

MUSTAFA AYAZ'IN RESMİ

MUSTAFA AYAZ'S PAINTING

DOÇ. HAKKI ENGİN GİDERER

Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
hgiderer@karatekin.edu.tr

Geliş Tarihi: 30.12.2013	Kabul Tarihi: 13.03.2014
--------------------------	--------------------------

Öz: Çağdaş Türk Resmî'nin önemli sanatçılarından biri olan Mustafa Ayaz, resimlerinin çoğunda "kadın" konusunu işler. Resimlerindeki diğer önemli konu, karikatür tarzında çizdiği kendi portresidir. Bu makalede söz konusu iki figürün anlattığı durumun nedeni ile Ayaz resminin çeşitli boyutları tartışılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Ayaz, Resim, Kadın, Aşk, Gelenek, Türk, Sanat.

Abstract: As one of the most important painters in contemporary Turkish art, Mustafa Ayaz is known for his depictions of female figures. Another noteworthy thread in Ayaz's paintings are his self-portraits resembling cartoons. In this article, the underlying reasons these two themes favored by the painter and various dimensions of Ayaz painting are discussed.

Keywords: Ayaz, Painting, Woman, Love, Tradition, Turkish, Art.

Giriş

Çağdaş Türk ressamı içinde özgün bir yere sahip olduğu düşünölen ve ele aldığı konuya yaklaşımıyla yaşamını ve sanatını bütünleştirmiş ressamlarından olan Mustafa Ayaz bir desen ve renk ustası olarak tanınır (Erzen, 1981, s.10; Özsezgin, 1999, s.83). Mustafa Ayaz'ın sanatının başlangıcından itibaren "kadın" konusu üzerine kararlı ve bilinçli bir proje olduğu söylenebilir. Ayaz, kadın figürünü ilk resimlerinden itibaren kullanır. Kadın konulu resimler, ressamın modern biçemine rağmen eğitimsiz bir izleyicinin bile kolayca anlayacağı, düşünce üreteceği ve zevk alacağı yerel, tanıdık tatlar taşırlar. Mustafa Ayaz'ın desen ve boyaya verdiği önem, konusuna içtenlikle yaklaşması, resimsel buluşları, yapıtları üzerine yazdığı kendi düşüncelerini yansıtan yazılarıyla izleyicisinin sanatıyla ilişki kurmasını kolaylaştırır. Ayaz, resmini yaşamının geçtiği yerlerin sosyo-kültürel karşıtlığı temelinde yapılandırır.

Ressamın Kısa Yaşam Öyküsü

Mustafa Ayaz yoksul bir köy çocuğudur. 1938 yılında Trabzon-Çaykara İlçesi Kabataş Köyü'nde çok çocuklu yoksul bir ailenin dördüncü çocuğu olarak dünyaya gelir. Gençaydın'ın (1987, s.1-8) anlattığı gibi, çocukluğu İkinci Dünya Savaşı Türkiye'sinin ekonomik bunalımı içinde geçmiştir. Yoksulluk nedeniyle ilkokula geç başlamış ve parasız yatılı okullarda eğitimini sürdürmüştür. Erzurum Pulur Köy Enstitüsü'nden sonra Çapa İlk Öğretmen Okulu'nu bitirir. Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nden 1963'te mezun olur. 1966 yılında asistanlık, 1987 yılında ise profesörlük unvanını alır. Gazi, Hacettepe ve Bilkent Üniversitelerinde akademisyen olarak çalışıp 1988 yılında emekli olur. 2007 yılında Ankara'da Mustafa Ayaz Müzesi'ni kurar. Yurt dışında yüzlerce, Türkiye'de ise binlerce koleksiyonda resmi bulunan ve üretken bir ressam olan Mustafa Ayaz Ankara'da yaşamaktadır.

Mustafa Ayaz'ın Resmi

Türk resminde Mustafa Ayaz'ın sanatı hakkında yazılan az sayıdaki yazıya bakıldığında kişiliği, yaşam öyküsüyle birlikte değerlendirilir (Gençaydın, 2009, s.48; Turani, 1981, s.8-9). Çalışkan, aceleci, tedirgin, heyecanlı, coşkulu kişilik yapısının resimlerine yansıdığı yorumları çoğunluktadır. Mustafa Ayaz, sanatsal gelişimine büyük katkısı olduğunu söylediği ünlü ressam Adnan Turani'nin öğrencisidir. Adnan Turani, Ayaz'dan farklı olarak 1953 yılında Almanya'ya burslu öğrenci olarak gider. Almanya'da lisans ve uzmanlık eğitimi görür. Yurt dışından ülkeye döndüğünde renkçi ve soyut resimler yapmaktadır. Türkiye'de soyut resim yapan ilk sanatçılardan biri olduğu çağdaş sanat tarihi sayfalarında yer alır (Özsezgin, 1998, s.138; Ersoy, 1998, s.51). Adnan Turani ve Mustafa Ayaz resimleri incelendiğinde yakın mesleki ve dostluk ilişkisinden kaynaklanan resimsel etkileşim ya da resimsel bir düet kolaylıkla görülebilir. (Görsel 1).



Görsel 1. Adnan Turani. (2005). Sevgililer.
<http://www.arcadja.com>



Görsel 2. Mustafa Ayaz. (1989).
Mustafa Ayaz Kitabı.

