

MUSTAFA AYAZ'IN KADIN TEMALI ESERLERİ ÜZERİNE GÖSTERGEBİLİMSEL BİR İNCELEME**A SEMIOLOGICAL STUDY ON MUSTAFA AYAZ'S WOMEN-THEMED WORKS****N. Pınar Eke*, Nazende Yücel******Öz**

Çağdaş Türk resim sanatı tarihinin önemli isimlerinden olan Mustafa Ayaz, ressam kimliğinin yanı sıra Profesör unvanı ve eğitmen kimliği ile de dikkat çeken bir figürdür. Resme dair sahip olduğu akademik birikimi, sanatçı bir ruhun özgün ve sıra dışı bakış açısıyla kesiştiren ender isimlerdendir. Eserlerinde kullandığı yarı-soyut dil, göstergeler ile bezelidir ve göstergeler, Ayaz'ın kendine has üslubunun ortaya çıkmasında etkilidir. Akademik kariyerinin de getirdiği donanımla, göstergeleri sezgisel düzeyden ziyade bilinçli şekilde kullandığı düşünülmekte; bu nedenle de Ayaz'ın eserleri görsel göstergebilim açısından önemsenmektedir. Bu bağlamda, öncelikle çağdaş Türk resim sanatı tarihinde Mustafa Ayaz'ın yerine ve önemine değinilmiştir. Sanatta soyutlama eğilimleri ve soyutlamanın görsel göstergebilimle ilişkisi ise betimsel bir literatür taraması eşliğinde ele alınmıştır. Ardındansa Ayaz'ın 1990-2000 yılları arasında ürettiği eserlerden seçilen bir karma, Barthes'in göstergebilime dair düşünceleri izleğinde incelenmiştir. Böylece, Ayaz'ın anlamı nerede bulduğu ve nasıl ifade ettiği tartışılarak, Türk resmine katkıları vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk Resim Sanatı, Mustafa Ayaz, Görsel Göstergebilim, Göstergebilimsel Analiz.

Abstract

Mustafa Ayaz, is one of the important names in the history of contemporary Turkish painting. The semi-abstract language he uses in his works is adorned with signs and the signs are effective in the emergence of Ayaz's unique style. With the equipment brought by his academic career, it is thought that he uses the indicators consciously rather than intuitively; for this reason, Ayaz's works are considered important in terms of visual semiotics. In this context, the study started with a descriptive literature review addressing the place and importance of Mustafa Ayaz in the history of contemporary Turkish painting; the abstraction tendencies in art and the relationship of abstraction with visual semiotics were mentioned. Then, a mix selected from the works he produced between 1990-2000 was handled with Barthes's semiotic thoughts. Thus, by discussing where Ayaz finds meaning and how he expresses it, his contributions to Turkish painting are emphasized.

Keywords: Contemporary Turkish Painting Art, Mustafa Ayaz, Visual Semiotics, Semiotic Analysis.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 31.03.2023 – Kabul tarihi: 23.10.2023

* Dr. Öğr. Üyesi, Başkent Üniversitesi, GSTMF Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, pinareke@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2412-947X>, Ankara/TÜRKİYE.

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Başkent Üniversitesi, GSTMF Görsel İletişim Tasarımı ABD, nazendeyucel@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0005-3664-5585>, Ankara/TÜRKİYE.

1. Giriş

Mustafa Ayaz, Cumhuriyet Türkiye'sinin yetiştirdiği sanatçılar arasında ön plana çıkan bir isimdir. Cumhuriyet'in yaşayan değerleri arasında olan Ayaz, çağdaş Türk resim sanatına yalnızca ürettiği eserlerle değil; 2009 yılında Ankara'da faaliyetlerine başlayan, kendi adını verdiği bir müze ile de katkı sunmaktadır. Ayaz'ın eserleri, Cumhuriyet'in modern dünyaya uyum sağlama çabalarına paralel biçimde, Türk resim sanatında gözlenen çağdaşlaşma hareketleri kapsamında gelişen eğilimler dâhilinde değerlendirilmektedir. Desen çalışmalarından yağlıboyalara kendine has bir üslup geliştiren Ayaz, Türk resminin dünyaya açılmasında da kayda değer bir isimdir. Sanatçının eserleri, Türk resim sanatı tarihinde soyutlama çalışmaları açısından önemli temsillerdir (Tansuğ, 1999:281). Çalışma kapsamında sanatçının özellikle kadın temalı eserleri, göstergebilimsel analiz yardımı ile çözümlenecek ve eserlerin anlam katmanları açığa çıkartılacaktır.

Ayaz'ın sanatına ve sanatındaki göstergebilimsel unsurlara değinmeden önce, Türk resim sanatının kısa bir tarihçesinden bahsetmek; O'nun sunduğu katkıları daha iyi anlamayı sağlayacaktır. Çağdaş Türk resim sanatı dendiğinde her ne kadar akla Cumhuriyet Türkiye'si ile başlayan bir tarih gelse de; aslında Türk sanatında modernleşme eğilimlerinin dayandırıldığı nihai bir başlangıç noktasından söz edilememektedir (Tansuğ, 1999:11). Genel olarak; Batılılaşma hareketlerinin sosyo-politik açıdan belirginleştiği 18. yy itibariyle, resim sanatında da bir dönüşümün başladığından ve özellikle Avrupa kökenli etkilerin Türk resmini biçimlendirdiğinden söz edilebilir.

Söz konusu dönüşüm rüzgârı, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde daha da hız kazanmıştır. Kültür ve sanat yaşamındaki çağdaşlaşma çabalarının göstergesi olarak; arkeolojik kazılar ile müzecilik faaliyetlerinin yanı sıra plastik sanatlara yönelik ilgi ve bunların sergilenmesine gösterilen özen de dikkate değer ölçüde artmıştır (Okay Atılğan, 2009:99). Bu dönem, devlet politikalarının ve ulusal ideolojinin sanat üzerinde de hâkim olduğu yıllardır.

1940'ların ikinci yarısından itibaren "ulusal aydınlanma romantizmi" sanat dünyası üzerindeki etkisini kaybetmeye başlamış (Keskin, 2017:82); 1950'de Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle birlikte politikada ve sosyal yaşamda başlayan çok seslilik hareketi, sanat alanına da yansarak konu seçimleri ve üslup özellikleri bakımından eserleri çeşitlendirmiştir. Bu çeşitlilik, kurumsal yapılarda da kendini göstermiştir (Okay Atılğan, 2009:104-105).

1960'lar ve sonrası, çağdaş Türk resmi için son derece verimli yıllardır; sanatçı sayısındaki artışa paralel olarak eser sayıları da artmıştır. Bu dönem, sanat eğitimi veren

kurumların sayısı kadar galeri sayılarında da yükseliş gözlenir. Özellikle İstanbul'da açılan özel galeri çevrelerinin Ankara'da da görülmeye başlaması ile 1970'lerden itibaren sanat dünyası özel galeriler etrafında şekillenir hale gelmiştir. 1950 öncesi ile kıyaslandığında son derece sınırlı kalan sergi sayıları böylece artmış; 70'ler canlı bir sanat ortamına ev sahipliği yapmıştır (Akın, 2015:54).

1980'lere bakıldığında ise görece yenilik ve farklılık arayan bir sanat ortamından söz etmek mümkündür. Küresel politikalara uyum sürecinin hız kazandığı bir Türkiye'de; artık sanat çevreleri de özelleşme hareketlerinin ve dünyaya açılma çabalarının etkisindedir. Sanatta deneysel tarzlar daha ön plandadır, yeni arayışlar ve oluşumlar görülmektedir.

Söz gelimi Mimar Sinan Üniversitesi ev sahipliğinde başlatılan *Sanat Bayramı*, 1980-87 yılları arası son derece önemli bir etkinlik olarak varlık göstermiştir. Sanat Bayramı, farklı sanat kollarını bünyesine alarak her geçen yıl daha çok ilgi gösterilen bir organizasyon haline gelmiş, *Uluslararası İstanbul Festivali'*ne dönüşerek daha geniş kitlelere ulaşmaya başlamıştır. Yine 1987 yılında İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) bünyesinde *Uluslararası İstanbul Bienali* başlatılmıştır (Arslan, 2019:4).

1990'lar ise sanatçı inisiyatiflerinin ön plana çıktığı zamanlardır; ne var ki bu inisiyatifler pek uzun ömürlü olamamış, maddi yetersizlikler nedeniyle kısa sürede dağılmıştır. Türkiye'de sanatın özel girişimler tarafından desteklendiği bir ortamda bağımsız sanatçı inisiyatifleri küçük çaplı alternatif mecralar olarak kalmakta; çok kısıtlı olanaklarla ya da Avrupa Birliği'nden alabildikleri fonlarla hayatta kalmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla özgün, bağımsız ve alternatif işlerin/isimlerin kendini var etmesi ve/ya duyurması son derece güç olmaktadır (Kıyar, 2018:52).

2000'li yıllar sermaye sahiplerinin koleksiyonlarını zenginleştirdiği, özel galerilerin sayıca arttığı, özel müzelerden sergi sponsorluklarına, ödüllü sanat yarışmalarından festivallere pek çok yeni platformun dikkat çektiği bir dönemdir. Ulusaşırı holdingler, kurdukları vakıflar ve şirketler aracılığıyla, kültür-sanat faaliyetlerinin çehresini belirleyen güç unsurları haline gelmiştir (Sülün, 2020:438). Böyle bir ortamın alternatif girişimlerinden olan *Mustafa Ayaz Müzesi*, sanatın *holdingleştirildiği* bir dönemde bağımsız bir sanatçının kendi çabaları ve birikimiyle Türk sanatına kazandırdığı bir sergileme ve üretim mekânı olarak ayrıca önemlidir. Bu genel çerçevede bağlamında Ayaz'ın hayatına, sanat anlayışına ve müze girişiminin detaylarına bakmak; sanatçıyı ve eserlerinin ilham kaynaklarını tanımak açısından faydalı olacaktır.

