

64872

**Çukurova Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı**

**HATAY ARKEOLOJİ MÜZESİ MOZAIKLERİNİN
GÜNÜMÜZE TAŞINMASINA İLİŞKİN GRAVÜR
TEKNİĞİNDE BİR UYGULAMA DENEMESİ**

Kazım ARTUT

DANIŞMAN

Yrd. Doç. Birnur ERALDEMİR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

Adana / 1998

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne

Bu Çalışma, jürimiz tarafından...*Resim-İş Eğitimi*.....Anabilim / Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS / DOKTORA / SANATTA YETERLİK TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan
Yrd. Doç. Birnur ERALDEMİR
(Danışman)

Üye
Yrd. Doç. Mustafa OKAN

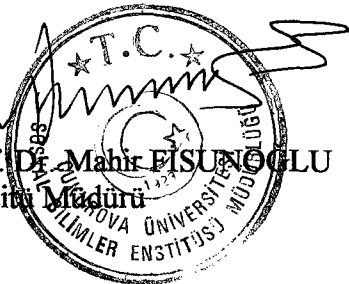
Üye
Yrd. Doç. Handan TUNÇ

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

06.11.01.1998

Prof. Dr. Mahir FİSUNOĞLU
Enstitü Müdürü



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	I
ABSTRACT.....	III
RESİMLER DİZİNİ.....	V
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM	3
I. SANAT YAPITI	3
I. 1. Yaratıcılık Süreci.....	3
I. 2. Sanatsal Bilgi.....	5
I. 3. Sanatsal Düşünce.....	7
I. 4. Sanat Yapıtında Çözümleme – Biçim İçerik Diyalektiği.....	7
I. 5. Sanat Yapıtının Tarihsel Anlamı.....	9
I. 6. Duvar Resimleri Ve Tarihsel Gelişim.....	10
II. BÖLÜM	12
II. MOZAİK	12
II. 1. Tanım.....	12
II. 2. Mozaik Yapım Teknikleri.....	13
II. 3. Tarihsel Süreç İçinde Roma Mozaik Sanatına Genel Bakış.....	13
II. 4. Hatay Mozaikleri.....	16
II. 5. Hatay Mozaik Müzesi.....	16
III. BÖLÜM	18
II. ARAŞTIRMA KONUSUNA KAYNAKLIK EDEN MİTOLOJİ ve	18
III. MİTOLOJİK KÖKENLİ ÜRÜNLERİN TANIMLARI	
III.1. Mitoloji.....	18
III.2. Mitolojinin Verimli Alanı.....	19
III.3. Roma (Latin) Yunan Mitolojisi.....	20
III.4. Evrenin Yaratılışı Ve Tanrılar.....	20
III.5. Önemli Tanrıların Soy Ağacı.....	24
III.6. Hatay Müzesindeki Mozaiklerin Oluşumunda Adı Geçen Mitolojik Kahramanlar (tanrılar).....	24
III.7. Seçilen Mozaiklerin Öyküsü.....	26
III.7.A.Perseus İle Andromeda Mozaiği.....	26
III.7.B. Soteria Mozaiği (Apolausis’ın Hamamı).....	28
III.7.C. Okeanos İle Tethys Mozaiği.....	29
IV. BÖLÜM	32
IV. UYGULAMA ÜZERİNE AÇIKLAMALAR	32
IV. 1 Gravür Baskı.....	32
IV.1.a. Tarihçe.....	32
IV.1.b. Genel Tanım.....	34
IV.1.c. Baskı Levhaları.....	35

IV.2. Gravür Teknikleri.....	36
IV.2.1 Çelikkalem Kazısı-Line Engraving.....	36
IV.2.2 Kuru Çizim-Dry Point.....	36
IV.2.3 Siyah Tarz-Mezzotint.....	37
IV.2.4 Dağlama-Etching.....	37
IV.2.5 Derin Oyma-Relief Etching.....	38
IV.2.6 Leke Baskı-Aquatint.....	38
IV.2.7 Şeker Aquatint-Lift Ground.....	39
IV.2.8 Aquatint'de Sprey Kullanımı.....	44
V. BÖLÜM	45
V. ÜRÜNLERİN ANALİZİ	45
V. 1. Ürünlerin Aşamasını Oluşturan Ön Çalışmaların Analizi.....	45
V. 1.1 Ön Çalışma 1 – 2.....	45
V. 1.2 Ön Çalışma 3 – 4.....	46
V. 1.3 Ön Çalışma 5 – 6.....	47
V. 2. Ürün Analizleri.....	48
V. 2.1 Birinci Ürün.....	48
V. 2.2 İkinci Ürün.....	50
V. 2.3 Üçüncü Ürün.....	51
SONUÇ.....	54
KAYNAKÇA.....	55
ÖZGEÇMİŞ	59

ÖZET

HATAY ARKEOLOJİ MÜZESİ MOZAIKLERİNİN GÜNÜMÜZE TAŞINMASINA İLİŞKİN GRAVÜR TEKNİĞİNDE BİR UYGULAMA DENEMESİ

Kazım ARTUT

Yüksek Lisans Tezi, Resim Öğretmenliği Anabilim Dalı

Danışman: Yrd. Doç. Birnur ERALDEMİR

Eylül 1998, 58 Sayfa

Sanat tarihinin inceleme alanı içerisinde olan mimari yapılar ve özgün sanat ürünleri, insanlığın estetik gelişimini gösterir. Aynı zamanda kavram ve duyguları ileten bu ürünler uygarlıklar arası iletişimi de sağlar. Bu ürünler üretildikleri dönemin iş ve çalışma yaşamının örgütlenişi, inancı, ekonomisi gibi toplumsal yapısı ile birlikte yapı, malzeme, yapının teknikleri gibi kendi fiziksel yapısı hakkında somut veriler sağlayan göstergeleri içerir. (Taşkiran, 1997,16).

Değişik kültürlerle ait (farklı zaman mekan sürecinde) sanat yapıtlarının günümüz ürün inceleme yöntemleri ile yeniden irdelenmesi, söz konusu ürünlerin estetik tavır ve biçimleme kaygılarının dönemin özelliklerini de ifade etmesi anlamında önemlidir.

Özellikle, mimari yapıların bir elemanı olarak kullanılan duvar resimleri üretildikleri döneme ilişkin somut veriler taşıyan birer tarihsel belgedir. Duvar resimleri kapsamında incelenen mozaik ürünleri de yüzey üzerinde tasarlanan biçimlerin oluşturulmasında gerek uygulanan yöntem gerekse ifade ettikleri anlam bakımından çok farklı araştırma alanları içerisinde önemini sürdürmektedir.

Antik çağın mozaik sanatçısı, yüzey üzerinde tasarladığı biçimlerin temel ilişkilerini inandırıcı bir şekilde dile getirebilmek kaygısının yanı sıra onları salt sanat yapıtları değil, belirli amaç ve görevleri olan semboller olarak görüyordu. İ.S. II. ve IV. Yüzyılda tanrısal kimliğe sahip bu sembollerin dünyada en önemli örneklerinin bulunduğu Hatay Mozaik Müzesi bu çalışmanın evrenini oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, ne günümüz uygulama teknikleri ile yeniden mozaik örnekleri üretmek ne de sanat tarihsel araştırma yöntemleri ile bir dönemi incelemektir. Araştırmanın öncelikli amacı sanat ürününü uygarlıklar arası bir iletişim aracı olarak kabul edip bu iletiye aracılık etmektir. Bu nedenle sanatsal uygulama yöntemleri içerisinde çoğaltılabilir olma özelliği göz önünde bulundurularak gravür tekniği seçilmiştir. Söz konusu müzeden örnek alınan üç mozaik panonun alegorik anlam içerikleri belirlenmiş, günümüz toplumsal değerleri ile karşılaştırılmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde konunun kuramsal gelişimine kaynaklık etmesi bakımından sanat yapıtı, sanatsal bilgi ve sanatsal düşünceye ilişkin ön bilgiler verilmiştir. İkinci bölümde mozaik tanımlamaları, üçüncü bölümde ise araştırma konusuna kaynaklık eden mitoloji ve mitolojik kökenli ürünlerin tanımlaması

yapılmıştır. Dördüncü bölümde uygulama üzerine açıklamalar, beşinci bölümde ise araştırma kapsamında üretilen ürün analizlerine yer verilmiştir.

Geçmişe ait bir kaynaktan yola çıkılarak oluşturulan bu çalışma, gerek döneminin özgün kimliği içinde ürettiği değerler bakımından, gerekse günümüz plastik ve estetik kaygı anlayışına uygunluğu açısından ele alınıp, sonuçlandırılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Metal Gravür, Mitoloji, Mozaik, Rölyef.



Bu çalışma, Ç.Ü. Araştırma fonunun Sos. B.96.YL.29 No'lu projesi ile desteklenmiştir.

ABSTRACT

A PRACTICE TRIAL IN ENGRAVING TECHNIQUE CONCERNING TO REMOVE THE MOSAIC OF HATAY ARCHEOLOGY MUSEUM TO NOWADAYS

Kazim ARTUT

MA. Thesis, Art Education Department

Supervisor: Assist. Prof. Dr. Birnur ERALDEMIR

September 1998, 58 Pages

The architectural constructions and original art products which are in the field of Art History investigation, reflects the aesthetic progress of humanity. These products that convey the concepts and sensations at the same time, provide the contact among the civilizations. These products include indexes that provide concrete datum about their physical structures, organization of job and work produced at that period, belief economical situations of their social structure and the constructions and materials used at that time (Taşkıran, 1997,16).

The investigation of art constructions about different civilizations (at the process of different time and place) under the research systems of our time is very important for it will be of significance to learn the peculiarities of the period in which these constructions made and the aesthetic attitude and formation anxiety of these above mentioned productions.

Especially, the wall pictures used as an element of architectural constructions, are the historical documents that have concrete datum about the period they are made. Mosaic products investigated under the scope of wall pictures, keep on their importance in different research fields to form the shapes on surface, the research system applied and the meaning they include.

The mosaic artists of ancient times had to worry about expressing the fundamental relationships between the forms they designed on surfaces in a reliable way; besides that they considered their designs not as mere works of art but as symbols with certain purpose and duties. These symbols had a godly character in the I Ind and I Vth centruies (AD) and the most important examples of these symbols in the world can be found in the Mosaic Museum of Hatay. The symbols in this museum constitute the basic study environment of this thesis.

The purpose of this study is neither to reproduce mosaic examples using the present day techniques nor to investigate a period with artistic and historical methods. The primary purpose of this study is to be a mediator for the dissemination of the message contained in an art work with the assumption that a work of art is a communication medium between civilizations. For this purpose the gravure method is chosen among applied art work techniques because of its reproducibility property. The content of symbolic

meaning of three mosaic sample panels obtained from the Mosaic Museum of Hatay are determined and compared with the present day social values.

The work in this thesis is based on a material that belongs to the past. The material is handled in terms of values it produced in its own identity at the time of its production on one hand, and its fitness to the plastic and aesthetic concerns of the present, on the other.

The organization of this thesis is as follows: The first chapter makes a brief and concise introduction to the subjects such as art work, artistic knowledge and artistic thought in order to provide a theoretical background to the subject at hand. The second chapter provides mosaic definitions and the third chapter is devoted to the definitions myths and works with mythological origins that formed the subject of this study. The fourth chapter gives information on the applications and an analysis of works produced in this study constitutes the fifth chapter.

Key Words: Engraving, Mythology, Mosaic, Relief



RESİMLER DİZİNİ

- 1- El izi, Magdalenien (Cabrerest yakınında Pech-Merle Mağarası, Fransa)
- 2- Bizon, Orta Magdalenien (Altamira Mağarası, İspanya)
- 3- Mozaik (Detay) İ.S. IV. yüzyıl, Roma.
- 4- Santa Constanza'nın Avlusundaki İşleme, Roma.
- 5- Perseus ile Andromeda Mozaiği (Hatay Mozaik Müzesi).
- 6- Soteria Mozaiği (Apolausis'in Hamamı), Hatay Mozaik Müzesi.
- 7- Tethys ile Okeanos Mozaiği (Hatay Mozaik Müzesi).
- 8- Picaso; "Tavuk ve Cıvcıvlar" (Derin Oyma). Paris, 1942.
- 9- Picaso; "Buffon" Derin Oyma İle Leke Baskı. Paris, 1942.
- 10- Picaso; "Keçi Başı" Derin Oyma. (İspanya,1881-1973).
- 11- Pissaro; "Sebze Marketi" Çinko Üzerine Kazıma ve Leke Baskı.
- 12- Albrech Dürer. (Islak Kazı Tekniği).
- 13- Goya; "Conrazon On Sin Ella" Islak Kazı ve Leke Baskı .
- 14- Ön çalışma 1 (15x20)
- 15- Ön çalışma 2 (15x20)
- 16- Ön çalışma 3 (15x20)
- 17- Ön çalışma 4 (15x20)
- 18- Ön çalışma 5 (15x20)
- 19- Ön çalışma (eskizler) 6
- 20- Ürün 1 (33x40)
- 21- Ürün 2 (33x40)
- 22- Ürün 3 (33x40)

GİRİŞ

Sanat ürünlerinin tarihsel süreç içindeki sosyolojik oluşumu uzun ve karmaşık yaratma süreci ile donatılmış, dinamik evrimsel bir varoluştur. Bu anlamda sanat ürünleri, gerçek yaşamın (evrenin) tanındığı, değerlendirildiği, yorumlandığı ve bu yol ile belirlendiği öznel bildirim bir etkinliktir. Ürün, yaratıcısının belirlediği sorunun çözümlenmesi için bir önceki farklı düzenlerin irdelenerek yeni özgün bir yaklaşımın geliştirilmesi çabası ile oluşturulur.

İnsan var olduğundan beri doğayı, doğaüstü güçleri tanımak, ona egemen olmak gereksinimleri doğrultusunda yön vermek, değiştirmek istemiştir. Bu istemleri onu bilime ve felsefi düşünceye, değiştirme ve dönüştürme istemi de sanata götürmüştür. Böylelikle doğa - yaşam ile insanın özellikle sanatsal anlamdaki diyalektiği her türlü bilgi ve duygu değişimi ile gerçekleşen bir iletişim olayıdır. Birey durmaksızın çevresinden etkilenen, mesaj alan, etkileyen bir canlıdır.

Dökmen, iletişimi; "Bilgi üretme, aktarma ve anlamlandırma süreci" olarak tanımlar. (Dökmen, 1994,19). Bu anlamda iletişim, iki birey arasındaki bir göstergeler dizgesi aracılığıyla sağlanan (simge, mitos, jest, mimik gibi.) her tür duygu, düşünce, bilgi ve anlatım iletimidir. İletişim kendiliğinden bir olgu olarak insan ile aynı yaşa sahiptir. (Özkök, 1982,13).

Bazı kavramlar ve imler insanların belirli duyu organları yoluyla algılanabilir. Kongar; "Bu tür kavramların "zihinsel" olarak algılanmaları ancak, bu duyu organları tarafından daha önceden "anlaşılmış" olmalarına ve kendilerini belirleyen "simgelerin" zihinde doğru çağrışımlar yapmalarına bağlıdır " şeklinde açıklar (Kongar, 1986, 72).

Nitekim günümüzden yaklaşık yirmi bin yıl önce yapılan resimler, işaret ve semboller gibi görsel imgeler aracılığıyla sağlanan iletişim, (ses, mimik, hareket) çeşitli imlerle mağara duvarlarında gerçekleştiriliyordu. Görselleştirilmiş nesnelere (baltalar, av gereçleri ve kulübelere) dönem insanını doğanın olumsuz koşullarına, büyüsel amaçla yaratılan imgeler ise doğaüstü güçlere karşı koruyordu. Bu mağara duvarlarındaki imlerin büyüsel içeriği gündelik hayatın koşullarına sıkı sıkıya bağlıdır, genellikle model alınan nesneyle bütünleşen bir içerik taşır. (Resim 1, 2) Böylelikle insanoğlunun gereksinimlerine yanıt vermeye çabalayan bu iletişim tarzı, yazının doğuşuna da zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla ifadeyi ve algılamayı kolaylaştıracak şematik gösterge dizgeleri oluşturularak ilk yazıların, hiyeroglif ve çivi yazılarının oluşumunu da sağlamıştır.

Araştırma konusuna kaynaklık eden mozaikler, İ.S. II.ve IV.yüzyıllar arasında toplumsal oluşumların izlerini taşıyan özgün ürünlerdir. Geçmişe ait önemli bir kaynaktan yola çıkılarak oluşturulan bu çalışma, gerek döneminin, gerekse günümüz plastik ve estetik kaygı anlayışına uygunluğu yanında, içeriğindeki güç, tanrı, iktidar kavramları ile ele alınıp, sonuçlandırılmaya çalışılmıştır. Ayrıca Hatay Müzesi Mozaikleri bağlamında oluşturulan ve kültürlerarası iletiyi sağlayacak olan imgelerin yaratılması ile anlam ortaklıklarının kurulabileceği öngörüsü bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde önemli bir etken olmuştur.

Teze ilişkin ürün oluşturmada baskı tekniklerinden gravür tekniği seçilmiştir. Araştırmanın konusu baskı yöntemlerini tanıtmak olmadığı için diğer baskı tekniklerinin açıklamalarına yer verilmemiştir. Uygulamalar da, mozaikler üzerindeki görsel etkiler farklı araç ve yöntemlerle denenmiş tekniğin sağladığı yeni olanaklarla değişik efekt arayışlarına gidilmiştir.



I. BÖLÜM

I. SANAT YAPITI

I. 1. Yaratıcılık Süreci:

Yaratıcılık; özgün ve geçerli düşüncelerin ortaya çıkarılmasıyla sonuçlanan düşünsel bir süreçtir, oluşumdur. Buna bağlı olarak sanatsal yaratıcı etkinlikler kişiyi yeni düşüncelere götürür. Yeni düşünceler çoğu kez önceden bilinen düşünceler üzerinde yükselir, ya da eski düşüncelerin yeni bir ortama, biçime sokulmasıyla özgün bir kimlik kazanır.

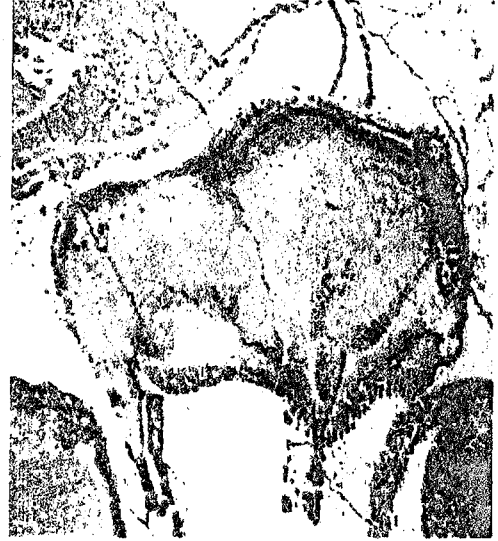
Carl Rogers, yaratıcı süreci bir taraftan bireyin birtekliliği, (uniqueness) dışında gelişen bir karmaşık ilişkisel ürünün ortaya çıkışı; öte yandan maddelerin, olayların insanların ya da onun yaşantısının koşullarının ortaya çıkışı olarak tanımlar. Rogers'a göre bireydeki bazı koşullar yaratıcılıkla bir arada bulunur. Deneyime açık olma, değerlendirmenin içsel dokusu ve elemanlar ve kavramlarla ilgilenme yeteneği gibi. Rogers diğerlerinin aksine yaratıcı düşüncenin yararlılığı ya da uygunluğu ile özellikle ilgilenmemiştir. (Sungur, 1997, 38).