Ustaliğın özgüveniyle içgüdüsel ve hızlı hareketlerle oluşturulmuş desenler, boyasal soyut geometrik alanlar, kalın boya tabakası üzerine fırça sapı ile kazınarak çizilmiş figürler, kaligrafik desen anlayışı her iki ressamın resmindeki ortak yanlardan bazılarıdır. Örneğin, keman çalan kadınlar, ortak bir konu olarak hemen göze çarpar. Bugün, Turanî resminin Ayaz resmine daha çok yaklaştığı söylenebilir. Başlangıçta, güçlü bir Turanî etkisiyle başlayan resim serüveni, daha sonra hoca ve öğrencisinin buluştuğu ortak bir alana dönüşür. Ayaz'ın başlangıçtan itibaren iç sesine uygun bir ana yolda yürüdüğü ve bu nedenle resminde bir tutarlılık yakaladığı söylenebilir. Lirik soyutlama olarak sınıflandırılan ve doğadan izlenimler taşıyan ilk resimleri birer "kadın" figürü soyutlamasıdır ve bu soyutlamalarda Turanî etkisinden söz edilse de özgünlüğü, farklılığı hemen anlaşılır. (Tansuğ, 1986, s.281). Zafer Gençaydın da bu görüşü onaylayanlardandır:

Bir sanatçının öğrencilik yıllarında aldığı eğitimin ve hocalarının etkisinden akşamdan sabaha sıyrılabilmesi pek olası değildir. Altmışlı yılların başlarında Gazi Eğitim Enstitüsü'nde çalışmakta olan Adnan Turanî'nin estirdiği çağdaş sanat rüzgârının etkisiyle soyut çalışmayan ya da soyutlamacı sanat anlayışından etkilenmeyen öğrenci yok gibiydi nerdeyse (...). Her şeye karşın, Ayaz'ın o dönemki resimlerinin de soyutlamacı anlayışın nitelikli örnekleri olduğunda kuşku yoktur. Sezilebilirliğin sınırlarındaki belli belirsiz figür kümelerinin, bir leke bütünlüğü içerisinde yer aldığı bu sağlam kompozisyonlarda; genellikle değerleri (kroması) kırılmış renklerin, yanık kırmızılarının, toprak sarılarının, kahverenginin pastel tonlarının müzikal uyumunda birleşen koyu-açık zıtlıkların egemen olduğu bir soyutlamacı anlayışı görüyoruz. Üstün beğeni düzeyindeki renk, biçim ve çizgilerin müzikal birlikteliğini yansıtan bu soyutlamalardaki leke ve düzen anlayışıyla ilgili belli bir akrabalığın hiç yitirilmeden, son dönem resimlerinde de sürdürüldüğü sezilebilmektedir (Gençaydın, 2009, s.25).

Soyutlama ve stilizasyon Ayaz yapıtlarının belki de en önemli resimsel özelliğidir. Figür ve figür gruplarını yani ana temayı ön plana çıkartmak için kullanılan parçalanmış ya da

büyük renkli ve geometrik renkli alanlar başlangıçtaki “ lirik soyutlama” döneminin izlerini taşır. Model olarak çalışılan kadın figürleri bile Ayaz’a özgü bir stilizasyonla resmedilirler. Retinal gerçeklik, Ayaz resmindeki soyutlamaya eşlik eder. Ayaz’ın iç dünyası ile dış dünya birbirinden kopmayan bir sentez oluşturur. Model ve hayallerin birlikteliği Ayaz kadın figürlerini yaratır.

Mustafa Ayaz’ın resimleri, bir tiyatro ya da müzikal sahnesine benzetilebilir. Başrolde, sahne ışıklarının aydınlatıldığı bir kadın veya kadınlar vardır. Sıklıkla resimlerde yer alan diğer bir oyuncu da Mustafa Ayaz’ın kendi portresidir. Ayaz, kadınların yüzleri ve bedenleri üzerinde ayrıntılı bir biçimde çalışır fakat kendi portresini genellikle hızlı çizgilerle bir karikatür gibi eskiz desen tekniğiyle resmeder. Bu durum, resimlerdeki Ayaz portresini bir yardımcı oyuncu pozisyonuna indirger. Ressam sahnenin ortasında yer alsa bile kendisini değil, çizdiği kadın modeli veya figürü vurgulamayı seçer. Kadın konusu, belirleyici biçimde Ayaz resminin merkezinde yer alır. Resimlerdeki kadınlardan bazıları bir sandalyeye ya da koltuğa oturmuş olarak poz verir, çıtırçıplak yatar. Bazıları genellikle telli bir müzik aleti çalar, mini etekli, bol makyajlı, ince kırmızı ve siyah çoraplı, süslü şapkalı olanları da vardır. Bazıları ise ata biner, dans eder, elinde mikrofonla şarkı söyler. Ayaz’ın şehrli kadınları genellikle ince belli, uzun bacaklı ve küçük göğüslüdür. Ayaz’ın portresinin kadınlara eşlik ettiği resimlerde ressam, onlarla birlikte ata biner, tuval karşısında model olarak resmeder, çiçek sunar veya birlikte aynı masada içki içerler. Aşk tanrısı Eros gibi çevrelerinde uçar, horoz olup dizlerine çıkar, kuş olup ellerine konar ve onları hayranlıkla izleyerek sanki dokunmak ister. Sahnede şarkı söyleyen kadınların başkemocusudur. Kadın figürleri magazin dergilerinden çıkmışçasına popüler kültür kriterlerine uygun bedenleriyle, dekolte giysileriyle sıklıkla Ayaz’ı temsil eden erkek figüre ilgisiz, sakin ve kendi güzellikleriyle meşgul poz verirler. Bazı kolajlarında popüler magazin dergilerindeki kadın fotoğraflarını kullanır. Genellikle aşk veya ilgi için çırpınan, emek harcayan Ayaz figürüdür. Sanatçıyla yapılan bir röportajda, dans etmesini bilmediğinden dans eden kadın figürlü resimlerine kendisini yakıştıramadığını ve bu resimlerde kendi portresini çizmediğini söyler (Sancak, 2010, s.99). Buna rağmen kadınların dans ettiği resim ve desenlerde kendini çizmiştir. (Görsel 3).



