerin renk, doku, hareket ve yüzey arasındaki ilişkiler aracılığıyla yeniden yorumlanarak dönüştürülmesidir. Bu yaklaşımda doğa, olduğu biçimiyle aktarılan bir gerçeklik olmaktan çıkarak sanatçının algısı ve plastik müdahalesi aracılığıyla yeniden kurulan bir ifade alanına dönüşmektedir. Dolayısıyla sanatçının üretim pratiği, figüratif gerçeklik ile soyutlama arasında kesin ve değişmez bir sınır oluşturmak yerine, bu iki alanın birbirine geçiş yaptığı, birbirini dönüştürdüğü ve beslediği geçirgen bir yapı ortaya koymaktadır.

Bu bağlamda biçim, yalnızca nesnenin dış görünüşünü tanımlayan bir unsur olmaktan çıkarak renk, yüzey, ritim ve hareketle birlikte bağımsız bir plastik değere dönüşmektedir. Doğadan hareket eden imgelerin giderek yalınlaştırılması, ayrıntılarından arındırılması ve temel geometrik yapılara indirgenmesi,

sanatçının doğayı yeniden üretmekten çok onun özündeki biçimsel ve düşünsel ilişkileri araştırdığını göstermektedir. Sadelik, indirgeme ve geometri (Mant Menay, 2018: 104)bu noktada yalnızca biçimsel tercihler değil, doğanın karmaşık yapısını yeniden düşünmenin ve görünür gerçekliğin ardındaki temel düzeni açığa çıkarmanın araçları hâline gelmektedir.

Bu yönüyle çalışmalar, geleneksel resmin figür ve biçimi tanımlayıcı, betimleyici anlayışından uzaklaşarak modern sanatın yalınlık, biçimsel indirgeme, geometrik düzen ve soyutlama eğilimleriyle ilişki kurmaktadır. Ancak burada söz konusu olan, doğanın bütünüyle terk edilmesi değil; doğadan hareketle onun görünür olanın ötesindeki ritmini, devinimini ve yapısal karakterini araştıran bir dönüşüm sürecidir. Böylece eserlerde doğa ile soyutlama arasında kurulan ilişki, temsil etme arzusundan ziyade, doğanın biçimsel özünü yeniden kurma ve onu çağdaş bir plastik dile dönüştürme çabası üzerinden anlam kazanmaktadır.



Görsel 1. Selda Mant, “Sediment Yansımalar”, 30 × 30 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2025

Bu çalışma, çakıl taşlarının doğal biçimlerinden hareket eden ve onları biyomorfik bir soyutlama anlayışı içerisinde yeniden değerlendiren bir yapı göstermektedir. Kompozisyonda geometrik kesinlikten ziyade doğaya özgü kıvrımlı, akışkan ve düzensiz biçimler hâkimdir.

Merkezde yer alan üç çakıl taşı, ışık ve gölge geçişleri ile koyu kontur etkisi sayesinde hacim kazanmakta ve yüzey üzerinde belirgin bir maddesellik oluşturmaktadır. Bu hacimsel yapı, çevresindeki iki boyutlu renk lekeleriyle karşılaştırıldığında belirgin bir kütle-boşluk ilişkisi yaratmaktadır.

Renk düzeninde mor ve mavi tonların hâkimiyeti, merkezdeki turuncu ve sıcak toprak renkleriyle karşı karşıya getirilmiştir. Böylece sıcak-soğuk ve tamamlayıcı renk ilişkileri üzerinden güçlü bir görsel gerilim kurulmuştur. Fıstık yeşili, kırmızı ve mercan tonlarındaki küçük lekeler ise yüzey üzerinde ritmik vurgu noktaları oluşturarak izleyicinin bakışını kompozisyon içerisinde dolaşıma sokmaktadır.

Şeffaf ve örtücü boya katmanlarının üst üste gelmesi, yüzeyin derinlik algısını güçlendirmektedir. Asimetrik kompozisyon düzeni ise çalışmanın durağanlığını kırarak sürekli bir hareket duygusu yaratmaktadır.

Bu bağlamda eser, doğanın doğrudan temsilinden çok onun biçimsel ve duyuşal özünün dönüştürülmesi üzerine kuruludur. Taşın maddesel varlığı ile renk lekelerinin akışkanlığı arasındaki ilişki, doğadaki oluşum ve dönüşüm süreçlerini çağrıştıran bir görsel yapı meydana getirmektedir.

Renk, Leke ve Hareket İlişkisi



Görsel 2. Selda Mant, “Sediment Yansımalar”, 30 × 30 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2025

Bu çalışmada renk, nesnelerin betimlenmesini sağlayan ikincil bir unsur olmaktan çıkarılarak bağımsız bir plastik değer hâline gelmektedir. Turuncu zemin, kompozisyonun genel atmosferini belirleyen sıcak bir alan oluştururken mavi ve siyah lekeler bu sıcaklığı soğuk ve koyu karşıtımlarla dengeler. Yeşil, kırmızı ve benzeri küçük renk müdahaleleri ise yüzeyin ritmini güçlendiren görsel aksanlar olarak işlev görür.

Çakıl taşlarının daha açık değerleri, çevrelerindeki yoğun renk alanlarından ayrılarak kompozisyonun odak noktalarını belirlemektedir. Böylece taş, yalnızca biçimsel bir nesne değil, aynı zamanda bakışın yönlendirilmesini sağlayan temel bir kompozisyon unsuruna dönüşmektedir.

Organik ve amorf biçimlerin yanı sıra damlama ve akma izleri, resmin yüzeyine zamansal bir hareket kazandırmaktadır. Boyanın kontrollü ve kontrol dışı

davranışları arasındaki bu gerilim, eserin oluşum sürecini görünür kılmaktadır.

Kompozisyonun merkezi yoğunluğu, izleyicinin bakışını ilk olarak çakıl taşlarına yöneltirken mavi ve siyah formların aşağı ve yanlara doğru uzanması bu bakışı yüzeyin diğer bölgelerine taşır. Böylece merkezî yapı durağanlaşmaz; diyagonal ve dikey hareketler aracılığıyla çevresine doğru genişler.

Bu çalışmada taş, zaman, dayanıklılık, aşınma ve bellek kavramlarıyla ilişkilendirilebilecek bir imgeye dönüşmektedir. Çevresindeki renklerin hareketli karakteri karşısında taşın sessiz ve dayanıklı varlığı, değişen ile kalıcı olan arasındaki ilişkiyi görünür hâle getirir.

Taşın Zaman ve Bellek İmgesine Dönüşümü



Görsel 3. Selda Mant, “Sediment Yansımalar”, 30 × 30 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2022

2022 tarihli çalışma, çakıl taşlarının biçimsel özelliklerini ve doğal dokusunu soyut resmin renk ve yüzey olanaklarıyla bir araya getirmektedir. Taşlar, özgün biçimlerini büyük ölçüde korurken çevrelerindeki renk alanları resimsel yüzeyin hareketli yapısını belirlemektedir.

Mavi, kırmızı, sarı ve beyazın belirgin biçimde kullanıldığı renk düzeni, yüksek doygunluk üzerinden canlı bir görsel atmosfer meydana getirir. Açık mavi alanlar yüzeyde bir uzam hissi yaratırken pembe ve lacivert kütleler bu atmosferi yoğunlaştırmaktadır.

Kırmızı ve mavi arasındaki sıcak-soğuk karşıtlığı, kompozisyonun görsel enerjisini artırırken sarı lekeler ritmik vurgu görevi üstlenir. Beyaz çakıl taşları ise yoğun renk alanları içerisinde bir tür görsel duraklama meydana getirir.

Kompozisyonun asimetrik yapısı, büyük beyaz taşın sağ-alt merkezdeki ağırlığı ile üst ve sol bölgelerdeki renk kütleleri arasında kurulan denge üzerinden şekillenir. Renklerin kesin sınırlar içerisinde tutulmaması ve birbirlerinin içine geçmesi, yüzeyin sürekli hareket hâlinde olduğu izlenimini güçlendirir.

Bu noktada taş, doğanın zamansal belleğini taşıyan bir nesne olarak okunabilir. Su, aşınma ve hareket süreçleri sonucunda biçimlenen çakıl taşı, jeolojik zamanın sessiz bir tanığı niteliğindedir. Çevresindeki renkler ise değişimin, hareketin ve dönüşümün görsel karşılığını oluşturur.

Dolayısıyla sanatçı, taşın fiziksel gerçekliği ile soyut renk alanlarının özgür yapısını aynı yüzey üzerinde buluşturarak doğaya ait bir nesneyi kişisel bir düşünsel ve estetik deneyime dönüştürmektedir.

Durağanlık ve Hareket Arasında Bir Plastik Gerilim

Görsel 4. Selda Mant, “Sediment Yansımalar”, 60 × 60 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2024

2024 tarihli çalışma, doğal nesne ile soyut resim arasındaki ilişkinin daha geniş bir yüzey içerisinde ele alındığı örneklerden biridir. Çakıl taşları, doğaya ait maddesel özelliklerini korurken çevrelerinde oluşturulan renk lekeleri ve çizgisel müdahalelerle resmin bütünsel yapısına katılmaktadır.

Turuncu zemin, kompozisyonun genelinde sıcak ve yoğun bir atmosfer meydana getirirken mavi ve lacivert alanlar bu sıcaklığı dengeleyen karşıt bir renk sistemi oluşturur. Sarı, kırmızı ve beyaz müdahaleler ise kompozisyonun ritmini çeşitlendirir.

Taşların nötr renkleri, yüksek doygunluklu boya alanları karşısında görsel bir denge noktası oluşturur. Böylece taş hem renklerin yoğunluğunu kıran hem de kompozisyonun algısal merkezlerini belirleyen bir unsur hâline gelir.

Biçimsel açıdan taşların yuvarlak ve düzensiz konturları, çevredeki boya biçimlerinde de yankı bulmaktadır. Doğal nesne ile resimsel müdahale arasında kurulan

bu biçimsel akrabalık, taş ile boya arasında görsel bir bütünlük meydana getirir.

Eser, doğa-insan, durağanlık-hareket, kalıcılık-değişim ve maddesellik-soyutlama gibi karşıtlıklar üzerinden okunabilir. Taşın zamansal dayanıklılığı ile boyanın anlık ve enerjik karakteri aynı yüzeyde karşı karşıya gelerek eserin düşünsel katmanını genişletmektedir.



Görsel 5. Selda Mant, “Sediment Yansımalar”, 40 × 40 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2025

Bu çalışmada sanatçının renk kullanımındaki cesaret ve yüzeysel müdahalenin yoğunluğu daha belirgin bir karakter kazanır. Neon sarı-yeşil zemin, kompozisyona yüksek düzeyde görsel titreşim kazandırırken siyah, koyu kahverengi ve zümrüt yeşili gibi koyu tonlar bu parlak yüzey üzerinde güçlü kütle etkileri oluşturur.

Fuşya, pembe ve turuncu dokunuşlar, renk sistemini daha da hareketlendirerek yüzeyde ritmik bir dolaşım yaratır. Mat beyaz tonlardaki çakıl taşlarının kabartılı ve dokusal karakteri ise kompozisyonun en yüksek ışık değerlerini

oluşturarak bakışı merkezdeki organik formlara yöneltir.

Bu çalışmanın dikkat çekici yönlerinden biri, doğal bir nesnenin yapay ve çağdaş bir renk paleti içerisinde yeniden yorumlanmasıdır. Jeolojik ve doğal bir oluşum olan taş, neon renklerin sentetik karakteriyle karşı karşıya getirilerek doğa ile çağdaş görsel kültür arasında bir gerilim oluşturulur.

Kalın boya katmanları, yüzeyde yalnızca renk değil, fiziksel bir doku da meydana getirir. Bu durum taşın maddeselliği ile boyanın maddeselliği arasında paralellik kurulmasına olanak tanır.

Üst üste eklenen katmanlar ve kabartılı yüzey, sediment oluşumunu, birikmeyi, katmanlaşmayı ve aşınmayı çağrıştıracak plastik bir yapı oluşturur. Böylece doğal form, çağdaş ve yapay bir renk dili aracılığıyla yeniden üretilmektedir.

Soyutlama İçerisinde Somut Bir Referans: Taş



Görsel 6. Selda Mant, “Sediment Yansımalar”, 30 × 30 cm, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2022

Bu çalışma, taş imgesinin soyut resim içerisindeki konumunu açık biçimde ortaya koymaktadır. Sarı zemin üzerinde birbirine geçen kırmızı, turuncu, mavi ve koyu mor biçimler, belirli bir nesneyi doğrudan betimlemekten çok renk ve biçim arasındaki ilişkisel yapıyı öne çıkarmaktadır.

Kompozisyonun farklı bölgelerinde yer alan beyaz taş biçimleri, çevresindeki organik renk alanlarından ayrılarak ağırlık ve maddesellik duygusu yaratır. Böylece taş, soyutlamanın içerisinde gerçek dünyaya ait somut bir referans noktası hâline gelir.

Sarı zemin ise resmin genelinde ışık ve canlılık hissini güçlendirirken renklerin sınırlarını da belirginleştirir. Taşın doğal ve zamansal niteliği ile çevresindeki soyut biçimlerin hareketli karakteri arasındaki karşıtlık, eserin temel plastik gerilimlerinden birini oluşturur.

Bu bağlamda taş; doğa, zaman ve belleğin taşıyıcısı olarak düşünülebilir. Akışkan renkler değişimi ve hareketi temsil ederken taş, sürekliliği ve kalıcılığı çağırır. Böylece eser, geçici olan ile kalıcı olanın aynı resimsel yüzeyde karşılaşmasına imkân verir.

Sanatçının yaklaşımında çakıl taşı, doğrudan gerçekliğin temsilcisi olmaktan ziyade, soyutlamaya açılan bir eşik görevi üstlenmektedir. Doğal ve sessiz bir nesne, pop-art estetiğini hatırlatan canlı renklerle çevrelenerek güncel bir plastik dile taşınmaktadır.

Plastik Dilin Temel Unsurları

“Sediment Yansımalar” serisi genelinde renk, biçim, doku, leke ve kompozisyon birbirinden bağımsız unsurlar olarak değil, ortak bir görsel örgünün parçaları olarak işlev görmektedir.

Renk

Sanatçının renk kullanımında yüksek doygunluklu sıcak ve soğuk renklerin karşılaşması belirleyicidir. Turuncu, sarı ve kırmızı gibi sıcak renkler; mavi, lacivert, mor ve yeşil gibi soğuk renklerle yan yana getirilerek yüzeyde güçlü gerilimler yaratmaktadır.

Bu renkler doğadaki nesnelerin gerçek renklerini yeniden üretme amacı taşımaz. Aksine renk, doğanın duygusal ve duysal karşılığını kuran bağımsız bir anlatım aracına dönüşmektedir.

Biçim

Taşların yuvarlatılmış, düzensiz ve organik biçimleri, sanatçının kullandığı soyut formların oluşumunda önemli bir rol üstlenmektedir. Geometrik kesinlikten uzak bu formlar, doğanın kontrol edilemez ve sürekli dönüşen yapısını çağrıştırmaktadır.

Doku ve Yüzey

Karışık teknik kullanımı, boya yüzeyinin farklı fiziksel özellikler kazanmasını sağlamaktadır. Damlama, akma, sıçrama, kalın boya ve kabartılı uygulamalar yüzeyi yalnızca görsel değil, dokunsal olarak da algılanabilir hâle getirir.

Bu durum taşın doğal maddeselliği ile boya malzemesinin fiziksel varlığı arasında doğrudan bir ilişki kurulmasına olanak sağlar.

Kompozisyon ve Hareket

Çalışmaların önemli bir bölümünde asimetrik denge anlayışı görülmektedir. Merkezde yoğunlaşan taş formları, çevrelerine yayılan renk lekeleriyle birlikte

Sonuç

Bu çalışmada ortaya konulan eserler, doğal bir malzeme olarak çakıl taşını yalnızca kompozisyona dâhil edilen bir nesne olmaktan çıkarak, resimsel düşüncenin kurucu unsurlarından biri hâline getirmektedir. Taşın kendine özgü biçimi, yüzey dokusu ve zamansal izleri ile sanatçının renk ve biçim aracılığıyla gerçekleştirdiği müdahale arasında kurulan ilişki, doğa ile sanat arasındaki sınırların yeniden düşünülmesine olanak sağlamaktadır.

Eserlerde kullanılan yoğun renk karşıtlıkları, organik biçimli lekeler ve taşların yalın maddeselliği, geleneksel iki boyutlu resim anlayışını nesnenin fiziksel varlığıyla buluşturmaktadır. Böylece yüzey, yalnızca renk ve biçimin üzerinde konumlandığı pasif bir alan olmaktan çıkar; doğal malzemenin gerçekliğiyle birlikte anlam üreten katmanlı bir yapıya dönüşür. Renklerin yüzey içerisinde merkezden çevreye doğru genişleyen hareketi, kompozisyona dinamik bir ritim kazandırırken, asimetrik yerleşimler görsel dengeyi durağanlıktan uzaklaştırarak izleyicinin bakışını sürekli olarak yeniden yönlendirir.

Bu bağlamda çakıl taşı, yalnızca fiziksel varlığıyla değerlendirilen doğal bir nesne olmanın ötesinde, doğanın zamansal sürekliliğini ve belleğini bünyesinde taşıyan simgesel bir gösterge olarak ele alınabilir. Taşın yüzeyinde ve

biçiminde okunabilen aşınma, sürtünme, taşınma ve birikme izleri, onun insan müdahalesinden bağımsız olarak geçirdiği doğal süreçlerin sessiz birer kaydı niteliğindedir. Bu yönüyle çakıl taşı, yalnızca maddi bir gerçekliğe değil, aynı zamanda zamanın madde üzerinde bıraktığı izlere de işaret eder.

Buna karşılık taşın çevresinde kurgulanan renk, biçim ve yüzey ilişkileri, doğal olanın durağanlığına karşı değişim, devinim ve dönüşüm düşüncelerini görünür kılan çağdaş bir plastik alan oluşturur. Böylece doğal malzeme ile sanatçı tarafından yeniden üretilen biçimsel yapı arasında karşılıklı bir anlam ilişkisi ortaya çıkar. Eserlerde doğa ile kültürel üretim, durağanlık ile hareket, maddesel gerçeklik ile soyutlama birbirini dışlayan karşıtlıklar olmaktan çıkarak aynı düşünsel düzlemde buluşur. Bu karşılaşma, maddenin görünür sınırlarının ötesine uzanan ve insanın kendi varoluşsal derinliğiyle kurduğu ilişkiyi açığa çıkaran bir anlam katmanı oluşturur. Bu nedenle eserler, yalnızca biçimsel bir bütünlük arayışının değil; zaman, dönüşüm, bellek ve varoluş gibi evrensel kavramların maddi ve duyuşsal bir düzlemde yeniden düşünülmesinin de bir ifadesi olarak değerlendirilirken sanatçının karmaşık olan kendi ruhunun derinliklerindeki evrensel değerler ön plana çıkmaktadır (Mant Menay S., Yılmaz A. 2019: 1019).

Çalışmanın temel özgünlüğü, doğal nesnenin resimde yalnızca betimlenen veya sembolik olarak temsil edilen bir unsur olarak kullanılmamasında ortaya çıkmaktadır. Çakıl taşı, temsil edilen doğanın görüntüsü olmaktan çıkarak doğrudan sanat yapıtının maddi ve anlamsal dokusuna katılır.

Bu yaklaşım, resmin sınırlarını genişletirken aynı zamanda sanatçının doğaya müdahalesinin niteliğini de sorgulamaya açar. Doğa burada taklit edilen bir görüntü değil, sanat yapıtının oluşum sürecine dâhil olan etkin bir unsur olarak varlık kazanır.

Sonuç olarak eserler, doğanın kendiliğinden oluşturduğu biçimler ile sanatçının bilinçli estetik müdahalesini aynı yüzeyde karşılaştırarak, dönüşüm kavramını hem biçimsel hem de düşünsel düzeyde görünür kılmaktadır. Taşın sessiz ve zamana dirençli varlığı ile rengin canlı ve değişken karakteri arasındaki karşılaşma, yapıtları yalnızca görsel bir düzenleme olmaktan çıkararak zaman, bellek, doğa ve insan müdahalesi üzerine düşünsel bir alana dönüştürmektedir. Bu nedenle taş, eserin içinde yalnızca yer alan bir nesne değil; geçmiş taşıyan, bugünü görünür kılan ve dönüşümü geleceğe doğru açan bir hafıza parçasıdır. Sanat ise bu sessiz belleği yeniden biçimlendirerek ona yeni bir görsel varlık kazandırır.

Kaynakça

- Mant Menay S. (2021) *Desen Eğitiminin Plastik Sanatlar Eğitimindeki Yeri ve Önemi, Özel Konular ile A'dan Z'ye Sanat.*, (Ed. Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Aytaç, Doç. Dr. Fahrettin Geçen) Gece Kitaplığı, Ankara.
- Mant Menay S., **Yılmaz A. (2019):** *Soyut Dışavurumculuk ve Halil Akdeniz*, Taras Şevçenko 4. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi.
- Mant, M. S. (2018). *Güncel Sanatta Figüre Yeni Yaklaşımlar*, 6. Uluslararası Bilim Kültür Spor Kongresi.
- Mant, S. (2014). *Resim Sanatında Nesne Kullanımı*. Akdeniz Sanat, 7(13).

3. BÖLÜM

ABİDİN DİNO’NUN SANATINDA ÇİZGİ: EMEKÇİLER, KÖYLÜLER VE GÜNDELİK YAŞAM

Dr. Öğr. Üyesi Naciye BOZDOĞAN AKBAŞ

Yalova Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi,
Resim Bölümü,
naciye.bozdogan@yalova.edu.tr
orcid.org/0000-0003-3423-246X

Giriş

Sanatın iki boyutlu örneklerinde çizgi, genellikle kalem, fırça veya benzeri bir aracın yüzey üzerinde hareket ettirilmesiyle oluşan görsel bir izdir. Aynı zamanda birçok sanat biçiminin temel ögesi ve desenin başlıca anlatım aracıdır. Kontrollü, serbest, titrek ya da akıcı karakteri çizginin görsel niteliğini belirler. Bu fiziksel özellikler, çizgiye biçim oluşturma ve farklı duygu durumlarını yansıtmaya gücü kazandırır (Barrett, 2022, s. 88). Sanatsal ifade, nesnelerin doğrudan betimlenmesiyle sınırlı değildir. Bir nesnenin betimlenmesi, sanatsal ifadenin oluşması için tek başına yeterli olmaz. Görsel öğelerin izleyicide bütünlüklü bir deneyim oluşturacak biçimde düzenlenmesi gerekir. Bu süreçte çizgi, renk, biçim, yön ve hareket gibi görsel unsurlar, sanatçının aktarmak istediği duygu ve düşünceleri görünür kılan etkin güçlere dönüşür (Genç ve Sipahioğlu, 1990, s. 124). Abidin Dino’nun sanatsal üretimlerinde çizgi, nesnenin dış sınırını belirleyen teknik bir konturun ötesinde bir işlev üstlenir, insan figürlerini, işçileri, köylüleri ve gündelik yaşam sahnelerini yalın ve etkili bir biçimde görünür kılar. Sanatçının gözlemlediği toplumsal yaşam, çizgi aracılığıyla hareket ve duygu boyutlarıyla aktarılır.

Dino'nun Sanatında Çizgisel Dilin Kaynakları

Çağdaş Türk resim sanatının önde gelen sanatçılarından biri olan Abidin Dino'nun çizgisel dilinin oluşumunda Türk minyatürü ve hat sanatıyla kurduğu bağ belirleyici olmuştur. Edgü'ye (2015, s. 87) göre birbirinden uzak ve farklı görünen bu iki kaynak, Dino'nun sanat anlayışında birbirini tamamlayan nitelikler taşımaktadır. Özellikle ağabeyi Arif Dino aracılığıyla erken yaşta tanıdığı bu sanatlar, çizgiyi yalınlaştırmaya ve biçimi belirginleştirmeye dayanan yaklaşımının gelişmesinde etkili olmuştur (Dino, 1995, s. 57). Ressamlığın yanı sıra karikatür, şiir, yazı ve sinemayla ilgilenmesi de çizginin farklı üretim alanları arasında bağ kuran ortak bir ifade aracına dönüşmesine katkı sağlamıştır (Eder, 2015, s. 151). Sönmez, sanatçının farklı alanlardaki üretimlerinin, yaşam ile sanatı birbirinden ayırmayan bütüncül yaklaşımı içinde birleştiğini belirtmektedir (Sönmez, 2013). Bu çok yönlü üretim anlayışının erken örnekleri, sanatçının 1930 yılında Yarın gazetesinde yayımlanan ilk karikatür ve desenlerinde görülür. Bu çalışmalar, Dino'nun çizgiyi biçim oluşturmak ve gözlemlerini geniş bir izleyici kitlesine aktarmak için kullandığını göstermektedir. Basının hızla algılanan görsel dili, sanatçının ayrıntıları azaltarak figürleri yalın ve belirgin çizgilerle kurmasında etkili olmuştur. Çizgi böylece düşüncelerin ve gündelik yaşama ilişkin gözlemlerin kısa, doğrudan ve etkili biçimde aktarılmasını sağlamıştır (Kınalı, 2017, s. 64–65).

Dino'nun 1933 yılında kurucuları arasında yer aldığı D Grubu'nun biçimsel arayışları, sanatçının çizgi anlayışının gelişiminde önemli bir aşama oluşturmuştur. Akademizme, natüralizme ve izlenimciliğe karşı bir tutum benimseyen grup, Kübizmin form anlayışından yararlanarak Türkiye'de modern sanat eğitimlerini tanıtmayı amaçlamıştır. Ancak D Grubu, Kübizmin Batı sanatındaki düşünsel temellerinden çok teknik ve biçimsel özelliklerine yönelmiştir (Öndin, 2023, s. 179). Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 1934 yılında gruba katılmalarının ardından grup sanatçıları yerel motif ve temalara yönelmiş ve Kübist biçim anlayışıyla Anadolu nakışlarındaki geometrik soyutlamalar arasında ilişki kurmaya çalışmışlardır (Tansuğ, 2012, s. 181). D Grubu'nun Cumhuriyet döneminin yenilik arayışlarıyla bağlantılı olarak konudan çok teknik ve plastik ifade olanaklarına ağırlık veren anlayışı (Gürer, 2014, s. 207), Dino'nun gözlemlediği figürü seçerek, yalınlaştırarak ve yeniden biçimlendirerek aktarmasına katkı sağlamıştır. Bu süreçte çizgi, gözlemlenen gerçekliği sanatçının estetik ve düşünsel yaklaşımına göre biçimlendiren etkin bir öge niteliği kazanmıştır.

Dino'nun çizgisel dilinin gelişiminde önem taşıyan bir diğer deneyim, Sovyetler Birliği'nde sinema alanında yürüttüğü çalışmalardır. Cumhuriyet'in

onuncu yıl dönümü dolayısıyla 1933 yılında Türkiye'ye gelen Sovyet yönetmen Sergey Yutkeviç, Dino'nun desenlerindeki hareket duygusundan etkilenecek sanatçıyı Sovyetler Birliği'ne davet etmiştir. Bu davet üzerine 1934 yılında Sovyetler Birliği'ne giden Dino, 1934–1937 yılları arasında sinema alanında çalışmalar yürütmüştür. Bu deneyim, sanatçının hareket, zaman ve görsel kurgu arasındaki ilişkiye yönelik duyarlılığını geliştirmiş ve figürü hareketin belirli bir anı içinde ele almasını sağlamıştır. Sovyetler Birliği'ndeki çalışmalarının ardından bir süre Londra ve Paris'te bulunan Dino, 1939 yılında Türkiye'ye dönmüştür (Kınalı, 2017, s. 65). Bu dönemde Dino'nun işçilere, köylülere ve gündelik yaşam sahnelerine yönelmesiyle birlikte yapıtlarındaki toplumsal içerik daha belirgin hâle gelmiştir.

Dino'nun 1940'lardan itibaren kaleme aldığı yazılarında, halkın sorunlarına yönelen ve bu sorunları görünür kılmayı amaçlayan bir sanat anlayışını öne çıkardığı görülür. Sanatı düşünce, duygu ve değerlerin paylaşıldığı toplumsal bir alan olarak değerlendiren Dino, sanatçı ile halk arasında doğrudan bir bağ kurulması gerektiğini savunmuştur. Sanatın bir fikir, his ve kıymet alışverişi olduğunu düşünen sanatçı, ferdi his ve emeller peşinde koşan sanatçıyı “sütünü sadece kendisi içen inek” benzetmesiyle eleştirmiştir. Bu benzetme, Dino'nun sanatın toplumsal işlevine verdiği önemi açıkça göstermektedir. Ona göre sanatçı, toplumun yaşadığı sorunlara ve ortak acılara kayıtsız kalmamalı, “toprağa yakın halk sanatının numunelerini” ortaya çıkarmaya çalışmalıdır. Bu düşünceler, Dino'nun Cumhuriyet'in erken döneminde sanat ile toplum arasında bağ kurmayı amaçlayan bir aydın olarak üstlendiği sorumluluğu yansıtmaktadır. Sanatın temelini “halk yaşantısının sadeliği içinde” arayan Dino, sanatçının bu yaşamı kavraması ve farklı sanat alanlarında görünür kılması gerektiğini düşünmüştür. Dino açısından kullanılan sanat dalından çok üretimin toplumla ilişki kurması ve toplumsal bir işlev üstlenmesi önem taşımaktadır (Dino, 2018, aktaran Yılmaz, 2019, s. 100–102).

Emekçiler, Köylüler Ve Gündelik Yaşamın Çizgisel Temsili

Türk minyatürü ve hat sanatı gibi geleneksel kaynaklarla bağını koruyan Abidin Dino, çizgiyi figürün biçimsel özelliklerini kurmanın yanı sıra işçilerin, köylülerin ve balıkçıların çalışma koşullarını, bedensel yorgunluklarını ve gündelik yaşam deneyimlerini aktaran bir toplumsal tanıklık aracı olarak kullanmıştır. Dino, sanatının ilk yıllarından itibaren yerel yaşamdan seçtiği işçi ve köylü figürlerinde modern sanatın biçimsel olanaklarını toplumsal gerçeklikle

ilişkilendiren bir görsel dil geliştirmiştir. Başlangıçta Picasso'nun biçim dilinden etkilenen sanatçı, zamanla bu etkiyi geleneksel kültürden, yaşadığı çevreden ve insan gözlemlerinden beslenen yerel bir sentez içinde yeniden yorumlamıştır (Bayrak, 2006). Bu yaklaşımın erken örneklerinden biri olan 1933 tarihli Madenci isimli eseri, Dino'nun modernist biçim anlayışı ile toplumsal içeriği nasıl bir araya getirdiğini göstermesi bakımından önemlidir.



Görsel 1. Abidin Dino, Madenci, 1933, duralit üzerine yağlı boya, 26 × 34 cm, özel koleksiyon (Civelekoğlu 2013).

Dino, Görsel 1'de yer alan Madenci adlı eserinde figürün yüz hatlarını kalın ve belirgin konturlarla öne çıkarmış, gri ve koyu tonları bir arada kullanarak yüzü oval bir yapı içinde biçimlendirmiştir. Bu konturlar, figürün dış sınırlarını belirlerken yüzündeki sert ve yorgun ifadeyi de güçlendirmiştir. Ata'ya göre eserde ayrıntılı ve idealize edilmiş bir betimleme yerine yüz hatlarının yalınlaştırılarak deforme edilmesi, Picasso ve André Lhote'un biçimsel yaklaşımlarıyla benzerlik göstermektedir. Bununla birlikte Ata, Dino'nun modern sanatın biçimsel özellikleri ile yerel bir konu olan madenci figürünü bir araya getiren bu yaklaşımını, modern ve ulusal bir sanat oluşturma arayışıyla ilişkilendirmektedir. Figürün yüzündeki yorgun ifade, madencilerin yoksulluk, zorunluluk ve ölüm tehlikesi altında sürdürdükleri ağır çalışma koşullarını düşündürürken,

çizgi biçimi kuran bir kontur olmanın ötesine geçerek işçinin bedensel yorgunluğunu ve yaşam koşullarını görünür kılan bir ifade aracına dönüşmüştür (Ata, 2014, s. 48–49).

Cumhuriyet döneminin halkçılık ilkesi, halk yaşamının sanat yapıtlarında görünür kılınmasına ve halka yönelik bir sanat anlayışının gelişmesine zemin hazırlamıştır. Bu anlayışta sanatın halka yönelmesi, toplumsal yaşamı ele alması ve geniş kitlelerle ilişki kurmasıyla açıklanmıştır. Halkın sanat yapıtında kendi yaşamından izler bulması, toplumsal gerçekliği kavraması ve henüz farkında olmadığı sorunları görmesi beklenmiştir (Öndin, 2023, s. 206). Bu bağlamda Dino'nun 1930'lu yıllardaki çalışmalarında görülen toplumsal konulara ilgisi, 1940'lı yıllarda sanat ile halk arasında doğrudan bağ kurulması gerektiğine yönelik düşünceleriyle daha belirgin bir yön kazanmıştır.

Sanatçının 1940 yılında Yeniler Grubu'na katılması, çizgisel anlatımıyla toplumsal yaşam arasındaki ilişkinin güçlenmesinde önemli bir aşama olmuştur. D Grubu'nun biçim ağırlıklı yaklaşımından farklı olarak Yeniler Grubu, toplumsal gerçeklerin sanat yapıtlarına yansıtılmasını savunmuş, İstanbul'un gündelik yaşamına ve emekçi kesimlerine yönelmiştir. Bu yönelim, Batı sanatıyla bağların koparılması anlamına gelmemiş, modern sanatın yöntem ve teknikleri toplumsal içerikli konuların işlenmesinde kullanılmaya devam etmiştir. Nurullah Berk'e göre grubun ayırt edici yönü, ulusal ve yerel sanat sorununu topluca gündeme taşınması ve seçtiği konular aracılığıyla yerel bir atmosfer oluşturmastır. Bu bakımdan grubun getirdiği yenilik, yeni bir biçim anlayışı geliştirmesinden çok toplumcu gerçekçi içeriğe verdiği önemde belirginleşmiştir (Öndin, 2023, s. 180–182). Dino'nun işçileri, balıkçıları ve köylüleri konu alan desenleri de Yeniler Grubu'yla belirginleşen bu toplumsal yönelimin örnekleri arasında yer almaktadır. Sanatçı, çizgisel anlatımı aracılığıyla emekçilerin çalışma koşullarını ve gündelik yaşamını aktarmış, bedenlerin hareketini, emeğin ağırlığını ve figürlerin içinde bulundukları toplumsal koşulları öne çıkarmıştır.

Yeniler Grubu'yla ilişki kurduğu bu dönemde Dino, liman işçilerini ve balıkçıları doğrudan gözlemleyerek onların yaşamlarını konu alan resimler üretmiştir. Liman çevresine ilişkin yapıtlarından bazıları, Yeniler Grubu'nun 10 Mayıs 1941'de açtığı ilk sergi olan Liman Şehri İstanbul'da yer almıştır. Bu sergiyle birlikte grup üyeleri Türk sanat tarihinde "Liman Ressamları" olarak anılmaya başlanmıştır (Giray, 2009). Sanatçılar, çalışmaları sırasında liman işçileri ve balıkçılarıyla yakın ilişkiler kurmuşlardır. Serginin girişine simgesel anlam taşıyan bir balıkçı ağı asılmıştır. Açılışı, bürokratlar yerine sarı muşambaları, çamurlu çizimleri ve ellerindeki bıçaklarla sergiye gelen balıkçılar gerçekleştirmiştir (Dino, 1995, s. 89). Bu tercih, emekçilerin resimlerin konusu

ve modeli olmanın yanında sanat ortamının doğrudan katılımcıları olarak da konumlandırıldığını göstermektedir.

Dino'nun Yeniler Grubu dönemindeki çalışmalarında figürler, kalın ve gölgesiz kontur çizgileriyle kurulmuştur. Ayrıntıların azaltıldığı bu desenlerde çizgi, figürlerin hacmini ve mekânsal derinliğini vermekten çok duruşlarını, hareketlerini ve karakterlerini belirginleştirir. Görsel 2'de yer alan Balıkhane, bu yaklaşımın önemli örneklerinden biridir. Dino, balık pazarı çevresinde çalışan insanları ayrıntılı biçimde betimlemek yerine figürleri yalın çizgiler ve lekese alanlarla biçimlendirmiştir. Kompozisyon boyunca kıvrılarak ilerleyen ince ve koyu çizgiler, insan figürleri, balıklar ve kaplar arasında ritmik bir bağ kurar. Çizgi ile lekenin yüzeye serbestçe yayılması, kalabalık sahnenin karmaşasına karşın kompozisyon bütünlüğünün korunmasını sağlar. Birbirine yaklaşan figürler ve belirli bölgelerde yoğunlaşan siyah alanlar ise çalışma ortamındaki hareketi ve sıklıkla görünen kılar (Kınalı, 2017, s. 65–66).



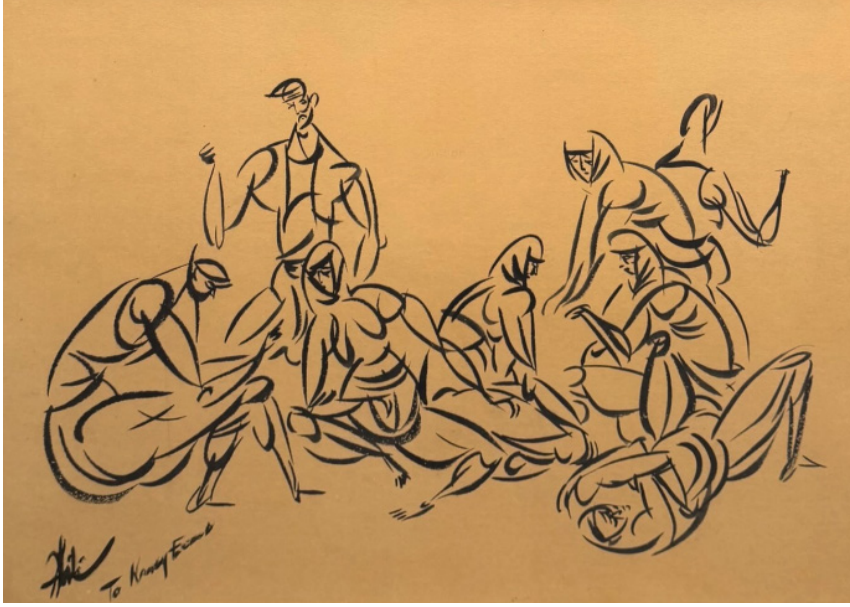
Görsel 2. Abidin Dino, “Balıkhane”, Kâğıt Üzerine Çini Mürekkebi, 45x55cm, Özel Koleksiyon, 1941 (Kınalı 2017, s. 65).

Liman Sergisi'nin ardından Dino, siyasi görüşleri ve faaliyetleri nedeniyle önce Çorum'un Mecitözü ilçesine, ardından Adana'ya sürgün edilmiştir. Sanatçı, Adana'da bulunduğu 1943–1945 yıllarında Çukurova'nın gündelik yaşamını, köylüleri, tarım işçilerini ve bölgenin toplumsal koşullarını yakından gözlemlemiştir. Pamuk üretimine dayalı ekonomik yapı, toprak sahipleri ile ta-

rim işçileri arasındaki eşitsizlikler ve bölgenin canlı kültürel çevresi, Dino'nun toplumsal gerçekliğe ilişkin anlayışını derinleştirmiştir (Sönmez, 2013; Güner, 2014, s. 204). Adana'daki sürgün yılları, sanatçının Anadolu insanını tanıması ve toplumsal içerikli üretiminin gelişmesi bakımından önemli bir dönüm noktası olmuştur. Dino, Adana deneyiminin kendisi için taşıdığı önemi, "Benim için önemli olan burada ilk kez Türk köylüsü ile karşılaşmam ve onu tanımamdır... Tüm gördüklerim, yaşadıklarım beni resme daha çok bağlıyordu. Sanki resmettikçe görüyordum içinde yaşadığım Anadolu insanının gerçeğini" şeklinde açıklamıştır (Avcı, 2007, s. 22). Dino'nun sözleri, gözlem ile resmetme eyleminin birbirini beslediğini ve Anadolu insanına ilişkin kavrayışının sanatsal üretim süreci içinde geliştiğini göstermektedir.

Çukurova'nın farklı bölgelerini ve köylerini dolaşan Dino'nun ilgisi, özellikle iş bulmak amacıyla belirli alanlarda toplanan mevsimlik tarım işçilerine yönelmiştir. Çapa ve pamuk toplama dönemlerinde Orta Anadolu, Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu'dan gelen işçilerin aileleriyle birlikte bu toplanma alanlarında beklemesi, sanatçıya farklı kuşaklardan insanların yüzlerini, bedenlerini, duruşlarını ve yaşam deneyimlerini inceleme olanağı sunmuştur. Kadın, erkek ve çocuklardan oluşan bu kalabalıkta karşılaştığı insan çeşitliliği, Dino'nun köylüleri farklı fiziksel özellikleri ve ruh hâlleriyle ele almasını sağlamıştır. Çizimlerinde bekleyen, yorulan ve acı çeken figürlerle birlikte bağırان, öfkelenen, yerden taş alan ve direnmeye hazırlanan köylülere de yer vermiştir. Dino'nun bu insanları çizme sürecine tanıklık eden Yaşar Kemal, sanatçının çalışma hızını ve karşılaştığı figür çeşitliliğini şu sözlerle aktarmaktadır: "Öylesine bir hızla, yercesine, yutarcasına insan yüzlerini çiziyordu ki Dino, arkasından atlı yetişemez derler ya öyle bir hızla. İnsan yüzleri, insan biçimleri, yerde, ayakta, çömelmiş, bağdaş kurmuş yemek yerken, halay çekerken, ak başörtülü kadınlar, ağlayanlar, gülenler, endişeliler, kuşkulular..." (Güzel, 2020, s. 182-184). Yaşar Kemal'in anlatımı, Dino'nun Çukurova insanını farklı duruş, hareket ve ruh hâlleri içinde gözlemlediğini göstermektedir.