2. Mustafa Ayaz: *Hayatı, Müzesi ve Sanat Anlayışı*

2.1. Hayatı¹ ve Mustafa Ayaz Müzesi

Ressam ve Akademisyen Mustafa Ayaz, 1938 Trabzon/Kabataş köyü doğumludur. Erken çocukluğu, II. Dünya Savaşı'na girmemek için direnen bir Türkiye'nin buhranlı ve sıkıntılı yıllarına denk düşer. Yoksul bir ailede doğan bu köylü çocuğun resme olan yatkınlığı, ilkokul yıllarında dikkat çekmeye başlar. Erzurum Pular Köy Enstitüsü'nde okuduğu ortaokulu bitirmek üzereyken öğretmenlerinin yönlendirmesi ile kendisini İstanbul Çapa Öğretmen Okulu'nda Resim Bölümü'nde bulur; lise öğrenimi İstanbul'da devam eder. Liseyi bitirdikten sonra bir yıl ilkokul öğretmeni olarak görev yapan Ayaz'ın resme olan tutkusu, öğrenme aşkıyla da birleşince; öğretmenlik mesleği pek uzun sürmez. Ayaz, sınavlarını kazandığı Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nde öğrenciliğe geri döner ve 1963'teki mezuniyetine kadar burada okumaya devam eder; ayrıca 1966'dan 1984'e kadar bu enstitüde öğretim üyesi olarak da çalışır. 1984 yılında ise akademik kariyerini Hacettepe Üniversitesi'ne taşır ve 1987'de profesör ünvanıyla emekli olana dek bu üniversitede kalır. Emekliliğinden sonra 1 yıl kadar da Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde çalışan Ayaz, ressamlık kariyerine ağırlık vermek için 1988 yılında buradan ayrılarak tüm vaktini atölyesine ayırır.

Uzun yıllar Şentepe'de -bir dönem de yaşadığı- gecekondusunu atölye olarak kullanan Ayaz'ın ismi, Bilkent Üniversitesi'ne geçtiği dönemde artık iyice bilinir hale gelmiştir. Resimlerinin maddi değeri de yükselmiş, yurtdışından sanatseverlerin de talep gösterdiği eserleri hızlı satılır olmuştur. Hal böyle olunca, bir Cumhuriyet çocuğu olarak Atatürk'e olan borcunu ödeme arzusuyla zaten dolup taşan Ayaz, bu arzunun maddi koşullarını da 90'lar boyunca yerine getirmiş ve 2000'lerin başında bugünkü Müze'nin arsasını satın almıştır (http 1). 2003-2007 yılları arasında inşa çalışmaları devam eden Müze'nin, vakıf olarak faaliyetlerine başlaması ise 2009 yılını bulmuştur. 5000 metrekare kullanım alanıyla Ankara'nın sayılı sergi ve üretim mekânlarından olan Müze, atölyelerinden hediyelik eşya mağazasına, sergi salonlarından kütüphanesine tam donanımlı bir mekândır ve sanatseverlerin uğrak noktasıdır (http 7).

Müze, tamamen Ayaz'ın özel yatırımlarının gelirleriyle finanse edilmektedir; devlet ya da özel kurumlardan alınan herhangi bir destek yoktur. Ayaz'ın sözleriyle (http 1):

Devlet ve toplum sanatçıya sahip çıkmıyorsa sanatçı kendine sahip çıkmalı... İşte ben burayı yaparak kendime sahip çıktım. Her şeyden önce ben varım dedim ve amacımı, arzularımı

¹ Ayaz'ın hayatına dair bilgiler, Uğur Erdener ve Zafer Gençaydın tarafından kaleme alınan "Mustafa Ayaz" isimli biyografik kitaptan alınmıştır. (Erdener ve Gençaydın, t.y.: VII).

gerçekleştirdim. ... Ben topluma sahip çıktım. Ben çağdaşlığa sahip çıktım. ... Her insan vatani için çağdaş, uygarlık yolunda bir küçücük taş koysa biz ihya olurduk. Çok daha ileri gideriz.

Son derece idealist bir tavırla çalışmalarına devam eden Ayaz'ın başarıları da yurt sınırlarını aşmaktadır. Altmış aşkın yurtiçi sergisinin yanı sıra 19 farklı ödülün de sahibi olan Ayaz, Hindistan'dan Mısır'a, Polonya'dan Fransa'ya, Cezayir'den Amerika'ya dünyanın pek çok ülkesinde sayısız binealde ve karma sergide de eserleri ile boy göstermiş bir isimdir. Yurtdışı koleksiyonlara girmiş 400'den fazla eseri vardır. 4000 kadar eseri ise yurt içi koleksiyonlar bünyesinde yer almaktadır.

2.2. Sanat Anlayışı

Mustafa Ayaz, resim çalışmalarına profesyonel olarak 1960'larda başlamış bir isimdir. Gazi Eğitim Enstitüsü'nün ve oradaki hocası *Adnan Turani*'nin, Ayaz'ın üslubu üzerinde özellikle 1970'lerin ortalarına dek derin etkileri vardır (http 2). Kendi sözleriyle (http 4):

Öğrencilik yıllarımda, Çapa'da resimlerim figüratifti. Gazi Üniversitesi'nde hocamız Adnan Turani'nin etkisi ile soyuta yöneldim. Daha sonra figürler bir perdenin arkasından adım adım görünecek şekilde ortaya çıktı. Bende "Mustafa Ayaz tarzı" diyebileceğim bir anlayış, 1970'lerde başladı. Daha sonra, yaşama ve deneyime koşut olarak bu tarz gelişti ve bugünkü duruma geldi. Tıpkı bir insanın doğuşu, çocukluğu, gençliği, orta yaşı gibi...

Ayaz'ın profesyonel sanat yaşamının başladığı 1960'lı yıllar, Türk resim tarihinde soyutlama çalışmalarının da başlangıç yıllarıdır. Her ne kadar soyut sanatın ilk denemeleri 1947'lere dek uzansa da (Tansuğ, 1999:251); sanat çevrelerinde yaygın bir eğilim halini alması 60'lara denk düşmektedir (Turani, 1984: X-XI). Dolayısıyla, Ayaz da profesyonel kariyerine adım attığı bu zamanı ağırlıklı olarak soyutlamacı sanatın nitelikli örneklerini icra ederek geçirmiştir (Gençaydın, t.y.:25).

Ayaz, soyutlama denemeleri ile başladığı profesyonel sanat yaşamına yarı-soyut bir üsluba vararak devam etmiştir. Başlangıçta tarzında barındırdığı lirik soyutlamacı etkiler², daha sonraları yerini figüratif soyutlamacı³ öğelere bırakmıştır. Gerçekçi resme olan mesafesi, kendine has tavrının da en başından beri bir yansımasıdır. Zira sanatta soyutlama, "hiçliğin boşluğuyla karşılaşan insanın tepkisidir; organik ilkeye güvenmeyen veya ondan vazgeçen ve böyle bir durumda insan zihninin yaratıcı özgürlüğü olduğunu kabul eden bir kaygının

² "Lirizm, sanatçının iç dünyasındaki fırtınaların, çeşitli teknik ve fırça vuruşlarıyla, dışa aktarımıdır. Bu anlayışa göre, sanatçı çevresindeki nesne ve varlıkları taklit etmek yerine, iç dünyasını ve bilinçaltı duyularını anlatmaktadır (Akın, 2015:73).

³ "Figüratif Sanat, mevcut nesne ve objelere gönderme yaparak betileri kullanır ve soyut ya da nonfigüratif düzenlemelerle yeni biçim ve form anlayışı içerisinde etkili ifadeler oluşturur". (Akın, 2015: 7). "Çizgiler arasında kaybolup giden figürler" (Akın, 2015:16), ön plandadır.

ifadesidir” (Read, 2020:103). Bu *kaygıya dair* Adnan Binyazar, arkadaşı Ayaz hakkında şöyle demektedir (Binyazar’dan aktaran., Gençaydın, t.y.:27):

Yaptığı resimleri belki anlamıyorduk ama görüyorduk. İnsan emeğinin o uçsuz bucaksız yaratma gücü, soyut arayışlar içerisinde insana yöneliyordu. ... O içinin fırtınalarını, zenginliklerini, doymak bilmez arayışlarını dışa vurmaya çalışıyordu. Bununla Ayaz’ın gözlem yapmadığını söylemek istemiyorum; onun resminin salt gözlemlerle üremediğini belirtmek istiyorum.

Ayaz da, kendi sözleriyle, sanatı hakkında şunları kaydetmiştir (http 3):

Ben ne figüratif ne de soyut bir ressamım. ... Resimlerimi yaparken ana figürü koyuyorum sonra etrafını çizmeye başlıyorum. Ben tuvali elime aldığımda nereden, nasıl başlayacağımı kafamda toparlıyorum sonra devam ediyorum. Bir duvar örer gibi küçük, büyük taşları sırayla ve özenle diziyorum sonra ortaya kusursuz bir eser çıkarıyorum. Sanat, dağları yiyip bir damla bal özümlemektir. Bir başkasının resmine özenmeyeceksin. Aynayı karşına koyacaksın ve kendi kendini yaratacaksın. Herkesin kendine özgün bir tarzı vardır. Eserimi kendime göre düzenliyorum.

Kendi ifadelerinde de açıkça görüldüğü üzere Ayaz’ın sanatı, ilhamını “içinde” bulan bir anlayışa sahiptir ki zaten “en yüksek hayal gücü yetisi, malzemesini her zaman böyle yakalar. Tortularda, küllerde veya herhangi bir dışsal imgede asla takılmaz; bunların yanından geçip gider ve en merkezdeki ateşli kalbin ortasına atlar” (Read, 2020:84). Bu bağlamda Ayaz’ı, akımlarla sınırlamak da zordur; zira dönemlerin eğilimlerinden etkilense de hiçbir zaman hiçbir dönemin hâkim rüzgârına kapılıp kendinden uzaklaşmamıştır. Biçimsel açıdan soyuta kayan çalışmalarında dahi özü itibarıyla hemen her zaman somuttur. Ayaz’ın eserleri tematik açıdan incelenecek olursa başlangıçtan bugüne vazgeçemediği ve daima koruduğu bir temel yapı olan *kadınlar*, kolaylıkla fark edilir.