Görsel 3. Mustafa Ayaz/ Kendi figürü kadınlarla dans ederken
<http://www.mustafaayaz.com>

Dans, tüm resimlerinde gözlediğimiz hareket ve dinamizmi pekiştirir. Dinamizmi yaratan dans değil, dansı yaratan çizgi ve renklerdeki hareketlilik. Konusu dans olmayan resimlerde de söz konusu dinamizm açıkça hissedilir.

Mustafa Ayaz resimlerindeki “kaligrafik desen/çizim” baskın bir tavidir. Ayaz aynı zamanda yazıyı da resimlerinde kullanır. Yazı, izleyicisini ve öğrencilerini eğitmek, resimle ifade edemediklerini göstermek ve paylaşmak için vardır. Tablolarında yer alan sanat ve resimle ilgili felsefi düşüncelerini ifade ettiği yazılar, tıpkı desenlerinde olduğu üzere bir günlük gibi tutulmuştur. Sanatsal düşünceye verdiği önemi resim ve desenlerinin kenarında köşesinde kendi el yazısıyla ile dışa vurur. Desenlerinde kullandığı kaligrafik yöntem dışında resimleri kadar tanınan imzasını bazen aynı yapıt üzerinde defalarca tekrarlaması sanatsal kararlılığının, özgüveninin veya çizgi severliğinin bir göstergesi olabilir. (Görsel 4).



Görsel 4. Mustafa Ayaz. (1988). İki imzalı Ayaz resmi. Mustafa Ayaz Kitabı.

Gençaydın’a göre kadın figürleri başlangıçtan beri Ayaz resminde vardır. (2009, s.31). Ana tanırsa figürlerine benzeyen soyutlamalar, şalvarlı köylü kadınlar, şehirli kadınlar. Şalvarlı köylü kadınlar ve şehirli kadınlar arasındaki zıtlıklar, çelişkiler Ayaz’ın resmine sosyolojik bir boyut katar. Goya’nın resimlerindeki gibi “yaşlı ve genç kadın”, “güzel ve çirkin kadın” temalarını hatırlatan bu resimler insana özgü evrensel sorunlarla birlikte yerel toplumsal sorunların iç içeliğini gösterir. Doğu-Batı, köy-şehir kavramları Ayaz’ın resimlerinde içselleştirdiği “bir sorunun” yansımalarıdır. Yukarıda söz edildiği gibi, Anadolu’nun bir köyünde başlayan ve uzun süren kırsal yaşama biçiminden büyük şehirlere taşınan bir hayatla ilgilidir. Birbirine zıt, farklı kültürlerin karşılaşması ve birlikte yaşamaya başlamasından kaynaklanan bir sorunu yansıtır köylü kadın- şehirli kadın resimleri. “Kadın”la bu denli yoğun ilgilenen bir ressamın kadınların toplumsal sorunlarına bir gönderme yapması neredeyse kaçınılmazdır. Köyden şehre göçmüş başı örtülü kadınlar, erotik ve çıplak kadın figürleriyle aynı kompozisyonda yer alır.

Turanı’nın (1981, s.7) Ayaz resmi ile ilgili yazısında ve Ayaz’ın Sinem User’le (2007, s.130) yaptığı söyleşide pentürü ve yapıtın çağdaş mesajını yüceltme adına söyledikleri gibi kadın konusunu bir “bahane” olarak görmeleri Mustafa Ayaz Resmî’ne yapılan bir haksızlık gibi-

dir ya da resimde konudan çok resimsel değerlere verilmesi gereken önemi ima ederler. Kadın figürü, konusu, nesnesi veya bahanesi olarak Mustafa Ayaz resmi'nin lokomotifidir. Şüphesiz Mustafa Ayaz resmini önemli kılan yalnızca konusu değildir. Yazarların çoğunun sıklıkla üzerinde durduğu figürlerin sağlam desen yapısı, boya kullanımındaki ustalık, kompozisyon yapısındaki çeşitlilik, gerçekçi ve masalsi anlatım arasında kurduğu denge ve kendine özgü resimsel buluşları ile özgün resimsel bir dil yaratmış olması, anlatmak istediklerinin alt yapısını oluşturur. Çağdaş kadın giyimini yansıttığı siyah çoraplı kızların dizlerindeki silinerek oluşturulmuş ince boya, denemeye tutkun arzulu bir çalışmanın, sürekli bir gözlemin sonucu olabilir.

