

T.C.
GAZI ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK
LİSANS
TEZİ

**1960' LARDAN GÜNÜMÜZE SANATTA
HAYVAN İMGESİ**

ARZU EŞ

RESİM ANASANAT DALI

OCAK 2015



1960' LARDAN GÜNÜMÜZE SANATTA HAYVAN İMGESİ

Arzu EŞ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RESİM ANASANAT DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

OCAK 2015

Arzu Eş tarafından hazırlanan " 1960'lardan Günümüze Sanatta Hayvan İmgesi " adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Emine Yıldız DOYRAN
Resim Anasanat Dalı, Düzce Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/ ~~onaylamıyorum~~.....

Başkan: Yrd. Doç. Lütfi ÖZDEN
Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/ ~~onaylamıyorum~~.....

Üye: Yrd. Doç. Burhan Yılmaz
Resim Anasanat Dalı, Düzce Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/ ~~onaylamıyorum~~.....

Tez Savunma Tarihi: 22/01/2015

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Aysen Soysaldı
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
 - Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
 - Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
 - Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
 - Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,
- bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Arzu EŞ
22/01/2016

Canım Babama...

1960' LARDAN GÜNÜMÜZE SANATTA HAYVAN İMGESİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Arzu Eş

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Aralık 2015

ÖZET

Bu çalışmada geçmişten günümüze sanatta hayvan imgesi araştırılmıştır. Öncelikle imge ve simge ilişkisi incelenerek, kişisel algının oluşum süreci üzerinde durulmuştur. Sanatın, mağara döneminde büyüsel amaçlı yapıldığı varsayılan görselleri ile başlayan serüveninden itibaren mitoloji ve medeniyetler sürecinde hayvan imgesinin kullanım nedenleri, Rönesans ve Modernizm dönemleri bazı sanatçılar ve eserleri üzerinden incelenerek; araştırmanın üçüncü bölümünden itibaren insanın anlamlandırma nedenleri ve süreci araştırılarak, göstergelerarasılık kavramının alt kavramı sayılan resimlerarasılık üzerinden ilişkilendirilmiştir. Günümüz sanat okumalarında çoğunlukla karşılaştığımız temellük yani kendine mal etme, kopya, alıntı gibi başlıklar üzerinde durularak, hayvan imgesinin sanatta biçimsel ve kavramsal kullanım alanları araştırılmış ve eserlerdeki benzer hayvan imgeleri üzerinden karşılaştırmalı çözümlenelerde bulunulmuştur. 1960' li yıllardan günümüze toplumsal alanda, kentte, edebiyatta, görsel ve plastik sanatlarda hayvan imgesinin kullanım nedenleri araştırılarak, araştırmacının konuya ilişkin eserleri ile karşılaştırılmış; aynı zamanda bu eserler hem kavramsal hem de plastik bağlamda ifadelendirilmiştir.

Bilim Kodu: 404

Anahtar Kelimeler: İmge, Simge, Hayvan, Temellük, Postmodernizm,

Sayfa Adeti: 103

Danışman: E. Yıldız DOYRAN

THE ANIMAL IMAGE FROM 1960'S TO THESE DAYS IN ART

(Master's Thesis)

Arzu Eş

GAZI UNIVERSITY

INSTITUTE OF FINE ARTS

December 2015

ABSTRACT

In this study animal image from past to these days was searched. Firstly, it was focused on process of personal perception by examining relationship between image and symbol. By starting with the adventures of visuals assuming that art was made for the purpose of magic during the living in caves, the reasons of using animal image in terms of civilizations and mythology, since the third part of this study the reasons of human's sense making and the process was searched as examining some artists from the Renaissance and modernism also it was associated with interpictures that sub-concept of intersemiotic concept. It was mentioned about some titles ,such as appropriation,quotation,copy that we encounter with on art readings these days. It was looked into stylistic and conceptional using areas of animal images in art and was analyzed comparatively with the same animal images.From1960's to nowadays the reasons of using animal images in social areas,city,literature,visual and plastic art and they were compared the works of researcher that are concerning to the subject and at the same time these works were stated both conceptional and plastic context.

Science code: 404

Key words: image,symbol,animal,appropriation,postmodernism

Numbers of page: 103

Advisor: Prof. E. Yıldız DOYRAN

TEŞEKKÜR

Çalıőmalarım boyunca öncelikle değerli katkılarıyla ve yardımlarıyla beni yönlendiren danışmanım Prof. Emine Yıldız DOYRAN' a, eğitim hayatım boyunca bilgilerini ve tecrübelerini benden esirgemeyen tüm hocalarıma, kitaplarıyla, cümleleriyle hayatıma yön veren değerli őair ve yazarlara, araőtırmalarım da eserlerinden ve bilgilerinden yararlandığım tüm sanatçılara, desteğini bir an bile benden esirgemeyen sevgili eőim İhsan EŞ' e, hayatımın anlamı sevgili oğlum Deniz Ata EŞ' e, tüm zor zamanlarımda yanımda olan canım annem Firdevs URAL' a, değerli dostlarıma, dost sandıklarına, bu zamana kadar hayatıma cümle katan, anlam katan tüm insanlara ve tabi ki hayvan dostlarıma sonsuz teőekkürlerimle.

İÇİNDEKİLER

| | Sayfa |
|--|-------|
| ÖZET..... | iv |
| ABSTRACT..... | v |
| TEŞEKKÜR..... | vi |
| İÇİNDEKİLER..... | vii |
| RESİMLERİN LİSTESİ..... | viii |
| 1. GİRİŞ..... | 1 |
| 2. İMGE SİMGE İLİŞKİSİ VE ALGI..... | 5 |
| 2.1. Tarihsel Süreçte Hayvan İmgesi..... | 10 |
| 2.1.1. Mitoloji ve Medeniyetler Sürecinde Hayvan İmgesi..... | 13 |
| 2.1.2. Rönesans Sürecinde Hayvan İmgesi..... | 24 |
| 2.1.3. Modernizm Sürecinde Hayvan İmgesi..... | 29 |
| 3. 1960' LARDAN GÜNÜMÜZE SANATTA YENİDEN | |
| ANLAMLANDIRMA..... | 38 |
| 3.1. Anlamlandırılan İnsan (Homo Semioticus)..... | 45 |
| 3.2. Yeniden Anlamlandırma Sürecinde Hayvan İmgesi..... | 47 |
| 3.2.1. Kent, Toplumsal Olaylar ve Hayvan imgesi..... | 47 |
| 3.2.2. Edebiyatta ve Görsel Sanatlarda Hayvan İmgesi..... | 53 |
| 4. ARAŞTIRMACININ KONUYA İLİŞKİN UYGULAMA ANALİZLERİ. | 83 |
| 4.1. "Sanat" Tarihini Beklerken..... | 87 |
| 4.2. Kodlanmış Bellek..... | 91 |
| 4.3. Ve Sevgili Kopya..... | 95 |
| 5. SONUÇ VE ÖNERİLER..... | 97 |
| KAYNAKLAR..... | 100 |
| ÖZGEÇMİŞ..... | 103 |

RESİMLERİN LİSTESİ

| Resim | Sayfa |
|--|-------|
| Resim 2.1: Bizon..... | 11 |
| Resim 2.2: Sürü..... | 11 |
| Resim 2.3: Dişi Kurt (Lupa Romana) | 12 |
| Resim 2.4: Ur Bayrağı ya da Standardı, | 14 |
| Resim 2.5: Kanatlı Küre ya da Kanatlı Disk | 14 |
| Resim 2.6: Güneş Kursu..... | 15 |
| Resim 2.7: Ana Tanrıça..... | 16 |
| Resim 2.8: Willendorf Venüsü..... | 16 |
| Resim 2.9: Hathepşut Tapınağı Duvarındaki Hiyeroglif Örneği..... | 17 |
| Resim 2.10: Ödül Takısı..... | 18 |
| Resim 2.11: Kutsal Mısır Böceği..... | 18 |
| Resim 2.12: Antik Yunan Vazosu..... | 18 |
| Resim 2.13 Antik Yunan dönemine ait sikke örnekleri..... | 19 |
| Resim 2.14: Kanatlı Zafer Heykeli Nike..... | 20 |
| Resim 2.15: Traianus Sütunu..... | 21 |
| Resim 2.16: Traianus Sütunu Detay..... | 21 |
| Resim 2.17: Bizans Mozaikleri..... | 22 |
| Resim 2.18: Erminli Genç Kadın Portresi..... | 25 |
| Resim 2.19: Adem ve Havva..... | 25 |
| Resim 2.20: Dünyevi Zevkler Bahçesi..... | 26 |
| Resim 2.21: Arnolfini ve Karısı..... | 27 |
| Resim 2.22: İpe Asılı Sığır..... | 28 |
| Resim 2.23: Aklın Uyuması Canavarlar Yaratır..... | 30 |
| Resim 2.24: Arearea..... | 31 |
| Resim 2.25: Sarı İnek..... | 31 |

| | |
|--|----|
| Resim 2.26: Sığırın Gövdesi..... | 32 |
| Resim 2.27: Guernica..... | 33 |
| Resim 2.28 : Boğa Başı..... | 34 |
| Resim 2.29: Keçi..... | 34 |
| Resim 2.30: Fountain/ Çeşme..... | 34 |
| Resim 2.31: Duchamp' dan Sonra..... | 35 |
| Resim 2.32: Ayıları Seviyorum.. Duchamp..... | 36 |
| Resim 2.33: Kürklü Kahvaltı..... | 37 |
| Resim 3.1: Edouard Manet | 39 |
| Resim 3.2: Tiziano Vecellio..... | 39 |
| Resim 3.3: Paul Cezanne..... | 39 |
| Resim 3.4: Pablo Picasso 1960..... | 39 |
| Resim 3.5: After Van Gogh..... | 43 |
| Resim 3.6: Öfkeli Boğa..... | 46 |
| Resim 3.7: At Heykeli..... | 47 |
| Resim 3.8: Saldıran Boğa..... | 48 |
| Resim 3.9: The Kelpies..... | 49 |
| Resim 3.10: Untitled 1986..... | 49 |
| Resim 3.11: I See What You Mean..... | 50 |
| Resim 3.12: Maman..... | 51 |
| Resim 3.13: Batı Orta Doğu..... | 53 |
| Resim 3.14: Bütünüyleaynıfikirdeyim..... | 54 |
| Resim 3.15: Böcekli Otoportre..... | 55 |
| Resim 3.16: bazensadecebeklersin..... | 56 |
| Resim 3.17: Diken Kolye ve Sinekkuşları ile otoportre..... | 57 |
| Resim3.18: Frida Kahlo..... | 58 |
| Resim 3.19: Baloon Dog..... | 59 |
| Resim 3.20 : Double Mickey Mause..... | 61 |

| | |
|--|----|
| Resim 3.21: Odalisk..... | 62 |
| Resim 3.22: Çevrimiçi Tapınak..... | 63 |
| Resim 3.23: Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır..... | 64 |
| Resim 3.24: Amerika'yı Seviyorum, Amerika' da Beni..... | 65 |
| Resim 3.25: Senigörüyorum..... | 66 |
| Resim 3.26: Lupa Capitolina..... | 67 |
| Resim 3.27: Artist's Shit..... | 68 |
| Resim 3.28: Ayları Seviyorum, Manzoni..... | 68 |
| Resim 3.29: 12 At..... | 69 |
| Resim 3.30: Kaputt Primavera..... | 70 |
| Resim 3.31: Kaputt..... | 70 |
| Resim 3.32: Un asino tra i dottori..... | 71 |
| Resim 3.33: Kurduğumtumdüşlersanaçkıyor..... | 71 |
| Resim 3.34: Öptüm, Annen..... | 72 |
| Resim 3.35: Eşek ve KeşE..... | 73 |
| Resim 3.35: Yaşayan Bir İnsanın Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı..... | 74 |
| Resim 3.36: Eddie Saunders Köpebalığı..... | 74 |
| Resim 3.37: Yüzleşme..... | 75 |
| Resim 3.38: Benböyleistedimveböyleisteyeceğim..... | 75 |
| Resim 3.39: Heritage..... | 76 |
| Resim 3.40: Born..... | 77 |
| Resim 3.41: Jersey Crows..... | 78 |
| Resim 3.42: Metafizik Cinayetler..... | 79 |
| Resim 3.43: Hiçbircümlekonuşamıyorduacıyla..... | 80 |
| Resim 4.1: Bir ve Üç Sandalye..... | 83 |
| Resim 4.2: Birdüzenveriniçhayatımbendenhabersiz..... | 85 |
| Resim 4.3: Egon Schiele Desenleri..... | 86 |
| Resim 4.4: Geçtimtümtelaşındanhayatın..... | 87 |

| | |
|---|----|
| Resim 4.5: Egon'un Üç Güzelleri..... | 87 |
| Resim 4.6: The Three Graces / Üç Güzeller..... | 88 |
| Resim 4.7: Üç Güzeller..... | 89 |
| Resim 4.8: Bazensadeceizlersin..... | 91 |
| Resim 4.9: Önceoyunparkındankovulmuş sonramasallarainancını kaybetmişçocuklar gibi... | 91 |
| Resim 4.10: Gerçekliğinçölünehoşgeldiniz..... | 92 |
| Resim 4.11: Eğer Uyandıracaksa Uykudan Tüm Horozlar Ötebilir Erkenden..... | 92 |
| Resim 4.12: Tüm kavramsal ilişkilerinaylaaltüstedir..... | 93 |
| Resim 4.13: Kimliğimikaybettim bulursansendekalsın..... | 93 |
| Resim 4.14: Horoz..... | 94 |
| Resim 4.15: Balık..... | 94 |
| Resim 4.16: Az Kullanılmış İkinci El Kafalar..... | 95 |

1. GİRİŞ

Bu araştırmanın konusu “Hayvan” imgesinin 1960’ lardan günümüze sanatta yer alış biçimleri ve nedenleriyle ilişkilendirilerek, sanatsal bir anlamlandırma biçimi olarak kullanılması bağlamında incelenmesidir.

Hayvan imgesi, sanatın başlangıcından günümüze kadar, birçok alanda sıklıkla kullanılan bir imgedir. Mitolojide, Mısır’da görkemli sfenkslerde ve hiyerogliflerde, Orta Asya sanatında, Hitit, Asur, Roma, Yunan Uygarlıkları mitolojilerindeki kabartma ve heykellerde, yazılı ve sözlü edebiyat geleneğinde, hayvanların önemli anlatım imgesi olarak kullanıldığı görülmektedir. Hayvan imgesi, birçok sanatçının resimlerindeki masalsı tavırda, XIV- XV yüzyılda yaşadığı düşünülen desen ve minyatür sanatçısı Mehmet Siyah Kalem’in fantastik anlatımlarında olduğu gibi tarihin, plastik sanatların ve edebiyatın her alanında pek çok örnekte yer almıştır.

Edebiyatta karşımıza çıkan örneklerde hayvan imgesi, Kafka’nın “Dönüşüm” adlı romanında böceğe dönüşen Gregor Samsa’sıyla, George Orwell’ in Hayvan Çiftliği isimli kitabında konusu geçen çiftlikteki karakterleriyle ve çocukluğumuzun vazgeçilmezleri sayılan fabl ve masal kitaplarındaki alegorik kullanımlarıyla ilk akla gelenler olarak düşünülebilir.

Küreselleşen dünyada teknolojinin gelişmesi neticesinde günler, sorunlar ve yaşam biçimleri neredeyse aynılaştırma noktasına gelmiştir. Tüketim toplumu ve iletişim hızındaki sınırsızlık sebebiyle, sanat eserleri de hızla tüketilmeye maruz kalma noktasındadır. Bu bağlamda bir çok sanatçı üretimlerinde yeniden anlamlandırma, alıntılama, yeniden üretim, taklit, öykünme vs. gibi eylemlere yönelmişler, hatta geçmişte yapılan sanat eserlerinin birebir kopyasını yapmak bazı sanatçıların kavramsal çıkış noktaları olmuştur.

Modernizm sürecinde üretilmiş olan eserlerin biricikliğine, bu orijinalliğin yarattığı “aura” ya, evrensel akla, bilimsel mantığa karşı olan postmodern süreç, her türlü

ayırma, sınıflandırmaya karşı çıkmakta ve daha çok önceden üretilmiş nesnelere ve teknolojinin sunduğu yapay bir dünyadan hareket etmektedir.

Günümüzün postmodern olarak adlandırılan sanatçıları geçmiş döneme ait imgeleri, yapıtları, kendi yapıtlarının bir çıkışı olarak almakta bir sakınca görmezler; buna bağlı olarak yapıtlarında ötekine ait alanı, bir dönüştürüm işlemiyle genişleterek, yoğunlaştırarak ya da daraltarak çeşitli alıntı, alıntılama, yeniden üretim, yeniden resmetme ya da resimlerarasılık işlemlerine sıklıkla başvurmaktadır. Aktarılan kesit yeni bir bağlama sokulur ve onu anlamsal olarak dönüştürür. Dönüştürürken kendisi de kimi dönüşümlere uğrar; biçimsel bir dönüşüm değildir bu, daha çok anlamsal ve bağlamsal bir dönüşümdür. Alıntının kaynağı görsel olmayabilir. Bir resim bir başka resmi, gravürü, fotoğrafı ya da bir şiiri de alıntılatabilir (Aktulum, 2011: 77).

Buradan hareketle bir imge oluşturmak demek, hazır görsel imgeleri ve sözlü imgeleri yeniden dolaşıma sokmaktır. İmgeler; kültürel, tarihsel, toplumsal açıdan kendilerine özgü olan ve birbiriyle çekişen çelişen görme tarzını somutlar. Sözcüklerle söylenebilecek şeylerin görsel ifadelerinden çok, dünyaya ilişkin bir bilincin dönüşümleridir.

İmge, geçmişi temsil eder ve yeniden sunar, fakat sanat genellikle geleceğe dairdir. İmge var olan durumu istikrarlı kılacak şekilde ya da farklı alternatifleri sunmak suretiyle var olanı değiştirebilir. Sanat hayali bir geleceğe angaje olsa da, bu gelecek mutlaka başkalarını da içine alan toplumsal bir gelecektir (Leppert, 2009: 25).

Bu bağlamda düşünüldüğünde üretilen sanat eserleri, fotoğraf, video, reklam afişleri gibi birçok eser, imgelerin kurgulanması üzerinden üretilmiştir. O nedenle bu araştırmada "imge" "hayvan" imgesiyle sınırlandırılacaktır.

20. yüzyılın son çeyreğinde postmodern olarak adlandırılan dönemle birlikte ruh bilim, tanrıbilim, tarih, felsefe gibi birçok alanın yanı sıra, günümüz sanat anlayışında da önemli değişiklikler görülmeye başlanmıştır. Postmodern hareketin belirsizlik, parçalanma, kuralların bozumu, ironi, "ben" in yitimi, melezeleşme, katılma, karnavallaşma, metinsellik, geleceğe dönüş ve her şey gider gibi özellikleri sanat biçimlerinin de belirgin özellikleri durumuna getirmiştir. Sanatta seçkinlik terk edilmiş, günlük yaşamla iç içe geçmiş, farklı sanat yapıtları bir arada kullanılmaya başlanmış ve böylece çoksesli bir ortam yaratılmıştır. Tıpkı metinler arasında ilişkisellik olduğu gibi, sanatsal biçimler arasında da ilişki bir durum

sıklıkla kullanılmaya başlanmış, önceki yapıtların verileri tüketilme durumuna gelmiştir.

Yazın dışındaki sanat biçimlerinin yazınsal olanla birlikte kendi aralarındaki alışverişleri belirtmek için yeni kavramlar benimsenmiştir. Salt yazınsal alana özgü uygulama olmaktan çıkarak sanatın öteki biçimleri arasındaki gelişmiş işlemleri göstermek için, Saussure'ün "dil bir göstergeler dizgesidir" tanımından yola çıkan kimi dil, yazın, metin ve sanat kuramcılarınca (Jacobson, Molinié, Gignoux) göstergelerarasılık kavramı önerilmiştir. Böylelikle yazın ve resim, yazın ve sinema, yazın ve müzik, yazın ve fotoğraf; resim ve müzik, resim ve heykel, sinema ve resim vb. farklı sanatsal biçimler arasındaki alışveriş işlemleri, uçsuz bucaksız bir araştırma alanı, göstergelerarasılık başlığı altında yeni bir açıdan sorgulanmaktadır (Aktulum, 2011:9).

Bir okuma yöntemi olarak metinlerarasılığın verileri, son zamanlarda artan bir oranda sanatın diğer alanlarında da kullanılmaktadır. Yazınsal bir kavram olmakla kalmayıp ele alınan her nesneden yeni anlamlar çıkarmaya olanak sağlayan, tutarlı, özgün bir yöntem olarak görülen, çok yönlü bir okumanın önünü aralayan metinlerarası bakış, yazın sanatından başka sanatın öteki biçimlerinin de sanatsallıklarını ortaya koymak adına önemli açılımlar sağlamaktadır.

Metinlerarasılık kavramının dönüştürülmesi neticesinde kullanılmaya başlayan göstergelerarasılık kavramı çok geniş bir alanı kapsadığından, diğer sanatsal biçimler arasındaki ilişkileri belirtmek için, yazınsal alanın dışında kalan alanların eleştirisi bağlamında, "resimlerarasılık", "yenidenresmetme", "yenidenyazmak", "medyalararasılık", "müziklerarasılık", "fotoğrafarasılık" gibi adlandırmalar da sıklıkla kullanılmaktadır.

Bu duruma ilişkin olarak sanat tarihinde de birbirinin malzemesini tüketen, eserlerinde birbirlerine göndermeler yapan, ötekinin yapıtını değişik amaçlarla biçimsel, içeriksel, tekniksel ve anlamsal olarak dönüştüren çok sayıda örnek eser ve sanatçı vardır, aynı zamanda anlam da sanatlar açısından bir malzemedir ve dönüştürülebilir.

Genel olarak anlamın tanımı; "bir şeyin gösterdiği ya da dile getirdiği kavramlar bütünü; bir kişiyi bir nesneye, bir duruma gönderen ve sözcüklerle ortaya konan şey, mana (Cevizci, 2000: 20)" olarak tanımlanabilir.

Homo semioticus yani anlamlandırır insan hem dünyayı, hem de dünyanın insan için taşıdığı anlamı, aynı zamanda insanın insan için taşıdığı anlamı anlamaya ve kavramaya çalışır ve tüm bu anlamsal bütünlerin ortaya çıkış aşamalarını yeniden anlamlandırır.

Dilbilim, göstergebilim alanında inceleme ve eserleri bulunan Mehmet Rifat'ın tanımlamasına göre; "anlam açıkça söylenenin, yaşananın, gözlemlenenin "altında", "üstünde" ya da "yanında" bulunandır (Rifat, 2011: 15).

Bazı kuram ve modeller, kendi dünya görüşlerine, dünyayı algılayış biçimlerine göre yüzeysel gerçekleşme yapılarını inceleme amacı güderken, bazıları yalnızca derin anlam yapılarını araştırır, bazıları ise anlam üretme sürecinin derinden yüzeye oluşum yapılarını yeniden anlamlandırır. Özellikle üçüncü girişim birkaç kuşaktır süren ve hep sürecek olan büyük bir "tutku" dur (Rifat, 2011:21).

Günlük yaşantıdan, metinsel ve sanatsal alana kadar her alanda dönüştürüm işlemlerinden söz edilmektedir. Özellikle sanat alanında dönüştürüm işlemi ile yeni bir anlam yaratmak amacıyla alıntı, anıştırma, pastiş, öykünme, parodi, yansılama, alaycı dönüştürüm gibi farklı yöntemlere başvurulduğu görülür. Bu süreçte bir yapıt biçem bakımından taklit edilirken; içerik bakımından farklılaştırılarak, artık ondan bağımsız, özgün bir yapıt haline gelir. Kesin bir göndergeyi zorunlu kılan pastiş ile iki yapıt arasında öykünen- öykünülen şeklinde bir taklit ilişkisi kurulur. Buna göre sanatçı, bir başka sanatçının biçemini kendi biçemiymiş gibi benimseyerek, izleyici üzerinde oluşturmak istediği etkiyi kurgulayarak; bazen de onun özünü değiştirerek eleştirel, yergisel veya övgüsel ereklere de gözlemlemiş olur.

20. Yüzyılın ikinci yarısından günümüze yaşanan teknolojik gelişmeler sonucunda sanatçıların, geleneksel yöntemlerle birlikte teknolojik olanakları da sıklıkla kullandıkları görülmektedir. Bu nedenle sanat anlayışı da farklı teknolojik yapılara sahip, yeni kodlara bürünmüş olarak alıntılama eylemlerine dönüşmüştür. Bütünüyle alıntılanarak, yeniden anlamlandırılan eserler yüzeysel bir bakışla, eleştirel görüşe sahip kişilere göre taklitçilik, kopyacılık olarak değerlendirilebilir. Ancak yaşam ve üretim felsefesi olarak sanatçının farklı sistemlerdeki düşünceleri ve teknikleri inceleyerek; kendi üslubunu oluşturma çabası belki de gelecekte iyi ve doğru yolda ilerleyebilmenin bir yöntemi olarak da düşünülebilir.

1960'lı yıllardan günümüze, sanatçılar ve eserler üzerinden yapılacak incelemelerle, "hayvan" imgesinin günümüz sanatına etkileri, dönüşümleri ve anlamlandırma süreçleri disiplinlerarası alanda üretilen eserlerin görselleri üzerinden çözümlenmelerle değerlendirilecektir.

2. İMGE- SİMGE İLİŞKİSİ VE ALGI

Sanatta imge; “gölge”, “hayal” ve “görüntü” terimleri ile eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. Buradaki görüntü ile anlatılmak istenen, hayali olarak zihnimizde canlandırılan bir iç gerçekliğin görüntüsüdür. İmge ile yaratma kavramları arasında yer alan ve açıklanması gereken önemli bir kavram da “imgelem”dir. “İmgelem” imgeler arasında yeni ilişkiler kurma, yeni kavram ve düşünceler oluşturma yetisi olarak tanımlanabilir. Burada bilinç söz konusudur. Aslında imgelem her insanın yaptığı, yapabildiği bir şeydir. İnsana özgü bir yetenektir. İmgeler arasında beklenmedik yeni ilişkiler kurmak ise “yaratıcı imgelem”dir.

İmgeler bize asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterir. Gösterilen şeyler değil, bunların temsilleridir. İmgeler: Temsil, yani yeniden-sunum. Hakikaten, imgelerin temsil ettiği şeyler “gerçek” dünyada olmayabilir; sadece muhayyile, kuruntu, arzu, rüya ya da fantezi dünyasında var olabilir. Fakat tabii, öte yandan, dünyaya şu ya da bu şekilde dahil olan nesne olarak vardır her imge. İster fotoğraf, ister film ya da video, isterse de resim olsun, imgelere baktığımızda gördüğümüz şey insan bilincinin ürünüdür. İnsan bilinci ise kültür ve tarihin ayrılmaz parçasıdır. Buradan şu sonuç çıkıyor; İmgeler, maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyokültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir (Leppert, 2009: 16).

Bu bağlamda imgelem için de farklı tanımlamalar yapılmaktadır. İmge üzerine yapılan tanımlamalardaki çeşitlilik, kavrama hangi alanın perspektifinden bakıldığına göre değişiklik göstermektedir. Buna göre imge; bir nesneyi daha canlı, daha duygulu bir halde anlatmak için, doğrudan doğruya yeniden tanıtmaya yarayacak bir biçimde göz önüne seren ve duyu organlarıyla algılanmış şeylerin somut ya da düşüncel kopyası ya da “dış dünyadaki nesnelere zihinsel resim, kopya ya da tasarımı; gerçek ya da gerçek dışı bir şey ya da olgunun zihindeki tasarımı” (Cevizci, 2000: 179) olarak tanımlanabilir.

Türk Dil Kurumu imgelemi, duyarlık ile anlık arasındaki gerçek aracı; görüdeki çokluğu bir tasarım durumuna getiren, böylelikle her bilgiyi olanaklı kılan özel koşul olarak tanımlar. Yaratıcı imgelem temel ya da özgün imgeleri ya da imge içeriklerini bileşimler halinde bir araya getirerek, gerçekte olmayanın akılda tutulması ve onun yeniden işlenmesidir. Diğer bir tanımlamayla imgelem; geçmiş

yaşantılara özgü öğelerle, şimdiki yaşantılar arasında bağ kurma gücü ile nesnelere zihinde tasarlanabilme yetisi olarak tanımlanabilir.