Buna bağlı olarak yaratıcılık tüm insanlarda değişik derecelerde, değişik alan ve boyutlar da var olan (insanın doğası gereği) ve geliştirilen özel bir yeti olarak ele alınıp, yaratma eyleminin somutlaşması olarak ortaya çıkabilmektedir. Bu nedenle yaratıcılık sosyokültürel çevreyle yakından ilgili olup, hiç kimsenin tekelinde olmayan gizil bir güç olarak düşünülebilir.

Dünyanın değişik yerlerinde insanların farklı diller konuşması, değişik yargı ve görsel-plastik anlamda düşüncelerin somutlaştırılmasının değişik yolları vardır. Dolayısıyla süreç içinde, antik çağdan günümüze kadar görsel biçimler üzerine düşünülen güzel yargısının değişmez tek bir kritere bağlılığı reddedilmiş, bunun ancak toplumdan topluma değişen göreliliği kabul edilmiştir. Doğa ile insan arasındaki diyalektik etki, insanın yaratıcı düşünce ve gözlem yoluyla doğadaki bilinmezliği kaldırdığı, tüm ayrıntıları gün ışığına çıkardığı bir davranışı belirler. (Tansuğ, 1993, 67).



Resim 1
El izi, Magdalenien (Cabrerest yakınında
(Pech-Merle Mağarası, Fransa.)



Resim 2
Bizon, Orta Magdalenien Altamira
Mağarası, İspanya.)

Sanatsal yaratım, ürün halinde, sanat yapıtı halinde “sona eren” bir süreçtir. Sanatsal kültürde biricik gerçeklik, sanatsal değeri kendinde somut olarak taşıyan şeydir, yani sanat yapıtıdır. Ne var ki, algılama sırasında, bir sanat yapıtı, sanatçının elinden çıkmış olduğu biçimde var olan, belirli bir “nesne” olarak karşımıza çıkar. Bilimsel bir çözümleme için, her sanat yapıtının kendisi bir süreçtir; çünkü sanat yapıtı, sanatçının hayal gücünün bağrında doğmuştur. Ancak belli bir düşüncenin maddi olarak cisimlenmesi halinde, uzun zaman alan bir evre içinde oluştuktan, olgunluk, yetkinlik ve bitmişlik kazandıktan sonra kendi yaratıcısından koparak, bağımsız şekilde var olmaya başlar. Ancak o zaman sanatsal algının bir nesnesi olarak işlev görme durumuna girer. (Kagan, 1982, s.381)

Sanat nasıl öteden beri bir “yansıtma” olarak düşünüldüyse, bir “yaratma” olarak da düşünüldüğü olmuştur. Ne var ki, “yaratma olarak sanat” sorunu üstüne uyarlı teorilerin kurulması tarihin çok daha ileri evresinde gerçekleşir. Bu anlayış romantizm ile birlikte “teorik” diyebileceğimiz boyutlar kazanır ve o zamandan bu zamana en az “yansıtma” teorisi kadar güçlü olmuştur. Dolayısıyla yaratma anlayışı, sanatı ve bireyi azami ölçüde içselleştirir. Böyle bir içselleşmenin meşru sayılabilmesi için, bireyin bu kadar önemli bir güce sahip olduğunun kabul edilmesi gerekir. (Belge, 1989, s.188)

Sanatın içselleşmesi-işsel biçimi, sanatın içeriğinin imgesel olarak somutlaştırılışı anlamındadır. Bu içselleşme, bu yaratıcı güç, sanatın maddi biçimleniş

sürecini içerir. Böylelikle sanatın yaratıcı gücü daha çok sanatın maddileştirilmesinin sonucu olarak içerikten biçime geçişi tanımlar.

Sanat kuramları çoğu kez sanatın biçiminin karmaşık ve çok katmanlı iç kuruluşunu tartışma konusu yapmışlar, sanat biçiminin çözümlenmesinde, sık sık Hegel'in "iç ve dış biçim" öğretisine başvurmuşlardır. Böyle bir yaklaşımın verimli olduğu söylenebilir. Burada biçimin içsel ve dışsal katmanları arasındaki ayırım, sanatsal biçimin ortaya çıkmasına yol açan etkinliğin, düşünsel ya da maddi, nasıl bir etkinlik oluşuna ve sanatın bilgi, değerlendirme ve iletişim işlemleriyle nasıl bir bağlantı oluşuna bağlıdır . (Kagan, 1993, 276)

Aslıer ise konuya yapıt merkezli bir bakış açısı ile yaklaşarak, şu açıklamaları yapar: "Her gün yepyeni bir dil bulacakmış gibi sanat eylemine girişen sanatçılar da sonunda kendilerinden önce varolmayan, kendilerinin belirledikleri yeni ve özgün biçim yapısını ve anlatım dilini aramak zorunda kalırlar. Birbiri ile biçimsel ve anlatım ortaklığı bulunmayan yapıtlar, her biri ayrı telden çalacağından, beraberliğin güçlü etkisini oluşturamazlar. Varolmayana biçim verdiğine inanan sanatçı yapıtlarının kendisine sahip çıkmalarını ister, bunu sağlamak için gerekeni biçimi verirken yapar, yapmak zorundadır. (Aslıer, 1980,100).

Bu anlamda sanatçının yaratım çabası henüz var olmayı oluşturmaya, plastik bir anlam vermeye yönelikse de Geçmişin ve içinde yaşanılan sürecin etkileri, birikimleri sanat ürününe yansiyacaktır. Ortaya çıkan yapıtın plastik özgün bir değer olarak belirlenebilmesinde sanatçının yaratıcılığı ve özgünlüğü bu yansımanın ürüne kattığı değerle doğru orantılıdır.

I. 2. Sanatsal Bilgi:

Sanatsal bilgi, insanın pratik etkinliğinin amaçlı olarak biçimlendirilmesini getirir. Sanatsal bilginin özü sorusu felsefenin temel sorusuna yakından bağıntılı olup, maddecilik ile idealizm arasındaki çatışmanın nesnesini oluşturur. Maddeci estetik için geçerli olan şey, her türlü bilgiyi nesnel gerçekliğin insan bilincinde yansması olarak kavrayan yansıma kuramıyla, gerçekliğin estetiksel olarak özümlesiştir. Maddeci bilgi kuramı açısından dış dünyanın yansılara ilişkin duyularımız, nesnel gerçekliği tanımamız bu ikisi bir ve aynı şeydir. (Çalışlar, 1993, 360).

Sanat yapıtları ya da estetik objeler eleştirel, yapısal anlamlar içerdiğine göre, sanat yapıtlarının temelinde bilgi objesinin bulunması gerektiği düşünülebilir. Çünkü sanatçı öznesi ile bu öznenin yöneldiği estetik obje arasındaki bağ objenin özne tarafından görülmesi-algılanması temeline dayanır. Çünkü nesnelere-objelerin sanatçı tarafından görülmesi onun aslında bir bilgi objesi olarak algılandığını gösterir. Bir anlamda bu algılama onun yorumlanması demektir. Böylelikle sanatçı bilgi objesini sanat yapıtlarına dönüştürerek onu estetik obje haline getirir. Yani sanat yapıtları estetik obje haline gelmeden önce bir bilgi objesidir, bu anlamda bilgi objesi de estetik objeyi önceden tayin eder.

Sanatsal bilgi bağlamında konu ele alındığında estetik süjenin estetik obje diyalektiği sonucunda estetik tavıra gereksinim duyulabilir. Çünkü bir objeyi kavramak, algılamak, haz duymak veya sorgulamak, onun karşısında tavır almayı gerektiren bir durumdur.

Tunalı'ya göre estetik tavır bir yapıtlar üzerinde, "Örneğin Mona Lisa" ele alırsak; Bu ünlü tablo kimine göre salt sanat tarihi renk, üslup ve biçim yönünden görebilir. Bir başkası da "Mona Lisa'nın giysileri" yönünden. Her ikisinin de almış olduğu tavır, bilgisel entelektüel tavidir. Ayrıca Mona Lisa'nın kadınsal yanına da ilgi duyulabilir. Böyle bir tavır pratik-maddi bir tavır olur. Bir diğer başkası ise parasal değerinin ne olduğu üzerinde durabilir. Bu tavır da pratik-ekonomik tavır alınmış olur. Ama bir başkası da tutar ondan yalnız hoşlanmak, haz duymak için yapıtlar'a baktığında ortaya çıkan tavır da estetik bir tavır olmuş olur. (Tunalı, 1989, 13).

Sanatsal anlamda bilgi, hazsal-coşkusal olan ile, düşünsel-akılsal olanın karmaşık birlikteliğini ortaya koyar. İnsan kendi imgeleri, tasarımları olmaksızın duyuşsal görme dışında sadece kavramlarla düşünemez. Diğer taraftan kavramlar olmadan, imgeler ile düşünmek de yeterli değildir. Çünkü sanatsal bilgi sürecinde bir sözcüğün sadece soyut anlamı değil, aynı zamanda gözlenebilen im'ler de imgeye dönüşebilir, böylelikle sanatsal bilgi ile imgelerin örtüştüğü söylenebilir. Dolayısıyla sanatsal düşüncenin, sanatsal bilginin kendine özgü bir niteliği olarak coşkusal öğelerle, im'lerin farklı biçimler göstermesi farklı sanat türlerinin etkinliklerinin varolmasına zemin hazırladığı düşünülebilir.

I. 3. Sanatsal Düşünce:

Sanatsal anlatım gücünün yetkinleşmesi, işlerlik kazanması, düşüncenin iyi tasarlanmış duyusal, algılanabilir bir biçimde etkili olabilmesi ile ilintilidir. Sanatsal anlatım öncelikle doğrudan bir düşünsel tavır almayı gerektirir. Bu anlamda sanatsal yaratım, imgeler halinde düşünmenin kaynağını oluşturduğundan sanatsal yaratım sürecinin de kendi kaynağından itibaren imgesel düşüncenin çizgisinde olmasını da gerektirir.

Sanat yapıtının düşünceyle oluşsal bağlantısı, sanatsal yaratımın özel bir yasası değildir. Her pratik insan etkinliği biçimi, yaratılacak olan nesneye ilişkin düşüncenin ortaya konmasına bağlıdır. Ama her bir özgül durumda, yaratılan nesnenin yapısına uygunluk göstermesi gereken şey, yine düşüncenin kendi özelliğinin yapısıdır. Onun için, bir sanat yapıtı düşüncesi ile teknik bir ürün ya da bilimsel bir yapıt düşüncesi birbirinden farklıdır. Bu ayrım, “sanatsal – imgesel” kavramı içinde yerli yerince oturtulabilir. Sanatsal yaratım, imgeler halinde düşünme olduğu için, sanatsal yaratım sürecinin de, kendi kaynağından başlayarak, imgesel düşüncenin yatağında akması gerekir. Hayal gücünde ortaya çıkan imgeler, dünyayı gerçek haliyle bilincin önüne koyar. Dünya, kendi duyusal algılanabilir maddiliği içinde, mekansal plastik ve akustik varlığı içinde bilincin önünde belirir.

Buna göre imgenin maddi biçimi ise, kendi içeriğiyle birlikte tasarlanmış bir ezgi, ritmik bir süsleme plastik ya da renksel bir ilinti, bağlantı olarak ortaya çıkar. Tersine durumda, yeni düşünce canlı imgesel bir somutluk kazanmaz, ve yapıt ölü doğmuş bozuk biçimli bir şey olarak kalır. (Kagan, 1982, 382).

I. 4. Sanat Yapıtında Çözümleme-Biçim İçerik Diyalektiği:

Tüm sanat yapıtları içerik ile biçim arasındaki bütünlük ile netleşir, belirginleşir. Çünkü ne içerik somut bir sanatsal-estetiksel biçim dışında, ne de biçim belli bir içerik olmadan var olabilir.

Klasik sanat kavramında her sanat yapıtının vazgeçilmez ikili bir yapısı olduğu öne sürülür. Biçim ve içerikten oluşan bu ikili bünyede biçim, yapıtın algılanan dış gerçekliği olarak düşünülürken, içerik ise, biçimin iletmeye çalıştığı “mesaj” olarak değerlendirilmektedir. Oysa, bugün

birbirinden akıl yürütme düzeyinde bile olsa soyutlanabilecek iki ayrı ögenin bir sanat yapıtında var olamayacağı kabul edilmektedir. Yapıtın anlattığı, gerçekte anlatış biçiminden başka bir şey olmayacaktır. Başka bir anlatımla, yapıt kendi üzerinde görülemeyen metafizik bir anlama sahip değildir. Sanatçı bir yapıtta neyi anlatmaya çalışırsa çalışsın, yapıtın değerlendirilmesi onun ancak kendi algılanabilir gerçekliğine göre yapılabilir. (Sözen ve Tanyeli, 1992. s.110)

Ziss'e göre ise anlaşılan şudur: " Sanat yapıtının bu iki yanından biri olmadı mı, öteki yanı da var olamaz. Ne ki, daha önce de gördüğümüz gibi, biçim ile içeriğin birliği kavramı ile biçimin içeriği karşılaşması (correspondance) kavramını birbiriyle karıştırmamak gerekir; çünkü, ne denli görece olursa olsun bu ayrım doğruluğundan bir şey yitirmez. Ayrıca biçim ile içerik arasındaki diyalektiği incelerken, iki yandan hangisinin daha ağır bastığını sormak gereksizdir. Çünkü biçim de içerik de aynı derecede gereklidir." (Ziss, 1984,144).

Sanat yapıtının oluşum süreci içinde öz ile biçimin bütünleştiği görülür. Sanat yapıtlarının nihai oluşumu biçimsel bir karakter taşıdığından, biçim içinde yapıt aynı zamanda içeriktir de. Ritm, ton, renk gibi sanatı oluşturan faktörler ile biçim oluştuğu gibi, bu oluşumun arkasındaki anlam ile sanat yapıtı tüm nitelikleriyle biçimi oluşturur. Bir yapıtın içeriği kendi biçiminin anlamıdır, dolayısıyla sanat yapıtını meydana getiren tinsel değerleridir.

Sanatta öz kavramının yapısını incelediğimiz zaman tema, konu ve anlamdan oluştuğunu görürüz. Aslında konu ile tema birbirinden farklıdır. Çünkü konu oyunda, resimde ya da canlandırılan somut olaydır. Tema kavramı ile ortaya konan siyasal, dinsel, felsefi veya estetiksel olarak tartışılabilen düşüncedir. Konu dış olay, tema iç olaydır. (Ersoy, 1983, 109).

Buradan şu sonuca varabiliriz ki, "tema" kavramı, daha genel – olan, daha genel anlamda bir şeyi; "konu" kavramı ise, daha tikel – olan bir şeyi kapsar. Konu, bir hikaye okuduğumuz, bir resme baktığımız, sahne ya da perdede bir oyun izlediğimiz zaman, doğrudan doğruya algıladığımız dış aksiyondur; tema ise, görmesek de duymasak da, kavramamız gereken şekilde, bu aksiyonun iç anlamıdır. Son olarak da, konu sanatın kendi araçlarıyla yeniden yaratılacak olan fizik, maddi süreçtir. Buna karşılık tema, toplumsal yaşamın akışından çıkarsanacak manevi sorundur; etiksel, dinsel, felsefi ya da bir başka konumdaki insan ilişkilerinin manen çatışmasıdır. (Kagan, 1993, 429).

Fischer'e göre ise konu; ancak sanatçının tutumuyla öz aşamasına yükselir. Öz yalnız neyin sunulduğu değil, nasıl sunulduğu nasıl bir ortamda, ne derecede toplumsal ve bireysel bir duyarlılıkla sunulduğu demektir. (Fischer, 1995, 129).

Değişik dönemlerin sanatçıları, içerik ve biçem bakımından birbirlerinden farklı yapıtlar üretmek için hemen hemen benzer anlatım ve tasarım yöntemlerinden yararlanabilirler. Nitekim değişik sanat üretimleri değişik gereçler üzerinde her biçemin kendi öz ve biçimine uygun anlatımsal ve tasarımsal bir araçlar dizgesine gereksinmesi vardır. Başka bir deyişle; Sanat ürünü oluşturmada sanatçı varolduğu koşullar içerisinde kendi biçimine uygun tasarım yöntem ve araçlarını kullanır.

I. 5. Sanat Yapıtının Tarihsel Anlamı :

Sanat üretme, resim yapma isteği güçlü bir iç tepiden doğar. Çizme, boyama, inşa etme gibi etkinlikler karmaşık süreçlerden oluşur. Belirli bir kas olgunluğuna erişen her insan zemin yüzeyine birtakım çizgisel, figürsel denemelerde bulunur.

Konuyu tarihsel boyutu ile düşündüğümüzde insanların zeka ve kişilik faktörlerini de bir yana bıraktığımızda, primitiflerin oluşturdukları çizgi ve figürlerin bir düşünce dilini oluşturduğu, dünyayı kendi algıladığı biçimde görerek duygu ve imgeleri yalın bir şekilde yansıtmaya çalıştıkları görülür. Böylelikle resim, başlangıçta basit bir anlatım aracı olması nedeniyle; sözcük bilgisine sahip olmayan ilkel toplulukların dış dünya ile iletişimini sağlayan güçlü, etkili bir araç olarak karşımıza çıkar.

Ekonomik, politik ve kültürel değerlerin gelişim ve değişkenlikleri sürecinde iletişim olanaklarının sınırsızlığı tarihsel anlamda sanat yapıtlarının oluşumunda, niteliğinde ve gerçekleştirilmesinde büyük değişkenlikler gözlenmiştir.

Sanat yapıtı, belirli bir dönemde, belirli ekonomik toplumsal, kültürel koşullarda yaratılan herhangi bir tarihsel ürün olmadan önce, yaratıldığı tarihsel sürecin baskın özelliklerini de yansıtan bağımsız bir yapı niteliğini gösterir. Sanat yapıtı kendinden önceki diğer yapıtlar zincirinde geleneksel özellikleri taşısa da kendini benzersiz ayrı, özgün tekrarlanamaz kılan bir insan etkinliğidir. Örneğin Yunan sanatı Hellenistik döneme ilişkin kültürel temeller üzerine yükselmiş olmasına rağmen Yunan yapıtları her zaman “Yunan yapıtları” olarak tanımlanmıştır. Keza Roma ve Yunan kültürü tarihsel süreç içinde çok yakın ilişkileri olmasına rağmen; bir sanat yapıtı ya “Yunan” ya da “Roma”dır.