Jale Erzen Ayaz resminin çağdaş Batı resmiyle ilişkisine de değinir. (1981, s.11). Ayaz'ın modern Avrupa resmiyle diyalog içinde olduğunu anlatır. Matisse, Picasso, Balthus, Pascin, Degas, Raphael Soyer, Alman Dışavurumcuları ve Miro'nun erken dönemiyle Ayaz resmi arasındaki etkilenmeyi işaret eder. Bu açıdan bakıldığında, Ayaz'ın resminde Picasso'nun desenindeki sağlamlığın ve bazı desenlerindeki indirgeyici, minimalistik yani en az elemanla en çok etkiyi elde etme yaklaşımının, Matisse'in resmindeki renkliliğin ve kromatik soyutlamanın, Baltus'un konusuna olan tutkusunun, Alman Dışavurumcuların kendiliğindenliği ve duyguları ifade etmedeki ustalıklarının, Miro resmindeki çocuksu ve eğlenceyi seven hareketli atmosferin, Raphael Soyer'in portre çizmedeki ciddiyetinin izleri gözlenebilir.

Kadın Figürü ve Mustafa Ayaz

1883 yılında açılan Türkiye'nin ilk güzel sanatlar okulu Sanayi-i Nefise Mektebi'nde de çıplak kadın modellerle resim yapmak dinsel ve ahlaki değerlerden dolayı gerçekleştirilememiştir (Ayan, 2006, s.13). 20.Yüzyıl başında batılı resme benzer nitelikte kadın figürleri çizen ilk ressam Osman Hamdi'dir. Osman Hamdi kadınları geleneksel mekanlar içinde ve geleneksel giysiler içinde resmedilmişlerdir. Bir kadın figürünü resmin ana teması yapmak Osman Hamdi'nin başarısıdır. (Görsel 5).



Görsel 5. Osman Hamdi. (1901). Mihrap.
<http://tr.wikipedia.org>

Aksügür'e göre, bir "rahlenin önüne anıtsal boyutlarda bir figür oturtmak, bunun bir kadın olması, ayaklarına kutsal kitapları sermek sadece Türk resminde değil Türk sanatının hiçbir dalında cesaret edilmemiş bir devrim olarak görülmüştür". (1984, s.9). Türkiye'de çıplak kadın temalı resimler yurtdışına giden ve izlenimciliğin etkisindeki 1914 kuşağı ressamlarıyla çoğalmaya başlamıştır. İbrahim Çallı (1882–1960); Türk Resminde "çıplak" türünün öncüsüdür (Gönenç, 2000, s.80). 1914 Çallı Kuşağı'ndaki ressamların hepsi modelle "nü" resmi de çalışmışlardır. Çallı'nın ete kemiğe bürünmüş "Yatan Çıplak"ı poz veren model resimleri gibi değil nefes alan, yaşayan bir varlıktır bu resimde. Kıymey Giray Çallı'nın nü'lerini "kadının görsel çekiciliğini" gösteren resimler olarak betimler. (1997, s.99). Çallı ve 1914 kuşağındaki ressamlar için de "suret yasağı olan" bir toplumda nü çalışmak ve sergilemek de büyük bir cesarettir. (Görsel 6).



Görsel 6. İbrahim Çallı. Yatan Çıplak.
<http://tr.wikipedia.org>

"Yatan Çıplak"ın yapıldığı yıldan tahmini 30 yıl sonra Ayaz, üniversitedeki öğrencilik ve asistanlık yıllarında kadın modelle çalışma olanağı bulmuştur. Çizdiği kadın desenlerinin anatomik doğruluğunun temelinde üniversitedeki çağdaş eğitim olanakları yatar. Gönüllü kız öğrencilerinin giyinik olarak verdiği pozlar, sevgi, gözlem ve desen ilişkisinin senteziyle oluşmuştur. Ayaz'ın desenleri "özgüvenli kadın model" duruşları ile dolu olsa da bunlar "cüretkar" ya da kadın bedenini sınırsızca sergileyen duruşlar değildir. Ayaz'ın çıplak kadın desenleri toplumsal değerler ve özgürlük arasındaki seçimleri yansıtır. Ayaz'ın modelleri, Picasso'nun "ressam ve modeli" konulu resimlerindeki kadınlar kadar rahat pozlar vermezler. Picasso'nun ressam ve modelini ele aldığı desenlerin bazılarında ressamın da çıplak oluşu resmedilen ressamla modeli arasındaki yakın ilişkiyi gösterir. Picasso resimlerinde kendini veya ressam figürlerini modelle cinsel ilişki sırasında bile resmetmiştir. (Görsel 7).

Mitolojiden ve ulusal kültürden ilham alan ressam erotik konulu resimlerde erkeği sıklıkla boğa biçimiyle ilişkilendirir. Ayaz'da erkek figür horoz ve atlarla bağlantılıdır. Picasso'nun çıplak figürleri yanında Ayaz'ın kiler mahcup kalır. (Görsel 8 - 9).



Görsel 7. Picasso. Ressam ve Modeli
<https://www.google.com.tr>



Görsel 8. Mustafa Ayaz. Horoz Bedenli Mustafa Ayaz ve Kadın Figürü. <http://engelliler.gen.tr>



Görsel 9. Mustafa Ayaz. Ayaz ve modeli arasındaki mesafe. <http://lebriz.com>

Ayaz'ın resimlerinde modelle kendi figürü arasında her zaman bir "mesafe" vardır. Ressam figürü kadınlara dokunmaktan kaçınma eğilimindedir. Kemal İskender, Türkiye'deki nü çalışmalarını bağlamında yaptığı panel konuşmasında, bizdeki ressamların yaptığı nü resimlerinin genellikle poze durumunda olduğunu, kadınların günlük yaşam davranışları göstermediğini anlatır: " Bizim kültürümüzde, bizim geleneğimizde, sanki ayıp bir konuymuş gibi, ressamın neredeyse ben bu nüyü, çıplağı çizdim ama aramızda hiçbir şey geçmedi gibi bir zorunluluğu, resme belli bir oranda yansır". (İskender, 2006, s.23).