Yaratıcı imgeleme ise; imgeler arasında beklenmedik ilişkiler kurmak, başkalarının göremediği ilişkileri görebilmek ya da ilişkileri başkalarından farklı görmek olarak tanımlayabiliriz. Yaratıcı imgeleme bireyin farklı donanımını gerektiren bir tavidir. Bu donanım; alansal yetkinlik, deneyebilme gücü, odaklanma ve sürekliliği kapsar. Bu yaratıcı tavrın bilimde ve sanatta örneklerine sıkça rastlanmaktadır.

İmgeler, bireyin imgeleme aracılığıyla oluşarak algımıza kılavuzluk ederler. Duyu organları aracılığıyla zihin, belleğe kaydolun verileri saklar ve biz bellek bölümünün gücüne ve seçiciliğine bağlı olarak istencimiz veya beklentilerimiz ekseninde kimi veriler sayesinde benzer veya benzer olmayan yeni bilgiler oluştururuz. Bireylerin dünyası bu imgeler ve imgeleri çözümlemesine yardımcı olan imgeleme örüntüsü sayesinde oluşur. Günümüzde zihinsel etkinliğinin bir özü olan imge; dilin, nesnelere, eylemlere, duyguların, düşüncelerin, fikirlerin, zihin durumlarının, duysal ve algısal bilinç neticesinde deneyimlerini temsil etmek için kullanılır.

Sanatsal imgeler gerçeğin yerini tutan basit görüntüler olarak düşünülmemelidir; aksi halde resimsel ve görsel eleştirilerde, çözümlemelerde yapıtların sadece biçimsel özelliklerinden bahsetmek gerekirdi. Bu bağlamda Maurizio Ferraris'in "bir imgenin, yalnızca açık biçimde referansta bulunduğu nesneyi veya kişiyi temsil ettiğini düşünmek gerçek bir saflık olur" (Ferraris, 2008:17) sözü tam da anlatmak istenilen düşünceyi özetlemektedir.

Nitekim sanatın başlangıcında ilk topluluklarda imgelerin, gerçekteki görünümüne daha sıkı bağlı olduğu ve bütüncül olarak taklit etmeye çalışıldığı görülmektedir. Büyüsel bir inanışla mağaralara hayvan resimleri ya da heykelleri yaparken ki görüntüsel gerçekliğe olan benzerliğin sebebi, o hayvanın da kendi güçlerine boyun eğeceklerine olan inançları ve imgelerin onları doğal güçler kadar gerçek ötesi güçlere karşı da koruduğuna olan inanışlarıydı. Ancak ilk dönemlerden günümüze ulaşan eserlerin bazılarının oyunsal amaçlarla yapıldığı da düşünülmektedir.

Sanatsal imge, bir Şeye benzetilen, O'nun yerini tutan tam da bu benzetme nedeniyle artık "O" görünen gerçeğe çağrışım yapabilen, fakat artık "O" olmayan yeni bir gerçekliktir.

Simge ise; işlevsel bir özelliğe sahip olduğundan izleyiciyi düşünsel etkinliğe davet edebilen, gösterdiği şeyi gizleyebildiği gibi gizlediği şeyi düşündürebilmektedir. Bu nedenle yansıtıcı bir özelliğe sahip olabilen simgeler insanların kavrama yeteneğini, hayal etme gücünü uyarır.

Sanat tarihçilerinin de belirttiği gibi imge ve simge kavramları sıklıkla birbirlerine karıştırılan, hatta birbirinin yerine kullanılan benzer kavramlardır. Simge sözlük anlamıyla; soyut bir kavramı somutlaştıran biçim ya da semboldür. Türk Dil Kurumu tanımlamalarında ise; duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne veya işaret, alem, remiz, rumuz, timsal, sembol olarak tanımlanmaktadır.

Bu iki kavram arasında kullanılışları itibariyle ortaya çıkan farklılık; simgenin içinde her zaman imge bulunmasına karşın, imgenin içinde her zaman simgenin bulunmayışıdır denebilir. Yani, kelime haliyle 'imge' yi içine alan 'simge', kavramsal olarak da onu içinde barındırıyor. Simge toplumsal bilinçaltını beslerken imge, kişisel bazda bireyin bilinçaltına kazınıyor. Tıpkı orak ve çekiç imgeleriyle oluşturulmuş kıvılcık bayrak gibi. Orak ve çekiç ideolojik temelleri temsiliyetteki başarıları ile komünizmin genel simgesi haline gelmiştir. Orak ve çekiç birer imge olsalar da, netleşmiş ve yerini bulmuş anlamlarıyla simgeye dönüşmüşlerdir (Demircan, 2013: 24).

İmge ve simge kavramları algı kavramının konumunu da belirlemektedir. Algı; duyu organları yardımıyla, çevredeki objelerin fark edilmesini, olayların açıklamasını içeren, bilgi alma süreci sonunda ortaya çıkan deneyimlerin önemli olduğu psikolojik bir durumdur. Aynı zamanda bir uyarıcı nedeniyle ortaya çıkabilen, bireyden bireye değişkenlik gösteren, davranışları yönlendiren ve eylemsellik açısından uygun bir bilgi alma yöntemi olan algı; kısaca duyularımızın topladığı verilerden bilinç edinme sürecidir.

Duyu organlarımıza ulaşan veriler, algılama olmaksızın tek başına fazlaca bir değer taşımazlar. Duyusal verilerin algılanması yani anlamlandırılması; etkin bir inceleme, seçme, sadeleştirme, problem çözme, ayırma, bağlama oturtma vs. gibi

işlemler neticesinde oluşan zihinsel süreci kapsar. Bu süreçte algılanan her şey kişiye göre farklılıklar gösterebilir.

Filozof Arthur Schopenhauer bu algılama süreci için; “akıl yürütme, dışil bir doğaya sahiptir, ancak aldıktan sonra verebilir” şeklinde tanımlar. " Algı sonrasında oluşan bilinç bazı insanlarda hızla, bazılarında daha yavaş olarak inşa edilir; ama tüm insanlarda her defasında yaşanan algılama süreci sürekli teyit edilmeye, değişime, dönüşüme, yeniden değerlendirilmeye ve akıl yürütmelere tabi tutulur. Beyin, zaman ve uzam içinde sürüp giden şeyler hakkında enformasyon olmadan çalışamaz (Arnheim,2009:15).” Bu bağlamda algılamanın ya da anlayabilmenin ön koşulu olarak, enformasyon toplamak ve enformasyonu işlemek oldukça önem kazanmaktadır.

Sonuç olarak görsel imgeler sadece zihne değil aynı zamanda bedene, duygu ve düşüncelere de hitap etmektedir. Bilinçli bir insan herhangi bir sanatsal imge gördüğü zaman, ona içinde henüz hiçbir şeyin olmadığı boş bir zihinle, yani “tabula rasa” olarak bakamaz. Çünkü imge üreticisi tarafından tarihsel ve kültürel olarak kendisine özgü olan, birbirleriyle çelişen ya da çekişen bireysel bir görme tarzını somutlar. Aynı şekilde izleyen ve inceleyen kişi de kendi bireysel bilinci düzeyindeki çıkarımları neticesinde görür. Bu anlamda Richard Leppert’e göre “sanat tarihi görmenin görüleceği bir yerdir... Bir gösterme anlamlandırma pratiği olarak sonu olmayan bir başlangıçtır. (Leppert, 2009: 22)”.

Bu araştırmada hayvan imgesiyle ilgili anlamlandırma konusunda; sanatçıların belli dönemlerde, belli kültürlerde önem verdiği dikkat çekmeye değer gördüğü göstergeler, imgeler üzerinden inceleme yapılmıştır. Bu bağlamda eserin türettiği anlamlarla ilgili bilgilerin oluşturduğu ikonografi, mitolojik göndermeler, alegoriler, imgeler, temalar bunların birbirleriyle aynı eserde ya da farklı eserler arasındaki ilişkileri gibi konulara ait çalışmaları kapsamaktadır. Dolayısıyla burada ifade edilmeye çalışılan şey, hayvan imgesiyle kurgulanmış temsillerde anlamın, hem sanatçı, hem izleyici hem de araştırmacı tarafından sürekli yeniden inşa edilmesidir.

Sanat konusunda her şeyin kısmi, eksik, süreksiz olabileceğini, ama asla yansız olmayacağını vurgulamak hayati bir önem taşıyor. Sanat eserleri, alıcılara

mütemadiyen aynı sinyali ya da sinyal kümesini gönderen radyo-televizyon vericileri gibi değildir: Burada anlam hem kullanıcı hem de yaratıcı tarafından dinamik olarak inşa edilir. Anlamın inşası, nesnelerin tarihsel ve toplumsal özgül koşullar altında harekete geçirdiği bitimsiz bir üretimdir.” Bir imge üzerine konuşmak, onun şifresini çözmeye çalışmak, şifre çözüldüğünde artık konuşulacak bir şeyin kalmayacağı ve nihai anlamın sözcüklere dökülmesiyle birlikte olayın biteceği bir şifre çözme işlemi değildir. Bir imge üzerine konuşmak, en nihayetinde, kişinin kendisini imgeyle ve imgenin temsil ettiği görüntüyle ilintilendirme girişimidir (Leppert,2009: 22).

2.1 Tarihsel Süreçte Hayvan İmgesi

Paleolitik ya da Yontma Taş Dönemi (MÖ 600000 ile 10000 arası) ilk insan varlığının anlatılabildiği ve eylemleri hakkında bulgulara sahip olunan dönem olarak bilinmektedir. Avcılık ve toplayıcılıkla geçinen ilk insanlarda toplumsal bilinç henüz gelişmemiş olup; yaş, cinsiyet gibi ayrımlar da söz konusu değildi. Sürüler halinde yaşayan bu insanlarda henüz soyut düşünme hakim olmadığı için bir bilinç yapısı, estetik ya da sanat yaratma kaygısından söz edilemez. Bu insanlar için hayatta kalabilmek ve sürüde kalabilmek en önemli unsurdu.

19. Yüzyılın ikinci yarısından günümüze kadar yapılan araştırmalarda, mağara duvarlarındaki tasvirlerin aşağı yukarı MÖ 15000' e kadar giden bir geçmişinin olduğunu gösteren birçok yazılı ve görsel kaynak bulunmaktadır. Tarih öncesi karanlık çağlarda yaşayan, yaşam savaşını çok ağır şartlar altında sürdüren bu insanlar ya da mağara insanları yaşamlarını avla sağlıyordu. Aynı zamanda insan; doğa güçleri karşısında çaresiz, buna karşı koyamadığı için de korkuyor ve onlara tapıyordu. . Bu tarz inançlara sahip topluluklar günümüzün modern yaşam tarzına hiç benzemeyen bir yaşayış biçimine sahip olduğundan, genellikle yazılı kaynaklarda "ilkel" olarak nitelendirilmiştir. Ancak araştırma sürecinde bu topluluklardan bahsederken ilkel topluluklar yerine ilk topluluklar nitelemesi kullanılmıştır. İnsanlığın geldiği ilkel koşullara yakın oldukları ve düşünme biçimleri, yaşam tarzları bizden farklı olduğu için ilk insanlar olarak nitelendirilen toplulukların tasvirlerinin ana konusu hayvandı. Erişilmesi güç ve dar dehlizlerden geçilerek mağara duvarlarına resmedilen imgelerin gerçeğe olan benzerliği ise son derece etkileyicidir. Paleontologların yaptığı araştırmalardan; ilk toplulukların, doğa güçlerine karşı korundukları ve kutsal saydıkları bu mağaraları bir tür tapınak olarak kullandıklarını, kült toplantılarının burada yapılmış olabileceğini ve duvarlardaki resimlerinde onlar için kutsal sayıldığı görülmektedir.

Mağara duvarlarına yaptığı resimlerde etkin bir gücün toplandığına, bunların bir tür büyü olduğuna inanıyor. Tasvir yoluyla düşmanı yok etmek, av bereketini sağlamak istiyor. Ölüm halinde bir hayvan resmi yaptı mı, bu resmin o hayvanın avlanmasını kolaylaştıracağına inanıyor. Her yandan şişlenmiş, ağzından burnundan kan fışkıran hayvan resimlerine mağaralarda çok rastlanması bunu kanıtıyor. Bunlar birer av tılsımıydı. Çiftleşen hayvan resmi bereketi sağlıyordu, sürü resmi ise bolluğu (İpşiroğlu 2009: 18).

19. yüzyılda İspanya' da (Resim 2.1.) ve güney Fransa'da (resim 2.2.) bulunan mağara resimlerinin yaklaşık 13000 yıllık olduğu düşünülmektedir. Bu resimler insan becerisinin günümüze kadar ulaşan en eski örneklerinden bazılarıdır.



Resim 2.1: Bizon, M.Ö. 15000-10000 dolayları Altamira Mağarası, Fransa



Resim 2.2: M.Ö. 15000-10000 dolayları Lascaux Mağarası, İspanya

Paleolitik ve Neolitik dönem arası bir geçiş dönemi olarak adlandırılan Mezolitik Çağda ise resmin konusu daha çok insan ve hayvan eylemleri şeklinde olup, koşarken, avlanırken sürüler halinde insan ve hayvan resimleri bulunmaktadır.

“İnsanın kendisini toplumun bir parçası, ondan ayrılmayan bir etkin varlık olarak duyduğunu bize anlatan bu resimler, onun doğa üzerinde belli bir egemenlik sağlamaya başladığını gösteriyor. Hala tüketici olarak yaşıyor ama, yaşam

alanının genişlemiş olduğu anlaşılıyor: Balıkçılık başlıyor, yeni araçlar, özellikle kayak, kızak gibi hareketi çabuklaştıracak araçlar bulunuyor (İpşiroğlu 2009: 18)”.

İnsan yaşamındaki bu büyük değişiklikler toprağın ekilmesi, hayvanların evcilleştirilmesiyle devam ediyor. İnsanoğlu eline aldığı Şeye Şekil vermeye, yaşamını düzene sokmaya başlıyor. Tarım ve hayvancılıkla uğraşarak yaşamını devam ettiren toplulukların zamanla yaşam ve doğa koşullarının farklılıkları nedeniyle inanç ve inanç sembolleri de birbirinden ayrılıyor.

İkel topluluklar için sanat imgelerin gücüne duyulan inanışlara yakından bağlıdır. Günümüzde hala büyüsel amaçlarla kayalıklara hayvan imgeleri çizen, geleneksel ve dinsel törenlerinde hayvan kılığına girerek, hayvanlar gibi hareket ederek danslar yapan bazı toplulukların olduğu bilinmektedir. Böyle davranarak onlara karşı güç sağladıklarına inandıkları gibi, bazı hayvanlarla da akraba olduklarına inanmaktadırlar. Aslında, ilk toplulukların bu tarz inanışları çağımızdan çok da uzakta yaşanmamıştı. Romalılar Romulus ve Romus'un bir dişi kurt tarafından emzirildiğine inandıklarından, Capitol merdivenleri yakınında bir kafeste canlı bir dişi kurt beslenmiştir ve bu kurdun bronz bir imgesi, Roma' da Capitol'de durmaktadır (Resim 2.3.).



Resim 2.3: Dişi Kurt (Lupa Roma) Capitol Müzesi, Roma, İtalya

2.1.1. Mitoloji ve Medeniyetler Sürecinde Hayvan İmgesi

Mitoloji; Yunanca masal, hikaye anlamına gelen "mythos" ile söz anlamına gelen "logos" kelimelerinin birleştirilmesinden ortaya çıkmıştır. Bir din ya da halk kültüründe yaşadığı varsayılan tanrıların, tanrıçaların, kahramanların, perilerin hayat ve maceralarından bahseden efsanelerdir. Konusu genellikle evrenin ve insanın yaratılışı olan mitlerde, çoğunlukla tanrı, tanrıça ve doğaüstü varlıkların hikâyelerinden bahsedilir.

Aşağıda sırasıyla Mezopotamya, Anadolu, Antik Mısır, Antik Yunan medeniyetlerinde hayvan imgesinin hangi nedenle ve ne şekilde kullanıldığına dair bilgi ve görsellerle dönemsel özelliklere yer verilmiştir.

Mezopotamya bölgesi Dicle ve Fırat nehirleri arasında kalan tarımsal açıdan çok verimli topraklara sahiptir. Bu nedenle Mezopotamya bölgesinde birçok işgal gerçekleşmiş ve önemli uygarlıklar kurulmuştur. Bunlar MÖ 3500- 539 yılları arasında farklı zamanlarda kurulmuş olan Sümer, Akad, Elam, Babil ve Asur Uygarlıklarıdır. Sümerliler MÖ 3200'lerde yazıyı keşfeden ilk uygarlıktır. Dil, tıp, astronomi, matematik, hukuk, din, fal, büyü gibi alanlarda birçok gelişmelere sahip olan ve tabletlerdeki çivi yazıları sebebiyle döneme ait birçok bilgiye ulaşılabilen önemli bir uygarlıktır. Yaratılış ve tufan efsanelerine ilk kez Sümerlilerde rastlanmaktadır.

1920'li yıllarda bulunmuş Sümer Medeniyetinin başkentine ait olan "Ur bayrağı" ya da "Ur Standardı" (Resim 2.4.) olarak bilinen eserin günümüzden 4500 yıl öncesine ait olduğu düşünülmektedir. Günümüzde Londra'daki British Müzesinde sergilenen Ur Standardı incelenecek olursa; 3 bölüme ayrılmış, çevresi Afgan ve Hindistan taşlarıyla, deniz kabuklarından oluşan mozaik şeklinde çerçevelenmiş çekmeceli bir kutu şeklindedir. Sahneler yaşamdaki sırayla işlenmiş gibidir. Konusu ise savaş ve barış olarak düşünülmektedir. Atlı savaş arabaları ve sıralanmış silahlı adamlar, yendikleri düşmanın cesetlerini ezip geçerken, çıplak tasvir edilmiş esirler kralın huzuruna çıkarılmıştır. Barış tarafındaysa bazı insanlar yük taşırken, diğerleri, bir orkestranın eşlik ettiği bir şölen için ya da hediye olarak sunulduğu düşünülen kesilecek hayvanları gütmektedir. Dikkatli incelendiğinde

sahneler aşağıdan yukarıya doğru hiyerarşik bir sıralama söz konusu olup figürlerin boyutları da bu anlamda büyütülerek tasvir edilmiştir.



Resim 2.4: Ur Bayrağı ya da Standardı, MÖ 2500 civarı, British Müzesi, Londra

Sanat tarihinde ve birçok medeniyette sıklıkla gördüğümüz kanatlı küre sembolü ise ilk kez Mezopotamya'da görülmüş olup sonraları çift başlı kartal figürü şeklinde bütün Orta Asya'ya yayılmıştır (Resim 2.5.). Yapılan arkeolojik kazılar ve araştırmalarda bu semboller sıklıkla karşımıza çıkar. Kanatlı küre sembolleri tabletlerde, mühürlerde, tapınak duvarlarında, genellikle tanrılar ve krallarla birlikte anılır. Tanrısal ve göksel bir semboldür. Geçmiş bütün medeniyetlerde; Sümerler, Mısırlılar, Akadlar, Hititler, Babiller, Asurlar gibi birçok uygarlık tarafından en üstün, en büyük ilahi, tanrısal sembol olarak saygıyla kabul edilmiş ve bir çok yere betimlemişlerdir.



Resim 2.5: Asurlulara ait Kanatlı Küre ya da Kanatlı Disk Örneği, MÖ 2500 civarı Paris Louvre Müzesi

MÖ 2000'li yıllarda Anadolu' da yaşamış Hitit Uygarlığı ve sanatının simgesi sayılan Güneş Kursu genellikle tunçtan yapılmaktadır. Güneşi simgelediğine inanılan dairesel biçimdeki formun etrafına yerleştirilmiş öğelerden oluşmaktadır. Bazılarının üzerinde barışı simgeleyen geyik imgesi, bazılarında ise üremeyi temsilen kuş, ağaç figürleri ve ses çıkarmayı sağlamak amacıyla da bazı parçalar kullanılmıştır. Çorum Alacahöyük' teki kazılarda önemli parçaları bulunmuş olan dini törenlerde kullanıldığı düşünülen Hitit Güneş Kursu, halkın simgesi haline gelmiş ve Anadolu Medeniyetlerine ait en eski örneklerdendir. Yapılan kazılardan çıkan buluntulardan anlaşıldığına göre, Hatti Kralları öldüğünde yanlarına Güneş Kursu ve ona benzeyen bazı özel nesnelere beraber gömülürmüş. Kazılarda buna benzer tarihi eserler bulunmuştur (Resim 2.6.).



Resim 2.6: Güneş Kursu, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara

Neolitik çağın neredeyse bu çağla özdeşleştirilmiş olan Ana Tanrıça figürü ise Anadolu Medeniyetlerine ait en bilinen örneklerindendir (Resim 2.7). Kaynaklara göre; MÖ 25000'ler de yapıldığı yazılan Willendorf Venüsü'nü heykelciğini de andıran (Resim 8) Ana Tanrıça figürü genellikle iki yanında kedigillerden iki vahşi hayvanla tasvir edilmiştir. Bu tasvir ile onun, doğaya ve vahşi yaşama egemen oluşunu vurgulamak amacıyla yapıldığı düşünülmektedir. Yapılan kazılarda Neolitik yerleşim bölgelerinde ve özellikle Anadolu' da çok sayıda örnekleri bulunmuştur.



Resim 2.7: Çatalhöyük'te bulunan Ana Tanrıça Heykelciği, MÖ 6500-7000 civarı



Resim 2.8: Willendorf Venüsü, MÖ 25000 civarı, Viyana Doğa Tarihi Müzesi

MÖ 5000'lerde, Nil nehrinin çevresindeki topraklarda suyu daha verimli kullanabilmek amacıyla sulama kanalları oluşturarak tarımla geçinmeye başlayan Mısırlılar koyun, keçi ve domuz besleyerek hayvancılıkla da uğraşmışlardır. Hanedanlık dönemlerinde krallar, halkın üstünde egemenlik kuran kutsal bir varlık olarak sayılıyordu. "Bu dünyadan ayrıldığı zaman da, yanlarından geldiği tanrıların arasına yükselecekti. Kral gökyüzüne çıkarken piramitler, olasılıkla, O'nun çıkışını kolaylaştıracaklardı. Ama her şeyden önce Kralın kutsal bedeninin korunmasını sağlayacaklardı. Çünkü Mısırlılar, ruhun, öte dünyada yaşamını sürdürebilmesi için, bedeninin korunması gerektiğine inanıyorlardı (Gombrich, 2007: 55)".

Mısırlılar için sanatçının görevi her şeyi eksiksiz, açık bir şekilde resmetmek ve sonsuza kadar korumaktı. Bu durum Mısırlılar için güzellikten çok daha önemliydi. Duvarların üzerine kazılarak yapılan resim yazısı yani; hiyeroglifler aracılığıyla ise sonsuza kadar var olmayı kesinleştirmek ve din adamlarının tanrılarla iletişim kurmalarını sağlamak amacıyla yapılıyordu. Her biri tek bir harfi temsil eden 24 harften oluşan hiyeroglifler neticesinde, günümüzde bu medeniyete dair birçok bilgiye ulaşılmaktadır. Hiyerogliflerde ve mezar süslemelerinde yaygın olarak kullanılan ölüm tanrısı Anubis çakal kafalı, su tanrısı Sobek aynı zamanda cehaleti simgelediğinden timsah kafalı, doğruluk ve adalet tanrısı Ma'at kuş kanatlarıyla, Gök Tanrısı Horus ise doğan ya da doğan başlı, bilgeliğin tanrısı olan Thoth ise kafası ibis kuşu (aynak kuşu), gövdesi insan şeklinde resimlenmiştir (Resim 2.9.).



Resim 2.9: Mısır Deir el Bahari'deki Hathepşut Tapınağı Duvarındaki Hiyeroglif Örneği, MÖ 5000 civarı, 18. Hanedanın 6.firavunu Thutmose ve Horus

Mısır sanatında, firavunun gücünü göstermek amacıyla, bazen gövdesi aslan, başı insan biçimindeki güçlü bir sfenks şeklinde betimlenerek gösterilmiş olup, bu durum onun birçok şekil alabilen bir Tanrı olduğunu halka hatırlatmak içindi.

İnsanlar tanrılarının, kendileriyle özdeşleştirilen hayvanların içine girmek üzere ruhlarını gönderebildiklerine inanırlardı. Geç dönemle birlikte bunun bütün hayvanlar için olduğu inancı başladı. Örneğin, güneş tanrısı Bast'ın ruhunun kedide yaşadığına inanılırdı. Kediler öldüklerinde mumyalanıyordu. Çoğu, milyonlarca mumyalanmış kuş, kedi, köpek ve başka hayvanın olduğu Sakkara'daki mezarlık gibi hayvan mezarlıklarına gömülürdü. Sakkara'ya gömülen diğer bir önemli hayvanda Apis boğasıydı. Bunlar kuyruklarındaki iki beyaz tüy ve alınlarındaki beyaz leke dışında siyah olurlardı. Dini bayramlarda ve törenlerde kullanılırdı.(Bingham ve diğerleri, 2012: 95).

Mısırlılar kutsal saydıkları hayvanları hiyerogliflerinde, rölyeflerinde, heykellerinde, tapınaklarında kullandıkları gibi, günlük yaşama dair birçok betimlemelerinde, kullandıkları tabak, çanaklarında, oyuncaklarında, takılarında birçok nesnelere hayvan imgesine yer vermişlerdir. Örneğin, savaş sonrası askerlere zafer ödülü olarak verilen kolyelerinde, sinek imgesi kullanılmıştır (Resim 2.10.). Mısırlılar için kutsal sayılan böcek (bok böceği) imgesi yaradılışın sembolü, üreme, bilgelik, reenkarnasyon, ölümsüzlük ile özdeşleştirildiğinden birçok yerde karşılaştığımız bir imgedir. Günümüzde hala tılsımlı ve uğurlu olduğuna inanan birçok insan olduğu düşünülmektedir (Resim 2.11.)



Resim 2.10: Savaş sonrası askerlere verilen ödül takısı



Resim 2.11: Edfu Tapınak Duvarından Kutsal Mısır böceği hiyeroglifi

Bir Antik Yunan efsanesine göre; Tanrı Zeus güzel prenses Europa'ya aşık olur. Zeus kendini bir boğaya dönüştürür ve sırtında Europa ile Girit'e kadar yüzer. Sonrasında oğullarından biri olan Minos, Girit'in yeni kralı olur... (Bingham, Chandler, Chisholm, Harvey, Miles, Reid, Taplin, 2012: 149) (Resim 2.12.).



Resim 2.12: Antik Yunan Vazosu Europa Zeus' un sırtında, Paestum Arkeoloji Müzesi, İtalya

Mısır Medeniyetinde de kutsal olan, yeniden doğuşu simgelediğine inanılan boğa ise ölümsüzlük ve tanrısallığın sembolüydü. "Güçlü ve üreme özelliği ile donanmış boğa, tarih öncesi çağlardan beri erkeksi ve yaşamsal gücün sembolü olmuştur ve o çağlardaki hayvan temsillerinde birinci planda yer almıştır. Aynı zamanda bir bolluk ve bereket sembolüdür (Gardin, Olorenshaw, Gardin, Klein 2014: 117)".

"Antik Yunan da boğa başı; bereketle ilişkilendirilmiş ve artık doğa dinlerinin yerini mitoloji almıştı. VI. Yüzyılda mitolojinin yerini felsefe alıyor, özgürlük ve eşitlik bilinci uyanıyor insanda, içinde yaşadığı toplum karşısında sorumluluk duyuyor, teokrasinin yerini demokrasi alıyor (İpşiroğlu, İpşiroğlu,2009: 22)". Bu dönemde insana verilen değer arttığını, tanrılarla insanların işbirliği içinde olduğunu, hatta tanrıların insanlaştırdığını okuduğumuz birçok kaynak bulunmaktadır. Günlük yaşama dair birçok nesnelere, amfora olarak adlandırılan vazolarında, heykellerinde, rölyeflerinde, sikkelerin üzerinde ve bir çok süs eşyalarında, av sahnelerinde ve savaş sahnelerinde hayvan imgesinin kullanıldığını görmekteyiz (Resim 2.13.).



