

KESİT AKADEMİ DERGİSİ

ISSN: 2149-9225

The Journal of Kesit Academy

Sanat ve İletişim Bağlamında Aydın Ayan'ın Sanat
Görüşü ve Eserlerinin Çözümlemeleri

Aydın Ayan's View of Art and Analysis of His
Works in the Context of Art and Communication

Elif AKDOĞANOĞLU*

Gonca YAYAN**



Makale Türü/ Article Information/ Информация о Статье: Araştırma Makalesi/ Research Article/ Научная Статья

Atıf / Citation / Цитата

Akdoğanoglu, E. ve Yayan, G. (2021). Sanat ve iletişim bağlamında Aydın Ayan'ın sanat görüşü ve eserlerinin çözümlemeleri. *Kesit Akademi Dergisi*, 7 (28), 465-490.

Akdoğanoglu, E. & Yayan, G. (2021). Aydın Ayan's view of art and analysis of his works in the context of art and communication. *The Journal of Kesit Academy*, 7 (28), 465-490.

doi 10.29228/kesit.51640

Geliş/ Submitted/ Отправлено: 03.06.2021
Kabul/ Accepted/ Принимать: 14.09.2021
Yayın/ Published/ Опубликованный: 25.09.2021

Bu makale İntihal.net tarafından taranmıştır. This article was checked by İntihal.net. Эта статья была проверена
Интихал.нет Bu makale Creative Commons lisansı altındadır. This article is under the Creative Commons license. Это
произведение доступно по лицензии Creative Commons.

*Gazi Üniversitesi, akdoganoglu.elif@gmail.com

**Doç. Dr., Gazi Üniversitesi, yayangonca@gmail.com

KESİT AKADEMİ DERGİSİ

ISSN: 2149-9225

The Journal of Kesit Academy

Sanat ve İletişim Bağlamında Aydın Ayan'ın Sanat Görüşü ve
Eserlerinin Çözümlemeleri¹

*Aydın Ayan's View of Art and Analysis of His Works in the Context of Art
and Communication*

Elif AKDOĞANOĞLU

Doç. Dr. Gonca YAYAN

Öz: İnsanların sanat yoluyla kurduğu ilk iletişimin, yazının icadından önceki devirlerde bulunan mağara resimleri ya da küçük heykeller ile olduğu düşünülmektedir. İnsanlığın bilinen tarihlerinden bu yana sanat aracılığı ile bilgi, düşünce, inanç, tarih ve kültür gibi pek çok aktarımlar söz konusu olmuştur. Günümüzde de bilgi ve teknolojinin yanında sanat halen iletişimde önemli bir araç olma özelliğini devam ettirmektedir. Sanatçılar, eserleriyle yaşadıkları toplumdaki olaylara bakış açıları, iç dünyalarındaki duygu ve düşüncelerinin aktarımı, kültür gibi pek çok konuda iletişimin sağlanmasına katkı sağlamaktadır. Bu katkılar aslında, sanat eserini başlı başına bir iletişim aracı haline getirmektedir. Bugün de çağdaş Türk resim sanatında pek çok sanatçımız bu iletişim dilini eserlerinde başarılı bir şekilde kullanmaktadırlar. Aydın Ayan, eserleriyle kurduğu iletişimde toplumsal bağlamda eleştirel gerçekçi olarak tanımlanan değerli sanatçımızdır. Bu çalışmada sanatçının eserlerinde kullandığı imge, sembol, renk ile kompozisyonları nitelikleri bakımından incelenmeye çalışılmış olup nitel araştırma modeli içerisindeki literatür tarama ve eser inceleme yöntemi kullanılmıştır. Çalışmanın sonucunda, eserlerinde kullandığı renk, sembol ve imgelerin sanatçının eleştirel gerçekçi temalarını güçlendirici bir nitelikte olduğu bulgusuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, iletişim, eleştirel gerçekçilik, sembol, Aydın Ayan.

¹ "COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" beyanları: Bu çalışma için herhangi bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir. Sorumlu Yazar: Elif AKDOĞANOĞLU

Statements of "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors": No conflicts of interest were reported for this article. Ethics committee approval is not required for this article. Corresponding Author: Elif AKDOĞANOĞLU

Abstract: It's thought that the first communication of people with art was with cave paintings or small sculptures found in the periods before the invention of writing. Since the known history of humanity, there have been many transfers of knowledge, thought, belief, history and culture through art. Today, besides information and technology, art still continues to be an important tool in communication. With their works, artists contribute to communication in many subjects such as their perspectives on events in the society they live in, the transfer of their feelings and thoughts in their inner world, and culture. These transfers, in fact, turn a work of art into a communication tool. Today, many of our artists in contemporary Turkish painting successfully use this communication language in their works. Aydın Ayan is one of our valuable artists who is defined as critical realist within the social context with the communication he established with his works. In this study, the image, symbol, color and composition used by the artist in his works were tried to be examined in terms of their qualities, and the literature scanning and work analysis method within the qualitative research model was used. As a result of the study, it was found that the colors, symbols and images used in his works strengthen the critical realist themes of the artist.

Keywords: Art, communication, symbols, critical realism, Aydın Ayan

GİRİŞ

Sanat en genel tanımıyla hoşça giden biçimlerin ortaya çıkılması ve yaratılma çabasıdır (Ersoy, 2016: 9). Bir şeyin sanat olarak tanımlanmasındaki en temel neden ise sürekli gelişen toplumsal, kültürel ve tarihsel değerleri içerisinde barındırmasıdır (Po-oke ve Grant, 2018: 21).

Aslında sanat, insanlığın ulaştığı belirgin bir ifade biçimi olarak uygarlık tarihinin en başından beri üretilmektedir (Read, 2018: 25). Uygarlık ya da kültür olarak adlandırdığımız entegrasyon sürecine canlı bir şekilde katkı sağlamaktadır (Read, 2018: 14). Çünkü sanat, diyalektik bir faaliyettir; tezi (aklı) ile antitezi (hayal gücüyle) yüzleştirirken içindeki zıtlıkların uzlaştığı yeni bir birlik veya sentezi de geliştirmektedir (Read, 2018: 20). Böylece, toplumsal gelişimin bir yan ürününden ziyade bir toplumun içinden gelen özgün unsurların bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır (Read, 2018: 23). Sanat insanları birbirine bağlarken aynı sanat eserini okuyan ya da izleyen kişiler arasında bir yakınlık, zevklerde birlikteliğin oluşmasına da katkısı söz konusudur (Ersoy, 2016: 58). Bu yönüyle de sanatın amacı; duygu, düşünce ve heyecanlarımızı biçimlendirerek başkalarına ulaştırmaktır (Ersoy, 2016: 12). Sanatçı da içinde yaşadığı

ğı dönemin, mekânın ve toplumun ruhunu yansıtan kutsal kâse içinde; mümkün olduğu ölçüde insanlık deneyiminde yaşadıklarını, bütün bir dünyayı işleyen kişi olmaktadır (Read, 2018: 14).

Türk Dil Kurumu güncel sözlüğünde iletişim; duygu, düşünce veya bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılması, bildirişim, haberleşme, komunikasyonu olarak tanımlanmaktadır (TDK Türkçe Sözlük, 2005: 954). İletişim insanlarla beraber bir toplumun veya kültürün var olmasının koşulu olarak doğup gelişmiştir. İletişimin olmadığı bir dünyada insanoğlunun ve toplumsallaşma sürecinin gerçekleşmeyeceği de aşıkardır (Aydemir, 2010: 7).

Kişiler arası iletişimin insanlık tarihi kadar çok eski olduğu gerçeğinden yola çıkarak elde edilen verilerin ışığında, insanların pek çok farklı yollarla iletişim kurmuş oldukları sonucuna da varılabilir. Kuşkusuz, uygarlıkların oluşabilmesi ve karmaşık toplumsal yapıların sistemleşmesi içinde insanlar arasındaki iletişimin varlığından söz edilebilir.

Sanatçı duygularıyla, dünyayı algılama biçimi, toplumsal olay ve olgulara bakışındaki pek çok mesajı eseri aracılığı ile izleyicilerine sunmaktadır. Çalışmaya konu olan Aydın Ayan (1953-)'in sanat yaşamında ortaya koyduğu eserlerindeki ortak noktası da toplumsal olayları imgesel mekanlarda sembolik bir dille anlatmış olmasında yatmaktadır.

Toplumumuzun sorunlarını yine bizim kültürümüzle bizim figürlerimizle kurgusal mekanlarda kompozit ederek işleyen Ayan'ın sanatı için Prof. Dr. Özdemir Altan ve Prof. Dr. Devrim Erbil, eleştirel gerçekçilik akımının güçlü bir temsilcisi olarak tanımlamıştır (Ayan vd., 2018: 47, 48).