Bu anlamda Hadjinicolau ise, sanat yapıtlarının sanat tarihi bağlamında ideoloji tiplerini ya da biçimlerini yakından inceleyen toplumsal bir bilim olduğunu, bu

görsel ideolojilerin çözümlenmesi ve açıklanmasını gerekçe göstererek özerk bir bilim alanı olarak kalmakta olduğunu öne sürmüştür. (Hadjinicalolau, 1986, 243).

I. 6. Duvar Resimleri Ve Tarihsel Gelişimi:

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisinde Duvar Resmi: “ İç ve dış mekanların düşey yüzeylerine duvar ve tavanlara yapılan genellikle bezemesel ve açıklayıcı nitelikli, resim, kabartma, mermer ve çini kaplama gibi öteki mimari bezeme türlerinden farklı olarak duvar resmi, duvarın sıvası üstüne dolaysız olarak yapılan resim türüdür. Yaygın teknikler; Yaş alçı yüzeyine yumurta akı, bal, yapıştırıcı ya da suyla uygulanan Temperra ya da keten yağı ile uygulanan yağlı boyadır. Ancak tarih öncesi mağara resimleri tebeşir, kömürkalem, mumboya gibi gereçlerle uygulanmış, bazen biçimlerin çizgileri yüzeyde çentikler kazınarak belirlenmiştir. Daha modern dönemlerde resimlenmiş panoların duvara yerleştirilmesi, seramik ve mozaikle uygulamaların yanı sıra plastik boyalarda kullanılmaktadır. Toplumların günlük yaşam biçimlerini, toplumsal ilişkilerini, törenlerini ve yaşamın çeşitli görüntülerini duvara işleyerek kültürel özelliklerini saptamış ve bunların kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlamışlardır. Öte yandan özellikle okuma yazması olmayan topluluklar için duvar resimleri dinsel, tarihsel ve siyasal eğitim amacı olmuştur.” diye tanımlanır. (Eczacıbaşı, 1997, 489).

Yukarıdaki tanımlamalardan da anlaşıldığı gibi, İnsanoğlu tuval, kağıt gibi gereçlerin bulunmasından çok önce duvarları resim yüzeyi olarak kullanıyordu. İnsanların yaşadıkları mekanları bezeme içgüdülerinin bir ürünü olan duvar resimleri duygu, düşünce ve inançların yansıtılmasına da yardımcı oluyordu.

Duvar resimleri; görünmeye başladığı tarih öncesi çağlardan bu yana belli bir amaç için üretilmiştir. Büyü, korku, inanç, iletişim estetik mekan yaratma gibi farklı amaçları içinde barındırmıştır. Ancak tarihsel süreç içinde bunların tümü “ritüel bir amaç için, profesyonellerce çizilmiştir” (Read, 1981, 13).

Herbert Read günümüz sanatının bütün karakteristiklerinin tarih öncesi sanat diye tanımladığı dönemlerden bu güne geldiğini savunarak bu karakteristik özelliğin sanatçı kimliğinde belirginleştiğini savunur.

“Bu üretimlerin ilkel bir kabile avcısının boş zamanlarını değerlendirdiği yahut da büyü kültürünün bir yansıması olarak üretildiği düşüncesine dönelim. Kuşkusuz ki resim yapma eylemi bu tür etkinliklerle ilgilidir, fakat bu gereksinmeden önce bu tür üretimleri ortaya koyabilecek yetenekli ve anlatım gücü olan seçkin bireylerin varlığını kabul durumundayız.”

Mağara duvarlarına yapılan ilk resimlerle birlikte duvar resmi, sanatçı dolayısıyla sanat olgusunun başladığını da söyleyebiliriz.

Günümüzde gerek kapalı, gerekse yarı açık mekanlarda geçerliliğini koruyan duvar resimleri, toplumsal ve teknolojik değişimler ile sanatın gelişim sürecine bağlı olarak malzeme, anlayış ve plastik yapı açısından farklılıklar göstermektedir.

Günay, duvar resimlerinin ana plastik özelliklerini aşağıdaki şekilde özetlemiştir. Buna göre:

- a) Duvar resmi konusal açıdan toplumsal değişim ve gelişmelerle paralellik gösterir.
- b) Duvar resimleri mimari çevre ve yapıya bağımlıdır.
- c) Duvar resmi toplumsal bir sesleniştir.
- d) Duvar resmi biçim ve içerik açısından zamanının genel sanat anlayışı ile paralellik gösterir.
- e) Duvar resmi anıtsaldır. (Günay, 1986, 68).

Duvar resimleri; hangi tür mekanlara uygulanırsa uygulansın duvara bağımlı olarak Yapılarak, işlenen konular son derece sivilize edilmiş, arı, yalın bir halde; fresk, rölyef ve mozaik tekniği kullanılarak gerçekleştirilir.

II. BÖLÜM

II. MOZAIK

II. 1. TANIM:

Levy, mozaïği cam taş veya mermerden yapılmış küçük küplerin ardı ardına, yan yana dizilmesi ile elde edilen resim veya desen olarak tanımlar. (Levy, 1964, 76).

En çok kullanılan mozaik tekniği, renkli küçük taş ya da cam parçalarının harcın içine gömülmesiyle yapılan mozaiktir. En genel tanımı ile ise mozaik, değişik renklerde taş, mermer ve cam parçalarının küçük parçalar halinde (özellikle küp şeklinde) kesilip, şekillendirilerek harcın içine gömülmesiyle yapılan süsleme, bezeme işlemlerine denir.

Mozaik hem çok dayanıklı, hem değerli hem de ışık altında parlayan renkleriyle oldukça etkileyici, olağanüstü bir güce sahiptir. Gombrich bu etkileyciliği, ve olağanüstülüğü Hataydaki (İ.S.II.yüzyıl) görkemli zemin mozaïğini ölçü alarak şu cümleleriyle tanımlamıştır.

“Antik çağın mozaik sanatçısı için uzam içerisinde biçimlerin temel ilişkilerini inandırıcı bir biçimde dile getirebilmek açısından dört ayrı parlaklık derecesindeki minik taşlar yeterli oluyordu. Roma İmparatorluğunun her yanında becerikli ustaların, villaların ve hamamların mozaik döşemelerini süslerken sergilemiş oldukları, gerçekten yetkin çalışmalara hayranlık duyacak kadar naif olduğunu itiraf etmekten memnuniyet duyuyorum.” (Gombrich, 1992, 55).

Mozaik sanatının pointiliste – divisioniste resim teknikleriyle benzerlikleri vardır. ikisi de renk geçişleriyle retinada renk ve form bütünlüğü yapmayı amaçlayan uygulamalar olarak değerlendirilir. (Kınay, 1993, 11).

Yapı unsurlarına kolayca uyan mozaik figürlerle süslemelerin bütünlüştürmesine de olanak sağlar. Figürlerde önemli olanı ön plana çıkarır, onlara büyük bir anlatım gücü katar.

II. 2. MOZAİK YAPIM TEKNİKLERİ:

Mozaik yapım tekniklerinde çeşitlilik görülebilir. Değişik boyalarda özellikle küp şeklinde kesilmiş taşlar, desenleri daha önceden çizilen zemin üzerine aktarılır. En çok kullanılan bir diğer yöntem de ise önceden tasarlanan mozaik desenleri ahşap çerçeve ile sınırlandırılıp, üzerlerine çimento harcı dökülür. Harç kurduktan sonra da çerçeve çekilir. Çimento tabakası ters çevrilerek döşenecek zemine oturtulur. Mozaiklerin yapımında iki değişik malzeme kullanılır. Bunlar, doğal ve suni renkli taşlardır. Yapma mozaik taşların içerisine sertleştirme maddeleri eklendiği gibi camdan da büyük ölçüde yararlanılmıştır. (Özellikle Bizans bazilikalarında çokça görülür.) Kolay renklendirilebilmeleri, yaldızlanmaları, mozaik küplerin yapımındaki kolaylık camların mozaiklerde kullanılmalarında büyük etken olmuştur.

Bilinen mozaik tekniklerine ilişkin örnekleri aşağıdaki şekli ile verebiliriz:

- Opus Sectile: Düzenli kesilmiş mermer parçacıklarının bir çeşit kakma tekniği kullanılarak bir araya getirilmesiyle yapılır, geometrik tarz hakimdir.
- *Opus Vermiculatum: Malzeme olarak çok küçük taş mermer, cam ve seramik parçacıkları kullanılmıştır. Örneklerini doğadan almışlardır. Bu tür mozaikler evlerin en güzel ve özenle korunan köşelerine yapılırdı. Misafirlerin ağırlandığı Oelus – salon, Atrium iç avlu gibi yerlere yapılmasına özen gösterilirdi.
- Opus Aleksandrinum: Mısır'da ortaya çıkıp gelişen bu tarz mozaik işlemede mor, erguvani ve yeşil renklerdeki porphur taşı kullanılmıştır.
- *Opus Tessellatum: Mermer parçacıklarından meydana gelen kaplamanın kireç harcı ile döşenmesinden doğmuştur. Dikdörtgen biçimli küplerden geometrik figürler yapılarak döşenir. (Yücel, 1994, 53-54)

II. 3. TARİHSEL SÜREC İÇİNDE ROMA MOZAİK SANATINA GENEL BAKIŞ

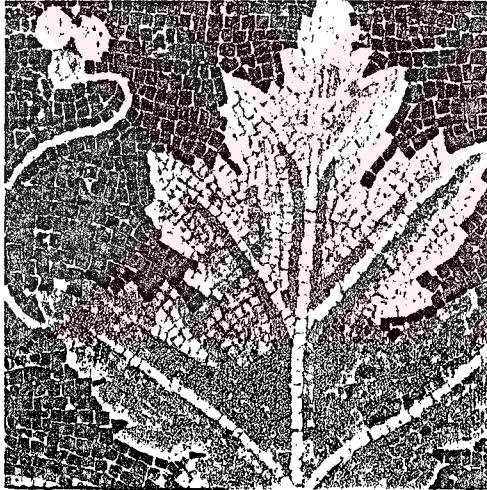
Mozaik'in kimi kaynaklara göre Hellenistik çağda geliştiği iddia edilirse de daha önceleri Mezopotamya ve Mısır'da kullanıldığı tesbit ediliyor. İlk kez İ.Ö.4 bininci yılda antik Uruk şehrinde bir yapıda kullanılmış olup, yarım daire profilli sütunlar renkli konik çivilerle yapılarak süslenmiştir. (Kınay, 1993, 11).

* Bu mozaiklerin en belirgin örnekleri Hatay Mozaik Müzesinde görülebilir.

Hellenistik çağın yapı zeminlerinde yer alan mozaikin duvarlara aktarılışı, İ.S. Birinci Yüzyılda görülmektedir. Hatay ve Herculaneum'da av sahneleri, güvercinler, Neptün ve Amphirite gibi konular, mozaik tekniğinde işlenmişlerdir. (Turani, 1979, 187,188).

Kesme taş mozaik yönteminin İskender'in utkularından sonra Doğu ülkelerinden getirildiği anlaşılıyor. Bu yöntemin Hellenistik çağda uygulandığı, Olinthos, Delos ve başka yerlerde bulunan örneklerle tanıtlanmaktadır. Roma çağında ise yalnız kesme taş yöntemi kullanılmış olup, evlerde mozaik yer döşemesi yapmak oldukça yaygınlaşmıştır. (Gisela, 1984, 242).

Mozaik resim ve süsleme sanatı geleneği, resim (fresk) geleneği ile yakından ilgilidir. Özellikle Romalılar resim alanında olduğu gibi, önemli Yunan mozaik sanatının örneklerinin benzerlerini işlemişlerdir. Freskler ve mozaikler arasındaki benzer ilişkileri özellikle Hatay mozaiklerinde de görebiliriz.



Mozaik (Detay)
İ.Ö. IV. yüzyıl



Santa Constanzanın avlusundaki
Mozaik işleme, Roma

Pompei'deki en eski mozaikler, küp biçiminde küçük, renkli taşların dizilmesiyle yapılmış ve bu teknikle de Yunan resimleri kopye edilmişti. Pompei'de bulunan mozaik resimlerin en ünlüsü M.Ö. 4. Yüzyılda yapılmış bir Yunan resminin kopyası olduğu ileri sürülen İskender mozaığıdır. Pompei'de Fauna evi adı verilen yapıda bulunmuştur. M.S.2-3 Yüzyıllarda mozaik sanatında, göz yanıltıcı perspektif ile yapılmış manzaraların yanı sıra geometrik düzenler arasına serpiştirilmiş figürler ve süsleme motifleri yaygındı. M.S.4-5 Yüzyıllarına kadar uzanan Geç roma devrinde ise figürlerin kaynaştığı büyük düzenler meydana getirildi. Böylece Geç Roma devri mozaik sanatı, Erken Hıristiyan ve Bizans sanatında çok kullanılan bir tekniğin öncülüğünü de yapmış oluyordu. Geç Roma mozaikleri arasında

Sicilya'da Villa Romana Del Casale'deki Piazza Armerina adı verilen zemin mozaïği ünlüdür. Ayrıca Roma'daki Galla Placidia türbesinin mozaiklerinde ise, Hellenistik sanat anlayışının izleri de görülür. İsa'yı çoban olarak betimleyen bir mozaik de doğacı özellik ve pastoral dekorun tazeliği belirgindir. Kuzu figürlerinin düzeninde simetrik olarak ele alındığı bu mozaik resim, mavi bir zemin renginde yapılmıştır. Bu da resmin doğacı niteliğine uygun düşmektedir. Galla Placidia türbesindeki mozaikler arasında yer alan havari portrelerinde de Hellenistik sanatın – Erken Hıristiyan dünyasına sızan izler görülür. (Tansuğ, 1993, 51).

Aslında İ.S. birinci yüzyıldan itibaren Roma sınırları egemenliği içinde yaşayanlar imparatora bağlı ve onun gücüne, yasalarına inanmak zorundadırlar. Bu yasalara uydukları sürece din (çok tanrılı) kült ya da tanrıların birkaçına tapmak özgürlüklerine sahiptirler. Erken hıristiyanlık döneminde ise; yukarıda da belirtildiği gibi dinsel motifler mozaik sanatında sıkça görülmeye başlar. Bunun en belirgin özelliğini gösteren mozaik pano, İtalya'da Ravenna kentindedir.

Ravenna'daki ortodokslar Bapstisterium'un kubbesi 5.yüzyılın ikinci yarısında mozaiklerle süslenmiştir. Kubbenin ortasında bir madalyon içinde ve altın bir zemin üzerinde İsa'nın vaftiz sahnesi yer alır. Bunu kubbenin dilim bölmeleri içinde yer alan 12 havari figürü kuşatır. Kubbe süslemesini çevreleyen ikinci alt kuşakta ise, mimari dekor süsleriyle taht ve sunak motifleri vardır. Bu motifler Hıristiyanlığa ait soyut nitelikte sembollerdir. (Tansuğ, 1993, 57).

Anadolu'da ise Roma devrinin resim sanatını ancak yer mozaiklerinden öğreniyoruz. Genellikle Yunan çağı resim geleneğinin burada da devam ettiği kabul edilebilir. İtalya'da Herculanium ve Pompei kazılarında çıkan resimlerde de Yunan Sanatı ile yakın ilişki kurulmuştur. Hatta Herculanium'daki bazı sahneler Bergamalı bir ressam tarafından yapılan tabloların kopyası olduğu da tahmin edilmektedir.

Roma resminde insan figürü önemli bir yer tutar. Konular çoğunlukla mitolojiden alınmıştır. Çoğu kez mimari kadrolar içinde, bazen peyzaj içinde düzenlenen konular Hellenistik sanat ta geliştiğini gördüğümüz bir tutumla ele alınır. Hatay mozaik müzesinde bulunan ve İ.S.II-IV.yüzyıllar arasında tarihlenen çeşitli mitolojik konulu yer mozaikleri Geç Roma resim sanatının Türkiyedeki en ilginç örnekleri sayılabilir (Kuban, 1978, 61).

Yukarıda da değinildiği üzere günümüzde mozaik sanatının en olgun döneminin ürünlerini içine alan, zengin örneklerini kapsayan koleksiyon bugün Hatay'daki Mozaik Müzesinde bulunmaktadır. Bu örneklerde İ.S. II. ve IV. Yüzyıllara ait Hellenistik Roma karışımı geleneğinin mozaik etkileri görülmektedir. Bu ürünlerin Roma-Erken

Hıristiyan Bizans egemenliğinde meydana getirilmelerine rağmen, mozaik konularının özellikle gündelik hayata ait konular, av sahneleri, çeşitli hayvan figürleri, süslemeler ve mitolojik konuların işlenmesi oldukça ilginçtir.

II. 4. HATAY MOZAIKLERİ

Roma mozaik sanatının Güneydoğu Akdeniz Bölgesi'nden gelen dünyanın en seçkin mozaik örneklerini Hatay Müzesinde görebiliriz. Bu mozaikler Roma, İstanbul, ve İskenderiye ile karşılaştırıldığında çok renkli zengin geçişlerin egemen olduğu figürlü mozaikleri çerçeveleyen panellerden oluşmaktadır.

Mozaik üretiminin pahalı ve zengin bir patron gerektiren bir sanat olduğu göz önünde bulundurulacak olunursa, bölgede bulunan yer mozaikleri bu dönemde Hatay'nın zenginliği hakkında çok iyi bir fikir vermektedir. Kazılardan Roma döneminde ekonomik durumu iyi olan kişilerin oturduğu evlerin, villaların hemen hemen tümünün girişlerinin, salonlarının, yemek odalarının ya da koridorlarının döşemelerinin mozaikle kaplı olduğu, zaman zaman havuzların diplerine de mozaik döşendiği görülmüştür. Aynı dönemlerde yapılmış evlerde bulunan mozaiklerin yanısıra, aynı evin üst üste yapılan döşemelerinden çıkarılan mozaikler arkeologların, bu sanatın İ.S. I.yüzyıldan VI. Yüzyıla kadar uzanan kesintisiz bir tarihini oluşturmalarını sağlamıştır.

II. 5. HATAY MOZAIK MÜZESİ

Hatay Arkeoloji Müzesi içinde, başka sanat eserleri bulundurmasına karşın daha çok "Mozaik Müzesi" olarak bilinmektedir. Zengin mozaik koleksiyonu ve özel bir mekan a sahip olması bakımından Tunus'daki Bardo Müzesinden sonra dünya ikinciliği gibi büyük bir üne sahiptir.

Latince "Opus Signium" olarak adlandırılan sert kalker ve mermer parçalarının şekillendirilmesi ile yapılan mozaikler, konularına göre dört bölümden oluşur. Bunlar;

- Konusunu mitolojiden alan mozaikler
- Geometrik desenli mozaikler
- Bitki ve hayvan figürlü mozaikler

- Günlük hayata ilişkin sahnelerden oluşan mozaikler

Hatay Mozaik Müzesi, tanrı ve tanrıça betimlemeleri ilgili döneme ait seçkin örnekleri bulunan bir grubu oluşturmakta ve günümüz insanına, antik dönem insanının kültürüne ilişkin somut örnekler verebilmektedir.