Görsel 3'te yer alan Yörükler'de figürler, kalınlığı yer yer değişen kıvrak ve akıcı kontur çizgileriyle oluşturulmuştur. Gölgelemenin kullanılmadığı desen-de bedenlerin hacmi, dış konturların kıvrımlarıyla belirtilmiştir. Oturan, eğilen ve yere uzanan bedenler, topluluğun dinlenme hâlini ve bedensel yorgunluğunu hissettirmektedir. Birbirini izleyen ve yer yer kesişen çizgiler, figürler arasında görsel bir bağ kurmaktadır. Ayakta duran figürlerin dikey yönelimi ile oturan ve yere uzanan figürlerin yatay yönelimi kompozisyona ritim kazandırmakta ve denge sağlamaktadır. Arka planın boş bırakılması, dikkati bedenlerin duruşlarına ve figürler arasındaki ilişkiye yöneltmektedir.



Görsel 3. Abidin Dino, *Yörükler*, kâğıt üzerine çini mürekkebi, 50 × 70 cm.
(Niş Art Gallery t.y.).

Çizginin doğrudanlığına ve hızına önem veren Dino, bu konudaki düşüncesini “Çizginin daha içtenlikli bir niteliği var. Boya ne de olsa bir tekniği araya sokuyor, teknik hızı kesiyor” sözleriyle açıklamıştır (Güzel, 2008, aktaran Eder, 2015, s. 156). Bu doğrudanlık, sanatçının Çukurova’da karşılaştığı insanları farklı hareketler ve ruh hâlleri içinde kısa sürede kaydetmesine olanak sağlamıştır. Dino, figürlerin anatomik ayrıntılarından çok duruşlarına, hareketlerine ve yüz ifadelerine yönelmiştir. Çizgi böylece emekçilerin yaşam içindeki farklı hâllerini kaydetmesini sağlayan temel araç olmuştur. Anadolu insanını doğrudan gözlemleyen Dino, kendi köylü figürleri ile daha önceki idealize edilmiş köylü temsilleri arasındaki ayrımı şu sözlerle açıklamıştır:

Resimlerimde köylü, ilk kez folklorik köylü değildi. Daha önce de Anadolu, köy, köylü temaları üzerine resim yapanlar olmuştur. Ama bu resimlerde köylüler (fazla) sağlıklı, köylüler tertemizdi. İneklerin memelerinden süt, çocukların yanaklarından kan damlıyordu... Güzel, dekoratif, o ölçüde de gerçeklerden uzak resimlerdi bunlar. Bu resimlerdeki kadınlar ve erkekler capcanlı, gerçekdışı varlıklardı. Bense, sefalet edebiyatı yapmadan, gördüğüm bütün yoksulları yansıtmaya çabaladım. Hastalıklı, sıtmal, yoksul köylüleri çizdim. (Güzel, 2020, s. 187)

Güzel, Dino’yu “çizmeden önce seyretmek eylemini hakkıyla yapan” bir sanatçı olarak nitelendirmektedir. Bu değerlendirme, Çukurova desenlerinin

dikkatli bir gözlem sürecine dayandığını göstermektedir. Gözleme dayalı yaklaşımı, sanatçının köylü figürlerini gerçek yaşam ve çalışma koşulları içinde ele almasını sağlamıştır. Dino, gözlemlediği gerçekliği olduğu gibi aktarmamış, figürlerine “bir parça rüya, bir parça ütopya” katmıştır. Çukurova insanının yoksulluğu, yorgunluğu ve gündelik deneyimleri, yalınlaştırma, deformasyon ve kişisel yoruma dayanan çizgisel bir dil içinde yeniden biçimlenmiştir (Güzel, 2020, s. 185–188).

Görsel 4’te yer alan Yörükler/Aile deseninde kadın, erkek ve çocuk figürleri kısa, köşeli ve farklı yönlerde ilerleyen çizgilerle biçimlendirilmiştir. Bedenlerin hacmi, dış konturları tamamlayan paralel taramalarla oluşturulmuştur. Tarama yönlerinin değişmesi, yüzleri, giysileri ve bedenleri farklı yüzeylere ayırarak desenin parçalı yapısını belirginleştirmektedir. Figürlerin yüzleri ve bedenleri doğal görünümünden uzaklaştırılarak uzun, köşeli ve geometrik biçimlere dönüştürülmüştür. Bu deformasyon, desenin geometrik yapısını güçlendirmektedir. Söz konusu biçim anlayışında, sanatçının D Grubu döneminden gelen Kübizmle ilişkili araştırmalarının izleri görülmektedir. Birbirine yakın yerleştirilen figürlerin çizgileri yer yer kesişerek aile üyelerini yoğun ve bütünlüklü bir grup içinde birleştirmektedir. Dino, bu çalışmada D Grubu döneminde geliştirdiği biçim anlayışı ile Anadolu köylüsüne ilişkin gözlemlerini bir araya getirmiştir.



Görsel 4. Abidin Dino, Yörükler/Aile, 1942–1943. (Sönmez 2013).



Görsel 5. Abidin Dino, İsimsiz, 1949, kâğıt üzerine mürekkepli kalem, 29,5 × 21 cm. (Galeri Nev 2013, katalog no. 41).

Görsel 5'te yer alan 1949 tarihli isimsiz eser, Dino'nun toplumsal konulara yönelen çizgisel anlatımının sonraki yıllarda da devam ettiğini göstermektedir. Çıplak ayakları ve omzuna yasladığı ibrikle betimlenen kadın figürü, kırsal yaşamı ve gündelik emeği çağrıştırmaktadır. Figürün bedeni yoğun taramalar ve hareketli çizgilerle oluşturulmuş, yüz hatları ise maskeyi andıran yalın ve köşeli biçimlerle belirtilmiştir. Beden oranlarının değiştirilmesi ve yüzün doğal görünümünden uzaklaştırılması, figürdeki deformasyonu belirginleştirmektedir. Yoğun taramalar, bedenin hacim ve ağırlık etkisini artırırken duruşun ve taşıma eyleminin öne çıkarılması, gündelik yaşam içindeki fiziksel çabayı görünür kılmaktadır. Eser, Dino'nun gözlemlediği figürü yalınlaştırma, deformasyon ve tarama gibi biçimsel araçlarla yeniden yorumladığı örneklerden biridir.

Dino, Anadolu insanına ve toplumsal yaşama duyduğu ilgiyi edebî yapıtlar için hazırladığı desenlere de taşımıştır. Yaşar Kemal'in Deniz Küstü romanı için hazırladığı ve Görsel 6'da yer alan desen, bu yönelimin önemli örneklerinden biridir. Romanın gazetede tefrika edilmesi sırasında yayımlanan ve daha sonra sergilenen bu çalışma, geleneksel sergi ortamının dışına çıkarak geniş bir okur kitlesine ulaşmıştır. Sanatçı, çizimlerinin gazete aracılığıyla emekçilere ve

Anadolu insanına sunulmasına verdiği önemi şu sözlerle açıklamıştır:

Genellikle sergilere pek aldırmış etmem. Fakat bu sefer iş başka sayılırdı, dostta düşmana karşı en büyük sergimi açacaktım, iki ay boyunca her gün, yarım milyondan fazla insan ister istemez çizgilerimi görecek, yargılayacaktı. Resimlerle birlikte gazete her gün İstanbul balıkçıların eline geçecekti, ya da Anadolu yaylasında Çorumlu, Kayserili, Sivaslı köylülerin eline varacaktı örneğin. Bir ömür boyunca resimlerimi asıl onlara göstermeyi düşlemiştim, emekçilere sergi açmayı kurmuştum, fırsat bu fırsattı. Yaşar Kemal'in romanıyla kol kola, tuluat kumpanyası misali, Anadolu turnesine çıkıyorduk gümbür gümbür... (Dino, 1980, s. 28)

Dino'nun bu sözleri, gazete sayfasını geniş kitlelere açılan bir sergileme alanı olarak değerlendirdiğini göstermektedir. Çizimlerin basın yoluyla dolaşıma girmesi, sanatçının balıkçılar, köylüler ve diğer emekçi kesimlerle bağ kurmasına olanak sağlamıştır. Böylece çizgi, toplumsal yaşamı aktarmanın yanında sanat ile halk arasında doğrudan ilişki kurulmasını sağlayan kamusal bir ifade aracına dönüşmüştür.

Yaşar Kemal'in Deniz Küstü adlı romanı İstanbul'da geçmekte, kent yaşamındaki toplumsal sorunları, şiddet ve çıkar ilişkilerini, denizin ve deniz canlılarının tahrip edilmesiyle birlikte ele almaktadır. Romanın adındaki "denizin küsmesi" ifadesi, insan ile doğa arasındaki bozulan ilişkiyi simgelemektedir. Dino'nun roman için hazırladığı desenler, bu toplumsal ve çevresel sorunları yoğun ve hareketli bir çizgisel anlatımla görsel alana taşımaktadır. Görsel 6'daki desende kompozisyonun merkezine yerleştirilen balıkçı teknesi, aydınlık zemin üzerinde siyah çizgiler ve lekesele figürlerle çevrelenmiştir. Üst üste binen ve sınırları yer yer belirsizleşen figürler, romandaki insan ilişkilerinin karmaşıklığını ve deniz çevresindeki yaşamın hareketliliğini yansıtmaktadır. Bu figürler, romanda anlatılan deniz insanlarını temsil etmektedir (Aydın, 2017, s. 91). Figürleri birbirine bağlayan yoğun çizgisel yapı, tekneyi balıkçıların ortak yaşam ve çalışma alanı olarak belirginleştirmektedir.



Görsel 6. Abidin Dino, Yaşar Kemal'in Deniz Küstü adlı romanının gazete tefrikası için hazırladığı desen, 1978. (Milliyet, 1978)

Deniz Küstü desenlerinde insan ile doğa arasındaki bozulan ilişkiye yönelen Dino'nun toplumsal duyarlılığı, 1979'da Gülten Akın'ın Seyran Destanı için hazırladığı ve Görsel 7'de yer alan desende göç ve gecekondulaşma bağlamında devam etmiştir. Yücel Kayıran, Dino'nun bu desenlerde tamamlanmış ve durağan bir eylemi değil, eylemin oluş hâlini betimlediğini belirtmektedir. Kayıran'a göre resmin genellikle hareketin tamamlandığı anı göstermesine karşılık Dino'nun desenleri, sinemaya özgü bir zaman anlayışına yaklaşarak hareketin sürmekte olduğu anı görünür kılmaktadır. Bergson'un zaman anlayışıyla ilişkilendirilen bu durum, "şimdi-olanın sürmesi" biçiminde açıklanmaktadır. Kayıran, desenlerin bölünmez ve öğelerine ayrılamaz bütünlüğünü "atom hâli" olarak adlandırmakta ve bu yapıyı iki unsura bağlamaktadır. Bunlardan ilki, desenin tek çizgiyle tamamlanmasıyla oluşan ve yazarın "tümel çizgi" olarak tanımladığı çizgisel yapıdır. İkincisi, mekânın ve arka planın devre dışı bırakılmasıdır. Figürlerin belirli bir mekândan ve fondan ayrıştırılması, hareketin daha belirgin biçimde algılanmasını sağlarken desenin bütünlüklü yapısını da güçlendirmektedir (Kayıran, 2016, s. 8-9). Bu yapı içinde çizgi, bedenleri ortak bir hareket akışı içinde birbirine bağlamaktadır.

Seyran Destanı, Anadolu'dan Ankara'ya göç eden insanların yaşam mücadelesini konu almaktadır. Desenlerde figürler, belirsiz bir hedefe doğru ilerleyen kaygılı ve hareketli bedenler olarak ele alınmıştır. Figürlerin belirli bir çevre içine yerleşti-

riilmemesi, göç ve barınma sorunlarının yarattığı belirsizlik duygusunu güçlendirmektedir. Bu yönüyle desenler, 1970’lerde Anadolu’dan Ankara’ya yönelen göçü, gecekondulaşmayı, yoksulluğu ve barınma mücadelesini görünür kılan bir toplumsal tanıklık olarak değerlendirilebilir (Kayıran, 2016, s. 12–14).

Görsel 7’de kompozisyonun merkezindeki büyük yükün çevresinde dolanan çizgiler, insan bedenleriyle taşınan eşyaları hareket hâlindeki tek bir kütle içinde birleştirmektedir. Üst üste binen ve yer yer yoğun taramalara dönüşen çizgiler, eğilmiş bedenlerin çabasını ve kalabalığın sıkışmışlığını belirginleştirmektedir. Arka planın boş bırakılması ise dikkati figürlerin bedensel mücadelesine yöneltmektedir. Çizginin hareketli yapısı, göçün fiziksel yüküyle birlikte figürlerin yaşadığı belirsizlik ve kaygıyı da aktarmaktadır. Böylece desen, göç sürecindeki yoksulluk ve yaşam mücadelesine ilişkin görsel bir tanıklık niteliği kazanmaktadır.



Görsel 7. Abidin Dino, *Seyran Destanı* desenlerinden, 1979.
(Galeri Nev, 2016)

Dino’nun gözlem alanı İstanbul’daki liman işçileri ve balıkçılardan Çukurova’daki köylülere ve tarım emekçilerine, oradan da büyük kentlere göç eden insanların mücadelesine uzanmıştır. Ele aldığı çevreler ve figürler değişse de çizgi, sanatçının temel ifade aracı olmayı sürdürmüştür. Bu yapıtlar, emekçilerin

ve göç eden insanların içinde bulundukları toplumsal koşulları konu almaları bakımından toplumcu gerçekçilik bağlamında değerlendirilebilir. Dino, gözlemlediği gerçekliği doğrudan aktarmak yerine figürlerin yüzlerindeki hüznü ve yorgunluğu, beden duruşlarını ve hareketlerini yalınlaştırma, deformasyon, güçlü konturlar ve belirgin jestler aracılığıyla yeniden yorumlamıştır. Çizgi, figürlerin bedensel varlığını, çalışma koşullarını ve değişen ruh hâllerini görünür kılan bir toplumsal tanıklık aracına dönüşmüştür. Böylece Dino, insanı toplumsal çevresi içinde ele alırken gözleme dayalı gerçekliği yalın ve güçlü bir çizgisel anlatımla yeniden biçimlendirmiştir.

Sonuç

Bu araştırmada Abidin Dino'nun sanatında çizginin üstlendiği biçimsel ve toplumsal işlevler, emekçileri, köylüleri ve gündelik yaşamı konu alan yapıtları üzerinden incelenmiştir. Elde edilen bulgular, sanatçının çizgisel dilinin farklı kültürel ve sanatsal kaynakların etkisiyle zaman içinde geliştiğini göstermektedir. Türk minyatürü ve hat sanatından gelen yalınlık, basın çalışmalarının kazandırdığı açıklık ve hız, D Grubu çevresindeki biçim araştırmaları ve sinema deneyimiyle gelişen hareket duyarlılığı, Dino'nun kişisel anlatımında yeniden yorumlanmıştır. Sanatçının çizgisi sabit bir üslup özelliği göstermemiş, ele aldığı konuya ve üretim koşullarına göre değişen işlevler üstlenmiştir.

Dino'nun emekçilerin yaşamına yönelik ilgisi, sürgün öncesinde madencileri, balıkçıları ve liman işçilerini konu alan çalışmalarıyla belirginleşmiştir. Yeniler Grubu'yla kurduğu ilişki, bu toplumsal yönelimin güçlenmesinde etkili olmuştur. Mecitözü ve Adana'daki sürgün yıllarında Anadolu insanını ve kırsal yaşamı yakından gözlemleyen sanatçı, köylüleri ve tarım işçilerini gündelik yaşamın farklı anları içinde ele almıştır.

İncelenen yapıtlar, Dino'nun emekçileri ve köylüleri idealize edilmiş ya da folklorik kalıplar içinde betimlemediğini ortaya koymaktadır. Çalışan, bekleyen, taşıyan, dinlenen, yer değiştiren ve gerektiğinde karşı koyan figürler, sanatçının doğrudan gözlemlerinden izler taşımaktadır. Bununla birlikte bu yapıtlar, gerçekliğin birebir aktarımına dayanmamaktadır. Dino, gözlemlediği gerçekliği yalınlaştırma, deformasyon, güçlü kontur çizgileri, taramalar, lekeler ve ritmik çizgiler aracılığıyla yeniden biçimlendirmiştir. Bu biçimsel tercihler, figürlerin hareketini, bedensel yükünü ve değişen ruh hâllerini belirginleştirmiştir. Modern sanatın biçimsel olanakları ile yerel yaşama ilişkin gözlemler böylece aynı anlatım içinde birleşmiştir. Sanatçı, yoksulluğu gösteriye dönüş-

türmeden betimlediği insanların bireyselliğini ve yaşama iradesini korumuştur.

Dino'nun desenlerini gazete, dergi ve kitaplar aracılığıyla geniş kitlelere ulaştırması, çizginin toplumsal işlevini yapıtların içeriğinden dolaşım biçimine kadar genişletmiştir. Sanatçı, gündelik yaşamları sanat ortamında yeterince görünür olmayan emekçileri, köylüleri, balıkçıları ve göç eden insanları çalışmalarının merkezine yerleştirmiş, bu kesimleri sanatın izleyicileri ve muhatapları olarak da kabul etmiştir. Dino'nun yapıtları, belirli dönemlerin toplumsal görünümünü belgelerken temsil ettiği insanların deneyimlerini de ortak belleğin parçası hâline getirmiştir. Çizgi, onun sanatında insan emeğini ve gündelik yaşamın güçlüklerini kaydeden, görünür olmayan yaşamları sanat alanının merkezine taşıyan güçlü bir toplumsal tanıklık biçimine dönüşmüştür.

Kaynakça

- Ata, E. S. (2014). *Translating and appropriating French Cubism into Turkish: The case of Nurullah Berk, Hale Asaf, Abidin Dino and Cemal Tollu* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. University of Sussex.
- Avcı, Z. (2007). *A'dan Z'ye Abidin Dino* (3. baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Aydın, A. (2017). Abidin Dino'nun resimlerinde yaşayan edebiyat. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(2), 84–102. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tykhe/article/759920>
- Barrett, T. (2022). *Sanat üretimi: Form ve anlam* (E. B. Alpay, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Bayrak, T. (2006). *Çağdaş Türk resminde kübist eğilimler* [Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Dino, A. (1980). Deniz Küstü. *Milliyet Sanat Dergisi*, (8).
- Dino, A. (1995). *Kısa hayat öyküm* (1. bs.). Yapı Kredi Yayınları.
- Edeer, Ş. (2015). Abidin Dino ve eller. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(8), 149–162. <https://doi.org/10.20488/www-std-anadolu-edu-tr.220246>
- Edgü, F. (2015). *Abidin* (3. bs.). Sel Yayıncılık.
- Genç, A., & Sipahioğlu, A. (1990). *Görsel algılama: Sanatta yaratıcı süreç*. Sergi Yayınevi.
- Giray, K. (2009). Abidin Dino ve sanatı. *Abidin Dino topluca: 21 Ekim–21 Kasım 2009* içinde Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları
- Güner, K. (2014). *Modern Türk sanatının doğuşu: Konstrüktivist Türkiye Cumhuriyeti'nde kültür ve ideoloji*. Kaynak Yayınları.
- Güzel, M. Ş. (2020). *Abidin Dino Adana'da: Şubat 1943–Mayıs 1945*. <https://ekitap.ayorum.com/pdfs/adinoadana.pdf>

- Kayran, Y. (2016). Gülten bacım”: Abidin Dino'nun ‘Seyran Destanı resimleri’ üzerine. D. Artun (Ed.), *Par avion: Abidin Dino'dan Gülten Akın'a mektuplar ve desenler* içinde (ss. 7–13). Galeri Nev. https://galerinev.art/storage/files/publications/par_avion.pdf
- Kınalı, E. (2017). *Toplumcu gerçekçilik akımının Türk resim sanatına etkisi ve Abidin Dino* (Tez No. 454719) [Yüksek lisans tezi, Doğu Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Öndin, N. (2023). *Cumhuriyet'in kültür politikası ve sanat 1923–1950*. Hayalperest Yayınevi.
- Sönmez, N. (2013, 26 Mart). *Modernizm, Türk modernizmi, Abidin Dino*. e-skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/modernizm-turk-modernizmi-abidin-dino/1206>
- Tansuğ, S. (2012). *Çağdaş Türk sanatı*. Remzi Kitabevi.
- Yılmaz, M. (2019). Bir geçiş dönemi aydını olarak Abidin Dino'nun sanat ve edebiyata bakışı. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 29(2), 99–104. <https://doi.org/10.18069/firatsbed.514163>

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Civelekoğlu, L. (2013, 7 Ekim). *Tarihten bugüne düşen notlar: 8 Ekim 1933*. <https://lcivelekoğlu.blogspot.com/2013/10/tarihten-bugune-dusen-notlar-8-ekim-1933.html>
- Görsel 2.** Kınalı, E. (2017). *Toplumcu gerçekçilik akımının Türk resim sanatına etkisi ve Abidin Dino* [Yüksek lisans tezi, Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü], s. 65.
- Görsel 3.** Niş Art Gallery. (t.y.). *Abidin Dino, Yörükler, kâğıt üzerine çini mürekkebi, 50 × 70 cm* [Instagram gönderisi]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/DVjngFCDl6-/>
- Görsel 4.** Sönmez, N. (2013, 26 Mart). *Modernizm, Türk modernizmi, Abidin Dino*. e-skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/modernizm-turk-modernizmi-abidin-dino/1206>
- Görsel 5.** Galeri Nev. (2013). *Abidin Dino: Yüzyıl* [Sergi kataloğu]. https://galerinev.art/storage/files/publications/ADino_Yuzyil.pdf
- Görsel 6.** Dino, A. (1978, 14 Haziran). [Yaşar Kemal'in *Deniz Küstü* romanının gazete tefrikası için hazırlanan desen]. *Milliyet*, s. 4. <https://www.gastearsivi.com/gazete/milliyet2/1978-06-14/4>
- Görsel 7.** Galeri Nev. (2016). *Par avion: Abidin Dino'dan Gülten Akın'a mektuplar ve desenler* [Sergi kataloğu]. https://galerinev.art/storage/files/publications/par_avion.pdf

4. BÖLÜM

MUSTAFA DİĞLER'İN SANAT ANLAYIŞI VE SAVAŞTA KADIN OLMAK SERİSİ RESİM ÇÖZÜMLEMELERİ

Prof. Dr. Rasim SOYLU

Medeniyet Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi,

Görsel İletişim Bölümü,

rasimsoylu@hotmail.com

Orcid no: 0000-0001-7136-1928

Giriş

Sanat tarihsel analiz, yalnızca üretimlerin biçimsel özelliklerini incelemekle sınırlı değildir. Sanatçının düşünsel konumlanışını, tarihsel bağlamını ve estetik tercihlerinin arkasındaki epistemolojik zemini de kapsar. Mustafa Diğler'in sanatı bu açıdan ele alındığında, figüratif geleneği sürdürürken aynı zamanda çağdaş sanatın kavramsal açılımlarına temas eden çok katmanlı bir yapı da ortaya koymaktadır.

Diğler'in üretimi, estetik ile etik arasındaki gerilim alanında konumlanır. Onun resimlerinde insan figürü yalnızca görsel bir temsil değil ontolojik bir sorgulama alanıdır. Bu yaklaşım, modern sonrası sanatın özne tartışmalarıyla paralellik gösterir. Figür, ne klasik akademik gerçekçiliğin nesnesidir ne de bütünüyle soyut bir form çözümlemesinin unsuru, aksine, tarihsel ve toplumsal yükler taşıyan bir varlık olarak belirir.

Bu çalışma, Diğler'in sanat anlayışını biyografik gelişim süreciyle ilişkilendirerek analiz etmeyi amaçlamaktadır. Sanatçının akademik kimliği ile plastik üretimi arasındaki ilişki, çalışmanın temel problematiğini oluşturur. Çünkü Diğler'in pratiği, yalnızca sezgisel bir yaratım süreci değil; bilinçli, araştırma temelli ve düşünsel olarak inşa edilmiş bir estetik sistemdir.

Sanatçının üretimi, figürün parçalanması, renk kontrastları ve mekânsal

belirsizlik üzerinden kimlik, bellek ve direniş temalarını ele alır. Bu yönüyle Diğler'in sanatı, çağdaş figüratif resmin Türkiye bağlamındaki önemli örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Mustafa Diğler Biyografisi



Görsel 1. Mustafa Diğler Resim Çalışırken

Mustafa Diğler, plastik sanatlar alanındaki üretimini akademik araştırma ile sanatsal deneyimi bütünleştiren bir anlayış çerçevesinde sürdüren sanatçı-akademisyenler arasında yer almaktadır. 1968 yılında Adana'nın Ceyhan ilçesinde doğan Diğler, sanat eğitimine Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü'nde başlamıştır. Lisans eğitimi sürecinde edindiği sanatsal ve kuramsal birikimi daha ileri düzeye taşıyarak yüksek lisansını Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde, doktora çalışmalarını ise yeniden Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nde tamamlamıştır. Bu akademik süreç, sanatçının hem sanat eğitimi hem de plastik sanatlar alanındaki kuramsal ve uygulamalı çalışmalarını derinleştiren önemli bir temel oluşturmuştur (Geçen, 2024).

Akademik kariyeri boyunca sanat eğitimi ve plastik sanatlar alanında araştırmalar yürüten Diğler, farklı üniversitelerde öğretim üyeliği yaparak sanat eğitiminin gelişimine katkıda bulunmuştur. Bu süreçte Dicle Üniversitesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi ve Aksaray Üniversitesi gibi kurumlarda görev almış; hem uygulamalı sanat üretimi hem de sanat eğitimi alanında akademik çalışmalar gerçekleştirmiştir. Halen Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sa-

nat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi’nde öğretim üyesi olarak görev yapmakta ve aynı fakültede dekanlık görevini sürdürmektedir.

Mustafa Diğler’in Sanatsal Anlayışı

Mustafa Diğler’in sanatsal oluşumu, akademik disiplin ile kişisel duyarlılığın etkileşiminde şekillenmiştir. Sanat eğitimi sürecinde edindiği teknik bilgi, yalnızca biçimsel bir yetkinlik değil; aynı zamanda eleştirel düşünce kapasitesinin gelişimine katkı sağlamıştır. Akademik ortam, sanatçının üretimini kuramsal bir zemine oturtmasına imkân tanımıştır.

Sanatçının biyografik gelişimi incelendiğinde, figüre yönelimin erken dönemlerden itibaren belirgin olduğu görülür. Ancak bu figür, zamanla klasik anatomik doğruluğun ötesine geçerek psikolojik bir varlık hâline dönüşmüştür. Bu dönüşüm, sanatçının insan merkezli yaklaşımının güçlenmesiyle paralel ilerlemiştir.

Akademisyen kimliği, Diğler’in üretim sürecini sistematik bir araştırma alanına dönüştürmüştür. Atölye pratiği ile teorik düşünce arasında kurduğu bağ, eserlerinde kavramsal bir yoğunluk yaratır. Bu durum, sanatçının üretiminde rastlantısallığın değil; bilinçli bir estetik planlamanın hâkim olduğunu gösterir.

Ayrıca kültürel hafızaya duyduğu ilgi, üretimlerinin tematik derinliğini artırmıştır. Geleneksel motiflerin çağdaş yorumları, sanatçının kültürel sürekliliğe verdiği önemin göstergesidir. Böylece Diğler’in biyografisi, yalnızca kişisel bir yaşam öyküsü değil; estetik bir düşüncenin evrim sürecidir.

Sanatsal üretimlerinde özellikle soyut anlatımın ifade olanaklarını araştıran Diğler, renk, ritim ve biçim ilişkisini merkeze alan kompozisyonlar geliştirmektedir. Sanatçının resimlerinde yüzey, yalnızca estetik bir düzenleme alanı değil; aynı zamanda düşünsel bir sorgulama ve duysal deneyim alanı olarak ele alınmaktadır. Katmanlı boya kullanımı, güçlü renk karşıtlıkları ve hareketli kompozisyon düzenleri, sanatçının görsel dilinin belirleyici unsurları arasında yer alır. Bu yaklaşım, izleyiciyi yalnızca görsel bir algı sürecine değil; aynı zamanda düşünsel bir deneyime davet eder.

Geçen’e göre (2024) Diğler’in “sanat anlayışına bakıldığında; renklerin ve formların dansını izleyicilere yansıtarak etkilemeyi amaçladığı anlaşılmaktadır. Geleneksel renk kullanımını reddederek parlak ve canlı tonları ustalık la eserlerine yansıtan Diğler, renkleri en önemli ifade aracı olarak kullanır. Tuvallerindeki coşkulu renk paleti, izleyicinin duysal dünyasında yeni kapılar

açarak yaşama sevincini ve coşkuyu yansıtır. Diğler'in eserleri, izleyicilerini mutluluk, enerji ve coşku dolu bir dünyaya davet eder”.

Diğler'in eserlerinde bireysel duyarlılık ile toplumsal belleğin izleri bir araya gelerek çok katmanlı bir estetik yapı oluşturur. Sanatçı, soyut biçimsel düzenlemeler aracılığıyla zaman, bellek ve deneyim kavramlarını görsel bir anlatım dili içinde yeniden yorumlamaktadır. Renk ve formun ritmik ilişkileri üzerinden kurulan bu anlatım, izleyicinin esere farklı okuma katmanlarıyla yaklaşmasına olanak tanımaktadır.

Ulusal ve uluslararası ölçekte çok sayıda kişisel ve karma sergide yer alan Diğler'in eserleri çeşitli özel ve kurumsal koleksiyonlarda bulunmaktadır. Sanatçı, akademik üretimlerini sanatsal pratiğiyle birlikte sürdürerek sanat eğitimi, temel tasarım ve görsel sanatlar alanlarında makaleler, bildiriler ve kitap çalışmalarıyla alana katkı sağlamaktadır. Sanat üretimi ile akademik araştırma-yı birbirini besleyen iki alan olarak ele alan Diğler, sanat ile eğitim arasındaki etkileşimi güçlendiren çalışmalarını günümüzde de sürdürmektedir.

Sanat Anlayışının Felsefi ve Kuramsal Temelleri

Mustafa Diğler'in sanat anlayışı, insan varoluşunu merkeze alan bir estetik perspektife dayanır. Bu yaklaşımda sanat, yalnızca estetik haz üretimi değil; düşünsel ve etik bir sorgulama alanıdır. Figür, bu sorgulamanın merkezinde yer alır.

Sanatçı için resim yüzeyi, düşüncenin mekânsal karşılığıdır. Figür, kimliğin kırılganlığı ve sürekliliği arasındaki gerilimi temsil eder. Bu durum, çağdaş felsefede özne tartışmalarıyla örtüşür. Öznenin sabit ve bütüncül olmadığı; parçalı ve çoğul bir yapıya sahip olduğu fikri, Diğler'in figüratif deformasyonlarında plastik bir karşılık bulur.

Sanatçının estetik anlayışı üç temel kavram etrafında şekillenir: Bellek - Kimlik ve Direniş -

Bellek, geçmişin taşınmasıdır; kimlik, bu belleğin inşasıdır; direniş ise bu inşanın korunmasıdır. Diğler'in üretimi, bu üçlü yapıyı görsel bir sistem hâline getirir. Sanat anlayışı, dramatik ajitasyondan uzak; ancak yoğun bir içsel gerilim taşır. Bu gerilim, figürün bakışında ve yüzeyin kırılganlığında hissedilir (Aslan, 2020).

Diğler'in sanatında figür, anatomik doğruluğun ötesinde bir anlam alanına sahiptir. Deformasyon, biçimsel bir sapma değil; psikolojik ve ontolojik bir anlatım aracıdır. Yüzlerin parçalanması, kimliğin sabit olmadığına dair bir estetik tezdır.

Bu parçalanma, modern bireyin kırılğanlığını temsil eder. Figür hem bölünmüş hem ayaktaadır. Bu durum, direnç ve kırılğanlık arasındaki gerilimi görünür kılar. Deformasyon estetiğı, dramatizasyon üretmez; aksine içsel yoğunluğu artırır. İzleyici, figürle karşılaştığında estetik bir nesne değil; düşünsel bir özne ile karşılaşır.

Renk, Diğler'in sanatında renk temsil işlevinin ötesine geçer. Renk, duygusal ve düşünsel bir enerji alanıdır. Sıcak ve soğuk tonların karşıtlığı, psikolojik gerilimi görünür kılar. Kırmızı, yalnızca fiziksel şiddetin değil; bastırılmış içsel çığığın ifadesidir. Mavi, melankolik bir kapanma alanı oluşturur. Sarı ve beyaz tonlar ise bilinç ve umut alanını temsil eder (Aykul ve Aykul, 2026). Renk kullanımı, ekspresyonist bir yoğunluk taşır; ancak kontrolsüz değildir. Kompozisyon içinde bilinçli bir denge gözetilir.

Diğler'in mekân anlayışı, belirli bir perspektif sistemine bağı kalmaz. Arka plan çoğu zaman belirsizdir. Bu belirsizlik, figürün yalnızlığını artırır.

Mekân, fiziksel bir çevre değil; psikolojik bir alan olarak kurgulanır. Perspektifin kırılması, güvenli mekânsal düzenin çözülmesini temsil eder. Bu yaklaşım, modern insanın varoluşsal kaygısıyla paralellik gösterir (Işıктаş ve Sülüsoğlu, 2023).

Mustafa Diğler'in sanatı, toplumsal olaylara duyarsız değildir. Ancak bu duyarlılık, doğrudan propaganda estetiğine dönüşmez. Sanatçı, etik bir yüzleşme alanı yaratır. Figürün bakışı, izleyiciyi sorumluluğa davet eder. Bu durum, sanatın yalnızca estetik değil; etik bir alan olduğunu gösterir. Sanatçının akademik kimliğı, üretimini sistematik bir araştırma sürecine dönüştürür. Her seri, belirli bir kavramsal problematik etrafında şekillenir. Resim, burada düşüncenin deneysel alanıdır. Atölye, araştırma laboratuvarına dönüşür. Diğler'in üretimi, gelenek ile çağdaşlık arasında bir köprü kurar. Figüratif anlatımı sürdürürken kavramsal yoğunluk üretir. Bu bağlamda sanatçı, yerel kültürel kodları evrensel estetik dil ile birleştirir.

Mustafa Diğler'in Savaşta Kadın Olmak Serisinin İncelemeleri

Bu bölüm, "Savaşta Kadın Olmak" başlıklı resim serisini; biyopolitika, toplumsal bellek, travma estetiğı ve feminist kuram bağlamında analiz etmektedir. Çalışma, sanat pratiğı temelli araştırma yöntemiyle görsel üretimi epistemolojik bir alan olarak ele alır. Kadın figürü, savaşın edilgen nesnesi değil; kolektif hafızanın taşıyıcısı ve direniş öznesi olarak konumlandırılmaktadır. Parçalanmış yüz kurguları, yanmakta olan kent imgesi ve renk politikası üzerinden sa-

vaşın cinsiyetlendirilmiş doğası çözümlenmektedir.

Geçen'in aktarımına göre (2024), “savaşın tarih boyunca toplumlar üzerinde yıkıcı etkileri olmuştur. Yüzyıllar boyunca birçok toplum, küresel kapitalistlerin açgözlülüğü sebebiyle bu yıkıcı etkilere maruz kalmıştır. Günümüzde ise tarih bir kez daha tekerrür ediyor; özellikle Filistin devletinde, Siyonist İsrail'in Gazze, Batı Şeria ve Kudüs şehirlerinde gerçekleştirdiği katliamlar ve soykırımlarla birlikte insanlık trajedisi yaşanmaktadır. Siyonist İsrail, bölgede yaşayan herkesi, be beklerden yaşlılara, hastalardan hayvanlara kadar hiçbir ayırım gözetmeksizin bombalamakta ve öldürmektedir. Bu soykırıma karşı birçok devlet sessiz kalmakta ve hatta bazıları desteklemektedir”.

Savaş, yalnızca askeri bir çatışma değil; insan varoluşunun ontolojik kırılma anıdır. Modern tarih yazımı, savaşı çoğunlukla diplomatik belgeler ve askeri stratejiler üzerinden ele almıştır. Bu yaklaşım, savaşın toplumsal ve cinsiyetlendirilmiş boyutlarını ikincil düzeye indirger. Feminist tarih yazımı ise savaşın “arka cephesini” görünür kılar (Durğun, 2020).

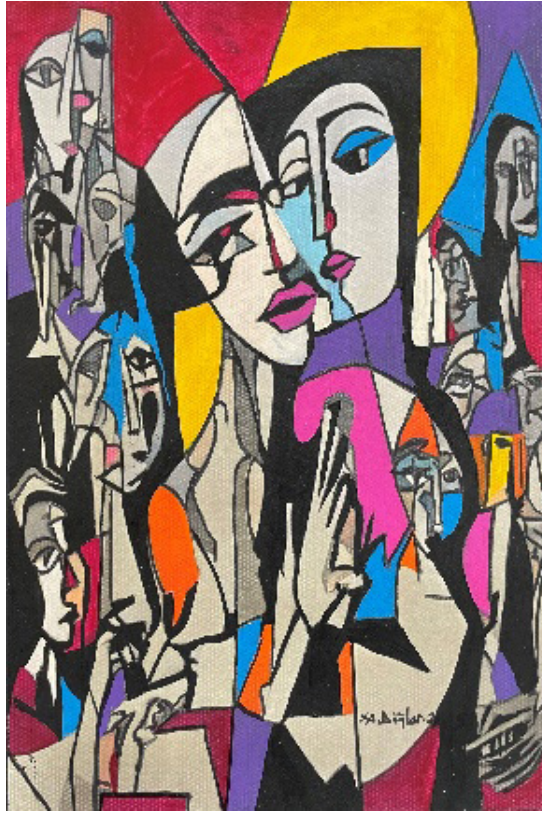
Savaş, kadın emeği ve kadın bedeni üzerinden sürdürülen görünmez bir politik ekonomiye sahiptir. Kadınlar savaşın lojistik, bakım ve yeniden üretim alanlarında merkezi rol oynar; ancak bu rol tarihsel anlatıda çoğu zaman görünmezdir. Bu bağlamda “Savaşta Kadın Olmak” serisi, savaşın ontolojisini kadın deneyimi üzerinden yeniden düşünmeyi önerir. Kadın, burada edilgen bir mağdur figürü değil; tarihsel sürekliliğin taşıyıcısıdır. Savaşın eril kahramanlık anlatısına karşı, gündelik direniş estetiği öne çıkar.

Foucault (1978), modern iktidarın nüfusu düzenleme ve bedeni denetleme biçimlerini “biyopolitika” kavramıyla açıklar. Savaş, biyopolitikanın en yoğunlaştığı alanlardan biridir. Kadın bedeni, doğurganlık ve soyun devamı üzerinden siyasal anlam kazanır.

Agamben (1998) ise “çıplak hayat” kavramıyla modern devletin, bireyi hukukun dışında bırakma kapasitesini tartışır. Savaş koşullarında kadın bedeni, çoğu zaman hukuksal korumadan yoksun bırakılan bir alan hâline gelir. Serigideki deformasyonlu yüzler, biyopolitik müdahalenin görsel izdüşümüdür. Yüzün parçalanması, kimliğin sabitliğinin kırılmasıdır. Bu kırılma, iktidarın özneyi tekil bir kategoriye indirgeme çabasına karşı bir estetik dirençtir. Kadın bedeni burada hem kırılğan hem dirençlidir. Butler'ın (2009) belirttiği gibi kırılğanlık politik bir potansiyel taşır. Bu potansiyel, serideki dikey ve kararlı figür duruşlarında görünür hâle gelir. Butler'a (1999) göre cinsiyet, tekrar eden performatif eylemlerle kurulur. Savaş koşulları bu performatif düzeni zorlar ve yeniden yapılandırır.

Sergide kadın figürünün doğrudan bakışı, mağduriyet performansını kırar. Bu bakış, izleyiciyle etik bir ilişki kurar. Rancière (2004), estetiğin politik olanla iç içe geçtiğini savunur. Bu bağlamda sergi, estetik bir düzenleme yoluyla politik bir alan açar. Direniş, burada dramatik bir kahramanlık değil; gündelik varoluşun sürdürülmesidir. Kadının ayakta kalışı, savaşın ontolojisine karşı bir karşı-duruştur.

Savaşta Kadın Olmak I.



Görsel 2. Savaşta Kadın Olmak I. Mustafa Diğler, 2025, Kağıt Üzerine Akrilik, 27,5 x 40 cm

Kompozisyon Analizi

“Savaşta Kadın Olmak I” adlı eser, çok figürlü bir kompozisyon yapısına sahiptir. Resmin merkezinde iki kadın figürünün yüzlerinin birbirine yakın bir

biçimde konumlandırıldığı görülmektedir. Bu merkezî figürler kompozisyonun odak noktasını oluştururken, çevrelerinde yer alan diğer kadın figürleri resmin dramatik yoğunluğunu artırmaktadır.

Kompozisyonun dikkat çekici özelliklerinden biri figürlerin üst üste ve iç içe geçmiş bir şekilde düzenlenmiş olmasıdır. Bu düzenleme savaş ortamının yarattığı kaotik atmosferi görsel olarak ifade etmektedir.

Figürlerin birbirine yaklaşan ve kesişen form yapıları izleyicide sıkışmışlık ve baskı hissi uyandırmaktadır. Sanatçı kompozisyonu hiyerarşik bir düzen yerine çok merkezli bir yapı içerisinde kurmuştur. Bu yaklaşım izleyicinin gözünü resim yüzeyinde sürekli dolaştıran dinamik bir görsel akış yaratmaktadır.

Form ve Biçim Analizi

Eserde figürlerin anatomik yapısı bilinçli bir deformasyon sürecinden geçirilmiştir. Figürlerin yüzleri parçalanmış geometrik formlar halinde düzenlenmiştir. Bu yaklaşım Kübist estetiğin etkisini çağrıştırmaktadır.

Figürlerin yüzlerinde görülen keskin çizgiler ve bölünmüş form yapıları kimlik parçalanmasını simgeleyen güçlü bir görsel metafor oluşturmaktadır. Savaşın birey üzerindeki psikolojik etkisi figürlerin parçalanmış yüzlerinde somutlaşmaktadır. Ayrıca figürlerin göz ve ağız bölümlerinin abartılı biçimde vurgulanması ekspresyonist bir ifade dili yaratmaktadır.