Resim 2.13 Antik Yunan dönemine ait sikke örnekleri

Antik Yunan döneminde sıklıkla hayvan imgeleri kullanılmakla birlikte Mitolojideki birçok Tanrı ve Tanrıça mitoslarında bir ya da birden fazla hayvanla sembolik olarak betimlenmiştir. Örneğin, Tanrıların Kralı Zeus'un simgesi gücü temsil eden kartal, akıl ve savaş tanrıçası Athena'nın simgesi bilgeliği temsil eden baykuş, Zeus'un karısı Hera'nın sembolü ise tavuskuşuydu. Bu mitos yazar Deniz Gezgin'e göre;

Tavuskuşu kıskançlığıyla ünlü tanrıça Hera'nın yanından hiç ayırmadığı kutsal hayvanıydı. Kocası Zeus'un İnek İo ile ilişkiye girdiğinden şüpheleniyordu. Kıskançlığı nedeniyle yanından hiç ayırmadığı, çok gözlü hizmetkarı Argos'u bekçi olarak görevlendirir. Durumu öğrenen Zeus İo'yu korumak için Hermes'i Argos'u öldürmeye gönderir. Hermes büyük bir kurnazlıkla kutsal sopası sayesinde Argos'un bütün gözleriyle uykuya dalmasını sağlar ve onu öldürür.

Hera Argos'un ölmesine çok üzülür ve yanından hiç ayırmadığı bu yardımcısının gözlerini alarak tavuskuşunun tüyelerine takar. Böylelikle tavuskuşuyla birlikte Argos'un da hiç yanından ayrılmadığını düşünür şeklinde anlatılmıştır (Gezgin,2014:164).

Yunan Mimarisine ait kazılarda tapınakların duvarlarından günümüze ulaşan kabartma motiflerinde ve heykellerde mitolojik kanatlı Tanrı ve yaratıklara dair imgelere rastlanmaktadır. M Ö III. yüzyıldan kalma kanatlı zafer Tanrıçası Nike heykeli (Resim 2.14.), kanatlı at sekinde tasvir edilen Pegasus, yılan saçlı Medusa heykelleri, yarı insan yarı at şeklindeki sentorlar ve yarı insan yarı keçi görünümündeki faunuslar bunlara örnek olarak verilebilir.



Resim 2.14: Kanatlı Zafer Heykeli Nike, MÖ 220-190 civarı 328 cm, Louvre Müzesi, Paris

Helenistik bir uslubun devamı olarak yaşayan Romalılar, yeni imparatorluklarını kurarken sanatlarında da çok büyük değişiklikler olmadı. Çünkü Roma'da yaşayan sanatçıların çoğunluğunun Yunan olması nedeniyle geçmişte öğrenilen uslubun bir devamı olarak yapıtlarını üretiyorlardı. Ancak, Romalıların dünyanın efendisi olmaya başladığı yıllarda mimari alanda önemli değişiklikler olduğunu tarihi Roma hamamlarından ve su kemerlerinden, zafer taklarından, Roma' daki Collesseum

diye bilinen geniş arenalardan anlayabiliyoruz. Genellikle Lahitlerde, bazilika mimarilerinde, av sahnelerinde ve atlı anıtsal heykellerinde hayvan imgeleri kullanılmıştır.

"Romalılar da zaferlerini övünerek sergilemek ve askeri seferlerinin öyküsünü anlatmak istiyorlardı. Örneğin Traianus, Daçya' da (şimdiki Romanya) yaptığı savaşların ve kazandığı zaferlerin resimli kronolojik öyküsünü göstermek amacıyla dev bir sütun diktirdi. Bu sütunda Romalı askerlerin yağma yapışını, savaşmasını ve fethedişini görüyoruz (Gombrich, 2007: 122) (Resim 2.15.- 2.16.)". M.S. 106- 113 dolaylarında yapılan ve günümüzde Roma' da bulunan Trainaus Sütunu' ndaki hikayesellik, figürler ve atlar şehre ait duvarlar ve savaş titizlikle anlatılmış olup bütün detaylar son derece özenle betimlenmiştir.



Resim 2.15 - 2.16.: Traianus Sütunu, 38 metre, Roma, M.S. 114 dolayları ve Sütundan detay

Klasik Roma sanatının bir devamı olan ve Hristiyanlığın yayılmaya başladığı Bizans imparatorluğu' nun başkenti Konstantinopolis yani bugünkü İstanbul şehrinde de önemli mimari yapılanmalar, kiliselerden günümüze ulaşan birçok eser bulunmaktadır. Kilise duvar süslemelerinde kullanılan canlı yoğun renkli taş ve cam parçaları teseralardan oluşan tümüyle hristiyanlığa dair Meryem Ana ve İsa figürleriyle, İncilden sahnelerin ve dönemin kral ve kraliçelerine ait

görsellerinin de bulunduğu mozaikler söz konusudur. Özellikle İstanbul Arkeoloji müzesinde bulunan Büyük Bizans Sarayındaki örneklerde;

Eşsiz bir ustalıklarla işlenmiş Bizans Büyük Sarayı mozaikleri, uzmanlar tarafından M.S. 450–550 yılları arasına tarihleniyorlar. Mozaiklerin zeminini oluşturan beyaz fon, balık pulu tarzında işlenmiş. Bu mozaiklerdeki konular dinsel içerikli değil, günlük hayattan ve doğadan alınmışlar. Kertenkele yiyen grifon, fil ve aslan mücadelesi, bir kısırağın tayını emzirmesi, kaz güden çocuklar, keçi sağan adam, eşeğine yem veren çocuk, testi taşıyan genç kız, elma yiyen ayılar ve avcı kaplan mücadelesini betimleyen sahneler müzede sergilenen mozaiklerden en göze çarpan örneklerdir (<http://www.muze.gov.tr/tr/muzeler/buyuk-saray-mozaikleri-muzesi>) (Resim 2.17.).



Resim 2.17: İstanbul Arkeoloji Müzesi, Tablonun merkezinde yer alan kartalla yılanın savaşı, imparatorun Bizans'ın düşmanlarını alt edişinin sembolüdür.

Antik Çağ ile Rönesans arasında kaldığından, "Orta Çağ" adı verilen dönem Karanlık Çağ olarak da bilinmektedir. M.S. 400 lerde başlayan kavimler göçü ve sürekli göçler nedeniyle bölgede yaşanan bir kargaşa söz konusudur. 5. Yüzyılda Roma'nın zayıflamasıyla Avrupa'da güç ve otorite boşluğu yaşanır. Dolayısıyla Ortaçağ' da bireysel sanat yoktur. Bu düşünce bağlamında tüm sanatçılar feodal yapı ve skolastiğin etkisinde dini içerikli eserler üretmek zorundaydı. Erken Ortaçağ olarak nitelendirilen dönemde, sürekli göç ettiklerinden anıtsal mimari eserleri ya da eserleri süsleyen resimleri de yoktur. Sanatçılar genellikle küçük süs eşyaları, ahşap oymalar, maden işlemleri ve manastırlarda gelişen el yazması incilleri resimlemişlerdir.

Sanat Dünyamız adlı dergide hayvan fizyonomisi üzerine yazılan makalesinde yazar Jurgis Baltrusaitis, XV. yüzyılda Michael Savonarola' nın (yaklaşık 1450) *Speculum physionomice* adlı kitabından alıntıladiğı yazısında; insanların doğdukları tarihe denk düşen burçların onların dış görünüşleri ve karakterlerini belirlediğinden, insanın dört ana karakterinin ise dört hayvana karşılık geldiğinden bahseder. Çabuk öfkelenenin naturasının ateş ve aslana, ağırkanlı olan suyun ve kuzunun, canlı ve hareketli kişilerin havanın ve maymunun, üzüntülü ve kötümser kişilerin ise toprağın ve domuz yavrusunun mizacında olduğundan söz edilmektedir. Savonarolo' nın vücudun her bölümüne ilişkin tasvirlerde bulunurken fiziksel benzerliklerden bahsetmediğini ancak karakteristik özelliklerin insanoğlunda bulunabileceğini hatırlatmakta ve bu durumun ortaçağ anlayışını etkilediğini vurgulamaktadır. (Baltrusaitis,J. - Çev: Göktepe, E. 2009).

Ortaçağa ait eserlerde ilk çağa ait büyüsellığın, fantastik ve efsanevi bir şekilde bütün canlılar aleminin tekrar bir araya geldiği ya da birbirine karıştığı melezeleştiği ve daha farklı bir niteliğe bürünen figüratif bazı yaratıklar gözlemlemek söz konusudur. Dönemin sonunda ise Gotik ve Romanesk olarak çözümlenen üslup anlayışları sözkonusudur.

2. 1. 2. Rönesans Sürecinde Hayvan İmgesi

Rönesans, insanı ve insanın dünyadaki utkusunu temel alır. Bu nedenle Ortaçağdan köklü bir kopuş anlamını da taşır. 13. yüzyılda değişimin başladığını işaret eden ilk sanatçı kuşkusuz Giotto Di Bondone'dir. Rönesans dönemi 14 ve 15. yüzyılda antik çağa yeniden yönelişin, coğrafi keşiflerin ve arayışların başladığı, dinden uzaklaşıp doğaya yönelmenin, bireycilik ve hümanizmin yaşandığı önemli bir dönemdir. Resimlerin konusu Antik ve pagan olduğu gibi, sıradan nesne ve insanlar da resmedilmiştir.. 1480' lerde sanatçı Sandro Botticelli ile konular arasına mitoloji de girmeye başlamıştır. Rönesans Dönemi Gotik Sanatın çok etkili olamadığı, ekonomisi güçlenmiş, sanata ve edebiyata ilgi duyan zengin sınıfının da etkisiyle İtalya' da ortaya çıkmış ve sonrasında tüm Avrupa'da etkili olmuştur. Bilindiği üzere Rönesans yeniden doğuş anlamına gelmekle birlikte özgür düşüncenin ve düşünceye ait ürünlerin yeniden doğması, yeniden insan yaşamının anlamlandırılması anlamına gelmektedir.

Ortaçağ boyunca insan ve insanın kişiliği siliktir. Rönesansla birlikte ortaya çıkan portre sanatı insanın hem fiziksel hem de iç dünyasına tutulan bir ayna olmuştur. Rönesans sanatçıları gerçekliği ideale yükseltmeyi denemiş ve resimle ilgili her türlü tekniği geliştirmiştir. Anıtsal mimari ve heykelleri ile yaratıcılığı, perspektif derinliği ve zenginliği bütün güzelliğiyle gözler önüne sermişlerdir.

Rönesans döneminde sanatta hayvan imgesi çoğunlukla sembolik olarak kullanılmakla birlikte sanatçının doğaya yaklaşması nedeniyle ve sanatsal gelişimi için yapmış olduğu insanın fizyognomonisine dair yani beden ve yüz hatlarından yapılabilecek karakter analizleri ile ilgili çizim ve eskizlerde hayvan imgeleri kullandıkları görülmektedir. Dönemin öncülerinden sayılan bilim adamı, mimar, mucit, heykeltıraş, ressam sanatçı Leonardo Da Vinci'nin, 1492 civarında yaptığı "Erminli Genç Kadın" Portresinde görülen genç kadının Milano Dükünün 17 yaşındaki sevgilisi Cecillia olduğu düşünülmektedir. Kucağında tuttuğu beyaz ermin hayvanının ise Cecillia'nın saflığını, iffetini ve erdemini temsil ettiği düşünülmektedir (Resim 2.18.).



Resim 2.18: Leonardo Da Vinci, Erminli Genç Kadın Portresi, yaklaşık1492, Czartoryski Müzesi, Polonya

Dönemin diğer önemli sanatçılarından Albrecht Dürer'in 1504' te yapmış olduğu Adem ve Havva gravüründe ise, eserin yapıldığı kentin ve yılın yazıldığı plakanın, üzerindeki dalda duran bir papağan tarafından korunduğu düşünülmektedir. Gravürde arka planda görünen geyik, inek, kedi ve tavşanın melankoliyi, şehvet, vahşet ve ataleti simgelediği düşünülmektedir (Resim 2.19.).



Resim 2.19: Albrecht Dürer, Adem ve Havva, 1504, Gravür,25,1 x 20 cm, Prado Müzesi, İspanya

Yeryüzünü ve yeraltını simgeleyen yılan imgesi en eski çağlardan günümüze birçok medeniyette ve mitoloji de karşımıza çıkmaktadır. Geçmişten günümüze birçok kültürde tıbbın simgesi olan yılan imgesi, tek tanrılı dinler döneminde yaratılışın insanı en ayartan, kandıran simgesi, hatta şeytanın ta kendisini sembolize eden imge olarak da kullanılmıştır. Yunan mitolojisinde Dürer gibi birçok sanatçının konusu olan yaratılış ve cennetten kovulma sebebi sayılan yasak elmanın yenildiği Adem ve Havva tasvirlerinin genelinde yılan imgesi kullanılmıştır.

Yine bu bağlamda Hollandalı sanatçı Hieronymus Bosch' un 1504 - 1510 yılları arasında yaptığı triptik tablosu cennet, cehennem, dünya ve dünyanın yaratılışı sahnelerinden oluşmaktadır. Tablonun sol panelinde Adem ve Havva ve harikulade hayvanlar eşliğinde cennet tasvir edilmiştir. Orta panelde çıplak figürler, şahane meyveler ve kuşlarla dünyevi zevkler resmedilirken, sağ panelde ise günahkarların cezalandırılışlarını gösteren cehennem tasvir edilmiştir. Dış paneller kapatıldığında ise rölyef üzerinde tanrının, dünyayı yaratışını konu alan eser görünmektedir (Resim 2.20.).



Resim 2.20: Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1504- 1510, Pano üzerine yağlıboya, 220 x 390 cm, Prado Müzesi, İspanya

Form ve espas anlayışı, kendine özgü üslub ve yöntemi ile geliştirdiği yağlıboya tekniği sayesinde çok önemli eserler üreten Flaman sanatçı Jan Van Eyck'in "Arnolfini ve Karısı" isimli eserinde bir çok sembolik anlam taşıyan objeler kullanılmıştır. Özellikle eserde Arnolfini ve karısı arasında duran köpek, evliliğine olan bağlılığını, sadakatini simgelemek amacıyla kullanılmıştır (Resim 2.21.).



Resim 2.21: Jan Van Eyck, Arnolfini ve Karısı, 1434, ahşap üzeri yağlıboya, 82 x 60 cm, National Gallery Londra

Rönesans döneminde bir çok resimde köpek imgesinin kullanıldığı eserler bulunmaktadır. Jan Van Eyck'den sonraki dönemlerde köpek artık güncel yaşamın bir parçası haline gelmiştir. Toplumda, köpeğe verilen değer oranında sanatçılar da eserlerinde yer vermişlerdir. Sanatçıların yaptığı eserlerde, oda içi sahnelerinde, aile resimlerinin çoğunda çocuklarla birlikte mutlaka bir köpek de bulunmaktadır. Rokoko döneminde özellikle Fransız sanatında süs nesnesi olarak görülen köpek imgesi, saray çevresinin şık kadınlarının kucaklarında, süslü eteklerinin dibinde oturan tüylü köpekler girmiştir resimlere (İpşiroğlu, 2011: 28-29).

İtalya'da Rönesans süresince dizginlenen dinsel güçler, 1523' den sonra, Rönesans akımının yaratıcılığını tüketmeye yüz tuttuğu sırada atılıma geçiyor ve Rönesansla Barok arasında bir geçit dönemi başlıyor. Sonraki dönemler, klasik rönesans sanatının etkisi altında, bu dönemin getirdiği yeni değerleri görmeyip onda sadece Rönesans'ın özünden uzaklaşma ve soysuzlaşma olarak görüyor, ve sanat etkinliğinin yapay bir biçim oyununa döktüğünü anlatmak için, bu dönem uslubunu, olumsuz bir deyimle "Maniyerizm" diye adlandırıyorlar. Oysa Maniyerizm akımıyla sanata yeni değerler açılmıştı. Kuşkusuz Maniyerizm, Rönesansın ideal biçim anlayışının bozulmasına yol açmıştı, fakat bu bir soysuzlaşma değildi. Doğan yeni değerler kendi biçimlerini bulabilmek için, Rönesans formunu zorluyorlardı. Bu zorlama olmadan, Batı sanatı tarihinde yeni bir dönem uslubu olarak Barok düşünülemez (İpşiroğlu, 2009: 107).

Rönesans' a bir tepki olarak doğan Maniyerizm'le XVII.yüzyıl sonlarında sanatta özellikle Kuzey Avrupa sanatında portre, naturmort, oda içi, manzara resimleri gibi yeni açılımlar ortaya çıkmaktadır.

Rönesans sonrasında Maniyerizm ile başlayan değişim süreci, Kuzey Avrupa' da dinsel hayattaki reformlar nedeniyle toplum hayatının keşfiyle Realizm akımına doğru yön almıştır. Dönemin öncü sanatçılarından sayılan Pieter Bruegel eserlerinde hayatı olduğu gibi resmederek, seyircisine belli bir yargıyı kabul ettirmekten çok kişisel yorumunda onu bağımsız bırakan eserler üretmiştir. Eserlerinde görülen imgeler tümüyle hayatın gerçeğini anlatmak üzerine resimlenmiştir.

Hollanda sanat tarihinin en önemli sanatçılarından Rembrandt Harmenszoon Van Rijn' in 1655 yıllarında ürettiği "Asılı Sığır Eti" isimli eseri dönemin en radikal ve özellikle ifade türü açısından oldukça dikkat çeken çalışmasıdır. Eserin kompozisyonu, sanatçının boyayı kullanım biçimi, ışık ve gölgeyi kullanımındaki başarısı oldukça yetkindir. Dönemin dinsel, mitolojik konularının tamamen dışında olması sebebiyle resmedilmesi çok şaşırtıcıdır. Rembrandt' ın bu eserindeki ifade o kadar güçlü ve etkileyicidir ki; 20. yüzyıl sanatçılarından Chaim Soutine ve Francis Bacon gibi bir çok kişiyi etkisi altına almıştır. (Resim 2.22.)



Resim 2.22: Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, İpe Asılı Sığır, 1655, 94x 67 cm, Louvre Müzesi, Paris

2. 1. 3. Modernizm Sürecinde Hayvan imgesi

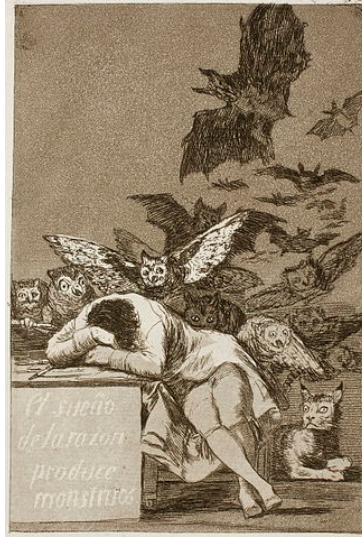
Modernite çağı aydınlanma ile başlayan (yaklaşık olarak 1687 - 1789 yılları arası) ve Isaac Newton gibi entellektüel liderler aracılığıyla bilimin dünyayı kurtarma potansiyeline olan inancı destekleyen bir dönemdir. Bu dönem aynı zamanda entellektüel anlamda filozofların akıl yoluyla evrensel hakikatlere ulaşabileceklerine inanan Rene Descartes(1596-1650) ve daha sonra Immanuel Kant (1724-1804) gibi filozofların söylemleriyle şekillenmiştir. Modernitenin politik liderleri de, aklın adil ve eşitlikçi bir toplumsal düzen oluşturabileceği inancıyla, akli toplumsal değişime ilerlemenin kaynağı olarak yüceltmıştır. Bu tür inançlar Amerikan ve Fransız demokratik devrimlerini beslemiştir. Modernite: Bağımsızlık Bildirgesi, Fransız Devrimi, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları üzerinden günümüze ulaşır (Barrett, 2012: 47)

Aydınlanma, inanca karşı bilgiyi, teolojiye karşı bilimi ön planda tutar. Modernizm ise aydınlanma düşüncesini temel alır, akli ve bilimi ilerlemenin aracı olarak görür. 18. Yüzyıl Aydınlanma dönemi ile başlayan Modernizmi betimleyen temel olgular; aklın egemenliği, rasyonellik, mantık, bilimsel ve evrensel doğrular, yenilikçilik, bilimsellik gibi kavramlardır. Modernizm süreci aydınlanma ve ilerleme olgusu ile, herşeyde akli egemen kılmış, insanları kaderci yaklaşımdan kurtarmak istemiş, dolayısıyla bilimsel, kültürel ve teknik alanlar gibi birçok alanda devrimlere öncülük etmiştir. Modernizm, toplumsal alandaki insan uygarlığının; laikleşme, sanayileşme aracılığıyla uğradığı toplumsal, siyasal ve ekonomik bir dönüşümdür.

Sanatta modernizme öncülük ettiği için öncelikle Romantizmden bahsetmek gerekebilir. Öznellik yolunda yeni bir atılım olan Romantizm, bireyin içe dönüklüğü, içsel dünyası ya da rokoko döneminde hiç yeri olmayan özlemek, geçmişe bağlılık, yurtseverlik, ölüm korkusu gibi birçok duyguların sanata girmeye başladığı dönemdir.

Romantizm akımının önemli isimlerinden sayılan İspanyol sanatçı Francisco Goya'nın (1746- 1828) eserlerinin, yaşadığı döneme ait bilgi veren önemli belgeler olduğu düşünülür. Portreleri, gravürleri ve özellikle savaş konulu eserlerinde, insan, ilk kez batı resminde, acımasız bir gerçeklikle insandan çok hayvansı yanıyla gösteriliyordu. Burada özellikle söz edilmek istenen eserleri , 1790 'larda Los Caprichos adıyla, bakır levhaya, kezzapla işleyerek yarattığı gravürler serisidir.

İspanyol toplumunu akılsızlık ve ahlaksızlıkla suçladığı dönemde sanatçı, batıl inançların ağır bastığı, yönetenlerin cehaleti ve mantığın reddedilmesine olan tepkilerini görselleştirdiği eserleriyle, insanlığa hayata dair ders verme amacındaydı. Goya'nın bu çalışmaları sayesinde XVIII. yüzyıl İspanya' sında aydınlanma yaşanmış ve akademik ya da resmi olmayan tarzıyla XIX. yüzyılda ortaya çıkacak olan modernizm akımına öncü olmuş ve kendisinden sonra gelen Manet, Picosso, Francis Bacon gibi isimleri etkilemiştir (Resim 2.23.).



Resim 2.23: Francisco Goya, Aklın Uyuması Canavarlar Yaratır, 1790, 21 x 15 cm Prado Müzesi, İspanya

XIX. Yüzyıl Modernizm süreci sonrasında artık dönemler değil, birbirlerine tepkiden doğan akımlar söz konusudur. Sanatçılar din ve geleneksel kurallara bağlı kompozisyon kavramını reddederek, gördüklerini resmetmeye başlamışlardır. Resimlerdeki yapı artık tamamen seçtikleri bakış açısına bağlı ve önlerindeki sahnenin yarattığı kısa süreli izlenimleri yakalamak olmuştur. Ayrıca bireyler olarak sanatçılar, kendi ilgi alanları ve yaratıcı görüşleri peşinde koşmuşlardır.

Modernizm sürecinde önemli eserler vermiş ve etkileri günümüzde de devam etmekte olan bazı sanatçıların eserleri üzerinden incelenmesi düşünülen hayvan imgesi geçmişteki sembolik kullanımından farklı olarak, bireyselleşmenin doğurduğu yaratıcılık, renk kullanımları ve farklı kompozisyon teknikleri gibi değerler ön planda olduğundan, sanatçıların hepsinde farklı amaçlarla kullanılmıştır.

Endüstri çağı, insanı iç huzursuzluklarına götürmüş ve hatta kişiliği tehdit eden en önemli etken olmuştur. Böylece materyalizmin sebep olduğu endişelere ve huzursuzluklara sanatçı tepki göstermiş ve objeyi resimde parçalayıp yok etmişti. Esasen sanatçı ya bu ortamı terk edip organizmasının gerektirdiği bozulmamış doğa içinde yaşayacak ve yapıtını verecekti; ya da bu ortamın rahatsız edici etkenlerine karşı yeni bir ortam yaratacaktı. İlk ihtimali seçen Gauguin, bozulmamış doğayı ve endüstriyel ortamın bozmadığı saf insanı aramak için Tahiti adalarına gitmişti (Turani, 2007: 550).

Paul Gauguin "uygarlık hastalığı" olarak nitelendirdiği bu olgudan kaçmak amacıyla 1892' de Tahiti' ye yerleşmiş ve orada yakaladığı mutluluğu ve sadeliği "Arearea" isimli eserinde yansıtmıştır. Burada kullanılan köpek imgesi; Rönesans döneminde sadakati simgeleyen sembolik anlamından çok farklı olup, tamamen sanatçının duygu dünyası ve kompozisyondaki lekesele değerler düşünülerek kullanılmıştır (Resim 2.24.).



Resim 2.24: Paul Gauguin, Arearea, 1892, Yağlıboya, 75x 94 cm, Orsay Müzesi, Paris

Sanatçı Adnan Turani'ye göre; dönemin diğer önemli sanatçılarından Franz Marc için ise sanat; insanın içine bir bakıştır. Marc ilk eserlerinde insanları bir manzara içinde resmediyordu. Sanatçı hayvanlar dünyasını ya da doğayı bir hayvanın gözüyle görmek istiyordu. Çoğu insan sanatçının bir rüya dünyasında yaşadığını düşünse de, Franz Mark bir at, bir kartal ya da bir ceylanın dünyayı nasıl gördüğü üzerine düşünüyordu. Eserlerinde bu rüya dünyasına ait soyut hayvan sembollerini genellikle mavi, kırmızı ve altın sarısı renklerini kullanarak resmetmiş, ritmik çizgilerle devamlılık sağlayan bir hareket kazandırmıştır. Sanatçının renkleri

fovların renk yoğunlaştırmasını hatırlatıyor olsa da, renkleri hiçbir zaman süsleyici unsur olarak kullanmamıştır. (Turani, 2007: 598) (Resim 2.25.).



Resim 2.25: Franz Marc Sarı İnek (Yellow Cow) 1911, Yağlıboya, 140.5 x 189.2 cm, Guggenheim Müzesi, Newyork

Rembrandt' ın "Asılı Sığır Eti" isimli (Resim 2.22.) eserine benzerliğinden bahsedilen, dışavurumcu ressam Chaim Soutine' nin 1925 yılında yapmış olduğu "Sığırın Gövdesi" isimli eseri Rembrand ile karşılaştırıldığında kompozisyon benzerliği olsa da boyayı kullanım biçimi, renkler ve dışavurumcu tavır oldukça farklı ve etkileyicidir (Resim 2.26.).



Resim 2.26: Chaim Soutine, "Sığırın Gövdesi" 1924, Yağlıboya, Minneapolis Institute of Arts, USA

Eserleri ile günümüzde de kendinden söz ettiren döneme dair diğer bir sanatçı da Pablo Picasso'dur. Sanatçının 1937 de yaptığı, İspanya iç savaşını konu alan Guernica isimli eseri sanat tarihinin önemli eserlerindedir. Savaş stratejilerin ve savaşın insanlar üzerinde yarattığı acı verici etkilerin resmedildiği eser, zaman içinde savaş karşıtı düşünceleri tüm dünyaya İspanya iç savaşının trajedisini anımsatan adeta barışçıl düşüncelerin bir sembolü haline gelmiştir (Resim 2.27.).



Resim 2.27: Pablo Picasso, Guernica, 1937, Yağlıboya, 349,3 x 776,6 cm, Reina Sofia Müzesi, Madrid

Sanat tarihçisi Patricia Failing'e göre; "At ve boğa İspanyol kültüründe önemli yere sahiptir. Picasso resimlerinde bu iki figürü, birçok farklı anlamda kullanmıştır. Bu yüzden Guernica'daki at ve boğanın kesin anlamını bulmak çok zordur. Bu iki figürün ilişkisi, Picasso'nun kariyeri boyunca farklı şekillerde ortaya çıkan bir tür bale gibidir"... (Wikipedia- [https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_(tablo))).

1941 yılından itibaren Picasso, çöplüklerden ya da boş alanlardan topladığı az bulunan tuhaf nesnelere ve atık malzemelerle yeniden heykeller yapmaya başlar. Bisiklet gidonu ve selesiyle yapmış olduğu eser bir boğa başına dönüşür (Resim 28) ve yine aynı şekilde topladığı malzemelerle, 1950' lerde evinde beslediği Esmeralda isimli keçisinden esinlendiği düşünülen bir keçi heykeli yapar. Sorgun ağacından bir sepetle karın bölgesini, palmye yaprağının sırtını oluşturduğu ve ayaklarında demir parçaları kullanarak ürettiği heykelin sonradan alçıdan kalıbı alınmış ve bronz dökümü yapılmıştır (Resim 2.29.).