Sanatçı, "Sır ve Büyülü Gerçek" adlı sergisiyle ilgili olarak Hülya Küpçüoğlu ile yaptığı söyleşide sanata ve topluma dair bakış açısını şu biçimde dile getirmektedir:

"Sanatın nesnesi başından beri insan olmuştur. İnsanın olduğu yerde sanat, sanatın olduğu yerde insan vardır. İnsanlık tarihinde iz bırakmış toplumlar sanat ve uygarlık alanında gelişmiş toplumlardır. Sanatın en önemli özelliklerinden biri de insanın bozulmamış, olumlu yanını öne çıkarması, insandan ve doğadan, yani yaşamdan yanadır" (AA, 2017).

Aydın Ayan'ın Eserlerinde Kullandığı Sembollerin Anlamları

Karga

Karga, genel olarak birçok kültürde uğursuz sayılan ve hepçil beslenebilme yönüyle insanların ekip biçtiği tarla ürünlerine hatta besledikleri hayvanlara bile ortak çıkan, kötü üne sahip bir kuş türüdür (Büyükkol ve Öztütüncü, 2021: 133). Ölümü çağ-

rıştıran kara renkleri, uğursuz olarak nitelenen sesleri ve leşlere olan düşkünlükleri ile kargalar ve kuzgunlar, olumsuz sembolleştirmelerin taşıyıcıları olmuş ve bu olumsuz sembolleştirmeler halk edebiyatı ürünlerinde yer almıştır (Özbaş, 2010: 58).

Güvercin

Güvercin, farklı kültürlerde barışın ve huzurun simgesidir. Tevrat'ta barışı, Hıristiyanlıkta tanrının ruhunu, İslamiyet'te temizliği ve saflığı simgelemektedir (Gezgin, 2019: 96, 97). Bizans eserlerinde güvercin ölümden sonraki dirilişi ve zeytin dalı getiren güvercin yeni yaşamın müjdeleyicisi olarak simgeleşmiştir (Beydiz, 2016: 159). Orta Asya ve Çin'de güvercin, uzun yaşamın simgesi olarak kabul edilmiş, Anadolu inanışlarında kutsal kabul edilerek genel anlamda kadın ile özdeşleştirilmiştir. Günümüzde ise barışın, huzurun ve iyi şansın simgesi olarak da görölmektedir. (Beydiz, 2016: 163).

Köpek

Araştırmacılar, köpek ve insan ilişkisinin köpeğin evcilleştirildiği Neolitik döneme kadar gittiğini savunmaktadır (Özbaş, 2018: 70). İnsanın en eski ve en iyi dostu olarak bilinen köpek, sadakatin sembolü olarak görölmüştür. Homeros da destanlarında köpek için insanın en yakın dostu ve koruyucusu olarak bahsetmiştir (Duymuş Florioti, 2014: 48). Anadolu'da köpek kemikleri sıtma tedavisinde kullanılmış (Beydiz, 2016: 234); birçok yörede köpek uluması uğursuzluk kabul edilirken ölümün habercisi olduğuna da inanılmıştır (Duymuş Florioti, 2014: 60).

Ağaç

Ağacın tek başına kullanılması yalnızlığı, kendiyile baş başa kalma durumu, kendisiyle yüzleşme, kendisine odaklanma durumunu çağrıştırmaktadır. Yaşam, ölüm, iyilik, kötülük, bilgelik gibi sembolik anlamlar da ağaca yüklenmiştir (Soğukkuyu, 2020: 45). Ağaç, Türk toplulukları arasında hayatın ve sonsuzluğun timsali olarak görölmüştür. Türk kültüründe ağacın yıllık döngüsü ile insan yaşamı arasında ilişki kurulurken Türklerin yaşadığı her coğrafyada kutlu mekânlarla ağaçlar arasında bir ilişki söz konusu olmuştur. Mabetlerin çevrelerine ve mezarların yanlarına ağaç dikmenin kutsal bir görev olduğuna da inanmıştır (Arslan, 2014: 61).

Türkler geçmişten günümüze dek ağaca ve ağaç çeşitlerine pek çok manalar yüklemişlerdir. Ağaçların ölümsüzlüğü simgelediğini düşündükleri gibi, kendilerini koruyacağına, bütünlük sağlayacağına, isteklerinin yerine gelmesi için aracı olacağına, ölülerini koruyacağına, bu ve bunun gibi pek çok inanca sahip olarak yaşamış ve ağaca yönelik söz konusu inançlar gelecek nesillere bu şekilde aktarılmıştır (Arslan, 2014: 63).

Kafatası ve İskelet

Kafatasının en çok karşılaşılan sembolik kullanımı ölüm ve yaşam betimlemesidir. Tarih boyunca kafatasları ölümün sembolü olarak resim sanatında yer almıştır.

(Öztürk, 2019: 7). Ölüm ve yaşamın diyalektik sembolü olarak görülen kafatasına olan ilgi neredeyse insanlık tarihinin başlangıcından bu yana devam etmektedir. Batı sanatındaki örneklerinde, insan ve hayvan kafatası ile insan iskeleti, Orta çağdan başlayan ve Barok döneme kadar devam eden süreçte ölümlülüğün ve hiçliğin simgesi olarak kullanılmıştır (Soylu, 2019: 47-51).

Günümüzde ölüm tehlikesini içeren bir sembol olarak da gündelik hayatta karşımıza çıkmaktadır. İskelet de tıpkı kafatası gibi ölümü çağrıştıran, ölümü simgeleyen bir özelliğe sahiptir. (Öztürk, 2019: 144).

Piyon

Satranç oyunundaki en zayıf taş olan piyonun hareket yönü bir defada bir kare olmak üzere her zaman ileridir. Ancak çapraz karede rakibin bir taşı var ise onu alabilmek için çapraz kareye geçerler. Satranç oyununda bu özelliği taşıyan tek taştır. Piyon önündeki karede herhangi bir taşın olması durumunda ilerleyemez. Piyonun ilerleyebilmesi için önündeki karenin açık olması gerekir. Satranç tahtasında bir kişinin sekiz piyonu vardır ve bu piyonlar diğer taşların önüne dizilirler (Sarı, 2019: 181).

Satrançta atın ya da piyonun hareketleri önceden belirlenmiştir. Amaç, oyunun kuralları içinde ancak o oyuna özgü olan düşüncüyü simgeleyen şahın korunması ve diğer rakip şahın mat edilmesidir (Engin, 2017: 172).

Satranç oyunu, bir savaşı temsil etmekte ve piyonlar oyundaki en zayıf taşlar olarak savaştaki piyadelere karşılık gelmektedir (Reyhan, 2019: 63).

Telefon

Telefonun Alexander Graham Bell tarafından 1876'daki icadına dek (Özdemir, 2015: 72), bir mesajın ya da bilginin iletilmesi yalnızca bir aracı ya da ulak yoluyla mümkün olmuştur. Elektriğin keşfi ve telefonun icadıyla iletişim artık elle tutulur bir araca ya da onu taşıyan aracıya ihtiyaç duymadan sağlanabilmektedir. XIX. yüzyılın başlarında icat edilen ve o tarihten günümüze hala hızlı bir gelişim ve değişim sürecine tabi olan telefon, iletişim sektörünün en önemli araçlarından biri olma özelliğini hala sürdürmektedir (Yaşa ve Bozyiğit, 2012: 30).

Koyun

Davranış kalıplarıyla topluluk halinde olmayı ve güce itaati simgelemektedir. İslami olarak ise kurbanın simgesidir. Orta Asya inanışlarında sağ tarafın sembolü bir Akkoyun, sol tarafın sembolü ise Karakoyun olmuş, sağ kısmın ak (beyaz) olması soyululuk ve üstünlük belirtisi olarak görülmüştür (Ögel 2010: akt.; Dizoğlu, 2019: 52). Koyunla ilgili anlatılarda kara koyun efsanesi Anadolu halk hikayelerinde kendine ayrı bir yer bulmuştur. (Eke, 2013: 2).

Urfa yöresinden derlenen Karakoyun efsanesinde Urfa'ya bağlı Yaylabağı Köyüne çadır kuran Türkmen Beyi'nin kızı ile bir çobanın aşklarına konu olmuştur (Sakaoğlu 1970: akt.; Güneş, 2020: 103). Karakoyun etrafındaki bu halk efsanelerine bakıldığında sürü içinde yer alan kara koyunun rolünün özel olarak vurgulandığı da görülmektedir (Güneş, 2020: 107).

Kepenek

Eskimez bir çoban giyeceği olarak tanımlanan kepenek, çobanların omuzlarına aldıkları dikişsiz, kolsuz, keçeden üstlüktür (Keçe Türker, 2012: 83). Kepenek çobanlar tarafından yaz-kış kullanılan yünlü bir kıyafettir. Vücut ısısını sabit tutarak giyen kişinin yaz aylarında serin, kış aylarında ise sıcak hissetmesini sağlar (Gürarlan, 2012: 85).