Çizgi ve Ritim

Eserde kullanılan kalın siyah kontur çizgileri kompozisyonun en belirgin plastik unsurlarından biridir. Bu çizgiler figürleri birbirinden ayırmakla kalmaz aynı zamanda dramatik bir ritim oluşturur.

Çizgilerin keskin ve sert karakteri savaşın yarattığı gerilim atmosferini güçlendirmektedir. Figürlerin yüzlerinde ve bedenlerinde görülen çizgisel parçalanma görsel ritmi artırarak izleyicinin dikkatini kompozisyonun farklı bölgelerine yönlendirmektedir.

Renk Analizi

Eserde kullanılan renk paleti oldukça çarpıcıdır. Sarı, kırmızı, mavi ve pembe gibi güçlü renkler figürlerin duygusal yoğunluğunu artırmaktadır. Özellikle kırmızı renk savaşın şiddetini ve kanı çağrıştıran sembolik bir anlam taşımaktadır. Sarı renk ise gerilim ve psikolojik yoğunluk hissini güçlendiren

bir unsur olarak kullanılmıştır. Bu renklerin siyah kontur çizgileriyle birlikte kullanılması resimde güçlü bir kontrast yaratmaktadır.

İkonografik Yorum

Resimde yer alan kadın figürleri savaşın doğrudan mağdurları olarak temsil edilmektedir. Figürlerin yüzlerinde görülen parçalanma ve deformasyon savaşın yarattığı psikolojik travmanın sembolik bir anlatımıdır. Merkezde yer alan iki figür arasındaki yakınlık dayanışma ve ortak acı deneyimini simgeleyen güçlü bir görsel metafor olarak yorumlanabilir.

Sanat Tarihi Bağlamı

Eserin biçimsel özellikleri modern sanatın iki önemli akımıyla ilişkilendirilebilir:

Kübizm, Ekspresyonizm, Figürlerin geometrik parçalanması kübist estetiği çağrıştıırken, duygusal deformasyon ekspresyonist bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Bu bağlamda eser modern sanatın eleştirel ve deneysel gelenekleriyle ilişki kurmaktadır.

Kavramsal Değerlendirme

“Savaşta Kadın Olmak I”, savaşın yalnızca fiziksel bir yıkım değil aynı zamanda derin bir psikolojik travma olduğunu vurgulayan güçlü bir görsel anlatı sunmaktadır. Kadın figürleri üzerinden kurulan bu anlatı savaşın görünmeyen mağdurlarını görünür kılmaktadır.

Savaşta Kadın Olmak II



Görsel 3. Savaşta Kadın Olmak II, Mustafa Diğler, 2025, Üzerine Akrilik, 27,5 x 40 cm

Kompozisyon Yapısı

“Savaşta Kadın Olmak II” adlı eserde figürler yoğun bir hareket ve gerilim atmosferi içerisinde düzenlenmiştir. Kompozisyonun merkezinde yükselen alev formu resmin dramatik odağını oluşturmaktadır.

Alev formu hem görsel hem de sembolik açıdan güçlü bir anlam taşımaktadır. Bu unsur savaşın yıkıcı etkisini temsil eden bir metafor olarak yorumlanabilir.

Figür Analizi

Eserdeki kadın figürleri farklı yönlerde doğru hareket eden ve birbirleriyle

etkileşim halinde olan dinamik bir yapı içerisindedir.

Figürlerin bedenlerinde görülen deformasyon ve gerilim savaşın yarattığı korku ve panik atmosferini yansıtmaktadır.

Mekânsal Kurgu

Resimde arka planda görülen mimari yapılar savaşın gerçekleştiği mekânı temsil etmektedir. Ancak bu yapılar ayrıntılı bir perspektif düzeni içerisinde değil, daha çok sembolik bir mekân anlayışıyla resmedilmiştir.

Bu yaklaşım figürlerin psikolojik durumuna daha fazla vurgu yapılmasını sağlamaktadır.

Renk ve Atmosfer

Eserde gri ve siyah tonların baskın olması savaşın yarattığı karanlık atmosferi güçlendirmektedir.

Buna karşılık alevde kullanılan sarı ve kırmızı renkler dramatik bir kontrast oluşturarak kompozisyonun odak noktasını belirgin hale getirmektedir.

Sembolizm

Alev formu savaşın yıkıcılığını simgeleyen güçlü bir semboldür. Figürlerin alev etrafındaki hareketi ise savaşın yarattığı panik ve kaos atmosferini ifade etmektedir.

Kavramsal Yorum

“Savaşta Kadın Olmak II”, savaşın kadınlar üzerindeki etkisini kolektif bir travma olarak ele almaktadır.

Figürlerin hareketli yapısı ve dramatik kompozisyon savaşın yarattığı kaotik durumu güçlü bir biçimde yansıtmaktadır.

Savaşta Kadın Olmak III



Görsel 4: Savaşta Kadın Olmak III, Mustafa Diğler, 2025, Kağıt Üzerine
Akrilik, 27,5 x 40 cm

Kompozisyon Analizi

“Savaşta Kadın Olmak III” adlı eser çok figürlü bir kompozisyon yapısına sahiptir. Resmin merkezinde iki kadın figürünün yüzlerinin birbirine yakın biçimde konumlandırıldığı görülmektedir. Bu merkezî figürler kompozisyonun odak noktasını oluştururken çevrelerinde yer alan diğer kadın figürleri resmin dramatik yoğunluğunu artırmaktadır.

Kompozisyonun dikkat çekici özelliklerinden biri figürlerin üst üste ve iç içe geçmiş bir biçimde düzenlenmiş olmasıdır. Bu düzenleme savaş ortamının yarattığı kaotik atmosferi görsel olarak ifade etmektedir. Figürlerin birbirine yaklaşan ve kesişen form yapıları izleyicide sıkışmışlık, baskı ve kaçırsızlık hissi uyandırmaktadır.

Sanatçı kompozisyonu klasik bir hiyerarşik düzen yerine çok merkezli bir yapı içerisinde kurmuştur. Bu yaklaşım izleyicinin gözünü resim yüzeyinde sürekli dolaştıran dinamik bir görsel akış yaratmaktadır.

Form ve Biçim Analizi

Eserde figürlerin anatomik yapısı bilinçli bir deformasyon sürecinden geçirilmiştir. Figürlerin yüzleri parçalanmış geometrik formlar halinde düzenlenmiştir. Bu yaklaşım modern sanatın kübist estetik anlayışını çağrıştırmaktadır.

Figürlerin yüzlerinde görülen keskin kırılmalar ve bölünmüş form yapıları kimlik parçalanmasını simgeleyen güçlü bir görsel metafor oluşturmaktadır. Savaşın birey üzerindeki psikolojik etkisi figürlerin parçalanmış yüzlerinde somutlaşmaktadır.

Bununla birlikte göz ve ağız bölgelerinin belirgin biçimde vurgulanması ekspresyonist bir ifade dili yaratmaktadır. Bu abartılı anlatım figürlerin yaşadığı acı, korku ve travmayı daha görünür hale getirmektedir.

Çizgi ve Ritim

Eserde kullanılan kalın siyah kontur çizgileri kompozisyonun en belirgin plastik unsurlarından biridir. Bu çizgiler figürleri birbirinden ayırmakla kalmaz aynı zamanda güçlü bir görsel ritim oluşturur.

Çizgilerin sert ve keskin karakteri savaşın yarattığı gerilim atmosferini güçlendirmektedir. Figürlerin yüzlerinde ve bedenlerinde görülen çizgisel bölünmeler görsel ritmi artırarak izleyicinin dikkatini kompozisyonun farklı bölgelerine yönlendirmektedir.

Renk Analizi

Eserde kullanılan renk paleti oldukça çarpıcıdır. Sarı, kırmızı, mavi ve pembe tonları figürlerin duygusal yoğunluğunu artıran önemli plastik unsurlar olarak kullanılmıştır.

Özellikle kırmızı renk savaşın şiddetini ve kanı çağrıştıran sembolik bir anlam taşımaktadır. Sarı renk ise gerilim ve psikolojik yoğunluk hissini güçlendiren bir unsur olarak dikkat çekmektedir. Mavi tonları ise kompozisyon içinde hüznün ve içsel melankoli duygusunu destekleyen bir atmosfer oluşturmaktadır.

Bu renklerin siyah kontur çizgileriyle birlikte kullanılması resimde güçlü bir kontrast etkisi yaratmaktadır.

İkonografik Yorum

Resimde yer alan kadın figürleri savaşın doğrudan ve dolaylı mağdurları olarak temsil edilmektedir. Figürlerin yüzlerinde görülen parçalanma ve defor-

masyon savaşın yarattığı psikolojik travmanın sembolik bir anlatımıdır.

Merkezde yer alan iki figür arasındaki yakınlık dayanışma ve ortak acı deneyimini simgeleyen güçlü bir görsel metafor olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda eser yalnızca bireysel bir acıyı değil aynı zamanda kolektif bir travmayı da temsil etmektedir.

Sanat Tarihi Bağlamı

Eserin biçimsel özellikleri modern sanatın iki önemli akımıyla ilişkilendirilebilir:

Kübizm

Ekspresyonizm

Figürlerin geometrik parçalanması kübist estetiği çağrıştıırken, duygusal deformasyon ve dramatik anlatım ekspresyonist bir yaklaşımı ortaya koymaktadır.

Bu bağlamda eser modern sanatın eleştirel ve deneysel gelenekleriyle ilişki kuran güçlü bir plastik dil geliştirmektedir.

Kavramsal Değerlendirme

“Savaşta Kadın Olmak III”, savaşın yalnızca fiziksel bir yıkım değil aynı zamanda derin bir psikolojik travma olduğunu vurgulayan güçlü bir görsel anlatı sunmaktadır.

Kadın figürleri üzerinden kurulan bu anlatı savaşın çoğu zaman görünmeyen mağdurlarını görünür kılmaktadır. Eser, savaşın kadın bedeni ve kimliği üzerinde yarattığı kırılmaları güçlü bir plastik dil aracılığıyla ifade etmektedir.

Savaşta Kadın Olmak IV



Görsel 5. Savaşta Kadın Olmak IV, Mustafa Diğler, 2025,
Kağıt Üzerine Akrilik, 27,5 x 40 cm.

Kompozisyon Analizi

“Savaşta Kadın Olmak 4” çok figürlü ve yoğun bir kompozisyon yapısına sahiptir. Kompozisyonun merkezinde yer alan kadın figürü, bedensel duruşu ve dramatik jestleriyle resmin odak noktasını oluşturur. Bu figür çevresinde konumlanan diğer kadın figürleriyle birlikte güçlü bir dramatik alan meydana getirir.

Figürlerin üst üste ve iç içe geçmiş biçimde yerleştirilmesi resimde belirgin bir sıkışmışlık ve kaos atmosferi yaratmaktadır. Bu düzenleme savaşın yarattığı karmaşık ve yıkıcı ortamın görsel bir karşılığı olarak okunabilir. Figürlerin birbirine yaklaşan ve kesişen bedenleri izleyicide psikolojik bir baskı ve gerilim duygusu uyandırmaktadır.

Kompozisyon, klasik perspektif anlayışından uzak, yüzeye yakın bir düzen içerisinde kurulmuştur. Bu yaklaşım resmin mekânsal derinliğini azaltarak figürlerin dramatik varlığını daha güçlü bir biçimde vurgulamaktadır.

Form ve Biçim Analizi

Eserde figürlerin anatomik yapısı bilinçli bir deformasyon sürecinden ge-

çirilmiştir. Figürlerin bedenleri ve yüzleri parçalanmış ve keskin geometrik biçimler halinde düzenlenmiştir. Bu biçimsel yaklaşım modern sanatın kübist estetik anlayışıyla ilişkilendirilebilir.

Figürlerin yüzlerinde görülen kırılmalar ve bölünmeler bireysel kimliğin parçalanmasını simgeleyen güçlü bir metafor oluşturmaktadır. Bu parçalanmış form yapısı savaşın birey üzerindeki psikolojik ve toplumsal yıkımını görselleştirmektedir.

Özellikle figürlerin abartılı jestleri ve dramatik yüz ifadeleri ekspresyonist bir anlatım dili oluşturmaktadır. Bu deformasyon figürlerin yaşadığı korku, çaresizlik ve travmayı izleyiciye doğrudan aktarmaktadır.

Çizgi ve Plastik Yapı

Eserde kalın siyah kontur çizgileri kompozisyonun temel plastik unsurlarından biridir. Bu çizgiler figürlerin sınırlarını belirlemekle birlikte aynı zamanda güçlü bir dramatik etki yaratmaktadır.

Çizgilerin sert ve keskin karakteri savaşın yarattığı gerilim atmosferini güçlendirmektedir. Figürlerin bedenlerinde ve yüzlerinde görülen kırık çizgisel yapı resmin ritmini artırmakta ve izleyicinin gözünü kompozisyonun farklı alanlarında dolaştırmaktadır.

Renk Analizi

Eserde kullanılan renk paleti oldukça dinamik ve kontrastlıdır. Mavi, pembe, turuncu ve gri tonları figürlerin dramatik anlatımını destekleyen önemli plastik unsurlar olarak kullanılmıştır.

Turuncu ve kırmızı tonları savaşın yarattığı şiddeti ve yıkımı çağrıştıırken, mavi tonları kompozisyona hüzünlü bir atmosfer kazandırmaktadır. Pembe renk ise figürlerin kırılganlığını ve insanî yönünü vurgulayan bir karşıtlık oluşturmaktadır.

Bu renklerin siyah kontur çizgileriyle birlikte kullanılması resimde güçlü bir görsel kontrast meydana getirmektedir.

İkonografik Yorum

Resimde yer alan kadın figürleri savaşın doğrudan ya da dolaylı mağdurlarını temsil etmektedir. Figürlerin dramatik beden hareketleri ve yüz ifadeleri korku, çaresizlik ve travmayı simgeleyen güçlü görsel semboller oluşturmaktadır.

Merkezde yer alan figürün bedensel duruşu ve yüz ifadesi özellikle dikkat çekicidir. Bu figür savaşın ortasında kalmış, savunmasız fakat aynı zamanda tanıklık eden bir insanın varoluşunu temsil ediyor gibi görünmektedir.

Figürlerin birbirine yakın konumlanması kolektif bir acı deneyimini ve ortak bir travmayı sembolize etmektedir.

Sanat Tarihi Bağlamı

“Savaşta Kadın Olmak 4” biçimsel açıdan modern sanatın iki önemli akımıyla ilişkilendirilebilir:

Kübizm

Ekspresyonizm

Figürlerin parçalanmış geometrik form yapısı kübist etkiler taşıırken, figürlerin dramatik deformasyonu ve duygusal yoğunluğu ekspresyonist bir yaklaşımı ortaya koymaktadır.

Bu bağlamda eser modern sanatın eleştirel ve deneysel estetik gelenekleriyle ilişki kurmaktadır.

Kavramsal Değerlendirme

“Savaşta Kadın Olmak 4”, savaşın yalnızca fiziksel bir yıkım değil aynı zamanda derin bir psikolojik ve toplumsal travma olduğunu vurgulayan güçlü bir görsel anlatı sunmaktadır.

Kadın figürleri üzerinden kurulan bu anlatı savaşın çoğu zaman görünmeyen mağdurlarını görünür kılmaktadır. Eser, savaşın kadın bedeni ve kimliği üzerinde yarattığı kırılmaları güçlü bir plastik dil aracılığıyla ifade etmektedir.

Genel Değerlendirme

“Savaşta Kadın Olmak 4”, güçlü çizgisel yapı, dramatik figür deformasyonu ve çarpıcı renk kontrastlarıyla savaşın yarattığı travmatik deneyimi etkili bir biçimde görselleştiren bir çalışmadır. Eser, izleyiciye yalnızca bir sahne sunmakla kalmayıp aynı zamanda yoğun bir duygusal ve düşünsel deneyim yaşatmaktadır.

Savaşta Kadın Olmak V



Görsel 6. Savaşta Kadın Olmak V, Mustafa Diğler, 2025,
Kağıt Üzerine Akrilik, 20 x 28,5 cm.

Kompozisyon Analizi

Eserin kompozisyonu güçlü bir merkezî figür düzeni üzerine kuruludur. Resmin ortasında yer alan büyük kadın portresi kompozisyonun ana eksenini oluşturur. Bu figür çevresinde konumlanan küçük figürler ve mimari öğeler ise sahnenin dramatik bağlamını oluşturur.

Merkezdeki figürün büyüklüğü ile çevredeki figürlerin daha küçük ölçeklerde düzenlenmesi kompozisyona hiyerarşik bir yapı kazandırmaktadır. Bu yaklaşım izleyicinin dikkatini doğrudan merkezdeki kadına yönlendirir.

Arka planda yer alan parçalanmış mimari yapılar ve figürler savaşın yarattığı yıkımı ve kaotik atmosferi temsil eden önemli görsel unsurlar olarak işlev görmektedir.

Form ve Biçim Analizi

Eserde figürlerin form yapısı belirgin bir geometrik parçalanma göstermektedir. Yüzlerin ve bedenlerin keskin açılarla bölünmesi kübist estetik anlayışını çağrıştırmaktadır.

Merkezdeki kadın figürünün yüzünün iki farklı renk alanına bölünmesi özellikle dikkat çekicidir. Bu bölünme: içsel çatışmayı, kimlik parçalanmasını, savaşın yarattığı psikolojik travmayı simgeleyen güçlü bir görsel metafor olarak okunabilir.

Figürlerin stilize edilmiş anatomik yapıları ve keskin form geçişleri modern sanatın deneysel yaklaşımını yansıtmaktadır.

Çizgi ve Yapısal Dil

Resimde kullanılan kalın siyah kontur çizgileri kompozisyonun plastik bütünlüğünü belirleyen temel unsurlardan biridir. Bu çizgiler figürlerin form sınırlarını belirlerken aynı zamanda resmin ritmini oluşturmaktadır.

Keskin ve kırık çizgisel yapı savaşın yarattığı gerilim atmosferini güçlendiren önemli bir plastik araç olarak işlev görmektedir. Çizgilerin sert karakteri kompozisyonun dramatik etkisini artırmaktadır.

Renk Analizi

Eserde kullanılan renk paleti oldukça güçlü ve kontrastlıdır. Sarı, kırmızı, mavi ve yeşil gibi yoğun renk alanları kompozisyonun dramatik etkisini güçlendirmektedir.

Özellikle merkezdeki figürde kullanılan sarı renk dikkat çekici bir vurgu yaratmaktadır. Sarı tonları figürün psikolojik gerilimini ve içsel kırılganlığını vurgulayan bir unsur olarak yorumlanabilir.

Arka planda kullanılan kırmızı tonları savaşın şiddetini ve tehlike atmosferini çağrıştıırken, mavi ve yeşil tonları kompozisyona görsel denge kazandırmaktadır.

İkonografik Yorum

Eserde merkezde yer alan kadın figürü savaşın ortasında kalan bireyin sembolik bir temsilini oluşturmaktadır. Figürün yüzündeki ifade hüznün, endişe ve içsel sorgulamayı yansıtmaktadır.

Merkez figürün altında yer alan küçük figürler ise savaşın doğrudan etkile-

diği sivilleri ve özellikle kadınları temsil eden sembolik öğeler olarak yorumlanabilir.

Arka plandaki yıkılmış mimari yapılar savaşın yarattığı fiziksel ve toplumsal yıkımın görsel bir metaforu niteliğindedir.

Sanat Tarihi Bağlamı

“Savaşta Kadın Olmak 4” biçimsel açıdan modern sanatın çeşitli estetik yaklaşımlarıyla ilişkilendirilebilir.

Eserde görülen: geometrik parçalanma, güçlü kontur çizgileri, dramatik figür deformasyonu özellikle Kübizm ve Ekspresyonizm akımlarının etkilerini çağrıştırmaktadır.

Bu bağlamda eser modern sanatın eleştirel ve deneysel gelenekleriyle güçlü bir ilişki kurmaktadır.

Kavramsal Değerlendirme

“Savaşta Kadın Olmak 4”, savaşın yalnızca fiziksel bir yıkım değil aynı zamanda derin bir psikolojik ve toplumsal travma olduğunu vurgulayan güçlü bir görsel anlatı sunmaktadır.

Merkezdeki kadın figürü bireysel bir portre olmanın ötesinde savaşın ortasında var olmaya çalışan insanın sembolik bir temsilidir. Eser, savaşın kadın kimliği ve toplumsal yaşam üzerindeki yıkıcı etkilerini görünür kılmayı amaçlayan güçlü bir kavramsal yaklaşım ortaya koymaktadır.

Genel Değerlendirme

“Savaşta Kadın Olmak 4”, güçlü renk kontrastları, geometrik form dili ve dramatik figür anlatımıyla savaşın yarattığı travmatik deneyimi etkili bir biçimde görselleştiren bir çalışmadır.

Merkezî figür üzerinden kurulan anlatı izleyiciyi doğrudan psikolojik bir yüzleşmeye davet etmekte ve savaşın bireysel ve toplumsal boyutlarını düşündüren güçlü bir görsel etki yaratmaktadır.

Savaşta Kadın Olmak VI

Görsel 7. Savaşta Kadın Olmak VI, Mustafa Diğler, 2025,
Kağıt Üzerine Akrilik, 20 x 28,5 cm.

Kompozisyon Analizi

“Savaşta Kadın Olmak 6” eserinde kompozisyon tek bir ana figür etrafında şekillenen güçlü bir merkezî yapı üzerine kuruludur. Resmin ortasında yer alan kadın figürü geniş ve dinamik beden hareketleriyle kompozisyonun görsel ağırlık merkezini oluşturur.

Figürün kol ve bacaklarının farklı yönlerde açılan dramatik pozisyonları kompozisyona hareket ve gerilim kazandırmaktadır. Bu hareketli beden dili, savaşın yarattığı kaotik ve sarsıcı atmosferin görsel bir yansıması olarak okunabilir.

Alt bölümde yer alan ikinci figür ise dramatik sahnenin trajik boyutunu güçlendiren önemli bir unsur olarak ortaya çıkar. Bu figür, kompozisyonun duygusal yoğunluğunu artıran bir karşıtlık oluşturmaktadır.

Arka planda yer alan keskin renk alanları ve parçalı geometrik yüzeyler

kompozisyonun dramatik yapısını destekleyen soyut bir mekân kurgusu oluşturmaktadır.

Form ve Biçim Analizi

Eserde figürlerin anatomik yapısı bilinçli bir deformasyon sürecinden geçirmiştir. Figürlerin bedenleri uzatılmış ve keskin açılarla parçalanmış geometrik formlar halinde düzenlenmiştir.

Bu yaklaşım modern sanatın kübist ve ekspresyonist estetik anlayışlarını çağrıştırmaktadır. Figürlerin anatomik deformasyonu yalnızca biçimsel bir tercih değil, aynı zamanda savaşın insan bedeni ve psikolojisi üzerindeki etkisini simgeleyen güçlü bir anlatım aracıdır.

Merkezdeki figürün ince ve kırılgan beden yapısı, savunmasızlık ve kırılganlık duygusunu vurgulamaktadır.

Çizgi ve Plastik Dil

Resimde kullanılan kalın siyah kontur çizgileri kompozisyonun en belirgin plastik öğelerinden biridir. Bu çizgiler figürlerin form sınırlarını belirlerken aynı zamanda resmin dramatik karakterini güçlendirmektedir.

Keskin ve kırık çizgiler figürlerin bedenlerinde ritmik bir yapı oluşturmaktadır. Bu ritim izleyicinin gözünü kompozisyon boyunca dolaştıran dinamik bir görsel akış yaratmaktadır.

Çizgilerin sert karakteri savaşın yarattığı gerilim atmosferini plastik düzlemde etkili bir biçimde yansıtmaktadır.

Renk Analizi

Eserde kullanılan renk paleti güçlü kontrastlar üzerine kuruludur. Kırmızı, sarı, mavi ve turkuaz tonları kompozisyonun dramatik etkisini artıran önemli görsel unsurlar olarak öne çıkmaktadır.

Özellikle arka planda kullanılan kırmızı renk savaşın şiddetini, tehlikeyi ve yıkımı çağrıştıran sembolik bir anlam taşımaktadır.

Sarı ve turkuaz renk alanları ise kompozisyonun görsel dengesini sağlarken figürlerin dramatik varlığını daha belirgin hale getirmektedir.

Beyaz figür yüzeyleri ile siyah kontur çizgileri arasındaki kontrast, figürlerin plastik etkisini güçlendirmektedir.

İkonografik Yorum

Resimde yer alan kadın figürü savaşın ortasında kalmış bireyin sembolik bir temsili olarak yorumlanabilir. Figürün dramatik beden dili ve yüz ifadesi korku, acı ve çaresizlik duygularını yansıtmaktadır.

Alt bölümde yer alan figür ise savaşın yarattığı trajedinin daha doğrudan bir temsilini oluşturmaktadır. Bu figür, savaşın insan yaşamı üzerindeki yıkıcı etkisini görünür kılan güçlü bir görsel metafor olarak değerlendirilebilir.

Figürlerin kırılğan ve parçalanmış beden yapıları savaşın insan varlığı üzerinde yarattığı fiziksel ve psikolojik yıkımı simgelemektedir.

Sanat Tarihi Bağlamı

“Savaşta Kadın Olmak 6” eserinde görülen biçimsel özellikler modern sanatın çeşitli estetik akımlarıyla ilişkilendirilebilir.

Özellikle: figürlerin geometrik parçalanması, sert kontur çizgileri, dramatik deformasyon modern sanatın Kübizm ve Ekspresyonizm gelenekleriyle bağlantılı bir estetik yaklaşım ortaya koymaktadır.

Bu bağlamda eser modern sanatın eleştirel ve deneysel estetik anlayışlarıyla güçlü bir ilişki kurmaktadır.

Kavramsal Değerlendirme

“Savaşta Kadın Olmak 6”, savaşın yalnızca fiziksel bir yıkım değil aynı zamanda insan bedeninde ve ruhunda derin izler bırakan bir travma olduğunu vurgulayan güçlü bir görsel anlatı sunmaktadır.

Kadın figürü üzerinden kurulan bu anlatı savaşın en kırılğan ve çoğu zaman görünmez mağdurlarını görünür kılmaktadır. Eser, savaşın yarattığı trajediyi yalnızca bir olay olarak değil, insan varoluşunu sarsan bir deneyim olarak ele almaktadır.

Genel Değerlendirme

“Savaşta Kadın Olmak 6”, güçlü figür deformasyonu, dramatik kompozisyon yapısı ve çarpıcı renk kontrastlarıyla savaşın yarattığı travmatik deneyimi etkili bir plastik dil aracılığıyla ifade eden güçlü bir çalışmadır.

Eser izleyiciyi yalnızca görsel bir deneyime değil, aynı zamanda savaşın insani boyutunu sorgulayan derin bir düşünsel sürece davet etmektedir.

Savaşta Kadın Olmak VII



Görsel 8. Savaşta Kadın Olmak V, Mustafa Diğler, 2025,
Kağıt Üzerine Akrilik, 20 x 28,5 cm.

Kompozisyon Analizi

Eserde kompozisyon, merkezde yer alan büyük ölçekli kadın portresi etrafında kurgulanmıştır. Figür, resim yüzeyinin önemli bir bölümünü kaplayarak izleyicinin dikkatini doğrudan üzerine çekmektedir. Bu merkezi figür, yalnızca fiziksel olarak değil, aynı zamanda kavramsal anlamda da kompozisyonun odak noktasıdır.

Kadın yüzünün ikiye bölünmüş yapısı kompozisyonu simetrik bir düzenle başlatırken, çevrede yer alan parçalı figürler, mimari yapılar ve hayvansı form (özellikle eşek ya da at başını andıran form) bu simetriyi kırarak dinamik bir görsel hareket yaratmaktadır. Arka planda görülen yapıların parçalanmış ve eğik perspektiflerle betimlenmesi savaşın yarattığı yıkım ve düzensizlik duy-

gusunu güçlendirmektedir.

Kompozisyonun alt ve yan bölümlerinde yer alan figüratif parçalanmalar izleyicide sıkışmışlık ve kaos hissi uyandırırken, merkezdeki kadın yüzü bu kaotik ortamın tanığı ve sembolik temsilcisi olarak konumlanmaktadır.

Form ve Biçim Analizi

Eserdeki figürlerin biçimsel yapısı belirgin bir deformasyon ve geometrik parçalama anlayışı üzerine kuruludur. Kadın yüzünün iki farklı renk ve form yapısına bölünmesi, kimliğin parçalanması ve savaşın birey üzerindeki psikolojik etkilerini simgeleyen güçlü bir metafor oluşturmaktadır.

Yüzün bir tarafında pembe ve daha canlı tonların kullanılması, diğer tarafında ise siyah ve gri tonlarının hakim olması, yaşam ile travma, umut ile yıkım arasındaki karşıtlığı görsel olarak ifade etmektedir.

Figürün gözleri bilinçli bir biçimde asimetrik düzenlenmiştir. Bu durum izleyicide huzursuzluk yaratan bir ifade dili oluşturur. Özellikle sol gözdeki belirgin kirpik vurgusu ve sağ gözdeki daha donuk ifade, savaşın bireysel kimlik üzerindeki farklı etkilerini düşündürmektedir.

Çizgi Kullanımı

Eserde kalın ve belirgin siyah kontur çizgileri kompozisyonun en karakteristik plastik öğelerinden biridir. Bu çizgiler yalnızca figürleri birbirinden ayırmakla kalmaz, aynı zamanda resmin ritmini belirleyen yapısal bir iskelet görevi görür.

Çizgilerin sert ve kırılğan karakteri savaşın yarattığı gerilim atmosferini desteklemektedir. Figürün yüzündeki dikey bölünme çizgisi özellikle güçlü bir görsel metafor olarak okunabilir. Bu çizgi adeta savaşın bireyin ruhunda açtığı yarığı temsil etmektedir.

Renk Analizi

Eserde kullanılan renk paleti oldukça yoğun ve çarpıcıdır. Kırmızı, pembe, sarı, turkuaz ve siyah renkler güçlü bir kontrast ilişkisi kurmaktadır.

Kırmızı: Dudaklarda ve bazı geometrik formlarda kullanılan kırmızı hem yaşam enerjisini hem de savaşın kanlı gerçekliğini çağırıştırır.

Pembe: Figürün yüzünde kullanılan pembe tonları kırılğanlık ve insanî duyarlılık hissini güçlendirir.

Sarı ve turuncu tonları: Arka planda gerilim ve sıcaklık hissi yaratarak dramatik atmosferi yoğunlaştırır.

Siyah: Formları belirleyen kontur yapısıyla dramatik kontrastın temel unsuru haline gelir.

Bu renklerin birlikte kullanımı resimde güçlü bir ekspresif enerji üretmektedir.

İkonografik Yorum

Eserde yer alan imgeler savaşın çok katmanlı anlatımını desteklemektedir.

Kadın yüzü: Savaşın doğrudan ya da dolaylı mağduru olan kadınları temsil eder.

Yüzün ikiye bölünmesi: Kimlik bölünmesi, travma ve psikolojik parçalanma.

Arka plandaki mimari formlar: Yıkılmış şehirler ve savaşın mekânsal etkileri.

Hayvansı figür: Savaşın kaotik doğası, göç ve yük taşıma metaforlarıyla ilişkilendirilebilir.

Kırmızı yıldız: Politik ideolojiler ya da savaşın ideolojik boyutuna gönderme yapan sembolik bir unsur olarak okunabilir.

Sanat Tarihi Bağlamı

Eser biçimsel açıdan modern sanatın birkaç önemli geleneğiyle ilişkilendirilebilir:

Kübizm: Figürün parçalanmış geometrik yapısı ve farklı perspektiflerin aynı yüzeyde bir araya getirilmesi kübist estetiği çağrıştırmaktadır.

Ekspresyonizm: Renklerin yoğunluğu ve figürün deformasyonu duygusal bir anlatım dilini ön plana çıkarmaktadır.

Neo-Ekspresyonizm: Figüratif anlatımın güçlü renk ve sert kontur çizgileriyle birleşmesi çağdaş ekspresif resim geleneğine de yakın bir yaklaşım göstermektedir.

Kavramsal Değerlendirme

“Savaşta Kadın Olmak 7”, savaşın yalnızca askeri bir çatışma değil, aynı zamanda derin bir psikolojik ve toplumsal travma yaratan süreç olduğunu güçlü bir görsel anlatımla ifade etmektedir.

Merkezdeki kadın yüzü bireysel bir portreden çok kolektif bir hafızanın tem-

sili gibi görünmektedir. Parçalanmış form yapısı, çevredeki kaotik imgeler ve yoğun renk kullanımı savaşın yarattığı parçalanmış gerçekliği görselleştirmektedir.

Bu bağlamda eser, izleyiciyi yalnızca estetik bir deneyime değil, aynı zamanda etik ve politik bir sorgulamaya davet etmektedir.

Genel Değerlendirme

“Savaşta Kadın Olmak 7”, güçlü renk kontrastları, parçalanmış figür yapısı ve sembolik imgeleriyle savaşın kadınlar üzerindeki psikolojik etkilerini ifade eden çarpıcı bir görsel anlatı sunmaktadır. Eser, ekspresif enerji ile kavramsal derinliği dengeli biçimde bir araya getiren başarılı bir modern figüratif kompozisyon niteliği taşımaktadır.

Savaşta Kadın Olmak VIII



Görsel 9. Savaşta Kadın Olmak VIII, Mustafa Diğler, 2025,
Kağıt Üzerine Akrilik, 27,5 x 40 cm.

Kompozisyon Analizi

Eser, çok figürlü ve yoğun bir kompozisyon yapısına sahiptir. Kompozisyonun merkezinde yer alan büyük ölçekli kadın figürü, resmin görsel ve kavramsal odağını oluşturmaktadır. Bu figürün etrafında yer alan diğer kadın yüzleri ve eller, merkezdeki figürün psikolojik durumunu yansıtan bir yankı alanı gibi işlev görmektedir.

Figürlerin üst üste ve iç içe geçen biçimsel düzeni, savaşın yarattığı kaotik atmosferi görsel olarak ifade eder. Özellikle farklı yönlerde bakan yüzler ve birbirine yaklaşan eller, kolektif bir korku, çaresizlik ve iletişim çabasını sembolize eder.

Kompozisyon dikey bir hareket duygusuna sahiptir. Figürlerin yükselen ve daralan form yapıları izleyicinin gözünü resmin üst bölümüne doğru yönlendirirken, alt bölümdeki yoğun el hareketleri dramatik bir gerilim yaratır.

Form ve Biçim Analizi

Eserde figürlerin anatomik yapısı bilinçli bir deformasyon ve geometrik parçalanma sürecinden geçirilmiştir. Kadın yüzleri, üçgen, trapez ve kırılmış düzlemler halinde kurgulanmıştır. Bu biçimsel yaklaşım figürlerin gerçekçi temsilinden çok psikolojik durumlarını ifade etmeyi amaçlamaktadır.

Merkezdeki figürün yüzünün ikiye ayrılması, kimlik bölünmesini ve içsel çatışmayı simgeler. Bir gözün sarı tonunda, diğerinin mavi tonunda olması, algı ve gerçeklik arasındaki kırılmayı ima eder.

Eserde özellikle ellerin abartılı biçimde vurgulanması dikkat çekicidir. Eller yalnızca anatomik uzuvlar değil, aynı zamanda sembolik bir anlatım aracıdır. Yüzü kapatan, dua eder gibi birleşen veya yukarı doğru yönelen eller, korku, sessizlik, yakarış ve direniş gibi farklı duyguları temsil eder.

Çizgi ve Yapısal Ritim

Resimde kullanılan kalın siyah kontur çizgileri kompozisyonun temel yapısal unsurlarını belirlemektedir. Bu çizgiler figürleri keskin biçimde ayırırken aynı zamanda resim yüzeyinde güçlü bir ritim yaratır.

Çizgilerin sert ve kırık karakteri savaşın yarattığı gerilim atmosferini destekler. Figürlerin yüzlerinde görülen çizgisel bölünmeler izleyicinin bakışını sürekli farklı noktalara yönlendirerek resim yüzeyinde dinamik bir hareket oluşturur.

Özellikle yüzü kapatan el ile yüzün dikey bölünmesi arasındaki ilişki, kompozisyonda güçlü bir dramatik aks oluşturur.

Renk Analizi

Eserde kullanılan renk paleti oldukça güçlü ve kontrastlıdır. Kırmızı, mavi, sarı ve siyah renkler kompozisyonun dramatik etkisini artırmaktadır.

Kırmızı: Resimde baskın olarak kullanılan kırmızı tonları savaşın şiddeti, tehlike ve kan metaforunu çağrıştırmaktadır.

Mavi: Figürlerin bazı bölümlerinde kullanılan mavi tonları melankoli ve içsel yalnızlık duygusunu güçlendirir.

Sarı: Gözlerde ve arka planda kullanılan sarı tonları gerilim ve dikkat duygusunu artırır.

Siyah konturlar: Renk alanlarını keskin biçimde ayırarak dramatik kontrast yaratır.

Bu renklerin yoğun ve düz yüzeyler halinde kullanılması resme ekspresif ve enerjik bir karakter kazandırmaktadır.

İkonografik Yorum

Eserde yer alan imgeler savaşın psikolojik ve toplumsal etkilerini simgesel bir dille anlatmaktadır.

Merkezdeki kadın figürü: savaşın ortasında kalan bireyin temsilidir.

Ağzı kapatan el: susturulma, korku veya bastırılmış ifade.

Birleşen eller: dua, yakarış veya dayanışma.

Çevredeki diğer yüzler: kolektif travma ve ortak acı deneyimi.

Farklı yönlerde bakan gözler: belirsizlik ve güvensizlik hissi.

Bu ikonografik unsurlar savaşın yalnızca fiziksel değil aynı zamanda psikolojik bir yıkım olduğunu vurgular.

Sanat Tarihi Bağlamı

Eserbiçimsel olarak modern sanatın birkaç önemli akımıyla ilişkilendirilebilir.

Kübizm: Figürlerin geometrik parçalanması ve farklı perspektiflerin aynı yüzeyde bir araya getirilmesi kübist estetiğin etkisini çağrıştırmaktadır.

Ekspresyonizm: Renklerin yoğunluğu ve figürlerin deformasyonu güçlü bir duygusal ifade dili yaratmaktadır.

Neo-Ekspresyonizm: Kalın kontur çizgileri, güçlü renk blokları ve figüratif

anlatım çağdaş ekspresif resim geleneğiyle ilişkilendirilebilir.

Kavramsal Değerlendirme

“Savaşta Kadın Olmak 8”, savaşın birey üzerinde yarattığı sessizlik, korku ve içsel çatışma durumunu güçlü bir görsel metafor aracılığıyla ifade etmektedir.

Merkezdeki figürün ağzını kapatan el, savaş ortamında bastırılan sesleri ve ifade edilemeyen acıları simgeler. Çevredeki figürlerin çoğalması ise bireysel travmanın aslında kolektif bir deneyim olduğunu vurgular.

Bu bağlamda eser yalnızca bir portre değil, aynı zamanda savaşın toplumsal bellekte bıraktığı izleri sorgulayan eleştirel bir görsel anlatı niteliği taşımaktadır.

Genel Değerlendirme

“Savaşta Kadın Olmak 8”, güçlü renk kontrastları, parçalanmış figür yapısı ve sembolik el hareketleriyle savaşın kadınlar üzerindeki psikolojik etkilerini çarpıcı biçimde yansıtan etkili bir kompozisyonudur. Eser, figüratif anlatım ile ekspresif deformasyonu dengeli biçimde birleştirerek izleyicide güçlü bir duygusal ve düşünsel etki yaratmaktadır.

Savaşta Kadın Olmak IX

Görsel 10. Savaşta Kadın Olmak IX, Mustafa Diğler, 2025,
Kağıt Üzerine Akrilik, 20 x 28,5 cm.

Kompozisyon Analizi

Eserde üç ana kadın figürünün oluşturduğu üçgenimsi bir kompozisyon yapısı görülmektedir. Kompozisyonun üst bölümünde yer alan iki büyük yüz formu, izleyicinin dikkatini doğrudan merkez bölgeye çekmektedir. Alt bölümde konumlanan daha küçük figür ise kompozisyonun dramatik merkezini oluşturarak psikolojik yoğunluğu artırmaktadır.

Figürlerin birbirine yakın konumlandırılması, savaş ortamının yarattığı sıkışmışlık ve kaçışsızlık duygusunu görselleştirir. Üstteki iki figür sanki dış dünyayı temsil ederken, alt bölümdeki figür bu dünyanın baskısı altında kalan bireyi simgeler.

Kompozisyonun dikey ağırlığı, figürlerin uzayan boyunları ve yükselen yüz formları aracılığıyla güçlendirilmiştir. Bu durum izleyicide hem gerilim hem de dramatik bir hareket hissi yaratır.

Form ve Biçim Analizi

Figürlerin anatomik yapısı bilinçli biçimde deforme edilmiş ve geometrik düzlemler halinde parçalanmıştır. Yüzler üçgen ve çokgen formlara bölünerek kübist bir yapı oluşturur.

Özellikle yüzlerde görülen keskin form kırılmaları, savaşın bireyin kimliği üzerinde yarattığı parçalanma ve psikolojik bölünme metaforunu güçlendirmektedir.

Alt bölümde yer alan figürün yüzünün küçük ve sıkışmış biçimde tasvir edilmesi, kırılganlık ve savunmasızlık hissini artırmaktadır. Üst figürlerin daha büyük ölçekte olması ise güç ve baskı ilişkisini sembolik olarak yansıtır.

Eserde figürlerin boyun ve omuz bölgelerinin uzatılması, ekspresyonist resimde sıkça görülen dramatik deformasyon anlayışını hatırlatmaktadır.

Çizgi ve Yapısal Ritim

Kalın siyah kontur çizgileri resmin temel plastik organizasyonunu belirleyen en önemli unsurdur. Bu çizgiler figürleri hem birbirinden ayırır hem de kompozisyon içinde güçlü bir ritmik yapı oluşturur.

Çizgilerin keskin ve sert karakteri savaşın yarattığı psikolojik gerilimi görsel olarak güçlendirir. Özellikle yüzlerdeki dikey ve çapraz çizgiler izleyicinin bakışını sürekli yönlendirerek kompozisyonda hareketli bir ritim yaratır.