Resim 2.28 : Pablo Picasso, 1941, Boğa Başı



Resim 2.29: Pablo Picasso, 1950, Keçi

Modernistler tüm insanlığın eşitliği ve özgürlüğünün sözünü verseler de, bazı toplum eleştirmenleri modernitenin güçlü bir azınlığın zayıf çoğunluğu yönettiği ve kontrol ettiği toplumsal pratik ve kurumların oluşmasına yol açtığını da iddia ederler. Karl Marks, Sigmund Freud ve takipçileri toplumun dış katmanın altındaki güçlerinin ve akla bağımlı olmayan psikolojik dinamiklerin toplum ve bireylerin güçlü şekillendiricileri olduklarını göstererek, modernistlerin aklın gerçekliğe ulaşacağı inancını sarsmışlardır (Barrett, 2012:48).

Empresyonizm (İzlenimcilik) , Expresyonizm (Dışavurumculuk), Kübizm, Bauhaus, Soyut Sanat, Dada, Sürrealizm gibi çoğu zaman birbirine tepkiden doğan akımlarla devam eden sürecin etkileri günümüzde farklılaşarak da olsa devam etmektedir.

Sanatçı Marcel Duchamp'ın 1917 yılında "Fountain" ya da "Çeşme" isimli eseri olan, porselen bir pisuarı R. Mutt imzasıyla bir sergiye yollaması o dönem açısından değerlendirdiğimizde aslında aklın iflasının sembolik bir anlatımıdır. Sanat dünyasında hazır nesnenin ilk kez bu şekilde kullanılmasına, bazıları tarafından ahlaksızlık, intihal ya da basit bir tesisat nesnesi olduğu söylene de sanatın felsefi sorgulamasıyla "Çeşme" 20. yüzyılın en etkili figürlerinden biri olmuştur (Resim 2.30.).



Resim 2.30: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Porselen Pisuar, San Francisco Modern Sanatlar Müzesi, ABD

Politik tavrı, sanat karşıtı eğilimi ve dolayısıyla sanatta Avangard' ın tanımına yönelik dönüştürücü gücüyle XX. yüzyılın en etkili akımlarından biri olan Dada, özellikle 1960' lardan sonra gelişen birçok kavramsal eğilimin öncülü olarak nitelendirilebilir. Yeni bir toplumsal yapı önermesi içeren, yaşam ile sanat arasındaki sınırları yok eden, disiplinler arası bir etkinlik gözeten ve sanatçı izleyici etkileşimine dayanan Dada, günümüz sanatında birçok yaklaşımı, XX. yüzyıl başında deneylenmiş bir akımdır (Antmen, 2008: 122).

1916' larda ortaya çıkan Dada'yı kendi sloganlarıyla örneklersek; burjuva fikirler evreninin gönüllü yıkımıdır. I. Dünya Savaşını burjuvanın sebep olduğu değerlerin bir uzantısı hatta yolsuzluğu olarak gördüklerinden sanattaki tavırları da aynı şekilde muhalif olmuştur. Dadaizm o zamana kadar gelişen tüm akımlardan farklıydı ve farklı kaygılarla ortaya çıkmıştı. Doğaçlamaya ve rastlantısallığa yönelik yöntemlere ağırlık veren Dada sanatçıları insan aklının gerçekte yetersizliğine, akılsızlığına ve tükenmişliğine dair tepkilerinden dolayı akıldışına ait söylemleriyle aklın tükenmişliğini yansıtmak istemişlerdir.

Sanatsal üretimlerinde bir çok sanatçı Marcel Duchamp' ın "Fountain" yani "Çeşme" isimli ikonlaşmış eserini tekrar kullanmıştır. Bu sanatçılardan birisi olan 1947 Amerika doğumlu sanatçı Sherrie Levine, eserlerinde şüphe ve belirsizliği önemsediğini belirtirken, parazit bazı anlamlar kattığından söz eder. İzleyiciyi otoritenin, ideolojinin, doktrin'in ve doğmatizmin ötesine davet eden sanatçı cevapları kışkırtığından fakat izleyiciye vermediğinden söz eder (Resim 2.31.).



Resim 2.31: Sherrie Levine, "Duchamp' dan Sonra", 1991, Bronz,

2014 yılında araştırmacı tarafından üretilen "ayılarıseviyorum- Duchamp" isimli eser de tam da Sherrie Levine' in söylemleri bağlamında yapılan sorgulamalardan yola çıkılarak üretilmiştir. Araştırma içinde farklı örneklerinin de bulunduğu üçlü bir serinin parçası olan bu eserde şüphe ve belirsizlik ön plandadır. Sanat tarihinin

önemli eserleri bir hayvan imgesiyle dönüştürülerek yeniden anlamlandırılmıştır. İzleyiciden geçmişle gelecek arasında düşünsel bir bağ kurması beklenirken ironik bir gönderme vasıtasıyla bir oyunsallık alanı oluşturabilme düşüncesi kurgulanmıştır. Eserde "ayı" imgesinin önünde Duchamp' ın "Fountain" isimli eserinin fotoğraf baskısı kullanılmış ve R. Mutt imzasının yanına AR. Mutt olarak araştırmacı tarafından ikinci bir imza atılmıştır. Geçmişten günümüze bir çok sanatçı tarafından yeniden anlamlandırılması nedeniyle "Fountain/ Çeşme" isimli eserin üzerinden bir çok sanatçı kendi "yeni eseri" üzerine imza atmıştır. Araştırmacının iki imzalı olarak sunması ise bu düşüncelerden kaynaklanmaktadır. (Resim 2.32.).



Resim 2.32: Arzu Eş "Ayıları Seviyorum" Duchamp...Kumaş Üzeri El Yazısı ve Kağıt Kolaj, 130x107 cm, 2014-

1924' de sanatın geleneksel biçimlerine, Dada gibi burjuva değer yargılarına karşı olduklarını ve aklın ötesine yönelik arayışları, tarihsel gerçeklik düşüncesiyle aldatılan toplumu, bu aldatmacadan kurtarmak misyonuyla ortaya çıkan Gerçeküstücüler (Sürrealistler) ise; Andre Breton'un Gerçeküstücü Manifestoyu yayınlamasıyla birlikte psikoanaliz, rüyalar ve bilinçaltıyla ilgili araştırmalarının çoğunda Sigmund Freud' un düşüncelerinden faydalanmışlardır.

Sıradan nesnelere gündelik işlevinden soyutlularak onları daha gizemli hale getirerek eserler üreten gerçeküstücü akımının kadın sanatçılarından Meret Oppenheim'in 1936 yılında yaptığı "Kürklü Kahvaltı" isimli eseri dönemin dönüşüme uğramış

önemli sanat nesnelereindir. Ceylan kürkü ile kaplanmış kahve fincanı ile, kürkün kullanım alanına ve statüye gönderme yapmıştır. (Resim 2.29.).



Resim 2.33: Meret Oppenheim, "Kürklü Kahvaltı", 1936, Modern Sanatlar Müzesi, Newyork

3. 1960'LI YILLARDAN GÜNÜMÜZE SANATTA YENİDEN ANLAMLANDIRMA

Modernizme bir tepki olarak doğan ve 1950'lerden sonra kendinden söz ettirmeye başlayan postmodernizm, özellikle 1980'lerden sonra sıklıkla kullanılan bir kavram olmuştur. Her ne kadar modernizmin etkileri günümüz kültür ve sanat ortamında devam ediyor gibi görünse de, postmodernizm süreci ve sürece dair olgular tarihçiler, dilbilimciler, felsefeciler ve sanat kuramcıları tarafından tartışılmaktadır.

1933 yılında "Bir Tarih İncelemesi" adlı eserinde, I. Dünya Savaşı sonrasında modernizm döneminin sona erdiğini ve bundan sonraki dönemin postmodern dönem olarak devam edeceğini ileri sürerek, terimi ilk kullananın İngiliz tarihçi Arnold Joseph Toynbee'dir. Postmodernizme esin veren en önemli filozofların ise Frederich Nietzsche ve Martin Heidegger olduğu düşünülmektedir.

Postmodernizm'deki "post" eki İngilizce kelime olarak "sonra" anlamına geldiğinden, modernizmden sonra, modernizmden devam eden ya da modernizmden kaynaklanan şekilde tanımlanabilir. Ancak modernizme ait tüm olgulara tepki olarak ortaya çıkan postmodernizmin, toplumsal, kültürel, psikolojik, sosyolojik, sanatsal ve özellikle dilbilimsel alanlardaki etkileri sürekli tartışılmaktadır. Doğaldır ki; süreç hala yaşanırken ve etkileri her geçen gün değişiyor, kavramlar farklı şekillerde dönüşüyor, dönemi netlikle değerlendirmenin ya da tam anlamıyla tanımlamanın zor olduğunu biliyoruz.

Bir dizi ekonomik, toplumsal, kültürel dönüşümün kesişim noktasında ortaya çıkan postmodernizm, 1979 tarihinde Jean François Lyotard'ın "Postmodern Durum" adlı incelemesinde öne sürdüğü gibi, modern çağın meşrulaştırıcı 'büyük anlatılarının' ve insanlığın bilim aracılığıyla ilerlediği yolundaki, modernist inancın sonudur. Bu açıdan bakıldığında sanatsal modernizmin de sonunu işaret eden postmodernizm, Charles Harrison'ın vurguladığı gibi özünde modernizmin nasıl tanımlandığıyla son derece ilişkilidir (Antmen, 2008: 275)

Özellikle kültürel alandaki dönemi anlamlandırma ve adlandırma çabası, birçok yeni kavramın da tartışılmasına neden olmaktadır. Postendüstriyel, postfordist, neoliberal gibi bazı kavramlar da zaman zaman dönemimizi açıklayan kavramlar olarak kullanılmaktadır. Postmodernizm, aydınlanma düşüncesinin tutarlılık halini eleştirirken, kültürün yeniden yapılandırılması gibi görünen bu durumlar ise çoğu

zaman politik sistemin yeni dünya düzeninin, tutarlı bir şekilde birbirine bağlı öğeleriyle, bir tür yeniden yapılandırma projesi şekline dönüşmektedir.

Steven Connor'un, muhalif ve eleştirel- çoğulcu olarak tanımladığı Rosalind Krauss (1941-), Douglas Crimp (1944-), Craig Owens (1950-1990) ve Hal Foster gibi postmodern kuramcılarının anlayışına göre postmodern sanat, "iktidarın kurumlarda ve katı geleneklerde cisimleşmesi sorununu ele alır; sanat yapının biçim ve üslup bakımından bütünlüğü talebine ve birey-sanatçı kültürüne karşı çıkar; avangardın güç kaybederek kurumların ve piyasanın eline düşmesini basitçe kabullenmek yerine avangardı ve modernist sanatı eleştirmeye tabi tutarak, muhalif sanat pratiğinin biçim ve modellerini yeniden düşünmeye" çalışır. Bu çerçevede, "tek-değerliliğin karşısına çok-değerliliği, saflığın karşısına katışıklığı, 'yapıt' ın tekliğinin karşısına 'metinlerarasılığı' koyar. Modernizmin sanatçı özneye ve bireysel üslupçuluğa attığı öneme karşılık postmodernizm 'orjinallik' ve 'özgünlük' gibi belli başlı modernist ilkelere karşı çıkan yaklaşımları bünyesinde toplar. Sonuçta postmodern olarak nitelendirilen süreçte görülen sanatsal yaklaşımlar bütünü, belli bir mecraya bağlı olmaksızın, resim, heykel, enstelasyon, fotoğraf gibi farklı ifade biçimleriyle yeni bir kavramsal sanat anlayışını yaratmış, tek bir sanat dalının -örneğin resmin- diğerlerine egemenliğine son vererek disiplinler arası ve çoğulcu bir anlayış getirmiştir (Antmen, 2008: 277).

Yazar Kubilay Aktulum' a göre metinlerarasılık kavramı; yazınsal alandaki alışverişi sorgulamak ve araştırmak amacıyla kullanılmaktadır. Resim ve yazın, müzik ve resim, yazın ve fotoğraf, fotoğraf ve resim gibi farklı sanatsal biçimler arasındaki alışverişi sorgulamak ve araştırmak amacıyla dilbilimci yazar Ferdinand Saussure' nin "dil bir göstergeler dizgesidir" tanımından yola çıkarak birçok dil, yazın, metin ve sanat kuramcılarınca "göstergelerarasılık" kavramı önerilmiş, kullanılmıştır (Aktulum, 2011: 9).

Gönderge, çağrışım, anırtırma, eğretileme, alıntılama gibi kavramlar sanatın birçok alanında sıklıkla yapılmaktadır. Hangi dönem, hangi biçem olursa olsun, sanat tarihindeki bir çok sanatçı geçmişte ve günümüzde alıntılama yöntemine başvurmuştur. Örneğin; Manet' in "Le Dejeuner sur l'herbe" isimli eseri geçmişte ve günümüzde gönderme yapılan ve alıntılanan bir eserdir (Resim 3.1.). Ancak Manet' de yapmış olduğu bu eser için, ustası Tiziano' nun 1510' larda yapmış olduğu "Le Concert Champetre" adlı eserinden etkilendiğini hatta sanatçının da bu eserini 'resimsel bir derleme' şeklinde yorumlayarak, ustasının eserinin yeniden modern bir versiyonunu yaptığını söylemiştir (Resim 3.2.). Manet'nin yapıtı; ustasına bağlı kalma, geleneği sürdürme kavşağında duran, ancak kendi

özgünlüğünü ortaya koyan bir eserdir. 1870' de Paul Cezanne, 1960' lı yıllarda da Pablo Picasso tarafından yapılan le Dejeuner sur l'herbe isimli eserler, günümüzde sanatçıların birer kopyaları olma özelliğinden çok, özgün birer yapıt olarak karşımızda dururlar (Aktulum, 2011: 38) (Resim 3.3. -3.4.).



Resim 3.1: Edouard Manet 1863



Resim 3.2: Tiziano Vecellio (1510)



Resim 3.3: Paul Cezanne 1871



Resim 3.4: Pablo Picasso 1960

İnsanı kuşatan anlamlar evreninde, bildirişim amacıyla kullanılan doğal dillerin yanı sıra davranışlar, tutkular, inanışlar, toplumsal törenler, siyasi rejimler, reklamcılık, moda, yazılı basın, sözlü basın, mimarlık düzenleri, bilim dilleri, resim, müzik, sinema, edebiyat, vb. anlamlı birimler diye tanımlayabileceğimiz göstergelerden oluşan dizgelerin (sistemlerin) bazılarıdır... Göstergelilimin amacı da işte bütün bu anlamlı dizgeleri hem kavrayabilecek hem de yorumlayabilecek bir çözümlenme ve yeniden yapılandırma modeli sunmak. Bir başka deyişle, insanın insan için, dünyanın insan için taşıdığı anlamları araştıran bir bilimsel tasarıdır göstergelilim (Rıfat,2009: 7).

Yazar Mehmet Rıfat' a göre göstergenin tanımı; kendi dışında bir şeyi temsil eden, dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilen; nesne, biçim, olgu, simgeler, sözcükler, işaretlerdir vb. şeklindedir. Dilbilimciler sesi ya da sesler bütünü "gösteren", kavramı da "gösterilen" diye adlandırır (Rıfat, 2009: 9).

Batı dünyasında özellikle mantık ve dil alanındaki tartışmalarla ortaya çıkan göstergeler öğretisi, ortaçağda skolastik felsefeciler döneminde "modusçular" olarak adlandırılmışlardır. Modusçular dilin dünyayı bir ayna gibi yansıttığına inanıyorlar; içerik yani anlam ile biçim arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmaya çalışıyorlardı.

17. ve 18. yüzyılda John Locke, Gottfried Wilhelm Leibniz, Denis Diderot gibi felsefeciler göstergelerle ve anlam taşıyan biçimlerle bir dil ve anlam kuramı oluşturmaya başladılar. John Locke' ye göre göstergeler öğretisinin amacı da zihni şeyleri anlamak (kavramak) ya da bilgilerini başkalarına anlatmak için kullandığı göstergelerin niteliğini incelemektir.

Çağdaş anlamdaki göstergebilimin öncüleri ise Amerikalı Charles Sanders Peirce (1839- 1914) ve Avrupalı Ferdinand Saussure'dir (1857- 1913). Saussure'ün toplumsal olanla ruhsal olanı aynı kuram altında değerlendirirken, Pierce'in ise mantıksal kökenli bir göstergebilimin temelini attığına inanılır.

1960' lı yıllardan günümüze kadar gelişen göstergebilim, öncüleri sayesinde, birçok ülkede yayılarak incelenmeye başlamış ve bu başlık altında yazınbilim, yorumbilim, alımlama estetiği, biçembilim, yapıbozucu eleştiri vb. gibi çok yönlü birçok araştırmaları bünyesinde barındırmıştır.

Göstergebilim araştırma alanının genişliği sebebiyle göstergebilimci kuramcılar, düşünürler yapısalcı ve yapıbozumcu ya da yapısökümcü olarak ikiye ayrılmışlardır. Nasıl ki; postmodernizm, modernizme bir tepki olarak ortaya çıkmış aynen buradaki yapıbozumcu eleştirmenler de yapısalcılığın sistematiğine biçimciliğine karşı fikirler geliştirmişlerdir. Yapıbozucu eleştirisinin öncüsü sayılan Postmodern Fransız felsefeci Jacques Derrida (1930- 2004) sözbilim (retorik) ve dilbilgisi (gramer) karşıtlığına dayalı bir eleştiri geliştirir. İki durumun yarattığı çelişkiyi ve anlamsızlığı ortadan kaldırmak için, o metnin yapısını, dokusunu, bozmak, kırmak, sökmek ya da ayrıştırmakla yapının kendini yaratırken kurullarla örülmüş bir bütün olarak sunulması yerine, söz sanatlarıyla örülü birer oyun haline dönüştürerek, yapının söylediğinden çok farklı okumaların ve yorumların da ortaya çıkabileceğini düşündürür (Rifat, 2009: 45)

Ancak Mark Gottdiener'e göre; "Postmodern düşünceyi değerlendirmek için göstergebilim anlayışı gereklidir. Yalnızca Jacques Derrida gibi oldukça tanınmış postmodern düşünürlerin savları bir göstergebilim kuramına dayanmaz;

postmodern görüşle başlamış bütün düşünce yörüngesi göstergebilimsel yöntemlerin içsel eleştirisini çizer (Gottdiener, 2005: 13)".

Günümüzde, yani kültürel egemenliğin nesnelere gösterge değerlerine indirgenmesi olarak değerlendirilen süreçte, yapısalcıların gösterenle gösterilenin birliği olarak kavramsallaştırdığı ve buna karşılık yapıbozumcuların ise gösterge aracılığıyla anlamlandırmanın, yorumlamanın yani; gösterenin, gösterenin göstereniyle olan ilişkisinin sonsuz bir ertelenmesi ve döngüsüyle karşı karşıyayız.

Bu bağlamda düşünüldüğünde günümüz sanatında da sıklıkla kullanılan alıntılama eylemleri neticesinde ortaya çıkan anlamlandırma biçimleri oldukça karmaşık olabilmektedir. Bu anlamda göstergebilimsel açıdan yapılacak sanatsal incelemelerde resimlerarasılık alt kavramı kullanılmaktadır.

Resimlerarasılık başlığı altında incelenen hatta zaman zaman eşdeğerde olabilen, birçok alt kavram bulunmaktadır. Günümüz sanatında ve sanat okumalarında kullanılan bu alt kavramlar, yeniden resmetmek, alıntılanmak, yansılamak, taklit etmek (mimesis), esinlenmek, kendine mal etmek (temellük), gibi kavramlardır. Aktulum' a göre;

Bir resmin öteki resimdeki somut varlığını belirtmek için kullanılabilecek resimlerarasılık, gerçekçi bir düzende gerçekleştiği için daha çok göndergesel bir işleve sahiptir. Ötekinin yapıtını alıntılama, yalın bir anırtırma ya da ötekinden aşırma yapma biçimleri bu başlık altında yer alır. Biz de bir yapıtta başka sanatçının yapıtının tümünün olduğu gibi ya da kimi kesitlerinin alındığı durumlarda resimlerarasılık ya da ona eşdeğerde kullandığımız yeniden resmetmekten söz edeceğiz der (Aktulum, 2011: 77).

Bu bağlamda yeniden resmetmek; bir görüntünün, bir figürün, bir motifin, bir kişinin ya da herhangi bir resimsel unsurun başka bir yapıtta, açık alıntılar şeklinde ya da tümüyle yer almasıdır.

Sanatta taklit etme ya da mimesis; Aristoteles' e göre yansıtmadır, yalnızca sanatın özünü oluşturan bir etkinlik değil, aynı zamanda insana özgü bir içgüdüdür. Platon'a göre ise sanatçı, nesnelere taklit eder ve nesnelere idealarının birer kopyası olduğundan sanatta bir nevi, taklidin taklidi oluyor. Geçmişten günümüze sanatçılar birbirlerinin yapıtlarından esinlenmiş ve benzerlerini

yapmaya çalışmışlardır. Yazar Ali Artun' un e-skop bülteninde yazdığı makalesine göre;

Aslında Batı estetiğinin temelindeki Platon'un mimesis ilkesini hesaba katarsak, sanatın mantığı zaten kopyalamak. Platon Devlet'in X. Kitabında üç yataktan bahseder: ilki Tanrı'ya ait olan bir fikirdir; ikincisi marangozun yaptığı ve Tanrı'nın fikrinin kopyası olan yataktır; üçüncüsü ise sanatçının marangozunkini taklit ederek yaptığıdır. Yani bir sanat eseri, ideal olanın kopyasının kopyası. Bir de bunun röprodüksiyonunu düşünürsek, artık o dördüncü kademede bir kopya! Kısacası, Platoncu anlamda kopya bir anlamda ideal. Sanatçı da, Tanrılara özgü olan idealar âlemini kopyalamayı başarabildiği için antik Mısır yazıtlarından Vasari tarihine kadar bir yarı-Tanrı sayılıyor (<http://www.e-skop.com/skopbulten/sahte-sanat/1162>).

Kendine mal etmek ya da temellük yani "appropriation" kelimesinin anlamı, basitçe; alma, çalma, maletmedir. Postmodern bir sanat tekniği ya da taktiği olarak değerlendirildiği gibi, günümüzde başlı başına bir sanat olarak da değerlendirilmektedir.

Temellük diğer bir adıyla kendine maletme sanatı Douglas Crimp'in kuratörlüğünde 1997'de açılan "Resimler" adlı sergiyle sanat dünyasında tartışılan daha doğru bir tabirle göz ardı edilemeyen bir hale gelmiştir, postmodern bir taktik olarak da görülen kendine maletme, bu bağlamda da göz ardı edilemez oldu. Sergiye katılan sanatçıların yaptığı imgelerden imge yaratarak modernizmin orijinallik ve sanatçılık- yaratıcılık- birey üzerinden kurgulanan sahiplik mitini sorgulamaktı. Bu konudaki tartışmalar kendine maletmenin, postmodern bir taktik olup olmadığı, bunun bir sanat olup olmadığının yanında bizzat kendine maletmenin (appropriation) ne anlama geldiğine dair geniş bir yelpazeye dağıldı. Öte yandan New York kökenli bu sanat ya da sanat tavrı diyelim o kadar kısa bir sürede etkili oldu ki kısa bir süre sonra fotoğraf (photography) yerine yeniden fotoğraflamak (rephotography) gibi kavramlar doğdu ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Temell% C3% BCK](https://tr.wikipedia.org/wiki/Temell%C3%BCK)).

Ali Artun' a göre; Modernliğin orjinallik takıntısını postmodernlik bozuyor. Çünkü postmodernlik, sanat tarihinin geri dönüşümüne kapılıyor. Bu bakımdan, geçmişteki her eserin alıntılanması, taklit edilmesi, kopya edilmesi ve bu sayede modern sanatın kalbi sayılan orjinallik/otantisite/biriciklik ilkesinin tahrip edilmesi postmodernliğin stratejisi haline geliyor. Örneğin "temellük sanatçısı" (*appropriation artist*) Sherrie Levine, herhangi bir kitaptan fotoğrafladığı Van Gogh röprodüksiyonlarını bu saikle çerçeveleyip sergiliyor ve satıyor. Yani Van

Gogh'un orijinalliğini kendine mal ediyor (Resim 3.5.) . Sonuçta bu stratejinin başarılı olduğu söylenemez. Çünkü burada modern orijinallik ilkesi de kopyalanıyor. Çünkü bu kez sahte orijinal oluyor. Ve artık sahtekârlık eskiden olduğu gibi bir sanatkârlık gerektirmediği için, bir fotokopi çekmek kadar kolaylaştığı için, orijinallik ve otantisite hırsı daha bir şiddetleniyor. Sahte sanat meşrulaştıkça, orijinalliğin saptanması güçleşiyor. Sahtelik konusundaki hafiyelik ve kriminoloji teknikleri gittikçe karmaşıklaşıyor. Konosörlük içinden çıkılmaz hale geliyor. Ama zaten bir yandan da konosörlüğün ayaklarından biri olan sanat tarihi çöküyor. Ve tabii, tarih olmazsa bir eserin orijinal olması, biricik olması ne işe yarar (<http://www.e-skop.com/skopbulten/sahte-sanat/1162>).



Resim 3.5: Vincent Van Gogh, Otoportre 1887 - Sherrie Levine, After Van Gogh, 1993

1965 doğumlu Parisli, Palais de Tokyo sanat merkezinin yöneticilerinden küratör ve yazar Nicolas Bourriaud' un "Postprodüksiyon" adlı kitabının önsözünde Ali Akay'ın yorumuna göre; " ilişkisel estetik ile işleyen postprodüksiyon bize sanatçıların artık orijinal resim veya heykel yerine özellikle kopyalanabilir işler üretmelerinden oluşan çalışmalar sunmalarında kendisini açığa çıkartır. Sanatın orijinal değil de kopya üzerine oturması XX. yüzyılın modern sanatının bir verisidir ve günümüz küresel hiper tüketim ve kopyalama ve de aşırma, çalma ilişkilerinde kendisini daha farklı bir boyutta göstermedir... Postprodüksiyon günümüz teknolojisinin bir üretim şekli olduğu gibi sanatların da üretiminin değişmez parçası haline gelmiştir (Bourriaud, 2004: 11)".

3.1. Anlamlandırın İnsan (Homo Semioticus)

"Homo Semioticus" kısaca anlamlandırın insan anlamına gelmektedir. Dünyayı bütün duyu, duygu ve belleğiyle okuyan, hem dünyanın insan için, hem de insanın insan için taşıdığı anlamları birbirine eklemelendirerek yeni anlamlar yaratmasını sorgulayan ve bütün bu işlemleri birer oyun oynayarak, yani haz duyarak hem de haz vermeye çalışarak yapan insandır.

Dünya "Homo Semioticus" için hem sonlu bir metindir, hem de birbiriyle ilişkili, sonsuza açılabilen bir metinler toplamıdır. Bir başka deyişle, dünya ve insanlar, onun için hem üretilmiş yapılarıdır hem de sonsuza açılacak üretim kaynaklarıdır. Homo Semioticus' un kaynaklandığı genel göstergebilim ise "bir anlamlı bütün, sözgelimi bir yazınsal ya da bilimsel söylem, bir görüntü, bir mimarlık yapısı, bir tiyatro gösterisi, bir müzik yapıtı, vb. gibi hangi anlamsal katmanlardan oluşuyor, bunu bir üst dil aracılığıyla dizgeleştirerek sunmayı amaçlar. Açıkçası, anlamları değil, anlamın eklemeli biçimini araştırır, anlam üretiminin süreçlerini ortaya çıkarmaya çalışır göstergebilim. Bu nedenle içeriğin biçimine yönelik bir anlamlandırma kuramıdır (Rifat: 2001: 8)

Bu bağlamda düşünüldüğünde hemen her düzeyde ve sürekli olarak anlatı üreten insanlar bir yandan anlam üretmeye devam ederler ve üretilen anlamı kavrama ya da yakalama sürecinde farklı stratejiler uygulayabilirler. Anlatılar yasaklar koyan, insanları ayartan, kandırın, yönlendiren, kurmaca bilgiler olabilecekleri gibi her düzeyde amacına uygun, kendi içinde başarılı sayılabilecek anlatılar şeklinde de olabilir.

Gilles Deleuze' nin "Proust ve Göstergeler" adlı kitabında Fransız roman ve eleştirii yazarı Marcel Proust' un Platonculuğundan bahsederken;

Öğrenmek tekrar anımsamaktır, fakat belleğin, yalnızca hedefleri ve ilkeleriyle belleği aşan bir çiraklığın aracı olarak müdahale edeceğini vurgular. Öğrenmek asıl olarak göstergelerle ilgilidir. Göstergeler soyut bir bilginin değil, zamansal bir çiraklığın konusudur. Öğrenmek için bir maddenin, nesnenin, varlığın, her şeyden önce deşifre edilmesi, yorumlanması gereken göstergeler yayıyorlarmış gibi ele alınması gerekmektedir. Proust' un eseri, belleğin sergilenişi değil, göstergelerin çiraklığını ele alır ve bu nedenle, "gösterge" sözcüğü, Kayıp Zamanı Arayış özellikle de Yakalanan Zaman isimli eserlerini oluşturan nihai sistemleştirmede en çok kullanılan sözcüklerden biridir der (Deleuze: 2004: 12).