Koç başı

Türklerde koç başı güç ve kuvvetin bir simgesi olarak düşünülmüş ve özellikle erkeklerin mezar taşlarında süsleme olarak koç başı motifi kullanılmıştır (Rahmani, 2017: 389). Anadolu'da geleneksel üslupta dokunan halı ve kilimlerdeki hâkim damga koçbaşdır (Aksoy, 2012: 38). Kastamonu yöresinde nazardan korunmak amacıyla kurban edilen koç başlarının ahır girişlerine astıkları da bilinmektedir (Öğretici, 2019: 26). Koç başı, bereket, kahramanlık, güç, erkeklik sembolüdür (Sürmeli, 2014: 363).

Ay

Birçok kültürde güzelliğin ve dişiliğin sembolü olan ay büyüyerek küçülerek sürekli yenilendiği için 'canlıdır' ve tükenmez. Ay'ın sürekli olarak ilk biçimine geri dönmesi, sonsuz döngüsellığı yaşamın ritimlerini mükemmel bir biçimde temsil eden bir gök cismi olmasına neden olmuştur. Bunun yanı sıra, ayın Türk kültüründe ve mitolojisinde önemli bir yeri vardır. Göçebe Türkler ayı göğün ve yerin ebedi bekçisi olarak nitelemiştir (Akbalık, 2016: 9). Tarih boyunca farklı kültürlerde ayın evreleri olan yeni ay, yarım ay ve dolunay zamanlarına anlam yüklenerek bu evrelerde düzenli olarak çeşitli ritüeller uygulanmıştır (Erdal, 2018: 199).

Aydın Ayan'ın Eserlerinde Kullandığı Geometrik Sembollerin Anlamları

Daire

Resmin genelindeki en hâkim form olan daire başlangıç ve bitiş noktası olmadığı için genellikle tamamlanmayı, ebediyeti ve kusursuzluğu temsil etmekte; daireyle aynı sembolik ifadenin paydaşı olan küre ise cenneti ya da ruhsal evreni simgelemektedir (Kayalıoğlu, 2021: 163). Çember tüm noktaları merkeze eşit mesafede olan yuvarlak bir şekil olarak gökyüzünü, ilkel özü, zıtların birliğini, mükemmelliği, devamlılığı ve sonsuzluğu simgelemektedir. Bu biçim, aynı zamanda dairesel forma sahip olan tekerlekle de ilişkilidir. Sembolizmde tekerlek; güneşi, yeniden başlamayı, bereketi ve dinamizmi yansıtmaktadır (Wilkinson, 2018: 284: akt.; Kayalıoğlu, 2021: 163).

Piramit

Piramidi oluşturan eleman olan üçgen, geçmiş, şimdi ve geleceği temsil eden üç eşit kenara sahiptir. Aynı zamanda sivri ucunu yukarı ya da aşağı işaret etmesine bağlı olarak erillik ve ateşi ya da dişilik ve suyu da sembolize etmektedir (Çelikbaş, 2018: 62). Mısır'ın ünlü mezar yapıları olan Piramitler, değişmez evren olgusu ve ebediliğin ifadesi olarak terimsel anlamı ile doğru çizgisini sembolize etmektedirler. Yeryüzü üzerinde görünen piramidal formun yeraltında da devam ettirildiği metaforu, biçimle aktarılmıştır. Mısırlılar için, ölen firavunlarının ruhlarının yükselerek diğer tanrıların yanına, göğe ulaşması inancı, üçgensel hatlarla oluşturulan dağ benzeri piramitlerin aracılığı ile sağlanmıştır (Roth, 2006: 241: akt.; Sağlam, 2020: 254).

Aydın Ayan'ın Eserlerinde Kullandığı Renklerin Anlamları

İnsanların duygu dünyalarını doğrudan etkileyen renkler, resim sanatında sanatçıların iç dünyalarını ya da aktarmak istedikleri duyguları yansıtabilmenin önemli bir aracı olmuştur. Bu başlık altında Aydın Ayan'ın eserlerinde kullanılan belli başlı renkler ise kırmızı, yeşil, sarı, mavi, kahverengi, beyaz ve siyahtır.

Kırmızı

Kırmızı renk ateş, kan ve yangın olarak üç temel unsurla ilişkilendirilmiş olup, şiddetin, sıkıntının, öfkenin ve gerginliğin rengi olmuştur (Kayalıoğlu, 2021: 168). Renk tayfında ışık titreşimi en düşük renktir. Ateş rengi olan kırmızı, cehennem, şeytani olanın rengi olarak da algılanmıştır. Kırmızı bayrak, bunun yanı sıra, başkaldırı ve devrimin de rengi olmuştur (Mazlum, 2011: 131).

Kırmızı renk, bazı toplumlarda ise saltanat ve iktidarla ilişkilendirilmiştir. Bu yüzden yöneticiler, din görevlileri ve soyluların dışında kalan halkın kırmızı giymesi yasaklanmıştır (Willins, 1984: 85: akt.; Mazluk, 2011: 131).

Yeşil

Türk kültüründe gerek yeşil cübbe, yeşil sarık ve türbelerin genellikle yeşile boyanması gibi uygulamalardan dolayı yeşil ruhanî bir renk olarak kabul edilmiş ve genellikle İslamiyet'in rengi olarak düşünülmüştür (Genç, 1996: 42 ve Lings 2003: 48: akt.; Küçük, 2010: 201). Baharın, canlılığın ve huzurun rengi olan yeşil, mavi ve sarının karışımından oluşur ve her iki rengin özelliklerinin uyumlu bir birlikteliğini barındırmaktadır. Yeşil renk doğanın, bitkilerin rengi olarak huzur verici, sakinleştirici etkilere sahiptir. (Mazlum, 2011: 133-134).

Sarı

Sarı, dünyanın merkezini sembolize etmektedir (Genç, 1996: 41: akt.; Bayraktar,

2006: 209). Sarı; altının, güneşin rengi olmasının yanı sıra aynı zamanda bir değer ve statü sembolü olarak görülmüştür (Mazlum, 2011: 132). Gençliğin sararıp solması, sonbaharın yarattığı ruh ikliminin, yok olan yaprakların hazanın ve hüznün ifade edilmesinde sarıyla özdeşleştirilerek kullanılması da bu rengin olumsuz yönünü yansıtan örnekler arasında sayılmıştır. Aynı zamanda sarı güllerin, sevenler arasında ayrılık mesajı vermek için kullanıldığı da bilinmektedir. Sarı rengin aydınlık ve açık tonları pozitif; soluk ve koyu tonları ise olumsuz algılanmıştır (Kayalıoğlu, 2021: 166-167).

Mavi

Denizlerin ve gökyüzünün rengi olarak bilinirken aynı zamanda soğuk renkler arasında yer almaktadır (Kayalıoğlu, 2021: 167). Mavinin açık tonlarıyla huzurlu bir ortam yarattığı, koyu tonlarının ise kötülüklerden koruyucu bir etkiye sahip olduğu düşünülmüştür. Nazar boncuğunun koyu mavi olması bu koruyucu özelliği ile ilişkilendirilmiştir. Sonsuzluğu, özgürlüğü anımsatan, özgür duyguları uyandıran, kan basıncını düşürücü etkiye sahip olduğu bilinen bir renktir. (Mazlum, 2011: 133). Ayrıca kilise ve cami vitraylarında sıklıkla kullanılan bir renk olmasının nedenleri arasında inancı arttırdığının düşünülmüştür (Halse, 1978: 27-34: akt.; Mazlum, 2011: 132).

Kahverengi

Olgunluğu temsil eden yatıştırıcı bir renktir. Ayağı yere basan, kararlı, ketum bir davranışa yöneltici olup ciddiyeti de simgelemektedir (Martel, 1995: 85: akt.; Özdemir, 2005: 393). Kahverengi, rahatlama, dinlenme, duygusal tatmin, güven duyulacak bir arkadaşlık ihtiyacını temsil eder, düşüncelere sürükler ve hızlı tüketime neden olur (Koca ve Koç, 2008: 176: akt.; Tekinarslan ve Dal, 2019: 162).

Beyaz

Beyaz, kış ile bütünleştirilmiştir. Bazı ülkelerde matem rengi ise de daha çok saflığın, temizliğin, mikroptan arındırılmışlığın barışın ve tarafsızlığın simgesidir. Teslim olduğunu bildiren ya da barış görüşmesini isteyen tarafın bayrağı da beyaz renkli olmuştur (Halse, 1978: 27-34: akt.; Mazlum, 2011: 129). Genel olarak saflık ve temizliğin sembolü olarak algılanan beyaz; masumiyet, zafer, barış, neşe, yücelik, teslimiyet ve merhametin rengidir ve ölümsüzlüğü de sembolize etmektedir (Mazlum, 2011: 130). Türk kültüründe beyaz renk temizlik, arılık, yücelik, ululuk anlamlarına gelmiştir. Beyaz rengi devlet büyüklerinin, özellikle savaşlarda giydikleri bilinmektedir (Ögel, 1984: 377: akt.; Mazlum, 2011: 130).