Kadın teması, belki de Ayaz’ın resimlerinin alametifarikasıdır. Gençaydın’ın da altını çizdiği gibi (Gençaydın, t.y.:31): “İlk dönemlerinden beri, soyutlamacı anlayıştaki resimlerinde de, grup ya da tekil olarak hep vardır kadın”.

Ayaz’ın eserlerinde “varoluşun ve yaşamın anlamıdır kadın” (Gençaydın, t.y.:32). Ayaz, eserlerine konu ettiği kadınları ve onlarda bulduğu anlamı şöyle anlatır (http 1):

Her ressamın seçtiği konu vardır. Bazıları manzara yapar, evler sokaklar denizler... Ben daha çok dans, kadın figürleri, coşku dolu konular benim konularım. Böyle karamsar konulardan hoşlanmıyorum. ... Bu olmamalı, insan, insanlık olmalı... İnsani değerler ön plana çıkmalı... Bu sadece düşünce alanı olarak değil sanat alanı olarak böyle olmalı... Şimdi benim resimlerime bakanlar coşku ve mutluluk hissettiklerini söylüyorlar. Bu benim için yeter. Yani insanlara kötümserlik, karamsarlık değil; iyimserlik aşıladığım için ben de mutluyum.

Kendisinin de ifade ettiği üzere Ayaz için kadın, mutluluğun kaynağıdır. Yaşama tutunabilme ve devam edebilme gücünü kadında bulur. Diğer taraftan erkek bedenlerine

kıyasla kadın bedenlerini estetik açıdan da sanata daha uygun görür. “Erkek güzel bir form değildir. Sanat tarihini incelediğiniz zaman erkek resmi çok azdır. Mesela Nuri İyem, hep kadın yüzleri yapar. Arada yaptığı erkek yüzleri satılmıyor. Erkek resmini ne bir kadın, ne bir erkek duvarına asmak istiyor.” (http 2) görüşüyle, estetik hazı kadınlarda bulduğunun altını çizer. “Estetik görüşüm kadınlara uygun düşüyor, kadınlar da estetik görüşüme...” diyen Ayaz, (User, 2006’dan aktaran Tekin, 2014: 248); kadınları için: “Modelden yaptığım desenler bana ilham verir. Zaman zaman modele bakarak yaptığım yağlı boya resimler vardır. Bunun yanında hayalden yarattığım tipler de vardır.” demektedir (http 6). O, aslında genel üslubunda olduğu gibi tuvaline aktardığı kadınlarda da duygularının ve zihninin izinden gitmektedir: “beynimde gizlediğim aşkların resmini çizip boyamaktan helak oldum” demesi de bu yüzdendir (http 1). Ayaz’ın kadınlarıyla ilişkisini Erzen, şöyle tarif etmektedir (akt. Gençaydın, t.y.:47):

1950’lerden bu yana hızla kentleşen toplumumuzda kadın yepyeni ekonomik ve kültürel bir etkinlik kazanmıştır ki, bunu en nesnel bir gözlemlerle ortaya koyan ve erkek düşünde kadının güçlülüğünü, renkliliğini ve bazen gizemli farklılığını dile getiren tek ressamımız belki de Mustafa Ayaz’dır. Mustafa Ayaz’ın kadın konusuna yaklaşım tarzındaki sevecenlik ve ince espri onun resminde Fransız pentürü ile bir yakınlık kurarken, aynı zamanda gerçekten uygar bir görünüş tarzı da sunmaktadır.

Ayaz’ın kadınları, Cumhuriyet Türkiye’si’nin aydınlık yüzünü temsil eden, yer yer öne çıkardıkları erotizmle bakını kendine çeken, kendi gerçeğini ararken etrafına da neşe ve mutluluk saçan güçlü figüratif unsurlardır.

Ayaz, sanatının farklı dönemlerinde de kadın temasından hiç kopmamıştır. 1963-1973 yılları arası Ayaz’ın sanat anlayışında soyutlama eğilimlerinin hâkim olduğu zamanlardır ve daha önce de sözü edildiği gibi, Adnan Turani etkisi de baskındır. 1973-1980 dönemi ise artık kendi sesini bulmaya başladığı yıllardır. Hala konusu kadınlar olsa da, onları tuvale yansıtmadaki tavrı farklılaşmıştır. Bu yıllarda Ayaz, daha figüratif soyutlamalara girişmiş; lirik tavrından uzaklaşmıştır. “Akılcı bir kompozisyon anlayışı ile yazısal kimi figürler saptayan Ayaz, tuvallerini ikiye üçe ya da dörde bölerek her biri içine bunları çizgisel, lekese ve hacimsel etki egemenliğinde kompoze etmektedir. Yine yeni dönem resimlerinde renkleri aydınlanmış ve çok aza indirgenmiş tuşları da ona özgü bir kişiliği yansıtır olmuştur” (Büyükoğlu, 1995:10). Bu dönem (Giray, 1984’ten akt. Tekin, 2014:248-249):

Kitlesel renk lekeleri, karşıt renk uyumlarına dönüşürken figürler ve biçimlerden oluşan bir çözülme izlenmektedir. Bu dönem yapıtlarında kadın gizemli yaşamı, coşkusu ve tasası ile temel kurguyu oluşturmaktadır. Kimi resimlerinin merkezinde, gerçekçi bir aktarımla, şeffaf renk lekeleriyle betimlenen kadın çevresinde devinen yaşamsal karmaşa içinde yer

almaktadır. Bu karmaşanın içinde modele en yakın olan figür genelde Mustafa Ayaz'ın simgesel görüntüsüdür.

Bir üslup izi ve/ya kimlik belirteci olarak Ayaz, bu ikinci döneminden itibaren hemen her resmine kendi oto portresini de eklemektedir. Kendi sözleriyle (http 2):

Her resmime kendimi koymam sanırım 1974-75'lerde oldu. Bu benim buluşum değil. Değişik dönemlerde Picasso, Matisse ve birçok ressamda da var. Hitchcock da filmlerinin başına kendini koymuş, onu bilmiyordum. İlk resimlerimde ressam ve modeli de kadındı. Niye ben olmayayım dedim.

Ayaz'ın, kendini resimlerine dâhil edişi, bir bakıma *kendini arayışı* olarak da anlam bulur. Ona göre "sanatçının en büyük sorunu, kendi gücünü, kendi gerçeğini araştırmasıdır" (Gençaydın, t.y.:49). Gündelik yaşamın döngüsü içinde kendine dışarıdan bir gözle bakmanın yolu olarak suretini sanat nesnesine dönüştürmek, ilerleyen süreçte Ayaz'ın imzası kadar tanıdık hale gelecektir. Öte yandan, kendi sureti gibi kimi benzer konuları da daima tekrar edişi; ilk bakışta her ne kadar kolaylık gibi algılanma riski taşısa da, Ayaz bu tercihini şöyle gerekçelendirmektedir (Gençaydın, t.y.:50): "Bu, konuya duyulan sevginin değişen zaman içerisinde değişik bir biçimde görülmesinden başka bir şey değildir. ... Konuları her seferinde ele aldığım da, yeni serüvenlere girişmişimdir. Ve yeni sonuçlar doğmuştur".

Ayaz'ın sanat kariyerindeki üçüncü dönemi 1980 sonrasına tarihlenmektedir: 80'li yıllarla birlikte geçmiş yapıtlarından duyduğu tatmin gittikçe azaldığından, yeni bir arayışa giriştiği rahatlıkla gözlenebilir.

Ayaz'ın sanatında 1980'lerde de desenlerin egemenliği barizdir ancak artık tuval yüzeyinin geometrik biçimler aracılığıyla bölümlere ayrılması kadar resimsel öğelerin azaltılması ve yalınlaşma çabaları da dikkat çekmektedir. İlerleyen zamanlarda bu çabanın resimlerinin ana teması haline gelen kadın figürlerini daha çok vurgulamak ve bu figürlere daha çok yer açmak amacıyla yapıldığı görülecektir. Zira artık, sahne bütünüyle *Ayaz'ın kadınlarına* aittir (Gençaydın, t.y.:71).

Ayaz, kadınlarına hiçbir zaman gerçeğin peşindeki optik bir gözle bakmaz, aksine modelden ya da zihninden betimlemesi fark etmeksizin, tüm kadınları yoruma tabi tutar ve bu yorumlamanın da kendisine özgü olduğunu vurgular. Ayaz, kadınları önce parçalar, sonra parçaları kendince bir araya toplar ve yeniden anlamlandırır; böylece *Ayaz'ın kadınlarını* yaratır (Güneştan, 2018:155).

Gençaydın, genel olarak Ayaz'ı keskin dönemlerle tanımlamanın çok mümkün olmadığını, kimi deneysel yaklaşımların farklı zaman dilimlerinde tekrar ön plana çıktığını

ancak her yeni dönemde yeni bir yorumlamayla tuvale yansıdığı belirtir. Özellikle 90'lardan itibaren daha yoğun biçimde canlı modelden çalışmaya başlayan Ayaz, duyarlı bir kaligrafik etkiyi akıcı desenlerle birleştirmiş bir isimdir. Ona göre "resim tasarlanmış konuların düzenlendiği alan değil; üst düzeydeki estetik heyecanla uzun yıllara dayanan titiz bir gözlem ve disiplinli araştırmaların ürünü olan deneyimlerin kazandırdığı birikimle anlık duyguların harmanlandığı bir oyun alanıdır" (Gençaydın, t.y.:74-75).