İnsanın, hem kendisiyle, hem başka bir insanla ya da dünyayla, kurduğu ilişkileri en yalından, en karmaşığa doğru uzanan bir görünüm içinde sunabilecekleri anlatılır, yaratıldıkları an, yine insanlar tarafından ama bu kez farklı konumdaki insanlar tarafından başka bir açıdan algılanmaya dolayısıyla kavranmaya başlar. Böylece, kavrama, çözümlenme, yorumlama, açıklama, eleştiri vb. sözcüklerle anlamlandırılan yeni bir üretim süreci devreye girer (Rifat: 2009: 21).

Bu durum daha çok dilbilimle ya da yazınsal alanla alakalı gibi görünse de anlamlandırma süreci sanatın diğer biçimlerinde de değişik sanatsal biçimler arasında da sıklıkla kullanılmaktadır. Göstergeler ve düşünce arasındaki ilişki anlamlandırmayı ortaya çıkarır.

Marcel Proust' a göre bizleri düşünmeye zorlayan şey göstergedir. Gösterge bir karşılaşmanın nesnesidir; karşılaşmanın olumsuzluğu, bizi düşünmeye götürmesinin gerekliliğini kesin bir biçimde güvence altına alır. Düşünme edimi basit bir doğal olasılıktan ortaya çıkmaz. Tam tersine o yegane gerçek yaratmadır... Düşünmek her zaman yorumlamaktır, yani bir göstergeyi açıklamak, geliştirmek, deşifre etmek, çevirmektir ve bu durum saf yaratmanın bir biçimidir... Düşünme ediminin doğuşu olarak yaratma, her zaman göstergelerden yola çıkar. Sanat eseri, göstergeler doğurduğu ölçüde onlardan doğar, o ki hakikatlerin kendilerini ele verdikleri göstergeleri dikkatle inceleyen ilahi bir yorumcudur (Deleuze; 2004: 103)

Kubilay Aktulum' a göre ise göstergelerarasılık; "iki farklı gösterge dizgesi arasındaki (örneğin; yazının resimle, resmin müzikle vb.) alışveriş işlemini, değişik gösterge dizgelerine ait yapıtlar arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri belirten, bir sanat biçiminin, bir başka sanat biçiminden alınan bir unsur ya da unsurların, yeni bir sanat biçimi içerisinde yeni bir anlam ya da değerle donatılmasıdır" (Aktulum, 2011: 19).

3.2. Yeniden Anlamlandırma Sürecinde Hayvan İmgesi

Geçmişten günümüze sanatın birçok alanında hayvan imgesinin sıklıkla kullanıldığını görmekteyiz. Araştırmanın bundan sonra ki kısmında 1950' li yıllardan günümüze kamusal alanda, edebiyatta, resimde, heykel ve sinemada hangi anlamlarda ve hangi biçimlerde kullanıldığı incelenerek eserlerinde benzer hayvan imgeleri kullanan sanatçılar üzerinden araştırılarak, çok yönlü çözümlenmelerde bulunulacaktır.

3.2.1. Kent, Toplumsal Olaylar ve Hayvan İmgesi

Bilindiği üzere ülkemiz Avrupa şehirlerine göre sokak heykelleri açısından çok zengin değildir. Fakat buna rağmen İstanbul' un Kadıköy ilçesinin sembolü diyebileceğimiz " Öfkeli Boğa" heykelini bilmeyen yoktur. Zaman zaman insanların provakatif bazı davranışlarına maruz kalsa da, heykel tüm asaletiyle meydanı doldurmaktadır. Ancak araştırdığımızda heykelin hikayesi de oldukça ilginçtir.

1864 Yılında Sultan Abdülaziz tarafından Paris' de yaşayan sanatçı Isidore Jules Bonheur' a (1827-1907) ve yanında çalışan ekibine 24 hayvan figürü heykel siparişi verir. Üzerinde yazılı tarihten 1864 yılında yapıldığı bilinen eserin Fransızlar tarafından Almanlara bir güç gösterisi sembolü olarak yapıldığı düşünülmektedir. Almanlar Fransızları yenince heykeli ganimet olarak Almanya'ya getirmişlerdir. Türkiye Birinci Dünya Savaşında Almanya ile girerek İngiliz ve Fransızlarla savaştığı için, bir "güç simgesi" olarak heykel 1917 yılında Başkomutan Vekili Enver Paşa' ya armağan edilmiş. İstanbul' a getirilen heykel öncelikle Yıldız Sarayının bahçesine yerleştirilir. Oradan da Bilezikçi Çiftliğine sonrasında Gazi Ahmet Muhtar Paşa Köşkünün bahçesine, sonra Mermer Köşk'ün bahçesine yerleştirilmiştir. 1950'de Lütfi Kırdar Spor ve Sergi Sarayının önündeki merasim alanına yerleştirilmiş, daha sonra İstanbul Hilton Oteli önüne, oradan sonra da Eski Kadıköy Şehr-Emaneti binasının yanına Kadıköy-Beşiktaş İskelesinin karşısına denize bakar şekilde yerleştirilir. En sonunda 1987 yılında "Öfkeli Boğa" heykeli, şu an bulunduğu Kadıköy ilçesinin, Altıyol kavşağına taşınmıştır.



Resim 3.6: Izidor Bonhevr "Öfkeli Boğa" ,1864, İstanbul

Osmanlı İmparatorluğu Padişahı Abdüllaziz' in siparişi üzerine yapılan heykellerden bir çoğu İstanbul' un değişik yerlerinde durmaktadır. Ancak bazılarının nerede olduğu dahi bilinmemektedir. Mermer Köşk' e yerleştirilmiş olan "At Heykeli" 1864 yılında Paris'te yaşayan heykeltıraş Louis Daumas tarafından yapılmış ve Vor Thiebaut tarafından da bronza dökülmüştür. Mermer Köşk kamulaştırıldığında at heykeli satılığa çıkarılmış ve heykel Sabancı ailesi tarafından satın alınmıştır. Heykel ailenin Emirgan'daki köşkünün bahçesine yerleştirilmiş ve köşkün adı o tarihten sonra " Atlı Köşk" olarak anılmıştır. Günümüzde heykel Sakıp Sabancı Müzesi olarak kullanılan köşkün bahçesinde durmaktadır (Resim 3.7.).



Resim 3.7: Louis Daumas ,1864, Sakıp Sabancı Müzesi Emirgan Atlı Köşk

Yine bir güç sembolü olarak, fakat Resim 3.6.'daki boğa heykeli gibi siyasi bir gücün sembolü olarak değil de "halkın gücü" nü sembolize eden diğer bir eser ise Newyork' daki "Saldıran Boğa" heykelidir. Eser 3, 5 ton ağırlığında olup, sanatçı Artura Di Modica tarafından yapılmıştır. 19 Ekim 1987, Kara pazartesi olarak

adlandırılan günde Amerika'da kapitalizmin bir numaralı simgesi sayılan borsa çöker ve bir günde % 22 değer kaybeder. Amerikan borsasının bir günde gördüğü en büyük düşüştür. Sadece Amerikan borsası değil, dünyadaki tüm borsalar ciddi bir çöküş içindedir. Kapitalist sistem 1980' lerdeki agresif büyümeyle insanlara kazandırdığı sermayeyi bir günde kaybettirir. Soğuk savaş ertesi dünyanın efendisi olduğunu düşünen ve kağıt üzerindeki zenginliklerinin tadını çıkaran Amerikan halkı şaşkındır, rüyadan uyanış acı olmuştur. Sanatçı Artura Di Modica borsanın çöküşünün ardından halkın umutsuzluğuna çare olması için, hem kozmopolit Newyork halkının "başarabilme" gücünü, hem de borsanın agresif ve fırsatçı yükselişini simgelesin diye bir boğa heykeli tasarlar. Heykeli gizlice Borsanın önüne koymayı planlar ancak Noel kutlamaları sebebiyle gizlice bırakıp kaçmayı başaramaz ve heykeli halka Noel hediyesi olarak sunar. Newyork' da "Saldıran boğa" heykeltraş Modica' nın istediği gibi kapitalist yıkıma karşı, halkın gücünü simgelemeye devam eder (<http://www.sosyalbilim.com/2013/09/diren-boga-halk-seninle/>) (Resim 3.8.).



Resim 3.8: Artura Di Modica "Saldıran Boğa" Heykeli,1987, Newyork

Yukarıda örneklerle açıklanan boğa heykellerinin ikisinde de sanatsal imge olarak boğa kullanılmıştır. Ancak her iki eser de üreten sanatçılar tarafından farklı şekillerde biçimlendirilmiş ve anlamlandırılmıştır. İmgeler birbirine benziyor olsa da genellikle eserlerde kavramsal açıdan farklılık ve değişkenlik söz konusudur.

İngiliz Sanatçı Andy Scott tarafından tasarlanan ve her biri 300 ton ağırlığında olan "The Kelpies" adıyla anılan dünyanın en büyük at kafası heykelleri, İskoçya'nın Falkirk şehrinde bulunmaktadır. İki at başı olarak hazırlanan yapıt 30 metre

yüksekliğinde olup, yan yana iki at kafası şeklindedir. 2014 yılının Nisan ayında yapımı tamamlanan eserin amacı yıllarca halka hizmet sunan atlara ve bu alanda çalışanlara bir saygı niteliğindedir (Resim 3.9.).



Resim 3.9: Andy Scott, "The Kelpies", Çelik, 30 m, 2014, İskoçya

İngiliz heykeltıraş John Buckley'in Oxford' un Headington kasabasında yaptığı "Untitled 1986" adlı eseri daha çok " The Shark House" (Köpekbalığı evi) adıyla ünlenmiştir. Nagazaki' ye atom bombası atılmasının 41. yılı, bir evin çatısına dik biçimde girmiş bir köpek balığıyla temsil edilmiştir. 9 Ağustos 1986 da kamuya açılan heykel Nagazaki, Çernobil ve nükleer güçle ilgili dünyaya bir şeyler söylemeye çalışır bir görüntüdedir. Malzeme olarak fiberglas kullanılarak yapılmış olan heykel 760 cm boyunda, 203 kg. ağırlığındadır. Resmi kurumlar tarafından yerleşim alanında can güvenliğini tehdit etmesi ve yerleşkelerin biçimlerine ilişkin yasal prosedürün heykelin bir çatı üzerinde durmasına uygun olmaması nedeniyle çeşitli tartışmalar yaşanmıştır. Fakat eser, halkın desteğini kazanmış ve merkezi hükümet tarafından esere ilişkin yasal izinler sağlanmıştır(https://tr.wikipedia.org/wiki/John_Buckley) (Resim 3.10.) .



Resim 3.10: John Buckley, "Untitled 1986", 1986 Oxford

Amerikalı sanatçı Lawrence Argent'in Colorado eyaletindeki kongre merkezinin camına dayalı şekilde duran 40 metre boyutlarındaki ayı heykelinin, buluşma yeri, fikir alışverişi, bilgi aktarımı gibi düşüncelerden yola çıkarak kurguladığını, kongre merkezlerinde olan olay ve faaliyetlerin insanlar üzerinde hayret verici ve meraklandırıcı unsuruna dikkat çekmek adına üretildiğinden bahsetmektedir. Kompozit malzemeler kullanılarak yapılan heykelin renginin öncelikle siyah düşünüldüğünü, ancak daha sonra vazgeçildiğini ve dış yüzeyinin polimer mavi beton ile kaplandığını belirtmektedir (<http://lawrenceargent.com/public-art-projects/i-see-what-you-mean>).

Colorado Kongre merkezinin girişinde duran ve içeriye meraklı gözlerle bakan " I See What You Mean" (Ben ne demek istediğini anlıyorum) isimli mavi ayı heykeli 2005 yılında yapılmıştır (Resim 3.11.) .



Resim 3.11: Lawrence Argent "I See What You Mean" Colorado Kongre Merkezi, 2005

1911 doğumlu Fransız heykeltıraş Louise Bourgeois'in 1999 yılında yaptığı "Maman" (Anne) isimli örümcek heykeli, bronz ve paslanmaz çelikten üretilmiştir. Dünyanın en büyük heykelleri arasında sayılan eser 927 x 891 x 1024 cm ölçülerinde olup, örümceğin gövdesinin alt tarafında bulunan kafes şeklindeki kesenin içerisinde ise 26 tane mermer yumurta bulunmaktadır (Resim 3.12.)

21. yüzyıl Amerikan heykel sanatının öncülerinden kabul edilen sanatçı Bourgeois için annesi; onun sığındığı en önemli varlığıdır ve ağları sayesinde ona korunaklı bir alan sağladığı düşüncesiyle eserinde örümcek imgesi kullanılmıştır. Annesinin onu aynı zamanda babasına karşı koruyan ve kollayan halinden dolayı bu esere "Maman" ismini vermiştir.

Bir çok eserinde feminist eğilimlerin de gözlemlendiği sanatçı, üretirken daha çok çocukluğundan ilham aldığını ve babasıyla arasındaki kopukluk nedeniyle öncelikle, kendi tanıklık ettiği meseleleri sanatına konu ettiğini belirtmektedir.



Resim 3.12: Louise Bourgeois, "Maman", 927 x 891 x 1024 cm, 1999, Tate Modern Museum, Londra

3. 2. 2. Edebiyatta ve Görsel Sanatlarda Hayvan İmgesi

Edebiyatta hayvan imgesi denildiğinde ilk aklımıza gelen unsur masallar ya da fabllardır. Fabl ya da öykünce sonunda ders verme amacı olan, gülerken düşündüren, genelde kahramanları hayvanlar olan manzum öykülerdir. Dünyanın en ünlü fabl yazarlarına örnek olarak Ezop ve La Fontaine masallarını verebiliriz. Ayrıca hayvan imgeleri birçok animasyon filmlerinin başrollerinde de sıklıkla kullanılmaktadır.

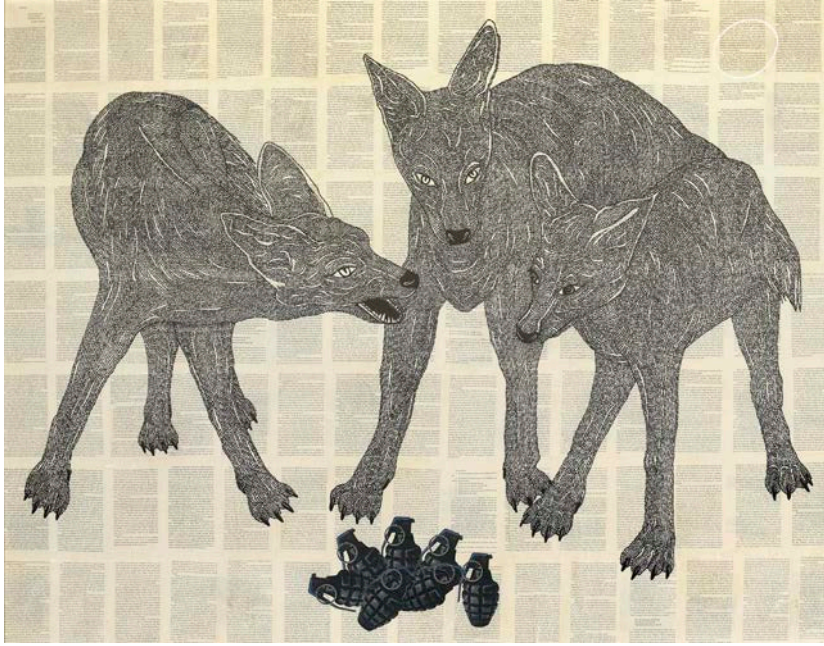
Asıl adı Eric Arthur Blair olan İngiliz yazar George Orwell' in 1945' de yayınlanan "Hayvan Çiftliği" isimli fabl tarzında yazılmış olan siyasi hiciv romanı, 1954 yılında Halide Edip Adivar tarafından Türkçe' ye çevrilmiştir (Orwell, 2010)

Kitabın basıldığı zamanlarda Sovyetler Birliğini (SSCB) yöneten Josef Stalin' in totaliter yönetim biçimini eleştiren kitap çok yankı uyandırmış ve o dönem çoğunlukla olumlu eleştiriler de almıştır. Eski bir solcu olduğu söylenen George Orwell'in , yazar Frances Stonor Saunders' in "Parayı Verdi Düdüğü Çaldı" isimli kitabında Amerika' nın Merkezi İstihbarat Teşkilatı olan CIA ile işbirliği yaptığı konusunda birçok kaynak bulunmaktadır (Saunders, 2006).

Romanın ilk kez 1954 yılında İngiltere de çizgi filmi çekilirken, konusunun CIA tarafından değiştirildiği iddia edilmektedir. Bunun üzerine 1999 yılında Amerikalı bir şirket tarafından romanın filmi yeniden çekilmiş, fakat bu kez konusuna daha sadık kalınmıştır.

Çalışmanın teması olarak seçilen "hayvan" imgesi ve "Hayvan Çiftliği" kitabının baş karakterleri hayvanlardır. Bir çiftlikte yaşayan hayvanlar, kendilerini sömüren insanlara başkaldırıp çiftliğin yönetimini ele geçirir. Amaçları daha eşitlikçi bir topluluk oluşturmaktır. Aralarında en akıllı olan domuzlar, kısa sürede önder bir takım oluşturur ve devrim yaparlar. ancak ilerleyen günlerde devrimi yine onlar yolundan saptırırlar. Ne yazık ki insanlardan daha baskıcı, daha acımasız bir diktatörlük kurulmuştur artık. George Orwell' in bu romanında tarihsel bir gerçeği eleştirdiğinden bahsedilirken romandaki önder domuzun, düpedüz Josef Stalin'i simgelediği düşünülmektedir. Diğer kahramanların ise Karl Marx ya da Lenin, Lev Troçki, Adolf Hitler ve Winston Churchill olma ihtimalleri yüksektir.

Bu bağlamda kitapta anlatılan hikaye ve eleştiri neticesinde üretmiş olduğum "batı-orta-doğu" isimli eser, kapitalizmin tüm yaşamımızı ele geçirmesine bir tepki olarak, George Orwell' in Hayvan Çiftliği isimli kitabının sayfalarıyla kaplanmış bir tuval üzerinde üç çakal imgesi ile, kapitalist ülkelerin Ortadoğu' da yarattığı kaos ve savaşa karşı eleştirel bir bakış açısının ifadelendirilmesi amacıyla kurgulanmıştır (Resim 3.13.).



Resim 3.13: Arzu Eş "batı-orta-doğu"
G. Orwell Hayvan Çiftliği kitabı sayfaları üzerine el yazısı ve kağıt kolaj, 160x120 cm, 2014

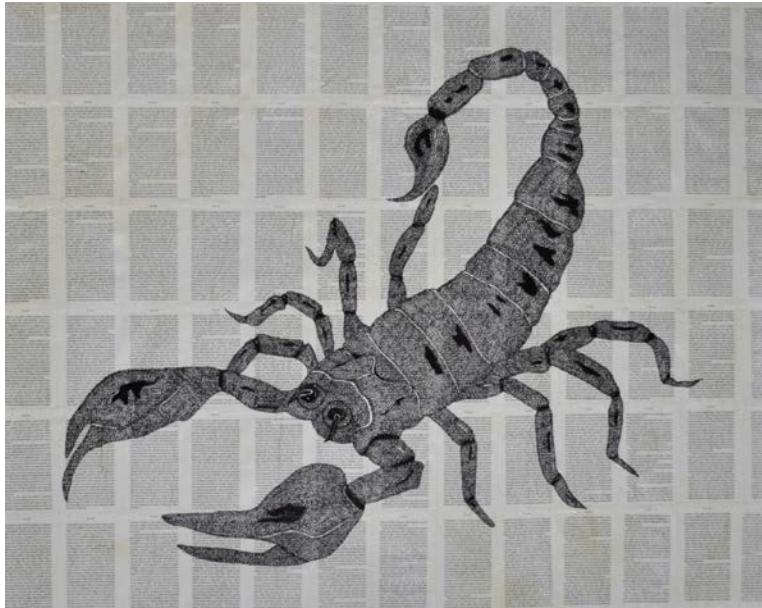
Edebiyat dünyasının diğer önemli bir eseri ise Franz Kafka'nın 1915'de yayımlanan "Dönüşüm" adlı öyküsüdür. Yazarın, tüm kitapları, yazıları içerisinde belirleyici bir yere sahip olan, anlatım sanatının doruğuna ulaştığı bir eserdir. Küçük burjuva çevrelerindeki yozlaşmış aile ilişkilerinin en ince ayrıntılarına kadar irdelendiği, aynı zamanda toplumun dayattığı, işlevini çoktan yitirmiş kalıplara bilinç düzeyinde başkaldıran bir bireyin tragedyası çarpıcı bir biçimde anlatılmıştır.

Kitabın adı "Değişim" olarak da bilinmektedir. Ancak adının gerçekte "Dönüşüm" olduğunu çevirmeni Ahmet Cemal şu şekilde açıklamaktadır. " Gregor Samsa'nın bir sabah kendini yatağında bir böcek olarak bulması, salt bir değişim değil fakat 'başkalaşım' dır. Gregor Samsa, insanlığını koruyarak bazı değişiklikler

geçirmemiştir; artık farklı bir canlı türü olmuştur." Bu açıklama, tanıtım bülteninde Kafka'nın, eserini tanımlarken kullandığı ifadeyle de örtüşmektedir:

"Herkes, beraberinde taşıdığı bir parmaklığın ardında yaşıyor. Şimdi hayvanlarla ilgili bunca şey yazılmasının nedeni de bu. Özgür ve doğal bir yaşama duyulan özlemin ifadesi. Oysa insanlar için doğal yaşam, insanca yaşamdır. Ama bunu anlamıyorlar. Anlamak istemiyorlar. İnsan gibi yaşamak çok güç, o nedenle hiç olmazsa kurgusal düzeyde bundan kurtulma isteği var... Hayvana geri dönülüyor. Böylesi, insanca yaşamaktan çok daha kolay (<http://www.idefix.com/kitap/donusum-franz-kafka/tanim.asp?sid=177HQUL69D2M7NPTSRRK>)".

Bu kitap okunduktan sonra kendi içindeki böceği düşünmeden edemiyor insan. Böcekleşen taraflarımız ya da etrafımızdaki böcekler... Bu düşünceler ve sorgulamalar sonucunda, insanın insanca yaşamak dışındaki her şeyi yapabildiğine, hatta hayvanlardan insanlık dersi alma noktasına gelen bir kayboluşa şahitlik eder durumda olduğumuza, çoğumuzun böcekleştiğini bile fark edemeyecek kadar bencilleştiğini, zalimleştiğini gözlemleyebiliyoruz. Bu düşünceler neticesinde, aslında insanın böcek değil de çoğu zaman zehirli bir akrebe dönüşme ihtimalinden yola çıkarak "bütünüyleaynıfikirdeyim" isimli eser üretilmiştir (Resim 3.14.).



Resim 3.14: Arzu Eş "bütünüyleaynıfikirdeyim"
Franz Kafka Dönüşüm kitabı sayfaları üzerine el yazısı, 140x120 cm, 2014

Kafka'nın Dönüşüm adlı romanı bir çok sanatçının sanat serüveninde karşılaştığı beslendiği eserlerden biri olmuştur. Prof. Dr. Kıymet Giray'ın evrenin gizeminin sınırlarını arayan sanatçı Ergin İnan için yazmış olduğu metinde sanatçının üretim sürecinde Francis Bacon eserleri üzerine yaptığı çözümlmelerden ve Franz Kafka'nın Dönüşüm romanından bahseder. Sanatçının dönüşümü sorgulayan ve yaşamı altüst eden serüveninin böylece başladığından, gerilimin düşüncüyü tetikleyerek, alt üst ederek sürüp gittiğinden söz eder. Duygusal etkiler ve yeni gerçekliklerle yüz yüze gelinen, daha doğru bir yorumla yüzleşme başlamış olur. İnan bu gelişimi çözümlendiğinde resimlerinin tasarımlarında böcekler ve dönüşümler yepyeni ve özgün değerlere ulaşır. Sanatçı Ergin İnan'ın evrenin gizini yapısallaştıran resimsel düşüncesi bu noktaya dokunarak Mevlana'nın mistik düşünce alanıyla bütünleşir. Derinlikleri bedeninin içselliğini yansıtan tinsel değerlerle buluşan ve insan olmanın, insanca erdemler taşımanın anlamıyla bütünleşen nitelikleri hedefler (Resim 3.15.) (<http://ergininan.net/pPages/pArtist.aspx?palD=13§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0>)



Resim 3.15: Ergin İnan "Böcekli Otoportre", 2007, 79x53 cm

20. yüzyılın en etkili tiyatro yazarlarından Samuel Beckett'in 1952 de yazılan 'Godot'yu Beklerken' isimli oyunu, 1953 yılında ilk kez seyirci karşısına çıkmıştır. Fransızca yazılmış olan eser, daha sonraki zamanlarda birçok dilde çevirisi yapılarak, sahnelenmiştir. II Dünya Savaşı sonrasında yazılan kitapta savaş sonrası umutlarını yitirme noktasına gelmiş insanların, gelecek kurmaya dair hiç bir eylem yapacak durumlarının kalmadığı dönemlerdeki umudu bekleyişlerine

yöneliktir. Varoluşçuluk felsefesinin çarpıcı bir biçimde işlendiği oyunda, senaryodaki ya da kitaptaki oldukça sıradan iki ana karakterin yarına kalmak için bir neden aramaları fikriyle paralel gelişen, birbirleriyle sürekli çatışan iki insanın doğumu ve ölümü arasındaki süreci kapsamaktadır. Kitapta herhangi bir olay ya da aksiyon söz konusu değildir. Vladimir ve Estergon yani Didi ve Gogo (birbirlerine bu şekilde hitap ediyorlar) hiç bir zaman gelmeyecek olan Godot'yu her gün beklerler (Beckett, 2006)

Beckett tarafından yazılan bu senaryoyu okuduktan sonra kendimi buna benzer bir sahnenin içinde bulduğum için "bazensadecebeklersin" isimli eser üretilmiştir. Beklemek üzerine kurgulanmış eserin senaryosu ise şu şekildedir: Senaryo da sanatçının babasına, ileri seviyede kanser teşhisi konulmuştur ve o andan sonra hayat hiçbir zaman dünkü gibi olmamıştır. Taraflar sağlıklı günlerin tekrar geri geleceği umuduyla mücadele ederken, sadakatle ve inançla beklerken, aslında yaşanan acının ve ölümün başını beklemişlerdir..." (Resim 3.16.)



Resim 3.16: Arzu Eş "bazensadecebeklersin", 150x150, Kumaş üzeri el yazısı, 2014

Sanat tarihinin belki de en çok bilinen kadın sanatçılarından Frida Kahlo. 1907 Meksika doğumludur. 2002 yılında hayatını konu alan yönetmen Julie Taymor

tarafından çekilen ve Salma Hayek'in başrolü oynadığı sinema filmiyle birçok kesime ulaşmış ve tanınmıştır.

Sanatçının çoğunlukla 1940'lı yıllarda üretmiş olduğu eserlerde hayatına ilişkin kesitlerle beraber hayvan imgeleri de kullanılmıştır. Acı ve kesin gerçekliğin yansıtıldığı resimlerinde, sanatçı Meksika kültürüne ait izleri ve devrimci ulusal kimliğini tuvale aktarmıştır (Resim 3.17.).



Resim 3.17: Frida Kahlo, Diken Kolye ve Sinekuşları ile otoportre, Yağlıboya, 1940

Frida Kahlo' nun yukarıdaki eserinde de görüldüğü üzere, yaşadığı karamsarlık ve acı hemen hemen bütün resimlerinde sözkonusudur. Eserde omuzlarında görülen kedi ve maymun ise sanatçının gerçek hayatta beslediği evcil hayvanlarının temsilidir.

Meksika kökenli gazeteci yazar Rauda Jamis'in 1985' de yazdığı ve 1991'de Hülya Tufan tarafından Türkçe'ye çevirilen ve sanatçının tüm hayatını anlatan "Frida Kahlo- Bir Kadının Otoportresi" isimli kitabını okuduktan sonra sanatçının yaşadığı acılar ve kaos ortamını ifadelendirebilmek düşüncesiyle bazı eserler üretilmiştir. Aşağıdaki eser Frida Kahlo' nun katmanlı kağıtlara çizilmiş fotografik görüntüsü ve altına yerleştirilmiş böcek görselleri ile desteklenmiştir. Frida Kahlo' nun iç

dünyasındaki kargaşaya ve kaosa gönderme düşüncesiyle yeniden anlamlandırılmıştır (Resim 3.18.).