Siyah

Siyah genelde ölüm, yas ve talihsizlik gibi olumsuz çağrışımlarıyla bilinmektedir (Kayalıoğlu, 2021: 167). Birçok ülke için matem, korku, ölüm ve üzüntünün simgesi olan siyah, törenlerde kullanıldığında resmiyetin ifadesi olagelmıştır. (Halse:

1978: 27-34: akt.; Mazlum, 2011: 130). Siyah tüm renkleri soğutan fiziksel bir yapıdaki gizli, gizemli, dışa kapalı, bilinmeyen bir anlama sahiptir. Siyah aynı zamanda mutsuzluğun, umutsuzluğun ve hayal kırıklığının rengi olarak kabul edilmektedir (Mazlum, 2011: 131).

Aydın Ayan'ın Eserlerinin Analizi Ve Yorumu



Resim-1 "Expectancy! War is Continoing (Bekleyiş! Savaş Devam Ediyor)", 2006, TÜYB, 116x185 cm

Eser Analizi

Eserin merkezinde kayalığın üzerine oturmuş, geleneksel giysiler içinde bir kadın figürü yer almıştır. Bu figür, yüzünü ellerinin arasına almış bir durumdadır; yüz ifadesinden düşünceli, endişeli olduğu hissettirilmiştir. Kadın figürünün hemen arkasında, bir yıkıntı izlenimi uyandıran tahta parçaları ile kadının solunda ayakta duran bir çoban köpeği çizilmiştir. Köpeğin arkasında ve kompozisyonun en solunda yapraksız ağaçlar, dikenli gövdeleriyle karşımıza çıkmaktadır. Kadın ile köpek, bir hare ile resmin arka planından daha aydınlık şekilde resmedilmiştir. Eser, mevsimin kış olduğunu anlatmaktadır. Mavinin çeşitli tonları kullanılarak soğuk ve yalnızlık duygusunun eserde güçlenmesi sağlanmıştır.

Eser Yorumu

Eser, sanatçının 1985 yılında "Karda Kadın" adlı eserinin yeni bir yorumu gibidir. Eserin adı bize bir savaşın varlığını ve bu savaşla ilgili bir bekleyişin söz konusu olduğunu düşündürmektedir. Eserin adı ile eserde yer alan öğeler birlikte göz önüne alındığında, yöresel giysileri içindeki köylü kadınının endişe ile karışık umut taşıyan ifadesi, savaşa gitmiş bir yakınının sağ salim dönmesi umudunu anımsatmaktadır. Yüz

hatları, duruşu ve ellerinin biçimi bu kadının orta yaşlarında bir köylü kadın olduğunu anlatmaktadır. Kış mevsiminde açık ve çorak bir arazide, kendisini soğuktan koruyamayacak giysilerle oturmaktadır. Yanı başındaki parçalanmış tahtalar, yıkılmış bir evin, dağılmış bir yuvanın simgesi gibidir. Dikenli çalılar, yapraksız ağaçlar, yalnızlık ve hüznün duygularını güçlendirici bir etkiye sahiptir. Kadının arkasında, sadakatin ve dostluğun, koruyuculuğun simgesi köpeğin bekleyişi söz konusudur. Sanatçı, bu eseri ile savaşların cephe ardındaki etkilerini, savaşa gidenlerin geride bıraktığı aileleri ve yakınlarının yaşadığı endişeli bekleyişi, yalnızlık ve çaresizlik karşısında var gücüyle umuda tutunma duygusunu derinden hissettirmektedir. (Resim-1)



Resim-2 "Trio – Aynadakiler", 1992, TüYB, 100x150cm

Eser Analizi

Eserde kompozisyonunun merkezinde bir erkek figürü, bir otobüsün içinde oturur şekilde yer almaktadır. Uzaklara düşünceli bir ifade ile bakan erkek figürün ellerinin birleştiği yerde, daire biçimli çerçeve içinde bir kız çocuğunun vardır. Erkek figürünün ve kız çocuğu fotoğrafının sağında otobüsün penceresinden kış mevsiminde tenha bir şehir manzarası ile bedeninin yarısı görülebilen çantalı ve lacivert pardösülü ayakta bir figür bulunmaktadır. Pencereden görülen şehir manzarasında herhangi bir araç, insan ya da hayvan görünmemektedir. Esere dikkatli bir gözle bakıldığında, erkek figürünün olduğu kompozisyonun sol ve alt kısmında kırmızı kesik çizgiler ile çiviler görülmektedir. Sanatçı, otobüsün camının sağ ve solu olmak üzere eseri iki farklı etki yaratacak şekilde kompoze etmiştir. Bu durum, tualin sol bölümünde resim içinde resim etkisi yaratmış, aynı zamanda tualin sağ kısmında yukarıda sözü edilen paltolu çantalı figür ile mekânın gerçekliği gösterilerek eserde gerek mekân gerekse gerçeklik bakımından zıtlık yaratılmıştır.

Eser Yorumu

Erkek figürünün düşünceli ve hüznü hali, sevdiklerinden ya da ailesinden ayrı kaldığı duygusunu izleyiciye aktarmaktadır. Büyük olasılıkla şehirler arası bir seyahatte olan bu figürün ellerinin göğsünde birleştiği yerde bir kız çocuğu fotoğrafının olması, fotoğraftaki kız çocuğu ile erkek figür arasında bir bağın olduğu düşüncesi uyandırmaktadır. Karanlıkta oturan erkek figürün yüzü ve bedeni aydınlık olan dışarıya dönüktür; bu anlamda figür umuda doğru bakar gibidir. Kompozisyonun, eserin sağındaki gerçekçiliği ile solundaki duvara çivilenmiş resim içinde resim havası, yaşanan hüznün ve ayrılığın tıpkı duvardaki bir resim gibi anıya dönüşeceği umudunu ifade edilmeye çalışılmıştır. Eserde mekânın gerçekliğinde yaratılan ikilem ve zıtlık, izleyicisini düşünmeye sevk etmektedir. Bununla birlikte, erkek figürünün ruh haline tamamen kayıtsız görünen, pardösülü ve çantalı figür, izleyiciye aynı mekânı paylaşan insanların aslında birbirlerinin dünyalarına ve yaşantılarına ne kadar yabancılaştıklarını izleyiciye hatırlatmaktadır. (Resim-2)



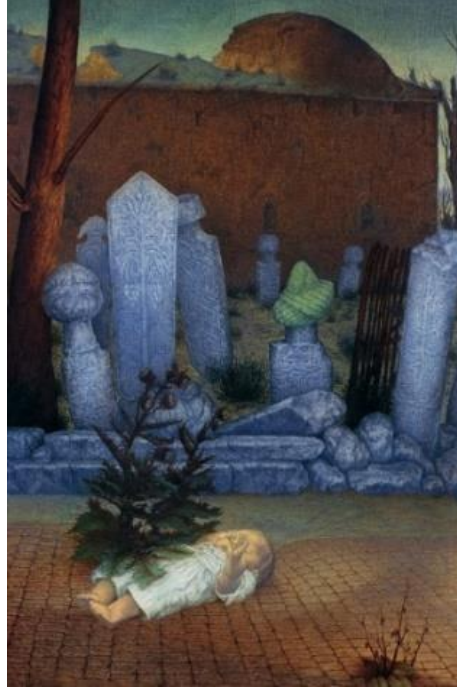
Resim-3 "Yaşam ve Ölüm/Pero", 2013, TÜYB, 116x189 cm

Eser Analizi

Kompozisyonda ön planında, demir parmaklıklı iki kapının açıldığı bir alanda, yöresel Karadeniz giysileri içinde oturan bir kadın ve kadının göğsünden süt emmeye çalışan, şehirli modern kıyafetler içinde, diz çökmüş ve elleri ve ayakları zincirli bir erkek figürü yer almaktadır. Zeminde çok sayıda insan iskeleti ve kafatası görülmektedir. Kompozisyondaki mekân, bir hapisane izlenimi vermekte, sol arka planda günümüzün modern hapisanelerinin gözetleme kuleleri ve nöbetçi kulübelerine benzer yapılar ile tuğladan örme bina göze çarpmaktadır. Kahverengi ve sarının çeşitli tonlarının hâkim olduğu eserde, binanın gölgelerinden güneşin varlığı hissedilmekte ancak görülmemektedir. Eserin sol üst kısmında görülen gökyüzünde bulutların arasındaki dolunay yer almıştır.