Sanata bakışını kendi sözleriyle noktalamak gerekirse (Büyükova, 1995:55):

Resme başladığımdan bugüne dek yaptıklarım hep kendimi arama sonucu ortaya çıkmıştır. Bundan sonra da amacım gene aramak olacak. Geleceğimi ise yapacaklarım belirleyecek. O nedenle, sanat görüşüm yapıtlarımla koşuttur. Zaman akışı içinde yapılan çalışmalar geliştikçe, geleceğe dönük istediklerim de değişmektedir. Yeni çalışmalar, yeni sorunlara, yeni sorunlar da bir sonraki yapıtın doğmasına yol açıyor. Yapıt ve yapıtın içerdiği düşünce sürdükçe çalışma, yenileme ve yaratma savaşım da sürecektir.

Ayaz, sanat anlayışının yanı sıra Türk resim sanatına yaptığı maddi manevi katkılarla da önemli addedilebilecek bir isimdir. Eserleri, barındırdığı görsel zenginlik ve anlam derinliği ile "herkese" hitap etmektedir. Ayaz'ın eserleri ile karşılaşanların bu eserlerde kendilerinden bir parça bulmaları kuvvetle muhtemeldir. Her ne kadar gözlemci bir ressam olmasa da; Ayaz, insan doğasına, insanın gizli arzularına, korkularına, hırslarına ya da kırgınlıklarına dönemlerin duygu iklimini de yakalayacak şekilde dokunması nedeniyle "tanıdık"tır. Yine de bu tanıdıklığın ardında, ince ince açılması gereken kabuklar ve okunması gereken anlamlar barındırır. Bu da Ayaz'ın eserlerini göstergebilimsel yaklaşımla ele almak için uygun bir zemin yaratır; zira sanat, göstergelere ve imgelere dayalıdır. Günay'ın altını çizdiği üzere; "Sanat yapıtında imgenin kendisi bir iletiye dönüşür. Kendine özgü durumuyla, işleviyle imge, alıcıyı ikna etmeye, onu yönlendirmeye, ona bilgi vermeye ya da onu bir şeyden vazgeçirmeye yardımcı olur" (Günay, 2012:21).

3. Göstergebilim ve Görsel Göstergebilim

3.1. Göstergebilim

Göstergebilimsel yaklaşımların temeli olan göstergebilim, "kültürel olguları iletişim süreci olarak inceleyen, aynı zamanda tüm dizgelerin okunabilmesine olanak tanıyarak 'anlam'ın oluşmasına yardımcı olan bir bilim"dir (Ertan ve Sansarcı, 2020:21). Toplumlar hem kendi içlerinde, hem de diğer toplumlarla aralarında birtakım kültürel farklılıklara sahiptir. Bu nedenle kaynaktan çıkan iletinin alıcıya ulaşması ve burada kodaçımına tabi tutularak anlaşılır hale gelmesi, her zaman hedeflendiği gibi olmaz; zira anlam, yaşam tarzlarından hâkim kültürel atmosfere, bilgi dağarcığından duygusal iklime pek çok etkenle ilişki içinde, *bağlam*

özelinde açığa çıkar. Böyle bir yapı ise, anlamın *aranmasını* şart koşar; anlam yalnızca yüzeyde ve görünende olmayabilir, daha derin katmanlarda dolaylı ve/ya çoklu da olabilir. Dolayısıyla göstergebilim, bir ihtiyacın ürünüdür; bu, göstergeler yardımıyla anlamı bulma ihtiyacıdır.

Uçar'ın vurguladığı üzere, anlam ve algı birbirine sıkı sıkıya bağlı öğelerdir. Göstergeler algılarımız, algılarımızsa anlamlarımız üzerinde belirleyicidir. Anlamın inşa edilme noktası, insanın, sosyo-kültürel durumu, zekâsı, eğitimi, edinilmiş tecrübeleri, estetik ve ahlaki değerleri gibi pek çok değişkeni yoğun bir işlem sürecinden geçirmesi ile ilişkilidir (Uçar, 2019:133).

Bu çerçevede düşünüldüğünde, göstergebilim yalnızca sözlü iletilerin değil, sanat ve görsel iletişim dizgelerini de kapsayacak şekilde bir mesaj aktarma gayesi ile biçimlendirilmiş tüm iletilerin açıklayıcı ve anlamlandırıcı bir okumasının yapılabileceği iddiası üzerine temellenmektedir (Ertan ve Sansarcı, 2020:21); zira anlam, yalnızca kelimelerin deşifresinden ibaret değildir. Reklamlar, sanat eserleri ya da filmler gibi yoğun anlam barındıran görsel malzemeler, göstergebilimsel açıdan ele alınmak istendiğinde; form, renk, konum, bağlam, bağlantısızlık, boyut ya da öncelik-sonralık ilişkisi gibi unsurlar da değerlendirilerek biçimsel ve anlamsal özellikler açığa çıkarılmaya çalışılır. Postmodern düşüncenin öncü isimlerinden Roland Barthes da, göstergebilimin anlamla ilişkisinin altını çizerek; birbirine bağlanıp bütünü oluşturan tüm parçacıkların birer anlamlama dizgesi kurduğuna dikkat çeker. Bu dizgede yer alan düzanlam/yananlam, gösteren/gösterilen, dizi/dizim gibi unsurlar vasıtasıyla açığa çıkan karşıtlıklar ise göstergebilimsel analiz için kullanılacak kavramsal araçlardır.

Dolayısıyla göstergebilimden söz edildiğinde mutlaka üzerinde durulması gereken kavram seti; *gösteren*, *gösterilen* ve *gösterge*dir. Kısaca bu kavramları tanımlamak gerekirse; *gösteren*, orijinal adıyla *signifiant*, yani *işaret edendir*. İşaret etme eylemi, işitsel ya da görsel; başka bir ifadeyle sözlü veya sözsüz olabilir. *Gösterilen* ise *işaret edilendir*. Orijinal adı *signified*dir. *Gösterge* de kendisi o şey olmadığı halde, işaret edilen şeyi çağrıştırarak iletişim sağlayan ve kendisinden bir başka şeyi temsil eden her şeydir (Erkman, 1987:10). Gösterilen ile gösterge arasında zihinsel bir bağ vardır. Söz gelimi, araba dendiğinde herkesin aklına gelen bir ve aynı araba olmayacaktır. Elbette herkesin aklına dört tekerlekli ulaşım maksadıyla kullanılan bir taşıt gelecektir; ama şayet arabamız varsa aklımıza önce kendi arabamızın, arabamız yoksa ve arabalara ilgili biriysek en sevdiğimiz araba modellerinin gelmesi daha olasıdır.

Göstergebilimin merkezi ögesi göstergedir ve esasen göstergebilim, göstergelerin ilişkilene biçimlerinin bir incelemesidir. Yine de zamanla göstergebilimin inceleme alanları çeşitlenmiştir. Genel olarak üç farklı alandan bahsedilebilir (Fiske, 2014:122);

a- Göstergenin Kendisi: Bu alan dahilinde gösterge türlerine, bunların anlam üretme biçimlerine ve insanların gösterge-anlam ilişkisini nasıl inşa ettiğine bakılmaktadır.

b- Göstergenin İçinde Düzenlendiği Sistem: Burada bir grubun kültürün ya da toplumun, ihtiyaç duyduğu göstergeleri içinde var ettiği yapısal sistemlere ve bu sistemleri yaşatan iletişim biçimlerine bakılmaktadır.

c- Göstergenin İşlediği Kültür: Burada göstergeleri yaratan kültürün yine bu göstergeleri kullanarak kendi varlığının devamını nasıl sağladığına bakılmaktadır.

Anlam inşası açısından gösterge, nesne ve yorumlayıcı arasında karşılıklı bir ilişki vardır. Bu üçlüden her biri ancak diğeri ile kurulan ilişki içinde anlaşılır bir yapı kazanır ve bu üçlü arasındaki ilişki tarihsel olarak konumlandığından farklı dönemlerde yeniden şekillenir. Dolayısıyla hiçbir metin, tek ve standart bir içeriğe sahip değildir (Fiske, 2014:124-130).

Metinler, anlamlı ve birbirine eklemlenen parçalardan oluşan yapılardır. Yapıyı ve/ya metni oluşturan bu anlam parçacıkları, metnin içeriğinden bağımsız değildir. Dilsel metinlerde anlam ve içerik *anlambirimcik* de denen en küçük parçaların bir dizge dâhilinde bir araya gelmesi ile oluşur. Görsel metinlerde ise renk, biçim, doku gibi parçaların kurduğu kompozisyon bütünü anlamı oluşturur. Yine de her iki metin türünde de anlam, *düz anlam* ve *yan anlam* olmak üzere iki temel düzeyde incelenebilir.

Barthes, görsel öğeleri düz anlam ve yan anlam aracılığıyla ilişkilendirir. Bunun için de iki düzlemde faydalanır. İlk düzlem (düzanlam) dizisel boyuttur ve nesnelere seçilir. İkinci düzlem ise (yananlam) dizimsel boyuttur ve seçilen öğeleri anlamlandırarak bir bütün oluşturmayı sağlar (akt. Karaman, 2017:31).

Düz anlam, "göstergenin neyi temsil ettiği" sorusuna verilen yanittir; reel olarak var olan objelerin bireyin zihninde oluşturduğu öncelikli yansımayı ifade eden asıl anlamdır (Ertan ve Sansarcı, 2020:34). Yan anlam ise göstergenin anımsattığı ilk anlamın, düz anlamın dışında hatırlanan tüm diğer çağrışımlardır. Bu çağrışımlar, göstergenin mevcut sosyo-kültürel yapı içinde temsil ettiklerini içermektedir (Ertan ve Sansarcı, 2020:32) ve yan anlamın okunabilmesi zengin bir bilgi birikimi gerektirmektedir.

Özellikle sanat gibi alanlarda bu bilgi birikimi daha da önem kazanmaktadır, zira sanat yapıtları esas olarak yoğun birer düşünce ve çağrışım ürünüdür. Dolayısıyla bu yapıtlar

yalnızca düz anlamlara bağlı üretilemez; aksine yan anlamların çokluğu oranında değerlendirilir. Ancak Barthes'ın *Göstergeler İmparatorluğu* (2008) adlı eserinden anımsanacağı üzere yan anlamların çokluğu, düz anlamın taşıdığı içeriği hiçbir zaman tamamen örtmeye ya da yok etmeye yetmez. Bu nedenle göstergebilimsel açıdan ele alınan eserlerde her iki anlama da bakılır.