Resim 3.18: Arzu Eş, " Frida Kahlo", 45X55 cm karışık teknik ve katmanlı malzemeler, 2015

1939 yılında Amerikalı Clement Greenberg' in Partisan Review dergisinde yazdığı manifesto havasındaki "Avangard ve Kitsch" isimli makalesinde modernizmin tüketim kültürüne karşı bir direnme yolu olduğunu öne sürmesi ve modernizm ve avangardın karşısına, sanayileşmiş batı toplumunda ikinci bir kültürel olgu olarak "kitsch" i sunmuştur.

Ali Artun Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi isimli kitabında, Greenberg' in ön görüşünde kitsch'in batı endüstriyelizminin kitlesel bir ürünü olarak bir sömürgeci diğerine turlayıp yerli kültürleri kovacağından ve tüm dünyanın ilk evrensel kültürü haline geleceğinden ve bu görüşünde yanılmadığından bahseder. Greenberg'in gözünde kitsch sentetik bir sanattır. Kitsch aldatıcı ve sahte deneyimler sunarken, moda göre değişen ama aslında hiç değişmeyen göz boyayıcı, müsterilerinden sadece para talep eden, muazzam bir yatırım sayesinde sermayeleştirilen ve bu nedenle de pazarını korumaya mahkum olduğundan Amerika'da bu anlamda dünyanın en büyük kitsch ihracatçısı haline gelir. Greenberg'e göre modernizm kitsch sanata uyum sağlamalı ve soyut bir anlayışa ya da soyutlamaya doğru gitmek zorundaydı. Bu düşünceler neticesinde Pop sanatın reddedildiği, sürrealizmin gerici bir eğilim olarak nitelendirildiği kısacası sanatı politik bir

başkaldırı olarak gören her türlü üretim Greenberg'ci bir formalizm tarafından dışlanır. Greenberg estetiği, Soğuk savaş yıllarında Amerika'nın, II. dünya savaşından yeni çıkmış perişan haldeki Avrupa' da olmak üzere bütün dünya da örgütleyeceği kültürel hegemonyasının sanatsal ayağını oluşturacaktır. Soyut ekspresyonizm, Sovyetlerin sosyalist realizmine karşı örgütlenmiş, Newyork Modern Sanatlar Müzesi (MoMa) sayesinde Amerikan modernizmi tüm Avrupa başkentlerinde ve müzelerinde sergilerle ve konferanslarla tanıtılır. Greenberg' in kendisini modernizmin geçmişi ve geleceği arasındaki merkeze yerleşirmesi, tarihte yaptığı çarpıtmalar nedeniyle kendisinden sonraki kuşakları, gerçek entellektüel miraslarından mahrum etmiştir. Amerika kültür diplomasisinin kendine mal ederek tüm Avrupa ve Asya'da sunduğu, soyut ekspresyonizm ya da Amerikan Soyut Sanatını oluşturmuştur. Greenberg'in dogmalaştırdığı kitsch-modernizm, elit- pop, yüksek sanat ve alçak sanat gibi karşıtlıklar postmodernizmin temel diyalektiği olmuştur (Artun, 2012: 29-35).

Günümüzün önemli sanatçılardan Amerikalı heykeltıraş, ressam Jeff Koons ise paslanmaz çelikten yapılan, ayna cilalı hayvan balonları ve yine aynı maddeden yapılan Venüs heykelleri ile adından sıklıkla söz ettirmektedir (Resim 3.19).



Resim 3.19: Jeff Koons "Baloon Dog" 307.3 x 363.2 x 114.3 cm, 1994 yılında mavi, sarı, kırmızı, turuncu ve eflatun renklerinde üretilmiştir.

Sanatçının balonlu eserlerinde kendi çocukluk anılarından ve çocukluğundaki bilinçaltından etkilendiği gözlemlenmekle beraber izleyicinin de kendi çocukluğunu düşünmesini sağlamaktadır. Nicolas Bourriaud kitabında Jeff Koons hakkında şöyle yazmıştır:

Koons nesnelere arzu konvektörleri olarak kullandı: " İçinde büyüdüğüm sistemde -batı kapitalist sistemi- insanlar nesnelere emek ve başarının ödülü olarak kabul ederler ve bir kere bu nesnelere biriktiğinde bunlar bireyi destekleyen mekanizmalar olarak, yani bireyin kendi kişiliğini tanımlamak, arzuları doyurmak ve onları ifade etmekte işe yararlar" Jeff Koons, Sherie Levine ve Haim Steinbach, kendilerini hakiki aradıkları, çalışmalarının sadece simulacra yani bir çeşit " içsel gereksinim" den çok bir pazar çalışmasından kaynaklanan ve modası geçmiş olarak kabul edilen bir değeri temsil ettiği, arzusunun komisyoncuları olarak sundular. Tüketimin sıradan nesnesi başka bir nesne ile ikiye katlanır, bu sefer ki ulaşılmaz bir duruma, bir eksikliğe işaret eden tümüyle sanal bir nesnedir. Sanatçı dünyayı seyircinin yerine kendisi için tüketir (Bourriaud 2004: 44).

Günümüzde sanatın kültür endüstrisi neticesinde metalaşarak, ticari üretilere dönüşmesi, seri üretim ve iletişim alanındaki yenilikler sanatın yaygınlaşmasında belirleyici rol oynamaktadır. Kitsch anlayışın yansıdığı ürünlerde tinsel bir yapı söz konusu değildir. Amaç daha çok kazanç olduğundan sadece sanatsal etkileme yolunun kullanıldığı ve tüketime yönelik düşüncelerden oluştuğundan bir endüstri haline gelmiştir.

1950'li yıllarda Newyork Pop Sanatı, Clement Greenberg' in reddettiği kitle kültürü, popüler kültür, meta estetiği gibi ne varsa hepsini meşrulaştırarak yüceltir ve Greenberg' in savunduğu modernist ve elitist anlayışı karşısına alır. Pop Art ya da Pop Sanat terimi popüler kültür ürünlerini tanımlamak için 1958 yılında ilk olarak İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway tarafından kullanılmıştır. Geleneksel yaklaşımların derin bir dünya görüşüne dayandırılmasına karşılık popüler sanat yani Pop Art, endüstriyel ve seri üretim ile elde edilmiş bir yüzeyselliği ve homojenliği içermektedir. Tüketim dünyası sanatın içine katılarak, günlük hayatın sıradan nesnelere sanat eseri haline dönüştürülmüştür. Pop sanatçıları popüler kültürün imajlarından, reklam, sinema ve magazin dünyasının ünlülerinden ve bir çok tüketim malzemesi ambalajlarından yararlanarak eserlerini üretmekteydiler.

Dönemin en tanınmış sanatçılarından Andy Warhol genellikle serigrafi baskı yöntemiyle ürettiği Amerikan hayat tarzını sorgulayan eserlerinde, içerik ile form arasındaki ilişkiyi önemsizleştirirken, yeniden üretilebilirlik ve çoğaltılabilirlik düşüncesiyle her şeyi nesne statüsüne indirgemıştır. Sanatçı Fabrika adını verdiği atölyesinde, genellikle kitle kültürüne ait görselleri ve malzemeleri eserlerinde kullanmıştır (Resim 3.20.)



Resim 3.20: Andy Warhol, "Double Mickey Mause", Serigrafi Baskı,77,5x109,2 cm, 1981, 25 Edisyon

Pop Art döneminin önemli sanatçılarından Amerikalı sanatçı Robert Rauschenberg'de 1950' li yıllarda dönemin egemen üslubu olan Amerikan soyut dışavurumcu anlayışından daha çok, alternatif arayışlar içerisinde olmuştur. Çok yönlü sanatçı baskı resimleri, heykelleri, fotoğraflarıyla olduğu kadar performanslarıyla da tanınmaktadır. Rauschenberg' in eserlerinde bisiklet ve araba lastiği, tenis topu gibi nesnelere ve doldurulmuş hayvan imgelerini herhangi bir değişikliğe uğratmadan kullanmasının yanında, eserlerinde boya, fotoğraf, kolaj gibi tekniklere de yer vermiştir.



Resim 3.21: Robert Rauschenberg "Odalisk", 210,8 x 64,1 x 68,8 cm, 1955, Metropolitan Müzesi, Newyork

Sanatçının 1955 yılında ürettiği "Odalisk" eseri (Resim 3.21.) ismini, Osmanlı saraylarında savaş tutsağı olarak ülkeye getirilerek padişaha hediye olarak sunulan kadın kölelere verilen isim olan "odalık" tan almaktadır. Sanatçı eserde kadının köle olarak satılması yanında oryantalist dönemin eserlerini eleştirirken ve kadın ve erkek arasındaki cinsiyet ayrımcılığını vurgular. Bir minder üzerinde duran tek tarafı pencereci dörtgen ahşap bir kutu, kutunun üzerinde sanatçının

ailesindeki kadınlarında olduğu bir çok kadın fotoğrafları, petrol, suluboya, pastel boya, kumaş, gazete, metal, cam, kuru ot, ahşap direk gibi bir çok malzemenin kullanıldığı heykelin en üstünde ise erkeği temsilen doldurulmuş bir horoz heykeli bulunmaktadır.

Horoz imgesini eserlerinde dönemsel bir "göç" olgusu üzerinden ifadelendiren diğer bir sanatçı ise Gülsün Karamustafa. 1946 Ankara doğumlu sanatçı 1969 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinden mezun olmuştur. 1980'li yıllarda sıklıkla yaşanan köyden kente göç olgusunun yarattığı melez kültür üzerinden gecekonduların içindeki duvar halıları, kitsch objeler ve döneme ait renkler ve dönemin modası sanatçıya kaynak oluşturmuştur. Sanatçının 2014 yılında İstanbul Rampa Galeride açmış olduğu "Sıradan Bir Aşk" isimli sergi de yer alan "Çevrimiçi Tapınak" isimli eserinde, internet üzerinden satın alınmış renkli sütunların üzerinde duran dönemi yansıtan renkli kitsch porselen kuş figürlerinin bulunduğu bir düzenlemedir. Sanatçının yerleştirmesini oluşturan tüm nesnelere internetten "online" (çevrimiçi) satış mağazalarından ya da müzayedelerden alınarak oluşturulmuş. sonrasında bir takım rötuşlarla imzalanarak düzenlenen yerleştirme de kaideler üzerinde duran kuşlar vasıtasıyla bir nevi tapınak oluşturmaktadır olup teknoloji aracılığıyla geleneksel ile kutsal olanı buluşturmaktadır (Resim 3.22.).



Resim 3.22: Gülsün Karamustafa "Çevrimiçi Tapınak", Hazır Nesne,2011, Rampa İstanbul 2014

1965 yılında Almanya'nın Dresden kentindeki Galerie Schmela'da gerçekleştirdiği performansında kucağındaki ölü tavşana sanat anlatmanın, uygar insanlara sanat anlatmaktan daha kolay olduğunu ima eden sanatçı Joseph Beuys, 1921 Almanya doğumludur. Tıp eğitimi almıştır, II. Dünya savaşında gönüllü olarak Alman Hava Kuvvetlerine katılmıştır. 1944 yılında Kırım üzerinde uçarken, uçağı düşürülmüş ve kendisi de ağır şekilde yaralanmıştır. Kırım bölgesinde yaşayan Tatarlar sanatçının tüm vücudunu önce yağ ile kaplamış sonra da keçe ile sarmalamışlar, böylelikle sanatçının soğuktan donmasını önlemişler ve yaralarının iyileşmesini sağlamışlardır. Bir tür şaman iyileştirme süreci yaşayan sanatçının eserlerinde şamanlara özgü yöntemlerle birlikte, sıklıkla keçe ve hayvansal yağ kullandığı bilinmektedir.

En önemli eserleri ve enstalasyonları arasında bir askı üzerinde sergilenen "Keçe Elbise", yağları bir köşede istifleyerek meydana getirdiği "Yağ Köşesi", "F.I.U Doğanın Defansı" ve "Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Anlatılır" isimli yüzü bala bulanmış ve altın tozu yapraklarla kaplanmış olan Joseph Beuys' un elinde ölü bir tavşanla galeriyi gezerek, ona tabloları anlattığı performansını sayabiliriz (Resim 3.23.).



Resim 3.23: Joseph Beuys "Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır" 1965 tarihinde Almanya Dresden kentindeki Galerie Schmela'da gerçekleştirdiği performansından

Joseph Beuys için dünya gerçek bir sahne ve her insan da sanatçıdır. 1962 - 1970 yılları arasında bir grup sanatçının oluşturduğu Fluxus (1960) hareketi kapsamında gerçekleştirdiği eylemleriyle tüm dünya da tanınırlık kazanmış, Dada ruhunu yeniden canlandıran performans eylemleri gerçekleştirmiştir. 1982 yılında

Almanya'nın Kassel şehrinde yapılan, Documenta 7 sergisi kapsamında 7000 adet meşe ağacı dikme işini organize etmiştir.

1974 yılında Newyork' da, sanatçının en önemli destekçilerinden kendi galerisinin yöneticisi olan René Block tarafından gelen teklifi değerlendirerek "Amerika' yı Seviyorum, Amerika' da Beni" isimli performansını gerçekleştirme kararı almıştır.

Gerçekleştireceği bu eylemiyle, hem Amerika' nın Vietnam politikasını protesto edecek, hem Amerikan sanatının hegemonyasına meydan okuyarak Amerikan yerlilerinin maruz kaldığı trajediye yani yaralanmış toplumsal bedene dikkat çekecekti. Ancak, sanatçının bazı koşulları vardı: Amerika' ya özgü bir kurt dışında, mümkün olduğunca Amerika hakkında bir şey görmeyecek, kimseyle yakın temasa geçmeyecek ve ülke topraklarına ayak basmayacaktır.

Eylem genel hatlarıyla şöyle gerçekleştirilmiştir: Uçak Amerika'ya girdiği andan itibaren gözlerini kapatmış ve pasaport kontrolünden geçer geçmez, henüz havaalanındayken bir keçeye sarılmıştır. Bu vaziyette bir sedyeye yatırıldı ve yol boyunca 'acil' alarmı veren bir ambulansla galeriye kadar getirilmiştir. Böylece, havaalanı ve galeri arasındaki mesafede Amerika hakkında mümkün olduğunca az şey görmüştür.

Galerinin bir kısmı, daha önceden tel örgüyle kapatılarak, tabanı tahta ile kaplanmış olan bir kafese dönüştürülmüş, ayrıca insanların içerde olup bitenleri korkmadan, rahatça izleyebilecekleri bir alan oluşturulmuştur. Tabanın tahta olmasının nedeni ise sanatçının ayaklarını yerden yani Amerikan toprağından kesmeye yönelik bir düşünceden kaynaklanmaktadır. Kafesin içinde vahşi bir kurt, biraz saman, birkaç tutam kuru ot, trübin sesi yayan bir cihaz ve yanında sıralanmış beş nüsha Wall Street gazetesi bulunmaktadır ve keçeye sarılmış bir halde sanatçı Beuys bulunmaktadır (Resim 3.24.).



Resim 3.24: Joseph Beuys "Amerika'yı Seviyorum, Amerika' da Beni" isimli performansı
1974 René Block Galerisi Newyork

Joseph Beuys beş gün boyunca süren bu performansında geleneksel ve modern temsil yöntemlerini aşmış olmasına rağmen, ancak tümüyle temsilden de vazgeçmemiştir. Performans esnasında kompozisyonu oluşturan tüm elemanlar gerçek olup; eylem sırasında yontu bir heykel kurt yerine, gerçek yaşayan bir kurt kullanmıştır. Gösteride kurt sadece bir kurt değildir. Amerika' nın asıl sahipleri olan ve beyaz adam tarafından soyları tükenme noktasına gelmiş olan kızılderilileri temsil etmektedir. Kapatıldığı kafesteki hayvanın her gün Wall Street gazetesi üzerine işemesi ise sanatçı tarafından kurgulanmıştır ve kafesin içindeki diğer nesnelere başka şeylerin temsilleridir.

Sonuçta Beuys'un performansındaki bütün bu anlamlar, sanatçının ve görevlilerin sürekli manipüle ettiği koyotenin (kır kurdu) tepkilerini gözetleyen ve kaydeden insanlar özellikle en başta da bizzat Beuys tarafından inşa edilir. Koyote ise sadece kapatıldığı mekânın koşullarına adapte olmaya çalışmaktadır. "Şaman" rolüne soyunan sanatçı, hayvanlarla deney yapan bir bilim adamına, galeri de laboratuara dönüşmüştür. Koyote ile "diyaloga girdiği" iddiasında olan Beuys, performansıyla ilgili şu açıklamayı yapar: "ABD'nin psikolojik travma noktasına temas ettiğime inanıyorum: Kuzey Amerika yerlisiyle, Kızılderili'yle yaşanan o Amerikan travması." Fakat her şeyden önce Beuys, eşit bir diyalog için gereken önkoşulları göz ardı etmiştir. Kuşkusuz kendi isteği dışında galeriye getirilip kapatılmış olması bir yana, Beuys kendisini kışkırtmadığı sürece bir köşede uyumaya çalışan koyotenin davranışlarından, sanatçıyla iletişim kurmaya hiç de istekli olmadığı görülür. Sonuçta galeriye kapatılarak bir insanla temasa zorlanan koyote, tüm anlamlandırmalara rağmen, "evcilleştirilen" ve rezervasyonlara kapatılan Kızılderilileri hatırlatır (<http://www.e-skop.com/skopbulten/asklar-ve-kopekler-ve-sanat/880>).

Kısaca Joseph Beuys dünyayı değiştirmek ve iyileştirmek isteyen, geleneksel sanat anlayışının dışına çıkan, yaşam, sanat, iç, eğitim, eylem ve politikayı bir potada eriterek yeni bir varoluş yöntemi öneren, sanat tarihinin önemli sanatçılarından. Sanatçı kafese kapatılan bir kurt ile her ne kadar kızılderili halkların, haklarını temsil ettiğini savunuyor olsa da, farklı açılardan dışunen izleyiciler performansı kendi bakış açısından değerlendirdiğinde, farklı okumalara hep açık olacağını belirtmek doğru olabilir. Bu anlamda hayvanın kendi zgr ortamı olan doğadan kopartılarak kapalı bir kafes içerisinde tutulması bir nevi evcilleştirilmesi durumuna gönderme olarak, siyah bir kumaşın üzerinde iki kurt imgesinin, birbirini tekrar eden "seni görüyorum" cümleleriyle resmedilmesi, sanki bu duruma kurtlar tarafından verilmiş bir yanıt gibidir (Resim 3.25).



Resim 3.25: Arzu Eş "seni görüyorum" Kumaş zeri El Yazısı, 195x120 cm, 2014

Günümüz sanatçılarından 1975 doğumlu, İtalyan heykeltıraş Patrick Alo terk edilmiş fabrikalardan, eski binalardan topladığı endüstriyel kalıntılar, otomobil parçaları gibi hurda metalleri kullanarak eserlerini üretmektedir. Sanatçının tamamen topladığı atık, hurda ve metal malzemelerden ürettiği heykellerinde, Roma Döneminde ait etkileşimler söz konusu olduğu kadar mekanik canavarları andıran fantastik figürler ve hayvan imgeleri dikkat çekicidir. Roma' da yaşamını devam ettiren gen sanatçının son dönem eserlerinden olan "Lupa Capitolina" yani "Capitol Kurdu" isimli eseri Roma Döneminde yapılmış olan "Lupa Romana" eserinin (Resim 2.3.) benzeri olup farklı malzeme ve teknikle yeniden üretilmiş halidir. Patrick Alo topladığı malzemeleri kendine özgü bir üslup ve beceri ile birleştirirken, klasik sanat ve mitolojiye göndermelerde bulunur (Resim 3.26.).



Resim 3.26: Patrick Alo "Lupa Capitolina", Atık Malzemeler, 2015

Nesne yerine düşünceyi vurgulayan, izleyiciyi estetikten daha çok düşünsel algı sürecine davet eden kavramsal sanatın öncülerinden olan sanatçı Piero Manzoni 1933 İtalya doğumludur. Sanat nesnesinin doğasını sorgulayan sanatçının tepkisi yapıtlarının içeriği haline gelmiştir. 1961 yılında ürettiği 90 adet konserve kutularına kendi dışkısını koyarak sergilemiştir. Hiç satılmaması düşüncesiyle ürettiği konserve kutuların her birinin üzerinde şu cümleler yazılıdır: "İçindekiler: Sanatçı Boku, 30 gr. Net. Mayıs 1961'de taze biçimde hazırlanarak üretilmiştir ve konserve edilmiştir." (Resim 3.27.) Sanatçının bu tavrı yine de ürettiği sanat nesnesinin, metalaşmasının önüne geçememiş, konserve kutuları müzayedelerde çok yüksek rakamlara satışa sunulmuştur.



Resim 3.27: Piero Manzoni "Artist's Shit", 1961, 90 adet üretilmiştir. Birçok müze ve özel koleksiyonlarda bulunmaktadır.

Piero Manzoni' nin eserindeki anarşist tavrına karşılık, zaman zaman eleştirinin anlamsızlaştırıldığı sanat ortamlarına, sürekli kavram kargaşası yaratılan sanat

piyasasına ve spekülasyona bağlı üretilen sanat nesnesinin manipüle edilerek yüceleştirilmesi ve metalaşması düşüncelerine tepkisel göndermeler sebebiyle "Ayıları seviyorum" Manzoni... isimli eser üretilmiştir (Resim 3.28.). Eserde şaşkın bakışlarıyla izleyiciye bakan bir ayı imgesi ve önünde photoshop tekniği kullanılarak açılmış olarak, sanatçı Manzoni'nin "Artist Shit" isimli eserinin fotoğraf baskısı kullanılmıştır. Eserde ayı imgesi el yazısıyla sürekli tekrarlanan "ayıları seviyorum" cümlesinden oluşmaktadır.



Resim 3.28: Arzu Eş "Ayıları Seviyorum, Manzoni" 130x100 Kumaş üzeri el yazısı ve kağıt kolaj, 2013

Yazar Nicolas Bourriaud "Postprodüksiyon" isimli kitabında; temellük etme eyleminin aslında yeni bir nesne yapmak değil, var olanlar arasından seçerek, bunların özgün bir niyete göre kullanılarak, onlarda değişiklik yapmak olduğundan bahseder. Eğer temellük etmenin sanat tarihi ile ilişkisine bakılacak olursa; bunun öyküsünün Ready Made (Hazır Nesne) kullanımı yani sanatçı Marcel Duchamp ile başladığından bahseder. Duchamp' ın el becerisi yerine nesneye yönelen bakış açısı ve imal edilmiş nesnelere kullanarak yaratıcı süreç sorunsalını dönüştürmesinin sanatsal süreci kurmasında yeterli olduğundan bahseder. Duchamp' a göre; "nesneye yeni bir fikir getirmek, zaten bir üretimdir" der (Bourriaud; 2004: 41).

Birey ile doğa arasındaki ilişkiyi irdeleyen Yunan asıllı sanatçı Jannis Kounellis 1969 yılında, Roma' daki L'Attico Galerisinin duvarlarına on iki atı eşit aralıklarla bağlayarak galerinin steril mekanını dönüştürmeyi amaçlar.

Kounellis bu çalışmasıyla bir sanat yapıtının doğadaki her hangi bir nesneden farklı olmadığını göstermiş, ayrıca, insan yapımı yapay sanat dünyası ile doğanın organik dünyası arasındaki karşıtlığı vurgulamıştır. Sanatçı, kültür ile organik dünya arasındaki uçurum üzerine bir köprü oluşturabilmek için, çalışmalarına, ceza ve arınma ile ilişkilendirilen ateş gibi günlük yaşamın sıradan malzemelerini katmıştır (http://www.dilekkutzli.com/ArtePovera_t.html).

Sanatçı bu performansı ile galeriyi bir nevi ahıra dönüştürmüş ve dolayısıyla sanat simsarını da seyise dönüştürerek, sanatın alımlanmasındaki etkili olan yapıyı sorgulamaktadır. Sanatçının 12 havariyi ya da 12 ayı temsilen canlı atları sanat galerisine yerleştirerek, ortamı dışkı kokusuyla doldurmasına, bazı eleştirmenler tarafından sanat ve hayatı buluşturduğu söylenmektedir. Ancak atların doğal ortamının ahır olmadığı, ahırların insan uygarlığının yarattığı bir mekan olması ve dolayısıyla sanatın doğal ortamının da insan uygarlığının yarattığı galerilerin ya da müzelerin olmadığı da unutulmamalıdır (Resim 3.29.).



Resim 3.29: Jannis Kounellis, "12 At" 1969 L'Attico Galeri, Roma

Kounellis'in canlı atlarından sonra yine at imgesinin kullanıldığı fakat bu kez doldurulmuş at, eşek, ve birçok doldurulmuş hayvanları kullanarak eserler üreten, 1960 doğumlu İtalyan sanatçı Maurizio Cattelan'dır. Eserlerinde sıklıkla hayvan imgesi ya da doldurulmuş hayvanları kullanan sanatçı kendine özgü ironi ve mizahla birlikte ezber bozan üslubu ile günümüz sanat dünyasında adından sıklıkla söz ettirmektedir. 1990' lı yıllarda yaptığı birbirinden şaşırtıcı performans, heykel grupları ve enstalasyonlarıyla özellikle sanat ve günümüz dünyasıyla dalga geçen, yerleşik sistemine meydan okuyan eserleri bulunmaktadır. New York'ta 2.1 Milyon Dolar'a satılan, tavana asılı hareket eder halde tasvir edilmiş olan atlı ve eşekli düzenlemeleri (Resim 3.30.) ve 2013 Art Basel kapsamında sergilenen

kafaları duvara saplanmış ve asılı halde duran beş at heykeli bunlardan bazılarıdır (Resim 3.31.).



Resim 3.30. ve 3.31: Maurizio Cattelan "Kaputt Primavera" 1997 ve " Kaputt" Art Basel 2013

Sanatçı birçok eserinde eşek imgesi kullanmıştır. 2004 yılında yaptığı "Un asino tra i dottori" (doktorlara arasında bir eşek) isimli (Resim 3.32.), galeri mekanında tek başına yerleştirilmiş olan, doldurulmuş eşek eserinin görselinin bir benzerini yaparken ki amacım toplumsal olarak aklımızı kullanamadığımız zamanlara bir gönderme ve çaresizlikti belki de... Bilindiği üzere eşekler genellikle yük hatta insan taşımak maksadıyla kullanılan hayvanlardır. Her ne kadar günümüzde eşek sütünün kanser gibi birçok hastalığın tedavisinde kullanıldığı söylene de; yine de toplum eşeğe yük yüklemeye devam etmektedir. Cattelan' ın eserinde tek başına, çaresiz, ne yapacağını bilmez bir halde oturan eşek heykeli adeta günümüz insanın kapitalizme yenik düşmüş hali gibidir. "kurduğumtumdüşlersanaçıkıyor" isimli eser bu doğrultuda yapılandırılarak, yeniden anlamlandırılmıştır (Resim 3.33.).



Resim 3.32: Maurizio Cattelan
"Un asino tra i dottori" 2004



Resim 3.33: Arzu Eş "kurduğumtumdüşlersanaçıkıyor"
T.Ü. El Yazısı ve Akrilik Boya, 150x150cm 2014

Sanatçının, başka sanatçıların işlerinden gerçekleştirdiği çok sayıda "yeniden yapım" larını değerlendirdiğimizde, bu yöntemin her zaman belirgin olduğunu fark ederiz: Biçimsel yapı tanıdık gibi gözükür, fakat anlam katmanları algılamamızı tümden ters-yüz ederek, neredeyse sinsî bir biçimde görünürlük kazanırlar. Cattelan'ın formları bize her zaman, zalim ya da müstehzi anekdotların bir arka ses ile dublajlanmış olduğu tanıdık elemanları gösterir... Newyork'taki bir galeride, kristal bir avizenin altına canlı bir eşek yerleştirdiğinde, sanatçı Jannis Kounellis'in 1969' da Roma' da L'Attico Galerisinde sergilediği on iki ata dolaylı olarak gönderide bulunuyordu. Ancak işin başlığı "Warning! Enter at your own risk. Do not touch, do not feed, no smoking, no photographs, no dogs, thank you (Dikkat! Risk var, dokunmayın, beslemeyin, sigara içmeyin, fotoğraf çekmeyin, köpek sokmayın, teşekkür ederiz) terimin en göz alıcı anlamında, temsilin sistemine doğru çevirmek için onu tarihselliğinden ve en zaruri sembolizminden kurtararak çalışmanın anlamını radikal bir biçimde ters-yüz ediyordu (Bourriaud, 2004: 98).