Eser Yorumu

Tarihte Roma Hayırseverliği olarak bilinen ve en eski tasviri M.S 1.yüzyılda Pompeii’de bulunan “Cimon ve Pero” mitinin bir yorumu olan bu eserde sanatçı, kadının toplumsal rolüne bir gönderme yapmaya çalışmıştır. Kadın, dokunduğu her şeye hayat vermekte; güzelleştirmekte, hayatı anlamlandırmaktadır. Kadın figürünün yöresel giysiler içinde olması, geleneksel yapıdaki Anadolu insanının kendi kültüründen beslenerek hayatta kalabileceğinin ifadesi şeklinde yorumlanabilir. Bunun yanı sıra, sanatçı Karadeniz kadınının gücünü ve hayata bakışındaki dik duruşunu ifade etmiştir. Eserin sol üst kısmında bulutların arasındaki dolunayla kadın ve umut arasında sembolik olarak bir ilişkinin varlığı söz konusudur. Kahverengi ile sarı tonlarının özellikle resimde hâkim oluşu, sıkıntıyı ve karamsarlık duygusunu izleyiciye hissettirirken, binalara vuran ışık aynı zamanda umudun varlığını da anlatmaktadır. (Resim-3)



Resim-4 “Bir Memleketin Simgesel Portresi”, 1980, TÜYB, 160x100 cm

Eser Analizi

Eserin merkezinde zeminde, beyaz elbiseler içinde sırt üstü yatan bir çocuk figürü ve çocuğun üzerinde dikenli çalılar bulunmaktadır. Arka planda Osmanlı Devleti döneminden kalmış izlenimi veren sarıklarından farklı meslekleri de ifade eden mezar taşları yer almıştır. Bu mezar taşlarından biri hayat ağacı motifi ile birleştirilmiştir. Mezarlığın arkasında yine Osmanlı veya Selçuklu Dönemi’nden kalmış gibi görünen, örme tuğladan yapılmış bir bina, binanın üzerinde de bir kümbet resmedilmiştir. Zeminde, taşların arasından birkaç çalının büyüdüğü görülmektedir. Kompozisyonu, çevrede

yapraksız ağaçlar ve çalılar tamamlamaktadır. Mezar taşlarında mavi ve bir taşta yeşil renk, bina ve kümbette kahverengi, arka planda gökyüzünde yeşil ve sarı tonları kullanılmıştır.

Eser Yorumu

Sanatçı, ölüm ve doğum temasını aynı kompozisyonda işlemiştir. Ölümle yaşam arasındaki denge dikenli çalılardan bulunduğu yol ile tasvir edilmiş, çocukla yeniden doğuş anlatılmak istenmiştir. Küçük çalılardan taşların arasında büyümesi ile sanatçı gelecekle ilgili yeşeren umutları anlatmak istemiş olabilir. Sanatçının mezar taşları ile kümbete kompozisyonda yer vermesi ile kültürel değerlerimize sahip çıkmadığımızı ifade etmek, tarihe bağımızın koptuğunu vurgulamak istediği düşünülebilir. Mezar taşında yeşil rengin kullanılması huzuru; diğer mezar taşlarında kullanılan mavi renk ise sonsuzluğu, sonsuz yaşamı simgelenmektedir. Çocuğun elbisesinin beyaz oluşu, saflığı, temizliği, yeni bir başlangıç anlatmakta, arka plandaki kahverengi ve sarı tonları sıkıntı ve kasvetin geçmişte kaldığının bir habercisi niteliğindedir. (Resim-4)



Resim-5 "Ala Karganın Sesi", 2016, TÜYB, 160x200 cm

Eser Analizi

Resimde endüstriyel bir alanda, kafatasları ve insan kemikleri dolu son derece geniş bir arazi görülmektedir. Bu kafatasları ve kemikler, birbirlerinden ayrılmış, kırılmış, hasar görmüş biçimde resmedilmiştir. Sanatçı, kompozisyonun merkezinde kafatasları ve kemiklerden oluşmuş büyükçe bir piramide yer vermiştir. Sarı ve kahverengi tonlarının hâkim olduğu eserde ön planda iki karga ve bu kargalardan soldaki bir alakarga sağdaki ise siyah kargadır. Ala karga, vücut dili ile kemiklere doğru yönelmişken, siyah karga bir taşın üzerinde tüneyerek resmin izleyicisine bakar biçimde

resmedilmiştir. Ön planda yer alan iki karganın dışında herhangi bir canlı varlık yoktur. Gökyüzünün koyu ve kirli bir sarı renkle boyandığı görülmektedir. Eserin arka planında, sağda ve solda yoğun koyu gri birer duman bulutu binalardan göğe yükselmektedir.

Eser Yorumu

Endüstriyel üretim alanlarının yanı başında sayılamayacak kadar çok insan iskeleti ve kafatasının yer alması ile, sanatçı insanın doğa üzerinde hakimiyet kurmaya çabalarırken aslında kendi türünün de sonunu getirmekte olduğunu, çevre kirliliğine sebep olarak gezegenin doğal döngüsüne ve insanın kendi kendisine geri dönmeyecek zararlar verişine gönderme yapmıştır. Sarı hastalığı ve ölümü anımsatır, benzer şekilde kahverengi tonları toprağın rengi olması nedeniyle ölüme ve doğaya, doğanın toprakla can buluşuna vurgu yapmaktadır. Kuru kafalar ölümü anımsatan imgelerdir, benzer biçimde kargada Anadolu kültüründe kötü haberin taşıyıcısı olarak anlandırılmıştır.

Sanatçı sanayileşmenin faydaları üzerinde dururken ve gelişmişliğin ölçütü olarak düşünürken aslında insanlara ve doğaya büyük ölçüde zarar verdiğini ifade etmeye çalışmıştır. İnsanlar, amaçları doğrultusunda birbirini öldürmekte ve kimi zaman bu eyleme bir kutsiyet bile atfetmektedir. Ayan'ın sanatındaki üç kategoriden "insanın insana ettiği" ile "insanın doğaya ettiği" temaları bu eserde birleşerek bizlere insanın ancak doğa ile uyum içinde birlikte olurlarsa ancak yaşayabilecekleri mesajını vermek istemiştir (Resim-5)



Resim-6 "Ak Köpek-Kara Köpek", 2013, TÜYB, 130x162cm

Eser Analizi

Kompozisyonun merkezinde saydam bir piramidin içine bağdaş kurup oturmuş modern giysili, sol yüzük parmağında alyans takılı bir kadın figürü ile bu figürün sağında siyah; solunda beyaz bir köpek yer almaktadır. Kompozisyon, yeşillik ve ağaçlıklı bir mekânda kurgulanmıştır. Yeşil rengin zeminde, taşlarda ve gökyüzünde kulla-

nıldığı görülmektedir. Eserin ön planında, tuvalin dışında devam ediyormuş etkisi yaratılan taş döşeli bir yol, piramidin dikey konumuna zıt olacak şekilde yatay biçimde konumlandırılmıştır.

Eser Yorumu

Modern giysiler içindeki kadın figürü saydam bir piramidin içinde yer almaktadır; direkt olarak tabiatın içine girememiş belli kurallar içinde huzuru bulabilen, onca yeşillik içinde bile içinden geldiği gibi özgür olamayan ve alyansın varlığı ile evli olduğu anlaşılan bir kadın imajı çizilmiştir. Piramit ve üçgen, dengeyi ve sağlamlığı ifade ederken kadın bir anlamda hayatın ona sunduğu sınırlı özgürlük alanında kendi huzurunu bulmaya çalışmaktadır.

Figürün solunda beyaz sağında ise siyah köpek bulunmaktadır. Sanatçı, siyah ve beyaz zıtlığı ilk etapta iyi ile kötünün çatışmasını göstermeye çalışsa da eserde her iki köpeğin de barışçı ve huzurlu bir pozisyonda oturuyor olmaları ile iyi-kötü çatışmasından ziyade genel anlamda insanın zıtlıklara eşit mesafede durma ve bu duruş sayesinde iç huzuru bulma halini anlatmaya çalışmıştır. Bunun yanı sıra, siyah ve beyaz köpeğin birlikte varlığı, her olgunun, zıddının varlığı ile kendi anlamını buluşunu akla getirmektedir. Kompozisyonda farklı tonları ile yoğun biçimde kullanılan yeşil ile kadının giysisindeki mavilik, bu huzuru izleyicisine aktarmaktadır. Kadın aslında toplumsal rollerinin kısıtlamalarına rağmen, kendine huzur bulabileceği bir alanı da yaratabilmektedir. Eserin ön planında yer alan yol, hayatın rutinlerini, telaşlarını, hatta hayatın kendisini simgeliyor olabilir. Figür, belki bir anlığına, hayatın telaşlarından kendini uzaklaştırarak doğanın iyileştirici gücü ile huzuru bulmuş görünmektedir. (Resim-6)



Resim-7 "Piyonların Piyonları", 1978, TÜYB, 100x140 cm

Eser Analizi

Kahverengi, sarı, kırmızı, siyah ve beyaz rengin tonlarının kullanıldığı eserin merkezinde, giysilerinden ve miğferlerinden asker oldukları anlaşılan dört figür bu-

lunmaktadır. Bu figürlerden ikisi oturmakta diğer ikisi de ayakta olmak üzere, ahşap bir masanın önünde bulunmaktadırlar. Eserdeki dört figürün üçü kahverengi üniformalar içindedir. Soldan üçüncü figür siyah bir üniforma içinde ve büyük kırmızı eldivenler ile resmedilmiştir. Siyah üniformalı figür, en soldaki figürde de görülen, kırmızı dikenlere sahip metal bir tasma takmaktadır. Oturan miğfersiz figürün Adolph Hitler'e sima olarak benzerliği dikkati çekmektedir. Arka planda bina yıkıntıları yer almaktadır.