3.2. Görsel Göstergebilim

Görsel göstergebilim, *imgelerle* ilgilenen bir alt alandır ve göstergelerin anlamlandırılma biçimlerini çalışır (Günay, 2012:22). Her düzeyde kültür ürününün mutlaka bir anlam taşıdığı ve aktardığı savı üzerine inşa edilmiş bir disiplindir. Her şeyin bir 'metin' olduğu ön kabulü ile nesnesine yaklaşır ve yalnızca dilsel metinlerin değil, görsel metinlerin de okumaya tabi tutulabileceği inancındadır. Görsel göstergebilimde temel amaç, *imge, simge, ikon* ya da *görüntüsel gösterge* vasıtasıyla sembolize edilen anlama ulaşmaktır. Görsel göstergebilimin en önemli savunucusu ise özellikle imge çözümlemeleri ile tanınan Roland Barthes'tır (http 5).

Barthes'a göre, görsel göstergebilim, her hangi bir kültürü tanımlamak ve anlamlandırmak için ideal bir çalışma zemini sunmaktadır. Göstergebilim yardımıyla iletişim amacıyla tasarlanmamış ancak içinde bir anlam barındıran tüm olgular inceleme nesnesi haline gelebilir. Özellikle göstergelerin taşıdığı yan anlamlar, nesnesini anlamlandırmak için önemlidir (Bircan, 2015:29). Anlamın kazılı olduğu yüzey olarak gösterge ve/ya imge, *asıl* olanı değil *temsil edileni* gösterir ve bu yönüyle toplumsal açıdan işlevseldir, zira sosyo-kültürel yapı dâhilinde belli ihtiyaçlara yanıt vermek için üretilir (Leppert, 2017:16).

İmgeler, *resim, simge* ya da *gösterge* olarak kullanılabilir. Ancak bunlar imge türleri değildir; imgenin yerine getirdiği işlevlerdir ve bir imge eş anlamlı olarak birden çok işlevi yerine getirebilir. Eğer ki imge, yerine geçtiği nesnenin özelliklerini görsel olarak yansıtmaya gerek duymaksızın anlamı yaratıyorsa gösterge olarak işlev görmektedir. Soyutluk düzeyi açısından kendinden daha basit bir şeyi betimliyorsa resim işlevi ile nitelenir. Soyutluk düzeyi açısından kendinden daha yüksek bir şeyi betimlediği durumlarda ise simge işlevini üstlenir (Arnheim, 2021:157-160).

İmgeler, kelimelerle ifade edilen şeylerin görsel çevirileri değildir; aksine dünyaya dair belli bir *bakış açısının* görsel izdüşümleridir. Dolayısıyla imgeden güç alan resim sanatı da dünyaya dair bir sorgulama, araştırma ve keşif yöntemidir. Bu yöntem ile dillendirilmesi güç konular, ressamın öznelliğinden geçen bir görsel ifade ile açık edilir; imgeler konuşmaz,

gösterir (Leppert, 2017:19). Bu gösterme edimi ise ancak *bağlam* dâhilinde eş deyişle imgenin diğer imgelerle ilişkisi içerisinde anlamlı hale gelir (Günay, 2012:22). Ayrıca imgenin özgüllüğü, onu anlamlandıracak birey ya da bireylerin de aynı ölçüde özgül bilgiye sahip olması ile ilgilidir (Arnheim, 2021:164).

4. Ayaz'ın Kadın Temalı Eserleri Üzerine Göstergebilimsel İnceleme

Çalışma kapsamında Barthes'ın göstergebilime dair düşünceleri referans alınmıştır. Barthes, sanat eserlerini incelerken sanatçının vermek istediği mesaja değil, anlamın inşa edildiği yapıya ve bu yapının bağlı olduğu sistemlere odaklanan bir isimdir. Dolayısıyla okumaları düz anlam ve yan anlam özelindedir; anlamın inşasının bilinç ve/ya bilinçdışı düzeyi ile ilgilenir.

Barthes, öncüsü olan Saussure'den etkilenmiştir. Saussure'e göre "anlam farklılıklardan doğar" (Günay, 2012:18). Anlamlandırmanın ilk düzeyi olan *düzanlam*, Barthes'ın metodolojisinde aşikâr anlama, zaten ortada olana referans verir. Söz gelimi bir sokak manzarası bir sokağı gösterir, sokak herkesin üzerinde uzlaştığı gibi binalar arasında yer alan yola verilen isimdir. Böyle bir manzaraya bakan herkesin gördüğü ve anladığı, düz anlam düzeyinde birdir. Dolayısıyla farklılık yan anlamdan gelir (Fiske, 2014:181-182). İkinci düzey ise *yananlam*dir. Yananlam, kullanıcıların duyguları, düşünceleri ve kültürel değerleri ile buluşan göstergenin açığa çıkardığı etkileşimi nitelemektedir. Yananlam, öznelliğe ve/ya öznelarasılığa açık bir kavramdır. Barthes, yananlamdaki en mühim etmenin ilk düzeydeki gösteren olduğunu belirtmektedir; düz anlamda gösteren, yananlamda göstergeye dönüşmektedir. Düzanlam, eserde *ne* söylediğimiz, yananlam ise *nasıl* söylediğimizdir (Fiske, 2014:182-183).

Barthes'ın bakış açısı dikkate alındığında eserler yukarıdaki gibi bir ikilik üzerinden incelenebilir. Bu kapsamda Mustafa Ayaz'ın 1990-2000 yılları arasında yaptığı eserlerden - birer yıl atlayarak- seçilen 6 tablo aşağıda verilmiştir. Eserlerin, 1990-2000 yılları arasındaki bu on yıllık dönemden seçilme sebebi, Ayaz'ın kendi anlatisinde da yer verdiği gibi, artık ünlendiği ve eserlerinin maddi karşılığını almaya başladığı bir dönemi, *Ayaz olma* dönemini temsil etmesidir. Eserlerin her biri, Barthes'ın düşüncelerine paralel biçimde analiz edilecektir.

4.1. Eser Çözümlemesi 1



Görsel 1. İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1990

Düz Anlam: Görsel 1’de yer alan 1990 yılına ait bu esere bakıldığında Ayaz’ın kadınları denilebilecek çalışmaların ilk örneklerinden biri görülecektir. Arka arkaya konumlanmış iki nü tasvirinin yer aldığı ön plan; renklerden ve daha soyut desenlerden oluşan arka planla desteklenmektedir. Arka plandaki desenler arasında kırmızı küçük bir heykelcik formunda Ayaz’ın sureti de görülmektedir. Bu suretle neredeyse dudak dudağa resmedilmiş, Yunan Tanrıçalarını andıran bir kadın figürü de rahatça seçilebilir. Belli belirsiz yüzlerin yanı sıra tekrar eden el formunda bir desen de mevcuttur. Eserin renklerine bakıldığında soldan sağa açıktan koyuya bir zemin geçişi, sol üst köşeden sağ alt köşeye z şeklinde bir okuma ile ise mavinin ağırlıkta olduğu pek çok renkten önce beyaza sonra siyaha doğru bir yöneliş görülmektedir. Eser ilk bakışta nü bir tablo olarak değerlendirilebilir.

Yan Anlam: İnsan gözü, görsellere baktığında önce en aydınlık, sonra giderek koyulaşan ve nihayetinde en karanlık alanları görmeye meyillidir. Sanatçı da Görsel 1’de bunun farkında olarak seyirciyi neredeyse tamamen beyaz bıraktığı ikinci sıradaki nüye yönlendirmiştir. Ana vurgu, bu figür üzerindedir. Ancak eser, sol üst köşede parlak ve çeşitli renklerin bir karışımı olan desenlerden başlanarak sağ ortaya doğru ve oradan da sol üste dönecek bir üçgen formunda okunmaktadır. Bu okumayı arka plandaki soldan sağa gittikçe koyulaşan alan da desteklemektedir. Böyle baktığımızda resim bize Ayaz’ın iç dünyasındaki birtakım karmaşık ve -sıcak ve soğuk renklerin çarpışmasından anlaşıldığı üzere- tezat duygularla düşüncelerin, bir kadına duyulan “aşk” vasıtasıyla nasıl çözüldüğünü göstermektedir. Söz konusu duygu ve düşünceler, sol üstte yer alan ve dairesel bir aynaya benzeyen nesneden dökülmektedir. Dolayısıyla burada, ötekinde bireyin kendiyi yüzleşmesi bağlamında bir aynalama metaforundan da bahsedilebilir. Aynalama yardımıyla Ayaz, tekrarlayan el figürlerinden de anlaşılacağı üzere, iç dünyasını e/le almaktadır. Ötekinin aynası,

Ayaz'ı iç dünyasındaki kaostan dingin ve huzurlu bir bedene yöneltmiştir. Bu yönelişle, ilişkinin anlık durumu –dudak dudağa olma hali-, önemini yitirerek; ötekinin bizatihi varlığı önem kazanmıştır. Ayaz'ın geri plandaki heykelcik formunda son derece belirgin silueti ile karşısındaki kadının silüetinin, sağa doğru kaydığıımızda ön plana çıkararak daha belirsiz ve nahif çizgilerle form tekrarına dönüşmesi, sonra da büyük ve sağlam bir beyaz nü figüründe gözlerin sabitlenmesi bunun kanıtıdır. Bir süre, izlendiğinin farkındaymışçasına bakışlarını seyirciye yöneltmiş bu beyaz nüde oyalanan gözlerimiz, sola doğru devam ettiğinde beyaz nünün gölgesi olduğu varsayılabilecek siyah nü ile karşılaşır. Jung'un *Gölge Arketipini* anımsatan bu siyah nü, bastırılmış yönlerin keşfini ve bu yönlerin yaşamın bir parçası haline getirilmesini temsilen yorumlanabilir. Siyah nünün arkasında yer alan büyük yeşil leke ile de okuduğumuzda bu iddiamız kuvvetlenecektir; zira en karanlık yanlarımızın anlam çerçevesine oturtularak açığa serilmesi yeşille temsil edilen *huzur* ve *güven* duygusunun da yaratıcısıdır. Siyah nü figürünün iki yanına konuşlanmış kanada benzer -sağ taraftaki aynı zamanda beyaz nünün bacağı- da ifade eder- şekiller de, içimizdeki karanlıkla yüzleşmenin *özgürleşmeye* giden yolu açabileceğine dair işaretlerdir. Ancak özgürlük, konfora tezattır; bu nedenle göz tekrar en baştaki kaotik yapının içine dalmaktan kaçamaz ve resme dair okuma bu “yeni” duygu ve düşünceler arasında kapanır.