Cattelan' ın eserleri tarihsel bağlamından kurtararak anlamı ters yüz etme biçimine benzerlikleri nedeniyle ya da eserlerinde zamansızlaştırma, melezleştirme gibi kavramları ele alan sanatçı Havva Altun Demircan' ın eserlerini de örnekleyebiliriz.

Sanatçının 2013 yılında Ankara' da Galeri Kara' da yapılan "Öptüm Annen" isimli solo sergisinde yer alan ve yine aynı isimli eserin de (Resim 3.34.) içinde bulunduğu sergi katalogundaki metnine göre;

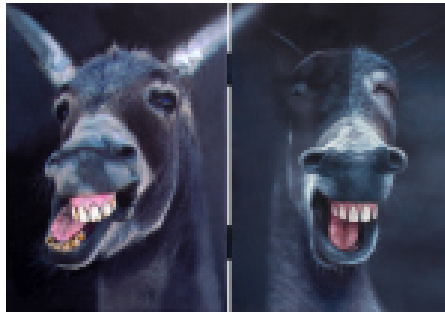
Resim ve heykellerimde kendi hikâyemi, başkalarına da tanıdık gelecek biçimde aktarmaya çalışıyorum. Benim resim yapma halim imgesel dizilimlerin herhangi bir yüzeyde ya da maddede fiziksel bir şeye -felsefe dilinde var olan her şey bir şeydir- dönüşmesidir. Mekânlarından, dolayısıyla da bağamlarından koparıp araya getirdiğim imgeleri, izleyicide tamamlanacak bir zincirin halkaları gibi diziyorum. Sonuçta ortaya ironi, fantezi ve melankoli bileşimli melezleşmeler çıkıyor. Genellikle herhangi bir odak seçmiyorum, herhangi bir zamana gönderme yapmıyorum. Bu nedenle zamanla ilişkisi "an" dışında olmayan resimlerimde dolayısıyla mekân hissi de azalıyor. Çalışmalarımın bütününe bakıldığında yer yer çatışmalar ve kopmalar görülse de inanıyorum ki, kimse yalnızca politik, yalnızca sempatik, yalnızca melankolik, yalnızca komik, yalnızca entelektüel, yalnızca karamsar, yalnızca kadın, yalnızca erkek değildir. Tek bir bünyede bunların hepsi olabilir, bir ya da bir kaç sivrilebilir. Ancak sivriyenler diğerlerinin doğal varlıklarını yok edemezler. Kullanmadığımız öteki aslında seçim yapabilmemizi sağlayan unsurdur. Tasnifleme amacıyla dışarıda bırakılan diğerleri, seçilenlerle organik bir ilişki içindedir. (Galeri Kara sergi katalogu-2013)



Resim 3.34: Havva Altun Demircan, "Öptüm, Annen", 60x60x30 cm, Karışık Malzeme, 2012

Günümüz sanatında birçok eserindeki imgelerin birbirine benzerliği sıklıkla karşılaştığımız bir unsur olsa da, sanatçıların eserleri kavramsal olarak anlamlandırmalarında ve kendilerine mal etmelerindeki farklılıklar söz konusudur.

Son dönem eserlerinde sanatçı Mehmet Yılmaz ise "Fotoğraf Resimdir" cümlesiyle; boya kullanılarak yapılan resim ile bir baskı resim türü olan fotoğraf arasındaki estetik, kavramsal ve biçimsel karakterleri sorguluyor. Sanatçının 2011 ile 2015 yılları arasında ürettiği "İkizler" serisinde yer alan 2012 yılında üretilmiş "Eşek ve KeşE" isimli diptik yani iki kanatlı tuvallerden oluşan eserinde sağ taraftaki görsel tuval üzerine yağlıboya, sol taraftaki görselde ise dijital baskı kullanılmıştır (Resim 3.35.)



Resim 3.35: Mehmet Yılmaz "Eşek ve KeşE" sol tuval üzerine yağlıboya, sağ dijital baskı, 48x68,5 cm, 2012

Küratör Marcus Graf, sanatçı Mehmet Yılmaz'ın İkizler başlıklı serisindeki eserleri hakkında şunları yazmıştır:

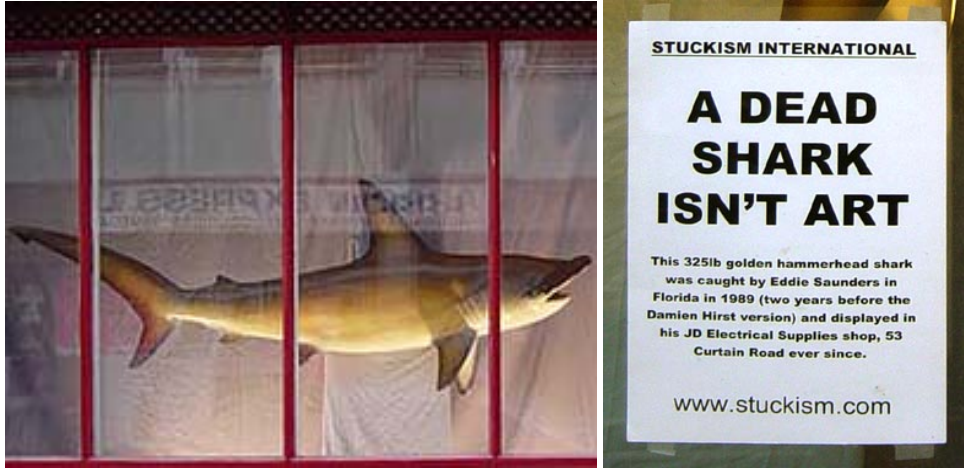
Mehmet Yılmaz fotoğraf ve boyayla oluşturduğu tuvaleri menteşeyle bir bütün haline getirerek diptikler yaratmış; izleyici de içinde yaşadığımız dünyaya ayna tutan bu iki imge grubunu karşılaştırma şansını yakalamıştır. Ancak, gerçekliği basitçe kopyalamıyor ya da yansıtmıyor "İkizler". Tam tersine, kitle iletişim araçlarıyla gelen görsel kültürü, görsellik ve gerçeklik hakkında bildiklerimizin, algılama alışkanlıklarımızın ötesine geçebilmek için gerçekliği alaşağı ediyor. Böylelikle, bu dizi hem fotografik imgeler ile fotogerçekçi resimlerin bilindik konumlarını; hem de sürekli yüzleştiğimiz görsel gerçeklik ile fotogerçekçi resmin hâlihazırdaki durumunu sorguluyor (<http://mehmetyilmazmehmet.com/metinler-texts/her-sey-yanilsama-mehmet-yilmazin-ikizler-dizisi-hakkinda-bazi-dusunceler-marcus-graf/>).

Sanatsal üretimlerinde Maurizio Cattelan gibi gerçek hayvanları kullanan ve dünyanın en çok kazanan sanatçıları arasında ismi ilk sıralarda yer alan diğer bir sanatçı ise; 1965 İngiltere doğumlu Damien Hirst'dir. Çalışmalarında ölüm teması sıklıkla görülür ve sanatçı açısından oldukça önemli bir yere sahiptir. Formaldehit denilen kadvraların bozulmasını, çürümesini engelleyen bir tür kimyasal sıvı içerisinde muhafaza edilen ölü hayvan figürleriyle tanınmıştır. Bunlardan biri olan ve 1990' larda Britanya'nın sanatsal ikonu haline gelen çalışması "The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living" (Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fizikî İmkânsızlığı) (Resim 3.36.) isimli eseridir. Eserde kullandığı kaplan köpekbalığını 1991 yılında balıkçılara yakalatmış, dev bir vitrin içinde, formaldehitte muhafaza ederek İngiltere'deki Saatchi Galerinin sahibi işadamı Charles Saatchi için üretmiştir. Eser 2004 yılında 9.5 Sterline satılmıştır.



Resim 3.36: Damien Hirst, "Yaşayan Bir İnsanın Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı"

Eserlerindeki başarısı ya da başarısızlığından daha çok şok edici taktikleri ve kazandığı para konuşulan Hirst'in eserinin bu fiyata alıcı bulmasının ardından tepki olarak, elektrik malzemeleri satıcısı olan Eddie Saunders'in, Londra'da 1989 yılında yakaladığı doldurulmuş köpekbalığı Stuckism International Galeride "Ölü Bir Köpekbalığı Sanat Eseri Değildir" başlığıyla satılığa çıkarılmış fakat alıcı bulamamıştır (Resim 3.37.).



Resim 3.37: Eddie Saunders' in Stuckism Galeri' de sergilenen köpekbalığı

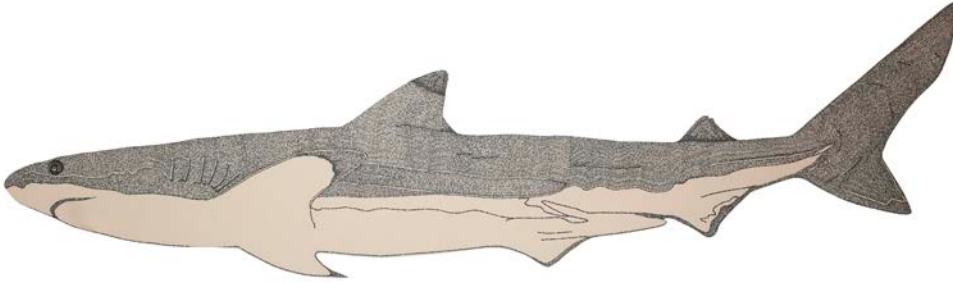
"Yüzleşme" isimli eseriyle diğer bir köpekbalığı imgesi örneği ise genç sanatçı Fırat Engin' e ait. Sanatçının 3 metre uzunluğundaki polyester kullanarak üretilen eserinde, kapitalizme olan eleştirisi söz konusudur. Tasarladığı köpekbalığı heykeli ile; tüketim olgusunun artık vazgeçilmezliği, her bir karakterin aslında birer köpek balığından ibaret olduğuna dair bir gönderme aracılığıyla bireylerin durumla yüzleşmelerine olanak sağlamaktadır (Resim 3.38.).



Resim 3.38: Fırat Engin "Yüzleşme" Polyester, 300 x 160 x 90 cm . 2010

Köpekbalığı sanat dünyasında oldukça fazla kullanılan bir metafordur. Gerek sinema sektöründe yapılan (örneğin Jaws Serisi vb.) filmlerin etkisiyle, gerekse belgesellerden izlediğimiz kadarıyla bilgilendiğimiz köpekbalıkları vahşi ve öldürücü hayvanlardır. Bu nedenle köpekbalıkları genellikle olumsuzluk içeren kavramlarla ifadelendirilmiştir. Algılarımızda sürekli bir korku uyandıran ve ölümünde dahil olduğu birçok olumsuzluk içeren duygular uyandırmaktadır.

2015 yılında yapılan "benböyleistedimveböyleisteyeceğim" isimli çalışmayı oluştururken kullanılan bir köpekbalığı imgesi ile, izleyicinin görsel algısında oluşabilecek olumsuz duygular düşünülmüştür. Tamamen bu algıya tezat olması düşünülerek eseri oluşturan biçimsel dil, olumluluk, tutarlılık ve netlik çağrıştıran "ben böyle istedim ve böyle isteyeceğim" kelimelerinden oluşan cümle tekrarlarıyla kurgulanmıştır (Resim 3.39.). Bunun nedeni bireyin, geçmişte yaptığı tüm hatalarına veya yanlışlarına, hayatın tüm olumsuzluklarına rağmen bir başkaldırısı ve cesaretle, pişmanlık duymayan bir dik duruşu olarak değerlendirilebilir. Her şeye rağmen nefes alma hayatta ve ayakta kalma direnci...



Resim 3.39: Arzu Eş "benböyleistedimveböyleisteyeceğim" 240x50, Kumaş Üzeri El Yazısı, 2015

1957 doğumlu, Çin'li Sanatçı Chai Guo-Qiang sanat hayatını Newyork' da sürdürmektedir. Özellikle yerleştirmeleri ve barut kullanarak yaptığı patlamalı performanslarıyla tanınmıştır. Bu araştırmada bahsedeceğim eseri, 2013 yılında Avustralya'daki Queensland Modern Sanatlar müzesinde "Falling Back to Earth" (Dünyaya Geri Düşen) sergisi için, birebir ölçekte 99 hayvan türünün kopyalarını kullanarak oluşturduğu enstalasyon çalışması olan "Heritage" (Miras) isimli çalışmasıdır (Resim 3.40.) .



Resim 3.40: Chai Gua- Qiang Heritage, Queensland Art Gallery, 2013

99 tür hayvanın gerçek boyutta tasarlanarak üretildiği, yani canlı hayvan yerine köpük, gazlı bez, reçine ve yapay kürk gibi malzemeler kullanılan ve kristal renginde bir havuz etrafında tüm hayvanların aynı anda su içtikleri bir anın gösterisinin canlandırması söz konusudur.

"Heritage" yani "Miras" isimli enstalasyon çalışması sonrasında The Guardian gazetesine verdiği röportajında sanatçı; bu eseri bir çok işçi, kadın, asker, köylü gibi insan figürleri kullanarak da oluşturabileceğini ancak, metafor olarak kullandığı hayvanların insanlardan daha şiirsel olduğunu belirtiyor. Eserlerini üretirken bir çocuğun gözünden bakabilmeyi önemseydiğini belirten sanatçı, hoşgörü ve barışa gönderme yaptığı eserinde birlikte yaşama kültürünü irdeliyor. Eserleri her ne kadar eğlenceli hoş ve heyecanlı görünse de, kesinlikle arkasında kasvetli ve vahim fikirlerin olduğunu belirterek, izleyiciye bunu düşündürdüğünü de belirtiyor (<http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/nov/27/falling-back-to-earth-a-simple-message-of-survival>).

Ruh ve beden, yaşam ve ölüm, güzellik ve iğrençlik temaları üzerinden çalışmalarını biçimlendiren, 1954 doğumlu Alman asıllı sanatçı Kiki Smith Newyork'da yaşamaktadır. Eserlerinde genellikle doğum, yaşam ve ölüm temalarını işleyen sanatçı birçok eserinde hayvan imgesi kullanmaktadır. Baskı resim, heykel ve enstalasyonlarıyla bilinen sanatçının kağıt üzerine desenleri de oldukça etkileyicidir.

Sanatçının 1980 sonrası ürettiği eserlerinde kadın bedeni ve bedensel süreçlerin irdelendiği, beden ve kimlik başlıklı sorgulamalara yönelmiştir. Kiki Smith'in

yapıtlarında sıklıkla görülen yarı hayvan yarı insan görünümlü figürler, psikolojik travmalar, dinsel ikonlar, vahşet, ilkel korkular, cinsel sorgulamalar söz konusudur. Eserleri bazı psikanaliz ve dilbilim uzmanları tarafından "abject" (iğrenç) kavramı ile de ilişkilendirilir.

Bu araştırmada bahsedeceğim eserlerinden biri 2002 yılında yapmış olduğu "Born" (doğum) isimli bronz heykel (Resim 3.41.). Eserde doğum yapan ve bir kadın doğuran geyik imgesi dikkat çekmektedir.

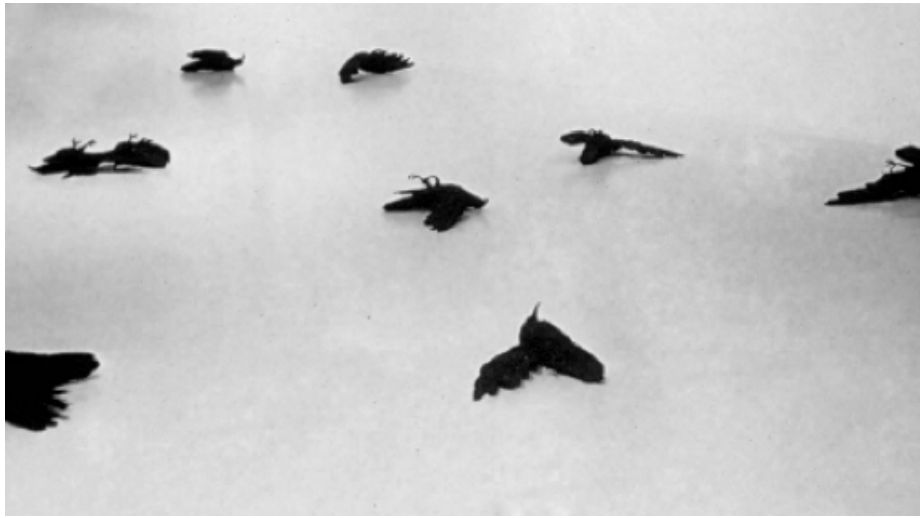


Resim 3.41: Kiki Smith "Born", 2002, Bronz Heykel, edition 2/3 99.1 x 256.5 x 61 cm

Kiki Smith insanları, kendi fikirleri ve cevaplarıyla karşılaştırdığı işler yapmaktadır ve bu eserinde ise yetişkin bir kadının doğumunu anlatan idealize edilmiş bir geyik kompozisyonu kullanmıştır. Burada kullanılan geyik sembolü ile izleyiciye Roma av tanrıçası Diana'yı anımsatmaktadır. Geyik figürü yerli Amerikan kültürünün ruhani inançları ve insanların doğayla olan bağlarının önemini yansıtmaktadır. Kiki Smith için bu tema oldukça önem taşımaktadır ve sanatçı izleyiciye belli bir ders vermeye çabalamadığını belirtirken, bu durumu şu şekilde belirtmiştir:

" İnsanoğlunun kaderi çevrenin dirliği ile iç içedir, eğer bu çevreyi yok edersek ki; bu çalışmadaki geyik, bizi ve çok daha fazlasını sembolize etmektedir, hayatta kalmak son bulacaktır. İnsanlara nasıl düşünmeleri gerektiğini söylemek istemiyorum, asıl istediğim şey çok açık ve net olan şeylerdir" demiştir. (<http://www.albrightknox.org/collection/collection-highlights/ piece: born/>)

Sanatçının 1995 yılında, Amerika' nın Evanston şehrinde, Mary and Leigh Block Sanat Müzesinde yapmış olduğu sergideki "Jersey Crows" yani Jersey kargaları isimli eser galerinin bir bölümüne yayılmış olarak sergilenmiştir. Heykellerde balmumu kullanılmış ve kargalar kanatları kırık, hala yaşıyor gibi görünen fakat ölü kuş imgeleri olarak betimlenmiştir. Sanatçının geçmişte yaşadığı Jersey şehrinde hava kirliliği nedeniyle yaşanan bir takım olaylar neticesinde şehirde kuşlar ölmeye başlar. Sanatçı anılarındaki bu olayın belleğindeki izlerden yola çıkarak tekrar canlandırıldığı bir sahne olarak nitelendirir eserini (Resim 3.42.).



Resim 3.42: Kiki Smith, "Jersey Crows", 1997, 40 Edisyon

"Metafizik Cinayetler" isimli kuş imgelerinden oluşan diğer bir eser örneği de sanatçı Necla Rüzgar'ın 2014 yılında Ankara' da Galeri Nev' de açılan "Fauna" sergisinden.

Sanatçı'nın "Metafizik Cinayetler" isimli, polyester malzeme üzerine yağlıboya kullanılarak üretilmiş olan, gerçek boyutlardaki 40 adet ölü serçe kuşları serisinde ölüm temasına ve toplumsal alandaki siyasi ölümler konusuna yaklaşımı söz konusudur (Resim 3.43.).



Resim 3.43: Necla Rüzgar, "Metafizik Cinayetler" , 2013, Enstalasyon, Polyester ve Yağlıboya, Gerçek Boyutlarda ve 40 parça

Sanatçı Necla Rüzgar' ın Fauna isimli solo sergisinde hayvan imgesiyle alakalı bir çok eser bulunmaktadır. 2014 yılında sergilenen eserler ile ilgili e-skop dergisinde Nazile Kalaycı, sanatçının Metafizik Cinayetler isimli eseri hakkında şunları yazmıştır:

Tanıklık en azından iki özne barındıran imkânsız bir süreçtir. Birincisi artık hayatta olmayan söyleyecek çok şeyi olmasına rağmen konuşamamıştır. İkincisi ise kurtulan konuşabilen ama söyleyecek bir şeyi olmayandır. Çünkü "artık hayatta olmayan", hakkında konuşamaz olandır; adlandırılmayan, bir temsil sistemi içinde temsil edilemeyen, kavranamayan, aktarılamayan, bu nedenle telafisi de olmayandır. Kısacası tanıklık içeriden de dışarıdan da mümkün değildir; tanıklığın öznesi bu imkânsız süreçte konumlanır. Tanık, tanıklık etmenin olanaksızlığıyla tanıklık eder; karşılayamayacağı bir talebi içselleştirerek etik özne olur: "Etiğin öznesi gerçekleştirilemez bir talebe, öznel olarak içselleştirilmiş olan ve özneliği bölen bir talebe bağlanmayla ve sadakatle tanımlanır." Bu imkânı açan, ötekinin yüzü, şok edici bakışıdır. Bu durumda ahlaklılığın başlangıç noktası, akıl ya da irade değil (çünkü akıl her zaman kendini temize çıkartacak bir bahane bulabilmektedir), "başkası" dır. Başkası beni rehin alan, böylece bireyselliğimi ve belirlenimlerimi aşmama olanak sağlayandır. Sonuç olarak; bilinç düzeyinde izleri silinen kötülüklerle, bilinçaltına itilmiş travmatik olaylarla, telafisi mümkün olmayan geçmişin yüküyle bağ kuran ve bu tanıklıkta "bizim için" sonucu önceden kestirilemeyen bir dönüşüme olanak sağlamaktadır ve burada kendimizin kendimiz üzerinde çalışması olarak vicdan arasında kurduğu bağ kayda değerdir şeklinde yazmıştır (<http://www.e-skop.com/skop-bulten/necla-ruzgarin-E2%80%9Cfauna%E2%80%9Dsi-ya-da-taniklik-uzerine/1759>).

Ölüm teması ile hem imgesel hem de kavramsal benzerliğin söz konusu olduğu örneklemek istediğim diğer bir eser de "hiçbircümle konuşamıyorduacıyla" isimli

eserdir. Barış uğruna geçmişten günümüze dünya üzerinde yaşanan ölümler teması işlenmiştir. Eserde İtalyan heykeltıraş Gian Lorenzo Bernini' nin 17. yüzyılda yapmış olduğu Azize Teresa heykeli bir anne ile özdeşleştirilmiştir. Annenin kucağında ve etrafında özgürlük ve barış kavramlarının simgesi olarak bilinen beyaz güvercinler, ölü olarak betimlenmiştir. Ülkemizde, Ortadoğu' da ve Avrupa'nın bazı bölgelerinde yaşanan terör eylemlerinin artması neticesinde insanların psikolojik sorunları da artmaktadır. Dolayısıyla umudunu kaybeden toplumlar ya da topluluklar hızla çoğalmaktadır. İnsanların yaşadıkları büyük kayıplar ve acılar neticesinde konuşamama ve suskunluk hallerine gönderme nedeniyle eser "hiç bir cümle konuşamıyordu acıyla" cümleleriyle biçimlendirilmiştir (Resim 3.44.).



Resim 3.44: Arzu Eş "hiç bir cümle konuşamıyordu acıyla", 182x100 cm, Kumaş üzeri el yazısı ve akrilik, 2015

4. ARAŞTIRMACININ KONUYA İLİŞKİN UYGULAMA ANALİZLERİ

Yukarıda açıklanan bölümlerde kullanılan eserlerin bazılarında konuya ilişkin üretilen eserlerden örneklere yer verilmiştir. Araştırmanın bundan sonraki kısmı üç başlıkta toplanarak, konuya ilişkin görsellerle ifadelendirilecektir.

Lisans döneminden itibaren üretim aşamalarımın çoğunda hayvan imgesi sürekli var olmuştur. Bu durumun en önemli nedeninin içsel bir güdüden kaynaklandığına inanmakla birlikte, doğayı ve insanları hayvanların gözüyle gözleme, anlayabilme isteği de buna dahildir. Ancak insan gözünün bir kartalın görme yeteneğine sahip olamayacağı aşikar olup şu an itibarıyla bir karga ya da kaplumbağa kadar da uzun ömürlü olamayacağımızın bilincindeyiz.

Genellikle hikayeci bir anlatımın söz konusu olduğu eserlerimde, önceleri izleyiciye kurgulanan tüm hikayenin netlikle anlatılabilmesi adına, kompozisyonlarımda birçok nesne ve imge bir arada kullanıyordum. Bu şekilde kurgulanan ve tüm netliğiyle anlatılmaya çalışılan, masalsi anlatımın eserlerde yarattığı kalabalık ve yoğunluk nedeniyle hayatta ve dolayısıyla sanatta sadeleşmeye dair cümlelerin peşine düşülmüştür. Bir anlamda şimdiye kadar vazgeçemediğim hikayeci anlatımın sadeleşmesi adına özel çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmaları üretirken kullandığım tek medium olan yağlıboya yerine farklı malzemeler denenmiş olup, en sonunda biçimsel dil sadeleşerek yazıya dönüşmüş ve önceleri resimsel bir amaç olan boya kullanımı zamanla araç haline gelmiştir. Astarlanmış hazır tuval bezleri yerine astarsız ham tuval bezleri, çeşitli kumaşlar ya da katmanlı kağıtlar kullanılarak, görsel bir derinlik yanılığı üzerine çalışmalar üretilmiştir.

Yukarıda bahsedilen unsurların yanında kavramsal sanatın temsilcilerinden Joseph Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" isimli eserinde tek bir sandalye yerine gerçek bir sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin tanımından oluşan düzenlemesi benim açımdan oldukça önemli bir eserdir. Ahu Antmen kitabında Joseph Kosuth'un görsel deneyimi ve estetik hazzı dışladığından söz ederken sanatçı hakkında şunları yazmıştır;

Joseph Kosuth "sanatın sanat olma hali"nin zaten kavramsal bir durum olduğunu ileri sürer. Kosuth'e göre "dil yoksa sanat da yoktur." 1969 yılında yayımlanan "Felsefeden Sonra Sanat" başlıklı makalesinde sanatı Duchamp öncesi ve sonrası olmak üzere ikiye ayıran Kosuth, siyah zemin üzerinde beyaz yazıyla gerçekleştirdiği tanım resimlerinde sanat, anlam, resim, boşluk gibi sözcüklerin anlamlarını sorgulamış; "Bir ve Üç Sandalye" (1965) gibi yapıtlarında gerçek bir sandalye, bir sandalyenin fotoğrafı ve tanımı üzerinden görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlerin ardındaki dinamikleri irdemiştir. Geleneksel anlamdaki sanat tanımının Duchamp'la birlikte sona erdiğine inanan Kosuth'un yapıtları, Duchamp'dan sonra sanatçının sanattan değil, sanat kuramı zemininden hareket etmesinin zorunluluğu yönündeki inancın bir yansımasıdır (Antmen 2008: 196) (Resim 4.1.).



Resim 4.1: Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965

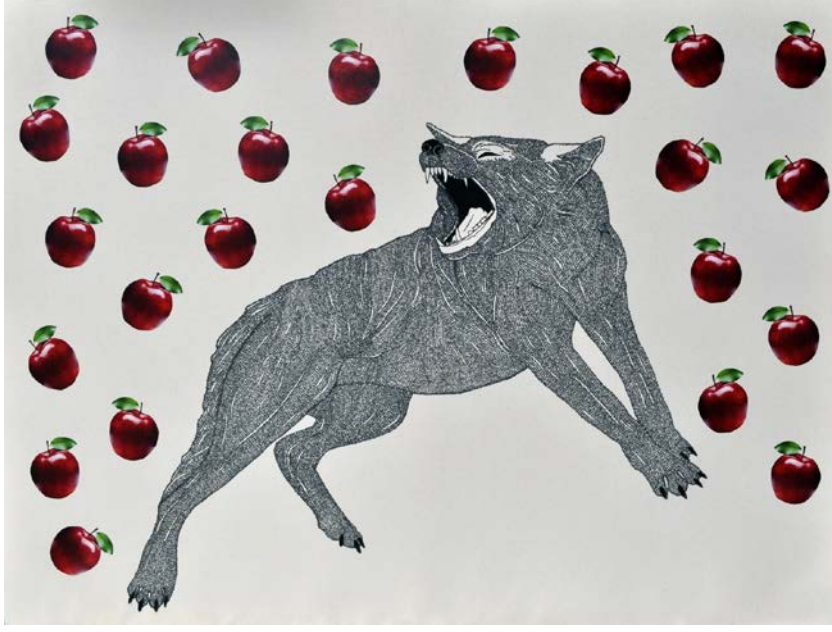
Kosuth'un üçlü düzenlemesinin yarattığı esinle sadece cümlelerle oluşturulabilecek imgeler düşüncesinin yanında sanat tarihi ve sanat eleştirisi derslerinde yapılan çoğu zaman "resim okumaları" şeklinde kullanılan cümlelerden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Bu bağlamda okunası resimler düşüncesinden hareketle el yazısıyla görsel imge oluşturma anlamında bir takım denemeler yapılmıştır.