Mustafa Ayaz'ın sahne ışıkları altındaki ya da resmin merkezinde duran kadınlarının çoğu da poze durumundadır. Ressam figürü ile kadın figürleri arasındaki mesafenin ve modellerin poze duruşlarının nedeni sosyo-kültürel kaynaklıdır.

Ulaşamama, dokunmaya kıyamama, dokunmak isteyip de dokunamama, bakarak ve gözle-yerek arzulama, ressam ve modeli konulu resimlerde ortaya çıkan 'mesafe'nin göstergeleri

olabilir. Bazen Karadeniz Bölgesi'ne ait yerel bir şapka giyip resim yapan ironik resim kahramanı, kadınların kulu, kölesi, palyaçosu, komedyeni olmaktan çekinmez. Bu veriler ışında Ayaz resmine bakıldığında, ressamın aşka tensellikten çok psikolojik açıdan yaklaştığı söylenebilir. Ayaz'ı etin dokusundan çok aşk rüyası ilgilendirir. Bu resmin tensel gerçekliğin değil arzunun ve sevginin peşinde olduğu düşünülebilir.

Jale Erzen, 1950 sonrasında hızla kentleşen toplumumuzda kadının yeni konumunu en nesnel biçimde ortaya koyan ressam olarak Mustafa Ayaz'ı işaret eder. Ona göre, erkek düşünde kadının güçlülüğünü, renkliliğini, bazen gizemli farklılığını dile getiren belki de tek ressamımız Mustafa Ayaz'dır (Erzen, 1981, s.10).

Kadın Fetişi Sorunu ve Mustafa Ayaz

Jale Erzen'in "erkek düşünde" belirlemesinden yola çıkarak, Berger'in (1986, s.36-64) görsel kültürü incelerken 16. yy'dan itibaren çıplak kadınların yer aldığı sanat eserleri örnekleriyle "kadın imgesinin erkek bakışının fetişi haline geldiği" yorumu ile Ayaz resmine bakıldığında, ressamın kadın imgesini bir fetişe dönüştürüp dönüştürmediği sorgulanabilir. Yüz yıllardır resmin konusu olan çıplak kadın, günümüzde yazılı ve görsel basının, reklam endüstrisinin en çok kullandığı imgedir. Kadınların yalnızca cinsel bir obje olarak görülmesi, nesneleştirilmesi erkeklerin yönettiği bir dünyada kadınların dışlanması ya da yönetilmesi anlamına gelir. Sinemada kadın imgesi üzerine çalışan Mulvey'e göre, kadının erkek izleyiciler tarafından objeye dönüştürülmesi erotik fanteziye katkıda bulunur (2008, s.287-288). Erotik fantezi, kadın üzerinde sadistçe bir kontrol ve fetişleştirme arzusuna yol açar. Ayaz resminde kadına erkek (düşüyle) gözüyle bakıldığı yadsınamaz.

Nochlin, sanat tarihinde kadınların sanat yapmasının engellenmesi bağlamında, Batıda çıplak modelle çalışma geleneğinin önemi hakkında şunları yazar:

Bilindiği gibi Rönesans'tan 19. Yüzyıla uzanan süreçte çıplak modelden çalışmak, genel olarak sanatın en yüksek kategorisi olarak nitelendirilen tarih resminin özünü oluşturan anıtsal yapıtlar üretmekte çok gerekli olduğu için her genç sanatçının eğitiminde olmazsa olmaz bir koşuldur, çıplak modeli çok iyi çalışmak gerekirdi." (2008, s.136).

Batıda eğitim gören Cumhuriyet Dönemi ressamlarının çıplak modelle çalışmanın önemini kavramış olmaları ve bu Batılı geleneği Türkiye'de uygulamaları iyi akademisyen yetiştirmenin olmazsa olmazıydı (Erol, 2006, s.14-17). Ayaz döneminde de Türkiye'de çıplak modelden çalışmak bir akademi geleneğine dönüşmüştü. Batı Sanatı, Antik Yunan imgelerinden başlayarak yüzlerce yılda oluşturduğu bu geleneği hala sürdürmektedir. Yüzü Batıya dönük Türkiyeli bir ressamın da söz konusu gelenekten etkilenmemesi olanaksızdır.

Şüphesiz çıplak model söz konusu olunca cinsellikten söz etmemek güçtür. Clark (1987, s.3), çıplağın Antik Yunan Sanatı'nda sanatın konusu değil bir sanat formu olduğunu söylesen de French, kadın bedeninin, sanatta ideolojik ve kültürel bir amaçla erkeklerin erotik üstünlük kurmak için metalaştırılmasına karşı çıkar (İnceoğlu ve Kar, 2010, s.97). Mul-