Müze Roma Köprüsü ve Asi Nehri yanındadır. Fransız Eski Eserler Müfettişi M. Prost'un raporu ile Hatay'da bulunan eski eserler toplanarak 1933 yılından itibaren depolanmıştır. Bu müze 1939 yılına kadar bir Suriye Müzesi idi. 23 Temmuz 1948'de Hatay'ın Türkiye Cumhuriyetine katılmasının 19. Yıldönümünde açılmıştır. Zamanla müze binası yetersiz kalınca ek bir inşaat yapılarak ve 18 aralık 1974 hizmete girerek sergi salonlarının sayısı arttırılmış oldu. (Önder, 1985, 75).

Hatay yakınlarında yapılan arkeolojik kazılarda çıkarılmış olan Romalılardan kalma zengin mozaikler bulunmaktadır. Ev tabanlarını süsleyen bu doğal renkli 2. Ve 3. Yüzyıl mozaiklerinin büyük bir bölümü Samandağ'ına 20 km. uzaklıktaki Roma hamamının tabanından alınmıştır. Müzede ayrıca değerli para, cam ve tunç eserlerin yanısıra Amik Ovasında bulunan 183 höyükten çıkarılmış Mitanni, Hitit ve Asur eserleri de bulunmaktadır. Bu eserler arasında Hitit dönemine ait aslanlar, büstler, heykeller, deniz tanrısı Okeanos, müzisyen peri Orpheus, Kemgöz ve Perseus mozaikleri yer almıştır. (Bayrak, 1982, 237).

Bunların dışında müze'de bir çok sikke, taş objeler, heykelcikler ve etnoğrafya seksiyonlarında yaklaşık 7400 adet tarihi eser bulunmaktadır.

Müzede sergilenen mozaiklerin tümü hemen hemen yer mozağıdır. Kazılarda duvar mozaiklerine ait birkaç parça bulunmasına rağmen fresk izine rastlanmamıştır. Müzedeki eserler genellikle buluntu yerlerine göre gruplar halinde teşhir edilmiştir. Hatay il sınırları içinde; güneyde Dehep, Tainat, Mina, Açana, Defne- Harbiye höyük ve ören yerlerinde Chicago Oriental İnstitute, Londra British Museum ve Princeton University adına yapılan arkeolojik kazılardan meydana çıkan, ayrıca Hatay müzesince Hatay ve çevresinden derlenen eserler sekiz salon ve iki holde sergilenmektedir.

III. BÖLÜM

III. ARAŞTIRMA KONUSUNA KAYNAKLIK EDEN MİTOLOJİ VE MİTOLOJİK KÖKENLİ ÜRÜNLERİN TANIMLARI.

III. 1. MİTOLOJİ

Yunanca öyküleştirme anlamına gelen (mythos) mitolojinin İsa'dan bin yıl kadar önce Homeros ile başladığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla Yunanlılardan günümüze kadar gelen en eski belge yine Homeros'un İliada'sıdır.

Mitoslar, evrenin ve insanların yazgısını açıklar. İkel insan topluluklarının, evreni dünyayı ve doğa olaylarını kişileştirerek yorumlamak, henüz sırrını çözemedikleri hayatın ve evrenin çeşitli görüntülerini bir anlam kolaylığına bağlama gereksiniminden doğmuş öykülerdir. Doğaüstü ve fizikötesi kuvvetler yanı sıra doğa kuvvetleriyle savaşa girmiş yiğitlerin kimlik ve kişiliklerini belirtmesiyle de mitoslar, eposlara yani destanlara kaynaklık etmişlerdir. (Necatigil, 1988, s.7)

Toplumların mitolojisinde duygu ve düşünce dünyasını açıklayan oldukça belirgin ortak olaylar özellikler vardır. Bu anlamda Yunan mitolojisi bu belirleyicilik ölçüsüne oldukça zengin bir örnektir. Dolayısıyla mitoloji dönemleri akılcı, yetkinlik (mantık) düzeyine ulaşamayan bilim öncesi bir dönem olarak düşünülebilir.

Mitoloji, pratik hayatta kontrol edilemeyen inançlar dizgesi içindedir. Örneğin: gök gürüyor, şimşekler çakıyor, yıldırımlar düşüyor, demek ki gök tanrıydı, ve kızmıştı, ve insanları cezalandırıyordu. Benzer durumlar diğer doğa olayları için de geçerliydi (Hançerlioğlu, 1993, 334).

Hooke'a göre ise mitos: "Belli bir durum yarattığı insan düşgücünün (imgelemenin) ürünü olup, belli bir şey yapma niyetini gösterir. Böyle anlaşıldıkça mitos hakkında sorulması gereken doğru soru, onun "gerçek olup olmadığı" değil, "onunla ne yapmak niyetinde bulunduğu" sorusudur." (Hooke, 1995, 39).

Bu dönemde insan ve evren ile ilgili araştırmalar her olağanın sınırlarını aşan bir takım tasarımlar içinde, ama yine de gerçekçi bir düzeyde, insan ve evren gerçeğini açıklamaya yönelir biçimde, insanın

evrendeki yerini, evrenin nereden geldiğini araştırarak biçimde geliştirmiştir. Mucize düşüncesi özellikle baskındır, ancak mucizenin altında yatan tam anlamda bir insan araştırmasıdır. Bu düşünce mitoloji dönemleri için doğaldır. Hatta günümüzde bir çok yönde, bir çok bakımdan yürürlükte gibidir. (Timuçin, 1992, 98).

Açıklanması o dönem için (çağın koşullarında) olası görünmeyen tüm olgular birer mucize olarak görünür. Bu nedenle antik ve ortaçağ dönemlerinde bu düşünce oldukça etkin olmuştur. Mucize kavramının tükendiği dönemler akıl çağının-aydınlanma çağının ilk ışıkları olarak düşünülebilir.

III. 2. MİTOLOJİ’NİN VERİMLİ ALANI

Tanrılar, yarı tanrılar ve kahramanlarla ilgili bu masallarda inanç ögesi ağır basar; onlar simgesellikleri yanında bir inancı da duyururlar. Yunan insanı onları inana inana uydurmuştur. Aklın kontrolü, egemenliği ve denetleyici baskısı olmadığı zaman bellek alabildiğine çalışır, imgelem çılgınca iş görür. Mitolojilere yaklaşımda bu gerçeği göz önünde bulundurmak gerekir. O dönemler dünyanın çok büyük, en yakın yerlerin çok uzak, en görünür şeylerin giz dolu, ötelerin bilinmezliklerle, belki de olağanüstülüklerle dolu dolu olduğu dönemlerdir. (Timuçin, 1992, 98).

Bu nedenle mitolojilere yaklaşımda, imgelemin yansıttığı, yarattığı gerçeklik ile bu imgelemin kendisini birbirinden ayırabilmek gerekir. Bunlar o döneme özgü insansal özellikler birikimidir.

Mitoloji de bizi en çok ilgilendiren şey felsefeye ilk tohumlarını kazandıracak olan ussal araştırmadır. Bu araştırma büyük ölçüde ilkin yunan mitolojisinde başlamıştır. Edith Hamilton şöyle der: “Yunanistan’ın doğusuyla insan evrenin merkezine yerleşti. Bu da gerçek anlamda bir düşünce devrimini ortaya koyuyordu. O zamana kadar insan varlığının üstünde pek durulmamıştı. İlk olarak Yunanistan’da insan kendi kendinin bilincine tam olarak vardı.” Ancak her şeyi Yunanistan ile başlatmak doğru değildir. Daha önce gördüğümüz uygarlıklarda, özellikle Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarında evrenin oluşumu, insanın evrendeki yeri üzerine görüşler ortaya konulmuştu. Bu görüşlerin Yunanistandaki kadar köklü olmaması doğaldır. Yunan uygarlığı kendinden önceki uygarlıkların bir kalıtçısıdır. Yunanlıların evrenle ve insanla ilgili görüşleri Mısırlılar’inkine ve Mezopotamyalılarınkine göre daha geniş ve daha derin oldu, böyle olmakla felsefi düşünceye geçiş yeri özelliği gösterdi, bir başka deyişle felsefi düşünceyi hazırladı, onun tohumlarını attı. (Timuçin, 1992, 102).

Mitolojik dünya, tanrıların dünyası ne anlayışın ne de usun nesnesidir. O, ancak hayal gücü ile kavranmak içindir. Sanat da ürünlerini verebilmesi için anlayıştan ve

ustan başka bir araca ihtiyaç duyar. Bu da imgelemdir.. Mitoloji, sanattaki imgelem için uygun nesne olur. Mutlak bir dünyada yaşayan şeyler, ancak imgelem için olanaklıdır.

Mitoloji, sanatın yanı sıra din ile de yakından ilgilidir. Dolayısıyla mitoloji; felsefe, sanat, tarih ve dinin ortak gelişimine kaynaklık eder.

Nitekim Soykan'a göre din bağlamında mitolojiden süreç içinde doğal olarak meydana gelen bir din anlaşılır. Mitoloji, doğayı tanrılaştıran insanın dinidir. O, vahyedilmiş dinden ayrılır. Vahiy dini ustan, rasyonel düşünceden ve felsefeden bağımsız değildir; o, bilincin tanrı ile ussal bağıntısıdır. (Soykan, 1995, 25).

III. 3. ROMA (LATİN) YUNAN MİTOLOJİSİ

İtalya'nın tarih sahnesine çıkması İ.Ö. 9 Yüzyılda Anadolu'dan oraya göç eden Etrüsklerle olur. Etrüskler İtalya'da uygar ve güçlü bir imparatorluk kurdular. Şimdiki latin harfleri de, doğu kökenli olan Ertrüsk harflerinin geliştirilmesinden oluşmuştur. 5. Yüzyılın sonlarında Ertrüsk imparatorluğu yıkılarak yerine Roma – Latin imparatorluğu kuruldu. (Ohri, 1987, 83).

Latin mitologyası İtalya'da doğmuştur. İtalya'da Büyük Roma İmparatorluğu kurulmadan önce İtalya'nın yerli halkları kuzeyden gelen Hint Avrupalılar ve Etrüskler, güneyde ise Akdeniz ve özellikle Girit ve Yunan kültürleri etkisi altında kalmışlardır. Bunların içinde en etkin olanı da kuşkusuz Yunanlılardır. Bu anlamda Roma (Latin) mitologyası ile Yunan mitologyası arasında önemli ayrılıklar yoktur. Dolayısıyla tanrı isimleri ve onlar üzerinde odaklanan mitolojik öykülerde büyük benzeşimler görülür.

III. 4. EVRENİN YARADILIŞI VE TANRILAR:

İnsan ile ilgili bilgiler çok yaygın, fakat yaygın olduğu kadar dağınık ve birbirinden farklıdır. Çünkü her toplumda, o toplumun yaratılışı, tarihi gelişmesi doğaüstüyle ilişkileri konularında çeşitli efsaneler, destanlar, yazılı ve sözlü kaynaklar vardır. Bunların tümüne o toplumun mitosları ya da "kültürel kalıtı" denir. Mitoloji, folklor ve toplumsal bilimler bu kalıtı derlemeye ve değerlendirmeye çalışır. (Güvenç, 1979, 4).

İnsanların ilk dinsel inanca ilişkin yönelimi gelecekte olabilecek olaylar hakkında duyulan kaygı ve korkuya-ürküntüye dayanmaktadır.

Tüm dinler bir çok birçok değişik unsurlardan oluşan inançlar düzeni durumundadır. Özellikle antik dönemde din olgusunun ortaya çıkması insanın çevresel ilişkileri içinde açıklayamadığı, denetimi altına alamadığı, tersine boyunduruğu altında kaldığı güçlere olağanüstü, gizemli nitelikler bağlaması, bu güçlerin kayırmasını elde etmesine yarayacağını umduğu türlü bağlanma (tapınma) biçimleri oluşturması ile gerçekleşmiştir. (Ozankaya, 1994, 457).

Özellikle İ.Ö. Tanrı tanımlamaları, sanatçılar tarafından olağanüstü güçlerle donatılmış, yaptırım gücü yüksek, görkemli bir güç olarak betimlenmiştir, betimlenmek zorunda kalınmıştır. Çünkü ilgili dönemin koşulları eylem biçimlerini, gelenek, inanç ve dogmalarla toplumsal yaşantıyı sınırlandırarak, (Tanrısal) baskı mekanizmaları olarak hayata dönüştürmeyi gerekli kılmaktadır.

Auguste Comte'a göre dinin ilk şekilleri "putperestlik-fetichisme" dir. Fetiş kelimesi aslında Portekizce feitiço kelimesinden gelir, sonradan latinceye yapma anlamına factitus olarak geçmiştir. Bunlar, bazı küçük objelerdir ki, onların içinde olağanüstü güçler, sihirli kuvvetler taşıyan ruhlar saklanır.

Auguste Comte'a, Spencer ve Durkheim'in görüşlerine dayanarak dinlerin önce totemcilik ve fetişizm, yani putlara tapma şeklinde doğduğunu, sonradan bunların gelişerek sırasıyla çoktanrıcılık ve tektanrıcılığı doğurduğunu savunurlardı. Bu düşünce yakın zamanlara kadar çoğunlukla kabul edilen bir görüştü. (Pazarlı, 1982, 84).

Hançerlioğlu tanrı düşüncesinin ortaya çıkışını şöyle tanımlıyor: Tanrı; kimilerine acı, kimilerine ise tatlı etkiler uyandırmaktadır. Acı korku ve ızdırap'dan etkilenen insanlar tanrıdan korkuyor, ondan uzaklaşmak istiyordu. Huzur ve rahatlık'tan etkilenenler ise tanrıya umut bağlıyor, onlara yaklaşmak istiyordu. İşte korku ve umut, gök ölçüsünün bu ilkeleri böylece doğdular. İnsanın kendisi nasıl bir başkasının canını yakmak isteyebiliyorsa aynı güç tanrı mefhumu için de geçerliydi. Dolayısıyla insan kendisine kötülük etmek isteyen bir soydaşının önünde nasıl alçalıyor, ona nasıl yalvarıyorsa, ötekilerin önünde de alçalabilir, onlara da yalvarabilirdi. İşte ilk yere kapanış, ilk dua. Yoluna engel olan doğa yer değiştirmesi için yalvarırken onu düşüncesinde varlıklaştırdığının, ilk düşünce varlıklarını yaratmaya başladığının farkında bile değildi. Kendisinden güçlü, kendisinden üstün olan bu düşünce varlıkları pek çok idiler, şu halde evren, sayısız tanrılarla doluydu (politeisme). Bunların kimisi

iyilik ediyordu, kimisi kötülük. İyilikle kötülük, iyilikçi ruhlarla kötülükçü tanrılar böylece doğdular. (Hançerlioğlu, 1987, 28).

Her şey insan için şaşırtıcı ve korkutucudur. Günümüzde rutin görünen doğa olayları-fenomenleri onlar için açıklanması oldukça güç bir bilmece konumunda olup, doğa olaylarının bilimsel açıklaması olası değildir. Çünkü ilkel dönemler de doğaüstü olayların gücü ve sınırları tam olarak bilinemediğinden insanlar beklentilerini büyüsel yöntemlerle çözmeye yönelmişlerdi. Zamanla bunun etkili olmadığını fark ettiklerinde doğayı olağanüstü güçlerle donatılmış yaratıklarla doldurarak onlara belirli görevler vererek onlardan keramet arama gereğini hissetmişlerdir.

Dolayısıyla tanrılaştırılmış ikonlar, totemler, sıfatlar fertlerden , kabileden veya toplumlardan ayrılarak insanlığın arkasında onları koruyan olağanüstü bir güç insan şeklinde bedensel bir tanrı realitesine dönüşür. Nitekim bu anlamda tanrıların bedenselleştirilmesine ilişkin J. Frazer : "İnsan-tanrı ya da tanrısal veya doğaüstü güçlerle donanmış bir insani varlık kavramı, temelde dinler tarihinin daha erken bir dönemine; tanrılara ve insanlara henüz aynı türden varlıklar olarak bakıldığı ve aralarında açılan aşılmaz uçurumla henüz birbirlerinden ayrılmadıkları bir döneme aittir." şeklinde görüşlerini dile getirir. (Frazer, 1991, 35).

Hristiyanlık öncesi din, mitolojik bir nitelik kazanıyordu. Yukarıda da değinildiği gibi, doğa olayları karşısında insanın güçsüzlüğünün anlatımı olan mitoslar, imgelem yardımıyla gerçek yaşamı yorumlama yolunda ilk girişimlerdi.

Yukarıda sözü edilen güç faktörlerinin verdiği korku ve dehşet imgesi olarak insanın tüm benliğini kaplamış olacaktır. Bu anlamda Hume; konuya ilişkin düşüncesini şu şekilde dile getirmiştir. "Ürküntü bir kez zihni sarınca etkin hayal gücü dehşetin kaynaklarını da çoğaltır; öte yandan, bizi çevreleyen o kopkoyu karanlık yahut daha kötüsü, o belli belirsiz parlayan ışık tanrısal heyulaları düşünebilecek en korkunç görünümler altında gösterir." (Hume, 1995, 86).

Anadolu'da ise çok tanrılı din inancı Roma döneminin sonlarında ortaya çıkan, tek tanrılı bir din olan hristiyanlığın doğuşuna kadar devam etmiş, artık tek tanrılı bir dine sahip olan Bizans devleti döneminde sona ermiştir. Burada ilginç olan da, çok tanrılı dinlerin çoğunun doğuşuna sahne olan Anadolu topraklarının, tek tanrılı bir din olan Hristiyanlığın doğuşuna da sahne olmasıdır. (Kılıçoğlu, 1992, 14).

Mitoloji, tarihsel gelişimin-evrimin ilk aşamalarında bulunan toplulukların hem dini, hem de sanatsal yaratısıydı. Dolayısıyla bu anlamda Marks, mitolojiyi "antik

sanatın çalışma alanı ve atölyesi” diye niteler. Sanat kutsala olan bir eğilim ile değil; mitoloji dinsel tasarımlar yanında ve onlarla sıkı bağlantı içinde, dinsel olmayan büyük bir içeriği de taşıdığı için ondan temelleniyordu. (Özellikle mozaik ve fresklerde) Hristiyan mitolojisi de belli bir süre, benzeri bir rol oynamıştır sanatın evriminde. (Ziss, 1984, 66).

Her toplumun mitolojisinde o toplumun kültürel değerlerini anlatan belirgin özellikler görülür. Mitolojik söylenceler, ritüeller tanrılar üzerine kuruludur. Tanrılar olağanüstü varlıklardır. Onlar tüm toplumsal yaşamı kendilerine göre düzenlerler onların meşru güçleri yoktur, onları mucizeleri ve olağanüstü güçleri vardır. Ayrıca Kranz’a göre ise “Hak ve adaletin insanlarda değil, tanrılardan gelmiş olduğu eski Yunanlıların sarsılmaz bir görüşüdür.” (Kranz, 1976, 14).