Figürlerin önündeki ahşap masada iki adet piyon ve iki adet delik yer almaktadır. Bu piyonların gövdelerinin alt kısmı satranç piyonu gibiyken üst kısımları Nazi Almanyası döneminin sembolleşmiş selamını veren birer insan formundadır. Cam hissi veren muhafazalar içinde görünen bu piyonların solda olanının baş kısmında bir taç ve tacın ortasında Svastika, sağda olanının baş kısmında ise küre formu görülmektedir. Her iki piyonun başlarının arkasında, piyonlara zıt yönde konumlandırılmış kafatasları çizilmiştir.

Eser Yorumu

Eserde sanatçı, dört figürün duruşlarından, orta yaşta oluşları ve üniformaları ile yüksek konumda olduklarını anlatmaktadır. Bu figürler, bir savaş esnasında şehir yıkıntılarının önünde resmedilmiştir. Oturan asker figürleriyle sanatçı devlet güçlerine, ayaktaki asker figürünün diğer figürlerden yüksekte resmedilmesi bu güçlere gönderme yapılmış olduğunu akla getirmektedir. Eserde kullanılan sarı ve kahverengi tonları, savaşın ardında bıraktığı yıkım manzarasını güçlendirici bir etkiye sahiptir. Masada yer alan piyonlar, orduları temsilen resmedilmiş olabilir. Piyonlar, satranç oyunundaki gücü ve sayısı nedeniyle piyadeler ile özdeşleştirilmiştir. Komutanlarının ya da siyasi liderlerinin isteklerine uyarak savaş alanında ilerlerlerse, masada yer yer görülen deliklerden düşme ihtimalleri vardır; bununla birlikte başlarının arkasındaki kafatasları ile ölüm her zaman enselerindedir. (Resim-7)



Resim-8 Neden Uçmuyor Güvercinler, 2013, TÜYB, 89x116 cm

Eser Analizi

Gri tonlarının hâkim olduğu, yer yer gökyüzünde sarı ve kırmızı tonlarının yer aldığı eserde parmaklığı anımsatan metal tırabzanın ve biraz uzakta elektrik telleri üzerinde güvercinler tünemiş şekilde durmaktadırlar. Ön planda yer alan güvercinlerin daha rahat ve huzurlu duruşlarına karşılık, elektrik telleri üzerinde tünemiş olan güvercinlerin ürkek, tetikte ve etrafları ile daha ilgili duruşları tezat oluşturmaktadır. Güvercinlerin tünediği bu iki alanın arasında bir gözetleme kulesi yer almaktadır. Gözetleme kulesinin aşağısında dikenli teller ve bu tellerin arkasında gri bir bina dikkat çekmektedir.

Eser Yorumu

Eserde dikenli teller, gözetleme kulesi, gri bina, elektrik tellerinde ve parmaklık benzeri tırabzanlarda güvercinler gibi imgelerin bir arada kullanılması, izleyiciye hâşşane atmosferine benzeyen bir atmosferi yansıtmaktadır. Sanatçının gökyüzünde grilerin içinde kullandığı az sayıdaki sarı ve kırmızı tonları, kasvetli bir günbatımı hissi verilmiştir. Eserde sıcak atmosferi hissettiren tek kısım, soğuk gri binanın iki kulesinin tepesinde yer alan küçük pencerelerden sızan ışıktır.

Eserde sağlıklı bir biçimde resmedilmiş olan güvercinlerin hiçbiri uçmamaktadır. Toplamda 24 adet olan güvercinler günlük döngüyü ve zaman kavramını simgelediği düşünülebilir. Uykuda geçirilen zamana karşılık gelen sekiz rahat ve huzurlu güvercin zıt biçimde 16 ürkek ve tetikte güvercin, insanın uyku dışında geçirdiği hareketli ve aktif zaman dilimini simgelemiş olabilir. (Resim-8)



Resim-9 Gidenler Dönmeyenler, 2012, TÜYB, 100x160 cm

Eser Analizi

Çoğunluğu kadınlardan oluşan bir figür grubunun hareketini aktaran sanatçı, eserde sarı yeşil ve toprak tonlarının ağırlıklı kullanmıştır. Ellerindeki ufak yüklerle figürler üzeri karla kaplı bir patikada, karlı bir günbatımında yürümektedirler. Bu fi-

gürlere bir çoban köpeği eşlik etmektedir. Arka planda yıllarca rüzgâra maruz kalarak eğilmiş yapraklarını dökmüş ağaçlar ve ahşap çit kalıntıları görülmektedir.

Eser Yorumu

Eseri diyagonal hatla kesen patika üzerinde yürümekte olan figürlerin hiçbirinin fazla ağır yükünün olmayışı dikkat çekicidir. Sanatçı tarafından verilen ad nedeniyle eserin göçü anlattığı düşünülebilir. Bir seferde uzun mesafe kat edecek kişilerin ihtiyatlı biçimde yalnızca çok gerekli eşyalarını yanına alması gibi bu eserdeki figürlerin ellerinde de ufak boyutlu yükler bulunmaktadır. Eserin mekânında hiçbir mimari unsura rastlanmamaktadır, etrafta herhangi bir yerleşim yeri yoktur, bu durum, figürlerin yolda olduğunu, bir süredir hareket halinde olduklarını akla getirmektedir. Figürlerin ağırlıklı olarak kadın tasvirlerinden oluşması dikkat çekicidir. Figürlere eşlik eden köpek sadakati simgelemekte, arka planda ağaçların eğik oluşu da figürlerin zorlu bir coğrafyada bulduklarını düşündürmektedir. Eserde karlı bir mekân vardır, fakat yerdeki kar beyaz renkte değildir, hastalık ve sıkıntıyı anımsatan soluk sarı tonlarındadır. Bu tonlar, eserdeki göç temasını tetikleyen ve göç etmeye kitleleri zorlayan sıkıntılı durumu pekiştirirken; uzaklarda görünen aydınlık insanın sıkıntılara rağmen kaybetmediği umudu ifade etmektedir. (Resim-9)



Resim-10 Sürünün İçinde Ben de Vardım, 2013-14, TÜYB, 160 x 200 cm

Eser Analizi

Mavi ve beyaz rengin hâkim olduğu eserin merkezinde, ıssız tepelerin önünde zemine çakılı ahşap kazığa bir koç başı geçirilmiş ve uzun bir kepenek giydirilmiştir. Arkada oldukça büyük bir koyun sürüsü otlamakta, sürünün önünde tek bir kara koyun bulunmaktadır. Eserde, herhangi bir yerleşim yeri bulunmamaktadır.

Eser Yorumu

Sayıları yüzlerle ifade edilecek kadar çok sayıda beyaz koyunun arasında tek bir kara koyunun varlığı, Anadolu'da pek çok yörede belli başlı ortak özelliklerle ve farklı detaylarla anlatılagelen kara koyun efsanesini anımsatmaktadır. Kara koyunla sanatçı, her toplumda kurallar ve yönetimlerde farklı görüşlerin olabileceğini varsayımından hareketle değişik görüşlere yer verse de bu görüşlerin azlığı dolayısıyla sürüye dahil olmaları söz konusudur.

Eserde kepenek giydirilerek çoban konumuna getirilmiş koç başı, yaratılış itibarıyla diğer koyunlardan pek farklı değildir, sadece boynuzları ve daha iri oluşu ile koyunlardan biraz daha güçlüdür. Koçun boynuzları onun gücünün simgesi ve aynı zamanda kaynağıdır. Koyun sürüsünü yöneten koçu eserinde kullanarak, sanatçı insan topluluklarını yöneten ve yönlendirenlerin de insan olduklarını, yön verdikleri toplumun içinde yetiştiklerini hatırlatmaktadır. (Resim-10)



Resim-11 Gidenlerin Ardından/Anadolu Kadını, 2012, TÜYB, 160 x 100 cm

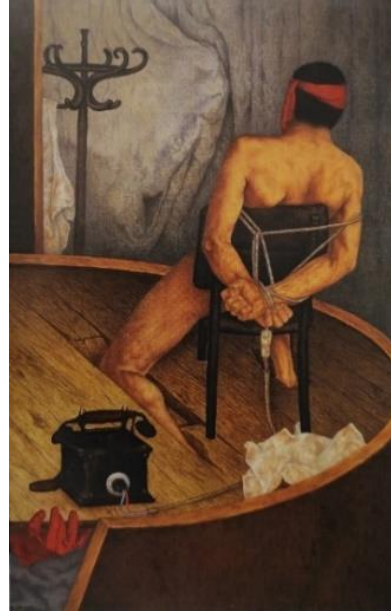
Eser Analizi

Eserin merkezinde, avluda taşlarla örülü bir yükseltide, minder üzerinde Anadolu kadını oturmaktadır. Yüzünü ellerinin arasına almış, üzerinde ev giysileri olabilecek koyu renklerde giysileri, başında soluk sarı renkte yazması ve terlikleri vardır. Ayaklarının altında kırık taş parçaları bulunmaktadır.