vey filmlerde erkek izleyicilerin başroldeki erkek oyuncuyla kurdukları özdeşimin erotik fanteziye yol açtığını vurgular (2008, s.289) Mulvey'in kuramıyla Ayaz'ın çıplak modellere resimlerine bakacak olursak, erkek figürün arzu içinde ama onlara dokunmadan kadın figürlerin etrafında dolaşması kişisel bir psikolojiyi olduğu kadar toplumsal bir psikolojiyi de yansıtır. Mulvey, sinemada erkek izleyicinin erkek oyuncuyla özdeşim kurarak fantezi ürettiğini savunur (2008, s.289). Sinemadaki kadınlar göz kamaştırıcıdır ama bir süre sonra erkek oyuncuya aşık olarak onun malı olurlar. Ayaz resmindeki erkek figürün özdeşim için gerekli özelliklere sahip olduğu söylenemez. Onu kadınlara kur yaparken görürüz ama hikayenin sonunda kadınların onun malı olduğunu söyleyemeyiz. Kadınların çıplak olarak resimlerde gösterilmesi konusunda ise Batı resim geleneği ne kadar kadın bedeni ve zevki birleştiriyorsa Ayaz'ın bakışı da ataerkil bir toplumun izlerini taşır. Berger'in Batı sanatındaki nü resimleri baz alarak yazdığı "kadınların röntgenlenen nesne durumuna indirilmesi" yorumu, Kemal İskender'e göre, ülkemizde kültürel nedenlerden dolayı ve çıplak modellerle çalışmanın Batıyla kıyaslandığında çok yeni olmasından pek gerçekleşmemiştir (2006, s.22). Ona göre bizdeki çıplak daha biçimseldir. User, Mustafa Ayaz'la yaptığı konuşmada, resimlerinde sıklıkla görülen kadın konusunun nedenini sorar. Ressam bu soruyu şöyle yanıtlar:

İnsanı özellikle de kadın gerçeğini vurgulamak isterim. Sürekli çizip boyadığım konuların başında sizin de belirttiğiniz gibi "kadın" teması geliyor bu yüzden (...) Estetik görüşüm kadınlara uygun düşüyor, kadınlar da estetik görüşüme (...) Sonuçta önemli olan sanatsal mesajdır. Çağdaş mesajın içerdiği doğasal öykü çok önemli değildir (User, 2000, s.150).

Ayaz'ın resimsel dil, boya ve çizgiyle mücadelesi yalnızca kadın bedenini daha iyi vurgulayarak izleyicide fantezi yaratmak amaçlı değildir. Kaldı ki Ayaz'ın kadınları her zaman çıplak ve "gösterişli" değildir. Arkaik Kibele simgelerinden köylü kadınlara, köylü çarşafli kadınlardan şehirlili kadınlara kadar çeşitlilik gösterir. Onun anlattığı hikaye "hapsedilmiş aşklar" yani olanaksız kadın erkek ilişkilerindeki arzulayan ve acı çeken erkeğin duyguları olabilir. Belki de "sanatsal mesaj" dediği şey bunu ifade eden resmin mecazındadır.

Tomris Uyar, aşk hakkında yazdığı bir yazıda "aşk"ın Türkiye'deki gelenekle ilişkili bugününü tanımlamaya çalışır:

Toplumumuzda aşk'ta bireyin önemi yok pek. Daha çok etsiz kansız, düşsel, kavramsal bir sevgili söz konusu. O sevgiliye de el sürülmez elbet töbe töbe...Halk hikayelerimizde, divan şiirlerimizde bu tür ruhlaşmış kişiliklerin "kainatta" birbirinden ayrı kalmış soyut iki parçanın bütünleşmesi ele alınır. Bakarsınız, seven kalkar, uğruna çöllere düşmüş sevgiliyi karşısında cismiyle görürverdiğinde elinin tersiyle iter (Uyar, 1995, s.71).

Uyar'ın görüşleriyle de Ayaz'ın resmine yaklaşmak tümüyle doğru olmaz. Türk kültüründe sevgiliye el sürmemenin yüceltilmesinde dinin etkisi, dini yasaklar yadsınamaz ama Ayaz'ın resminde dini çağrıştıran bir ipucu yoktur. Dahası çıplak kadın figürü çizerek dini yasakların dışına çıkar. Erkek figürün ve Ayaz'ın kadınlardan vazgeçmemesi bizi divan şiirindeki erkek aşık kişiliğinden uzaklaştırır. Ayaz, kendinden önceki modern Türk ressamlarının cesaretle açtığı Batılı yoldan yürüyerek kişisel bir resim dünyası yaratır. Kadın figürü ve Ayaz portre-

si arasındaki mesafede ahlaki yasakların, ressamın yetiştirme biçiminin etkisi düşünülebilir. Ayaz sevgiliyi elinin “tersi ile itmez” ya da ondan ayrılıp yerine kendini dağları delmeye adanmaz. Kadın figürünü gözlem, düş ve arzuyla oluşturduğu çemberin içinde tutar. Mustafa Ayaz’ın resimlerindeki aşk, geleneksel yasaklarla günümüzdeki medyatik kültürel yaklaşımın arasında bir yerde konumlanır. Ressam, kadın figürleri aracılığıyla bazı resimlerinde Türkiye’deki kültürel yozlaşmayı yansıtır ama bu resimler Cihat Burak’ın resimlerindeki kadar açık, yüksek sesli toplumsal bir eleştiri taşımazlar. Ayaz, popüler kültür içindeki kadında da güzelliği arar, kadınlar aşkına popüler kültürden yararlanır. Bir sanatçı olarak ne kadar özgür düşünürse düşünsün Türkiye’de toplumsal yasakları ve kuralları dikkate almak zorunda kalır ama kadının toplumsal değişim içindeki görünümünden de vazgeçmez.