4.2. Eser Çözümlemesi 2



Görsel 2, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1992

Düz Anlam: Hem Avrupa hem de Türk resminde sık kullanılan uzanmış nü kadın bedeninin bir örneğini gördüğümüz Görsel 2'de yer alan bu eserde; nü, sayfanın alt kısmını neredeyse bütünüyle kaplamış, sayfanın üst kısmına ise bir sarı çizgi/ip üzerine konuşlanmış büyükçe bir horoz figürü yerleştirilmiştir. Horozla yüz yüze bakan Ayaz'ın kendi silueti de belirgin şekilde seçilmektedir. Ayaz'ın silüetinin hemen altında ise nü modelin daha soyut desenlenmiş bir yankısı görülmektedir. Nünün konumlanışı dikkate alındığında göğüsler ve

kalçalar olmak üzere erojen bölgelerin seyircinin bakışına açıldığı, üreme bölgesi olan vajinanın ise görünmez kılındığı fark edilmektedir. Nünün bakışları seyirciye değil, horoza yönelmiştir. Dolayısıyla eser, uzanmış bir nü model resmidir.

Yan Anlam: Resme baktığımızda aydınlık alanlardan karanlığa doğru ilerleyen göz, önce nü bedene takılıyor. Dolayısıyla okuma yönü; aşağıdan yukarıya, yukarıdan sağ ortaya, oradan da resmin tam ortasına doğru şekilleniyor. Görsel 2’de ilk göze çarpan nü kadın bedenine bakıldığında göğüsler, dudaklar ve kalçalar öncelikli dikkat çeken alanlar oluyor; zira kırmızı lekelerle belirginleştirilmiş. Üç erojen bölgenin böyle işaretlenmesi, modelin haz odaklı bir cinselliğe hazır olduğu algısını pekiştiren bir vurguya yol açıyor. Bu vurgu, beden sergilenme biçimiyle de destekleniyor; koltuk altlarının, kalça ve göğüslerin yanı sıra bakışların ve yarı aralı dudakların pozisyonu kadar; modelin üzerinde uzandığı zeminin/yatağın renkleri de iddianın kanıtı oluyor. Sarı ve mor renklerin birlikteliği, morun anlamsal olarak daha güçlü şekilde öne çıkmasını sağlıyor. Bu da, dişil enerjinin hâkimiyetindeki bedensel güzelliğin arzulandığı bir fantezi dünyasına geçici davet olarak yorumlanabiliyor. Bilindiği üzere geçiciliği sarı, hayal gücünü, dişiliği ve güzelliği ise mor temsil ediyor. Nü modelden yukarı doğru bir okumayla resmin üst orta kısmında konumlanmış desenlere geçtiğimizde; Kibele figürünü andıran beyaz desen yine dişiliğin bir ifadesi olarak karşımıza çıkıyor. Bu figürün tam karşında ise Ayaz’ı andıran bir desen yer alıyor. Ancak bu figürle Ayaz arasında Türk mitolojisinde kutsal sayılan ve hayatın devamı ile ilişkilendirilen iki adet çam ağacının; ağaçların tam ortasında ise güç ve dölleme ile anılan belli belirsiz bir boğa başının yer aldığını görüyoruz. Boğa, Ayaz’ın önünü kesmiş gibi görünse de arka plandaki dağlar, Türk mitolojisindeki anlamıyla kararlılığı ve iradeyi vurgulayarak Ayaz’ın Kibele’ye erişmek için sergilediği çabayı yansıtıyor. Bu çabanın, horoz figürünün yerleştiriliş şekli ile de somutlandığını görüyoruz. Çoğu kültürde sembolik olarak eril cinsle ve erekte olmakla ilişkilendirilen horoz, resimde parlak sarı bir hat üzerindedir. Sarı burada, sınır çizgisi gibi kullanılmıştır; tehlike ve uyarı çağrışımı yapmaktadır. Horoz sarı çizginin yani modelin konumlandırıldığı alanın dışındadır ve içeri girmemesi için yine Ayaz’ın sureti olduğu görülen bir yüz tarafından uyarılmaktadır. Ayaz ve horoz, tartışircasına karşı karşıyadır ve bakışları birbirine dönüktür. Oysa modelin bakışları ve beden sunumu horoza dönüktür. Bu nedenle, Ayaz her ne kadar modelini sahiplendiği ve istediğini belli etse de; modelin arzusu O’na değil, sınır dışına eş deyişle “yasaklı” olana yöneliktir. Ayaz’ın hemen arkasında daha belirsiz bir desen olarak modelin siyah renklerle çizilmiş yansımasının Ayaz’a sırtının dönük olması ve

gözlerinden akan yaşları andıran mavi çizgilerin de horoza referans vermesi, karşılanmayacak bir arzunun hezimetini göstermektedir. Resmin, "aşk"a dair bir iktidar mücadelesini sembolize ettiği söylenebilir.

4.3. Eser Çözümlemesi 3



Görsel 3, İsimli, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1994

Düz Anlam: Bir küpün/taşın üzerine oturmuş biri nü diğeri başörtülü iki kadın figürünün yer aldığı Görsel 3 olarak adlandırılan eserde kadınlar simetrik şekilde tablonun tam ortasında yer almaktadır. Boşta kalan sol arka planda sarı çatılı bir ev ve evin çatısında insanı anımsatan bir figür varken, evin muhtelif kısımlarında da ele benzeyen desenler görülmektedir. Sağ arka planda daha koyu renkler hâkimdir ve elinde zeytin dalı tutan çıplak bir erkek figürü, -muhtemelen Ayaz'ın kendisi- görülmektedir. Figürün bakışları konuşan iki kadın üzerine sabitlenmiştir. Nü, göğüslerinden aşağı doğru gittikçe siyahlaşan bir tonlama ile renklendirilmiş, yalnızca yüzü ve omuzları, yani büst bölgesi parlak bir kırmızıya boyanmıştır. Başörtülü kadının ise mavinin tonlarının hâkim olduğu bir renklendirme ile boyandığı görülmektedir. Kadının eve ait olduğunu, sağ göğsündeki sarı leke işaret etmektedir. Kısaca tablo, birbirine "tezat" iki kadının resmidir.

Yan Anlam: Görsel 3'te yer alan resmi soldan sağa doğru okursak eğer, öncelikle gördüğümüz şey tehlike içinde bir evdir, çatısı sanki yanarmışçasına sarı renklidir ve arka planda yangın yeri gibidir. Çatının tepesine konumlanmış erkeksi figür, bize bu yangının sebebinin kendisi olduğunu işaret etmektedir. Ayrıca evdeki mutsuzluğun/huzursuzluğun bir göstergesi olarak yorumlanabilecek Ayaz'ın yüzüne benzer, mavi gözyaşları ile seçilen bir suret de başörtülü kadına dönük yerleştirilmiştir. Bu sahneden gözümüz, üzerindeki renklerle eve ait olduğu anlaşılan başörtülü kadına kaydığında, kadının yalvarırcasına yanındaki nü kadına bir şey anlatmaya çalıştığı görülecektir. Başörtülü kadının belden aşağısının laciverte boyanmış oluşu durumun ciddiyetine delalettir. Ayrıca bilindiği üzere lacivert, adaleti ve

hakkaniyeti de temsil eden bir renktir ve başörtülü kadının haksızlığa uğradığı, adalet aradığı da düşünülebilir. Başörtülü kadına sırtı dönük, yüzü çevrili halde bacak bacak üstüne atmış oturan nü model, kadını dinler görünmekte ancak ciddiye almıyormuş gibi bir tavır sergilemektedir. Nü kadının büst kısmının kırmızıya boyalı olması, duyduklarından utandığına; ancak beden renginin göğüslerinden ayakucuna gittikçe koyulaşan bir siyaha dönmesi kararlılığına, gücüne ve özgüvenine, dolayısıyla söylenenleri değil bildiğini yapacağına işaret eder. Nü modelin bedeninin ve ayaklarının yönelimi de bu yargıyı destekler. Model, bedeniyle kendi arka çaprazında yer alan erkek figürüne yönelmiştir. Ayaz olduğunu tahmin ettiğimiz bu figürün bakışları ise modelin üzerindedir, bedeni çıplaktır, yalnızca dizden yukarısı resmin sınırları içindedir, alt bacakları sahnenin dışına konumlanmıştır ve elinde zeytin dalı tutmaktadır. Bilindiği üzere Türk-İslam kültüründe zeytin cennetle özdeş bir meyvedir ve yeniden doğuşu/doğumu sembolize etmektedir. Dalın arkasında yer alan lacivert gölge, tonları itibariyle başörtülü kadının bacaklarında kullanılanla aynıdır ve bu yüzden Ayaz'ın evden azade olma bunu da barışçıl şekilde yaparak yeni bir başlangıca adım atma arzusunu sembolize etmektedir. Ayaz'ın çerçeve dışına konumlandırılmış bacakları da bu arzu yerini bulduğu anda çekip gideceğini gösterir. Ayaz'ın bedeninin boyalı olduğu zümrüdi yeşil ise gençlik, yenilenme, dinçlik gibi anlamlarıyla bu yargıyı pekiştirir. Ayaz gitmeye karardır, zira tıpkı nü modelde olduğu gibi onun bedeninde de aşağı inildikçe rengin siyaha dönmeye başladığı görülmektedir. Resim, bir "yenilenme" hikâyesidir.