Dikenli tellerle bir arada tutulan ince kerestelerden oluşan derme çatma çitler, bahçenin sınırlarını göstermektedir. Kadının oturduğu yerin hemen arkasında yan yatmış kütükler yer almaktadır. Arkada gri bir gökyüzü ve yapraksız ağaçlar çizilmiştir.

Eser Yorumu

Eserde, vücut dili ile izleyiciye endişe içinde, acı çeken belki de yas tutmakta olan bir Anadolu kadını merkezde yer alarak eserin konusunu da açık bir dille anlatmaktadır. Eserde, giden bir yakınının bir daha dönmeyeceği haberini alan bir kadının yaşadığı üzüntü ile o andan itibaren hayatına nasıl devam edeceği endişesi rahatlıkla hissedilmektedir. Yazmasındaki soluk sarı ton, onun sıkıntılı ruh halini güçlendirirken, gri gökyüzü eserin mekânında ağır ve kasvetli bir havanın oluşmasını sağlamıştır. Avluda taşların bazıları kırılmış, bahçe çitleri belki bir kışı daha kaldıramayacak kadar eski ve yıpranmıştır. Arka plandaki ağaçların yapraksız oluşu ile canlı yeşil ve mavi tonlarının kompozisyondaki yokluğu eserdeki endişe ve umutsuzluk duygusunun güçlenmesini sağlamıştır. (Resim-11)



Resim-12 Patron ve Elektrik İşkencesi, İkili Kompozisyon, 1978, TÜYB, 160x100 cm, 160x100 cm

Eser Analizi

Eşit boyutta iki ayrı tuvalden oluşan eserde, dairesel ahşap bir zemin, mavi renkli kumaş ve arka planda siyah bir alan ile bütünleşen bir kompozisyon kurgulanmıştır. Solda rahat koltuğuna oturmuş ve ayaklarını uzatmış orta yaşlı bir figür yer almakta, bu figürün kucağında bir kısmı çözülmüş beyaz bir sarık bulunmaktadır. Figürün bacaklarının altında açık mavi renkte bir kumaş, ayaklarının altında ise beyaz

bir kumaş vardır. Arka planda ahşap kaplama bir duvar görülmektedir.

Sağda dikkati önce genç ve çıplak bir figür çekmektedir. Gözleri kırmızı bir bezle bağlı, sandalyeye elleri arkadan bağlı şekilde oturtulmuş, ayakları zemindeki ahşabın içine doğru girip sıkışmıştır, yumruklarını sıkarak biçimdedir. Arkasında yerde, üzerinde kızıl lekeler bulunan beyaz bir kumaş, ahşap zeminin hemen altında zemini alttan kavrayan kırmızı bir eldiven bulunmaktadır. Bu genç figürün eski bir telefonun kablosuna bağlandığı görülmektedir. Genç figürün karşısında beyaz perde ile örtülmüş bir alan ve bu alanın önünde, üzerinde beyaz bir kumaşın bulunduğu bir vestiyer yer almaktadır. İki figür, aynı mekânın iki yanında veya aynı mekânda karşı karşıya gibi durmaktadır. Mavi kumaşın, zemindeki dairesel formun, arka plandaki siyah alanın iki tuvalde birbirini takip etmesi tek bir tuval ve tek bir eser olarak algılanabilmesini mümkün kılmıştır.

Eser Yorumu

Patron figürü, Ara Güler'in Alfred Hitchcock fotoğrafından esinlenerek yapılmıştır. Koltuğunda rahat bir pozisyonda, ellerini koltuğun kolçaklarına koymuş, ayaklarını uzatmış, huzur ve keyifle oturmaktadır. Bu figür, eserin yapıldığı yıllardaki toplumsal sorunlar da göz önüne alındığında, bir politikacıyı temsil ediyor olabilir. Kucağındaki sarık, gücün ve iktidarın simgesi olarak düşünülebilir. Patron figürünün mavi ve beyaz kumaşların üzerinde oluşu, huzurun ve barışın ayaklar altına alınmasını hatırlatmaktadır. Ortama huzursuzluk, anlaşmazlık hâkimdir. Vestiyere asılı beyaz kumaş, barışın göz ardı edildiği, barışın ve huzurun bir kenara itildiği izlenimi vermektedir.

Genç figürün elleri bağlı, oturuşu rahatsız, ayakları zeminin içine sıkışmış, yumruklarını sıkmış duruşu ile acı ya da sıkıntı çekmekte olduğu anlaşılmaktadır. Zeminde telefona uzanan kırmızı eldiven bütün bu sıkıntıyı yaratan ve bu sıkıntının sorumlusu gibidir. Patron figürünün kravatu, telefona uzanan eldiven ve sağdaki genç figürün göz bağı kırmızı renktedir ve sanatçı burada bu üç unsuru kırmızı renkte vurgulayarak bir üçgen oluşturduğunu ifade etmiştir (Güven ve Aşçı, 2019). Şiddet, olumsuzluk, huzursuzluk, endişeyi hatırlatan ve gerginliği hissettiren kırmızının bu noktalarda kullanılması, genç figürün çektiği sıkıntının eldiven aracılığıyla soldaki figürün yetki ve sorumluluğundaymış gibi görünmesine sebep olmaktadır. Arkadaki perde, birisi varmışçasına sağa doğru çekilmiş fakat açılmamış biçimde durmaktadır, görülmeyen fakat genç figürü gören izleyicilerin, şahitlerin ya da olan bitene seyirci kalanların varlığını akla getirmektedir. (Resim-12)

SONUÇ/DEĞERLENDİRME

Anadolu insanının, Türk toplumunun yaşadığı değişimleri, sancıları, toplumsal sorunlarını, doğa ile insan arasındaki ilişkilerini tuvallerine aktaran Aydın Ayan, eleş-

tirel gerçekçi tavrı ile çağdaş Türk ressamlarımız arasında yer almaktadır. Sanatçı, eserlerinde toz pembe hikayeler anlatmamış; bu toprakların hüznünü, kaderini, zorunluluklarını, acılarını resmetmiştir.

Politik, ekolojik, toplumsal ve kültürel sorunları konu edinen resimleri ile sanatçı hem tarihi olaylara hem de yaşadığı döneme tanıklık yaparken belgesel nitelikli eserlerini Türk resmine kazandırmıştır. Aydın Ayan aktarmak istediği duygu ve mesajları yanında eserlerinde renkleri ustalikle kullanırken, kendi ifadesi ile, figüratif çalışmalarını “insanın insana ettiği, insanın hayvana ettiği ve insanın doğaya ettiği” olarak üç tema altında ortaya koyarak, sanatçının asıl görevinin insana ve topluma ayna tutmanın ötesinde eleştirel bir bakış açısı edinmesi ve eserin izleyicisine de eleştirel bir tavır edindirmesi olarak ifade etmiştir (Güven ve Aşçı, 2019). Kalem almış olduğu bir yazısında sanatın ne olduğu sorusuna yanıt aramış ve sanatı şu şekilde ifade etmiştir:

“Bana göre sanat, sanatçı bireyin iletişim kurma yolu, toplumsal bilinç biçimi, kendisini ifade edebilmesinin en uygun, en keyifli, en zor ve en tılsımlı biçimidir.” (Ayan vd., 2018: 7).

Sanatçının sanat tanımı, onun eserlerindeki toplumsal ve eleştirel gerçekçilik ile örtüşmektedir. Uzunoğlu da Aydın Ayan’ın üslubu ile ilgili olarak, sanatçının erken dönemlerinde toplumsal niteliğiyle eserlerine konu olan insanın zamanla eserlerinde daha sembolik ve daha kapalı bir anlam kazandığını ifade etmiştir (Ayan vd., 2017: 1).

Türkiye’nin politik sapmalarını ironik bir yaklaşımla resimlerinde işleyen Aydın Ayan, darbe sonrası hayatın içindeki gözlemlerini çalışmalarına örtük de olsa mutlaka yansıtma isteği ile, aktarmak istediği düşünceleri eserlerinde sembolik bir dille ifade etmiştir. Ayan’ın resimleri, tedirginlik, korku, yalnızlık gibi olumsuz duygular hissettiren, diğer bir yandan da cesareti de izleyicisine aktarmaktadır. (Algın, 2021: 49). Bu aktarım, eserlerinde kullandığı renklerde, kompozisyonlarında yer alan figürlerin vücut dilinde veya ışığı kullanım biçimiyle kendini göstermektedir. Benzer biçimde Batur (2016) da sanatçının eserlerinde insanlara özgü ve evrensel olan temaları işlediğini ve söz konusu eserlerde korku, endişe, yalnızlık gibi duygulara umudun da eşlik ettiğini ifade etmiştir (Batur, 2016: 197).