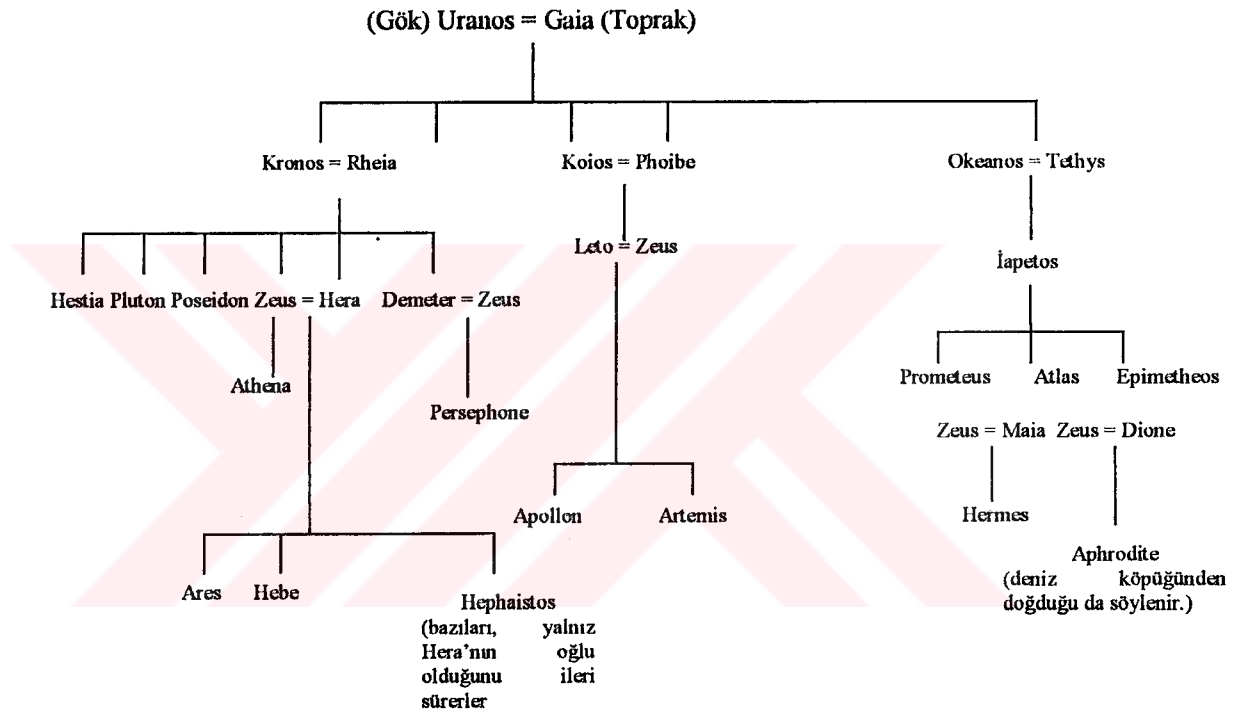
Dolayısıyla , dünya iyi ile kötünün, iyi tanrılarla kötü tanrılarının savaştığı bir yerdi. İyiler ışık, yağmur, su ve bolluk getirirken, kötüler savaşa, fırtınalara, açlığa ve sefalete neden olmaktaydı.

Yunanlılar, evreni tanrılarının yarattığına inanmazlardı. Onlara göre evren, tanrıları yaratmıştı. Tanrılardan önce yer ile gök vardı. Titanlar onların çocukları, tanrılar da torunlarıydı. Yaşlı tanrılar diye anılan titanlar, çağlar boyunca evreni ellerinde tutmuşlardı. Son derece güçlü ve iriydiler. Doğanın bütün güçlerini kişileştirmiş olan insanlara göre dünya canlı bir bütündü. Tanrılarının sayıları çoktur, ama mitolojide hepsi de önemli değildir. (Hamilton, 1992, 11).

III. 5. ÖNEMLİ TANRILARIN SOY AĞACI

Toprak ananın gök tanrı ile birleşmesi sonucunda ilk, tek gök tanrılar ortaya çıkıyorlar. Zira Platon'a varıncaya kadar Hellen'lerin tanrısı doğanın yaratıcısı değildir, sadece doğa içinde hükmedendir.

ÖNEMLİ TANRILAR



III. 6. HATAY MÜZESİNDEKİ MOZAIKLERİN OLUŞUMUNDA ADI GEÇEN MİTOLOJİK KAHRAMANLAR - TANRILAR

Çok tanrılığı benimsemiş tüm topluluklardaki tanrısal inancın doğa olayları sonucu ortaya çıkan kaygı ve insan düşüncesinin parçası olan sonsuz umut ve korkulardan üretilen görünmez güçlerden oluştuğu söylenebilir. Örneğin: Yağmur,

fırtına, güneş, aşk, savaş ve deniz gibi faktörler bu güçlerin etki alanları içinde olup, kendi aralarında paylaşılmıştır.

Nitekim aşağıda adı geçen tanrıların güç alanlarına ilişkin kendilerine özgü simge ve semboller abartılı birer gösterge olarak üzerlerinde belirtilmiştir.

Tethys: Uranos ile Gaia'nın kızı, dişi titanların sonuncusu. Denizin verimliliğini simgeleyen Tethys tanrı Okeanos ile birleşir ve üç bini aşkın dişi varlık olarak bilinir. Dünyanın bütün ırmakları da Okeanos ile Tethys'den doğma sayılır. (Erhat, 1993, 281).

Yeryüzündeki bütün ırmakların anası sayılır. Okeanos ile olan evliliğinden binlerce tanrısal dişi varlık doğurmuştur. (Bayladı, 1997, 322).

Okeanos: Şair Hesiodos'un ilk titan diye gösterdiği Okeanos, yeryüzü kabuğunu çepeçevre sarmış, tanrısal akıntıdır. Okeanos bütün akarsuların atasıdır, ve saygı gören bir ihtiyar olarak tasarlanır. (Necatigil, 1988, 36).

Yunan erken ilkçağının dünya görüşüne göre , yeryüzü yuvarlak ve yassı bir disk'e benzer. Okeanos bu disk'i çepeçevre sarar. İnsan dünyanın ucuna doğru hangi yönden giderse gitsin Okeanos'a batar, ertesi sabah yine Okeanos sularından doğup yükselir. (Erhat, 1993, s.227)

Perseus: Zeus ile Danae'nin oğludur. Perseus'un büyümesi ve yetişkinliği mitolojide oldukça önemli bir yer tutar. Eski Yunan da da en sevilen öykülerin baş kahramanı olarak görülür. (Can, 1970, 226-227).

Pan: Hermes'in oğlu olan pan, neşeli gürültücü bir tanrıydı. Yarı insan yarı keçiydi. Başında keçi boynuzları, ayaklarında da keçi tırnakları vardı. Çalılıklar, ormanlar, dağlar onun ülkesiydi. En çok doğduğu yeri Arkadia'yı severdi. Çobanları korur, Nymphelerle* dans eder, kamıştan kavalını devamlı çalardı. Hep aşık olurdu Nympheler'e, ama çirkin olduğu için her defasında geri çevrilirdi. (E.Hamilton, 1992, 25).

Dionysos: (Bachus) Olympos'a giren tanrıların sonuncusuydu. Zeus ile Thebai prensesi Semele'nin oğullarıydı. Annesiyle babasının ikisi de ölümsüz olmayan tek tanrıydı.

Çiftçiliğin, bağcılığın özellikle üzümün koruyucusudur. Romalılar ona "bachus" der. Yunan öncesi tanrılardandır. Yunan düşüncesinin üç büyük tanrısından biridir. (Hançerlioğlu, 1987, 62).

Dionysos aynı zamanda ağaç tanrısıydı. Onun tanımlanması daha çok baş'tan ve bedenden fırlayan yapraklı dallar şeklindeydi. (Frazer, 1991, 311).

İphigeneia: Mykenai (Argos) kralı Agamemnon'un kızı. Agememnon, kızını Artemis'e kurban etmek zorunda kalmıştı. İphigeneia kurban edilmek üzere iken tanrıça Artemis, yerine dişi bir geyik koyarak kızı kaçıtırıp onu rahibe yapmış.

* Tanrıçalara verilen addır. Tarihçi Homeros'a göre Nymphe'ler Zeus'un kızları olup, ormanlarda, kırlarda raks ederek yaşayan perilerdir.

İphigeneia daha çok Troya Savaşında önemli rol oynayarak efsane konusu olmuştur.

Andromeda: Aithiopia (Habeşistan) Kralı Kepheus ile Kassiepea'nın kızı. Annesi Nereus** kızlarının hepsinden daha güzel olmakla övünmüş. Ancak Nereus kızları da bunu tanrı Poseidon'a şikayet etmişler, öç almasını istemişler. Andromeda'yı canavara kurban etmişler. Fakat daha sonra onu Perseus kurtarmış. (Can, 1970, 226-227).

Zeus: Tanrıların tanrısı, tanrıların babası. Gök ile ilgili doğal güçlerin tümünü kişileştiren varlık. Kronos ile Rheia'nın altı çocuğundan sonuncusu. (Thomson, 1983, 407).

III. 7. SEÇİLEN MOZAIKLERİN ÖYKÜSÜ

III. 7. A. Perseus ile Andromeda Mozaïği:

Perseus Zeus ile Danae'nin oğludur. Tanrıça Athena Gorgon Medusa'yı öldürmesi için Perseus'u görevlendirir. Ona, Gorgon meduza'ya doğrudan doğruya bakmamasını salık vererek çok iyi parlatılmış bir kalkan verir. Zeus'un habercisi olan Tanrı Hermes de ona, sert ve çok keskin bir kılıç verir, kafasını kesebilmesi için. Perseus'un geri kalan silahları; kanatlı bir çift sandalet, kestiği başı koyması için büyülü bir çanta ve yeraltı tanrısı Hades'in giyeni görünmez yapan tolgasından (başlık) oluşmuştur.

Gorgon meduza ise dili bir karış dışarıda, kazma dişli ve saçları yılanlardan oluşan o kadar çirkin bir varlıktır ki, yüzüne bakanlar korkudan donmaktadır.

Nihayet Perseus Gorgonların karşısına çıkar. Üç Gorgondan yalnız meduza ölümlüdür. Diğerlerine sataşmadan onu bulup, öldürmek gerekmektedir. Perseus üç canavarı uyur halde bulur. Kanatlı sandaletleriyle havaya uçar ve aynalı kalkanını meduzanın gözlerine tutarak kafasını uçurur. Meduza'nın kesik boynundan atlı Pegasus ve Khrysaor dünyaya gelir. (Erhat, 1993, 243).

Perseus Medusa'nın kesik başını heybesine koyup, yola devam ettiğinde Gorgonlardan sağ kalan ikisi, uyanmış, kız kardeşlerinin intikamını almak için onun peşine düşmüşlerdi. Fakat Perseus Hermes'in kendisine daha önceden verdiği tolgasını başına geçirerek görünmez olup, Gorgonların takibinden kurtulur.

** Birçok kızları olan yaşlı deniz tanrısı



Perseus İle Andromeda Mozaïği. (Hatay Mozaik Müzesi)

Perseus öğleye kadar ayaklarındaki kanatların yardımıyla uçar. O havada uçarken, heybesine koyduğu Medusa'nın kesik başından sızan kanlar, damlalar halinde sağa, sola düşüyordu. Düşen her damla kandan, korkunç zehirli bir yılan doğuyor, baş kaldırıyordu. Böylece bugün dünyanın her tarafında görülen çeşitli yılanlar, Medusa'nın damlayan kanından doğmuş oldu. (Can, 1970, 225).

Perseus Medusa'yı öldürdükten sonra ülkesine dönerken deniz kıyısında bir kayalığa zincirlenmiş olan bir genç kız ile karşılaşır. Bu Habeşistan Kralı'nın kızı Andromeda'dır. Annesi, kendisi ve kızının deniz tanrısının kızlarından daha güzel olduğunu söylediği için deniz tanrısının kızlarını (Nereus kızları) gücendirmiş ve onların yakınmaları üzerine; en büyük deniz tanrısı olan Poseidon'un gazabına uğramıştır. Poseidon bir sel felaketi ve deniz canavarı göndererek Habeşistan'ı yerle bir etmiştir. Tanrı Poseidon'un öfkesinin ancak Habeşistan Kralının kızını bir kayalığa bağlayarak deniz canavarına kurban edilirse geçeceği söylenir. Fakat Perseus canavarı öldürerek Andromeda'yı kurtarır, Yunanistan'a götürerek onunla evlenir. (Can, 1970, 225).

Bu mozaik'de Perseus, Andromeda'nın kayalıktan inmesine yardım ederken canlandırılmıştır. Genç kızın bağlandığı zincirin de gösterildiği kayalık, bir sütuna benzeyen dik bir duvar olarak betimlenmiştir. En altta zincirin yanında genç kızın örgü sepeti durmaktadır. Andromeda kayalığın üzerinde Perseus'un durduğu alçak bölüme inmek üzere ayağını uzatmıştır. Bedeni öne doğru eğilmiş, sağ eli sol omzunun

üstünden arkasına atılmış olan bedeninin alt bölümünü tamamen saran eteğini tutmaktadır. Giysinin diğer ucu dalgalı kıvrımlar Perseus'a doğru uzattığı kolunu sarmıştır. Ayağında sandaletler ve ayaklarının arkasında ölü canavarın başı görülmektedir. Canavar, yeşil – gri renkte, koca burunlu, alnında uzun karışık kılları olan dev bir deniz atı şeklinde betimlenmiştir. Boynuna bağlı olan zeytin yeşili pelerin bedeninin bir bölümünü açıkta bırakmıştır. Perseus'un pelerinin bir ucu sol bileğinin çevresinde katlanmıştır. Ayaklarında kanatlar vardır. Bacakları birbirinden ayırık olarak dururken sağ elini uzatmış ve kızın bileğini kavramıştır. Pelerinin üzerindeki toka açık yeşildir. Sol kolu dirsekten bükülmüş olup, bu eliyle bir Harp'in ucunu ve Gorgon Meduzanın başını tutmaktadır.

III. 7. B. Soteria Mozaïği (Apolausis'in Hamamı)

Apolausis'in Hamamı olarak da adlandırılan bu mozaik pano Hatay'ın on km. kadar doğusunda bulunan ve Apolausis'in hamamı olarak bilinen büyük bir yapının soğukluğunda bulunmuş olup, İ.Ö. 4 yüzyılda yapıldığı sanılmaktadır.



Soteria Mozaïği (Apolausis'in Hamamı). Hatay Mozaik Müzesi.

Sekizgen bir mozaik panonun içinde bir dizi işlemeli iç çemberlerin ortasında bir kadın figürü görülmektedir.

Yunanca “Soteria” sözcüğü hamamların, havuzların, kaynakların ve genel olarak suyun insan sağlığına olan yararlarını nitelemekte olup, kadın bu sözcüğün şahıslandırılmış halidir.(Cimok, 1994, 34).

Bu mozaik panonun bir bölümü tahrip olmuştur. Sağlam kalan asıl mozaikler birleştirilerek figürler tamamlanmıştır. Kadın figürünün, sağ kolu omuzdan açık, sol omuz ve göğsünü kapatan yeşil, sarı ve kahverengi renklerin kullanımından oluşan bir şal'a sarınır bir şekilde görüntülenmiştir. Saç önden ikiye ayrılmış, kalın bukleler halinde omuzlarına dökülmüştür. Başında defne yapraklarından oluşan bir taç bulunmaktadır. Boynundaki kolye, kulaklarındaki küpeler belirgin bir şekilde görülmektedir. Arka fonda ise açık renkli mozaiklerin üzerinde Latince “CWTH PIA” harflerinden oluşan yazılar göze çarpar.

III.7. C. Okeanos İle Tethys Mozaiği:

Yunan erken ilk çağının dünya görüşüne göre, yeryüzü yuvarlak ve yassı bir diske benzer, Okeanos bu disk' i çepeçevre sarar. Okeanos aslında bir deniz gibi değil, evrensel bir ırmak ve ırmakların babası olarak tasarlanır. (Erhat, 1993, 227).

II. Yüzyılda yapıldığı sanılan bu mozaikte Okeanos ile Tethys'in yan yana iki portresi denizin dışında fakat çeşitli işlerle uğraşan eroslar görülmektedir.

Etkileyici, görkemli bir şekilde ifade edilen Okeanos'un oldukça gür sakalları ve saçları uzun kıvrımlar halinde olup, saçlar omuzlarına dökülmektedir. Alın kırışık olup, alnın üst bölümünde saçlar arasından çıkan iki istakoz görülmektedir. İstakozların kısaçları açık olup, koyu kırmızı ve kahverengidir. Hemen arka planda (yanında) görünen Tethys ise koyu kahve ve yeşil renklerin hakim olduğu, ve omuzlarına dökülen saçlarının alın hizasından iki kanat ile resmedilmiştir. Her iki kulağında küpe görünen Tethys'in boyun ile omuzundan aşağıya inen giysisinin detayı görülmektedir.

Bir başka Tethys ile Okeanos mozaiği ise Saturin dağının yamaçlarında bulunmuştur. Zarar görmüş olmasına rağmen güzellik ve anlatım gücünden hemen hemen hiç bir şey kaybetmemiştir.

Bu mozaikte ise Okeanos ve Tethys denizin dibinde bir kayaya oturmuş durumdadır. Dizlerinin üstünü örten maviye çalan yeşil giysisinin bir bölümü sağ kolunu sarmıştır. Yüz ifadesi ve saçlarındaki karakter diğer mozaikte olduğu gibidir. Sol

eli dizinde sağ elinde ise bir asa tutmaktadır. Göğsünde özellikle belirtilmiş bir tutam kıl vardır. Etrafında çeşitli deniz ürünleri görülmektedir.



Tetys İle Okeanos Mozaiği. (Hatay Mozaik Müzesi)

Sol tarafında ise aynı şekilde yarı çıplak bir durumda uzanarak oturan Tethys görülür. (bu mozaik panonun büyük bir bölümü eksiktir). Tethys'in yuvarlak bir yüzü vardır. Dolgun dudakları kapalıdır. İri gözleri bir noktaya dikilidir. Saçları sanki ıslak gibi yanaklarına yapışmış olup, iri bukleler halinde omuzlarına dökülmektedir. Dizlerine doğru uzattığı sağ koluna bir deniz yılanı sarılmıştır. Sol dirseği ile bir kayanın üzerine yayılmış, kumaşın kıvrımlarına dayanmıştır. Bu elinde ince bir asa tuttuğu görülmektedir

İki tanrının otururken gösterildiği denizin dibi geniş siyah ve koyu mavi bir dalga gibi canlandırılmıştır. Kompozisyonda mavi renkli camdan yapılmış mozaik parçalarının bol miktarda, özellikle giysilerde kullanıldığı göze çarpmaktadır. Ayrıca arka plandaki zemin için tamamen cam mozaik parçaları kullanılmış olup, denizin suyu için hafif yeşil ve açık mavi tonlu mozaik parçalarına da yer verilmiştir. Bir deniz ürünleri uzmanı (ichtyologist) mozaikte 39 ayrı cins deniz varlığı saptamıştır. (Cimok, 1994, 50).