4.4. Eser Çözümlemesi 4



Görsel 4, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1996

Düz Anlam: Bir iç mekânda sandalyede oturan kadın ve erkek figürlerinin ön planda olduğu Görsel 4 olarak adlandırılan bu eserde, kadının belden aşağısının çıplak olduğu elleriyle üreme organını kapattığı görülmektedir. Erkek figürü, Ayaz'ın kendisidir, üzerinde ressam önlüğü olduğu varsayılabilecek bir giysi vardır ve elinde kırmızı bir çiçek tutarak kadına

bakmaktadır. Kadının bakışları ise boşluğa yönelmiştir. Ayaz'ın elinde tuttuğu çiçek ise, tür olarak krizantemi andırmaktadır. Resmin sağ arka planına bakıldığında ise bir pencere önünde konumlanmış Ayaz'la kadını seyreden 3 farklı desen formunda kadın göze çarpmaktadır. Bu üç kadının arasına gizlenmiş, çocuk olduğu varsayılabilir bir erkek sureti de seçilmektedir. Üç kadından ortada konumlananın da çıplak olduğu ve elleriyle karnını tuttuğu aşikârdır. Bu resim için Ayaz ve modelinin portresi demek mümkündür.

Yan Anlam: Görsel 4'te yer alan resmi okumaya en aydınlık ve vurgunun en kuvvetli olduğu yerden, Ayaz'dan, başladığımızda; beden renginden anladığımız üzere, masumane duygular içinde olduğunu ve modeline yönelmiş beğeni dolu bakışları eşliğinde ona kırmızı bir çiçek sunduğunu görürüz. Çiçeğin krizantemi anımsatıyor oluşu da duygular ile ilgili yargımızı kuvvetlendirir zira kırmızı krizantem, pek çok kültürde platonik aşkı sembolize etmektedir. Ayaz'ın önlüğündeki hâkim renk olan lacivert de aşkın ciddiyetine dair bir işarettir. Modelin belden aşağısı çıplak olsa da, Ayaz'ın bununla ilgisiz tavrı ve modelin gözlerine yönelmiş bakışları, sahnede başrolde olanın cinsellik değil aşk ve duygular olduğunu gösterir. Modelin yakaları ve kolları beyaz, kendisi kahverengi bluzu ve uzaklara dalmış bakışları kadar genel olarak kahve tonlarında boyanmış olması da, Ayaz'ın duyguları ile uyum ve barış içinde olduğunu ancak karşılık verme noktasında ki düşünceli ve tarafsız halini anlatır. Modelden ayrılıp, arka plandaki kadınlara baktığımızda; iki kadının açık bir gri ile boyandıklarını görürüz ve buradan yola çıkarak duruma karşı sessiz olduklarını, nötr bir tavır takındıklarını ancak ortada yer alan ve elleri karnında sanki hamile gibi duran kadının koyu gri rengiyle daha içe kapanık ve karamsar bir tavır sergilediğini söyleyebiliriz. Bu kadının rahatlıkla seçilebilir olmasını sağlayan beyazla renklendirilmiş başından, Ayaz'la doğrudan ilişkili biri olduğunu da varsayabiliriz. Modelin vereceği karar, bu kadının hayatında da etkili olacaktır ve bu kadın sanki hali hazırda da annedir zira araya gizlenmiş belli belirsiz çocuk başının bakışları kadının üzerindedir. Çocuk her ne kadar erkek gibi gözüksün de, kız çocuğu da olabilir ve belki de Ayaz'ın çocuğu ve kadın da Ayaz'ın eşidir. Resmin yasak bir aşk hikâyesi olduğu söylenebilir.

4.5. Eser Çözümlemesi 5



Görsel 5, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1998

Düz Anlam: Görsel 5'teki resme bakıldığında sol yarıyı tamamen kaplayan, sandalyede oturan genç bir kadın görülmektedir. Kadının üzerinde kısa ateş kırmızısı bir elbise vardır. Kadının bakışları, göz hizasına konumlanmış, sırtında bir kadın taşıyan horozla çevrilidir. Resmin arka planı soyut çizgiler ve renklerle bezenmiştir. Resmin sağ alt köşesine bakıldığında bacaklarını açmış ve geriye doğru uzanmış yüzü çiçekvari renklerle/desenlerle gizlenmiş bir figür göze çarpmaktadır. Bu açıdan bakıldığında kadın sanki figürün kucağına oturmuş gibidir, sağ bacağın üstünde oturduğu söylenebilir. Figürün sol bacağı olarak görülen alana bakıldığında ise defalarca tekrarlanmış Ayaz imzası göze çarpmaktadır. Eserin yukarı kısmında horozun üzerine binmiş kadın figürüyle birlikte düşünüldüğünde, tablonun Ayaz'ın kucağına oturmuş bir modeli tasvir ettiği söylenebilir.

Yan Anlam: Görsel 5'teki resme bakıldığında konumu ve aydınlatılması itibarıyla en dikkat çeken modelin yüzüdür. Dolayısıyla okumaya buradan başladığımızda, modelin bakışları bizi tam karşısında konumlanmış havalanmaya hazır bir pozisyonda duran, sırtına bir kadını almış horoz figürüne götürür. Horoz, modele bir şey anlatır gibidir ve horozla model arasındaki kırmızı lekeler de horozun ağzından dökülen sözcükleri sembolize etmektedir. Lekelerin arka planına atılmış sarı renk, bize söylenenlerin önemini; horozun başının üstünde sıralanan dağ motifleri ise söylenenlerdeki kararlılığı işaret eder. Modelin kıyafetinin ve kelimelerin renginin aynı oluşu, konunun modelle ilgili olduğunu gösterir. Daha sonra bakışlarımız, horozun üzerinde durduğu çiçek tarhını andıran pembe ve mavi renklerin hâkim olduğu alana kaydığında burada yüzü çiçeklerin ardına gizlenmiş bir beden olduğunu fark ederiz. Erkeksi bir bedendir bu ve bir bacağında model oturmaktadır. Diğer bacağına ise defalarca tekrarlayan Ayaz'ın imzası vardır. Buradan figürün Ayaz olduğu sonucuna varabiliriz zira modelini kucağında oturtan bu figürle, horozun üzerine oturmuş kadın arasında da formun sembolik tekrarı açısından bağ vardır. Resim, bir "sahiplik" ifşasıdır.

4.6. Eser Çözümlemesi 6



Görsel 6, İsimsiz, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2000

Düz Anlam: Görsel 6'daki esere bakıldığında sola konumlanmış, mavi bir koltuk üzerinde oturmuş kıpkırmızı nü bir kadın görülmektedir. Kadın, sol elini araladığı bacaklarının arasından koltuğa bastırılmış, sağ elini ise göğüs hizasında dur işareti yapar gibi karşıdan gelen Ayaz'a doğrultmuştur. Bakışları da Ayaz'ın üstündedir. Kadının başında saçlarını kısmen kapatan duvak gibi bir şey vardır ve boynunda da inci olduğu varsayılabilir bir kolye takılıdır. Sol ayağı sanki bir yere prangalıymışçasına öne uzanmaktadır ve sol ayak bileğinde halhal olarak yorumlanabilecek bir takı vardır. Eserin sağ tarafında biraz da dışarı taşarak konumlanmış olan Ayaz, elinde kitap ya da dergi olduğu varsayılabilir sarı renkli bir şey tutmaktadır ve beden formundan, kadına doğru yürüdüğü anlaşılmaktadır. Kadınlıkla Ayaz arasındaki boşlukta ise beyaz üzerine siyah çizgilerle desenlenmiş soyut insan figürleri vardır. B, A, U, I, R harflerini andıran mavi ve turuncu çizgiler de göze çarpmaktadır. Tablo, bir *anı* resmeder gibidir.

Yananlam: Görsel 6'daki resmi okumaya neredeyse beyaz bir arka plan önüne oturtulmuş kıpkırmızı nü modelden başladığımızda, modelin duruşundan bir şeylere itiraz eder ya da kendini sakınır pozisyonda olduğunu anlıyoruz. Teklif karşısında bütünüyle utanmış gibi duran model, baştan ayağı kırmızıya boyalı ve tüm çıplaklığına karşın erotik gözüküyor, aksine bir gelini anımsatan daha masum bir görüntü sergiliyor. Başında bir duvak, boynunda inciler var ve sanki beklediği başkasıymışçasına şaşkın. Modelin bakışları bizi, çerçevenin sağ dışından içeri doğru gelmekte olan erkeğe, Ayaz'a yönlendiriyor. Postürü Ayaz'ın ileri yaşta olduğunu düşündürüyor. Sanki o da çıplak ve modelin üreme organını eliyle örtmesi gibi, Ayaz da organını elindeki kitapla kamufle ediyor. Bedeni gri-kahve tonlarda renklendirilmiş, anlıyoruz ki modelin tepkisine tezat bir tavırda değil ama yaklaşmak da istiyor. Sanki Ayaz'ın modele tebliğ etmesi gereken bir şey var ve bununla ilgili sözcükler kitabın sayfalarından ikisi arasına uçuşmuş, havada asılı kalmış halde bekliyor. Belli belli

belirsiz desenlenmiş kadın figürleri sözcüklerin arkasındaki boşluğu dolduruyor. Anlıyoruz ki konu tek taraflı, Ayaz'ın söyleyecekleri var ve bunlar kadınlar hakkında belki de ama model duymak istemiyor gibi. Resim bize sanki bir karşılaşmadaki "zaman uyumsuzluğunun" hikâyesini anlatıyor.

5. Sonuç

Bilgi ve estetik felsefesi alanındaki çalışmalarıyla tanınan Ömer Naci Soykan, bir sanat eserine felsefi açıdan yaklaşılabilmesi için, yapıtın "sözel veya söz dışı yollarla ne dediğini, ne anlama geldiğini söylemeliyiz, olursa onu konuşturmalıyız" demektedir (Soykan, 2020:221).