Figürlerin saç, yüz ve omuz bölgelerinde görülen keskin siyah alanlar ise kompozisyonun dramatik kontrastını artırmaktadır.

Renk Analizi

Eserde kullanılan renk paleti güçlü kontrastlar üzerine kurulmuştur. Kırmızı, sarı, mavi, turuncu ve siyah tonları dramatik bir görsel etki yaratmaktadır.

Kırmızı: Resimde özellikle yüzlerde ve arka planda kullanılan kırmızı tonları savaşın şiddeti, tehlike ve travma duygusunu çağırıştırır.

Mavi: Figürlerin yüzlerinde kullanılan mavi tonları melankoli ve içsel acıyı ifade eder.

Sarı ve turuncu: Arka planda kullanılan bu sıcak renkler gerilim ve huzursuzluk hissini artırmaktadır.

Siyah konturlar: Renk alanlarını belirginleştirerek kompozisyonun grafik gücünü artırır.

Renklerin düz ve yoğun yüzeyler halinde uygulanması esere hem modern hem de ekspresif bir karakter kazandırmaktadır.

İkonografik Yorum

Eserde yer alan figürler savaşın yarattığı psikolojik travmayı temsil eden sembolik bir anlatım sunmaktadır.

Üstteki iki figür savaşın tanıkları veya kolektif hafızayı temsil eder. Alt figür ise savaşın doğrudan mağduru olan bireyi simgeler. Figürlerin başlarını tutan eller, korku, kaygı ve zihinsel baskı duygularını yansıtır. Yüzlerdeki bölünmüş renk alanları kimlik parçalanmasının görsel metaforu olarak okunabilir.

Bu ikonografik yapı savaşın yalnızca fiziksel bir yıkım değil aynı zamanda bireyin psikolojik bütünlüğünü parçalayan bir deneyim olduğunu vurgulamaktadır.

Sanat Tarihi Bağlamı

Eserin biçimsel özellikleri modern sanatın birkaç önemli akımıyla ilişkilendirilebilir:

Kübizm: Figürlerin geometrik parçalanması ve farklı perspektiflerin aynı yüzeyde birleşmesi kübist bir estetik yaklaşımı çağrıştırmaktadır. Ekspresyonizm: Renklerin yoğunluğu ve figür deformasyonu güçlü bir duygusal ifade dili oluşturur. Neo-Ekspresyonizm: Kalın kontur çizgileri ve güçlü renk blokları çağdaş figüratif resim geleneğiyle ilişkilendirilebilir.

Kavramsal Değerlendirme

“Savaşta Kadın Olmak IX”, savaşın bireysel ve kolektif travmasını kadın figürleri üzerinden anlatan güçlü bir görsel metafor sunmaktadır.

Figürlerin yüzlerinde ve bedenlerinde görülen parçalanma, savaşın kimlik üzerinde yarattığı derin psikolojik etkileri temsil eder. Özellikle başını tutan figür, savaşın yarattığı zihinsel baskı ve çaresizliğin güçlü bir sembolüdür.

Bu bağlamda eser, yalnızca figüratif bir anlatım değil aynı zamanda savaşın görünmeyen mağdurlarını görünür kılan eleştirel ve politik bir sanat söylemi oluşturmaktadır.

Genel Değerlendirme

“Savaşta Kadın Olmak IX”, geometrik parçalanma, güçlü renk kontrastları

ve dramatik figür deformasyonu aracılığıyla savaşın psikolojik etkilerini yoğun biçimde yansıtan etkili bir kompozisyonudur. Eser, figüratif anlatım ile ekspresif soyutlama arasında dengeli bir ilişki kurarak izleyicide güçlü bir duygusal ve düşünsel etki yaratmaktadır.

Savaşta Kadın Olmak X



Görsel 11. Savaşta Kadın Olmak X, Mustafa Diğler, 2025,
Kağıt Üzerine Akrilik, 27,5 x 40 cm.

Kompozisyon ve Yapısal Kurgu

Eserin kompozisyonu çok figürlü ve katmanlı bir yapı üzerine kuruludur. Üst bölümde yer alan üç büyük kadın yüzü, adeta bir duvar ya da kaderin sessiz tanıkları gibi kompozisyonun üst eksenini oluşturur. Alt bölümde ise iki çocuk figürü ve bir kadın figürü, dramatik anlatının merkezini meydana getirir.

Figürlerin üst üste bindirilmiş biçimde yerleştirilmesi, savaşın yarattığı sosyal sıkışmışlık ve kuşatılmışlık hissini görselleştirir. Bu kompozisyon düzeni, izleyiciyi resmin merkezine doğru yönlendirerek özellikle çocuk figürleri üzerinden duygusal yoğunluğu artırır.

Dikey kompozisyon yapısı, figürlerin uzayan yüz ve boyun formlarıyla daha da belirginleşir. Bu durum resme hem ritmik bir akış hem de dramatik bir yükselme hissi kazandırır.

Figür ve Biçim Analizi

Eserdeki figürler belirgin şekilde geometrik düzlemlere ayrılmıştır. Yüzlerin uzun ve keskin formu kübist bir yapı oluştururken, deformasyonun ifade gücü ekspresyonist bir karakter taşır.

Özellikle şu özellikler dikkat çekmektedir:

Uzun ve ince yüz yapıları figürlerin kırılmasını vurgular.

Siyah kontur çizgileri figürleri keskin biçimde ayırarak dramatik bir yapı kurar.

Figürlerin bakış yönleri farklı psikolojik durumları temsil eder.

Üstteki kadın figürleri daha mesafeli ve sessiz bir tanıklık sergilerken, alt bölümdeki figürler doğrudan bir duygusal ilişki ve korunma refleksi içinde görünmektedir.

Çocuk figürlerinin küçük ölçekte ve içe kapanmış biçimde tasvir edilmesi savaşın en savunmasız kurbanlarını sembolize eder.

Çizgi ve Plastik Dil

Resmin temel plastik yapısı kalın siyah kontur çizgileri ile kurulmuştur. Bu çizgiler:

Figürleri birbirinden ayırır

Kompozisyona grafik bir güç kazandırır

Geometrik bölünmeleri vurgular

Çizgilerin sertliği ve keskinliği savaşın yarattığı psikolojik sertliği ve travmayı görsel olarak güçlendirmektedir.

Ayrıca figürlerin saç ve yüz bölgelerinde kullanılan siyah alanlar kompozisyonda güçlü bir kontrast ve ritim oluşturur.

Renk Analizi

Eserde kullanılan renk paleti oldukça zengin ve kontrastlıdır.

Öne çıkan renkler:

Kırmızı: Tehlike, şiddet ve savaşın dramatik etkisini temsil eder.

Yeşil: Yaşam ve umutla ilişkilendirilebilecek bir denge unsuru oluşturur.

Mavi: İçsel hüznün ve melankoliyi çağırıştırır.

Pembe: Kadınlık ve kırılganlık duygusunu sembolize eder.

Siyah: Figürleri belirginleştiren güçlü bir yapı elemanıdır.

Renklerin düz ve yoğun alanlar halinde uygulanması resme modern bir grafik karakter kazandırmaktadır.

İkonografik Yorum

Bu eser serinin en güçlü insani ve duygusal anlatılarından birini taşımaktadır.

Resimdeki sembolik yapı şu şekilde okunabilir:

Üstteki kadın figürleri savaşın tanıkları veya kolektif hafızayı temsil eder.

Alt bölümdeki kadın figürü koruyucu anne figürünü simgeler.

Çocuk figürleri savaşın en savunmasız mağdurlarını temsil eder.

Çocuklardan birinin anneye doğru uzanan elleri, güven ve korunma arayışının güçlü bir sembolüdür.

Bu bağlamda eser, savaşın yalnızca cephede değil, aile ve toplumsal yapı içinde yarattığı travmayı görünür kılar.

Sanat Tarihi Bağlamı

Eseriniz biçimsel olarak birkaç önemli modern sanat geleneğiyle ilişki kurmaktadır:

Kübizm: Figürlerin geometrik parçalanması ve farklı yüz düzlemleri kübist etkileri çağırıştırır.

Ekspresyonizm: Deforme edilmiş figürler ve yoğun renk kullanımı güçlü bir duygusal ifade yaratır.

Modern figüratif resim: Kalın kontur çizgileri ve grafik renk alanları çağdaş figüratif sanatın estetiğine yakındır.

Kavramsal Değerlendirme

“Savaşta Kadın Olmak X”, savaşın kadınlar ve çocuklar üzerindeki etkisini güçlü bir metaforik anlatımla ele alan etkileyici bir eserdir.

Resimdeki figürler yalnızca bireysel karakterler değil, aynı zamanda kolektif bir travmanın temsilleri olarak okunabilir.

Eserdeki annelik ve korunma teması, savaşın yıkıcı gerçekliği içinde bile insani dayanışma ve sevgi duygusunun varlığını hatırlatmaktadır.

Bu yönüyle eser, serinin diğer çalışmalarına göre daha duygusal ve insani bir katman eklemektedir.

Genel Değerlendirme

“Savaşta Kadın Olmak X”, güçlü figür deformasyonları, kontrastlı renk kullanımı ve çok katmanlı figür ilişkileriyle savaşın yarattığı psikolojik ve toplumsal travmayı etkileyici biçimde görselleştiren önemli bir çalışmadır. Eser, özellikle annelik ve çocuk teması üzerinden savaşın görünmeyen mağdurlarını görünür kılan güçlü bir anlatı sunmaktadır.

Sonuç

Bu çalışma, Mustafa Diğler’in sanat anlayışını ve “Savaşta Kadın Olmak” adlı resim serisini sanat tarihi, çağdaş sanat kuramı, biyopolitika ve feminist estetik bağlamında inceleyerek sanatçının çağdaş Türk resmindeki konumunu değerlendirmeyi amaçlamıştır. Araştırma sonucunda, Diğler’in sanatsal üretiminin yalnızca estetik kaygılarla şekillenen plastik bir ifade biçimi olmadığı; aynı zamanda insan, bellek, kimlik, travma ve etik sorumluluk kavramlarını merkezine alan düşünsel bir yapı üzerine inşa edildiği görülmektedir.

Sanatçının akademik kimliği ile sanatsal üretimi arasında güçlü bir ilişki bulunduğu belirlenmiştir. Diğler’in resimleri, figüratif anlatımı çağdaş sanatın kavramsal yaklaşımlarıyla bütünleştirmekte; biçimsel deformasyon, güçlü renk karşıtlıkları ve çok katmanlı kompozisyon düzenleri aracılığıyla savaşın birey ve toplum üzerindeki yıkıcı etkilerini görünür hâle getirmektedir. Figürler, yalnızca savaşın mağdurlarını temsil eden görsel öğeler değil; aynı zamanda kolektif belleğin, kimlik mücadelesinin ve insani direnişin sembolleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Savaşta Kadın Olmak” serisinde kadın figürü, geleneksel savaş anlatılarında sıkça karşılaşılan edilgen mağdur kimliğinin ötesine taşınmaktadır. Kadın bedeni ve yüzü, savaşın psikolojik, toplumsal ve kültürel sonuçlarını taşıyan bir hafıza mekânına dönüşmektedir. Özellikle yüzlerin parçalanmış biçimsel yapısı, deformasyona dayalı figür anlayışı, yoğun renk kullanımı ve dramatik çizgisel kurgu; savaşın yalnızca fiziksel yıkımını değil, bireyin kimliği üzerinde oluşturduğu derin travmayı da görünür kılmaktadır. Bu yönüyle seri, savaşın

görünmeyen etkilerini estetik bir dil aracılığıyla tartışmaya açmaktadır.

Araştırma kapsamında incelenen on eser, kompozisyon, biçim, çizgi, renk, ikonografi ve kavramsal içerik bakımından ortak bir görsel dil oluşturmaya rağmen, her biri savaş deneyiminin farklı psikolojik ve toplumsal boyutlarını öne çıkarmaktadır. Sanatçının Kübizmden ödünç aldığı parçalanmış form anlayışını Ekspresyonist renk kullanımıyla birleştirmesi, eserlerin yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda güçlü bir düşünsel ve duygusal etki üretmesini sağlamaktadır. Böylece Diğler, çağdaş figüratif resim geleneğini güncel toplumsal sorunlarla ilişkilendiren özgün bir plastik söylem geliştirmektedir.

Kuramsal açıdan değerlendirildiğinde çalışma, Foucault'nun biyopolitika, Agamben'in "çıplak hayat", Butler'ın kırılganlık ve toplumsal cinsiyet ile Rancière'in estetik-politika ilişkisine yönelik yaklaşımlarının, Diğler'in eserlerinin yorumlanmasında açıklayıcı bir çerçeve sunduğunu ortaya koymaktadır. Bu kuramsal perspektifler, savaşın yalnızca siyasal veya askerî bir olgu değil, aynı zamanda beden, kimlik ve toplumsal bellek üzerinde etkili olan çok katmanlı bir iktidar pratiği olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak Mustafa Diğler'in sanatı, çağdaş Türk resminde figüratif geleneği güncel toplumsal ve insani sorunlarla buluşturan özgün bir estetik anlayışı temsil etmektedir. "Savaşta Kadın Olmak" serisi ise savaşın kadınlar üzerindeki görünmeyen etkilerini görünür kılan, etik duyarlılığı yüksek ve güçlü bir görsel söylem geliştirmesi bakımından çağdaş Türk sanatının dikkat çekici örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Bu çalışma, sanatçının eserlerine ilişkin bütüncül bir okuma önerirken, savaş temalı çağdaş sanat üretimlerinin sanat tarihi, görsel kültür ve göstergebilim ekseninde yeniden değerlendirilmesine katkı sağlamaktadır. Ayrıca gelecekte yapılacak araştırmalarda Diğler'in farklı serilerinin karşılaştırmalı sanat tarihi, göstergebilim, travma çalışmaları ve görsel kültür araştırmaları bağlamında incelenmesi, sanatçının üretim pratiğinin daha kapsamlı biçimde anlaşılmasına önemli katkılar sunacaktır.

Kaynakça

- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life I*. Stanford California: Stanford University Press.
- Aslan, E. (2020). Toplumsal Bellek ve Kimlik Amerikan Figüratif Resmine Bir Bakış. *Art-E Sanat Dergisi*, 13(25), 33-51. <https://doi.org/10.21602/sduarte.686505>
- Aykul, D., & Aykul, S. Y. (2026). Renkler ve İnsan Psikolojisi. *Art and Education Journal*, 1(1). S.1-6
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, New York and London.
- Butler, J. (2009). *Frames of war*. Verso, London.
- Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon: The logic of sensation*. Continuum, London New York.
- Durğun, S. (2020). Feminist Tarih yazımında Soykütüksel Yaklaşım: Eleştirel Tarih. *Kilikya Felsefe Dergisi*, 2, 75-91.
- Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality*. Pantheon Books, New York.
- Geçen, F. (2024). 1950 Sonrası Türk-Batı Resim Sanatı İlişkisi ve Günümüz Akademisyen Sanatçı Seçkileri, *Akademisyen Yayınevi*, Ankara
- Işıктаş, İ. D., & Boz Sülüoğlu, G. (2024). Belleğin Açılımlarında Sanatta Ev Kavramını Yeniden Okumak. *Art-E Sanat Dergisi*, 16(32), 1020-1043. <https://doi.org/10.21602/sduarte.1354558>
- Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics*. Continuum International Publishing, London, New York.

5. BÖLÜM

HABİP AYDOĞDU’NUN SANATI VE TÜRK RESMİNDEKİ YERİ

Dr. Neziha ÇOMAK

Kocaeli Güzel Sanatlar Fakültesi,
nezihacmk@hotmail.com

[https://orcid.org/0000 0002 3868 5100](https://orcid.org/0000_0002_3868_5100)

Giriş

Sanat tarihi boyunca renk, yalnızca estetik bir unsur olarak değil, aynı zamanda duygu, düşünce ve anlam aktarımının temel araçlarından biri olarak kullanılmıştır. Özellikle modern ve çağdaş sanat anlayışlarında renk, biçimden bağımsız olarak güçlü bir anlatım dili geliştirmiş; sanatçıların bireysel ve toplumsal deneyimlerini ifade etmelerinde bir rol üstlenmiştir. Bu bağlamda bazı sanatçılar belirli renkleri kendi sanatsal kimliklerinin ayrılmaz bir parçası hâline getirerek özgün bir görsel dil oluşturmuşlardır.

Çağdaş Türk resim sanatının temsilcilerinden biri olan Habip Aydoğdu da renk kullanımını sanatsal anlatımının merkezine yerleştiren sanatçılar arasında bulunmaktadır. Sanatçının eserlerinde özellikle kırmızı renk, yalnızca biçimsel bir tercih olmaktan öte, yaşam, mücadele, umut, acı, direniş, savaş, sevgi, huzur, gizem ve toplumsal belleğe ilişkin kavramları görünür kılan simgesel bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Zaman içerisinde “Habip Kırmızısı” olarak tanımlanan bu renk, sanatçının eserlerinin ayırt edici özelliklerinden biri hâline gelmiştir (www.artfulliving.com.tr, 2026).

Aydoğdu’nun sanat anlayışı, bireysel deneyimlerle toplumsal olaylar arasında kurduğu ilişki üzerine temellenmektedir. Soyut ve dışavurumcu bir yaklaşımla ürettiği eserlerinde sınırlı renk kullanımı, güçlü semboller ve katmanlı yüzeyler aracılığıyla izleyiciyi düşünsel bir sorgulamaya davet etmektedir.

Özellikle pandemi döneminde gerçekleştirdiği “Kırmızı Yine Kırmızı” sergisi, sanatçının toplumsal olaylara duyarlılığını yansıtan örneklerden biri olarak söylenebilir.

Bu bölümde, öncelikle Habip Aydoğdu'nun yaşamı ve sanat anlayışı ele alınacak, ardından sanatçının eserlerinde kırmızı rengin kullanım biçimi ve sembolik anlamları incelenecektir. Ayrıca pandemi döneminde ürettiği “Kırmızı Yine Kırmızı” sergisi üzerinden kırmızı rengin sanatçının anlatım dilindeki yeri değerlendirilerek, bu rengin bireysel ve toplumsal belleğin görselleştirilmesindeki işlevi ortaya konulacaktır.

Habip Aydoğdu'nun Yaşamı

Çağdaş Türk resim sanatının önemli temsilcilerinden biri olan Habip Aydoğdu, 1952 yılında Konya'da doğmuştur. Sanat eğitimine İstanbul Öğretmen Okulu Resim Semineri'nde başlayan sanatçı, eğitimini İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Dekoratif Resim Bölümü'nde sürdürmüş ve 1974 yılında mezun olmuştur. Akademik eğitimi süresince edindiği bilgi birikimi ve gözlem yeteneği, ilerleyen yıllarda geliştireceği özgün sanat anlayışının temelini oluşturmuştur (habipaydogdu.net, 2026).

İlk kişisel sergisini “Yaşam Kavgası” adı altında, 1976'da Ankara'da (Or-An Galerisi) düzenledi. Yurtiçinde ve dışında karma sergilere, 1986'da I. uluslararası Asya-Avrupa Bienali'ne katıldı. 1987'den beri serbest sanatçı olarak çalışmaktadır (csmuze.anadolu.edu.tr, 2023).

Yedek subay olarak askerlik görevini Mardin'in Nusaybin ilçesinde tamamladıktan sonra, 1988 yılına kadar TRT'de grafikerlik görevinde bulunmuştur. Tüm zamanını sanatına ayırmaya karar veren Aydoğdu; 1988 yılında TRT Haber Merkezi'ndeki grafikerlik görevinden ayrıldı. Aksanat'ın 1999'da yeni binyılı karşılamak için hazırladığı “Milenyumu Karşılarken” projesine davet edilen sanatçının Milenyumu yorumlayan bir resmi; Urart Sanat Galerisi'nin organizasyonu ve Limoges-France'ın uygulaması ile porselen tabaklara aktarıldı. 2002 yılında Avusturya; Feldkirch Galerie Sechzig'de kişisel bir sergi açtı.

Aydoğdu'ya göre; 30. Sanat yıl dönümünde resmiyle ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

“Eski resimlerimle yeni resimlerim arasında çok fark var. En son yaptığım resim de bir öncekinden farklı. Bu çok doğal... Çünkü her resimde elde ettiğim tadı bir sonrakinin alt malzemesi olarak

kullanıyorum. Öyle daldan dala atlamıyorum, büyük sıçramalar da yapmıyorum, ama, her resimde bütün unsurları yeniden sorguluyorum. Dönüp geriye baktığımda, nereden nereye geldiğimi görüyorum. Her sergide izleyiciler de bunu fark ediyorlar. Benim için değişim, kendi rotası içindeki oluşum ve gelişimdir” (galeri-soyut.com, 2026).

Kendisiyle özdeşleştirilen “Habip Kırmızısı” ile ilgili olarak ise, şöyle diyor:

“İlk sergimi 1976’da açtım. Serginin işlerini de Mardin’in Nusaybin ilçesinde askerdeyken yapmıştım. Askeriyede ıstampa mürekkebi adı verilen bir mürekkep vardır. Kırmızı renklidir ve mühür basmak için kullanılır. Elimde bir tek o mürekkep olduğu için resimlerimde kullandım. Sonra o duygular sanat hayatım boyunca devam etti. Kırmızı benimle bütünleşen bir renk oldu, bu renk artık «Habip Kırmızısı» olarak biliniyor. Kırmızıyı isyanın rengi gibi kullanıyordum, bilinçaltının, sezgilerin, bastırılmış duyguların dışavurumunu ifade ediyordu” (tr.wikipedia.org, 2026).

Sanat yaşamı boyunca Türkiye’de ve yurt dışında yetmiş aşkın kişisel sergi gerçekleştiren Aydoğdu, ulusal ve uluslararası sanat çevrelerinde önemli bir görünürlük elde etmiştir. Hakkında yayımlanan çok sayıda kitap ve araştırma, sanatçının çağdaş Türk resmindeki etkisini ortaya koymaktadır. Çeşitli ödüllere layık görülen sanatçının eserleri günümüzde müzelerde, üniversite koleksiyonlarında ve özel koleksiyonlarda yer almakta; böylece geniş bir izleyici kitlesine ulaşmaktadır.



Görsel 1. Habip Aydoğdu (brhd.org.tr, 2026).

Habib Aydoğdu'nun Sanatı

Aydoğdu'nun sanat pratiği, yaşam ile sanat arasındaki ilişkiyi sürekli canlı tutma çabası üzerine kuruludur. Bu anlayış, sanatçının biçimsel tercihleri ve kompozisyon kurgularında da belirgin biçimde görülmektedir. Eserlerinde genellikle sınırlı sayıda renk ve figür kullanmasına karşın, güçlü bir görsel ve duygusal etki yaratmayı başarmaktadır. Özellikle siyah ve kırmızı renklerin baskın kullanımı, resimlerinde hissedilen derinlik ve uzaklık algısının oluşmasında önemli bir rol üstlenmektedir. Bu renklerin yarattığı duygusal yoğunluk, soyut biçimlerle birleşerek izleyicinin esere yönelik algısını güçlendirmekte ve çok katmanlı anlam alanları oluşturmaktadır (Çomak, 2024, s. 116).

Sanatçının kompozisyonlarında sıklıkla başvurduğu dairesel kurgu anlayışı, yalnızca biçimsel bir tercih değil, aynı zamanda anlatımın temel yapı taşlarından biridir. Aydoğdu, düşünsel ve duygusal içeriğini bu çembersel düzen içerisinde yapılandırarak izleyiciyi kompozisyonun merkezine yönlendirmekte ve onu eserin anlam dünyasına dâhil etmektedir. Bu yaklaşım, sanatçının izleyici

ile eser arasında doğrudan bir etkileşim kurma isteğinin görsel bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Eserlerinde bireysel yaşam deneyimlerini ve toplumsal belleğe ilişkin izleri bir araya getiren sanatçı, yaşamının önemli dönüm noktalarını kronolojik göndermeler aracılığıyla görselleştirmektedir. Bununla birlikte, soyut anlatımın hâkim olduğu çalışmalarında anlamın ortaya çıkarılabilmesi için kompozisyonun merkezindeki temel düşüncenin kavranması büyük önem taşımaktadır. Çünkü sanatçının kullandığı renkler, semboller ve biçimsel düzenlemeler belirli bir düşünsel akışın parçaları olarak işlev görmektedir; bu nedenle ana fikrin çözümlemesi, eserin içerdiği çok katmanlı anlam yapısının anlaşılmasına katkı sağlamaktadır.

Sanatçı, kariyeri boyunca resim dilini yenileyerek ve farklı ifade olanaklarını araştırarak üretimlerini sürdürmüştür. 1970’li yıllardaki çalışmalarında toplumsal gerçekçi bir yaklaşım benimseyen Aydoğdu, dönemin sosyal ve siyasal atmosferini eserlerine yansıtmıştır. Ancak 1980’li yıllarla birlikte sanat anlayışında belirgin bir dönüşüm gerçekleşmiş; doğrudan gerçekçi anlatımın yerini daha simgesel ve metaforik bir dil almaya başlamıştır. Bu süreçte sanatçı, figüratif öğeleri bütünüyle terk etmeksizin onları soyut biçimlerle bir araya getirerek çok katmanlı bir anlatım geliştirmiştir (brhd.org.tr, 2026).

Sanat eserlerinin yorumlanmasında temel düşüncenin belirlenmesi, eserin kavramsal yapısının anlaşılması için bir yöntem kullanır. Bu süreçte, anlatımın hangi yönde ilerlediğinin tespit edilmesi, sanatçının vermek istediği mesajın çözümlenmesine katkı sağlamaktadır. Tıpkı yazılı anlatımda olduğu gibi, düşüncenin genelden özele doğru ilerlediği tümdengelimsel yapılarda ana tema daha belirgin bir şekilde ortaya çıkarken, özelden genele yönelen tümevarımsal yaklaşımlarda ise anlam katmanları detaylar içerisinde gizlenebilmektedir.

Habip Aydoğdu’nun sınırlı renk paleti ve az sayıda figürle oluşturduğu soyut nitelikli eserleri, izleyiciye belirli bir düşünsel çerçeve sunan tümdengelimsel bir anlatım diliyle değerlendirilebilir. Sanatçının eserlerinde yer alan sembolik ve soyut öğeler, izleyiciyi belirlenen ana tema doğrultusunda yönlendirmekte ve anlamın kavranmasını kolaylaştırmaktadır. Ayrıca sergilere ve eserlere eşlik eden açıklamalar, sanatçının amaçladığı düşünsel bağlamın anlaşılmasına yardımcı olmakta; izleyicinin yorum sürecinde izleyeceği yolu ve ulaşabileceği anlam katmanlarını görünür kılmaktadır (Türkoğlu, 2023).

1990’lı yıllardan itibaren Aydoğdu’nun sanatsal üretiminde yeni açılımlar görülmektedir. Bu dönemde sanatçı, geleneksel tuval resminin sınırlarını aşarak farklı malzeme ve teknikleri sanat pratiğine dâhil etmiştir. Çeşitli nesneler,

yazılar, dokular ve alternatif yüzeyler, onun anlatım olanaklarını genişleten unsurlar hâline gelmiştir. Böylece eserleri yalnızca resimsel bir ifade alanı olmaktan çıkarak çok katmanlı bir görsel ve düşünsel yapı kazanmıştır.

Aydoğdu'nun eserlerinde dışavurumcu ve soyut eğilimler giderek belirginleşmiş, sanatçı duygu, düşünce ve toplumsal belleğe ilişkin izleri güçlü renk ilişkileri ve sembolik göstergeler aracılığıyla ifade etmiştir. İnsanın varoluşsal sorgulamaları, yaşam mücadelesi, umut, korku, direniş ve toplumsal hafıza gibi temalar, sanatçının yapıtlarında sıklıkla karşılaşılan konular arasında yer almaktadır. Zengin çağrışımlar içeren görsel dili sayesinde izleyiciyi yalnızca estetik bir deneyime değil, aynı zamanda düşünsel bir sorgulamaya da yönlendirmektedir.



Görsel 2. Habip Aydoğdu, Kırmızı Yine Kırmızı Sergisi, Ankara, 2022
(Fotoğraf: Neziha Çomak).

Habip Aydoğdu'nun Resimlerinde Kırmızı Rengin Yeri

Habip Aydoğdu'nun sanat anlayışını belirleyen temel özellikler arasında güçlü ve katmanlı renk kullanımı, soyut dışavurumcu yaklaşım, toplumsal ve bireysel belleğe yönelik göndermeler, yazı ve sembollerin plastik öğelerle bütünleşmesi ve insan deneyimlerini şiirsel bir anlatımla yorumlaması sayılabilir. Bu özellikler, sanatçının bireysel yaşantılar ile toplumsal gerçeklik arasında kurduğu ilişkinin görsel karşılığını oluşturmaktadır.

Renk kullanımı, Aydoğdu'nun sanatının en belirgin özelliklerinden biridir. Özellikle kırmızı renk, sanatçının eserlerinde güçlü bir kimlik göstergesine dönüşmüştür. Askerlik yıllarında yaşadığı malzeme yetersizliği nedeniyle kullanmaya başladığı kırmızı ıstampa mürekkebi, zaman içerisinde onun sanatsal imzası hâline gelmiş ve sanat çevrelerinde “Habip Kırmızısı” olarak anılmaya başlamıştır. Bu renk, sanatçının eserlerinde yaşamın enerjisini, tutkuyu, başkaldırıyı, acıyı ve insan ruhunun derinliklerini temsil eden simgesel bir unsur olarak değerlendirilmektedir.



Görsel 3. Habip Aydoğdu, Kırmızı Yine Kırmızı Sergisi, Tavanın üzerine yağlı boya çalışması, Ankara, 2022 (Fotoğraf: Neziha Çomak).

Habip Aydoğdu'nun resimlerinde katmanlı bir üretim süreci dikkat çekmektedir. Sanatçı, çoğu zaman tuval yüzeyinde oluşan lekeleri yeniden değerlendirerek ve kimi zaman örterek yeni görsel kurgular oluşturmakta, böylece eserlerini dinamik bir dönüşüm süreci içerisinde geliştirmektedir. Bu süreç boyunca dışavurumcu bir yaklaşım benimseyen Aydoğdu, özellikle ulaşmak istediği renk etkisini ön plana çıkararak duygusal ve düşünsel anlatımını güçlendirmektedir.

Sanatçının yapıtlarında kırmızı renk baskın bir ifade unsuru olarak öne çıkarken, siyah ve beyaz renkler kompozisyonu destekleyen yardımcı öğeler olarak kullanılmaktadır. Çok katmanlı bir yapıya sahip olan bu eserler, genel görünüm itibarıyla soyut bir karakter sergilemektedir. Aydoğdu, yüzey hareketliliğini artırmak amacıyla damlatma ve akıtma gibi tekniklerden yararlanmakta; bu yöntemler aracılığıyla resimlerine hem ritmik hem de deneysel bir nitelik kazandırmaktadır. Ayrıca bazı serilerinde kompozisyona eklediği yazısal unsurlar, görsel anlatımı zenginleştirerek eserlere kavramsal ve anlamsal bir derinlik katmaktadır (Yöndem & Dalkıran, 2023, s. 17).

Habip Aydoğdu'nun Kırmızı Yine Kırmızı Sergisi

Pandemi döneminde ürettiği eserleri bir tür “pandemi günlüğü” olarak değerlendiren sanatçılardan biri de Habip Aydoğdu'dur. Sanatçı, çalışmalarında sınırlı sayıda renk ve figür kullanarak yalın fakat güçlü bir görsel dil oluşturmuştur. Eserlerinde hissedilen uzaklık ve derinlik algısı, soyut öğelerin varlığının yanı sıra siyah ve kırmızı renklerin yarattığı yoğun duygusal etkiyle desteklenmektedir. Aydoğdu, çoğunlukla dairesel kompozisyonlar aracılığıyla düşüncelerini ifade etmekte; izleyiciyi kompozisyonun merkezine yönlendirerek eserleriyle etkileşim kurmaya davet etmektedir. Sanatçının yapıtları, yaşam deneyimlerini ve bu deneyimlerin dönüm noktalarını kronolojik bir düzen içerisinde görünür kılmaktadır. Soyut anlatımın öne çıktığı bu eserlerde, temel düşüncenin belirlenmesi, sanatçının zihinsel ve kavramsal yönelimlerinin anlaşılması açısından önemli bir değerlendirme ölçütü olarak öne çıkmaktadır.

Habip Aydoğdu'nun pandemi döneminde ürettiği çalışmaların büyük bir bölümü covid-19 salgını teması etrafında şekillenmiştir. Sanatçının bu süreçte ortaya koyduğu eserler, salgın dönemine ilişkin gözlem ve deneyimlerini kayıt altına alan görsel bir günlük niteliği taşımaktadır. Toplumsal ve küresel ölçekte yaşanan olaylardan uzun yıllardır etkilenen Aydoğdu, pandemi sürecini de sanatsal üretiminin merkezine yerleştirerek dönemin ruhunu eserlerine yansıtmıştır.

Bu kapsamda gerçekleştirdiği “Kırmızı Yine Kırmızı” adlı seride, kırmızı zemin üzerinde kurgulanan soyut siyah figürler dikkat çekmektedir. Sanatçı, kompozisyonlarında uzaklık ve derinlik duygusu yaratmaya çalışırken, soyut biçimlerin yanı sıra kırmızı ve siyah renklerin karşıtlığından doğan güçlü duygusal etkiyi de ön plana çıkarmaktadır. Böylece eserler, yalnızca biçimsel bir anlatım sunmakla kalmayıp, pandemi döneminin yarattığı kaygı, belirsizlik ve toplumsal gerilimlere de göndermede bulunmaktadır.

Sanat yaşamı boyunca kişisel ve toplumsal kırılma noktalarını yapıtlarına yansıtan Aydoğdu’nun pandemi döneminde açtığı sergi de bu yaklaşımın bir devamı niteliğindedir. Söz konusu sergi, covid-19 sürecini belgeleyen görsel bir günce olarak değerlendirilebilir. Sanatçı, eserlerinde yoğun biçimde kullandığı kırmızı rengi, salgının yayılımını gösteren haritalarda risk ve yoğunluk göstergesi olarak kullanılan kırmızı tonlarla ilişkilendirerek, pandeminin küresel etkisini sembolik bir anlatımla ifade etmiştir (Çomak, 2024).

Pandemi günlüğü ile ilgili olarak “Kırmızı Yine Kırmızı” sergisini şöyle değerlendirir;

“Serginin içeriği olarak Koronanın bendeki görsel güncesi diyebilirim. Ama ressam empati yapabilen bir insandır. Empati o kadar önemli bir olay ki yani bir başkasının yerine kendini koyabilmek. Onu yapamayan insanların sanat insanı olabileceğine inanmıyorum. Elbette ateş düştüğü yeri yakıyor. Yangın neredeyse, sel felaketi neredeyse, Korona neredeyse, ölüm neredeyse, şehit neredeyse, sıkıntı, açlık gibi bunların hepsi en yakınındakini önce annelerini sarsıyor ve yakıyor. Ama eğer bir başkasının sızısını, acısını, sıkıntısını onlar kadar hissedemesen de bir miktar iliklerinde hissedemiyorsan, oradan bir sanat insanı çıkmaz. Bu başka bir duyarlılık olayı, sanat zaten her alanda duyarlılık alanı ve burada da ben yüzlerce sanat insanı sefil oldu, aç oldu” (Aydoğdu, Kişisel İletişim, 2022).

Kırmızı rengi sanatsal kimliğinin temel unsurlarından biri olarak benimseyen Habip Aydoğdu, pandemi döneminde gerçekleştirdiği çalışmalarında da bu rengi yoğun biçimde kullanmayı sürdürmüştür. Sanatçının eserlerinde uzun yıllardır önemli bir ifade aracı olarak yer alan kırmızı, covid-19 salgını sürecinde yeni anlam katmanları kazanmıştır. Salgının yayılımını ve risk düzeylerini göstermek amacıyla gerek ulusal sağlık otoriteleri gerekse uluslararası sağlık kuruluşları tarafından hazırlanan haritalarda kırmızı rengin yaygın biçimde kullanılması, bu rengin pandemiyle özdeşleşmesine yol açmıştır. Özellikle vaka

yoğunluğunun yüksek olduğu bölgelerin daha koyu kırmızı tonlarıyla gösterilmesi, kırmızının tehlike, risk ve kriz kavramlarıyla ilişkilendirilmesini güçlendirmiştir. Bu bağlamda, Aydoğdu'nun eserlerinde baskın olarak yer alan kırmızı rengin, pandemi sürecinin yarattığı toplumsal ve psikolojik atmosferle yeni bir anlam ilişkisi kurduğu ve sanatçının görsel dilinde salgın deneyimini simgesel düzeyde yansıtan önemli bir unsur hâline geldiği söylenebilir (Çomak, 2024).



Görsel 4. Habip Aydoğdu, Kırmızı Yine Kırmızı I, Tuval üzerine yağlı boya çalışması, Ankara, 2022 (Fotoğraf: Neziha Çomak).

Habip Aydoğdu, Kırmızı Yine Kırmızı adlı eseri biçimsel olarak incelendiğinde resimde bir maymun figürü yer almaktadır. Kırmızı fon üzerine siyah ve etrafı konturlarla çevrilmemiş lekesele bir form olarak tanımlanabilir. Kompozisyonun ağırlık merkezi altın oranda olan resim aslında kırmızı ve siyah renklerden oluşmaktadır. Resimde görülen beyaz lekeler kompozisyonun tekdüzeliğini kırıp resme derinlik katmaktadır. Figürün **yüzündeki beyaz maske**

2019 yılında yaşanan Covid-19 Pandemisine gönderme yapmaktadır.

Resim içerik olarak ele alındığında kırmızı rengin psikolojik etkileri kendisini göstermektedir. Pandemi döneminde özel bir anlam kazanan kırmızı renk, haritada salgının yoğun olduğu bölgeleri simgesel olarak gösteriminde kullanılmıştır. Ayrıca pandeminin insanlarda uyandırdığı endişe, korku, heyecan ve acı gibi kavramları da ifade ettiği düşünülebilir. Figürlerin siyah rengi umutsuzluk, karamsarlık ve pandeminin getirmiş olduğu belirsizliklere gönderme yaptıkları söylenebilir.



Görsel 5. Habip Aydoğdu, Kırmızı Yine Kırmızı I, Tuval üzerine yağlı boya çalışması, Ankara, 2022 (Fotoğraf: Neziha Çomak).

Sanatçı Aydoğdu bu resmi yaparken dairesel kurgu anlayışından yola çıkarak, çemberin merkezinde anlatmak istediği düşünsel yapıyı izleyiciye sunmaktadır. Soyut dışavurumcu anlatımla yapılan bu kompozisyon merkezi yerleşim ve renk alanı üzerine kurmaktadır. Resmin neredeyse tamamını kaplayan yoğun kırmızı dairesel form, izleyicinin dikkatini doğrudan merkeze yönlendirir

Kompozisyonun merkezinde yer alan geniş kırmızı renk alanı üzerinde fark-

lı yönlerle dağılmış beyaz cerrahi maskeler, resmin ritmik düzenini oluşturan temel biçimsel öğelerdir. Maskelerin birbirine paralel olmayan açılarla yerleştirilmesi statik bir dizilim yerine hareket duygusu yaratmaktadır. Her bir maske, beyaz yüzeyi ve koyu gölgeleriyle kırmızı zemin üzerinde yüksek kontrast oluşturarak görsel odak noktalarına dönüşmektedir.

Bu baskın biçim, kompozisyonun temel yapısal unsurunu oluştururken aynı zamanda çevresindeki boş beyaz yüzeyle belirgin bir karşıtlık meydana getirir. Kırmızı alan içerisine yerleştirilen koyu renkli lekeler ve beyaz vurgular ritmik bir tekrar oluşturarak gözün yüzey üzerinde sürekli dolaşmasını sağlar. Resim, simetrik olmamasına rağmen asimetrik denge ilkesine göre kurulmuştur. Koyu lekelerin yüzeye dağılımı görsel ağırlığı farklı noktalara taşıyarak kompozisyonun tek bir bölgede yoğunlaşmasını engeller. Beyaz boşluk ise kırmızı kütlenin ağırlığını dengeleyen negatif alan olarak önemli bir rol üstlenmektedir.

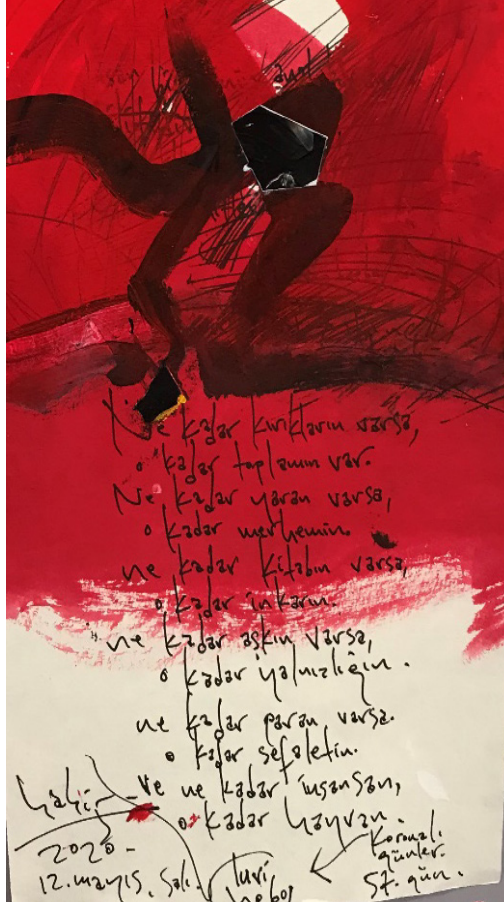


Görsel 6. Habip Aydoğdu, Kırmızı Yine Kırmızı I, Tuval üzerine yağlı boya çalışması, Ankara, 2022 (Fotoğraf: Neziha Çomak).

Eser, merkezî kompozisyon anlayışı üzerine kurulmuştur. Tuval yüzeyinin büyük bölümünü kaplayan siyah organik kütle, kompozisyonun temel görsel ağırlığını oluştururken çevresindeki geniş beyaz boşluk negatif alan olarak işlev görmektedir. Siyah form, geometrik kesinlikten uzak, düzensiz konturlara

sahip organik bir leke niteliğindedir. Bu merkezî yerleşim, izleyicinin dikkatini doğrudan ana forma yönlendirirken çevrede bırakılan boş yüzey, kompozisyonun nefes almasını sağlayan önemli bir plastik unsur hâline gelmektedir.