Genel olarak tüm mozaik panolarda tanrısal düşüncelere ilişkin bazı simgelerin (estetik, güç, kudret, dehşet gibi) niteliksel göstergelerin hemen hemen tümünün kullanıldığı tanımlamalarda alegorik etkilerin izlerini görmek olasıdır.



IV. BÖLÜM

IV. UYGULAMA ÜZERİNE AÇIKLAMALAR

Bu çalışma Hatay Arkeoloji Müzesindeki İ.Ö. II ve IV. yüzyıl Yunan ve Roma kaynaklı mozaikler üzerine kurulmuştur.

Uygulama için örnek alınan-saptanan mozaikler üzerinde oluşturulan yüzlerce eskiz ve deneme baskılar sonucunda ortaya üç özgün çalışma ve onun türevleri çıkmıştır.

Gravür tekniği ile gerçekleştirilen bu çalışmaların uygulama sürecinde mozaikler üzerindeki görsel etkilerin farklı araç ve yöntemlerle denenerek, tekniğin sağladığı yeni olanaklar ve değişik efekt arayışları içinde özgün sonuç ve etkilerin yakalandığı görülmüştür. Dolayısıyla günümüz plastik ve estetik değerlerine yaklaşımın zenginleştirilerek, yeni seçeneklerin-denemelerin hayata geçirilmesine olanak sağlanmıştır. Ayrıca süreç içinde karşılaşılan plastik ve teknik sorunların çözümüne ilişkin alternatif arayışlar ve ilgili alana ilişkin yöntem’de yetkinliğe ulaşma çabası verilmiştir.

IV. 1. GRAVÜR BASKI

IV. 1. a Tarihçe:

Özgün baskı resminin teknikleri ilk önce nerede ve ne zaman başlamıştır? Bunun hakkında hiçbir bilgi yok. Belki de ilk defa çamur üzerindeki ayak izleri insanın bir motifi, bir resmi çoğaltma düşüncesini vermiştir. Nitekim Asurluların ve Hititlerin mühürleri bu anlamda ilk örnekler olarak sayılabilirler. Zamanla çeşitli malzemeler kullanılarak ve farklı biçimde oyularak elde edilen kalıplarla yüksek baskı, çukur baskı, düz baskı teknikleri oluşmuştur. Bir başka deyimle ağaçbaskı, linol baskı,

gravür, litografi, serigrafi adını verdiğimiz teknikler bulunmuş ve uygulanmıştır. (İçmeli, 1987, 55).

Sanat Tarihsel açıdan bir saptama yapılacak olunursa gravür'ün ilk uygulamalarının, ilk özgün örneklerinin 15. Yüzyılda Albrech Dürer'in yapıtlarında görüldüğü söylenebilir. Dürer, gravür'ün anlatım olanaklarını geliştirerek döneminin özgün örneklerini oluşturmuştur. Yapıtları derin gözlem ve incelemelere dayalı insan ruhunun yansımasını büyük bir ustalıkla betimleyen güçlü bir sanatçıdır. Gombrich'e göre Dürer yapıtlarının amacına ilişkin düşüncelerinde; Dürerin daha çok kutsal öykülerdeki gerçekçilik ve inandırıcılık özelliklerini açığa çıkararak, özellikle baskı çalışmalarında gösterdiği sabır, onu, bakır levhaların küçük yüzeyinde, küçük ama sahici bir dünya yaratmak için ayrıntıyı ayrıntıya eklemekten usanmayan bir yapıya sahip olduğunu dile getirir. (Gombrich E.H, 1976, 264).

Gravür baskı tekniklerinin kullanılması (ağaç ve özellikle taşbaskı'yı bunun dışında tutarsak;) ülkemizde oldukça yenidir.

Türkiye'de bu alanda gerçekleştirilen ilk gravür örnekleri, çoğaltma olanaklarının ve anlatım dilinin zenginliği bakımından hem popüler, hem de anonim bir nitelik gösteriyordu.

18. yüzyılın sonlarına doğru ve 19. Yüzyılda Türkiye'ye gelen Batılı ressamlar tarafından yapılmış olan Türkiye konulu gravürlere, genellikle belgesel değer taşıyan yapıtlar gözüyle bakılır. Yabancı gezginlerin kaleminden çıkmış seyahat izlenimlerine, bu tür gravürlerden örnekler serpiştirmek de çokça uygulanan ve ilgi toplayan bir yöntemdir. Tarihçiler özel bir teknik ve beceri isteyen, akademik anlamda desen ustalığını gerektiren bu işlerde, salt kendi araştırma alanlarına ışık tutacak, öne sürdükleri iddiaları kanıtlayacak ipuçları görmek isterler. İşin sanatsal yönü onları pek ilgilendirmez. Bu da bir bakıma doğal sayılabilir. Onların sanatsal değerlerine gölge düşüren pek çok neden vardır belki de Profesyonel ve isim yapmış ressamların sanat tarihine mal olmuş gravür çalışmaları dışında, büyük bir bölümü bilimsel nitelikli kitapların sayfaları arasında kalmış olan bu gravürleri, denebilir ki, bizzat sahipleri bile ciddiye almamışlardır. Çünkü taş ya da metal üzerine oydukları ve sonradan basarak çoğalttıkları bu gravürlerin altına imza koymak gereğini pek de duymamışlardır. (Özsezgin, 1982, sayı. 415).

Gerçek anlamda gravür Türkiye'de 1960'lardan sonra büyük aşama göstermiştir. Teknolojinin hızla gelişimi sanatçıları yeni anlatım yollarına yönelterek, özellikle baskı sanatlarına karşı büyük olanaklar sağlamıştır. Alışılmışın dışında yeni teknik ve

malzemeler kullanımı, çoğaltma amacı ve baskıların daha ucuza mal edilmesi baskı sanatlarına ilişkin örneklerinin artmasının nedenleri olarak görülebilir. Bu anlamda gravürün Türkiye'de ilk özgün örneklerinin gerçekleştirilmesinde Leopold Levy'nin bilgi ve deneyimlerinin büyük yararı olmuştur.

Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde, 1936 yılında, Profesör Sabri Berkel ve Fransız sanatçısı Leopold Levy'nin öğreticiliği ile başlayan gravür çalışmaları, ancak son 20 yıl içinde belirgin bir gelişme göstermiştir. Tekniğin yayılıp sevilmesinde, gravür yapma olanaklarının da çoğaltmasının payı büyüktür. (Aslıer, 1985. 35).

IV. 1. b. Genel Tanım:

Bilinen, uygulanan tüm sanatsal etkinlikler birer anlatım araçlarıdır, yöntemleridir. Her biri kendi içinde zenginleştirilebilen anlatım çeşitliliğine sahiptir. Bu anlamda oldukça uygun bir anlatım zenginliğine olanak sağlayan baskı resim tekniklerinden olan gravür ise Türk Resim Sanatının çok genç bir alanıdır.

Gravür sözlük dilinde: (Gravure-Engraving) metal plakaya çizilen, dizayn edilen şekillerin çeşitli prosesler sonucunda plaka veya bloklardan elde edilen baskılara verilen ad. Şeklinde tanımlanır. (Osborne ve Chilvers, 1988, 378).

Gravür; çinko veya bakır levha yüzeyinin desen veya rölyef etkisi oluşturacak şekilde değişik araç gereçlerle çizilmesi, oyulması işlemleri şeklinde de tanımlanabilir.

Genel anlamda gravür, çizilen veya oyulan levha (bakır-çinko) plakaların asit ile yedirilerek, ya da ilgili aletlerle oyularak yapılan işlemlerin tümüne çukur kazı (intaglio-gravür) adı verilir. Baskı anında çizilen veya çukurlaştırılan yerler mürekkep ile doldurulur. Mürekkep doldurulan yerler korunacak şekilde plakanın üst bölümleri kağıt veya bez ile iyice temizlenir. Daha sonra levha pres'in altına konarak önceden nemlendirilmiş kağıda basılır. Basma işleminden sonra yumuşak nemli kağıt, plakadaki (çukur yerlerdeki) mürekkebi aldığından plakadaki desen olduğu gibi kağıda aktarılmış olur.

Farklı araç ve yöntemlerle plaka yüzeyinin çukurlaştırılmasına dayalı denemeler sonucunda plastik ve görsel anlamda oldukça etkili özgün ürünlerin ortaya çıktığı ve sanatçılara yeni araştırma olanakları sağladığı görülmüştür.

Gelişen teknoloji gravür baskının kullanımına uygun yeni gereçlerin zenginliğe, yeni düşünce ve seçeneklerin geliştirilmesine olanak sağlar. Ancak yeni gereçlerin sağladığı olanak ve kullanım kolaylıkları sanatçının uygulamada, anlıksal tutarlılığında düşünsel anlamda etkili bir sorun olarak görülebilir. Dolayısıyla gereçlerin fiziksel olanak ve zenginliklerinin ön plana çıkarılması sanat yapıtının içsel anlatımını etkileyeceğinden, sanatçının bu anlamda tutarlı olması sanat yapıtının, anlamına uygun bir şekilde geliştirilmesinde önemli bir faktör olarak görülebilir.

IV. 1. c. Baskı Levhaları:

Gravür işlemi genellikle çinko veya bakır levhalar üzerinde gerçekleştirilir. Kuru ve ıslak kazı tekniklerine uygun olmaları nedeniyle bakır levhalar, sanatçılar tarafından en çok aranan malzemedir.

Çinko levhalar ise molekül yapılarından ötürü, kuru uç ve çelik kalem gibi araçların kullanılmasına pek uygun değildir. Fabrikalarında sertleştirilmeleri gerekir. Sertleştirme işlemi kuru teknikler ve asitle yedirme teknikleri için şarttır. Büyük boyutlu levhalar halinde satılan bakır ve çinko satın alındıktan sonra istenilen ölçüde kestirilmelidir. (Gölönü, 1979, 16).

IV. 2. GRAVÜR TEKNİKLERİ:

Günümüzde bilinen ve en çok uygulanan, gravür tekniklerini aşağıdaki şekli ile özetlenmiştir. Ancak bu tekniklerden Aquatint ve onun türevlerine ilişkin açıklamala, tezin gerçekleştirilmesinde tercih edilen bir teknik olması nedeni ile ayrıntılı olarak açıklanmıştır.

IV. 2. 1. Çelik Kalem Kazısı – Line Engraving:

Bu tekniğin uygulanmasında asit veya herhangi bir alt malzemeye gereksinim yoktur. Doğrudan uygulanabilen hassas bir yöntemdir. İnce iğne uçlu kalem yerine burin kullanılır. Plaka üzerine bastırılarak (değişik etkilerde) çizim yapılır. Çapaklar raspa ile alınır. Yapılan işlemin sonucu kullanılan uç (burin)'ların özelliğine ve şiddetine göre belirlenir. (Bagilhole, 1989, 57).

Bu teknik için bakır levha tercih edilir. Çinko da kullanılabilir. Çinko yapısı gereği, üzerinde çelik kalemin uygulanmasını zorlaştırabileceğinden bakır, çizim ve oymaya uygun yapısı ve yumuşaklığından ötürü kuru teknikler için uygun bir malzemedir.

IV. 2. 2. Kuru Çizim – Dry Point:

Metal plakalar üzerine çok amaçlı çizim aletlerinin yardımı ile doğrudan uygulanabilen bir kazıma tekniğidir. Plaka üzerinde çeşitli derecelerde (Noktalar), incelik kalınlaşan dokular elde edilir. İnce tıg kalemle yapılan bu çalışmalara iğne kazı da denilir.

Bu teknikte, özellikle bakır levhaların kullanımında iyi sonuçlar alınabilir. Çünkü bakır yumuşaklığı ve sık dokusu nedeniyle tercih edilen bir malzemedir. (Bakır plakaların yumuşaklığı gereği baskıda olumsuz sonuçlar doğurmaması açısından, ve daha büyük boy baskılara olanak vermesi açısından yüzeyi ince çelik ile kaplanabilir.)

Kazıma işleminde, resim kalemi uçlar (burin) yardımıyla levha üzerinde düzenli belirgin çizgi ve dokular oluşturarak gerçekleşir. Daha sonra plaka üzerinde oluşan çapaklar temizlenerek baskı işlemine geçilir. (Saff ve Saccilotto, 1992, 128).

IV. 2. 3. Siyah Tarz - Mezzotint:

Kuru tekniklerden biri olan siyah tarz, sadece bakır levha üzerine uygulanır. Baskıda siyah kadife izlenimi veren zengin koyu alanlar elde etmek için levha üzerinde bol miktarda mürekkebin kalmasını sağlayacak noktacıklar, dişli bıçak (mezzotint) aleti ile uygulanır. Bu nokta dizilerini meydana getiren dişli bıçağın ucunda birbirine yakın yiv ve setler bulunur. Alet dik tutulup bastırılarak ileri geri sallandığında, bıçak ucunda yiv ve setlerin bitimi ile oluşan dişlerin izi, noktacıklar halinde bakır levha üzerine yayılır. Nokta kenarlarında oluşan yığıntı zerrecikleri mürekkebi tutarak yoğun ve zengin koyu alanlar elde edilmesini sağlar. (Gölönü, 1979, 23).

Ayrıca bu teknikte rulet (dişli makara) ve spiraller kullanılarak doku ve rölyef etkisi de kazandırılabilir. Gerektiğinde elektrikli motor da kullanılarak sonuç seçenekleri arttırılabilir.

IV. 2. 4. Dağlama – Etching:

Islak kazı tekniklerinden olan dağlama tekniği baskı literatüründe etching olarak tanımlanır. Buna göre, levhalar üzerindeki asfalt veya çeşitli verniklerin kazınması, çizilmesi ile yapılan dokuların asit tarafından yedirilmesi işlemidir.

Bu tarzda çizgi kalınlığı pek değişmez, serbest çizgiler oluşturulur. Çizgi kenarları çelik kalem ile yapıldığı gibi keskin değildir. Kuru uç çalışmaları ile benzerlikler gösterir. Çizgilerin nitelikleri asitte bırakma süresiyle çok çeşitlendirilebilir. Ayrıca kullanılan levhaların farklılığı, asitlerin kuvvet dereceleri ve levhaların asitin içinde kalma süresi ve ısısı gibi faktörler ilgili çalışmanın gerçekleştirilmesinde değişkenlikler gösterebilir. Dolayısıyla bu tekniğin uygulanmasında kullanılan araç gereçlerin farklı özellikleri de göz önünde bulundurulduğunda bu tekniğin sanatçıya verdiği sonsuz olanak ve zenginlikler kolayca anlaşılır.

IV. 2. 5. Derin Oyma – Relief Etching:

Levha üzerine fırça yardımıyla iyice kıvamına getirilmiş asfalt sürülür, ve çizim işlemi tamamlandıktan sonra asitte yedirilerek oyulur. Sonuçta tümsekler elde edilir.

Aynı levhaya tümsek veya çukur boyama da yapılabilir. Renkli baskılar için oldukça değişik sonuçlar elde edilebilir.

Rölyef etkisini elde etme sürecinde olumsuz sonuçlar ortaya çıkabilir. Örneğin asit, çizilen bölümün sadece derinlemesine değil, alttan yanlamasına da yer. Dolayısıyla alt kısımlar yendiğinden kenarlar çöker. Bunu engellemek için kazıma işi gerekli derinliğe ulaşıncaya kadar aşama aşama yapılır.

İlk kazımadan sonra mürekkep kullanılır ve dolayısıyla kazımadan etkilenen (çöken) kenarlar kurtarılır. Sabır isteyen bu aşama süresini ortalama altı kez tekrarlamak gerekir. Böylelikle uygun baskı kalıbı elde edilebilir. Ayrıca bu durum sadece çizgisel değil, geniş alanlar içinde geçerlidir. (Brunner, 1968, 65).

IV. 2. 6. Leke Baskı – Aquatint:

Üzerine desen çizilmiş, çizgisel işlem – desen gerçekleştirilmiş levha üzerine tozlama yöntemi ile uygulanan bir çeşit baskı tekniğidir.

Bir diğer anlamda tozlama tekniği, levha üzerinde açıktan koyuya doğru bir derecelendirme veya pasaj gerçekleştirerek elde edilen bir tür leke baskı işlemidir. Asit banyosuna geçilmeden önce ilgili tekniğin aşamaları şu şekilde oluşur.

Ölçüleri ve deseni önceden saptanmış çinko veya bakır levha yüzeyine asite dayanıklı inceltilmiş reçine zerrecikleri serpilir. Sıcak sac üzerinde ısıtılan levhanın yüzeyindeki reçine zerrelere eriyerek levhaya yapışır. Levha üzerinde beyaz görünmesi gereken alanlara inceltilmiş asfalt veya beyaz vernik, fırça ile sürülür. Daha sonra levha 1/8 oranında nitrik asit ile su karışımı içine konur. Beyaz verniğin (asfalt) örtmediği alanlardaki reçine zerreciklerinin etrafı yedirilerek işlem tamamlanır. Reçine tozlarının levha yüzeyine yayılması iki değişik yöntem ile olur. Bunlardan el ile serpmeye herhangi bir düzenek gerektirmeyen, çok kullanılan pratik yöntemdir. Bu yöntemde reçine havanda ya da bir kap içerisinde ezilerek bir kavanoz veya bardak içine konur. Ağzı

naylon bir çorap veya tülbent ile kapatılır, ve reçine plaka üzerine hafifçe sallayarak istenilen yere dökülür. Bu işlemde tozun inceliği ve seyrekliği tozlama dokusunun tonunu etkileyecektir. Eğer toz zerreleri kalın ve iri olursa dokuda büyük ve beyaz noktacıklar oluşur.

Diğer bir tozlama yöntemi ise, tozlama kutusunun – düzeneğinin kullanılması ile gerçekleşir. Dikdörtgen prizma şeklinde hazırlanan kutunun orta bölümüne levhaların konulacağı ızgaralı bir raf yerleştirilir. Üzerinden levhaların girip çıkacağı büyüklükte bir pencere açılır. Bu pencere tozlama işlemi sırasında iyice kapanır. Kutunun tabanında bulunan reçine zerreleri körük ile hava basarak yoğun bir bulut halinde kaldırılır. Yaklaşık yirmi saniye sonra kutunun kapağı kapatılır. Biraz bekledikten sonra düzenli bir toz tabakasının levha yüzeyine yayıldığı görülür. Bu işlemden sonra levha altından tutularak sarsmadan dikkatlice kutunun dışına çıkarılır, ve sıcak sac üzerine konur. Levha üzerindeki zerrecikleri eritecek kadar kuvvetli bir ısıda bekletilir. Tozlar eriyip yapışacak kıvama gelince hafifçe saydamlaşırlar. Levhanın bir bölümünde erimemiş toz bırakmamak ve diğer bölümlerde tozların fazla eriyip dağılmaması için levha yatay durumda olmak üzere çevrilerek ısıtılmalıdır. (Gölönü, 1979, 41).