Manguel de, "resimler, aynı hikâyeler gibi, bizi bilgilendirir." diyerek Aristoteles'e referansla zihnin, imge olmadan düşünemediğine dikkat çekmektedir. Dünyanın "resimler, semboller, işaretler mesajlar, alegoriler" aracılığıyla kurulduğunu ve bunlar aracılığıyla anlamlandırıldığını ifade etmektedir (Manguel, 2021:19). Bu nedenle görseller, tanım, tahmin ve tasdik için önemli birer araçtır. Böylece her şey, adı konmadan ve uzamda konumlandırılmadan önce, *görülür* (Leppert, 2017:18). Anlam, *görünene* bağlıdır. Dolayısıyla Ayaz'ın resimleri için yapılan yorumlar da, özellikle yan anlam bağlamında yorumlayana göre çeşitlense de, görüneni tanımlamaktan öte bir şey değildir; bu yönüyle Ayaz'ın ruh ve düşünce dünyasından ayrı ve/ya uzak da değildir. Tıpkı Soykan'ın altını çizdiği gibi "resim, ister bir şeyi betimlesin ister betimlemesin, her şeyden önce, resimdeki ressamı anlatır" (Soykan, 2020:221).

Bu çerçevede ele alındığında, bir eserin imgesi pek çok alanda var olur; ressamın tasavvuru ile tuvale çizdiği arasında, seyircinin gördüğü ile ressamın çağdaşlarının gördüğü arasında, genetiğimize kazılı anlamlarla gündeliğin anlamları arasında... (Manguel, 2021:28). Haliyle, yorumlayan olarak belki tam anlamıyla ressamın zihnine, hayal dünyasına girmek mümkün değildir ancak resmine bıraktığı izleri takip ederek en azından zihnine giden yolda yürüyebilmek mümkündür.

Ressamın tuvaline yansıttığı her imge, *göründüğü haliyle*, zamanının egemen temsillerinin bir aynasıdır. Ayaz'ın imgeleminde de kadınlar neredeyse olmazsa olmaz bir varlıktır ve incelenen dönem içinde ağırlıklı olarak nü kadınların ele alındığını söylemek yanlış olmayacaktır. Nünün zihindeki aksi; rahat, kendine güvenli ve izlenmekten hoşnut bir beden imgesidir. Erotize edilmiş, arzuyu kışkırtan bir bedendir bu (Leppert, 2017:309) ve çoğunlukla da -modern resme bakıldığında- kadın bedenidir. John Berger'in kült kitabı *Görme Biçimlerinde* vurguladığı gibi, "erkekler kadınlara bakar. Kadınlar ise bakılmalarını seyrederek."

... Kadının gözetleyici tarafı erkek, gözetlenen tarafı ise kadındır” (Berger, 1986:47). Bu denklemde, “bakan” erkeğin kimliği de çoğu kez aleni ve aşikârdır; Ayaz, kendi seyir zevki için kadınlar yaratmaktadır ve çağdaş Türk resim sanatına da imzasını kadınlarıyla atmıştır.

Kaynakça

Akın, E. (2015). *1950 Sonrası Türk Resminde Figüratif Soyutlama*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı.

Arnheim, R. (2021). *Görsel Düşünme*, çev. Rahmi Ögdül, İstanbul: Metis Yayınları.

Arslan, N. (2019). *1980 Sonrası Özel Kurum Ve Kuruluşların Çağdaş Türk Resmine Katkıları*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı.

Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.

Bircan, U. (2015). “Roland Barthes ve Göstergebilim”, *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi (SBARD)*, Sayı 13(26), s. 17-41.

Büyükova, S. (1995). *Türkiye Resim Sanatı İçerisinde Mustafa Ayaz'ın Yeri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Erdener, U. ve Gençaydın, Z. (t.y.). *Mustafa Ayaz*, Ankara: Mustafa Ayaz Müzesi ve Plastik Sanatlar Merkezi Vakfı Yayınları.

Erkman, F. (1987). *Göstergebilime Giriş*, Ankara: Alan Yayıncılık.

Ertan, G. ve Sansarcı, E. (2020). *Görsel Sanatlarda Anlam ve Algı*, İstanbul: Alternatif Yayıncılık.

Fiske, J. (2014). *İletişim Çalışmalarına Giriş*, çev. Süleyman İrvan, Ankara: Pharmakon Yayınları.

Günay, D. (2012). Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması. İçinde: *Görsel Göstergebilim*, (Editör: Doğan Günay ve Alev Parsa), İstanbul: Es Yayınları.

Güneşan, S. (2018). “Mustafa Ayaz Resimlerinde Kadın İmgesi”, *Sanat Eğitimi Dergisi (SED)*, Sayı 6(2), s. 147-165.

Karaman, E. (2017). “Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce’in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması”, *İstanbul: Aydın Üniversitesi Dergisi*, Sayı 34, s. 25-36.

Keskin, C. (2017). “1940-60 Yılları Arası Türk Resminde Modern Sanat Eleştirisinden Seçkiler”, Denizli: *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 27, s. 81-93.

Kıyar, N. (2018). "Türk Sanat Ortamında 80'ler Ve Değişim Sürecinin Düşündürdükleri", *International European Journal of Managerial Research Dergisi (EUJMR)*, Sayı 2, s. 39-55.

Leppert, R. (2017). *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Manguel, A. (2021). *Resimleri Okumak: Sanata Baktığımızda Düşündüklerimiz*, çev. Armağan Ekici, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

Okay Atılğan, S. (2009). "Cumhuriyet Dönemi Türk Plastik Sanatları", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Sayı 14, s. 97-124.

Read, H. (2020). *Modern Sanatın Felsefesi*, çev. Elif Kök ve Hazal Orgun, İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Soykan, Ö. N. (2020). *Estetik ve Sanat Felsefesi*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Sülün, N. E. (2020). "Türkiye'de 2000 Sonrası Sanat Piyasasında Sanatın Kurumsallaşma Eğilimi: Arter Örneği", *ulakbilge*, Sayı 47 (Mart), s. 435-458. doi: 10.7816/ulakbilge-08-47-05.

Tansuğ, S. (1999). *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tekin, H. K. (2014). "Çağdaş Türk Sanatının Değerlerinden Mustafa Ayaz Ve Müzesi", *Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks (ZfWT)*, Vol 6(2), p. 245-263.

Turani, A. (1984). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Uçar, T. (2019). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*, İstanbul: İnkılap Yayınevi.

İnternet Kaynakları

http 1: "Mustafa Ayaz Röportajı", <https://meryemle.com/mustafa-ayaz-hayati-ve-sanati-uzerine-sohbet.html>, Erişim tarihi: 20.03.2023.

http 2: "Mustafa Ayaz Röportajı", <https://farukbildirici.com/mustafa-ayaz/>, Erişim tarihi: 19.03.2023.

http 3: "Mustafa Ayaz Röportajı", <https://www.mahalligundem.com/mustafa-ayaz-turkiye-de-sanat-yeterince-anlasilmadi/50001/>, Erişim tarihi: 20.03.2023.

http 4: "Güzeli Arayan Heyecanlı Bir Yolculuk: Mustafa Ayaz Röportajı", <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/guzeli-arayan-heyecanli-bir-yolculuk-i-16712>, Erişim tarihi: 19.03.2023.

http 5: "Fotoğraf ve Görsel Göstergibilim Üzerine", <https://kontrastdergi.com/alev-fatos-parsa-fotograf-ve-gorsel-gostergibilim-uzerine-50-sayi/>, Erişim tarihi: 24.03.2023.

http 6: "Mustafa Ayaz Röportajı", <https://gaiadergi.com/mustafa-ayaz-ile-is-sanat-kibele-galerisini-konustuk/>, Erişim tarihi: 20.03.2023.

http 7: "Mustafa Ayaz Müzesi",

<http://www.mustafaayazmuzesi.com/pPages/pGallery.aspx?pgID=530§ion=1&lang=TR&bhcp=1> , Erişim tarihi: 22.03.2023.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Mustafa Ayaz, "Eser Müze Kayıt No: 5", 1990, Tuval Üzerine Yağlıboya, Erdener, U. ve Gençaydın, Z. (t.y.). *Mustafa Ayaz*, Ankara: Mustafa Ayaz Müzesi ve Plastik Sanatlar Merkezi Vakfı Yayınları, s. 133.

Görsel 2. Mustafa Ayaz, "Eser Müze Kayıt No: 154", 1992, Tuval Üzerine Yağlıboya, Erdener, U. ve Gençaydın, Z. (t.y.). *Mustafa Ayaz*, Ankara: Mustafa Ayaz Müzesi ve Plastik Sanatlar Merkezi Vakfı Yayınları, s. 141.

Görsel 3. Mustafa Ayaz, "Eser Galeri Kayıt No: ma2210-08", 1994, Tuval Üzerine Yağlıboya, <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/mustafa-ayaz/#eser/8b89015d8caa1d275127dbbfff69a75b1/27507> , Erişim tarihi: 23.03.2023.

Görsel 4. Mustafa Ayaz, "Eser Müze Kayıt No: 45", 1996, Tuval Üzerine Yağlıboya, Erdener, U. ve Gençaydın, Z. (t.y.). *Mustafa Ayaz*, Ankara: Mustafa Ayaz Müzesi ve Plastik Sanatlar Merkezi Vakfı Yayınları, s. 168.

Görsel 5. Mustafa Ayaz, "Eser Galeri Kayıt No: ma2210-01", 1998, Tuval Üzerine Yağlıboya, <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/mustafa-ayaz/#eser/8b89015d8caa1d275127dbbfff69a75b1/27502> , Erişim tarihi: 23.03.2023.

Görsel 6. Mustafa Ayaz, "Eser Müze Kayıt No: 134", 2000, Tuval Üzerine Yağlıboya, Erdener, U. ve Gençaydın, Z. (t.y.). *Mustafa Ayaz*, Ankara: Mustafa Ayaz Müzesi ve Plastik Sanatlar Merkezi Vakfı Yayınları, s. 197.