Kompozisyon simetrik değildir; buna rağmen siyah kütlenin hacimsel ağırlığı ile alt sol bölümde yer alan açık renkli biçim arasında kurulan görsel ilişki sayesinde asimetrik denge sağlanmıştır. Merkezde yoğunlaşan büyük siyah kütle durağan bir yapı oluştururken yüzeydeki küçük kırmızı vurgular bu durağanlığı kırarak içsel bir hareket duygusu yaratmaktadır.



Görsel 7. Habip Aydoğdu, Kırmızı Yine Kırmızı I, Tuval üzerine yağlı boya çalışması, Ankara, 2022 (Fotoğraf: Neziha Çomak).

Kompozisyon, dikey bir yüzey organizasyonu üzerine kurulmuştur. Resim, üst bölümde yoğun kırmızı renk alanı ile alt bölümde beyaz boşluk arasında belirgin bir iki parçalı yapı göstermektedir. Bu yatay ayırım, yüzeyi yalnızca

renk açısından değil, görsel ağırlık bakımından da iki farklı alana ayırmaktadır.

Üst bölümde yer alan kırmızı alan, kompozisyonun baskın görsel kütlesini oluştururken alt bölümdeki beyaz zemin, negatif alan olarak dengeleyici bir işlev üstlenmektedir. Ana biçimler tam merkezde değil, hafif sola kaydırılarak yerleştirilmiş; böylece statik simetriden kaçınılarak asimetrik bir denge sağlanmıştır.

Kompozisyonun merkezinde yer alan siyah ve kahverengi lekesele biçimler, çevrelerindeki geniş kırmızı alan sayesinde güçlü bir odak noktası oluşturmaktadır. Eserin alt bölümünde yer alan el yazısı, yalnızca okunabilir bir metin değil, aynı zamanda resmin plastik yapısına katılan görsel bir öğedir.

Sonuç

Habip Aydoğdu, çağdaş Türk resim sanatında kendine özgü görsel dili ve güçlü anlatım biçimiyle öne çıkan sanatçılardan biridir. Sanat yaşamı boyunca bireysel deneyimleri, toplumsal olayları ve insanın varoluşsal sorgulamalarını eserlerine yansıtan sanatçı, figüratif ve soyut unsurları bir arada kullanarak çok katmanlı bir anlatım geliştirmiştir. Sürekli yenilenen sanatsal yaklaşımı sayesinde yalnızca estetik kaygılarla sınırlı kalmayan, aynı zamanda düşünsel ve toplumsal içerikler taşıyan eserler üretmiştir.

Aydoğdu'nun sanat pratiğinde renk, özellikle de kırmızı, temel ifade araçlarından biri olarak önemli bir yere sahiptir. Sanatçının zamanla kişisel bir kimlik kazandırdığı kırmızı renk; yaşam, mücadele, umut, acı, direnç ve toplumsal hafıza gibi kavramların görsel bir temsilcisi hâline gelmiştir. Siyah ve beyazın destekleyici kullanımıyla birlikte kırmızı, eserlerde hem duygusal yoğunluğu artıran hem de izleyiciyi düşünsel bir okumaya yönlendiren bir unsur olarak işlev görmektedir. Bu yönüyle Aydoğdu'nun renk anlayışı, yalnızca biçimsel bir tercih değil, aynı zamanda anlam üretiminin temel bileşenlerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Sanatçının pandemi sürecinde gerçekleştirdiği “Kırmızı Yine Kırmızı” sergisi, onun toplumsal olayları sanatsal üretime dönüştürme becerisinin güncel bir örneğini sunmaktadır. Covid-19 salgınının yarattığı belirsizlik, korku ve yalnızlık gibi duygular, sergide kullanılan renkler, biçimler ve soyut imgeler aracılığıyla görselleştirilmiştir. Bu çalışmalar, yalnızca belirli bir dönemin tanıklığını yapmakla kalmamış, aynı zamanda bireysel ve kolektif hafızanın sanat yoluyla nasıl kayıt altına alınabileceğini de göstermiştir.

Sonuç olarak Habip Aydoğdu'nun eserleri, çağdaş Türk sanatında renk, sembol ve soyut anlatımın bir araya geldiği özgün bir ifade alanı oluşturmaktadır. Özellikle kırmızı rengin sanatçının üretimindeki merkezi konumu, onun estetik yaklaşımını ve düşünsel dünyasını anlamada önemli bir anahtar niteliği taşımaktadır. Bu nedenle Aydoğdu'nun sanatı, yalnızca plastik değerleri açısından değil, toplumsal belleği ve insan deneyimini yorumlama biçimi açısından da değerlendirilmesi gereken bir sanat pratiği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kaynakça

- (2023, 01 17). 06 26, 2026 tarihinde csmuze.anadolu.edu.tr: <https://csmuze.anadolu.edu.tr/muze-koleksiyonu/aydogdu-habip> adresinden alındı
- (2026). 06 11, 2026 tarihinde brhd.org.tr: <https://brhd.org.tr/uyeler/habip-aydogdu/> adresinden alındı
- (2026, 01 14). 06 26, 2026 tarihinde tr.wikipedia.org: https://tr.wikipedia.org/wiki/Habip_Aydo%C4%9Fdu adresinden alındı
- (2026, 01 16). 06 26, 2026 tarihinde www.artfulliving.com.tr: <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/habip-aydogdu-bir-rengin-tanikligi-sergisiyle-brieflyart-sanat-galerisinde-i-34009> adresinden alındı
- Aydoğdu, H. (2022, 07 26). Kişisel İletişim. (N. Çomak, Röportaj Yapan) Ankara.
- Çomak, N. (2024). Pandemi ve Sanat. *Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi*.
- galerisoyut.com*. (2026). 07 23, 2026 tarihinde <https://www.galerisoyut.com.tr/sanaticilar/324/habip-aydogdu> adresinden alındı
- habipaydogdu.net*. (2026). 06 11, 2026 tarihinde <http://www.habipaydogdu.net/pPages/pArtist.aspx?paID=387§ion=120&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=0&exhID=0> adresinden alındı
- Türkoğlu, E. (2023, 06 25). *istanbulsanatdergisi.com*. 06 19, 2026 tarihinde <https://www.istanbulsanatdergisi.com/yasami-ve-yapitlariyla-habip-aydogdu-sergisi/> adresinden alındı
- Yöndem, A., & Dalkıran, A. (2023). 1950 Sonrası Çağdaş Türk Resminde Kontrollü Spontane Yaklaşımlar. *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi*, 6(11), s. 1-32.

6. BÖLÜM

AKADEMİSYEN RESSAM DOÇ. DR. MUTLU ERBAY'IN DİSİPLİNLERARASI SANAT PRATİĞİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Arş. Gör. Nevres Işıl Day KAÇAKGİL ÖKSÜZOĞLU

İstanbul Üniversitesi Müzecilik Bölümü

nikacakgil@istanbul.edu.tr

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

Giriş

Sanatçı-akademisyen kimliği, sanatsal üretim ile kuramsal bilgi üretiminin aynı mesleki yaşam içerisinde birbirini beslediği çok katmanlı bir yapıyı ifade etmektedir. Bu kimlik içerisinde sanatçı yalnızca atölyede eser üreten bir uygulayıcı olmadığı gibi akademisyen de sanatsal üretimi dışarıdan inceleyen bir araştırmacı konumunda değildir. Atölye deneyimi, akademik araştırma, sanat eğitimi, sanat tarihi, kültür politikaları, küratöryel uygulamalar ve sanat kurumlarıyla kurulan uluslararası ilişkiler ortak bir üretim alanı meydana getirmektedir. Sanatçının çizgi, biçim, renk, malzeme ve kompozisyon aracılığıyla geliştirdiği uygulamalı bilgi akademik çalışmalarına yön verirken; tarihsel ve kuramsal araştırmalar da sanat üretiminin düşünsel sınırlarını genişletmektedir.

Türkiye’de sanatçı-akademisyen modelinin gelişimi, güzel sanatlar eğitiminin üniversiteler bünyesinde kurumsallaşmasıyla yakından ilişkilidir. Doç. Dr. Mutlu Erbay’ın sanat ve akademi yaşamı, söz konusu sanatçı-akademisyen modelinin Türkiye’deki önemli örneklerinden birini oluşturmaktadır. Resim-İş Eğitimi alanında başlayan sanatsal formasyonu; Cumhuriyet dönemi sanat politikaları, sanat eğitimi, sanat tarihi, müzecilik, kültürel miras, sergileme teknikleri ve müze planlaması üzerine gerçekleştirdiği çalışmalarla genişlemiştir. Fakat, resimden müzeciliğe doğru tek yönlü bir mesleki geçiş şeklinde gerçekleşmemiştir. Aksine, Mutlu Erbay’ın rol modelleri, sanatsal üretimi, farklı disiplinlerdeki eğitimi, akademik araştırmaları ve müze çalışmaları paralel

çizgide sürmektedir. Eserlerinde çizgi, perspektif, kompozisyon, renk, ışık, mekân ve görsel anlatı kavramları çevresinde birbirini tamamlayan bir yapı oluşturmuştur.

Erbay’ın sanatsal pratiğindeki bu sürekliliğin ilk izleri, desen ve karakalem çalışmalarında görülmektedir. Sanatçının *Resim Sanatı Disiplinleri* adlı kitabında yer alan figür, portre, otoportre, nesne ve mimari çizimleri; çizginin yalnızca dış konturu belirleyen teknik bir araç olarak kullanılmadığını göstermektedir (Erbay, 2007). Çizgi, bu çalışmalarda biçimi çözümleyen, hacmi oluşturan, hareketi yönlendiren ve mekânsal ilişkileri düzenleyen yapısal bir unsur niteliğindedir. Figür etütlerinde anatomi ve beden hareketi, portrelerde yüzün karakteristik özellikleri, mimari çizimlerde ise yapı kütleleri, pencereler, çatılar ve mekânsal geçişler çizginin farklı yoğunluklarıyla araştırılmıştır (Erbay, 2007, s.6-120).

Resim Sanatı Disiplinleri, karakalemle başlar ama bu sanat sadece sanatçının erken dönemlerinde kullandığı bir tekniğe gönderme yapmamaktadır. Karakalem; görme, seçme, sadeleştirme, çözümleme ve yeniden kurma süreçlerini kapsayan temel bir görsel düşünme biçimi olarak ele alınmaktadır. Sanatçının daha sonraki tuval üzeri yağlı boya ve akrilik çalışmalarında renk alanları belirginleşse de erken dönemden gelen çizgisel yapı bütünüyle ortadan kalkmamıştır. Çizgi; figürlerin, mimari biçimlerin, kubbelerin, kemerlerin, galerilerin ve bezeme unsurlarının taşıyıcı sistemi olarak farklı bir biçimde varlığını sürdürmüştür.

Sanatçı, akademisyen ve öğrenci çevrelerinde “Ayasofya Ressamı” (Erbay, 2025) ve “Sanatın Perisi” olarak da anılan ve tanınan Mutlu Erbay’ın erken dönem çizimleri ile Ayasofya resimleri arasında kurulabilecek ilişki, sanatçının üretimindeki devamlılığın anlaşılması bakımından önemlidir. *Resim Sanatı Disiplinleri* kitabında yer alan geleneksel konut çiziminde farklı yapı kütleleri; düşey, yatay ve eğik çizgiler, pencere tekrarları, çatı yönleri ve değişen ton değerleri aracılığıyla bir araya getirilmektedir (Erbay, 2007). Yapılar tek tek ayrıntılandırılmaktan çok, birbirleriyle kurdukları mekânsal ve ritmik ilişki içerisinde ele alınmaktadır. Yıllar sonra Ayasofya resimlerinde görülen kubbe, kemer, galeri, sütun ve iç mekân geçişlerinin kuruluşunda da benzer bir mimari görme biçiminin izleri bulunmaktadır (Erbay, 2018). Bunda, sanatçı akademisyenin Prof. Dr. Metin Sözen danışmanlığında 1997 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Tarihi- Sanat Tarihi’nde tamamladığı “Yıldız Sarayı’nın 21. Yüzyıla Hazırlanması ve Çağdaş Müzecilik Açısından Değerlendirilmesi” (Erbay, 1997) başlıklı doktora tezinin ve süreçte aldığı sanat ve mimarlık tarihi eğitiminin de etkisi düşünülmelidir.

Mutlu Erbay'ın sanat pratiğinde Ayasofya, tek bir mimari yapının tekrarlanan betimlemesi değil, uzun yıllara yayılan görsel ve düşünsel bir araştırma alanıdır. Sanatçının 2018 tarihli kataloğundaki metninde Ayasofya'nın mimarisi, renkleri, kokusu ve günün farklı saatlerinde değişen ışığından etkilendiğini; yapının altmıştan fazla yağlı boya resmini gerçekleştirdiğini belirtmektedir (Erbay, 2018, s.3). Buna ek olarak, aradan geçen süreden günümüze Ayasofya temalı tablo koleksiyonunu farklı tonlarda ve özgün çalışmalarla genişlettiğini kişisel ve karma sergilerinden gözlemle bilmekteyiz. Sanatçının ifadesi, Ayasofya'nın onun üretiminde dönemsel bir konu olmadığını, farklı bakış açıları ve kompozisyonlarla yeniden yorumlanan uzun süreli uzamsal üç boyutlu bir çalışma alanına dönüştüğünü göstermektedir (Erbay, 2018, s.3).

Ayasofya dizisinde mimari yapı, çoğu zaman tarihsel gerçekliğine bağlı bir belge titizliğiyle yeniden üretilmemektedir. Yapının kubbeleri, kemerleri, pencereleri, galerileri ve bezemeleri; sanatçının kişisel görme, hatırlama ve yorumlama süreçleri aracılığıyla dönüştürülmektedir. Sarı, altın, turuncu, pembe, yeşil ve koyu kahverengi tonlar mimari yüzeylerin doğal renklerini aktarmaktan çok, yapının farklı zamanlarını, mistik atmosferini ve ışıkla kurduğu ilişkiyi görünür kılmaktadır. Bu nedenle renk, Erbay'ın Ayasofya resimlerinde mimariyi örten bir yüzey özelliği değil, mekânın tarihsel ve duygusal katmanlarını açığa çıkaran yorumlayıcı bir araçtır.

Sanatçının *Kaostan Uyuma*, *Sarı Ayasofya* ve *Bakmakla Görmenin Farkı* gibi eserleri, çizgi ile renk arasındaki ilişkinin farklı yönlerini göstermektedir. *Kaostan Uyuma* adlı çalışmada mimari biçimler çok sayıda kesişen çizgi, koyu kütle ve sıcak renk alanı içerisinde yeniden kurulmaktadır. Kompozisyonadaki yoğunluk, yapının fiziksel karmaşıklığını ve tarihsel katmanlarını çağrıştıırken; tekrar eden çizgiler ve renk alanları bu görünür karmaşayı ortak bir ritme dönüştürmektedir. *Sarı Ayasofya*'da sarının baskın kullanımı, yapıyı maddi ağırlığından uzaklaştırarak ışıkla kaplı simgesel bir görünüme kavuşturmaktadır. *Bakmakla Görmenin Farkı*'nda ise siyah çizgilerin ve sarı renkli yüzeylerin öne çıkması, sanatçının erken desen pratiğiyle yağlı boya çalışmaları arasındaki görsel sürekliliği daha açık biçimde ortaya koymaktadır (Erbay, 2018).

Bu süreklilik yalnızca mimari çizimlerle Ayasofya resimleri arasında görülmemektedir. *Resim Sanatı Disiplinleri* kitabında yer alan otoportre ile sanatçının kendi yüzünü Ayasofya'nın mimari unsurlarıyla bütünleştirdiği sonraki dönem çalışması arasında da dikkat çekici bir ilişki bulunmaktadır. Erken otoportrede yüz, çizgi ve ton aracılığıyla bağımsız bir inceleme nesnesi olarak ele alınmıştır (Erbay, 2007). Kompozisyonun odağında fiziksel benzerlik, yüzün anatomik yapısı ve sanatçının kendisini gözlemleme deneyimi yer almaktadır.

Ayasofya ile bütünleştirilmiş otoportrede ise yüz, bağımsız bir portre alanından çıkarak kubbe, kemer, bezeme ve kıvrımlı çizgilerle iç içe geçmektedir (Erbay, 2018).

Bu dönüşüm, sanatçının kendi imgesini yalnızca bireysel kimliğin bir temsili olarak kullanmadığını göstermektedir. Yüz ile mimari yapı arasındaki sınırların ortadan kalkması, sanatçının kendisini tarihsel ve kültürel bir süreklilik içerisinde konumlandırmasına imkân vermektedir. Erken otoportrede çizgi, yüzü çevresinden ayırarak bireysel kimliği belirginleştirirken; sonraki çalışmada çizgiler yüz ile Ayasofya arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaktadır. Böylece otoportre, fiziksel benzerliğin araştırıldığı geleneksel bir türden kültürel miras, tarihsel bellek ve sanatçı kimliği arasındaki ilişkiyi sorgulayan disiplinlerarası bir kompozisyona dönüşmektedir.

Mutlu Erbay'ın üretimindeki tarihsel bellek ilgisi, yalnızca Ayasofya resimleri ile sınırlı değildir. Atatürk portreleri, Romanya Kraliçesi, Tevfik Fikret ve ailesi, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerine ve Çağdaş Dünya Tarihi gündemi ait tarihsel kişilikleri, konuları işleyen ve betimleyen eserleri, farklı müze koleksiyonlarında bulunan çalışmaları, resim sanatının tarihsel kişileri ve olayları güncel izleyiciyle buluşturma kapasitesini ortaya koymaktadır (Erbay, 2025, s.29). Bu eserlerde portre, kişinin fiziksel görünümünü aktaran bir görüntü olmanın ötesine geçmekte; kıyafet, üniforma, başlık, nişan, duruş ve çevresel ayrıntılar aracılığıyla tarihsel kimliğin görsel olarak yeniden kurulmasına hizmet etmektedir.

Sanatçının müzelerle ilişkisi, eserlerinin müze koleksiyonlarında yer almasından ibaret değildir. Aksine, akademik kariyerinde iki ayrı baskı halinde yayınlanmış ve ülkemizdeki ilkler arasında yer alan bilgilerle dolu bir kült eser olarak değerlendirilerek; bugün üniversitelerin kültür, müzecilik ve sanat ile alakalı bölümlerinde okutulup sonraki ilgili konularda yazılan kitaplara ilham olan; birçok öğrencinin tez ve proje konusuna ilham olmuş *Müzelerde Sergileme ve Sunum Tekniklerinin Planlanması* eseri, Doç. Dr. Mutlu Erbay'ın Türk müzeciliğine ve alan öğrencilerine en büyük katkılarından biri ve sergileme alanındaki yetkinliğinin ispatıdır (Erbay, 2011; Erbay 2022). Yazılı eserin yanı sıra, bir ressam gözüyle de öncü küratörlerimizden olan Mutlu Erbay, çok sayıda projede görev almış, müzelerin kurulması aşamalarında danışılan hocalarımızdan olmuştur. Prof. Dr. Fethiye Erbay'ın aktarımına göre;

Boğaziçi Üniversitesi Kandilli Deprem Araştırma Enstitüsü Bilim Müzesi (1992–1997), Türk Petrol Vakfı Hat Sanatları Müzesi (1994), İTÜ Maden Fakültesi Mineraloji Müzesi (1996), Yenikapı

Mevlevihanesi Müze ve Kültür Merkezi (2006), Ayasofya İmaretî Halı Müzesi (2007) ve Nezih Eldem Şehir Müzesi'nin (2008) kuruluş projelerini gerçekleştirmiştir.

Erbay ayrıca Harbiye Askerî Müze ve Kültür Sitesi (1987–2001), Beşiktaş Deniz Müzesi'nin yeniden sergilenmesi ve Kaptan-ı Derya Odası'nın düzenlenmesi (1993–1998), Kara Kuvvetleri Komutanlığı Çimenlik Kalesi Askerî Müzesi (1996), Nusret Mayın Gemisi Müzesi (1996), Topkapı Sarayı Müzesi Kaftanlar Sergi Salonu'nun yeniden düzenlenmesi (2004), Gelibolu Yarımadası ve Eceabat bölgesindeki müze alanlarının projelendirilmesi (2005), Çanakkale Şehitler Abidesi'nin müzeye dönüştürülmesi (2005), Sarı Kule Müzesi (2005), Namazgâh Karargâh Müzesi (2005), Ertuğrul Tabyası Müzesi (2005), Şehitler Abidesi Müzesi (2005) ve İstanbul Şehir Hatları gemilerinde sergileme alanlarının oluşturulması (2006) çalışmalarında görev almıştır. M. Rahmi Koç Sanayi Müzesi (2004), İstanbul Modern Sanatlar Müzesi (2004), Kadir Has Haliç Kültürleri Müzesi (2005), İBB Kent Müzesi Projesi (2006), İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Tıp Tarihi Müzesi (2003–2007), İBB Spor Müzesi (2013), THY Havacılık Müzesi (2014) ve İstanbul Yelken Kulübü (2023) projelerinde de yer almıştır. Türkan Saylan Lepra Anı Evi Müzesi (2018) ile Tarihî Cibali Karakolu Polis Müzesi'nin (2019) kuruluş çalışmaları karşılıksız destek vermiş; 2019 yılında Türk Müzecileri Sanal Müzesi'nin kuruculuğunu üstlenmiştir. Trakya Üniversitesi bünyesinde ise II. Bayezid Külliyesi İmaret Müzesi Dijital Dokunmatik Sergi Projesi (2018), II. Bayezid İmaret Müzesi Projesi (2019), Doğa Tarihi Müzesi (2020) ve Balkan Üniversiteleri Müzesi'nde (2020) kurucu danışman olarak görev yapmıştır. Ayrıca Trakya Üniversitesi II. Bayezid İmaretî Yemek Kültürü Müzesi (2020) ile İzzet Erbay Teknoloji Müzesi'nin (2024) koleksiyonlarına bağışta bulunarak bu müzelerin kuruluşuna katkı sağlamıştır (Erbay, 2025, s. 55-56).

Bunlara ek olarak, İstanbul Üniversitesi Psikoloji Bölümü Müzelab, Büyükçekmece Atatürk Devrimleri Müzesi, Ulusal Bağımsızlık ve Kurtuluş Müzesi, Ataşehir Belediyesi Yüzüncü Yıl Atatürk Müzesi ve Kütüphanesi ve daha nice farklı sergileme projelerinde görev alması; kurulu müzelerin gelişimi için yaptığı danışmanlıklar da görsel düzenleme bilgisini sergi mekânına taşıdığını göstermektedir. Arşiv belgelerinin seçilmesi, sınıflandırılması ve belirli bir

anlatı çevresinde düzenlenmesi; koleksiyon nesnelerinin mekân içerisinde konumlandırılması; ziyaretçi bakışının ve dolaşımının yönlendirilmesi, sanatçının resim yüzeyinde kullandığı kompozisyon ilkeleriyle ilişkilendirilebilir. Bu yaklaşımın somut örneklerinden biri, akademisyen-ressam Erbay, 1992 yılında yaptığı doktora çalışmasının kapsamında henüz o yıllarda müzelerde fazla yaygın olmamasına rağmen Yıldız Sarayı için hazırladığı gezi planları, web sayfası tasarım önerileri, sergi broşürleri ve diğer bilgilendirici unsurları yalnızca metinsel olarak açıklamakla yetinmeyip krokiler ve çizimler aracılığıyla görselleştirmesidir. Ziyaretçi dolaşımını, mekânsal ilişkileri ve bilgi aktarımını çizgi üzerinden kurgulayan bu uygulamalar, Erbay’ın ressam kimliğinin müzecilik çalışmalarına doğrudan yansıdığını göstermektedir. Daha sonraki yıllarda müzelerde yaygınlaşan ziyaretçi yönlendirme planları ve görsel dolaşım şemaları bakımından bu çalışmalar, ilk ve öncü örnekler arasındadır (Erbay, 1997, s. 231-243.).

Bir resim yüzeyinde figürler, nesneler, renkler ve boşluklar arasında görsel bir hiyerarşi kurulmaktadır. Müze mekânında ise koleksiyon nesneleri, metinler, grafik unsurlar, ışık ve ziyaretçi hareketi benzer bir düzenleme gerektirmektedir (Erbay, 2022, s.171-192). Resimdeki odak noktası sergide temel nesneye, perspektif çizgileri ziyaretçinin görüş akslarına, renk dengesi mekânsal atmosferin kurulmasına, ritim ise nesnelerin ve durakların birbirini izlemesine karşılık gelmektedir. Bu nedenle Erbay’ın müze ve sergileme çalışmaları, resim sanatından bağımsız teknik faaliyetler olarak değil, resimsel düşüncenin üç boyutlu ve ziyaretçi odaklı bir alana genişlemesi olarak değerlendirilebilir.

Müze mekânı, sanatçının eserlerini içine alan edilgen bir mimari kabuk değildir. Nesne, resim, metin, ışık, ses, renk ve ziyaretçi hareketinin birlikte düzenlendiği genişletilmiş bir kompozisyon alanıdır. Bu bağlamda Mutlu Erbay’ın sanat pratiği, karakalemin çizgisel çözümlemelerinden başlayarak renkli yüzeye, mimari resme, tarihsel portreye, kültürel miras yorumuna ve nihayet müze mekânının düzenlenmesine uzanan bütünlüklü bir süreç olarak okunabilir.

Çalışmanın Amacı, Yöntemi ve Metodolojisi

Doç. Dr. Mutlu Erbay hakkında daha önce hazırlanan çalışmalarda sanatçının eğitim hayatı, akademik yayınları, sergileri, Ayasofya resimleri, müzecilik faaliyetleri ve farklı kurum koleksiyonlarında bulunan eserleri hakkında önemli bilgiler sunulmuştur. Özellikle Prof. Dr. Fethiye Erbay’ın “Ayasofya Ressamı Akademisyen Mutlu Erbay’ın Çalışmalarının Sanat ve Müzecilik Alanındaki

İz düşümü” başlıklı kitap bölümü ve hakkında var olan yayınlarda sanatçının yaşamı ve üretimine ilişkin kapsamlı bir biyografik çerçeve ortaya koymaktadır (Erbay, 2025, ss. 23–34).

Bu araştırmanın temel sorusu, Mutlu Erbay’ın ressam, sanat eğitimcisi, akademisyen ve müzeci kimliklerinin üretiminde nasıl bütünleşmiştir. Bu doğrultuda erken dönem desenlerindeki çizgi ve biçim anlayışının yağlı boya resimlerine dönüşümü, mimari araştırmalarının Ayasofya dizisine yansımaları, portrelerinin kültürel bellekle ilişkisi ve resimsel kompozisyon bilgisinin müze ve sergi mekânlarında yeniden kuruluşu incelenmiştir. Çalışmanın temel amacı, Erbay’ın sanatsal üretimini resim, mimari mekân, kültürel miras temsili, müze koleksiyonları ve sergileme tasarımı arasında gelişen disiplinler arası bir bütünlük içerisinde değerlendirmektir.

Araştırmanın özgün yönü, sanatçının yaşamını kronolojik bir özgeçmiş düzeninde yeniden anlatmak yerine üretimini “resimsel düşüncenin mekânsallaşması” kavramı üzerinden ele almasıdır. Bu yaklaşıma göre müze, sanatçının resim pratiğinden ayrılan bağımsız bir çalışma alanı değil; çizginin görüş aksına, kompozisyonun sergi yerleşimine, ışık-gölgenin aydınlatmaya, renk ilişkisinin mekânsal atmosfere ve resimsel anlatının ziyaretçi deneyimine dönüştüğü genişletilmiş bir üretim alanıdır. Sanatçının temel sanat eğitimi alanındaki yetkinliği onun sonraki yıllarda estetik kaygıyı mimari yapı analizleriyle birleştirmiştir.

Çalışma, Erbay’ın bütün eserlerini kataloglamayı amaçlayan kapsamlı bir sanatçı monografisi değildir. Araştırma; sanatçının farklı dönemlerini ve üretim alanlarını temsil eden seçilmiş eserler, yayınlar, kişisel sergi katalogları, müze koleksiyonları ve sergileme uygulamalarıyla sınırlandırılmıştır. *Resim Sanatı Disiplinleri* kitabındaki çizimler, 2018 tarihli Ayasofya kataloğu, 2026 tarihli kişisel sergiye ait görsel belgeler, sanatçının kişisel arşivi, müze koleksiyon kayıtları ve hakkında yayımlanan değerlendirmeler araştırmanın temel kaynaklarını oluşturmuştur. Sanatçı ve akademisyenlerin yorumlarına da yer verilerek Erbay’ın üretiminin farklı dönemlerde hangi kavramlarla değerlendirildiği incelenmiştir (Erbay, 2025, s. 31).

Nitel araştırma yaklaşımıyla hazırlanan çalışmada doküman incelemesi, sanatçı ve eser arşivi taraması, görsel çözümleme ve karşılaştırmalı eser analizi incelemesi birlikte kullanılmıştır. Doküman incelemesi, araştırılan olguya ilişkin yazılı, görsel ve kurumsal kayıtların sistemli biçimde seçilmesini, değerlendirilmesini ve yorumlanmasını içeren nitel bir veri toplama yöntemidir (Bowen, 2009). Bu çalışmada dokümanlar yalnızca biyografik bilgileri doğru-

layan yardımcı kaynaklar olarak değil, sanatçının üretim sürecini, düşünsel yönelimlerini ve eserlerinin zaman içerisindeki alımlanmasını gösteren araştırma verileri olarak değerlendirilmiştir.

Görsel çözümleme aşamasında eserler betimleme, biçimsel analiz, bağlamsal yorum ve karşılaştırmalı değerlendirme olmak üzere dört aşamada incelenmiştir. Öncelikle eserdeki figürler, nesneler, mimari unsurlar ve mekânsal düzen tanımlanmış; ardından çizgi, biçim, leke, ton, renk, ışık, doku, perspektif, kompozisyon ve ritim gibi plastik unsurlar değerlendirilmiştir. Daha sonra eserin tarihsel, sanatsal ve kurumsal bağlamı ele alınmış; farklı dönemlere ait çalışmalar arasındaki biçimsel ve kavramsal ilişkiler karşılaştırılmıştır. Böylece eserler, yalnızca sanatçının yaşam öyküsünün görsel karşılıkları olarak değil, kendi biçimsel yapıları ve anlam üretme kapasiteleri bulunan özgün araştırma nesneleri olarak değerlendirilmiştir.

Bu bölümün kaleme alınmasında akademik bir sorumluluğun yanı sıra kişisel bir vefa duygusu da bulunmaktadır. Lisans yıllarında yolları Doç. Dr. Mutlu Erbay ile kesişen bir öğrencisi olarak, onun öğrencilerine aktardığı düşünsel birikimden, sanatsal duyarlılıktan ve akademik disiplinden yararlanmış olmak, bu çalışmanın hazırlanmasına ayrı bir anlam kazandırmaktadır. Bu metin, söz konusu katkılara duyulan minnetin mütevazı bir ifadesi olduğu kadar, Mutlu Erbay’ın Türk resim sanatındaki yerinin belgelenmesine, sanatçı ve akademisyen kimliğiyle gelecek kuşaklar tarafından hatırlanmasına küçük de olsa bir katkı sunma arzusunun ürünüdür.

Ressam-Akademisyen Kimliğinin Oluşumu

Doç. Dr. Mutlu Erbay’ın sanatsal ve akademik üretimini anlamlandırabilmek için eğitim hayatını yalnızca diploma ve görevlerden oluşan kronolojik bir özgeçmiş olarak ele almak yeterli değildir. Onun mesleki gelişiminde resim uygulaması, sanat eğitimi, sanat politikası ve müzecilik birbirini izleyen bağımsız aşamalardan çok, zaman içerisinde birbirine eklemlenen bilgi ve uygulama alanlarıdır. Doç. Dr. Mutlu Erbay, ders anlatımlarında ve akademik sohbetlerinde resme nasıl başladığı sorulduğunda; ablası Prof. Dr. Fethiye Erbay’dan esinlenerek başladığını ve onun okul yıllarındaki çalışmalarıyla birlikte gördüğü her şeyi ve herkesi farklı zamanlarda hemen çizmeye başladığını ve yeteneğini de bu şekilde keşfettiği cevabını vermiştir. Ek olarak, enstitü mezunu annesi Nihal Keriman Erbay’ın da öğretmenlik mesleğini icra ettiği ve dantelden ahşap boyamaya metal işlemeden dekupaja birçok el sanatına ve

plastik sanat dallarına dair bilgisini çocuklarına aktardığını yine anlatımlarından bilmekteyiz. Babası Yük. Müh. İzzet Erbay 1950’li yıllarda Gazetecilik Yüksek Okulu ile Yıldız Teknik Okulunda eğitim görmüş; Orta Doğu Teknik Üniversitesi bursuyla önce İtalya’ya, ardından devlet adına eğitim almak üzere Fransa’ya gitmiştir. Teknolojiye ve yeniliklere açık kişiliğinin yanı sıra okumaya duyduğu ilgiyle de öne çıkan İzzet Erbay, 1960’lı yıllarda sanat tarihi alanındaki çalışmalarıyla tanınan, Sorbonne Üniversitesinde felsefe eğitimi almış Burhan Toprak’ın öğrencisi olmuştur. Bu entelektüel ve kültürel aile ortamı, çocuklarının kültürel miras ve müzecilik alanlarına yönelmelerinde belirleyici bir rol oynamıştır. Ailesi tarafından henüz üç yaşından itibaren müzelerle tanıştırılan Erbay’ın müze ortamlarında bulunması, ilerleyen yıllarda sanata ve sanat tarihine yönelik ilgisinin gelişmesine önemli ölçüde katkı sağlamıştır (Aktaran Fethiye Erbay, kişisel görüşme, 2026). Sanatı seven, müze sevgisini aşıl原因 ve eğitime çok değer veren bir ailede büyümesi de kişiliğini şekillendirmiştir. Köklü, eğitilmiş ve vizyoner bir ailede büyüyen Doç. Dr. Mutlu Erbay’ın bu atmosferde hem kendi yeteneklerini keşfetmesi hem de bunu akademik bir yolculuğa dönüştürecek pozitif imkanlara erişmesi tesadüfi olmamıştır. Yıllar içinde ressam kimliği akademik çalışmalarına görsel ve uygulamalı bir temel sağlarken, sanat tarihi ve sanat politikası araştırmaları eserlerinin düşünsel bağlamını genişletmiş; müzecilik alanındaki deneyimi ise sanatçının mekân, nesne, ışık ve izleyici ilişkisine yönelik yaklaşımını dönüştürmüştür (Erbay, 2025, s. 23-24).

Resim-İş Eğitiminden Görsel Düşünceye

Mutlu Erbay’ın 1989 yılında Marmara Üniversitesi Eğitim Fakültesinden mezun olması, sanatçı kimliğinin oluşumundaki temel akademik aşamalardan biridir. Resim-İş Eğitimi, yalnızca belirli bir sanat tekniğinde uzmanlaşmayı amaçlayan bir program değildir. Desen, perspektif, anatomi, renk, kompozisyon, sanat tarihi ve öğretim yöntemleri gibi farklı alanları bir arada içererek sanat üretimiyle sanatın aktarılması arasında ilişki kurar. Bu eğitim modeli içerisinde sanatçı, gördüğü nesneyi biçimsel olarak çözümlemeyi öğrenirken aynı zamanda görsel bilginin hangi yöntemlerle öğretilebileceği üzerine de düşünmektedir. Bu nedenle Erbay’ın erken sanat formasyonunun iki yönlü olduğu söylenebilir. Birinci yön, çizgi, leke, ton, oran ve mekân gibi plastik sorunların atölye ortamında araştırılmasına dayanmaktadır. İkinci yön ise bu uygulamalı bilginin sistemleştirilmesi ve başkalarına aktarılmasına ilişkindir. Erbay’ın sonraki yıllardaki akademik yayınlarında gözlenen sınıflandırıcı ve açıklayıcı yaklaşım, sanat üretimi ile öğretim deneyiminin erken dönemden itibaren bir-

likte geliştiğini göstermektedir (Erbay, 2019, s.143).

Sanatçının 2007 yılında yayımlanan *Resim Sanatı Disiplinleri* adlı kitabı bu birleşmenin belirgin örneklerinden biridir (Erbay, 2007). Eserde, teknikler kendi çizdiği desen örnekleriyle açıklanmaktadır. Bu kitap teorisyenliğini sanatçılığıyla birleştirdiği belirgin örneklerden biridir. Kitabın içeriğinde desen, perspektif, kompozisyon, çizgi karakteri, altın oran, renk, teknikler, yüzey ve farklı resim uygulamalarının bir arada ele alındığı görülmektedir. Kitapta kuramsal açıklamalarla figür, portre, natürmort ve mimari çizimlerin yan yana sunulması, aynı zamanda kendi eserlerinden her biri için kıymetli örnekler barındırması Erbay'ın resim sanatını yalnızca bireysel sezgi ve yeteneğe dayalı bir üretim olarak değerlendirmedikçe düşündürmektedir. Resim, onun yaklaşımında gözlem, uygulama, teknik bilgi ve bilinçli düzenleme süreçlerinin bir araya geldiği öğretilebilir bir disiplindir.

Sanat Politikası Araştırmaları ve Tarihsel Bilincin Gelişimi

Doç. Dr. Mutlu Erbay, lisans eğitiminin ardından sonralarında günümüze değin akademik kadrosunda olacağı Boğaziçi Üniversitesi'nin Tarih Enstitüsünde Cumhuriyet dönemi Türk sanat politikasını konu alan yüksek lisans çalışmasını tamamlamıştır (Erbay, 2025, s.23). Bu eğitim, ilgi alanının resmin teknik ve biçimsel sorunlarıyla sınırlı olmadığını göstermektedir. Sanat kurumlarının oluşumu, sanat eğitiminin devlet politikaları içindeki yeri, sergi ve müze faaliyetleri ile sanatın toplumsal işlevi gibi konular, sanat eserini üretildiği tarihsel ve kurumsal yapı içerisinde değerlendirmeyi gerektirir.

Bu araştırma yönelimi, Mutlu Erbay'ın sanat anlayışına kamusal ve tarihsel bir boyut kazandırmıştır. Sanat eseri yalnızca sanatçının kişisel duygularının veya estetik tercihlerinin ifadesi değildir; belirli bir dönemin kültürel değerleri, eğitim politikaları, kurumsal yapısı ve toplumsal belleğiyle ilişki içerisindedir. Erbay'ın daha sonraki yayınlarında Cumhuriyet dönemi sanatsal değişimi, Atatürk'ün sanat politikası ve sanat eğitiminin gelişimi gibi konuları ele alması, yüksek lisans araştırmasında başlayan tarihsel ve kurumsal ilgiyi sürdürdüğünü göstermektedir (Erbay, 1992; Erbay & Erbay, 2006).

Sanat politikası alanındaki bu birikim ile Erbay'ın tarihî kişileri ve kültürel miras yapılarını konu alan resimleri arasında dikkatli bir ilişki kurulabilir. Atatürk portreleri, tarihsel kişiliklerin temsilleri ve Ayasofya tabloları serisi, sanatçının geçmişe yönelik ilgisinin yalnızca görsel beğeniden doğmadığını düşündürmektedir. Bu eserlerde kişi ve yapıların tarihsel anlamları da üretim sürecinin bir parçası hâline gelmektedir. Ancak akademik araştırma ile belirli bir

eserin oluşumu arasında doğrudan ve tek yönlü bir neden-sonuç ilişkisi kurmak yerine, sanatçının tarihsel bilincinin konu seçimlerini ve yorumlama biçimini beslediğini söylemek daha yerinde olacaktır. Öyle ki, sanatçı bahsi geçen dönemler haricinde de tüm medeniyetlere büyük saygı duyarak özellikle İstanbul Üniversitesi Müze Yönetimi Tezli Yüksek Lisans Programı kapsamında verdiği “Sanat Tarihinin Müze Uzantısı” (İstanbul Üniversitesi, 2019) dersinde dünya sanat tarihini müzelerle ilişkilendirerek; her birini güncel konularla bağdaştırıp özenle öğrencilerine aktarmaktadır. Yeditepe Üniversitesi İşletme Yönetimi MBA Yüksek Lisans Programı’nda “Art Policy” dersi vermesi; Boğaziçi Üniversitesi yaz okullarında uzun yıllar boyunca Bizans mimarisi, yapıları ve kültürü ile Osmanlı mimari yapıları üzerine dersler yürütmesi ve ayrıca Boğaziçi Üniversitesi İkinci Bahar Programı kapsamında yetişkin eğitime yönelik sanat tarihi akımları ve güzel sanatlar modüllerinde eğitim vermesi, sanatçının akademik birikiminin çeşitlenmesine katkı sağlamış; bu disiplinlerarası deneyim, eserlerinde ele aldığı konu ve temaların biçimlenmesinde de etkili olmuştur. Bu açıdan Erbay’ın tarihsel konulara yönelişi nostaljik bir geçmiş tasviriyle sınırlı değildir.

Dolayısıyla sanat politikası araştırmaları, Erbay’ın ressam kimliğine dışarıdan eklenmiş akademik bir uzmanlık alanı olarak görülmemelidir. Bu çalışmalar, sanatçının resme yalnızca yüzey ve teknik üzerinden değil; tarih, kurum, toplum ve kültürel bellek üzerinden de yaklaşmasını sağlayan düşünsel bir zemin oluşturmuştur.

Sanat Üretimi ile Akademik Bilginin Karşılıklı Etkileşimi

Mutlu Erbay’ın 1989 yılından itibaren Boğaziçi Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümünde görev yapması, sanat üretimi ile akademik faaliyetlerini uzun süre aynı kurumsal ortam içerisinde sürdürmesine imkân vermiştir (Erbay, 2025, s.24.). Üniversite ortamı, sanatçının yalnızca ders verdiği bir çalışma mekânı değil; üretim, araştırma, yazma, sergileme ve farklı disiplinlerden araştırmacılarla iletişim kurma süreçlerinin kesiştiği bir alan olmuştur.