IV .2. 7. Şeker Aquatint – Lift Ground:

Plaka üzerine aktarılması düşünülen desen şeker, arapsabunu, mürekkep veya poster boyasından oluşan karışım yardımı ile gerçekleştirilir. Bu işlemden sonra kuruyan desenin üzerine ince bir tabaka vernik veya asfalt sürülür. Bu da kuruduktan sonra suyun altına tutularak şekerli solüsyonun kaldırılması sağlanır ve asite atılarak yedirme işlemi sürdürülür.

Bu işleme geçilmeden önce ölçüleri saptanan hazır metal plakaların kenarları kırk beş derecelik bir eğimle eğelenerek üzerinde hiçbir leke kalmayacak şekilde tamamen temizlenmelidir. Aşağıda önerilen temizlik işlemi aslında yukarıda söz konusu olan teknikler için de geçerlidir.

Metallerin oksitlenmesini önlemek amacıyla genellikle üzeri ince bir yağ tabakasıyla kaplanır. Özellikle aquatint veya yedirme işlemi için gerekli zemin malzemesinin yüzeye düzgün yapışması için yüzeydeki yağların temizlenmesi gerekir. Yüzeyi amonyaklı su veya diğer

solvent'lerle temizlenebilir. Bu işlem metal yüzeyindeki gresi uzaklaştırdığı gibi yüzeyde hafif bir aşındırma etkisi de yaratabilir. Metal yüzeyindeki su, damlacıklar oluşturmadan kesintisiz olarak ince bir film şeklinde yüzeyde oluşuyorsa plaka tamamen yağdan arınmış demektir.(Socilotto ve Saff, 1992, 125).

Bir diğer temizleme şekli ise: Levha 1/8 ölçüde hazırlanmış hafif nitrik asit karışımında 2-3 saniye bekletilip, akar su ile yıkanarak kurutulur. Bu işlemde yüzey parlaklığını kaybetmiş olsa bile koruyucu yağdan arınmış olacaktır. Bu arada plaka temizlendikten sonra plaka yüzeyindeki parmak izlerinin oluşmamasına dikkat edilmesi gerekir. Bazen aynı amaç için toz üstübeç de kullanılabilir.

Şeker aquatinti pozitif bir yönde çalışmak istenildiğinde kullanılır. Yani asit ile yedirilecek bölgenin kendisinin şeker solüsyonu ile boyanmasına-çizilmesine dayanır. İlgili karışım (solüsyon) krema kıvamında olmalıdır. Karışım yüzeye fırça veya kalem ile sürülebilir. Eğer yedirilecek bölgede bir tonlama yapılmak isteniyorsa bu durumda plaka bilinen aquatint yönteminde olduğu gibi hazırlanmalıdır. Desenin daha hızlı kuruması için tebeşir tozu da katılabilir.

Karışımın oluşturulmasında kullanılan bir kaç solüsyon vardır. Hemen hemen hepsi de aynı sonucu verir. Karışım için sabun veya sıvı deterjanı da şekerle karıştırılması önerilebilir. Karışım ne kadar basit olursa onunla iş yapmak da o kadar sorunsuz olabilmektedir. Ayrıca işlem sürecinde çizimin görülebilmesi için de istenilen renk kullanılabilir. Verniğin kalın bir tabaka oluşturacak şekilde sürülmemesi gerekmektedir. Çünkü kaldırma-atma işlemi saatler almakta veya hiç bir kaldırıcı etkisi görülmemektedir. Dolayısıyla vernikli plaka kurur kurumaz suya atılmalıdır. 24 saatlik gibi uzun bir gecikme kaldırma işlemini olanaksız kılacak kadar sertleşmeye neden olabilir.) Burada çok önemli bir nokta da plaka üzerinde bırakılan, temizlenmeyen en küçük solüsyon kalıntılarının verniği yukarı kaldıracağı unutulmamalıdır. (Buckland, 1973, 133).

Kuruma işleminden sonra geniş bir fırça ile asite dirençli sıvı vernik ince bir tabaka halinde sürülür. Sonra plaka akan suyun altına tutulur. Kaldırıcı solüsyon madde emer ve şişerek zemin malzemesini desenin üzerinden atar. Yumuşak fırça kullanılarak şekerli solüsyonun daha çabuk kalkması sağlanabilir. (Bagilhole, 1989, 51).

Yıkama işleminden sonra da ayrıca tozlama tekniğini de uygulamak olasıdır. Solüsyon ile oluşturulan desen, işlem tamamlandığında tozlama (reçine) yöntemi

kullanılarak değişik renk geçişleri ve tonlamalar elde edilir. Aquatint renkli baskılar için oldukça değişik anlatım olanaklarına ortam hazırlayan önemli bir baskı yöntemidir.

S.W Hayder plaka üzerinde değişik kaldırıcı karışımlar denemiştir. Fakat bu metod'un sanatçıların dikkatine sunulması ancak Picasso'nun plakalarının Buffon'un "Natural History" sinde basılmasından sonra olmuştur. Picasso'nun usta baskıcısı (master-printer) olan Roger Lacouriere yöntemi Picasso'ya göstermiştir. Picasso bu yöntemi eşsiz bir dahilikle kullanmış ve Buffondaki resimleri en yakın benzeri çalışmadan çok daha üstün olarak gerçekleştirmiştir. Bu plakalardaki siyah ve griler elde etmek için yöntem birkaç defa tekrarlanmıştır. Şekerle bir çizim yapılmış ve grileri ve siyah tonları asit yardımıyla elde ederek; kalem, fırça ve parmak uçlarını kullanarak zemin üzerindeki kaldırılmış yerlerin dışında kalan bölgeleri aquatint'e dönüştürmüştür. Asit işleminden sonra hafif tonlar elde etmek için de zımpara kağıdı ve gerektiğinde grinin tonlarını değiştirmek için de parlatici ve raspa kullanmıştır. Picasso'nun sık sık baskılı resimlerini attığı düşünülürse bu resimlerde sonsuz bir işgücünün olduğu görülür, ve bunların bir bölümü Picasso'nun yaptığı en güzel baskı resimleridir.

Onun şeker aquatint'ini kullandığı bir sonraki önemli çalışma ise "Poems Of Gongora" için yaptığı bir seri kadın başı ve yazılardan oluşan çalışmalarıdır. Yazılar Lacouriere tarafından bakır üzerine basılmış ve daha sonra Picasso kurukalem ve şeker aquatint ile kenar işlemler yapmıştır. (Bucklands, 1973, 129).



Picasso; "Tavuk ve Cıvcıvleri" Derin Oyma.
(Lift Ground)

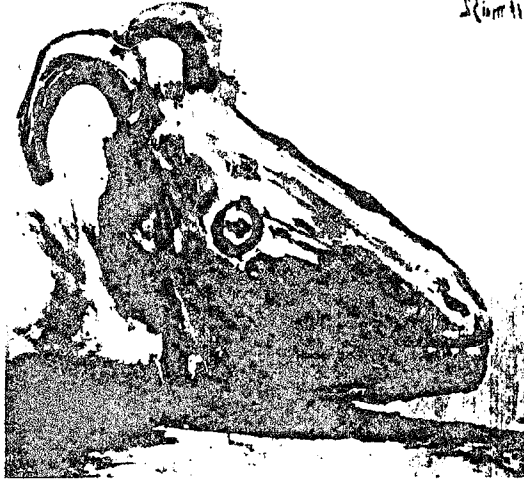


Picasso; "Buffon" Derin oyma İle Leke Baskı
(Aquatint With Lift Ground). Paris, 1942

Dolayısıyla Aquatint yönteminde şeker ile ne kadar etkili ve başarılı sonuç alınabileceğini, fakat aynı zamanda bu yöntemin son derece dikkatli doğrudan bir süreç sonucunda gerçekleşebildiğini göstermektedir.

Şeker aquatint tekniğinin yanısıra pek fazla kullanılmayan bir yöntem de tuz aquatint yöntemidir. Banister'e göre bu yöntem zımpara aquatint'e benzer ve değişik tonlamalar elde edilir. Sofra tuzu plaka üzerinde eritilmiş sert zemin malzemesi üzerine serpilir. Tuz tanecikleri sıvı içine batarak plakaya değeri. Zemin soğuduktan ve sertleştikten sonra plaka ılık suyun içinde hafifçe ovularak eritilir. Daha sonra renk verilerek baskıya geçilir. (Banister, 1986,72).





Picasso, "Keçi Başı". Derin Oyma. (Lift Ground).



Pisarro; "Sebze Marketi". Çinko Üzerine Kazıma Ve Leke Baskı. (Etching And Aquatint On Zinc.)



Dürer. Islak Kazı Tekniği. (Etching)



Goya. Leke Ve Islak Kazı Tekniği. (Etching With Slight Aquatint).

IV. 2 .8 Aquatint Tekniğinde Sprey Kullanımı:

Sprey için uygun koşulların sağlandığı Rüzgarsız-havalandırılmı ortamda (reçineye benzer bir etki yaratmak için) sprej boya ile aquatint tekniğı uygulanabilir.

Uygulama işleminde önce başka nesnelere (kağıt gibi) üzerinde, sprej taneciklerinin boyutlarını belirlemek için deneme yapılır. Taneciklerin istenilen ölçüde olması için sprej kutusunun dolu olup olmadığından emin olmak gerekir. Çünkü sprej kutusu boş veya eski ise boya taneciklerinin sürekliliğı ve boyutlarında değışkenlikler olabilir. Bu da sonucu olumsuz etkileyebilir. (Ayres, 1993, 76).



V. BÖLÜM

V. ÜRÜNLERİN ANALİZİ.

Tanrısal güç ve niteliklere sahip mitler, insanların istemlerine yanıt verip düşlerine olanak sağladıklarından sanatın mitoloji ile olan ilgisinde tam bu noktada önem kazanır. Geçmiş ile günümüz arasında inançlarda, ideolojilerde ve siyasal sistemlerde yaşanan değişkenliklere karşı söylenceler, gerçeküstü güçlerle donatılmış kahramanlar insan yaşamında hala önemli etkiler yaratmaktadır. Bu anlamlı etki alanı mitoloji-sanat ilişkisinin de önemli bağlantılarından biridir. Bu bağlantıyı sürdürmeye çalışan tez kapsamındaki ürünler, tarihsel süreç ve günümüz plastik anlayışı çerçevesinde düşünülmüş, tasarlanan amaçlar doğrultusunda üretime uygunlukları araştırılarak belirlenmiştir.

Çalışmanın evrenini Hatay mozaik müzesindeki yapıtlar oluşturduğundan IV. Bölümde öyküleriyle açıklamaları yapılmış olan özgün üç çalışma (ürün) gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmaların gerçekleşmesine aşama oluşturan sayısız eskiz ve deneme baskılar yapılmıştır.

Ürünlerin gerçekleştirilmesinde teknik olarak metal gravürün Aquatint Yöntemi tercih edilmiş olup, anlatım dilinin zenginleştirilmesi bakımından da yer yer " Kuru Çizim-Dry Point ve Derin Oyma-Relief Etching " tekniğinden yararlanılmıştır.

V. 1. ÜRÜNLERİN AŞAMASINI OLUŞTURAN ÖN ÇALIŞMALARIN ANALİZİ.

V. 1. 1. ÖN ÇALIŞMA 1 - 2

Tüm ürünlerin gerçekleştirilmesinde asıl temayı oluşturan tanrısal betimlemeler öncelik taşımaktadır. Dolayısıyla etüt kompozisyonlarında tanrısal merkezli işaret, mesaj, güç ve etki üzerine kurgulanmak istenmiştir. Resimlerdeki mozaik etkisi bu

kurguların son aşaması olarak düşünölmüş olup, ön çalışmaların tamamı 15x20cm. ölçülerindeki çinko plakalar üzerinde denenmiştir.

Birinci resimde "Tetys ile Okeanos" kapalı bir form içinde belli belirsiz iki figürle anlatılmaya çalışılmıştır. Belirgin konturlarla gerçekleştirilen figürlerin içi ve sol üst, sağ alt bölümde derin oyma (relief etching) yöntemi uygulanmıştır. Figürlerin içine ve sağ üst bölüme ince reçine verilerek anlatım güçlendirilmek istenmiştir.



Ön Çalışma 1 (15x20 cm.)



Ön Çalışma 2 (15x20 cm.)

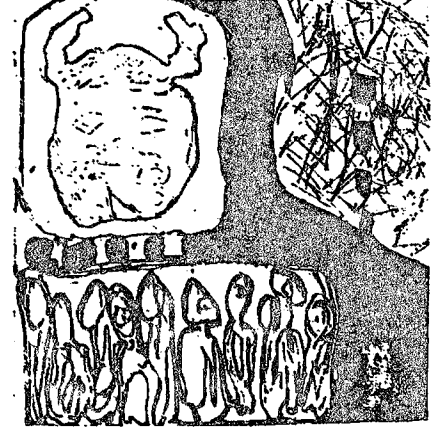
Benzer yöntemler ikinci ön çalışma için de uygulanmış, ikinci çalışmada sadece "Tetys" baz alınarak renk biçim ilişkisi içinde parçalanmış sembollerle kurgulanıp, plastik kaygı ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır.

V. 1. 2. ÖN ÇALIŞMA 3 - 4

Üçüncü çalışmada "Perseus İle Andromeda" ikilisi ölçü alınmıştır. Burada da iki tanrı figürü bazı im ve sembollerle güçlendirilerek tanrısal etkinin ön plana çıkarılması amaçlanmıştır. Figürün sağ üst ve alt bölümlerinde parçalı dokular oluşturarak figürlerle bütünleştirilmeye çalışılmış olunmasına rağmen kompozisyon sorunsallığını korumuştur. Diğer teknik işlemler, birinci ve ikinci ön çalışmalarda olduğu gibidir.



Ön Çalışma 3 (15x20 cm.)



Ön Çalışma 4 (15x20 cm.)

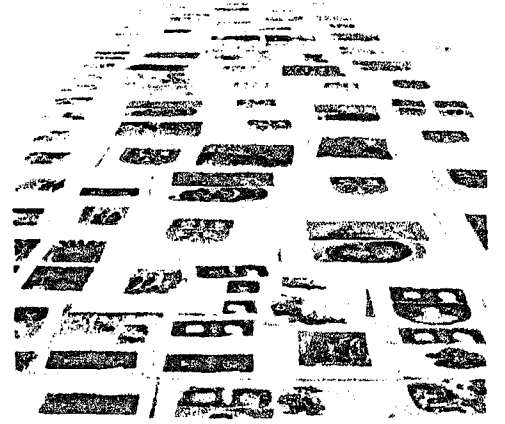
Dördüncü ön çalışmada, sadece "Okeanos" ele alınıp derin konturlarla sınırlandırılarak başının üzerindeki güçlü istakoz kaskaçları ile özellikle betimlenmiştir. Bir ölçüde kompozisyon sorununun çözümlenmesine öncelik verilerek, kompozisyonu oluşturan formlar üç parça halinde geliştirilmiştir. Alt bölümde içi boş yalın konturlarla belirlenen figürler tanrının etkisi altındaki insan kümeleri olarak betimlenmiştir. Sağ üst bölümde ise kuru çizim üzerine derin oyma işlemi gerçekleştirilmiş olup, bölümleri ayıran eğik hatta, önce tarama, sonra reçine verilerek koyu bir etki kazandırılmıştır.

V. 1. 3. ÖN ÇALIŞMA 5 - 6

Beşinci çalışmada kompozisyon sorunun büyük ölçüde çözümlenmesine çalışılmıştır. Burada "Perseus" u tanımlayan tüm semboller renk biçim ilişkisi içinde betimlenmiştir. Özellikle ilgili öyküde adı geçen aksesuarlar; kalkan, kılıç, başlık ve kanatlar uygulanan tekniğin olanakları ile bütünleştirilmiştir. Burada aquatint'in hemen hemen tüm türevleri denenmiş, sol alt ve sağ üst bölümde yeşil rengin etkisi şablon hazırlanarak merdane ile gerçekleştirilmiştir. Böylelikle bu son etüt üzerinde (aquatint) baskı olanaklarının, anlatım dilinin güçlendirilmesine ilişkin arayışlarının çabalarını görmek olasıdır.



Ön Çalışma 5 (15x20 cm)



Ön Çalışmalar. (Eskizler) 6

Tüm bu ön çalışmaların, sayısız eskiz, etüt ve denemelerin sonucunda aquatint tekniğinin sağladığı olanaklarla araştırmanın anlam ve amacına uygun yeni özgün çalışmalar üretilmiştir.

V. 2. ÜRÜN ANALİZLERİ

Örnek ürünler, 33x40 cm. boyutlarında üç çinko plaka üzerine çeşitli kazıma ve aquatint denemeleri yapılarak gerçekleştirildi. Bu çalışmalarda mitolojik öykülerin temelini oluşturan kavramlar, tekniğin verdiği yeni anlatım olanakları ile günümüzün plastik sorunsalları çerçevesinde gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

V. 2. 1. BİRİNCİ ÜRÜN:

İlk çalışma "Perseus ile Andromeda" öyküsünden yola çıkılarak, Perseus, Andromeda ve Medusa üçlüsü üzerinde kurgulanmıştır.

Plaka kılıç imgesi ile sembolleştirilmiş bir hat ile ikiye bölünmüştür. Plakanın üst bölümünde Perseus ile Andromeda figürü ele alınmıştır. Perseus'un boynuna bağlı ve

arkasına düşen pelerini bedeninin büyük bir bölümünü açıkta bırakmış, sol elinde harp ve Medusa'nın başını tutarak sağ elini Andromeda'ya uzatmış bir şekilde tanımlanmıştır.

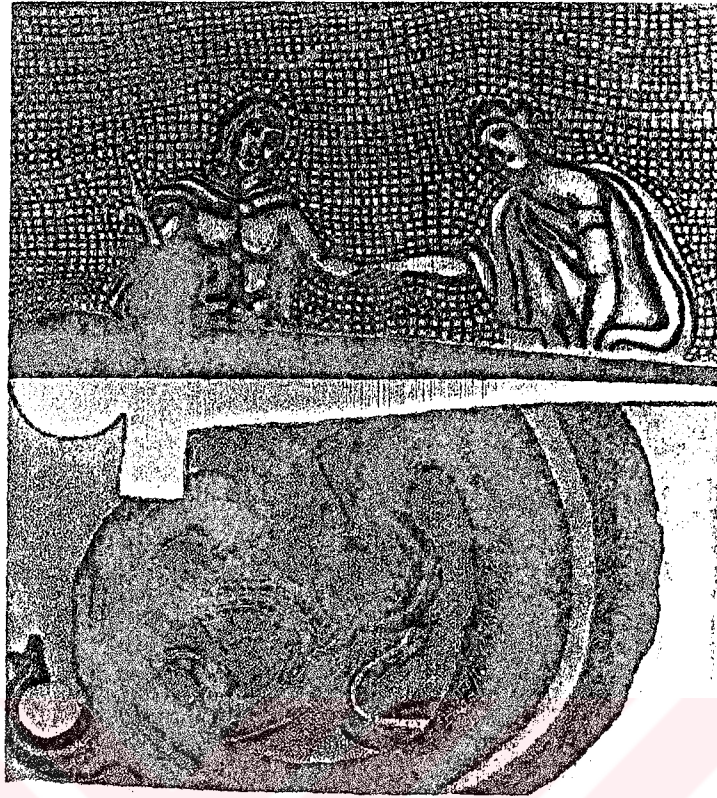
Kılıcın altındaki bölümde Medusa'nın ahtapot kolları detay olarak ele alınıp, elips devinimler halinde görselleştirilmiştir.