Ayaz’ın resimlerinde canlandırılan kadın- erkek ilişkilerinde içinde yaşanan coğrafya, aileye karşı duyulan sorumluluk ve bağlılık gibi ahlaki kurallar, izleyicinin ahlaki duruşu ve tabular ressamın özgürlüğünü sınırlandıran etmenler olabilir. İzleyicisiyle kurduğu ilişkide de yukarıda sayılan etmenlerin yaptırım gücü etkili olabilir. Gelenek ise bizim seçmediğimiz, bize verilen, fark etmeden içselleştirdiğimiz bir şeydir. Geleneğe karşı çıktığımızda başkalarının duyarlılığına karşı saygılı ve dikkatli olmak zorunluluğu doğar. Belki Ayaz’ın resmindeki bize özgü bu tanıdık ikilem ve duyarlık onu izleyicisine yaklaştırmaktadır.

Tuvaldeki Müzikal Sahnesi ve Mustafa Ayaz Resmi

Mustafa Ayaz’ın resmi bir müzikal sahnesine benzetilebilir. Her bir resim, tiyatro sahnesi havasındadır. Genel olarak bakıldığında, “neşeli, sıcak, coşkulu resimler” yani neşeli ve coşkulu bir oyun. Ayaz resminde Batı sanatının etkisiyle ülkemize gelen bale sanatı da bu sahnenin demirbaşları arasındadır. Karadeniz’in mizahı seven kültürü, hareketli ve neşeli müziği eşliğindeki dansları, keskin zekâ ürünü fıkraların dünyasında büyümüş ressamın yapıtlarındaki neşenin ardında bir trajedi yatar. Bu trajedi, resimler tek tek incelendiğinde görülemez, onu görmek için ressamın yapıtlarına genel olarak bakmak gerekir. Resimlerin sürekliliği ve Ayaz’ın resmetme süreci trajediyi ortaya çıkarır. Ayaz, resimlerinde sahne ışığını, müziği ve dansı kullanarak trajediyi belirginleştirir. Oyun metni, gerçekleşemeyen bir aşk üzerinedir. Başrolde güzel kadınlar ve onların yanında trajediyi yaratan kendi portresi bulunur. Farklı bir açıdan bakıldığında, Ayaz resmi için bir “Leylalar ile Mecnun” oyunu diyebiliriz. Bu oyuna ulaşamayan sevgililere çizilen bir methiye diyebiliriz. Mecnun’la Ayaz arasındaki fark, ressamın asla Leyla’dan vazgeçmemesi ve onu aşktan daha üstün gördüğü aşkın bir değere değişmemesidir. Türk kültürü için bilindik sayılabilecek aşkla ilgili bu öykünün bizde takip etme isteği yaratmasının nedeni, ressamın izleyiciyle kurduğu ilişki, özgürlüğe duyduğumuz özlem ve Ayaz’ın bizim adımıza konuşma cesaretidir. Tuvallerdeki renklilik, hareketlilik, neşe, coşkulu ritim, çekilen acıya karşı kurulan bir psikolojik savunma düzeneği, aşka olan tutkusundan kaynaklanan yaşama sevincidir. Mustafa Ayaz, resimlerinde, sahneye karikatürünü çıkarır ama Velasquez’in Las Meninas tablosundaki gibi kendisinin (sahnenin) de yönetmenidir. 2000 yılında açtığı bir sergi broşüründe “Tüm yapıtlarım, hapsedilen aşkların öyküsüdür.” diyen ressam, sanatının hikâyesindeki gizemle ilgili ipuçlarını izleyiciye sezdirir. Sanatındaki ve yaşamındaki mitsel alanı yapılandırır. Bakircioğlu da

ressamın kişiliğinden söz ederken söz konusu gizemi gözlemleriyle destekler: “başkalarıyla arasına çektiği perdeyi sürekli kapalı tutan ilginç bir kişilik izlenimi bırakmıştır Ayaz bende”. (1981, s.14). Bakırcıoğlu'nun izlenimi, sanatçının içe kapanık bir kişiliğe sahip olduğunu düşündürse de Ayaz, kadın figürünü “bir yaşamın” merkezine koyarak ve onu duygularının biricik yansıması haline getirerek Osman Hamdi veya İbrahim Çall'ıninkine benzer büyük bir cesaret örneği gösterir. Kadını, sanatının ve ömrünün konusu yapmaktır Ayaz'ın cesareti. Bu cesareti gösterirken toplumu tümüyle karşısına almaz, onu sanatın iyiliğini kullanarak etkilemeye çalışır. Giray'ın alıntılacağı gibi, ressam, felsefesini şöyle anlatır: “Ben sanatımı teknik hünerler üzerine değil, yaşadığım toplumun zevk ve değerleri üzerine kuruyorum. İstiyorum ki hayret, teknik cambazlıktan değil ince zevklerden ve yaratıcılıktan oluşsun” (Giray, 1983, s.64).