Sanat hayatı ve üslubu ile Türk resim sanatında toplumsal ve eleştirel gerçekçiliğin önemli temsilcilerinden biri haline gelmiş olan Ayan, insana dair temaları işlerken karamsar ve olumsuz duyguların yanı sıra umudu da tuvallerine aktararak adeta hayatın bir yansımasını aktarmıştır. Bu kapsamda değerlendirildiğinde Ayan’ın çalışmalarının toplumsal gerçekçilik ve eleştirel gerçekçilik bağlamında Türk sanatına son derece önemli katkılarda bulunmuş olduğu görülebilir.

KAYNAKÇA

- Akbalık, E. (2016). Alevi-Bektaşî şiirinde ay ve güneş sembolizmi. *Türkiyat Dergisi*, 26(1,1), 1-13. <https://doi.org/10.18345/tm.50463>
- Aksoy, M. (2012). Türk sanatının temel özellikleri bağlamında Fars sanatı ile bir karşılaştırma. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1(5), 32-48. <https://doi.org/10.7816/idil-01-05-03>
- Algın, E. (2021). 1960 sonrası Türk resminde toplumsal gerçekçi resimlerin sosyal ve siyasi değişimle ilintisi. *Fine Arts*, 16(1), 42-55. <https://doi.org/10.12739/NWSA.2021.16.1.D0271>
- Arslan, S. (2014). Türklerde ağaç kültü ve "hayat ağacı". *Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, 1(1), 59-71. <https://doi.org/10.20860/ijoses.27650>
- Ayan, A. (2017, Nisan 7). Sır ve büyüğü gerçek sergisi ziyarete açıldı. (A. Ajansı, Röportaj Yapan)
- Ayan, A. (2018). *45+1 zamandizin ve seçki*. Ankara, Türkiye: Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi.
- Aydemir, Ö. (2010). *Kitle iletişim araçlarının gençler üzerindeki etkileri: Kütahya örneği* [Yüksek Lisans Tezi]. Dumlupınar Üniversitesi.
- Batur, M. (2016). Türk resminde günlük yaşam konulu resimlerde sembol. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(14), 193-211.
- Bayraktar, N. (2006). Kavram ve anlam boyutunda sarı ve tonları. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(20), 209-218.
- Beydiz, M. (2016). *Mitolojiden sanata hayvan imgesi*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Büyükkol, S., ve Öztütüncü, S. (2021). Türk mitolojisindeki karga/kuzgun imgesinin çağdaş türk resim sanatına yansımaları. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14(33), 131-145. <https://doi.org/10.12981/mahder.860219>
- Çelikbaş, E. (2018). Türk sanatında mistik bağlamda geometrik sembolizme genel bakış. *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 55-66.
- Dizoğlu, M. (2019). *Anadolu sahası türkülerinde renkler* [Yüksek Lisans Tezi]. T.C. Çağ Üniversitesi.
- Duymuş Florioti, H. H. (2014). Eski kültürlerde köpeğin algılanışı: "eski Mezopotamya örneği". *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 33(55), 45-70. https://doi.org/10.1501/Tarar_0000000564
- Eke, M. (2013). Water themed türkü in Turkish culture. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*(37), 1-8.

- Engin, İ. (1990). Kültür-kişilik ilişkisi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 33(1-2), 171-176.
- Ersoy, A. (2016). *Sanat kavramlarına giriş*. Hayalperest Yayınevi.
- Gezgin, D. (2019). *Hayvan mitosları*. Sel Yayıncılık.
- Güneş, M. (2020). "Kızılırmak" ve "karakoyun" efsaneleri bağlamında kültürün yeniden üretiminde halk anlatılarının işlevselliği. *Milli Folklor Dergisi Yıl 32, 16(125)*, 100-109.
- Gürarlan, A. (2012). Tekstilcilerden Türk diline armağanlar. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi Cilt 103 Sayı 728, 103(728)*, 81-89.
- Güven, M. (Hazırlayan ve Sunan), ve Aşçı, Z. (Yönetmen). (2019, Temmuz, 30). Aydın Ayan ve Hans Holbein (Sezon 1, Bölüm 19) [TV programı]. TRT2 (Yapımcı), *Bir Resim Bir Hikaye*. TRT2.
- Kayalıoğlu, S. (2021). Himmet Gümrah'ın "Soma için" adlı resminin sanatsal açıdan incelenmesi. *Sanat Dergisi(37)*, 154-173. <https://doi.org/10.47571/ataunigsfd.880813>
- Keçe Türker, S. (2012). Çoban ve konuk ağırlaması. *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 14(23), 83-88.
- Küçük, S. (2010). Eski Türk kültüründe renk kavramı. *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi(54)*, 185-210.
- Mazlum, Ö. (2011). Rengin kültürel çağrışımları. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi(31)*, 125-138.
- Öğretici, B. (2019). Türkiye'deki İslami kültürde Şaman(izm) izleri. *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, 121(238), 21-28.
- Özbaş, M. (2010). Kurtarıcı kargadan burnu pislikten çıkmayan kargaya: Türk halk anlatılarında karganın dönüşümü. *Milli Folklor Dergisi*, 22(88), 57-65.
- Özbay, F. (2018). Eski Anadolu toplumlarında köpek. *Seleucia Dergisi(8)*, 61-90.
- Özdemir, T. (2005). Tasarımda renk seçimini etkileyen kriterler. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(2), 391-402.
- Özdemir, T. (2015). Sesin çok boyutlu yeniden üretimi. *Müzik Teknoloji Dergisi(11)*, 72-85.
- Öztürk, D. (2019). *Günümüz sanatında yaşam ve ölüm sembolü olarak kafatası* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul, Türkiye: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.

- Pooke, G., ve Whitam, G. (2018). *Sanatı anlamak*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Rahmani, A. (2018). Doğu Anadolu Düz Dokumaları Motiflerinde Soyutlama ve Simgeleme. "Runaway World, Liquid Modernity and Reshaping of Cultural Identities, Heritage, Economy, Tourism and Media 5th International Conference (s. 381-394). Ohrid: Institute for Socio – Cultural Anthropology of Macedonia University, "Euro – Balkan", Skopje, R. of Macedonia, Selçuk Üniversitesi, Konya, Turkey, MIRAS, Social Organization in Support of Studing of Cultural Heritage, Baku, Azerbaijan. <https://www.burhanettinsenli.com/link/zbornik2018.pdf#page=382> adresinden alındı
- Read, H. (2018). *Sanat ve toplum*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Reyhan, Z. (2019). İmparatorların oyunu satranç. *Göller Bölgesi Aylık Hakemli Ekonomi ve Kültür Dergisi Ayrıntı*, 6(71), 61-65.
- Sağlam, T. (2020). İslam mimarisinin sembolik anlatıları üzerine bir deneme. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 5(10), 251-279.
- Sarı, İ. (2019). Yaşlı bireylerin bilgi teknolojileri ile satranç sporu yapabilmelerinin sağlanması; Eğitim Modeli. *Academic Studies In Mathematics And Natural Sciences*(2), 177-186.
- Soğukkuyu, B. (2020). Film posterlerinde ağacın sembolik işlevi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 7(12), 44-59.
- Soylu, R. (2019). Sanatta fanilik ve ölüm. *TİDSAD (Türk ve İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of Turk and Islam World Social Studies)*, 6(23), 40-52. <https://doi.org/10.29228/TIDSAD.40183>
- Sürmeli, K. (2014). Konya Selçuklu halı motiflerinin ekslibrislerde yorumlanması. *Tarih Okulu Dergisi(TOD)*, 7(17), 359-374. <https://doi.org/10.14225/Joh469>
- Tekinarslan Nisan, G., ve Dal, N. E. (2019). Tüketici davranışları çerçevesinde ürün ambalaj renklerinin algılanması: Genç tüketiciler ile bir araştırma. *International Journal of Academic Value Studies (Jav Studies)*, 5(1), 159-174.
- Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük*. (2005 10.Baskı). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uzunoğlu, M., ve Ayan, A. (2017, Ekim). *Aydın Ayan 45. sanat yılı retrospektifi kataloğu*. Bursa Nilüfer Belediyesi, Turan Matbaası.
- Yaşa, E., ve Bozyiğit, S. (2012). Y kuşağı tüketicilerinin cep telefonu ve gsm operatörleri tercihi: Mersin ilindeki üniversite öğrencilerinin tercihlerini belirlemeye yönelik pilot bir araştırma. *Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(1), 29-46.