Bu çalışmada Perseus ve Andromeda ikilisi gerçeğine bağlı kalarak biçimlenmiştir. Arka plandaki mozaik, konunun hedeflenen amacına yönelik anlam bütünlüğünün sağlanması bakımından figürlerin arkasında düzensiz bir biçimde tanımlanmıştır. Mozaik dokular asitte yaklaşık bir buçuk saat tutularak rölyef etkisi kazandırılmış, figürler ise daha kısa sürede asitte tutularak açık koyu değerler verilerek modle edilmiştir.

Figürlerin altında kılıç imgesi veren hat, kendi içinde de siyah beyaz olarak ikiye bölünmüştür. Kılıcın simetrik olan alt bölümün oluşturulmasında çift kalıp kullanılmıştır. Üst taraf çelik uç (burin) ile tarama yapıp, asit içinde bırakıldıktan sonra reçine verilerek koyuluk derecesi artırılmıştır. Kılıç'ın simetrisi olan alt bölüm de ikinci kalıpta kılıcın sadece konturları belirlenerek iç bölümü baskıda beyaz olarak gerçekleştirilmiştir.

Medusa'nın kolları ahtapot şeklinde hareketli kıvrımlarla betimlenerek kompozisyona dinamik bir etki kazandırılmıştır. Medusa'nın kollarına (kıvrımlarına) derinlik vermek için ön plan daha net olmak üzere koyudan açığa doğru yan taraflarda (Tonlama) reçine kullanılarak geçiş sağlanmıştır. Ancak kolların özellikle iç bölümünde gerçekleştirilmeye çalışılan kıvrımlarda istenilen sonuç elde edilememiş, kıvrımlardaki izler baskıda sorun olarak görülmektedir.

Bu çalışmada çizgi, doku ve renklerin kombinasyonları kompozisyonun oluşumunda, önemli bir faktör olarak görülür. Özellikle kılıcın simetrisini oluşturan ikinci plandaki beyazlık kompozisyonun ikiye bölünmesi sağlanmıştır.



Ürün 1 (33x40 cm.)

V. 2. 2. İKİNCİ ÜRÜN:

Bu çalışmada yine "Perseus ile Andromeda" öyküsünün bir versiyonu farklı bir kompozisyon anlayışı ile işlenmeye çalışılmıştır.

Kompozisyon üç ana figür üzerine oturtulmuştur. Sol üst köşede Perseus ile Andromeda'nın figürleri asıllarına uygun modle edilmiştir. Figürlerin tam altında Habeşistan Kralı'nın Kızı Andromeda'nın öyküde söz edilen konumu canlandırılmıştır. Kayalıklar üzerinde duran Andromeda'nın çevresinde balık ve istakoz figürleri kullanılarak anlam güçlendirilmeye çalışılmıştır.

Kompozisyonun ana eksenini oluşturan sağ planda ise öyküdeki mitolojik etkinin en güçlü görsel imgesi, Perseus'un ayakları modle edilerek gerçekleştirilmiştir. Ayaklardaki metal sandaletler üzerinde yükselen işlevsel kanatlar popüler imaj göstergelerine dönüştürülerek güncelleştirilmiştir. Mozaik etkisi birinci üründe olduğu

gibi uygulanmış, figürlerin birbirleri ile olan bağlantısında önemli bir geçiş aracı olarak işlevselliği güçlendirilmiştir.

Bu çalışmada çift kalıp kullanılmıştır. ikinci Kalıp'ta bacaklar asit ile yedirilip (yaklaşık üç saat asitte bekletilerek) düşürülmüştür. Böylelikle kanatlar ve sandaletlerin yükseltilmesi gerçekleştirilerek derinlik (perspektif) etkisi kazandırılmıştır.

Ayaklardaki metal sandaletler ve figürlerin çevresindeki başlıklar için şablon hazırlanarak merdane yardımı ile renk (ikinci plakada kahverengi ve tonları) verilmiştir.



Ürün 2 (33x40 cm.)

V. 2.3. ÜÇÜNCÜ ÜRÜN:

Bu çalışmada, "Tety's ile Okeanos ve Soteria Mozaïği" örnek alınmış, aquatint tekniği uygulanmıştır.

Üç ayrı parçadan oluşan plakaların birleştirilmesi ile üzerine kompozisyon kurulmuştur.

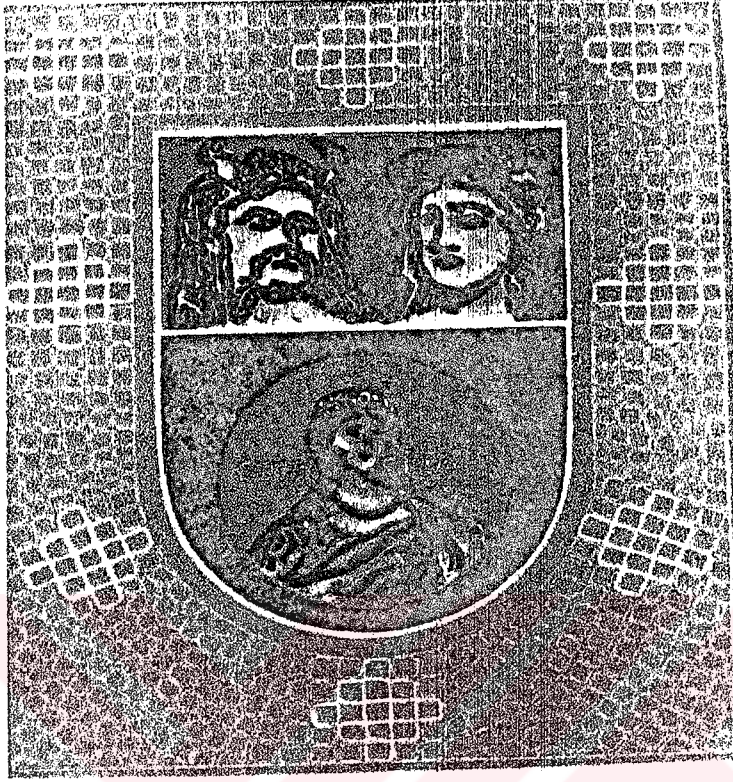
Birinci parçada (ortada dikdörtgen levhanın içinde) "Tetys ile Okeanos" figürü görülmektedir. Bu çalışmada doğrudan şeker aquatint yöntemi kullanılmıştır. Plaka üzerine aktarılan desenin izleri üzerine, şeker ve sıvı sabun karışımı fırça ile geçilmiş, karışım kurduktan sonra plakanın üzeri, kıvamına getirilmiş ince asfalt ile kaplanmıştır. Asfalt kurduktan sonra şekerli solüsyon bir süre yavaş akan musluk altında tutularak yumuşak fırça yardımı ile solüsyonun kaldırılması sağlanmış, asit içinde yedirme işlemi (yaklaşık on dakika) gerçekleştirilmiştir.

Aynı ölçülerdeki ikinci plakada bir deneme yapılmak istenmiştir. Buna göre yukarıda gerçekleştirilen işlemlerin sonucunda, şekerli solüsyonun kaldırıldığı yerlere reçine verilerek çok kısa bir süre (üç dakika gibi) asit ile yedirilmiştir. Ancak (olasılıkla) asitin zayıflığı veya asitte bekleme süresinin yetersizliği reçinelerin belirgin çıkmasını engellemiştir. Ayrıca renk verildiğinde (baskı sonucunda) reçineli bölümler arkadaki fon ile bütünleştiğinde ağır bir renk etkisi bıraktığından bu plakanın kullanımından vazgeçilmiştir.

Renk zenginliğinin kazandırılması anlamında, betimlenen iki figürün boynundaki alt bölümler saç rengine kontrast olmayacak şekilde hafifçe renk verilerek canlılık kazandırılmıştır.

İkinci plaka yukarıya doğru eğimli yarım daire içinde bir çember ve bir figürden oluşmaktadır. Figür, "Soteria Mozaigi" olarak tanımlanmıştır. Çemberin içinde çelik uc yardımı ile bir kadın figürü modle edilerek betimlenmiştir. Arka plandaki Latince yazılar dağlama-kazıma (etching) ile çalışılmıştır. konu bağlamında Çemberin dışı tamamen reçinelenmiş, (tozlama) figürlerin arkasındaki fon, şablon yardımı ile merdaneye boya vererek gerçekleştirilmiştir.

Üçüncü parçanın gerçekleştirilmesinde önce mozaik etkisinin kazandırılması amacıyla plaka üzerine çizilen mozaik karecikler asitte uzun süre yedirilerek (relief etching) derin oyma yapılmıştır. Daha sonra el ile boya verilip, temizlenerek baskı denenmiştir. Ancak plakanın büyüklüğü, temizlenmesindeki güçlük ve rölyeflerin derinliklerinin farklılığı, baskı sonucunun (lekeli görüntülerinin oluşması) olumsuz gelişmesi nedeniyle bu plakada merdanenin kullanılmasını zorunlu hale getirmiştir. Dolayısıyla renk bağlamında gri, yeşil ve kırmızının (türevleri) kullanıldığı çalışmada ortadaki iki plakayı çevreleyen beyaz konturlar ve üçüncü plakadaki (dış) farklı rölyef etkileri çalışmanın görsel etkisi bakımından amacına ulaştığı söylenebilir.



Ürün 3 (33x40 cm.)

SONUÇ

Kaynağını İ.S. II ve IV. yüzyıl Hatay Mozaik Müzesi'ndeki mozaiklerden örnek alan bu çalışma, ilgili döneminin kendine özgü mantığını ve koşullarını yansıtan, mitolojik özellikler gösteren ürünler günümüz çağdaş sanatına ve söz konusu baskı yöntemine uyarlanarak bir deneme gerçekleştirilmiştir.

Mozaik uygulamaları tarihsel gelişim süreci bağlamında araştırılmış Yunan, Roma ve Bizans sanatının temellerini oluşturan bu tekniğin genel özellikleri belirlenmiştir. Ancak ele alınan mozaik örneklerinin temasını oluşturan konuların güncelleştirilmesinde tarihsel bir araştırma yapılmamıştır. Söz konusu bu çalışmalar bir ürünün bir başka dilde anlatılması sorunsalından ayrı tutulmuştur. Bu nedenle uygulama çalışmalarının temasını da oluşturan bu konularda, yeni kurgular arama ve bulma çabası doğrudan araştırmacının özgün yaklaşımı içerisinde yeni bir anlam üretmeye dönük ürünler olarak değerlendirilmelidir.

Kullanılan teknik, amaçlandığı üzere çoğaltılmaya ve çoğaltmayla birlikte özgün yorumlara aracılık etmesi nedeni ile tercih edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Aslier, Mustafa, (1985), "Son Yüzyılda Türkiye'de Özgünbaskı Resim Sanatı".
Türkiye'de Sanatın Bugünü Ve Yarını. Ankara: H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları
- Aslier, Mustafa, (1980), "Var Olmayana Biçim Vermek" İstanbul: Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu Yayınları. No: 4.
- Ayres, Julia, (1993), Printmaking Techniques. New York: Watson - Guptil Publications , USA.
- Bagilhole, Robin, (1989), Practical Printmaking. Hong Kong: Connoisseur Press.
- Banister, Manly, (1986), Practical Guide To Etching And Other Intaglio Printmaking Techniques. NewYork: Dover Publications.
- Bayladı, Derman, (1997), Mitoloji Tanrıların Öyküsü. İstanbul: Say Yayınları
- Bayrak, Orhan, (1982), Türkiye Tarihi Yerler Klavuzu. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Belge, Murat, (1989), Marksist Estetik. İstanbul: BFS Yayınları.
- Brunner, Felix,(1968), A Handbook Of Graphic Reproduction Processes. Printed In Switzerland.
- Buckland, John, (1973), Etching And Engraving Techniques And The Modern Trend. New York: Dover Publications.
- Can, Şefik, (1970),. Klasik Yunan Mitolojisi. İstanbul: İnkılap Aka Kitabevi.
- Cimok, Faruk, (1994), Asi Üzerindeki Hatay. İstanbul: Turizm Yayınları.
- Çalışlar, Aziz,(1993), Kültür Sözlüğü. İstanbul: Bilimsel Sorunlar Dizisi, Altın Kitaplar Yayınları.
- Dökmen, Üstün, (1994), İletişim Çatışmaları Ve Empati. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Eczacıbaşı, Nejat, (1997), Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Yem Yayıncılık.
- Erhat, Azra, (1993), Mitoloji Sözlüğü. İstanbul: Remzi Yayınları.

- Ersoy, Ayla, (1983), Sanat Kavramlarına Giriş. İstanbul: Beta Basım Yayım Ve Dağıtım.
- Fischer, Ernest, (1995), Sanatın Gerekliliği. (Sekizinci baskı). Ankara: Payel Yayınları.
- Frazer, J,G, (1991), Altındal-Din'in Ve Folklor'un Etkileri. Çev: Mehmet H. Doğan. İstanbul: Payel Yayınları.
- Gençaydın, Zafer,(1987), Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi "Gravür" Kataloğu. İstanbul. MSÜ. Yayınları.
- Gombrich, E, H. (1976), Sanatın Öyküsü. Çev: Bedrettin Cömert. İstanbul: Remzi Yayınları.
- Gombrich, E. H, (1992), Sanat Ve Yanılsama. İstanbul: Remzi Yayınları.
- Gölönü, Gündüz, (1979), Gravür Tekniği. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları.
- Günay, Veysel, (1986), "Duvar Resimleri". Sanat Yazıları. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Güvenç, Bozkurt, (1979), İnsan Ve Kültür. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hadjinalau, Nicolas, (1986), Sanat Tarihi Ve Sınıf Mücadelesi. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Hamilton, Edith, (1992), Mitolojya. Çev: Ülkü Tamer. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Hançerlioğlu, Orhan, (1987), Düşünce Tarihi. İstanbul: Remzi Yayınları.
- Hançerlioğlu, Orhan, (1993), Dünya İnançları Sözlüğü. İstanbul: Remzi Yayınları (İkinci Baskı)
- Hooke, Samuel, (1995), Ortadoğu Mitolojisi. Çev: Alaaddin Şenel. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Hume, David, (1995), Din Üstüne. Çev: Mete Tunçay, (üçüncü Baskı), İstanbul: İmge Yayınları.
- İan, C.& Osborne, H. (1988), The Oxford Dictionary Of Art. New York: Oxford University Press. USA.

- İçmeli, Mürşide, (1987), "Ağaç Baskı Resminin Özgün Baskı Resmindeki Yeri".
Türkiye Ve Almanya'a Ağaç Baskı Sanatı. Ankara: Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi.
- Kagan, Moussej, (1982), Güzellik Bilimi Olarak Estetik. Çev: Aziz Çalışlar. İstanbul:
Serbest Matbaası.
- Kagan, Moussej, (1993), Sanat Ve Estetik Dersleri. Çev: Aziz Çalışlar. İstanbul: İmge
Kitabevi.
- Kılıçlıoğlu, Belma, (1992), Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Tanrılar Ve Tanrıçalar.
Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Anıtlar Ve Müzeler Genel Müdürlüğü
Yayınları.
- Kınay, Cahit, (1993), Sanat Tarihi. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kongar, Emre, (1986), Kültür Ve İletişim. İstanbul: Say Yayınları.
- Kranz, Walter, (1976), Antik Felsefe. Çev: Suat Baybur. İstanbul: İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Kuban, Doğan, (1978), 100 Soru'da Türkiye Sanatı Tarihi. İstanbul: Gerçek Yayınları.
- Levy, Mervyn, (1964), Dictionary Of Art Terms. New York: Graphic Society, USA.
- Necatigil, Behçet, (1988), 100 Soruda Mitolojya. İstanbul: Gerçek Yayınları.
- Ohri, İskender, (1987), Anadolu'nun Öyküsü. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Ozankaya, Özer, (1994), Toplumbilim. İstanbul: Cem Yayınları.
- Önder, Mehmet, (1985), Türkiye Müzeleri. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Özkök, Ertuğrul, (1982), Sanat İletişim Ve İktidar. İstanbul: Tan Yayınları.
- Özsezgin, Kaya, (1982), "Türkiye Gravürleri Nedeniyle". Milliyet Sanat Dergisi.
Sayı:415. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Pazarlı, Osman, (1982), Din Psikolojisi. İstanbul: Remzi Yayınları.
- Read, Herbert, (1981), Sanat Ve Toplum. Ankara: Ümran Yayınları.
- Richter, Gissela, (1984), Yunan Sanatı. Çev: Beral Madra. İstanbul: Cem yayınları.
- Saff, D.& Saccilotto, D, (1992), History And Process Printmaking. University Of South
Florida. USA.

Soykan, Ö, Naci, (1995), Kuram Ve Eylem Birliği Olarak Sanat. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Sözen, M.&Tanyeli, U, (1992), Sanat Kavramları Ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Yayınları.

Sungur, Nuray, (1997), Yaratıcı Düşünce. Yönetim dizisi: 6 (İkinci baskı). İstanbul: Evrim Yayınları.

Tansuğ, Sezer, (1988), Sanatın Görsel Dili. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, Sezer, (1993), Resim Sanatı Tarihi. İstanbul: Remzi Yayınevi.

Taşkıran, İ, Hüseyin, (1997). Yazı Ve Mimari. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Thomson, George, (1983), Tarih Öncesi Ege. Çev: Celal Üster, İstanbul: Payel Yayınları

Timuçin, Afşar, (1992), Düşünce Tarihi. İstanbul: BDS Yayınları.

Tunalı, İsmail, (1989), Estetik (üçüncü baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, Adnan, (1979), Dünya Sanat Tarihi. (İkinci Baskı) Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Yücel, Erdem, (1994), "Mozaik Sanatı" Sanat Çevresi. Sayı: 188. İstanbul: Aylık Sanat Dergisi, Kurtiş Ofset.

Ziss, Avner, (1984), Estetik. Çev: Yakup Şahan. İstanbul: de Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Kazım ARTUT, (1958, SAMSUN)

İlk ve Orta öğrenimini Samsun'da, Yüksek Öğrenimini Samsun Eğitim Enstitüsünde (1980) tamamladı. 1981'den 1992'ye kadar çeşitli ortaöğretim kurumlarında Resim-İş Öğretmeni olarak çalıştı. 1992 den beri Çukurova Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, İlköğretim Bölümü, Sınıf Öğretmenliği Anabilim Dalında Öğretim Görevlisi olarak çalışmaktadır.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