Bu bağlamda Erbay’ın kitapları, uygulamadan bağımsız kuramsal metinler olarak değerlendirilmemelidir. Editörlüğünü üstlendiği ve birçok kitap içi bölümlerine, makaleleriyle akademik ve sanatsal dergilere gösterdiği katkıların *Plastik Sanatlar Eğitiminin Gelişimi*, *Cumhuriyet Dönemi Sanatsal Değişimin Yayınlarına Yansıması*, *Atatürk’ün Sanat Politikası*, *Resim Sanatı Disiplinleri ve Sanat Eğitimi Üzerine* (Erbay, 2013) başlıklı kitaplar, sanat eğitimi, sanat tarihi, politika ve uygulama arasındaki ilişkiyi farklı yönleriyle ele almaktadır.

Söz konusu yayınlar, sanatçının atölye deneyimini kavramsallaştırmasına ve sanat alanındaki bilgi birikimini sistemli biçimde aktarmasına olanak tanımıştır (Erbay, 2025, s.25). 1990 yılından itibaren Sanat Dünyası, Sanat Çevresi, Sanat Eleştirisi, Türkiye’de Sanat, Genç Sanat, Milliyet Sanat gibi dönemin önemli dergilerinde sürekli makaleleri yayınlanmıştır.

Bu nedenle Mutlu Erbay’ın sanatçı-akademisyen kimliği, iki ayrı mesleki rolün yan yana sürdürülmesi biçiminde kısa bir şekilde açıklanamaz. Akademik araştırma, eserlerin tarihsel ve kuramsal zeminini genişletirken; sanat üretimi de akademik çalışmaların uygulama ve görsel deneyimle ilişki kurmasını sağlamaktadır.

Leicester Üniversitesi’nde Museum Studies Eğitimi ve Uluslararası Müzecilik Perspektifi

Mutlu Erbay’ın sanat eğitiminden müzeciliğe yönelişinde belirleyici aşamalardan biri, 1994 yılında İngiltere’de alanın en köklü üniversitelerinden Leicester Üniversitesi’nde doktora sonrası aldığı Müzecilik Çalışmaları (*Museum Studies*) eğitimidir. Erbay’ın resmî akademik özgeçmişinde bu çalışma, Leicester Üniversitesi’nde 1994 yılında gerçekleştirilen müze çalışmaları eğitimi olarak kayıtlıdır (Boğaziçi Üniversitesi, 2026). Sanatçının resim, sanat eğitimi ve sanat politikası ekseninde gelişen akademik birikimi, Leicester deneyimiyle ve sonrasında Almanya’daki müzecilik uygulamalarıyla birlikte koleksiyon, müze yönetimi, sergileme, yorumlama ve ziyaretçiyle iletişim gibi müzeciliğin temel sorunlarına doğru genişlemiştir.

Bu eğitimin gerçekleştiği tarih, Erbay’ın mesleki gelişimi açısından olduğu kadar Türkiye’de müzecilik eğitiminin tarihsel durumu bakımından da önemlidir. Türkiye’de müzecilik uygulamalarının köklü bir geçmişi bulunmakla birlikte, müzeciliğin bağımsız bir akademik eğitim ve uzmanlık alanı olarak üniversitelerde kurumsallaşması 1990’lı yıllarda henüz başlangıç aşamasındaydı (Erbay, 2009, s.22-24). Türkiye’deki lisansüstü müzecilik ve müze eğitimi programlarının önemli bir bölümü ise daha sonraki süreçlerde, Prof. Dr. Fethiye Erbay’ın yoğun çabalarıyla modern adımlarla kurulmuştur (Erbay, 2025, s.172-192). Bu nedenle Mutlu Erbay’ın 1994 yılında Leicester Üniversitesi’nde müzecilik eğitimi alması, Türkiye’den uluslararası müzecilik eğitime yönelen ve bu alanda eğitim alan az sayıdaki dönem akademisyenlerinden biri olarak değerlendirilmelidir. Bu ortam, Erbay’ın müzeyi yalnızca sanat ve tarih nesnelerinin korunduğu bir kurum olarak değil; araştırma, yönetim, sergileme, eğitim ve toplumsal iletişim işlevlerinin birlikte yürütüldü-

ğü bir yapı olarak değerlendirmesine katkıda bulunmuş olmalıdır. Bu eğitimin etkisi; sanatçının müze mekânına bütüncül yaklaşımında, sergilemeyi planlama gerektiren bir iletişim süreci olarak ele almasında ve koleksiyon nesnesiyle ziyaretçi arasındaki ilişkiye verdiği önemde izlenebilir.

Dolayısıyla İngiltere eğitimi, Erbay'ın sanatçı kimliğinden müzeci kimliğine geçtiği bir kopuş noktası olarak değil, mevcut sanat ve eğitim birikimini yeni bir kurumsal ve mekânsal bağlamda değerlendirmesine olanak sağlayan bir genişleme evresi olarak okunmalıdır. Resim yüzeyinde geliştirilen görsel düzenleme ilkeleri bu deneyim sonrasında koleksiyon, arşiv, sergi ve ziyaretçi ilişkisini kapsayacak şekilde genişlemiş; müze mekânı sanat, eğitim ve kültürel mirasın bir arada ele alınabileceği disiplinlerarası bir çalışma alanına dönüşmüştür.

Sanat Eğitiminden Müze Çalışmalarına

Mutlu Erbay'ın müzecilik alanına yönelimi, sanat pratiğinden uzaklaşma veya farklı bir meslek alanına geçiş şeklinde olmamıştır. Müzecilik çalışmaları, sanatçının eğitim, tarih, arşiv, görsel düzenleme ve kültürel mirasa yönelik ilgisinin ortak bir uygulama alanında birleşmesini sağlamıştır.

Erbay'ın görev aldığı projeler ve üniversitelerde vermiş olduğu dersler yalnızca sanat eserleriyle değil; bilimsel belgeler, arşiv malzemeleri, tarihî nesneler ve farklı koleksiyon türleriyle çalışmasını gerektirmiştir. Buna paralel olarak, Doç. Dr. Mutlu Erbay'ın dünyada birçok ülkeye seyahat etmesi, akademisyen ve ressam kimliği ile birçok protokol ziyaretinde ve üst düzey bilimsel toplantılarda yer alması; gittiği yerlerdeki kültür kurumlarını ziyaret ederek hikâyelerini öğrenmesi, bunları karşılaştırmalı olarak analiz ederek öğrencileriyle de paylaşması; bulunduğu projelerde akademik ve yeni bir sanatçı bakış açısı kazanarak ürettiği eserleri açısında çift taraflı katkı olarak değerlendirilmelidir.

Arşiv ve koleksiyon malzemesinin sergilenmesi, nesnelerin mekâna fiziksel olarak yerleştirilmesinden ibaret değildir. Hangi malzemenin seçileceği, nesnelerin hangi sıra içerisinde sunulacağı, ziyaretçinin bakışının nereye yöneltileceği, belgelerle açıklama metinlerinin nasıl ve hangi teknolojiler yardımıyla ilişkilendirileceği ve deneyimsel sergi bütünlüğünün hangi görsel araçlarla sağlanacağı gibi kararları içerir. Erbay'ın resim eğitiminden edindiği kompozisyon, denge, ritim, perspektif ve görsel hiyerarşi bilgisi, bu karar süreçlerinde işlevsel bir altyapı sağlamıştır.

Bununla birlikte müze çalışmaları da sanatçının resme bakışını genişletmiş olabilir. Müze ortamında eser, yalnızca biçimsel bir varlık değildir; kökeni, kullanımı, bağlamı ve koleksiyona giriş süreciyle anlam kazanmaktadır. Benzer

biçimde tarihsel bir portre veya mimari resim de yalnızca görsel özellikleriyle değil, temsil ettiği kişi, dönem ve kültürel bellekle ilişkilidir. Erbay’ın tarihî kişilere ve yapılara yönelik ilgisi, bu müze ve arşiv deneyimiyle daha kapsamlı bir bağlam içinde de okunabilir. 2011 yılında ilk baskısı yayımlanan *Müze-lerde Sergileme ve Sunum Tekniklerinin Planlanması* adlı kitap, bu birikimin sistemleştirildiği önemli çalışmalarından biridir.

Mutlu Erbay, 2019 yılından bu yana İpek Yolu Sanatçıları Platformu Başkanlığı görevini yürütmekte; 2014 yılından itibaren Uluslararası Üniversite Müzeleri Birliği Platformunda (UNIMUZED) Başkan Yardımcısı olarak görev almaktadır. Uluslararası müzecilik ve sanat çevreleriyle ilişkilerini sürdüren Erbay, 2020 yılından bu yana Uluslararası Müzeler Konseyi (ICOM), 2014 yılından bu yana ise Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği (UPSD) Türkiye üyesidir. Akademik, sanatsal ve müzecilik alanlarındaki çalışmaları çeşitli ödüllerle takdir edilen Erbay; Boğaziçi Üniversitesi Genç Öğretim Üyeleri Teşvik Ödülü’ne (2002), UNIMUZED Üniversite Müzeleri Bilim İnsanı Ödülü’ne (2017), Trakya Üniversitesi Üniversite Müzelerinin Gelişimine Katkı Ödülü’ne (2018), Bulgaristan Georgia Papazov Art Gallery tarafından verilen Museum 2018 Award’a (2018) ve Üniversite Müzeleri İnisiyatifi Üniversite Müzeleri Kültürel Miras Ödülü’ne (2020) layık görülmüştür (Erbay, 2025, s.30). Erbay ayrıca 2025 yılında Örsçelik Balkan Yaratıcı Düşünce Ödülü’nü almıştır (MGSSAV, 2025). 2026 yılında Atatürk Müzesi Ödülü’ne ve Marmara Grubu Vakfı Kültür Elçisi Ödülü’ne değer görülmüştür (MGSSAV, 2026).

Doç. Dr. Mutlu Erbay’ın Tuval Yansımaları

Akademisyen ressam Doç.Dr. Mutlu Erbay’ın sanatsal üretiminde desen, bitmiş esere ulaşmak için kullanılan geçici bir hazırlık çalışmasından daha geniş bir işleve sahiptir. Eserlerinde yer alan figür, portre, otoportre ve mimari çizimler; sanatçının biçimi çizgi, leke, ton, oran ve perspektif aracılığıyla çözümlendiğini göstermektedir. Bu çalışmalar, sonraki dönem yağlı boya resimlerinde belirginleşen figür-mekân ilişkisi ile mimari yapının kuruluşuna ilişkin görsel altyapının erken örnekleri olarak değerlendirilebilir (Erbay, 2007).

Çizgi, Figür ve Otoportre

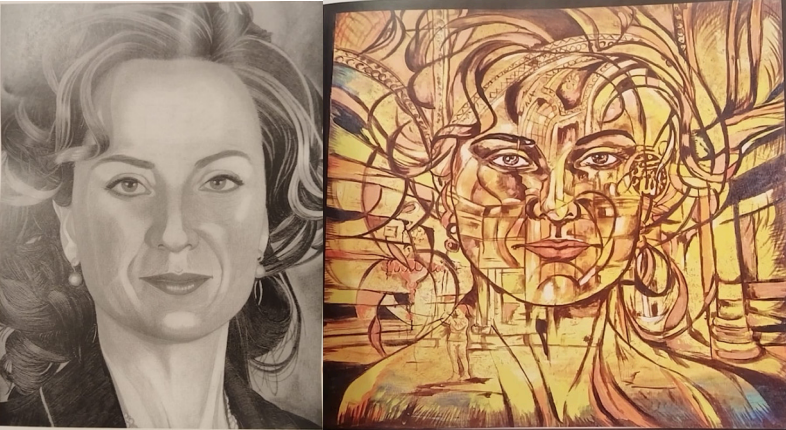
Kitapta yer alan figür desenlerinde beden, yalnızca dış konturla sınırlanmış kapalı bir biçim olarak ele alınmamıştır. Eklem, kas, giysi ve beden hareketini izleyen çizgiler, figürün iç yapısını ve ağırlık merkezini görünür hâle

getirmektedir. Çizginin bazı bölgelerde yoğunlaştırılması, ışık-gölge etkisi yaratmanın yanında izleyicinin bakışını yüz, el ve bedenin yön değiştirdiği noktalara taşımaktadır. Bu nedenle Erbay'ın desenlerinde çizgi hem biçim kurucu hem de görsel hareketi yönlendirici bir unsur niteliğindedir.

Portre çalışmalarında da benzer bir analitik yaklaşım görülmektedir. Yüzün genel benzerliğinden önce göz çevresi, çene hattı, saçın yönü ve ışık alan yüzeyler arasındaki ilişki araştırılmaktadır. Kontrollü kontur çizgileri ile daha serbest ve üst üste binen taramalar birlikte kullanılarak yüzün anatomik yapısı kadar karakteri de belirginleştirilmektedir. Portre böylece fiziksel görünüşü kaydeden bir çalışma olmaktan çıkarak bireysel kimliğin çizgi aracılığıyla yorumlandığı bir alana dönüşmektedir.

Aşağıda yer alan ve basılı kaynaklarında görülen ilk otoportre, sanatçının ilerleyen yıllarda kendi imgesini Ayasofya'nın mimari yapısıyla birleştirdiği kompozisyon bakımından özellikle önemlidir. Erken otoportrede yüz, boş zemin üzerinde bağımsız bir inceleme nesnesidir, çizgi ve ton değerleri yüzün fiziksel yapısını belirgin kılar. Ayasofya temalı otoportrede bu sınırlar çözülmemekte; sanatçının yüz hatları kubbe, kemer ve dairesel bezemelerle ortak bir çizgisel ritim içinde bütünleşmektedir.

İki çalışma arasında doğrudan bir hazırlık-sonuç ilişkisi kurmak yerine biçimsel ve kavramsal bir dönüşümden söz etmek daha uygundur. İlk otoportrede çizgi bireysel kimliği tanımlarken, sonraki eserde sanatçının kimliği tarihsel mekân ve kültürel mirasla ilişkilendirilmektedir. Böylece otoportre, kendini gözlemlemeye dayalı bireysel bir temsilden, sanatçının kendisini tarihsel süreklilik içinde konumlandığı daha kapsamlı bir anlatıya dönüşmektedir.



Görsel 1 ve 2: Mutlu Erbay'ın *Resim Sanatı Disiplinleri* kitabındaki otoportresi; Mutlu Erbay'ın Ayasofya ile bütünleştirilmiş otoportresi

Ayasofya temalı otoportrede sanatçının yüzü yapının önüne yerleştirilmiş bağımsız bir imge değildir; mimarinin çizgisel ve simgesel dokusuna dâhil edilmiştir. Bu nedenle Ayasofya, yalnızca bir arka plan değil, bireysel kimlik ile toplumsal bellek arasındaki ilişkiyi kuran etkin bir unsur hâline gelmektedir.



Görsel 3 ve 4: Mutlu Erbay’a ait Antik büst çizimi; 2020 tarihli kitap kapağı

Yine sanatçının erken dönem eserlerinde yer alan antik kadın tasvirleri, yıllar sonra yayımladığı *Müzelde Yüz Yapılandırma Teknikleri* adlı çalışmayla birlikte değerlendirildiğinde, insan yüzüne ve tarihsel kimliğin görsel temsil biçimlerine yönelik süreklilik gösteren bir ilgi ortaya çıkmaktadır (Erbay, 2020). Bu iki üretim arasında doğrudan bir hazırlık-sonuç ilişkisi kurmak mümkün olmamakla birlikte, Erbay’ın erken dönemde sanatsal bir araştırma alanı olarak ele aldığı yüz ve figür sorununu ilerleyen yıllarda müzecilik, arkeoloji ve bilimsel yeniden yapılandırma bağlamında geliştirdiği söylenebilir. Antik kadın figürlerinde hayal gücü ve sanatsal yorumla biçimlenen tarihsel yüzler, akademik çalışmada disiplinler arası yöntemler aracılığıyla geçmişte yaşamış bireylerin kimliklerinin yeniden görünür kılınması sorununa dönüşmektedir. Bu süreklilik, Mutlu Erbay’ın ilgi alanlarını yalnızca tekrar etmediğini; bilgisini geliştirerek sanat ve akademik yaşama farklı yöntemler, kavramlar ve bakış açılarıyla aktardığını göstermektedir.

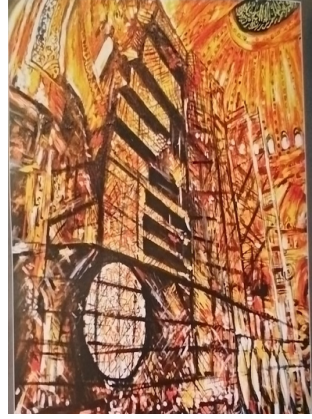
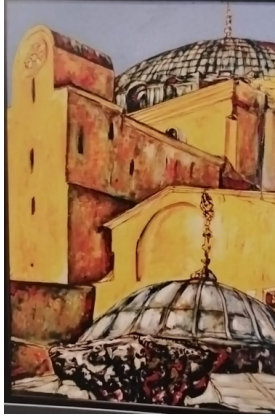
Mimari Çizimden Ayasofya Dizisine

Doç. Dr. Mutlu Erbay’ın fırçasının tuvale yansımada daima hareketlilik

vardır. Çiziminde mimari, durağan bir kütleler toplamı değildir. Yapılar arasındaki boşluklar, pencere tekrarları ve farklı yönlere uzanan çatı çizgileri, izleyicinin bakışını yüzey boyunca hareket ettiren ritmik bir sistem oluşturmaktadır. Bazı ayrıntıların açık bırakılması ise yapının bütünüyle kapalı ve tamamlanmış bir görüntüye dönüşmesini engellemektedir. Böylece çizim, gözlenen mimarinin aynen aktarılmasından çok, sanatçının seçme ve yeniden düzenleme sürecini görünür kılmaktadır. Sanatçının eğitimci ve gözlemci yanı, aldığı eğitimler bir arada düşünüldüğünde bu argüman anlam kazanmaktadır.

2018 tarihli katalog, Ayasofya çalışmalarının 2007–2018 yılları arasında sürdürülen kapsamlı bir proje çerçevesinde geliştiğini göstermektedir. Erbay, katalogdaki sanatçı metninde yapının mimarisinden, renklerinden ve günün farklı saatlerinde değişen ışığından etkilendiğini; 2026’da seksenden fazla yağlı boya Ayasofya resmi ürettiğini belirtmektedir. Bu açıklama, Ayasofya’nın tek bir mimari görüntünün tekrarı değil, farklı bakış açıları ve atmosferler üzerinden sürdürülen uzun süreli bir resimsel araştırma olduğunu ortaya koymaktadır (Erbay, 2018). Sanatçının Ayasofya’ya yönelik ilgisinin, yapının restorasyon çalışmaları ve imaret bölümünde açılan fakat günümüzde pasif durumda olan Halı Müzesi’nin açılış sürecinden önce başladığı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte Erbay’ın Prof. Dr. Fethiye Erbay ve Doç. Dr. Nuri Özer Erbay ile birlikte söz konusu süreçlerde yer alması, yapıyı farklı zamanlarda, değişen ışık koşullarında ve farklı işlevsel bağlamlar içinde gözlemlemesine imkân sağlamıştır. Bu nedenle restorasyon ve müzeleşme deneyimi, Ayasofya resimlerinin başlangıç noktası olarak değil, sanatçının önceden var olan ilgisini derinleştiren ve mekâna ilişkin görsel belleğini zenginleştiren bir etken olarak değerlendirilmelidir. *Bakmakla Görmenin Farkı* adlı 2015 tarihli eserde mimari yapı, açık renkli yüzeyler üzerinde belirginleşen siyah çizgiler aracılığıyla kurulmaktadır. Çizginin görünür bırakılması, yağlı boya yüzeyinin desen niteliğini bütünüyle ortadan kaldırmadığını göstermektedir (Erbay, 2018). Kubbe ve yapı kütleleri renk alanlarıyla doldurulsa da kompozisyonun temel taşıyıcısı çizgisel strüktürdür. Bu yönüyle eser, sanatçının erken mimari çizimleriyle Ayasofya dizisi arasındaki biçimsel sürekliliğin açık örneklerinden biridir.

Sarı Ayasofya’da ise çizgisel yapı, 19. yüzyıl mimarisinde önemli binalarda sıkça gördüğümüz güçlü sarı ve sıcak renk alanlarıyla birleşmektedir. Sarı, yapının gerçek yüzey rengini taklit eden betimleyici bir unsurdan çok, ışık ve tarihsel atmosferi taşıyan simgesel bir renk olarak kullanılmaktadır. Mimari kütlenin çizgilerle korunmasına karşın rengin yoğunluğu, yapıyı fiziksel ağırlığından uzaklaştırarak ışıkla çevrelenmiş bir kültürel bellek imgesine dönüştürmektedir.



Görsel 5, 6 ve 7: Mutlu Erbay, *Bakmakla Görmenin Farkı*, 2015, tuval üzerine yağlı boya, 90x100 cm; *Sarı Ayasofya*, 2014, tuval üzerine yağlı boya, 70x100 cm; *Kaostan Uyuma*, 2018, tuval üzerine yağlı boya, 90x100 cm

Kaostan Uyuma adlı çalışmada mimari unsurlar daha parçalı ve yoğun bir kompozisyon içerisinde ele alınmıştır. Kesişen çizgiler, koyu yapısal alanlar ve sıcak renk lekeleri, ilk bakışta karmaşık bir yüzey meydana getirmektedir. Bununla birlikte çizgilerin yönü, renk tekrarları ve koyu-açık dengesi bu parçalanmayı ortak bir ritim içerisinde birleştirmektedir. Eserin adında belirtilen “kaos” ile “uyum” ilişkisi, Ayasofya’nın farklı tarihsel ve mimari katmanlarının tek bir resim yüzeyinde bir araya getirilmesi üzerinden okunabilir.

Çizgisel Süreklilik ve Mekânın Dönüşümü

Erbay’ın erken dönem desenleri ile Ayasofya resimleri arasındaki temel bağ, çözümleme ve yeniden kurma yönteminde ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda kümülatif akademik ve deneyimsel müze ziyaretlerinin de eserlerini tasarlarken aldığı ilhama önemli katkı sunmaktadır.

Sanatçı, mimariyi tek ve sabit bir bakış noktasından kaydedilmiş bir görüntü olarak ele almamaktadır. Mutlu Erbay’ın mizacında belirginleşen bilim insanı merakı, sorgulama isteği, hareketlilik ve durağanlıktan uzak durma eğilimi, onun mekânla kurduğu ilişkiye de yansımaktadır. Bilim insanı kimliğiyle yapıyı inceleyen, farklı açılardan gözlemleyen ve zihninde yeniden değerlendiren Erbay, mimariyi belleğinde bütünleştirerek ilhamın yönlendirdiği özgün bir kompozisyon hâlinde tuvale aktarmaktadır. Araştırmacı olarak sanatçının atölyedeki üretim sürecine bizzat tanıklık etmiş; Erbay’ın özel bir ayrıntıyı doğrulama gereksinimi bulunmadıkça herhangi bir görsel kaynağa başvurma-

dan mimari biçimleri kısa sürede, güçlü bir kompozisyon ve estetik bütünlük içerisinde resim yüzeyine taşıyabildiğini gözlemlediğimi eklemek isterim. Bu üretim biçimi, sanatçının gelişmiş görsel belleğinin ve mekânsal kavrayışının yanı sıra araştırmacı ve sezgisel mizacının da resimlerine doğrudan yansıdığını göstermektedir.

Bazı eserlerde yapının dış görünümü öne çıkarılırken bazı kompozisyonlarda izleyici kubbe, kemer ve galerilerin oluşturduğu iç mekâna yaklaştırılmaktadır. Perspektif zaman zaman tek bir noktaya bağlı kalmamakta; farklı görüş açıları aynı yüzey içerisinde birleştirilmektedir. Bu durum, mimariyi dışarıdan seyredilen durağan bir nesne olmaktan çıkararak görsel olarak deneyimlenen bir mekâna dönüştürmektedir. Bu da sanatçının bakış açısını ve özgün stilini ortaya koymaktadır. Sanatçının eserlerine kronolojik olarak bakıldığında aynı mekânsal duyarlılığın renk, ışık, kültürel bellek ve kişisel deneyimle genişlediği görülebilir. Desen, yağlı boya resmin altında kaybolan bir hazırlık evresi değil; sanatçının mimariyi görme ve yorumlama biçimini sürdüren temel düşünsel yapıdır.

Tarihsel Belge, Kültürel Bellek ve Sanatla Portreleri Yeniden Görünür Kılma

Mutlu Erbay'ın tarihsel kişileri konu alan portrelerinde, figürün tanınabilirliği ile sanatçının kişisel resim dili arasında dengeli bir ilişki kurulmaktadır. Yüzün fiziksel özelliklerinin yanı sıra kıyafet, üniforma, başlık, nişan ve duruş gibi ayrıntılar, figürün belirli bir tarihsel dönemin temsilcisi olarak algılanmasına katkı sağlamaktadır (Erbay, 2025, s. 30).

Sanatçının fotoğraf, arşiv belgesi ve önceki görsel temsillerden yararlanması, portrelerin belgesel bir başlangıç noktasına dayandığını göstermektedir. Ancak bu kaynaklar doğrudan kopyalanmamakta; renk, ışık, fırça kullanımı ve kompozisyon aracılığıyla yeniden yorumlanmaktadır. Böylece figürün tarihsel kimliği korunurken sanatçının kişisel üslubu da görünür hâle gelmektedir.

Portrelerin müze ve sergi bağlamında bir araya getirilmesi, eserlerin anlam alanını genişletmektedir. Örneğin, 8 Haziran 2026 tarihinde açılışı yapılan ve 8 Aralık 2026 tarihlerine kadar ziyarete açık olan; danışmanlığını ve küratörlüğünü yaptığı Ataşehir Belediyesi Yüzüncü yıl Atatürk Müzesi ve Kütüphanesi'ndeki "Yüzyılı Aşan İzler" kişisel resim sergisindeki Mustafa Kemal Atatürk'e ait tarihsel portrelerin benzer çerçeveler içinde, yaklaşık aynı göz hizasında ve dengeli aralıklarla sergilendiği görülmektedir. Bu düzen, izleyicinin eser-

leri karşılaştırmalı biçimde değerlendirmesine ve portreleri tarihsel süreklilik oluşturan ortak bir anlatının parçaları olarak okumasına olanak sağlamaktadır.

Erbay’ın portreleri, geçmişte yaşamış kişileri güncel izleyiciyle yeniden karşılaştırarak tarihsel belleğin dolaşıma girmesine katkıda bulunmaktadır. Özellikle müze koleksiyonlarına dâhil edilen çalışmalar, ilgili kişilerin kurumsal anlatı içindeki temsilini tamamlayan veya genişleten görsel unsurlara dönüşmektedir.

Sanatçı, farklı görsel kaynaklardaki kişileri ve unsurları ortak bir resim yüzeyinde bir araya getirerek belgenin tekrarından çok yeni bir tarihsel anlatı oluşturmaktadır. Bu tür sanatsal yeniden yapılandırmalar, çağdaş yorum niteliği açıkça belirtilmek koşuluyla, müze koleksiyonlarındaki anlatsal boşlukların tamamlanmasına ve tarihsel ilişkilerin ziyaretçi tarafından anlaşılmasına katkı sağlayabilir. Bununla birlikte bu eserler belgesel gerçekliğin doğrudan karşılığı olarak değerlendirilmemelidir; figürlerin yerleşimi, renk, ışık ve yüz ifadeleri sanatçının yorumunu içermektedir. Bu eserler müze koleksiyonlarına girdiklerinde yalnızca sanat nesnesi olarak değil, kurumsal belleği ve ziyaretçi yorumunu biçimlendiren görsel kaynaklar olarak da işlev kazanmaktadır.

Doç. Dr. Mutlu Erbay’ın Resimleri için Sanatçı Yorumları

Mutlu Erbay’ın sanatının değerlendirilmesinde eserlerin biçimsel özelliklerinin yanı sıra sanat tarihçileri, sanat eğitimcileri ve eleştirmenlerin görüşleri de önem taşımaktadır. Bu değerlendirmeler, sanatçının üretiminin farklı dönemlerde hangi kavramlar üzerinden okunduğunu göstermektedir. Bununla birlikte eleştirel görüşler değişmez hükümler olarak değil, ait oldukları dönemin alımlama biçimini yansıtan kaynaklar olarak değerlendirilmelidir.

Mutlu Erbay’ın 2018 tarihli kataloğunda yer alan değerlendirmeler ağırlıklı olarak Ayasofya resimleri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu metinlerde sanatçının çizgi, renk, ışık, perspektif ve mimari yapıyı yorumlama biçimi öne çıkarılmış; Ayasofya’nın yalnızca fiziksel görünümüyle değil, tarihsel ve simgesel katmanlarıyla ele alındığı belirtilmiştir.

Prof. Dr. İsa Başlıoğlu, kompozisyonun kuruluşuna, konuya uygun renk seçimine ve yağlı boya tekniğinin yapısal kullanımına dikkat çekmektedir. Bu yaklaşımda çizgi ve renk, mimari görüntüyü betimleyen yardımcı unsurlar olmaktan çıkarak eserin iç düzenini kuran temel bileşenlere dönüşmektedir (Erbay, 2018).

Prof. Dr. Ümit Gezgın, Erbay'ın ressam, akademisyen ve sanat yazarı kimliklerinin birlikteliğini vurgulamaktadır. Sanatçının sanat eğitimi, sanat tarihi, müzecilik ve kültür politikaları alanlarındaki çalışmaları, resimlerinin doğrudan açıklaması olmamakla birlikte üretiminin düşünsel zeminini genişletmektedir (Erbay, 2018).

Ahmet Özel ise Ayasofya resimlerindeki ışık, sıcak sarı ve altın tonları ile mimari atmosfer üzerinde durmaktadır. Erbay'ın kendi portresini Ayasofya ile bütünleştirdiği eser, geçmiş ile günümüzün aynı kompozisyonda buluşması ve sanatçının kültürel miras karşısındaki konumunu görünür kılmaları bakımından değeriendirilmiştir (Erbay, 2018).

Prof. Dr. Selçuk Mülâyim'in, Mutlu Erbay'ın 19 Nisan 2026 tarihli kişisel sergisinin açılışında yaptığı değeriendirme, sanatçının olgunluk dönemi üretiminin sanat tarihi perspektifinden konumlandırılması bakımından önemlidir. Erbay'ın 1985 yılında tanıştığı ve sanatsal gelişiminde örnek aldığı hocalarından biri olan Mülâyim, sanatçının güçlü bir disiplin içerisinde, alanın önemli hocalarıyla çalışma fırsatı bulmasını büyük bir şans olarak değeriendirmektedir.

Mülâyim, uzun yıllardır sanatçılar ve sanat eserleri üzerine konuştuğunu belirterek Erbay'ın resimlerinde “ok erkeksi bir cesaret” bulunduğunu ifade etmiş; fırçanın evik ve agresif kullanımını özellikle Ayasofya gibi zor ve görkemli bir mimari yapıyı resmetme cesaretiyle ilişkilendirmiştir (S. Mülâyim, kişisel iletişim, 19 Nisan 2026). Bu değeriendirme, Erbay'ın resimlerini yalnızca konu seçimi bakımından değil, sanatçının yüzey üzerindeki doğrudan, kararlı ve hareketli müdahalesi üzerinden de ele almaktadır. Mülâyim'in yaklaşımında fırça kullanımı, sanatçının teknik becerisinin yanı sıra mimari yapı karşısında geliştirdiği özgüvenli tavrın göstergesi hâline gelmektedir.

Erbay da aynı sergi açılışında Ayasofya'ya duyduğu ilginin zaman içerisinde giderek arttığını “Ayasofya'yı çok seviyorum, sevdikçe sevesim geliyor.” diyerek belirtmiştir (M. Erbay, kişisel iletişim, 19 Nisan 2026). Sanatçıya göre Ayasofya; mimari, matematik, insan emeği ve kolektif çabanın bir araya geldiği, insanları ortak bir mekânda buluşturan çok katmanlı bir yapıdır. Yapının iç mekânının günün farklı saatlerinde ya da farklı mevsimlerde değışen ışıkla yeniden farklı bir renkle görünür hâle gelmesi sanatçıyı büyülemektedir. Erbay, resimlerinde Ayasofya'yı meydana getiren insan emeğini, tarihsel kişileri ve insanların dönüştürücü gücünü temsil etmek istediğini, insan emeğine ve gücüne çok önem verdiğini ifade etmiştir. (M. Erbay, kişisel iletişim, 19 Nisan 2026).

Müze ve Kurum Koleksiyonlarında Mutlu Erbay’ın Eserleri

Mutlu Erbay’ın müzelerle ilişkisi, sergileme ve müze planlama projelerinde görev almasının ötesine uzanmaktadır. Sanatçının eserlerinin ulusal ve uluslararası müze, üniversite ve kamu koleksiyonlarında yer alması, resim üretimi ile müzecilik pratiğinin doğrudan kesiştiği bir alan oluşturmaktadır. Geçici bir sergide izleyiciyle buluşan eser, müze koleksiyonuna dâhil edildiğinde yalnızca sanatsal değer taşıyan bir nesne olarak değil, kurumun oluşturduğu tarihsel ve kültürel anlatının kalıcı bir parçası olarak işlev kazanmaktadır.

Prof. Dr. Fethiye Erbay’ın aktardığı bilgilere göre Mutlu Erbay’ın Atatürk portreleri Kuzey Makedonya’daki Manastır Askerî İdadî Müzesi’nde, *Çift Başlı Kartal* adlı eseri ise Bulgaristan’daki Yambol George Papazov Resim Heykel Müzesi’nde bulunmaktadır. Türkiye’de Trakya Üniversitesi II. Bayezid Külliyesi İmarat Müzesi, İlhan Koman Resim ve Heykel Müzesi, Işık Üniversitesi Exlibris Müzesi, Boğaziçi Üniversitesi Kültürel Miras Müzesi, İBB Panorama 1453 Tarih Müzesi, Aşçıyan Tevfik Fikret Müzesi, Manastır Askerî İdadisi, Romanya Kraliçesi Sarayı, Sofya Üniversitesi, Boğaziçi Üniversitesi ve Trakya Üniversitesi binaları ile tarihi mekanlar da sanatçının eserlerinin bulunduğu kurumlar arasında gösterilmektedir. Doç. Dr. Mutlu Erbay’ın bazı çalışmaları, yeni kurulan müzelerin koleksiyonlarını desteklemek ve kamusal kültür hizmetine katkı sağlamak amacıyla üretilmiş ve sergilenmiştir. Sanatçının gönüllü olarak gerçekleştirdiği kimi yağlı boya eserler ise uluslararası konferans ve sempozyumlar kapsamında Türkiye’yi temsilen devlet başkanları, diplomatlar, rektörler, konsoloslar ve dinî liderler gibi üst düzey kişilere armağan edilmiştir. Erbay’ın eserleri ayrıca yukarıda adı geçen yerlerin haricinde çeşitli üniversitelerin, kamu kurumlarının ve özel koleksiyonların bünyesinde de yer almaktadır. Eserlerin farklı kurumsal ve özel koleksiyonlara dâhil edilmesi, sanatçının üretiminin dolaşım alanını genişletirken konu ve işlev çeşitliliğini de görünür kılmaktadır. Aynı zamanda işbu çalışmalarının görselleri ve bulunduğu yerler ile süreçlerine dair detaylı bilgi için “Ayasofya Ressamı Akademisyen Mutlu Erbay’ın Çalışmalarının Sanat ve Müzecilik Alanındaki İzdüşümü” makalesi incelenebilir (Erbay, 2025, s.27-29).

Sonuç

Bu çalışma, Mutlu Erbay’ın sanatsal üretimini biyografik bir kronoloji veya birbirinden bağımsız mesleki faaliyetler toplamı olarak değil; resim, sanat eğitimi, sanat politikası ve müzecilik arasında gelişen bütünlüklü bir pratik ola-

rak değerlendirmiştir. İncelenen eserler ve kaynaklar, sanatçının erken dönem desenlerinden Ayasofya dizisine, tarihsel portrelerinden sergileme projelerine kadar uzanan üretiminde çizgi, perspektif, kompozisyon, ışık ve mekân kavramlarının belirleyici olduğunu göstermektedir.

Sanatçının farklı dönemlerde farklı tekniklerle ürettiği eserlerinden yağlı boya tablolarına dek gördüklerimiz, çizgisel düşüncenin farklı bir teknik ve anlatı düzeyinde sürdürülmesi olarak okunabilir.

Ayasofya dizisi, Erbay'ın sanatında mimari biçim ile tarihsel anlamın en yoğun biçimde birleştiği üretim alanıdır. Yapının farklı bakış açılarından ve günün değişen ışık koşulları altında ele alınması, Ayasofya'yı sabit bir mimari görünüm olmaktan çıkarmıştır. *Bakmakla Görmenin Farkı*, *Sarı Ayasofya* ve *Ka-ostan Uyuma* gibi eserlerde çizgi, renk ve mimari strüktür farklı oranlarda öne çıkmakta; yapı kimi zaman tanınabilir biçimini korurken kimi zaman ritmik ve parçalı bir yüzey düzenine dönüşmektedir. Sanatçının aynı konu üzerinde uzun yıllar çalışması, Ayasofya'yı tekrarlanan bir motiften ziyade sürekli yeniden yorumlanan görsel bir araştırma alanı hâline getirmiştir. Bu nedenle gelecek çalışmalarda başlı başına bir araştırma ve belki ders konusu olarak okutulma potansiyeli taşımaktadır.

Erken otoportre ile Ayasofya'nın mimari dokusuyla bütünleştirilen sonraki otoportre arasındaki ilişki, sanatçının kimlik yaklaşımındaki dönüşümü göstermektedir. İlk çalışmada yüz, çizgi ve ton aracılığıyla çevresinden ayrılan bireysel bir inceleme alanıyken, sonraki kompozisyonda sanatçının imgesi tarihsel mekânın biçimleriyle birleşmektedir. Böylece otoportre, fiziksel benzerliğin araştırılmasından sanatçının kendisini kültürel miras ve tarihsel süreklilik içerisinde konumlandığı bir temsil biçimine geçmektedir. Sanatçı, Türk resim ve sanat tarihinin önemli akademisyen ressamı arasında anılmaya devam edecektir.

Erbay'ın tarihsel portreleri de benzer biçimde belge ile sanatsal yorum arasında konumlanmaktadır. Fotoğraf, arşiv belgesi veya önceki görsel kaynaklardan yararlanılması, eserlerin tarihsel bir dayanağa sahip olmasını sağlarken; figürlerin yerleşimi, renk düzeni ve ışık sanatçının yorumunu görünür kılmaktadır. Bu portrelerin müze koleksiyonlarına girmesiyle birlikte anlamları da genişlemektedir. Aşıyan Müzesi'nde sergilenen Tevfik Fikret aile tablosu, çağdaş bir resmin tarihi kişilik müzesinin biyografik anlatısını nasıl destekleyebileceğini göstermektedir. Eser, tarihsel belgenin yerine geçmemekte; mevcut kaynaklardan hareketle müzede temsil edilen yaşam öyküsüne yeni bir görsel yorum eklemektedir.

Mutlu Erbay’ın müzecilik alanındaki çalışmaları, sanatçı kimliğinin dışında gelişen teknik faaliyetler değildir. Leicester Üniversitesinde aldığı eğitimi, Türkiye’de müzecilik eğitiminin henüz sınırlı ölçüde kurumsallaştığı bir dönemde sanatçının uluslararası müze kuramı ve uygulamalarıyla ilişki kurmasını sağlamıştır. Bu deneyim; koleksiyon, sergileme, ziyaretçi, yorumlama ve kurum yönetimi arasındaki ilişkinin bütüncül biçimde değerlendirilmesine katkıda bulunmuştur. Sanat eğitiminden gelen görsel düzenleme bilgisi ile müzecilik eğitiminin planlama ve iletişim yaklaşımı, Erbay’ın sonraki küratörlük ve sergileme projelerinde ortak bir çalışma zemini oluşturmıştır.

Araştırmada kullanılan “resimsel düşüncenin mekânsallaşması” kavramı, bu ilişkinin açıklanmasına yardımcı olmaktadır. Resim yüzeyinde çizgi, renk, ışık ve boşluk aracılığıyla kurulan görsel hiyerarşi; müze mekânında nesne yerleşimi, görüş akışı, aydınlatma ve ziyaretçi rotası biçiminde karşılık bulmaktadır. Bununla birlikte müze mekânı büyük ölçekli bir resme indirgenemez. Kuruma, eğitim, erişilebilirlik, bilgi aktarımı ve ziyaretçi güvenliği gibi kurumsal gereklilikler, sergilemeyi resimsel kompozisyondan ayırmaktadır. Ortaklık, iki alanın aynı olması değil, seçme, düzenleme, vurgu ve bütünlük oluşturma süreçlerine dayanmasıdır.

Ayasofya dizisi üretiminin merkezî bir bölümünü oluşturmakla birlikte sanatçının desen, otoportre, tarihsel portre, sanat eğitimi, arşiv ve müze mekânına yönelik çalışmaları aynı görsel ve düşünsel sürekliliğin parçalarıdır. Her bir eser ve benzer tonlardaki ya da benzer yapıların yorumlandığı tablolar ayrı birer makaleye konu olabilir. Bunun yanı sıra iki ayrı sergi kataloğu ve diğer eserleri de yeni araştırma soruları ile farklı çalışmalara katkı sunabilir. Erbay’ın özgün konumu, tek bir konu veya teknikten çok, farklı bilgi ve uygulama alanları arasında kurduğu geçişler buna imkan tanımaktadır. Çalışmanın ulaştığı temel sonuç, Mutlu Erbay’ın sanatının yalnızca “Ayasofya ressamı” niteliğiyle sınırlandırılmayacağıdır; belki de bu nedenle aynı zamanda “Sanatın Perisi” olarak da anılmaktadır çünkü geçmişten, andan ve gelecekte ilhamla hayat enerjisini, kişiliğini, entelektüelliğini ve çok sevdiği öğretmenliği örnek bir Türk kadın ressamı ve akademisyeni olarak fırçasına yansıtmakta ve gelecek nesillere ilham olmaktadır.