Sonuç

Mustafa Ayaz, kadın konusunu işlediği resimlerde, dünyada aynı konuyu çalışan çağdaş resamlardan farklı bir yol izler. Kadın konusuna ve kadın bedenine duyduğu ilgiyi kendine özgü bir teatral duruma dönüştürür. Aynı temayı binlerce kez çalışmasından doğabilecek sıkıcılık, her yapıtındaki resimsel buluşlarla ve ancak sahne sanatlarında görülebilecek bir canlılık ve trajediyle aşılır. Geleneksel Türk Edebiyatında var olan dokunulmaz ama bedeni olan sevgili, sanki bu açığı kapatmak istermişçesine her resimde kendine yeni bedenler bulur. Ayaz resminde trajediyi yaratan, sevgilinin çevresinde pervane gibi dolaşan, aşkı yüceltip tüm kadınları resmine dahil etmeye çalışan Ayaz figürünün kurgusal konumudur. Sevgiliye yakın olmak ve ona dokunamamak öyküsünün üzerine özgün bir stilizasyon ve lirik bir anlatımla resmedilmiş binlerce kadın figürü, elde etme, sahiplenme arzusu ve ulaşamamanın yarattığı çatışmayla renklenir. Kadın figürleri ve kendi portreleri arasındaki uzaklık, sevgiyi, ihtimamı, hayranlığı, şiirsel bir başkaldırıyla anlatır. Ayaz'ın cesareti ise kadın-erkek ilişkilerinde katı ahlaki kuralların var olduğu bir ortamın ürünüdür. Ressam, kırılmasını, utangaçlığının yanı sıra cesaretini ve direncini ortaya koyar. Resimlerinden yola çıkarak genelleştirilen içerik, kapalı bir toplum içindeki bireyin kendini gerçekleştirme savaşıyla ilgilidir. Özgürlük ve esaret ikileminden güç alan duygusal çatışmayla sahne sanatlarına yakınlaşır ve sahnede insanın çektiği özgürlük hasreti oynanır. Toplumsal eleştiri, kadın ve erkek arasındaki tensel mesafenin altında yatar. Ayaz'daki eleştiri Ferhat ile Şirin toplumunadır ama toplumsal kuralları ve ahlaki boyutu tümünden olumsuzlamaz. Katı toplumsal ve ahlaki kurallara rağmen aşkı savunur. Resimlerdeki Ayaz figürünün altında yatan metafor, yılmayan, aşk için sürekli çabalayan bir ressam, bir erkek veya bir “insanın” direncidir. Mustafa Ayaz'ın resimle kendini ifade etme sürecine, hareketli çizgilerin, boya hamurunun, müziğin, balenin, sahne ışığının, horonun, rengin ve kadın figürünün özgün sentezi yardım eder. Batı resim geleneğinde çok güçlü konumda olan çıplak kadın resmi Ayaz'da toplumsal engellerin oluşturduğu bir sınırlılık ve başkaldırıyla ele alınır.

Kaynakça

- Antmen, A. (2008). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ayan, A. (2006). *T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Canlı Modelin Sanat Eğitimi-
deki Yeri Panelleri ve Sergisi Kitabı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bakırcıoğlu, R. (1981). "Ayaz ve Resminin Kaynağı", *Sanat Çevresi*, 35, 14-16,
İstanbul.
- Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Duben, İ. (1990). "Osman Hamdi Resminde Doğu-Batı İkilemi", *Hürriyet Gösteri Eki*, 119,
19-21. İstanbul.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- Erzen, J. (1981). " Ressam Mustafa Ayaz", *Sanat Çevresi*, 35, 10-11, İstanbul.
- Gençaydın, Z. (1987). *Mustafa Ayaz: Desenler*, Ankara: Odak Ofset.
- Gençaydın, Z. (2009). *Mustafa Ayaz Kitabı*. Ankara: Mustafa Ayaz Müzesi ve Plastik Sanatlar
Merkezi Vakfı.
- Giray, K. (1983). "Tuvalinden İnsan Sevgisi Süzülüyor". *Hürriyet Gösteri*, 29, 64-65. İstan-
bul.
- Giray K. (1997). *Çallı ve Atölyesi*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Gönenç, T. (2000). "Dokuz Türk Çıplağı", *Sanat Kültür Antika Dergisi P Kitaplığı*, 18, 128-
135. İstanbul.
- İnceoğlu, Y. ve Kar, A. (2010). *Kadın ve Bedeni*. İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- İskender, K. (2006). *T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Canlı Modelin Sanat Eğiti-
mindeki Yeri Panelleri ve Sergisi Kitabı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mulvey, L. (2008). "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması". Ahu Antmen (Ed.). *Sanat Cinsiyet:
Sanat Tarihi ve Feminist Eleştirisi*. (s.277-295). İstanbul: Metis Yayınları.
- Nochlin, L. (2008). "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?", *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve
Feminist Eleştirisi*. Ahu Antmen (Ed.), (E. Soğancılar ve A. Antmen, Çev.), s.119-156, İstan-
bul: Metis Yayınları.
- Mustafa Ayaz Sergisi Tanıtım Broşürü. (2000). Doku Sanat Galerisi, Mart, Ankara.
- Özsezgin, K. (2000). *Cumhuriyet'in 75.Yılında Türk Resmi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayın-
ları.
- Özsezgin, K. (1999). *Türk Plastik Sanatçıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Sancak, S. (2010). Mustafa Ayaz ile Röportaj. *Ankara Life*, 24 (Aralık-Ocak), 100.
- Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turan, E. (2006). *T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Canlı Modelin Sanat Eğitimi-
mindeki Yeri Panelleri ve Sergisi Kitabı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Turani, A. (1981). "Ayaz ve Resmi İçin Notlar ve Gözlemler". *Sanat Çevresi Dergisi*, 35, 6-7.
- User, S. (2007). "Renklerin ve Çizgilerin Özgürlüğü", *Antik Dekor*, 99, 148-152.
- Uyar, T. (1995). Aşk ve Sevda Üzerine Çeşitlemeler. *Cogito*, 4, 71-73, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.