Kaynakça

- Boğaziçi Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü. (2026). *Doç. Dr. Mutlu Erbay: Araştırma alanları ve akademik özgeçmiş*. https://finearts.bogazici.edu.tr/sites/finearts.bogazici.edu.tr/files/mutluerbay_cv_tr.pdf
- 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., & Erbay, M. (2006). *Cumhuriyet Dönemi (1923–1938) Atatürk'ün sanat politikası*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Erbay, F. (2009). *Müze yönetimini kurumsallaştırma çabası (1984–2009)*. Mimarlık Vakfı Enstitüsü.
- 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, F. (2025). Ayasofya ressamı akademisyen Mutlu Erbay’ın çalışmalarının sanat ve müzecilik alanındaki izdüşümü. F. Geçen ve M. Ateşli (Ed.), *Cumhuriyetten günümüze Türk resim sanatına akademik bakış IV* (s. 23–34). Palet Yayınları.
- Erbay, M. (1992). *The investigation of Turkish art policy in the Republican period (1920–1938): Atatürk’s views and sources* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Boğaziçi Üniversitesi.
- Erbay, M. (1997a). *Plastik sanatlar eğitiminin gelişimi*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Erbay, M. (1997b). *Yıldız Sarayı’nın 21. yüzyıla hazırlanması ve çağdaş müzecilik açısından değerlendirilmesi* [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Erbay, M. (2007). *Resim sanatı disiplinleri*. Alternatif Yayıncılık.
- Erbay, M. (2011). *Müzelerde sergileme ve sunum tekniklerinin planlanması*. 1. Baskı. Beta Yayıncılık.
- Erbay, M. (2013). *Sanat eğitimi üzerine*. Beta Yayıncılık.
- Erbay, M. (2018). *Mutlu Erbay* [Sergi kataloğu]. Afşar Yayıncılık.

- Erbay, M. (2020). *Müzelerde yüz yapılandırma teknikleri*. Efe Akademi Yayınları.
- Erbay, M. (2023). *Müzelerde sergileme ve sunum tekniklerinin planlanması*. 2. Baskı. Beta Yayıncılık.
- Erbay, N. Ö., Erbay, M., & Erbay, F. (2004). *Cumhuriyet Dönemi sanatsal değişimin yayınlara yansması*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Marmara Grubu Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Vakfı. (2025, 6 Mayıs). *Marmara Grubu Vakfı 15 dalda ödül verdi*. <https://marmaragrubu.org/marmara-grubu-vakfi-15-dalda-odul-verdi>
- Erbay, M. (t.y.). *Doç. Dr. Mutlu Erbay: Akademik özgeçmiş* [Özgeçmiş]. Boğaziçi Üniversitesi. 25 Temmuz 2026 tarihinde https://medias-tore.cc.bogazici.edu.tr/web/userfiles/files/mutluerbay_cv_tr.pdf adresinden erişildi.
- Marmara Grubu Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Vakfı. (2025, 6 Mayıs). *Marmara Grubu Vakfı 15 dalda ödül verdi*. <https://marmaragrubu.org/marmara-grubu-vakfi-15-dalda-odul-verdi>
- Marmara Grubu Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Vakfı. (2026, 15 Haziran). *Avrasya Ekonomi Zirveleri 30 yaşında*. <https://marmaragrubu.org/avrasya-ekonomi-zirveleri-30-yasinda>

Görsel Kaynakça

- Görsel 1:** Erbay, M. (2007). *Resim sanatı disiplinleri*. Alternatif Yayıncılık.
- Görsel 2:** Erbay, M. (2018). *Mutlu Erbay* [Sergi kataloğu]. Afşar Yayıncılık.
- Görsel 3:** Erbay, M. (2007). *Resim sanatı disiplinleri*. Alternatif Yayıncılık.
- Görsel 4:** Erbay, M. (2020). *Müzelerde yüz yapılandırma teknikleri*. Efe Akademi Yayınları.
- Görsel 5:** Erbay, M. (2018). *Mutlu Erbay* [Sergi kataloğu]. Afşar Yayıncılık.
- Görsel 6:** Erbay, M. (2018). *Mutlu Erbay* [Sergi kataloğu]. Afşar Yayıncılık.
- Görsel 7:** Erbay, M. (2018). *Mutlu Erbay* [Sergi kataloğu]. Afşar Yayıncılık.

7. BÖLÜM

UTKU VARLIK'IN RESİMLERİNDE GÖRSEL DİL VE SANATSAL İFADE

Gülseren ALDEMİR

Doktora Öğrencisi, Anadolu üniversitesi,
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı,
gulserenaldemir66@gmail.com,
<https://orcid.org/0000-0002-6830-0646>

Dr. Öğr. Üyesi Ceyhun VURUCU

Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi,
Resim-iş Eğitimi Anabilim Dalı, ceyhun.v1@gmail.com,
<https://orcid.org/0000-0002-2148-1857>

Giriş

Türk resim sanatının özgün temsilcilerinden Utku Varlık'ın sanatsal üretimi, yalnızca biçimsel ve teknik bir dönüşüm üzerinden değil sanatçının değişen düşünsel dünyası, yaşantısal deneyimleri ve gerçeklik kavrayışındaki dönüşümler bağlamında değerlendirilebilecek katmanlı bir yapı ortaya koymaktadır. Varlık'ın erken dönem çalışmalarında belirginleşen dışavurumcu ve toplumsal duyarlıklılı yaklaşım 1970'li yılların ortalarından itibaren yerini düşsel, şiirsel ve metafiziksel çağrışımları güçlü bir resim anlayışına bırakmıştır. Bu dönüşüm, sanatçının insan, doğa, zaman, mekân ve gerçeklik kavramlarını ele alış biçimindeki değişimle birlikte okunabilir (İskender, 2023).

Varlık, 1961-1966 yılları arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Sabri Berkel atölyelerinde eğitim almış; resim eğitiminin yanı sıra gravür ve litografi alanlarında çalışmalarını sürdürmüştür. 1970 yılında devlet bursuyla Paris'e giden sanatçı, 1971-1974 yılları arasında Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda George Dayez ile çalış-

mış, 1973-1975 yılları arasında ise Cachan Atölyesi'nde litografi çalışmalarına devam etmiştir (İnal, 1995). Sanatçının Paris deneyimi, coğrafi bir değişimden çok sanatsal düşüncesini dönüştüren önemli bir süreç olarak değerlendirilebilir.

Varlık'ın erken dönem üretimlerinde 1960'ların ve 1970'lerin politik atmosferinin izleri görülmektedir. Bu dönemde dışavurumcu bir anlatım dili aracılığıyla toplumsal yaşamın gerilimlerine ve birey üzerindeki etkilerine yönelen sanatçı, 1975 sonrasında bu doğrudan toplumsal ve politik söylemden uzaklaşarak düşsel bir anlatım geliştirmiştir. Bozlu Art Project'in sanatçıya ilişkin değerlendirmesinde bu dönüşüm; dışavurumcu anlatımdan ve toplumsal konulardan uzaklaşarak düşsel bir anlatıma yöneliş biçiminde ifade edilmektedir (Bozlu Art Project, t.y.). İstanbul Modern'in koleksiyon değerlendirmesinde sanatçının 1975 sonrası çalışmalarında ışık ve gölge ilişkileri, doğaya ait unsurlar, belirsiz zaman ve mekân kurguları ile sembolik betimlemelerin öne çıktığı; bu unsurların izleyiciyi düşsel bir atmosferin içerisine çektiği belirtilmektedir (İstanbul Modern, t.y.). Gülseli İnal'ın Varlık'ın sanatına ilişkin değerlendirmeleri de bu noktada önem kazanmaktadır. İnal, sanatçının resimlerinde gerçekliğin sınırlarını aşan, gizemli ve düşsel bir dünyanın kurulduğuna dikkat çekmektedir (İnal, 1995). Bu yaklaşım doğrultusunda Varlık'ın resimleri, belirli ve tamamlanmış bir anlatının taşıyıcıları değil zaman ve mekânın sınırlarının askıya alındığı bir imge alanı yaratmaktadır. Figür, doğaya eklemlenen ve onunla bütünleşen asal bir unsur hâline gelirken, doğa da salt gözleme dayalı bir çevre olmaktan çıkarak bilinç, düş ve sezgiyle biçimlenen metafizik bir mekâna dönüştüğü gözlemlenebilmektedir. Varlık'ın 2000 yılında Galeri Baraz 2'de düzenlenen Kozmos sergisinde Güngör Taner, Mustafa Ata ve Mustafa Altıntaş ile birlikte yer alması, sanatçının dönemin Türk resmindeki farklı biçimsel ve düşünsel yönelimlerle birlikte değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır. Sergi metninde Gülseli İnal, dört sanatçının birbirinden farklı resimsel diller geliştirmelerine karşın insanı ontolojik, etik ve tarihsel bir varlık olarak ele almaları bakımından ortak bir zeminde buluştuklarına dikkat çekmektedir (İnal, 2000).

Bu çalışmada Utku Varlık'ın sanatsal üretimi, sanatçının farklı dönemlerine ilişkin değerlendirmeler ve sanat yazını üzerinden ele alınarak onun gerçeklik, düş, insan, doğa, zaman ve mekân kavramlarını nasıl dönüştürdüğü üzerinde durulacaktır. Bu doğrultuda, sanatçının erken dönemindeki toplumsal ve politik duyarlılıktan düşsel ve metafizik bir görsel evrene yönelişi incelenecek, farklı dönemlerde ortaya çıkan düşünsel değişimlerin resimsel imgelem üzerindeki yansımaları değerlendirilecektir. Böylece Varlık'ın sanatında “gerçek” kavramının nasıl yeniden kurulduğu ve sanatın amacı konusunda geliştirdiği

yaklaşımın figüratif anlatım ile düşsel kurgu arasındaki ilişkide nasıl anlam kazandığı tartışılacaktır.

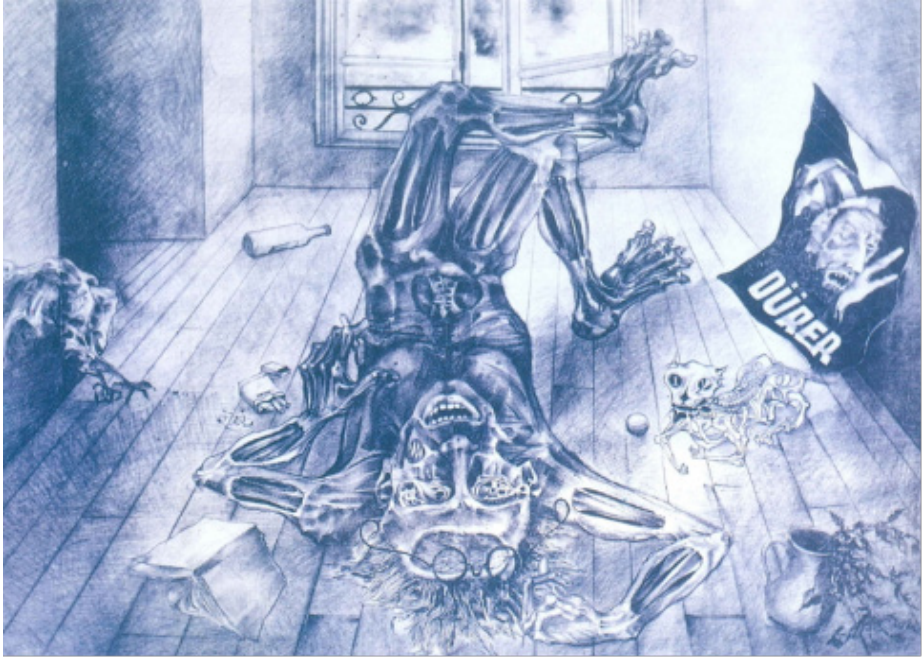
Utku Varlık'ın Resimlerinde İfade ve Anlamanın Dönüşümü

Utku Varlık'ın öğrencilik yıllarından 1970'lerin ortalarına uzanan erken dönem üretimleri, dışavurumcu bir anlayışın belirgin özelliklerini taşımaktadır. Bu dönemde sanatçı, toplumsal olayların, savaşın, yalnızlığın ve bireyin içinde bulunduğu kaotik durumların yarattığı gerilimi; biçim bozma, abartı ve yoğun bir figüratif anlatım aracılığıyla görünür kılar. Gerçekliğin doğrudan aktarımından ziyade yaşanan toplumsal ve bireysel gerilimin figürler üzerinden dönüştürülmesi Varlık'ın erken dönem resimlerinde belirgin bir anlatım stratejisi olarak öne çıkar. Bu yönüyle sanatçının erken dönem yaklaşımı, bireyin toplumsal yapı içerisinde maruz kaldığı baskı ve yabancılaşmayı yalnızca betimlemeyle kalmaz, söz konusu durumları biçimsel deformasyon aracılığıyla yoğunlaştırır (İnal, 1995).



Görsel 1. Utku Varlık, *Metro*, 65 × 50 cm, litografi (taşbaskı), 1972 (Bozlu Art Project, t.y.-b).

Bu anlayışın erken örneklerinden biri, Görsel 1’de yer alan Metro adlı litografisinde görülebilir. 1972 tarihli eserde, kapalı ve yoğun bir kent mekânı içerisinde hareket eden figürler, birbirleriyle ilişkileri belirginleşmeyen, aynı yönelim etrafında toplanmış bir kalabalık oluşturur. Metro gibi modern kentin anonimleşmiş mekânlarından birinin seçilmesi, bireyin kalabalık içerisindeki konumuna ilişkin bir sorgulamayı beraberinde getirebilir. Figürlerin bakışlarının ve bedenlerinin aynı doğrultuya yönelmesi kişisel farklılıkların geri plana itildiği bir hareketlilik duygusu yaratırken kompozisyonun genelindeki sıkışıklık bireyin içinde bulunduğu psikolojik gerilimi güçlendirir (Dinçer, 2020). Böylece kalabalık, fiziksel bir yoğunluğun yanı sıra modern kent yaşamında bireyin giderek anonimleşmesi ve çevresiyle kurduğu ilişkinin zayıflaması üzerinden okunabilecek bir yabancılaşma hâlini de temsil eder.



Görsel 2. Utku Varlık, *Otoportre*, 50 × 65 cm, litografi (taşbaskı), 1972 (Bozlu Art Project, t.y.-b).

Varlık'ın aynı döneme ait Otoportre adlı litografisi ise Görsel 2’de görüldüğü üzere, sanatçının toplumsal çevreye ilişkin gözlemlerinden bireysel varoluşa yönelen bakışını değerlendirmek açısından önem taşır. Metro’da kalabalık içerisinde anonimleşen birey, Otoportre’de doğrudan sanatçının kendi varlığı üzerinden ele alınır. Ancak burada otoportre, sadece fiziksel benzerli-

ğin aktarımına dayanan bir tür olarak değerlendirilmemiştir. Yüzün ve figürün resimsel biçimlenişi sanatçının kendisini görünür kılmaktan çok bireysel varoluşun taşıdığı gerilim ve içsel durumları açığa çıkaran bir ifade alanı oluşturur (Dinçer, 2020). Bu bakımdan iki eser birlikte düşünüldüğünde, Varlık'ın erken dönem üretiminde toplumsal olan ile bireysel olanın birbirinden kesin sınırlarla ayrılmadığı aksine kalabalık, kent, yalnızlık ve bireysel varoluş gibi kavramların aynı figüratif anlatım içerisinde kesiştiği söylenebilir.

Varlık'ın bu dönemdeki üretiminde litografi tekniğinin kullanımı dikkate değerdir. Sanatçının Paris'e gitmeden önceki ve Paris yıllarıyla kesişen basık çalışmalarının, çizginin doğrudanlığı ve siyah-beyaz karşıtlığının olanakları aracılığıyla figüratif anlatımın gerilimini güçlendirdiği görülmektedir. Nitekim sanatçının 1970 yılında devlet bursuyla Paris'e gitmesi ve burada George Dayez ile çalışması, sonraki üretiminde yalnızca teknik açıdan değil düşünsel ve görsel dil bakımından önemli bir dönüşümün başlangıcını oluşturmuştur (İnal, 1995). Dolayısıyla Paris deneyimi, Varlık'ın sanat yaşamında yalnızca biyografik bir dönüm noktası olarak değil gerçekliğin temsil ediliş biçimine ilişkin sorgulamalarının genişlediği bir süreç olarak değerlendirilebilir.



Görsel 3. Utku Varlık, *Zefir*, kâğıt üzerine karışık teknik, 1978 (Bozlu Art Project, t.y.-b).

1970'lerin ikinci yarısına gelindiğinde Utku Varlık'ın resimlerinde erken dönem çalışmalarında belirgin olan dışavurumcu deformasyonun işlevi değişmeye başlar. Biçim bozma artık yalnızca toplumsal ve psikolojik gerilimi görünür kılan bir anlatım aracı olmaktan çıkar. Figür, mekân ve nesneler gerçekliğin doğrudan karşılıkları olmaktan uzaklaşarak düşsel bir kurgunun parçalarına dönüşür. Böylece Varlık'ın resimlerinde gerçekliğin temsilinden çok, gerçekliğin imgesel olarak yeniden kurulmasına dayalı bir yaklaşım belirginleşir. Sanatçı, nesnel dünyanın gözlemlenebilir yüzeyinden uzaklaşarak insanın ruhsal deneyimlerine, tutkularına ve varoluşsal sorgulamalarına yönelirken, resim yüzeyini farklı zaman ve mekân katmanlarının bir araya gelebildiği bir alan olarak kullanmaya başlar (İnal, 1995).

Bu noktada Varlık'ın sanatında belirginleşen değişim, nesnel gerçeklikten bütünüyle kopuş olarak değil, gerçekliğin başka bir düzlemde yeniden kurulması olarak değerlendirilmelidir. Bu değişim, Varlık'ın ilerleyen dönem çalışmalarında figürün ve mekânın ele alınış biçiminde daha açık biçimde izlenebilir. Erken dönemin sıkışık kent mekânlarında hareket eden, kalabalık içerisinde anonimleşen figürlerin yerini zamanla belirli bir gerçeklik düzlemine ait olmayan; doğa, insan bedeni, ışık ve sembolik unsurlarla birlikte düşsel bir atmosfer içerisinde konumlanan figürler almaya başlar. Böylece sanatçının erken dönemindeki “insanın toplum içerisindeki varoluşu” sorgusu sonraki üretiminde “insanın evrensel ve zamansız varoluşu” sorgusuna dönüşmesiyle özetlenebilir.

Bu dönüşümün erken örneklerinden biri Görsel 3'te yer alan Zefir adlı çalışmadır. 1978 tarihli ve kâğıt üzerine karışık teknikle gerçekleştirilen eserde, figür ve çevre arasındaki sınırların kesinliğini yitirmesi Varlık'ın gerçekliği dönüştürerek yeniden kurmaya yöneldiği yeni resimsel anlayışın önemli göstergelerinden biri olarak değerlendirilebilir. Eserdeki biçimler belirli bir gerçeklik alanını tanımlamaktan çok birbirleri içerisinde eriyen ve farklı çağrışımlara açık bir imge düzeni oluşturur. Böylece izleyici tek bir anlatıya yönlendirilmek yerine atmosferin ve imgelerin yarattığı belirsizlik içerisinde kendi anlamlandırma sürecini kurmaya davet edilir. Bu noktada Gaston Bachelard'ın düşleme ve imgelem üzerine düşüncelerinin, Varlık'ın resimlerinde gözlenen bu dönüşümü anlamlandırmak açısından açıklayıcı bir kuramsal çerçeve sunabileceği düşünülmektedir. Bachelard, şiirsel imgelemi nesnel dünyanın doğrudan bilgisinden farklı, insanın mekânla, maddeyle ve kendi iç dünyasıyla kurduğu ilişkiler üzerinden şekillenen bir deneyim alanı olarak ele alır (Bachelard, 1994). Bu açıdan Varlık'ın resimlerinde görülen atmosferik mekânlar, yalnızca fiziksel bir çevrenin betimlenmesi olarak değil, zihinsel

ve duyuşsal deneyimin görsel karşılığı olarak okunabilir. Özellikle ışık, saydamlık, belirsiz konturlar ve birbiri içerisinde eriyen biçimler, fiziksel mekânın sınırlarını gevşeterek izleyicinin algısını daha soyut ve düşsel bir düzleme taşır.

Varlık'ın resimlerinde oluşan bu atmosfer, belirli bir olayın ya da zaman diliminin betimlenmesinden çok, zamansız bir deneyim duygusu yaratır. Görüntüde tanınabilir unsurlar bulunmasına rağmen bunların bir araya geliş biçimi, izleyicinin karşısına belirli bir gerçeklik kesiti sunmaz. Bunun yerine çağrışım, duyumsama ve sezgi üzerinden anlam kazanan bir görsel alan oluşturur. Böylece resim, görülen dünyanın bir kaydı olmaktan çıkarak görünenin ardında varsayılan başka bir gerçekliğin araştırıldığı bir yüzeye dönüşür. Varlık'ın 1970'lerin ikinci yarısından itibaren geliştirdiği bu yaklaşım, sonraki çalışmalarında farklı biçimlerde sürdürülmüş; düşsel olan, sanatçının imge dağarcığının süreklilik gösteren temel unsurlarından biri hâline gelmiştir.

Varlık'ın bu dönemde geliştirdiği görsel dünya yalnızca plastik sanatlarla sınırlı bir düşünsel çevrenin içerisinde oluşmaz. Sanatçının yakın çevresinin edebiyatla olan bağı onu disiplinlerarası bir etkilene almıştır. Üretiminde edebiyatla kurulan ilişki; zaman, mekân ve gerçeklik kavramlarının ele alma biçimlerini etkilediği görülmektedir. Bu bağlamda Jorge Luis Borges'in metinleri, Varlık'ın ifadelerinde de belirtildiği üzere eserlerinde ortak sorgulama alanları yarattığı görülmektedir. Varlık'ın eserlerinde ortaya çıkan labirent, sonsuzluk, ayna, maske ve zamansızlık gibi imgelerin düşünsel karşılıklarını tartışmak açısından dikkat çekicidir. Borges'in öykü ve denemelerinde zamanın doğrusal niteliğinin sorgulanması gerçek ile kurmaca arasındaki sınırların belirsizleşmesi ve mekânın zihinsel bir yapıya dönüşmesi Varlık'ın resimlerinde gözlenen düşsel mekân anlayışıyla ilişkilendirilebilir. Borges ile Varlık arasındaki ilişkiyi doğrudan bir "etkilene" ilişkisi olarak kurmaktan ziyade iki sanatçının farklı disiplinlerde benzer varoluşsal sorular etrafında geliştirdikleri imgesel yakınlık üzerinden değerlendirmek daha yerinde olacaktır. Nitekim Varlık'ın resimlerinde zamanın belirli bir noktaya sabitlenmemesi, mekânın fiziksel sınırlarını kaybetmesi ve tanınabilir imgelerin farklı anlamlara açılması; Borges'in edebiyatında karşılaşılan gerçeklik, sonsuzluk ve zaman problemleriyle bir düşünsel paralellik oluşturur. Bu nedenle edebi metinden resimsel imgeye doğrudan bir aktarım söz konusu olmaktan çok, farklı ifade alanlarının ortak bir varoluş sorunsalı çevresinde kesiştiği metinlerarası bir ilişki kurulabilir (Aldemir, 2023).

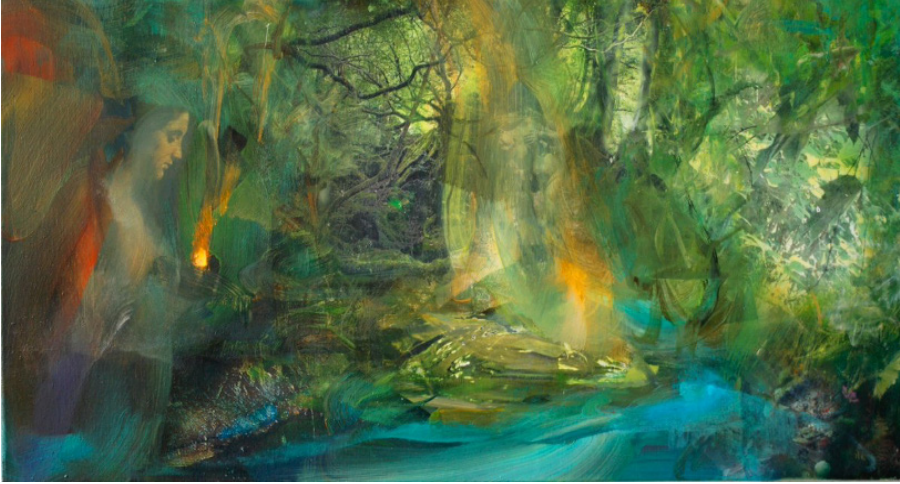


Görsel 4. Utku Varlık, *Düş Yörüngesi*, tuval üzerine karışık teknik, 2007 (Tarih Notları, t.y.).

Varlık'ın resimlerinde gerçeklik ile düş arasındaki sınırın belirsizleşmesi, figür ve mekân kurgusunun yanı sıra ışığın, resim içerisindeki işleviyle belirginleşir. Sanatçının ilerleyen dönem üretimlerinden biri olan Görsel 4'teki *Düş Yörüngesi*, ışığın biçimleri görünür kılan teknik bir unsur olmaktan çıkarak resmin anlam dünyasını kuran temel öğelerden birine dönüştüğü örneklerden biridir. Eserde ışık, belirli ve tekil bir kaynağa bağlı olarak mekânı aydınlatmak yerine, yüzey boyunca farklı yoğunluklarda dağılarak izleyicinin bakışını kompozisyon içerisinde dolaştırır. Eserdeki ışık, nesnelerin sınırlarını kesinleştirmekten çok, bazı alanları görünür kılarken bazılarını belirsizlik içerisinde bırakır. Açık ve koyu tonlar arasındaki geçişler, yüzeydeki ayrıntıların bir anda ortaya çıkmasını değil, bakışın resim üzerinde ilerlemesiyle yavaş yavaş fark edilmesini sağlar. Böylece ışık, görüneni aydınlatan bir araç olmaktan çıkarak görünür olan ile henüz açığa çıkmamış olan arasındaki geçişi sağlayan bir aracıya dönüşür. İzleyicinin bakışı resmin farklı katmanları arasında hareket ettikçe, başlangıçta tek bir bütün olarak algılanan yüzey içerisinde ayrıntılar ve ilişkiler belirginleşir. Bu çerçevede ışığın resmin görsel niteliğinin yanında izleyicinin eseri deneyimleme biçimini belirleyen bir unsur hâline geldiği yorumlanabilir (Beyoğlu & Bulut, 2014).

Bu durum sanatçının ışığı figür ve mekân gibi diğer resimsel unsurlardan bağımsız düşünmediğini göstermektedir. Işık ve kırılma Varlık'ın çalışmalarında biçimsel bir etki yaratmanın ötesinde imgenin anlam üretme parçası hâline gelir. Işığın yüzey içerisinde dağılması bazı ayrıntıları görünür kılarken bazılarını geri plana çekebilir. Böylece resim, bütünüyle açıklığa kavuşan bir görüntü olmaktan çıkar ve izleyiciyi görünenin ardında başka anlam katmanlarının bulunabileceği düşüncesine yöneltir.

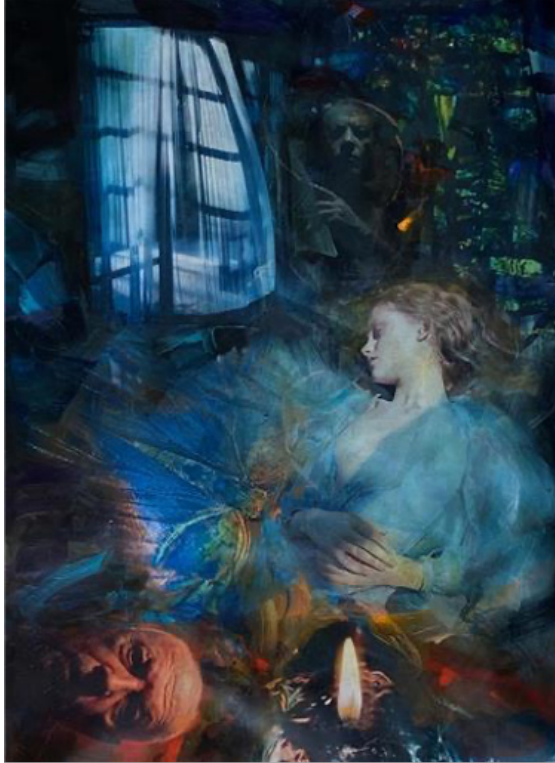
Düş Yörüngesi başlığının kendisi de bu görsel deneyimi destekler niteliktedir. “Yörünge” kavramı, belirli bir hareket hattını ve sürekliliği çağrıştırırken “düş” kavramı bu hattın fiziksel bir mekândan ziyade zihinsel ve imgesel bir alana ait olduğunu düşündürür. Bu iki kavramın bir araya gelmesiyle ortaya çıkan başlık, izleyicinin resim içerisindeki hareketini de açıklayabilecek bir yapı olarak düşünülebilir. Bakış, ışığın açtığı ve kapattığı alanlar arasında dolaşırken, tek bir merkezden yönetilen doğrusal bir anlatı yerine sürekli genişleyen bir imge alanıyla karşılaşır. Varlık'ın düşsel evreninde ışığın taşıdığı metaforik değer burada ortaya çıkar. Işık, gerçeği bütünüyle açıklığa kavuşturan bir araç değil, gerçekliğin sınırlarını aşarak başka olasılıkların görünür hâle gelmesini sağlayan bir geçiş alanı olarak yorumlanabilir.



Görsel 5. Utku Varlık, *Fragmanlar*, tuval üzerine karışık teknik, 2014 (Bozlu Art Project, t.y.-a).

Görsel 5'te zaman ve mekânın belirginliğini yitirdiği bir kompozisyon içerisinde nesnel dünyaya ait fragmanların yeniden kurgulandığı görülmektedir. Eserde gerçekliğe ait parçaların kendi bağlamlarından koparılarak yeni

bir bütün içerisinde bir araya getirilmesi, Varlık'ın gerçekliği doğrudan temsil etmek yerine onu imgesel bir kurgu aracılığıyla yeniden üretme anlayışını ortaya koymaktadır. Bu yönüyle Fragmanlar, sanatçının nesnel gerçeklikten uzaklaşarak parçalı, zamansız ve izleyicinin algısıyla tamamlanan bir gerçeklik alanına yönelişini temsil eden önemli çalışmalardan biri olarak değerlendirilebilir.



Görsel 6. Utku Varlık, *Sanrı*, 81,5 × 60 cm, tuval üzerine karışık teknik, 2020, Bozlu Art Project, İstanbul (Bozlu Art Project, t.y.-b).

Varlık'ın ilerleyen dönem çalışmalarında ışık ve gölgenin sınırları belirsizleştiren işlevi yinelenir. 2020 tarihli *Sanrı* (Görsel 6), sanatçının figür, mekân ve ışık arasındaki ilişkiyi bir bütünlük içerisinde ele aldığı çalışmalarından biridir. Koyu arka plan içerisinde konumlanan merkezi kadın figürü, belirgin bir mekânın içerisine yerleştirilmemiş, çevresindeki karanlık alanla bütünleşen bir görünüm sergiler. Figürün bedeninin mekânla birleşmesi, yüz ve ellerdeki açık-koyu tonların yumuşak geçişleri ve ön plandaki figürün özellikle çene bölgesinde çevresindeki biçimlerle sınırını kaybetmesiyle resmin gene-

lindeki atmosferik bütünlüğü destekler. Düş Yörüngesi'nde ışığın izleyicinin bakışını resmin farklı katmanları arasında dolaştırması gibi Sanrı'da da ışık ve gölge figürün nerede başlayıp nerede sona erdiğine ilişkin kesinliği ortadan kaldırır.

Eserde figürün mekânla kaynaşması Varlık'ın önceki dönem çalışmalarında giderek belirginleşen bir eğilimin devamı olarak okunabilir. Erken dönem eserlerinde figür, toplumsal çevrenin ve fiziksel mekânın içerisinde konumlandırılırken sonraki dönemlerde figür ile mekân arasındaki ayrım giderek ortadan kalkar. Metro'da kalabalığın içerisinde sıkışan birey Zefir'de düşsel bir atmosferin parçasına dönüşmüş, Düş Yörüngesi'nde ise ışık ve mekân aracılığıyla farklı algı katmanları arasında hareket eden bir imge hâline gelmiştir. Sanrı'da bu süreç daha ileri bir noktaya taşınarak figürün kendisi mekânın sınırları içerisinde çözölmeye başlar.



Görsel 7. Utku Varlık, *Sanrı*, 40 × 40 cm, tuval üzerine karışık teknik, 2020, Bozlu Art Project, İstanbul (Bozlu Art Project, t.y.-a).

Sanatçı, 2004 yılında gerçekleştirdiği Son Bakış sergisinin esin kaynağı olarak Japon yazar Yasunari Kawabata'nın 1934 tarihli Matsugo no Me (Son Bakış) adlı öyküsünü göstermiştir. Bu etkilenme biçimini açıklarken “Bu ışık alanı nerededir? Ben neredeyim? Kawabata'yla paylaştığım işte bu soru!” ifadelerini kullanmaktadır (Varlık, 2018). Bu bağlamda Varlık'ın resimlerinde ışık ve kırılmanın yalnızca teknik bir işleve sahip olmadığı, metaforik ve imgesel

anlamlarıyla da değerlendirildiği belirtilmektedir. Görsel 7’de yer alan Sanrı, ışığın figürleri ve mekânı belirginleştirmeyerek onları ortak bir atmosfer içerisinde bir araya getirdiği çalışmalardan biridir. Varlık, geçmiş sanatın figürleri aracılığıyla bugün kaybolduğunu düşündüğü değerleri yeniden tartıştığını ifade etmektedir (Öner, 2019). Bu yaklaşım, onun resimlerinde geçmişe ait imgelerin yalnızca biçimsel alıntılar olarak değil, güncel bir varoluş sorgulamasının parçaları olarak yeniden ele alındığını göstermektedir (Varlık, 2016).



Görsel 8. Utku Varlık, *Sanrı*, tuval üzerine karışık teknik, 40 x 40 cm, 2020, Bozlu Art Project, İstanbul (Fesli, 2025).

Görsel 8’de farklı figürlerin aynı resimsel yüzey içerisinde birbirinden bağımsız zaman ve mekânlara ait görüntüleri Varlık’ın sanatsal üslubunu görünür kılan bir örnektir. Merkezdeki kadın figürü ile çevresinde yer alan bedenlerin birbirleriyle kesin bir mekânsal ilişki kurmaması kompozisyonu tek bir olayın temsili olmaktan çıkararak farklı anların ve duygu durumlarının bir arada bulunduğu bir görsel kurguya dönüştürür. Bu yönüyle eser, Varlık’ın gerçekliği süreklilik gösteren tek bir dünya olmanın ötesinde, bellekte ve düşte parçalanarak yeniden birleşen imgeler bütünü olarak ele alışı temsil eder.

Bu yaklaşım, Sanrı sergisinin genel düşünsel çerçevesiyle de örtüşmektedir. Varlık, sergideki çalışmalarını edebiyat, şiir ve sinema gibi farklı kaynaklardan beslenen bir “sanrı bahçesi” içerisinde konumlandırmakta, gerçek ile düş arasın-

daki sınırın kesinliğini sorgulamaktadır (Kolukısa, 2020). Sanrı adlı eserde figürlerin gerçekçi biçimde betimlenmesine karşın çevrelerinin belirgin bir gerçeklik mekânına karşılık gelmemesi bu yaklaşımın görsel karşılığı olarak değerlendirilebilir. Nitekim Demir, Varlık'ın Sanrı eserinde gerçekçi figürlerle gerçeküstü mekânın bir arada kurgulandığına dikkat çekmektedir (Demir, 2023).

Bu nedenle eser, Varlık'ın sanatındaki “gerçek figür-gerçeküstü mekân” karşıtlığının belirgin örneklerinden biri olarak önem taşır. Figürlerin tanınabilirliği izleyiciyi gerçekliğe yaklaştırırken, mekânın ve figürler arasındaki ilişkilerin belirsizliği bu gerçekliği aynı anda geri çeker. Böylece Varlık, gerçek ile düş arasında kesin bir seçim yapmak yerine, ikisini aynı görsel düzlemde tutarak izleyiciyi belirsizliğin kendisini deneyimlemeye yöneltir.

Sonuç

Utku Varlık'ın sanatsal üretimi süreciyle birlikte değerlendirildiğinde sanatçının temel dönüşümünün yalnızca konu, teknik ya da üslup değişimiyle açıklanamayacağı görülmektedir. Erken dönem çalışmalarında toplumsal yaşamın gerilimlerine ve bireyin bu yapı içerisindeki konumuna yönelik Varlık, ilerleyen yıllarda ilgisini dış dünyanın doğrudan temsilinden uzaklaştırarak insanın gerçeklik, zaman, mekân ve kendi iç dünyasıyla kurduğu ilişkiye yönelmiştir. Bu değişim, sanatçının gerçeklik kavrayışında meydana gelen daha kapsamlı bir dönüşümün resimsel karşılığı olarak değerlendirilebilir.

İncelenen eserler, Varlık'ın görünür dünyayı bütünüyle terk etmediğini aksine ona ait figür, nesne, doğa ve mekân parçalarını farklı ilişkiler içerisinde yeniden düzenlediğini göstermektedir. Metro ve Otoportrede toplumsal çevre ve bireysel gerilim üzerinden görünür olan insan sonraki dönem çalışmalarında belirli bir olayın ya da zamanın taşıyıcısı olmaktan çıkarak daha geniş bir varoluş alanının imgesine dönüşür. Zefir, Düş Yörüngesi, Fragmanlar ve Sanrı gibi çalışmalarda gerçek dünyaya ait unsurların belirli bir bağlamdan koparılması, bunların yeni ve kesinlikten uzak bir görsel düzen içerisinde yeniden kurulmasını sağlar. Bu nedenle Varlık'ın sanatındaki dönüşüm, gerçeklikten uzaklaşma değil, gerçekliğin sınırlarını genişletme girişimi olarak okunabilmektedir.

Bu noktada sanatçının resimlerinde düş, gerçekliğin karşısında konumlanan alternatif bir dünya değildir. Düş, gerçekliğin parçalanması, dönüştürülmesi ve yeniden anlamlandırılması yoluyla yeni bir algı alanı oluşturan bir araç hâline gelir. Varlık'ın resimlerinde karşılaşılan belirsizlik de bu nedenle sadece biçimsel bir özellik değildir. Zamanın ve mekânın kesinliğini kaybetmesi, fi-

gürlerin çevreleriyle bütünleşmesi ve tanımlanabilir nesnelerin farklı imgelerle yan yana gelmesi, izleyicinin alışılmış gerçeklik algısını askıya almasına neden olur. Böylece eser, tek ve kesin bir anlamın aktarılacağı kapalı bir yapı olmaktan çıkarak izleyicinin bakışıyla tamamlanan bir deneyim alanına dönüşür.

Sanatçının ışık kullanımında da aynı düşünsel dönüşüm izlenmektedir. Işık, Varlık'ın resimlerinde yalnızca biçimleri görünür kılan teknik bir unsur ya da dramatik etkiyi güçlendiren bir araç değildir. Işığın kaynağının ve yönünün belirsizleşmesiyle birlikte mekânın sınırları çözülür; görünen ile görünmeyen arasındaki mesafe açılır. Bu açıdan geçmiş sanatın ışık ve gölge mirasından özellikle Barok resmin dramatik aydınlatma anlayışından yararlıansa bile Varlık'ın ışığı aynı işlevi sürdürmez. Işık burada belirli bir anı açıklamak yerine görmenin kendisini problem hâline getirir.

Bu yaklaşım, sanatçının edebiyatla ve geçmiş sanatla kurduğu ilişkide karşılığını bulur. Borges ile kurduğu düşünsel yakınlıkta olduğu gibi, Varlık'ın ilgisi belirli imgeleri aktarmaktan çok, zamanın, mekânın ve gerçekliğin sabitliğini sorgulayan bir düşünme biçimine yöneliktir. Bu nedenle onun resminde farklı kültürel, edebi ve sanatsal kaynaklar, doğrudan alıntılar olarak değil, kendi imge dünyasında yeniden dönüştürülen düşünsel malzemeler olarak karşımıza çıkar.

Sonuç olarak Utku Varlık'ın Türk resmindeki özgün konumu, figüratif anlatımı terk etmeden onun gerçeklik kurma biçimini dönüştürmesinde ortaya çıkmaktadır. Sanatçı, görünen dünyanın unsurlarını korurken onları belirli zaman ve mekânlardan özgürleştirerek kişisel, zamansız ve çok katmanlı bir imge alanına taşır. Bu nedenle Varlık'ın resimlerini yalnızca gerçeküstücü ya da düşsel görüntüler olarak tanımlamak onun üretimindeki temel düşünsel arayışı sınırlı bırakacaktır. Kısaca Varlık'ın eserlerini sorgulamada, gerçeğin karşısına düşü koymak değil, gerçek ile düş arasındaki sınırın nasıl yeniden kurulabileceğini araştırmak yatar. Onun resminde gerçeklik artık değişmez bir dış dünyanın ötesinde, insanın belleği, imgelemi, duyumsaması ve bakışı aracılığıyla sürekli yeniden kurulan bir deneyimdir. Bu yönüyle Varlık, çağdaş Türk resminde görüneni temsil etmekten çok görünür olanın ardındaki gerçeklik ihtimalini araştıran kendine özgü bir resim dili geliştirmiştir.

Kaynakça

- Aldemir, G. (2023). *Jean Dubuffet ve Utku Varlık'ın sanat anlayışlarında özdeşleşim deneyimi: A/r/tografik bir sorgulama* [Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi]. Anadolu Üniversitesi Açık Erişim. <https://acikerisim.anadolu.edu.tr/>
- Bachelard, G. (1994). *Mekânın poetikası* (A. Derman, Çev.). Kesit Yayıncılık.
- Beyoğlu, A., & Bulut, E. (2014). İlköğretim sanat eğitiminde gerçeküstücü mekân resimlerinin öğrencilerin mekân resimlerindeki yansımaları. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 30, 1-25. <https://doi.org/10.9761/JASSS2567>
- Bozlu Art Project. (2014). *Utku Varlık / Fragmanlar*. <https://www.bozluartproject.com/sergi/utku-varlik-fragmanlar/>
- Demir, Y. (2023). *Çağdaş Türk resim sanatında sürrealist nesne üzerine bir inceleme* [Yüksek lisans tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi]. Afyon Kocatepe Üniversitesi Açık Erişim Sistemi. <https://hdl.handle.net/11630/12766>
- Dinçer, S. (2020, 30 Mart). *68 kuşağı sanatçıları, Utku Varlık ve Sanrı sergisi*. Bakış Açısı / Utku Varlık. <https://utkuvarlik.blogspot.com/2020/03/68-kusagi-sanatcilari-utku-varlik-ve.html>
- İnal, G. (1995). *Utku Varlık*. Bilim Sanat Galerisi.
- İnal, G. (2000). *Kozmos* [Sergi davetiyesi]. Galeri Baraz 2. SALT Research. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/50943>
- İskender, İ. (2023). *Utku Varlık'ın sanatı ve hayatı* [Yüksek lisans tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi]. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Açık Erişim Sistemi. <https://hdl.handle.net/20.500.12712/49509>
- İstanbul Modern. (t.y.). *Büyücülük*. <https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/buyuculuk>
- Kolukısa, E. (2020, 21 Temmuz). Utku Varlık: “Gerçeği düş gücüyle açıklıyorum.” *Cumhuriyet*. <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/utku-varlik-gercegi-dus-gucuyle-acikliyorum-1752959>
- Öner, H. (2019). Edebiyatın satır aralarından Utku Varlık'ın tuvaline yansıyanlar. *Bakırdan: Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Edebiyat-Kültür-Sanat E-Dergisi*, (2), 19–21. https://ciu.edu.tr/sites/default/files/2022-06/bakirdan.14_aralik_sayi_2.pdf?utm_source
- Varlık, U. (2016, 11 Mayıs). *Utku Varlık // Hiç // 03 Mayıs-16 Haziran* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CVgo9UqADAU>
- Varlık, U. (2018). *Zero Hipotez: Fragmanlar*. Bozlu Art Project.

Görsel Kaynakça

- Bozlu Art Project. (t.y.-a). *Utku Varlık / Fragmanlar*. <https://www.bozluartproject.com/sergi/utku-varlik-fragmanlar/>
- Bozlu Art Project. (t.y.-b). *Utku Varlık / Sanrı*. <https://www.bozluartproject.com/sergi/utku-varlik-sanri/>
- Fesli, E. (2025, 4 Ağustos). *Utku Varlık - Hayatı ve sanatı*. Bakış Açısı / Utku Varlık. <https://utkuvarlik.blogspot.com/2025/08/utku-varlik-hayati-ve-sanati-eb-ru-fesli.html>

8. BÖLÜM

RESİMDE KÜLTÜREL VE PLASTİK MELEZLEŞME: ALİ RIZA KANAÇ ÖRNEĞİ

Nurgül KELEŞ

Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Plastik Sanatlar Sanatta Yeterlik Programı
nurgulkeles2@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0699-6078>

Giriş

Kültür, toplumların tarihsel birikimleri, yaşam biçimleri, inanç sistemleri ve estetik anlayışları doğrultusunda sürekli dönüşen dinamik bir yapıdır. Küreselleşmenin etkisiyle farklı coğrafyalara ait kültürel değerlerin karşılaşması ve etkileşime girmesi, sanat üretimlerini de doğrudan etkilemektedir. Özellikle iletişim teknolojilerinin gelişmesi, uluslararası dolaşımın hızlanması ve kültürlerarası etkileşimin artmasıyla birlikte sanatçılar, farklı kültürlere ait görsel kodları, sembolleri ve ifade biçimlerini kendi üretim süreçlerine dâhil etmeye başlamışlardır. Bu süreç, çağdaş sanatın önemli tartışma alanlarından biri olan kültürel melezleşme kavramını öne çıkarmıştır (Selçuk, 2017, ss. 60-61)

Kültürel melezleşme, farklı kültürel geleneklerin karşılaşması sonucunda ortaya çıkan yeni kimliklerin, anlamların ve temsil biçimlerinin oluşumunu ifade etmektedir. Kavram, hem kültürlerin birbirine eklemlenmesini hem de mevcut kültürel sınırların yeniden tanımlanmasını ve yeni ifade alanlarının ortaya çıkmasını da kapsamaktadır. Bu bağlamda kültürel melezleşme, kültürel kimliğin sabit ve değişmez bir yapı olmadığını; tarihsel, toplumsal ve siyasal koşullar doğrultusunda sürekli yeniden üretildiğini ortaya koymaktadır (Çaycı & Karagülle, 2016, ss. 572–573).

Shayegan (2023, ss. 59–60) da farklı kültürel geleneklerin karşılaşmasıyla oluşan “ara alanların”, yeni kimliklerin ve melez bilinç biçimlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırladığını vurgulamaktadır.

Postmodern düşünceyle birlikte sanat anlayışında yaşanan dönüşüm, kültürel melezleşmenin görünürlüğünü artırmıştır. Modernizmin özgünlük, bütünlük ve tekil kimlik anlayışına karşılık postmodern sanat; çoğulluk, eklektizm, yeniden yorumlama, alıntılama ve disiplinlerarası geçişleri benimsemiştir. Bu doğrultuda sanat eserleri, farklı dönemlere, kültürlere ve estetik geleneklere ait görsel unsurların bir arada kullanılabildiği çok katmanlı anlatı yapıları hâline gelmiştir. Böylece sanat üretimi, biçimsel bir arayışın ötesinde tarihsel bellek, kimlik ve aidiyet kavramlarını tartışan eleştirel bir ifade alanına dönüşmüştür (Akbulut, 2025, ss. 111–114).

Küreselleşme süreci de sanat üretiminde kültürel çeşitliliğin artmasına önemli ölçüde katkı sağlamıştır. Sanatçılar, yerel kültürlerle ait motifleri, geleneksel üretim tekniklerini ve tarihsel referansları çağdaş sanatın diliyle yeniden yorumlayarak evrensel ölçekte okunabilecek yeni doku ve imgeler oluşturmaktadır. Bu durum, yerel ile küresel, gelenek ile çağdaşlık, Doğu ile Batı arasında kurulan karşılıklı etkileşimleri görünür hâle getirmektedir. Günümüzde sanat eserleri, tek bir kültürel kimliği temsil etmek yerine, farklı kültürel katmanların birlikte var olduğu hibrit yapılar olarak değerlendirilmektedir (Selçuk, 2017, ss. 59–63).

Resim sanatı, kültürel melezleşmenin en belirgin biçimde gözlemlenebildiği disiplinlerden biridir. Sanatçılar; biçim, renk, kompozisyon, malzeme ve sembolik anlatım aracılığıyla farklı kültürlerle ait görsel mirası yeniden yorumlamakta ve çağdaş plastik değerlerle bütünleştirmektedir. Bu doğrultuda resim, yalnızca estetik bir üretim alanı değil; aynı zamanda kültürel belleğin yeniden üretildiği, kimlik tartışmalarının görünür hâle geldiği ve kültürlerarası etkileşimin somutlaştığı bir ifade biçimi olarak değerlendirilmektedir. Geleneksel ikonografik unsurların çağdaş anlatım biçimleriyle yeniden ele alınması, sanatçının bireysel deneyimleri ile toplumsal hafızayı aynı görsel düzlemde buluşturmasına olanak sağlamaktadır.

Çağdaş Türk resim sanatında geleneksel kültürel mirası çağdaş plastik anlayışla yeniden yorumlayan sanatçılar arasında Ali Rıza Kanaç özgün bir konuma sahiptir. Tarih öncesi sanat, Anadolu kültürü, deneysel malzeme kullanımı ve çağdaş resim dilini aynı yüzeyde buluşturan sanatçı, kültürel melezleşme olgusunu hem kuramsal çalışmaları hem de sanatsal üretimleri aracılığıyla görünür kılmaktadır. Bu doğrultuda, sanatçının yaşamı, sanatsal gelişimi ve üretim anlayışı kültürel ve plastik melezleşme kavramları çerçevesinde ele alınacaktır.

Sanatçının Özgeçmişi ve Sanatsal Kimliği

Ali Rıza Kanaç, Konya'nın Ereğli ilçesinde doğmuştur. İlköğretim ve lise öğrenimini Konya'da tamamlayan sanatçı, resim eğitimine akademik öğreniminden önce Ressam İbrahim Rızayev'in atölyesinde başlamış ve 2007–2009 yılları arasında burada desen, figür ve teknik uygulamalar üzerine çalışmıştır. Bu süreç, sanatçının temel resim eğitiminin şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. 2009 yılında Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde lisans eğitimine başlayan Kanaç, öğrenimi sırasında Erasmus programı kapsamında İtalya'da Accademia Albertina delle Belle Arti di Torino'da Prof. Claudio Pieroni atölyesinde bir yıl eğitim almıştır. Bu deneyim, sanatçının farklı sanat anlayışlarını yakından gözlemlemesine ve uluslararası sanat ortamıyla erken dönemde tanışmasına olanak sağlamıştır. Nitekim 2012 yılında ilk kişisel sergisini Torino'daki Amantes Gallery'de açarak uluslararası sergi deneyimi kazanmıştır. Lisans eğitimini 2013 yılında tamamlayan Kanaç, akademik çalışmalarını Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde sürdürmüştür; 2018 yılında Prof. Dr. Hüseyin Elmas danışmanlığında hazırladığı *Resimde Manipülasyon Bağlamında Mekân ve Figür* başlıklı yüksek lisans tezini, 2021 yılında ise *Çağdaş Türk Resim Sanatında Melezleşmenin Plastiği* başlıklı doktora tezini tamamlamıştır. Günümüzde Karabük Üniversitesi Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak akademik ve sanatsal üretimlerini sürdürmektedir.

Kanaç'ın sanatsal kimliğinin oluşumunda aile ortamının önemli bir etkisi bulunmaktadır. Sanatçıyla gerçekleştirilen bir Youtube söyleşisinde, resim yapmaya yönelmesinin temelinde babasının etkisinin bulunduğunu ifade etmektedir. Babasının alaylı bir ressam olması, emeklilik döneminde resim üretimini yoğunlaştırması ve resim çerçeve atölyesi işletmesi sayesinde çocukluk yıllarından itibaren boya, tuval ve sanat üretim süreçleriyle iç içe büyüdüğünü belirtmektedir. Babasını resim yaparken gözlemlemesinin kendisinde resim yapmaya yönelik güçlü bir istek oluşturduğunu, zamanla bu ilginin teknik bilgiyle desteklenerek mesleki bir yönelim kazandığını dile getirmektedir (URL 1). Bu erken dönem deneyimleri, sanatçının teknik becerilerinin gelişimini destekleyen ve sanatsal kimliğinin şekillenmesine katkı sağlayan temel dinamiklerden biri olmuştur.

Sanatçının akademik çalışmaları ile sanatsal üretimi arasında güçlü bir ilişki bulunmaktadır. Özellikle doktora tezini kültürel melezleşme kavramı üzerine hazırlamış olması, eserlerinin kavramsal ve plastik yapısını doğrudan beslediğini göstermektedir. Kanaç'ın resimlerinde kültürel kimlik, tarihsel bellek, yerel kültür ve çağdaş sanat anlayışı birbirinden bağımsız unsurlar olarak değil; aynı yüzey üzerinde yeni anlam ilişkileri kuran dinamik bileşenler olarak ele alınmaktadır.

Sanatsal Yaklaşımı

Ali Rıza Kanaç'ın sanatsal üretiminde dikkat çeken en belirgin özelliklerden biri, resim yüzeyini anlamın ve nesnelerin özünün üretildiği çok katmanlı bir yapı olarak ele almasıdır. Sanatçı, üretim sürecinin başlangıcında öncelikle resim yüzeyinde oluşan dokularla ilgilendiğini, kullandığı malzemelerin fiziksel özelliklerini araştırarak yüzeyin ifade gücünü keşfetmeye çalıştığını ifade etmektedir. Ona göre resimde kullanılan malzeme yalnızca teknik bir unsur değil, aynı zamanda anlatının önemli bir parçasıdır. Bu nedenle resimlerinde dokular, imgelerden önce gelen ve onları biçimlendiren temel plastik unsurlar hâline gelmektedir (A. R. Kanaç, kişisel iletişim, 7 Temmuz 2026).

Sanatçının doku arayışı zamanla tarih öncesi sanat örneklerine yönelmesine neden olmuştur. Oluşturduğu yüzeylerin mağara duvarlarını çağrıştırdığını fark etmesiyle birlikte ilkel sanat üzerine yoğunlaşan Kanaç, mağara resimlerinin hem biçimsel yapısından hem de anlatım gücünden etkilenmiştir (URL 1). Tarih öncesi insanların yaşadıkları çevreyi doğrudan kaya yüzeylerine aktarma biçimi, sanatçının resimlerinde oluşturduğu katmanlı ve aşınmış yüzeylerle benzerlik göstermektedir. Bu bağlamda mağara duvarlarının doğal dokusu ile çağdaş resim yüzeyi arasında kavramsal bir ilişki kurulmuş; geçmiş ile günümüz aynı plastik düzlem içerisinde buluşturulduğu söylenebilir.

Süreç içerisinde sanatçının resimlerinde öne çıkan en önemli imgelerden biri bizondur. Kanaç, farklı hayvan figürleri üzerinde denemeler yaptıktan sonra, oluşturduğu dokularla en güçlü ilişkiyi kuran figürün bizon olduğunu ifade etmektedir. Mağara resimlerinde sıklıkla karşılaşılan bizon, sanatçının eserlerinde insanın doğayla kurduğu kadim ilişkinin ve kültürel belleğin simgesi olarak yeni bir bağlama taşınmaktadır (A. R. Kanaç, kişisel iletişim, 7 Temmuz 2026). Böylece bizon figürü, ilkel sanat ile çağdaş resim arasında kurulan görsel sürekliliğin temel öğelerinden biri hâline gelmektedir. Bu doğrultuda, sanatçının eserlerinde tekrar eden temel bir motif olarak öne çıkan bizon, yalnızca görsel bir figür olmanın ötesinde, farklı eserler arasında anlam sürekliliği kuran simgesel bir unsur niteliği kazanmaktadır. Tek bir imgenin farklı eserlerde yinelenmesi, sanatçının kişisel ifade dilinin oluşmasına ve görsel sürekliliğin sağlanmasına katkıda bulunan bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir (Kul, 2021, s. 2).

Kanaç'ın üretimlerinde dikkat çeken bir diğer unsur ise Anadolu halılarıdır. Sanatçı, mağara resimlerinden aldığı ilkel imgeleri zamanla Anadolu kültürüne ait halı motifleriyle bir araya getirerek yeni bir görsel anlatım dili geliştirmiştir. İlk dönem çalışmalarında halı desenlerini dijital kolaj mantığıyla resimlerine

dâhil ederken, daha sonraki üretimlerinde doğrudan halıyı resim yüzeyi olarak kullanmaya başlamıştır. Bu yaklaşım, geleneksel dokuma kültürünün çağdaş plastik değerlerle yeniden anlamlandırılmasını sağlarken, kültürel belleğin maddi taşıyıcısı olan halıyı resmin aktif bir bileşeni hâline getirmektedir (URL 1).

Sanatçının üretimlerinde tarih öncesi mağara resimleri, Anadolu halıları, hayvan figürleri ve çağdaş resim dili aynı kompozisyon içerisinde bir araya getirilmektedir. Kurulan birliktelik, farklı dönemlere ve kültürlerle ait görsel öğelerin rastlantısal biçimde yan yana getirilmesinden ziyade, ortak bir plastik kurgu içerisinde yeniden anlamlandırılmasına dayanmaktadır. Sanatçı da bahsi geçen üretim biçimini, doktora çalışmasının merkezinde yer alan plastik melezleşme düşüncesinin kültürel boyuta taşınmış hâli olarak değerlendirmektedir (Kanaç, 2021).

Kanaç'ın sanat anlayışında yerel kültür önemli bir hareket noktasıdır. Sanatçı, evrensel bir sanat dili oluşturmanın, öncelikle yaşanan coğrafyanın kültürel mirasını anlamaktan geçtiğini savunmaktadır.

Bu yaklaşım, farklı kültürel geleneklerin özgün kimliklerini korurken yeni estetik sentezler oluşturabileceğini ifade eden Shayegan'ın (2023, ss. 82–83) değerlendirmeleriyle de örtüşmektedir.

Ona göre her toplumun kendine özgü görsel hafızası bulunmaktadır ve sanatçıyı özgün kılan unsur da bu yerel değerleri çağdaş bir yorumla yeniden üretebilmesidir. Anadolu halıları, bozkır kültürü, hayvancılık geleneği ve tarihsel imgeler bu nedenle eserlerinde yalnızca estetik tercihler değil; kültürel kimliği görünür kılan anlatım araçları olarak kullanılmaktadır. Yerel kültürden hareket eden bu yaklaşım, sanatçının üretimlerinde evrensel bir anlatı kurma çabasının temelini oluşturmaktadır (URL 1).

Kanaç'ın plastik dili, malzeme kullanımındaki deneysel yaklaşımıyla da dikkat çekmektedir. Sanatçı; akrilik boya, demir tozu, pas, küf, organik ve inorganik çeşitli malzemeleri birlikte kullanarak resim yüzeyinde doğal aşınma etkileri oluşturmaktadır. Bunun yanında dijital manipülasyon, kolaj anlayışı, karışık teknik uygulamaları ve doğrudan halı yüzeyi üzerine gerçekleştirdiği çalışmalar, malzemenin yalnızca taşıyıcı bir unsur olmadığını; eserin kavramsal yapısını oluşturan temel bileşenlerden biri olduğunu göstermektedir (A. R. Kanaç, kişisel iletişim, 7 Temmuz 2026). Böylece Kanaç'ın eserlerinde malzeme, doku ve imge birbirini tamamlayan üç temel unsur olarak bütüncül bir plastik yapı meydana getirmektedir.

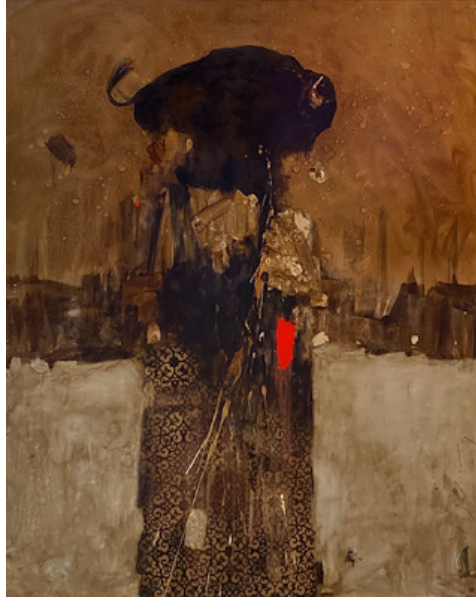
Sanatçının Eserleri ve Değerlendirilmeleri

Ali Rıza Kanaç'ın eserleri, kültürel ve plastik melezleşme anlayışını biçim, malzeme ve içerik düzeyinde görünür kılan üretimlerdir. Aşağıda yer alan eserler, bu yaklaşım doğrultusunda biçimsel, ikonografik ve teknik özellikleri açısından değerlendirilmektedir.

Sanatçının Youtube söyleşisinde de belirttiği üzere üretim süreci öncelikle resim yüzeyinde oluşturduğu dokularla başlamaktadır. Organik ve inorganik çeşitli malzemeler kullanarak oluşturduğu aşınmış yüzeyler, zaman içerisinde tarih öncesi mağara duvarlarını çağrıştırmış; bu durum sanatçıyı mağara resimleri ve bizon imgeleri üzerine yoğunlaştırmıştır. Daha sonraki süreçte Anadolu halıları ve geleneksel motiflerin de bu yüzeylere eklenmesiyle sanatçının plastik dili, tarih öncesi sanat ile Anadolu kültürünü aynı görsel düzlemde buluşturan özgün bir yapıya dönüşmüştür (URL 1).

Kanaç'ın eserlerinde dikkat çeken bir diğer özellik, farklı malzeme ve tekniklerin birlikte kullanılmasına dayanan deneysel üretim anlayışıdır. Tuval, halı, dijital manipülasyon ve karışık teknik uygulamaları aynı kavramsal çerçevede içerisinde değerlendiren sanatçı, malzemeyi yalnızca resmin taşıyıcısı olarak değil, anlamın oluşumuna katkı sağlayan aktif bir unsur olarak ele almaktadır. Bu yaklaşım, kültürel melezleşmenin yalnızca ikonografik düzeyde değil, resmin fiziksel yapısında da görünür hâle gelmesini sağlamaktadır.

Aşağıda yer alan eserler, nitel araştırma yöntemleri kapsamında görsel analiz tekniği ile incelenmiştir. Çözümlemelerde eserlerin kompozisyon, renk, doku ve malzeme gibi biçimsel (plastik) özellikleri ile bu özelliklerin taşıdığı kültürel kodlar eşzamanlı olarak ele alınmıştır. Görsel okumalar, geleneksel ile çağdaşın kesiştiği noktada imgelerin (bizon, halı motifleri vb.) kültürel melezleşme kavramına sunduğu plastik katkılar doğrultusunda yapılandırılmıştır.



Görsel 1. Ali Rıza Kanaç, *Red*, 2023, tuval üzerine karışık teknik, 120 × 100 cm.

Red adlı eserde akrilik boya, spreyci boya, oto boyası, şablon baskı ve kristal jelin bir arada kullanılması, farklı malzemelerin plastik bir bütünlük içerisinde birleştiği melez bir pentür oluşturmaktadır. Bu malzemeler yüzeyin dokusal çeşitliliğini artırırken kompozisyona farklı anlam katmanları kazandırmaktadır. Barrett'e göre sanatçıların malzeme tercihleri, eserin teknik yapısını belirlemenin ötesinde izleyicinin algısını ve yorumunu da yönlendirmektedir (Barrett, 2014, ss. 92–94).

Red adlı eser kompozisyonunun üst bölümünde yer alan büyük bizon figürü ilk bakışta dikkat çekmektedir. Dikey ekseninde yükselen parçalı yapı üzerine yerleştirilen figür, alt bölümdeki açık renkli geniş yüzeye dengelenmiştir. Arka plandaki kahverengi, toprak ve siyah tonlarındaki aşınmış dokular mağara duvarlarını çağrıştıırken, kompozisyonda yer alan küçük kırmızı alan güçlü bir odak noktası oluşturmaktadır.

Kompozisyon simetrik olmayan dengeli bir kurguya sahiptir. Figürün merkezden hafifçe uzaklaştırılması yüzeye hareket kazandırırken, dikey yapı ile yatay zemin arasındaki karşıtlık mekânsal etkiyi güçlendirmektedir. Fırça izleri, boya akımları ve katmanlı dokular, yüzeyin maddesel niteliğini belirginleştirmekte; doku kompozisyonun temel plastik unsurlarından biri hâline gelmektedir.

Eserin ikonografik merkezini oluşturan bizon figürü, tarih öncesi mağara resimlerinde insanın doğayla kurduğu ilişkinin en eski simgeleri arasında yer almaktadır. Kanaç, bu figürü tarih öncesi yaşamın doğrudan bir betimlemesi olarak ele almak yerine tarihsel belleği günümüze taşıyan sembolik bir unsur olarak kullanmaktadır. Sanatçının Youtube videosunda belirttiği üzere, oluşturduğu dokuların mağara yüzeylerini çağrıştırması onu ilkel sanat üzerine yöneltmiş; farklı hayvan figürleri arasından dokusal yapıyla en güçlü ilişkiyi kuran imge olarak bizonu seçmiştir (URL 1). Figür ile zemin arasındaki ilişki de bu üretim sürecinin doğal bir sonucu olarak şekillenmektedir.

Toprak tonlarının ağırlıkta olduğu renk düzeni, tarih öncesi mağara resimlerinde kullanılan doğal pigmentleri çağrıştırmaktadır. Siyah ve kahverengi tonları figürün anıtsal etkisini artırırken, sınırlı ölçüde kullanılan kırmızı renk kompozisyonun görsel ritmini güçlendirmekte ve bakışı belirli bir noktada toplamaktadır. Kırmızı leke, nötr yüzey içerisindeki güçlü renk vurgusuyla eserin dengesine katkı sağlamaktadır.



Görsel 2. Ali Rıza Kanaç, *Sürü*, 2025, dijital manipülasyon, 44 × 33 cm.

Dijital görüntü ile geleneksel resimsel yaklaşımın bir araya gelmesi, melezleşmenin çağdaş resimdeki önemli görünüm biçimlerinden biridir (Elmas ve Kanaç, 2020, ss. 1234–1235).

Görsel 2’de Ali Rıza Kanaç, Anadolu coğrafyasına özgü kültürel öğeleri dijital manipülasyon tekniğiyle bir araya getirerek özgün bir görsel kurgu oluşturmuştur. Kompozisyonun merkezinde dikey biçimde yerleştirilen yıpranmış bir halı bulunurken, alt bölümde hareket hâlindeki bizon sürüsü geniş bir yatay düzlem boyunca ilerlemektedir. Halının arkasındaki taş dokusunu andıran yüzeyler ve sisli atmosfer, belirli bir zamana ya da mekâna ait olmayan düşsel bir ortam oluşturmaktadır.

Eserde yer alan bizon sürüsü, toplu hareketleriyle öne çıkmakta; göç, dayanışma ve ortak yaşam düşüncesini desteklemektedir. Kompozisyonun merkezindeki halı ise gündelik kullanım nesnesi olmanın ötesinde kültürel belleği taşıyan plastik bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Dikey konumlandırılması ve yıpranmış görünümü, halıyı işlevsel kimliğinden uzaklaştırarak kompozisyonun temel görsel ögesine dönüştürmektedir.

Kompozisyon, dikey ve yatay hareketlerin dengeli ilişkisi üzerine kurulmuştur. Halının anıtsal etkisi, bizon sürüsünün oluşturduğu ritmik hareketle dengelenmektedir. Böylece izleyicinin bakışı önce halıya, ardından ön plandaki figürlere yönelmektedir. Üst üste yerleştirilen görsel katmanlar, yüzeyde derinlik algısı oluştururken kolaj etkisini de güçlendirmektedir.

Toprak tonlarının hâkim olduğu renk paleti, halının kırmızı, lacivert ve sarı motifleriyle hareket kazanmaktadır. Sol tarafta yer alan parlak sarı boya lekesi ile sağ taraftaki beyaz kumaş parçası, dijital müdahalenin bilinçli biçimde kompozisyonun bir parçası hâline getirildiğini göstermektedir. Böylece gerçek görüntü ile dijital müdahale aynı yüzey üzerinde bütünleşmektedir.

Teknik açıdan eser, sanatçının dijital manipülasyon olanaklarını resimsel düşünceyle bütünleştirdiği çalışmalar arasında yer almaktadır. Fotoğrafik görüntüler, dokusal yüzeyler ve farklı görsel katmanlar dijital ortamda yeniden düzenlenerek fiziksel gerçeklikten bağımsız yeni bir görsel kurgu oluşturulmuştur. Bu yaklaşım, sanatçının ilerleyen dönemlerde gerçek halı yüzeyleri üzerinde geliştireceği çalışmaların düşünsel altyapısını da hazırlamaktadır.

Sanatçı; fotoğraf, dijital kolaj ve geleneksel resimsel müdahaleleri aynı kompozisyon içerisinde bir araya getirerek görüntüyü dönüştürmekte ve fotoğraf ile resim arasındaki sınırları belirsizleştirmektedir. Bu yaklaşım, fotoğrafın sanatçının müdahaleleriyle yeni bir anlatım biçimine dönüştüğünü ve fotoğraf ile resim arasında melez bir üretim alanı oluşturduğunu belirten Oskay’ın değerlendirmeleriyle örtüşmektedir (Oskay, 2014, ss. 27–29).



Görsel 3. Ali Rıza Kanaç, *Hybrid Pentur*, 2025, dijital manipülasyon,
56 × 37 cm.

Görsel 3’te Ali Rıza Kanaç, tarih öncesi sanatın simgesel imgelerini Anadolu kültürüne ait geleneksel halı motifleriyle aynı görsel düzlemde buluşturmaktadır. Kompozisyonun merkezini oluşturan halı, resmin ana yüzeyini oluştururken üzerine yerleştirilen bizon figürü tarihsel belleğe gönderme yapmaktadır. Arka plandaki toprak dokuları ve aşınmış yüzey etkileri, kompozisyona zamansal derinlik kazandırmaktadır.

Kompozisyon dikey eksen üzerine kurulmuştur. Geniş halı yüzeyi resmin büyük bölümünü kaplarken, üst merkezde konumlandırılan bizon figürü güçlü bir odak noktası oluşturmaktadır. Halının desenleri ile figürün koyu silueti arasındaki kontrast, bakışı doğrudan figüre yönlendirmektedir. Yüzey boyunca görülen katmanlaşmalar ve aşınmış dokular, farklı zaman katmanlarını çağrıştıran bütüncül bir görsel etki oluşturmaktadır.

Halı, kompozisyonda arka plan işlevi görmekten çıkarak resimsel kurgunun temel bileşenine dönüşmektedir. Geleneksel dokuma yüzeyi, tarih öncesi sanatı temsil eden bizon figürüyle birleşerek kültürel sürekliliği görünür kılan ortak

bir anlatı kurmaktadır.

Renk kullanımında kırmızı, kahverengi ve bej tonları öne çıkmaktadır. Halının doğal renkleri ile siyah bizon figürü arasında kurulan denge, tarihsel atmosferi desteklemektedir. Sanatçı, birbirini tamamlayan doğal tonları tercih ederek yüzeyde bütünlüklü bir renk düzeni oluşturmuştur.

Fotoğraf, dijital kolaj ve resimsel müdahalelerin aynı yüzeyde birleşmesi, eserin farklı görsel katmanlardan oluşan melez bir plastik yapı kazanmasını sağlamaktadır. Farklı üretim yöntemlerinin bir araya gelmesi yeni bir plastik dil oluşturmaktadır (Kanaç, 2021, ss. 5–6).

Teknik açıdan eser, dijital manipülasyonun katmanlaştırma olanaklarından yararlanmaktadır. Fotoğrafik görüntüler, dokusal yüzeyler ve halı desenleri dijital ortamda bütünleştirilerek sanatçının plastik dilinin bir parçası hâline getirilmiştir. Dijital görüntülerin yeniden düzenlenmesi, sanatçının öznel müdahalesiyle gerçekliğin dönüştürüldüğü çağdaş bir üretim biçimi olarak değerlendirilebilir (Oskay, 2014, ss. 27–29).

Dijital manipülasyon, Kanaç'ın üretim sürecindeki önemli geçişlerden birini temsil etmektedir. Önceki dijital manipülasyon eserlerinde Anadolu kültürüne ait öğeler çevresel unsurlar olarak kullanılırken, burada halı kompozisyonun ana yüzeyine dönüşmektedir. Bizon figürünün merkeze yerleştirilmesi ise ilkel sanat ile Anadolu kültürü arasında kurulan görsel ilişkiyi belirginleştirmektedir. Çalışma, sanatçının daha sonraki halı üzerine gerçekleştireceği resimlerin düşünsel ve plastik altyapısını hazırlayan önemli örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.



Görsel 4. Ali Rıza Kanaç, *Boğa*, 2024, halı üzerine karışık teknik, 105 × 150 cm.

Geleneksel taşıyıcıların çağdaş tekniklerle yeniden kullanılması, günümüz Türk resminde melezleşmenin önemli uygulamalarından biri olarak değerlendirilmektedir (Elmas ve Kanaç, 2020, ss. 1237–1239). Günümüzde resim yüzeyinde boya dışında farklı nesne ve kimyasal malzemelerin kullanılması, resmin plastik yapısını dönüştürerek melez bir anlatım dili oluşturabilmektedir (Kanaç, 2021, ss. 13–14).

Boğa adlı eserde Ali Rıza Kanaç, Anadolu halısını doğrudan resim yüzeyi olarak kullanarak malzemenin yalnızca taşıyıcı bir unsur olmadığını, resmin anlam katmanlarını oluşturan temel plastik bileşenlerden biri hâline geldiğini ortaya koymaktadır. Halı, boya katmanları ve yüzeye yapılan müdahaleler birlikte değerlendirilerek malzemeler arasındaki fiziksel farklılıklar estetik bir çeşitlilikten öte kavramsal bir bütünlük içerisinde ele alınmaktadır. Bu yönüyle eserde melezleşme yalnızca kültürel imgelerin birlikteliğinde değil, resim yüzeyini oluşturan malzemenin kendisinde de okunabilmektedir (Kanaç, 2021, s. 97).

Önceki dijital manipülasyon çalışmalarında dijital ortamda oluşturulan katmanlı yapı, bu eserde fiziksel malzemenin kendisi üzerinden kurulmaktadır. Halının resim yüzeyi olarak seçilmesi, eserin hem plastik hem de kavramsal yapısını belirleyen temel unsurdur.

Kompozisyonun merkezinde yer alan boğa figürü, halı desenleriyle bütünleşecek biçimde yerleştirilmiştir. Figürün güçlü silueti ile geometrik motifler arasında kurulan karşıtlık, yüzeyde dengeli bir ritim oluşturmaktadır. Halının zengin desen yapısı ile boğanın yalın formu birbirini desteklemekte, figür yüzeye sonradan eklenmiş bir unsurdan çok halının dokusundan doğmuş izlenimi vermektedir.

Eserde doku, kompozisyonun belirleyici plastik öğesidir. Halının lifli yapısı, yıpranmış bölgeleri ve renk geçişleri resimsel yüzeyin doğal bir parçası olarak korunmuştur. Boya katmanları dokuyu örten değil, görünürlüğünü artıran müdahaleler şeklinde uygulanmıştır. Böylece malzemenin fiziksel özellikleri, kompozisyonun anlatım gücünü destekleyen aktif unsurlara dönüşmektedir.

Boğa figürü tarih boyunca güç, bereket ve yaşam döngüsüyle ilişkilendirilen evrensel bir simgedir. Bu çalışmada figür, Anadolu halısıyla kurduğu ilişki üzerinden tarih öncesi hayvan imgeleri ile geleneksel dokuma kültürü arasında görsel bir bağ kurmaktadır. Böylece farklı tarihsel dönemlere ait kültürel göndermeler ortak bir yüzey üzerinde buluşmaktadır. Kompozisyonun alt bölümünde beliren çizgisel izler ve açık renkli yüzeyler ise yol ya da geçiş güzergâhını çağrıştıran bir etki oluşturmaktadır. Bu doğrultuda ilerleyen boğa figürü, yalnızca tarih öncesi sanatın bir imgesi olarak değil, geçmiş ile bugünü

birbirine bağlayan kültürel sürekliliğin taşıyıcısı olarak da yorumlanabilir. Yol izlenimi, fiziksel bir mekânı betimlemekten çok kültürel belleğin farklı zaman katmanları arasında devamlılık gösteren aktarımını simgeleyen plastik bir unsur niteliği kazanmaktadır.

Renk kullanımında halının doğal kırmızı, kahverengi ve bej tonları korunurken, figürde kullanılan koyu değerler güçlü bir kontrast oluşturmaktadır. Sanatçı, yüzey ile figür arasında dengeli bir ilişki kurarak halının desenlerini görünür bırakmakta ve kompozisyonun bütünlüğünü korumaktadır.



Görsel 5. Ali Rıza Kanaç, *Cave Wall*, 2023, halı üzerine karışık teknik, 105 × 150 cm.

'*Cave Wall* adlı çalışmada Ali Rıza Kanaç, geleneksel Anadolu halısını yalnızca resmin taşıyıcısı olarak değil, plastik anlatının temel bileşeni olarak ele almaktadır. Halının desenleri, boya katmanları ve organik yüzey etkileri aynı kompozisyon içerisinde birleşerek farklı tarihsel katmanları ortak bir görsel düzlemde buluşturmaktadır. Bu yaklaşım, sanatçının kültürel ve plastik melezleşme anlayışını doğrudan malzeme üzerinden görünür kılmaktadır (Kanaç, 2021, s. 97).

Kompozisyon, yüzey boyunca devam eden ritmik desen tekrarları ile açık-koyu alanların dengeli ilişkisi üzerine kurulmuştur. Halının geometrik motifleri, boya katmanları ve aşınmış yüzey etkileri birlikte değerlendirilerek mağara duvarlarını çağrıştıran doğal bir görünüm oluşturulmuştur. Desenlerin

bazı bölümlerde belirgin biçimde korunması, bazı alanlarda ise boya ve organik dokularla kısmen örtülmesi, izleyicinin bakışını yüzey üzerinde sürekli hareket ettirerek çok katmanlı bir okuma imkânı sunmaktadır.

Kompozisyonun merkezinde yer alan bizon figürü, yüzeye sonradan eklenmiş bir unsurdan çok halının dokusundan ve boya katmanlarından ortaya çıkıyormuş izlenimi vermektedir. Figür ile zemin arasında kurulan bu organik ilişki, tarih öncesi mağara resimlerinin yüzey anlayışını çağdaş bir plastik dille yeniden yorumlamaktadır. Böylece bizon, yalnızca tarih öncesi sanatın sembolik bir öğesi olarak değil, geçmiş ile bugünü birbirine bağlayan kültürel belleğin görsel taşıyıcısı hâline gelmektedir.

Renk kullanımında halının doğal kırmızı, bordo, lacivert ve bej tonları korunurken, koyu lekeler ve açık renk geçişleri kompozisyona derinlik kazandırmaktadır. Yüzeyde görülen boya katmanları, kullanım izleri ve aşınmış dokular mevcut malzemeyi örten değil, onun doğal karakterini görünür kılan müdahaleler olarak değerlendirilmelidir. Bu durum, malzemenin yalnızca teknik bir araç olmadığını, eserin anlam katmanlarını oluşturan aktif bir plastik unsur hâline geldiğini göstermektedir.

Eser, Ali Rıza Kanaç'ın üretim pratiğinde kültürel ve plastik melezleşme anlayışının olgunlaştığı örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Geleneksel Anadolu halısının tarih öncesi mağara resimlerini çağrıştıran yüzey etkileri ve bizon figürüyle bütünleşmesi, yerel kültürel mirası çağdaş resim anlayışı içerisinde yeniden yorumlayan özgün bir plastik dil ortaya koymaktadır.

Sonuç

Küreselleşme ve kültürlerarası etkileşim, çağdaş sanat üretimlerinde farklı kimliklerin ve görsel geleneklerin bir arada değerlendirildiği melez anlatım biçimlerinin gelişmesini sağlamıştır. Bu bağlamda kültürel ve plastik melezleşme, yalnızca farklı geleneklerin bir araya getirilmesini değil; malzeme, teknik ve görsel dilin yeniden yorumlanmasını da ifade etmektedir.

Çalışma kapsamında Ali Rıza Kanaç'ın sanatsal üretimi kültürel ve plastik melezleşme kavramları çerçevesinde incelenmiştir. Sanatçının eserlerinde tarih öncesi mağara resimleri, bizon figürü, Anadolu halıları ve kırsal yaşama ilişkin öğeler, çağdaş resim anlayışıyla yeniden yorumlanarak çok katmanlı bir görsel dil oluşturmaktadır. Eser analizleri, sanatçının tarihsel belleği yüzey, malzeme ve teknik tercihleri aracılığıyla görünür kıldığını ortaya koymaktadır.

Özellikle dijital manipölasyon çalışmalarından halı üzerine üretilen eserlere uzanan süreç, sanatçının plastik dilindeki dönüşümü açık biçimde göstermektedir. Geleneksel Anadolu halısının resim yüzeyi olarak kullanılması, yerel mirasın çağdaş sanat bağlamında yeniden anlamlandırılmasına olanak sağlamaktadır. Bu yaklaşım, melezleşmenin yalnızca içerikte değil, malzemenin kullanım biçiminde de gerçekleştiğini göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Sonuç olarak Ali Rıza Kanaç, yerel mirası çağdaş plastik anlayışla yeniden yorumlayan ve kültürel ile plastik melezleşmeyi bütüncül bir yaklaşımla ele alan çağdaş Türk ressamı arasında özgün bir yere sahiptir. Sanatçının eserleri, tarihsel belleğin çağdaş resim aracılığıyla yeniden üretilmesine katkı sunarken, geleneksel ile çağdaş, yerel ile evrensel arasında kurduğu görsel ilişkiyle çağdaş Türk resim sanatına özgün bir yaklaşım kazandırmaktadır.

Kaynakça

- Akbulut, B. (2025). Postmodern sanat bağlamında kültürel melezleşme ve görsel kimlik. *Akdeniz Sanat*, 19(35), 111–125. <https://doi.org/10.31122/akdenizsanat.1686606>
- Barrett, T. (2014). *Sanatı eleştirmek: Günceli anlamak* (2. bs.). Hayalperest Yayınevi.
- Çaycı, B., & Karagülle, A. E. (2016). İletişimin dijitalleşmesi ve kültürel melezleşme. *Global Media Journal TR Edition*, 6(12), 570–586.
- Elmas, H., & Kanaç, A. R. (2020). Çağdaş Türk resminde melezleşme. *idil Sanat ve Dil Dergisi*, 9(72), 1231–1245. <https://doi.org/10.7816/idil-09-72-04>
- Kanaç, A. R. (2021). *Çağdaş Türk resim sanatında melezleşmenin plastiği* (Yayımlanmamış doktora tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kul, S. (2021). *Çağdaş Türk resminde bir ifade aracı olarak tek tür imge kullanımı* (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Oskay, H. A. (2014). Fotoğrafın tartışılan gerçekliği ve gerçeküstücülük. *Ulakbilge*, 2(3), 19–30. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-02-03-02>
- Selçuk, E. (2017). Sanatta kültürel melezleşme. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(2), 57–70. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1175225>
- Shayegan, D. (2023). *Melez bilinç* (H. Bayrı, Çev.; 4. bs.). Metis Yayınları. (Özgün eser 2012’de yayımlanmıştır.)

Ali Rıza Kanaç [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=p-kosjqSQfrs>

Görsel Kaynakça

Görsel 1: Kişisel Erişim 2026 Haziran

Görsel 2: Kişisel Erişim 2026 Haziran

Görsel 3: Kişisel Erişim 2026 Haziran

Görsel 4: Kişisel Erişim 2026 Haziran

Görsel 5: Kişisel Erişim 2026 Haziran