Denemelerin sanatsal anlamdaki önemi, Pablo Picasso'nun; "Ben aramam, bulurum" sözünü akıllara getirmektedir. Bir imge her zihinde aynı algıyı oluşturmayabilir. Bu araştırma da söz edilen imgelerin algılanması ya da kişinin algı süreci, yaşam biçiminden, almış olduğu eğitimden ya da ilgi alanları gibi farklı faktörlerden etkilenmektedir. Fakat yine de toplumsal olarak genel bir algının söz konusu olduğu durumlar da vardır. Örneğin beyaz güvercin imgesi barışı simgelerken, kartal imgesi ise genellikle güç kavramını simgelemektedir.

Üretilen eserlerin bir kısmında toplumsal algıya yönelik bilinen hayvan imgeleri kullanılmıştır, eserlerdeki biçimsel dil ise el yazısı cümle tekrarlarından oluşmaktadır. Cümleler seçilirken, çoğunlukla izleyicide görsel imge vasıtasıyla oluşması kurgulanan düşünsel algıya tezat oluşturmaya dikkat edilmiştir. Bunun nedeni ise; eser ve izleyici arasında bir oyunsallık alanı oluşturabilmek, izleyicinin görsel algısını değiştirerek yeni cümlelerle farklı sorgulamalara sebep olmayı sağlayabilmek gibi amaçlar düşünülmüştür. Eserlerde yazılı olan cümlelerin bir kısmı bir yazar ya da şaire ait olabildiği gibi, sıradan kurulmuş bir cümle de olabilmektedir. Seçilen cümlelerde sanatsal, felsefi ya da edebi olma kaygısı gözetilmemiştir. Bazen yazılacak cümlenin sadece amaca uygunluğu ya da kavramsallığı yeterli olmaktadır.

Sanatın hayattan farklı düşünülemezce koşulsuz her sanatçının bilincinde olduğu olgusu yaygın bir anlayıştır. Yaşadığımız dünyanın ve dolayısıyla doğanın bilinçsizce kullanılmasını, insanların doğayı katletme yarışlarını ve ülkelerin siyasi planları düşünüldüğünde aslında hepimizin, kurumlar ve koşullar vasıtasıyla farkında olmadan ya da zorunluluklar nedeniyle bir çerçevenin içinde sınırlandırılmış gibi olduğumuzu gözlemleyebiliriz.

Kavramların kişi ve kurumlarca mutasyona uğratılma durumu sosyolojik anlamda hepimizi birer -öteki-ye dönüştürmüştür; bu bağlamda bizler de bedensel nefes alma eylemi devam ediyor gibi görünse de ruhsal olarak sürekli nefessiz kalma durumlarıyla karşı karşıya kalmaktayız. Sanatın ve sanatçının en önemli beslenme ve üretme kaynağı olan özgürlük kavramı yine bu anlamda düşündüğümüzde özgür değildir aslında sanatı yaşamdan ayrı düşünemeyen insanlar açısından en önemli kavram olan özgürlüğün de özgür olmadığı anların çoğaldığı hissedilen durumlara bir gönderme olarak "birdüzenveriniçhayatımabendenhabersiz" isimli eser üretilmiştir (Resim 4.2.).



Resim 4.2: Arzu Eş "birdüzenveriniçhayatımabendenhabersiz" 120x160 cm, Kumaş Üzeri El Yazısı ve Kağıt Kolaj, 2014

4.1. "Sanat" Tarihini Beklerken

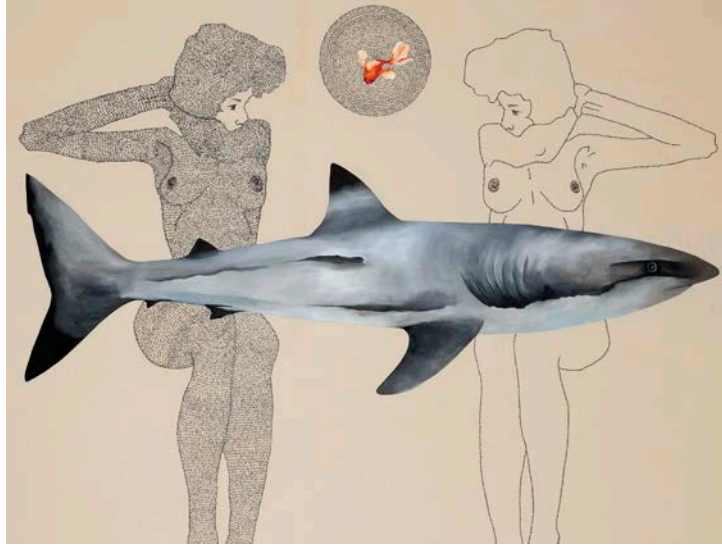
"Sanat" tarihini beklerken cümlesi, henüz üretim aşamasında olan ve geçmişle gelecek arasındaki köprüyü oluşturmaya çalışırken kendi üretim süreçlerimi ifadelendirmek amacıyla kullanılmıştır. Bu araştırma içerisinde kullanılan örneklerin bir kısmında eğitim hayatımız boyunca incelediğimiz sanat tarihine ismini yazdırmış bazı sanatçılar ve eserler üzerinden onlarla bir tür sanatsal iletişim kurulmaya çalışılmıştır. Bu tarz çalışmaları tekrarlarken amacım ya da beklentim sanata yeni bir tarih yazmak değildir. Ancak bu durum, sanatsal sürecim göz önünde bulundurulduğunda, geçmişin gelecekle bağlantısı adına günümüze dair yeni söylemler oluşturabilme çabası olarak değerlendirilebilir. Sanatın hayvan imgesiyle başladığı düşünülen tarihi ve yine günümüzde de sıklıkla kullanılarak farklı biçimler, farklı kavramlar ile devam etmektedir. Yeniden anlamlandırma sürecinde çizgilerindeki naiflik ve sadelik nedeniyle kendimi genellikle eserlerini incelerken bulduğum sanatçılardan biri de Egon Schiele'dir. 1890-1918 yılları arasında yaşamış Avusturya'lı dışavurumcu ressam, daha çok kağıt üzerine çizilmiş erotik desenleri ile bilinir ve çizgilerdeki kırılma ve ifadelerdeki hüznü dikkat çekicidir.

Özellikle sanatçı Egon Schiele'nin 1910- 1915 yılları arasında çalıştığı nü desenleri, hayvan imgesi ile kurgulanarak yeniden anlamlandırılmıştır (Resim: 4.3.)



Resim 4.3: Egon Schiele 1910-1914 arası desenlerinden örnekler

2013 yılında el yazısı ve kolaj tekniği ile yapılan "geçtimtümteleşimdenhayatın" isimli eserde (Resim 4.4.) ve 2014 yılında üretilmiş olan "Egon' un Üç Güzelleri" isimli eserde (Resim 4.5.) geçmiş ve gelecek kaygısı içerisinde yaşanan süreçte "bugün" ün "kayboluş" u üzerinde durulmuştur. Bu bölümdeki eserler araştırmacının bir anlamda sanatsal kaygılarının ve üretim aşamasının kurgulandığı eserlerdir.



Resim 4.4: Arzu Eş "geçtimtümteleşimdenhayatın" Kumaş üzeri el yazısı ve yağlıboya kolaj,
180x130, 2013



Resim 4.5: Arzu Eş, "Egon'un Üç Güzelleri" Kumaş üzeri el yazısı ve kağıt ve yağlıboya kolaj,
200x204, 2014

2015 yılında ürettiğim "Üç Güzeller" isimli diğer bir çalışma ise İtalyan heykeltıraş Antonia Canova'nın Neo Klasik döneme ait olan ve 1813- 1816 yılları arasında ürettiği " The Three Graces" yani "Üç Güzeller" isimli heykeli üzerinden yeniden anlamlandırılmıştır (Resim 4.6.).



Resim 4.6: Antonia Canova "The Three Graces" (Üç Güzeller) 1813-1816, Hermitage Müzesi, St. Petersburg,

Günümüzün güzellik algısına bir gönderme nedeniyle figürlerin arkasında oluşturulan siyah hale içinde sinek figürleri yerleştirilerek kurgulanmıştır. Mitolojiye göre;

Peleus'la Thetis'in Olympos'ta kutlanan bir düğününe Fesatlık Tanrıçası Eris davet edilmemiş... fesatlık bu ya boş durur mu, düğüne davetsiz gelip masanın ortasına altın bir elma atıvermiş, elmanın üzerinde "en güzele" yazıyormuş. Bütün kadınlar elma benim, bana yakışır diyerek elmayı sahiplenmeye kalkmışlar, bunun üzerine en güzeli Tanrılar Tanrısı Zeus seçsin denmiş, ama Zeus elmayı karısı Tanrıça Hera'ya verse diğer Tanrıçalar kıyameti koparacaklar, başka Tanrıçalara verse bu sefer de karısı ortalığı kaldıracak, Zeus bu işi başından savmak için Kaz Dağlarının yakışıklı çobanı Paris' i elmayı en güzele vermesi için görevlendirmiş. Bu karmaşadan sonra ortada en güzelim diye üç Tanrıça kalmış. Zeus'un karısı Hera, Akıl Tanrıçası Atena, Güzellik ve Sevgi Tanrıçası Venüs. Tanrıçalar başlamışlar akıllarına gelen vaatlerle çobanı etki altına almaya. Atena; ün, şan vaat etmiş, Hera; zenginlik ve kuvvet. Venüs ise, dünyanın en güzel kızını vaat etmiş. Atena ve Hera en güzel elbiselerini giyip, en süslü mücevherlerini takmışlar, oysa güzellik örtü istemez, güzellik onun örtüsü diyen Venüs bunların hiçbirini yapmamış. Paris'in altın elmayı tutan eli kımıldamış... herkes heyecan içinde ve

el geniş bir kavis çizerek Venüs'e doğru uzanmış. Paris üzerinde "en güzele" yazan altın elmayı Venüs'e vermiştir (<http://yunanmitolojisi.blogspot.com.tr/2007/09/gzeller-masali-ilk-gzellik-yarimasi.html>).

Mitolojideki yarışmayı güzellik ve sevgi tanrıçası Venüs kazansa da bu durum günümüzde bazılarımıza pek de öyle görünmüyordu belki de... "Üç Güzeller" isimli eser, her zaman güzelliğin ve sevginin kazanamadığı ancak aklın da yetemediği anların söz konusu olabileceğine dair bir yeniden üretimdir (Resim 4.7.).



Resim 4.7: Arzu Eş "Üç Güzeller" 172x110, TÜAB, el yazısı ve kağıt kolaj, 2015

4.2. Kodlanmış Bellek

Trene hep öküz mü bakar, biz hiç öküze bakmıyor muyuz...? (Resim 4.8.)

Büyük balık küçük balığı hep yutar mı...? (Resim 4.9.)

Bürokrasi her zaman çözüm üretir mi...? (Resim 4.10.)

Erken öten horozun kafasından ne istiyoruz...? (Resim 4.11.)

Kral hep mi doğruyu söylüyor...? (Resim 4.12.)

aaa kimliğini bulmalısın...? (Resim 4.13.)

Yukarıda sıralanmış bazı sorgulamalardaki gibi, algılarımızın belki yüzlerce binlerce klişe cümlelerle kodlanmış olduğu, doğruluğu bir kere kanıtlanırsa dahi genel anlamda doğrudur diyemeyeceğimiz gerçekler yok mu? ya da gerçekler hep doğru mu? yanlışsız hayat var mı? gibi çoğaltabileceğimiz sorgulamalar...

Genellemelerin yanlışlığını yaşam bir şekilde öğretiyor öğrenmek isteyenlere. Ancak yine de bazı bireyler ön yargılarıyla, kodlanmış cümleler ile, algılarının yönlendirildiğinin ve yönetildiğinin farkında bile olamıyor. Ülkenin içinde bulunduğu ekonomik ve siyasi koşullar, toplum ve aile baskısı, dinsel ve geleneksel bir takım unsurlar ve eğitim sistemimiz nedeniyle sürekli kodlandırılıyor hatta zaman zaman ayrıştırılarak ötekileştiriliyor, sürekli kodlandırılmak isteniyoruz.

Hayvanlar birer aşağılama kötüleme imgesine dönüşürken, kendi dönüşümlerimizi değerlendirme çabasından yoksun oluyoruz. Köpeğin sadakatinden söz ederken bir başkasına olan öfkemizi ise "köpek" diyerek belirtiyoruz. Ayının doğadaki gücü ve asaletinden söz ederken bir anda karşımızdakini "ayı" diyerek aşağılayabiliyoruz ya da geçmişte gücü temsil ettiğine inanılan hayvan boynuzlarını günümüzde halk arasındaki tabirle, karşımızdakinin uğradığı aldatılma durumuna istinaden "boynuzlu" cümleleriyle ifadelendirebiliyoruz. Bu durum insanın insanla ya da insanın hayvanla kurduğu defolu, çirkin bir empatiye dönüşebiliyor.

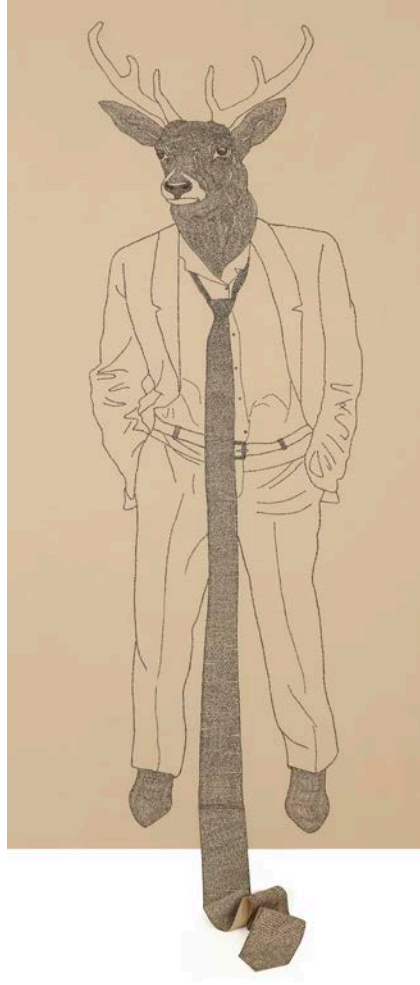
Kodlanmış bellek başlıklı kısımda bazı cümlelerin ve sorgulamaların cevaplarını tersyüz etme amacı gözetilmiştir. Cümlelerin insan yaşamındaki olumlayıcı önemine olan inanç kadar yıkıcı tarafı da düşünülerek kurgulanmıştır. El yazısı cümle tekrarları ile biçimlendirilen eserlerin bazılarında eleştirel bir yaklaşım söz konusu iken; bazılarında ise izleyicinin yeni bir sorgulamaya girmesini sağlayacak davetkar cümleler kullanılmıştır.



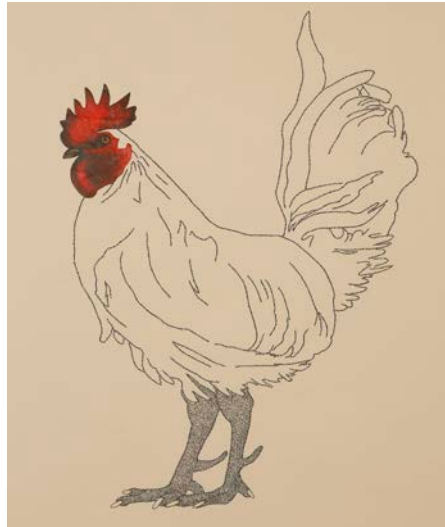
Resim 4.8: Arzu Eş "bazensadeceizlersin" Tuval üzeri el yazısı ve akrilik boya, 121x150 cm , 2015



Resim 4.9: Arzu Eş "önceoyunparkındankovulmuşsonramasallarainancınıkaybetmişçocuklargibiydik" 150x120 cm, Kumaş üzeri el yazısı ve akrilik boya, 2014



Resim 4.10: Arzu Eş "gerçekliğinçölünehoşgeldiniz" Kumaş Üzeri El Yazısı, 240x110 cm, 2013



Resim 4.11: Arzu Eş "Eğer Uyandıracaksa Uykudan Tüm Horozlar Ötebilir Erkenden" Kumaş Üzeri El Yazısı ve Yağlıboya Kolaj, 107x127 cm, 2013



Resim 4.12: Arzu Eş, "Taç" ,82x180 cm, Kumaş Üzeri El Yazısı ve Kağıt Kolaj, 2014
"tüm kavramsal ilişkileri tinayla altüst edilir"



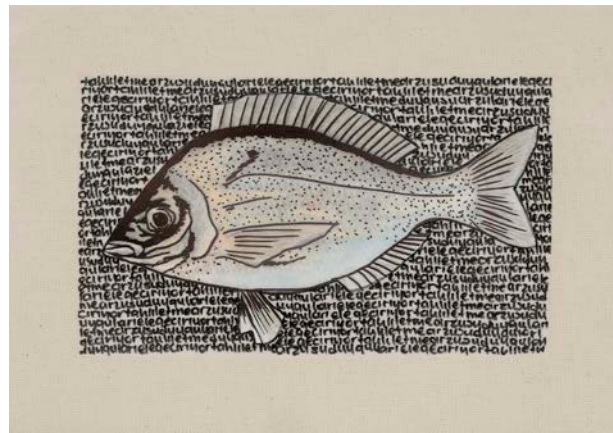
Resim 4.13: Arzu Eş, 'kimliğim kaybettim bulursan sende kalsın' 90x40 cm, karışık teknik katmanlı malzemeler... kağıt kumaş vs.. el yazısı, 2014

4.3. Ve Sevgili Kopya

Bu araştırma ve tez kapsamında eserlerin tümü kopya çekilerek üretildiğinden bölüm başlığı " Ve Sevgili Kopya" olarak adlandırılmıştır. Kopya çekme eylemi zaman zaman üreten insanın gelişimi açısından önemli olabilmektedir. Ancak bu kısımda gruplanmış eserlerdeki amaç sadece bazı sanatçıların ısrarla eserlerinde "kendilerini tekrar etme" hallerine birer gönderme ve eleştirel bir tepkidir. Eserlerin hepsinde kopya çekmeye uygun kağıt, renkli fotokopi çıktıları ve kalem kullanılmıştır (Resim 4.13.) (Resim: 4.14.) (Resim: 4.15.)



Resim 4.14: Arzu Eş, "horoz" (Aristoteles Poetika kitabından alıntı cümleler) 55x33 cm karışık teknik katmanlı malzemeler kağıt asetat tüy ve el yazısı, 2014



Resim 4.15: Arzu Eş "balık" (Aristoteles Poetika kitabından alıntı cümleler), 24x33, karışık teknik, 2014

ikinci el az kullanılmis kafalar...

Kişisel not: doğaya uyumlu, her güne özel...!



Pazartesi...

Salı...

Çarşamba...



Perşembe...

Cuma...

Cumartesi...

Pazar...

Resim 4.16: Arzu Eş "Az Kullanılmış İkinci El Kafalar" Farklı Ölçülerde 14 adet, Karışık Teknik, 2013

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sanatta "hayvan" imgesi; sanatın başlangıcından günümüze kadar her dönemde sıklıkla kullanılmıştır. İlk toplulukların yaşadığı dönemlerde büyüsellik amacıyla kullanılan imgeler, mitoloji ve medeniyetler döneminde sembolik anlamlara dönüşmüştür. Rönesans döneminde yine simgesel olarak kullanılmış ve sonrasında farklılaşarak günlük yaşamın birer ögesi haline gelmiştir. Modernizm sürecinde ise hayvan imgesi genellikle kompozisyon gereği renk, leke ve ışık olarak kullanılmış ve çoğunlukla sanatçıların plastik lekesele bir değer olarak algıladığı bir imgeye dönüşmüştür.

1950 sonrası sanatta hayvan imgesinin kullanım alanları, her eserde farklılık göstermiş ve sanatçıların eserlerinde daha çok kavramsal anlatım dilinin birer parçası haline gelmiştir.

Geçmişten günümüze; kitleleri içine alan toplumsal olaylar, endüstriyel gelişim, savaşlar, teknolojik gelişmeler, kapitalizm, köyden kente göçler, dinsel farklılıklar gibi bir çok unsur insanların yaşamlarını etkilemiştir. Bu tarz değişimlerden sanatçılar ve dolayısıyla sanat da etkilenmiştir. Yaşanılan süreçlerdeki hızlı değişim kişilerin algılama ve anlamlandırma süreçlerinde de değişimlerin oluşmasına neden olmuştur. Bu anlamda yaşanan değişim felsefe, edebiyat, sanat gibi alanlarda olduğu gibi, yapısalcı, yapıbozumcu ya da yapısökümcü dilbilimciler arasında da sürekli tartışılmaktadır. Geçmiş anlamların üstünün kazınarak yeni anlamlar üretilmesi, mecaz anlamlar, yan anlamlar ya da düz anlamlar nedeniyle izleyene ya da okuyucuya sınırsız bir algı dünyası sunulmakta, karşıtlıklar ve çelişkiler üzerinden çok yönlü olarak incelenmekte ve gelişmektedir.

Dünyanın sanat tarihsel sürecinde, önemli olarak değerlendirilen sanatçıların da, diğer sanatçıların eserinden ya da eserlerinden etkilendiğini gözlemlemekteyiz. Sanatçıların birebir kopya dahi olsa geçmişte yapılan bir eseri tekrar üretmeleri ya da yeniden anlamlandırmaları, her koşulda "O" sanatçı açısından yeni bir yorumla yeniden üretim olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla günümüz sanatında da bir eserin yeniden anlamlandırılması, o eseri üreten sanatçı açısından düşünüldüğünde "yeni" bir eserdir. Bu anlamda alıntılanarak ya da kopya

yöntemiyle üretilen eserler aynı zamanda sanatçının, sanatsal üretim sürecini destekleyen eğitici ve öğretici bir yöntem olarak da değerlendirilebilir.

Postmodern olarak nitelendirilen süreçte sanatçıların yeniden anlamlandırdıkları "yeni" üretimleri ile geçmişin tekrarlanması "biriciklik", "orijinallik" gibi kavramların sorgulanması, büyük anlatılara ya da evrensel değerlere karşı bir eleştiri olarak değerlendirilebilir.

Benzer hayvan imgeleri üzerinden yapılan araştırmalarda görüldüğü üzere, imgesel benzerlik olmasına rağmen sanatçılar eserlerinde kavramsal olarak çok farklı yaklaşımlarda bulunmuşlardır. Kültürün endüstrileşmesi, sanatın birer metaya dönüşmesi, kapitalizmin yarattığı tüketim toplumu ve postmodernizm gibi süreçler nedeniyle bir çok sanatçı adeta birer temellük sanatçısına dönüşmüş gibidir. Eserlerin birbirine benzerliği, alıntılama eylemleri, taklit ve kopya gibi unsurların sıklıkla gözlemlendiği günümüz sanatında üretilen pek çok eser üzerine düşünüldüğünde, yaşadığımız bu sürecinin nereye ve nasıl gideceği konusu, her zaman geleceğe açık bir alan oluşturmaktadır.

Bu konu hakkında yazar ve sanatçı Tansel Türkdoğan "Sanat Kültür Politika" isimli kitabında; güncel sanatın bu sarsıntılı devrimin ardında yaşadığı bir tür durgunluktan, kendini aşamayan ve sürekli tekrarlayarak, kendini örten bir tıkanmadan, aynı zamanda da hızla çoğalmasından ve eserlerdeki vahşi abartıdan söz etmektedir. Tıkanmanın olduğu her yerde bir çoğalma ve yayılmanın olduğunu vurgularken, bu durumu kanserli bir hücrenin yayılmasına yani metastaz haline benzetir. Güncel sanatının içinde bulunduğu sürecin ise gizli estetik kodundaki bir kopukluk olarak yorumlanabileceğini belirtmektedir (Türkdoğan, 2014; 13)

Postmodernizmin sağladığı özgürlükler sayesinde günümüzde bazı sanatçıların, geçmiş dönemde üretilmiş sanat eserleri üzerinden sanat yapımları, sanat tarihi yazarları, sanat eleştirmenleri ve sanat kuramcıları açısından bazı sorunları da beraberinde getirmekte ve sanatın sonunun geldiği düşünülmektedir. İçinde bulunduğumuz süreç sanıyorum birçok sanatçıya da bu durumu sorgulatmaktadır.

Bu araştırma sürecinde üretilen eserlerin bir çoğunda sanat tarihinin ve günümüzün önemsenilen eserleri üzerinden bir anlatımda bulunulmaya, kavramsal süreç hayvan imgesiyle ilişkilendirilerek, eserlerde özgün bir dil kullanılmaya ve bu bağlamda ifadelendirilmeye çalışılmıştır. Sanatı, hayattan ayrı düşünmeden ve yeni bir şey bulmak düşüncesinden daha çok, üretmek düşüncesine bağlı kalmanın önemini vurgularken, bu araştırmanın bundan sonra hayvan imgesi üzerinden yapılacak çalışmalara yeni olanaklar sağlayabileceği düşünülmektedir.

Araştırmanın öncesinde ve sürecinde sıklıkla düşünsel, kuramsal olarak yaşanan kaosu, dünyanın ve dolayısıyla sanatın da kendi döngüsü içerisinde düştüğü kaotik durumdan çok da farklı olmadığını, süreç devam ettiği sürece bu tarz durumların söz konusu olabileceği düşüncesi doğrultusunda bir çıkış noktası aranmıştır. Her ne kadar teknolojinin gelişimi sayesinde bilgiye hızlı bir ulaşım söz konusu olsa da okumanın ve okuma sonrası yorumlama ve algılamanın önemini vurgularken, tez-sentez-antitez analizlerinin sürekli yenilenmesi ve değerlendirilmesi önemsenmelidir. Çünkü doğrular tek değildir ve süreklilik arz etmeyebilir.

KAYNAKLAR

- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık ve göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları, 77- 9- 38
- Antmen, A. (2009). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel yayıncılık,122-275-277-196
- Artun, A. (2012). *Çağdaş sanatın örgütlenmesi*. İstanbul: İletişim yayınları, 29-35
- Arnheim, R. (2009). *Görsel düşünme*. (Çev: Ögdül, R) İstanbul: Metis yayınları,15 (Eserin orijinali 1997 yılında basılmıştır)
- Baltrusaitis, J. (2009). *Hayvan Fizyonomisi*. (Çev: Göktepe, E.) Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı 113, 6
- Barrett, T. (2012). *Sanatı eleştirmek*. (Çev: Metin, G) İstanbul: Hayalperest yayınevi, 47-48
- Bingham, J., Chandler, F., Chisholm, J., Harvey, G., Miles, L., Reid, S., Taplin, S., (2012). *Antik dünya ansiklopedisi*. (Çev: Tür, Z.) 5000 adet. Ankara: Tübitak yayınları, (Eserin orijinali 2002 yılında basılmıştır) 95- 149
- Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon*. (Çev: Saybaşılı, N.) Ankara: Bağlam yayıncılık, (Eserin orijinali 1987 yılında basılmıştır) 11-4
- Beckett, S. (2006). *Godot' yu beklerken*. (Çev: Günersel, T ve Ün, U.) İstanbul: Kabalcı yayınevi (Eserin orijinali 1952 yılında basılmıştır)
- Cevizci, A. (2000). *Paradigma Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Engin yayıncılık, 20- 179
- Deleuze, G. (2004). *Proust ve Göstergeler*. (Çev: Meral, A.) İstanbul: Kabalcı yayınevi, (Eserin orijinali 1964 yılında basılmıştır) 12-103
- Demircan, H. (2013). *İnsanın Yeni İmgeleri*. Sanatta Yeterlilik Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara, 2013,24
- Ferraris, M. (2008). *İmgelem*. (Çev: Genç, F) Ankara: Dost kitapevi yayınları, 17. (Eserin orijinali 1996 yılında basılmıştır)
- Gardin, N ve Olorenshaw, R. (2014). *Larousse semboller sözlüğü*. (Çev: Akşit B.9 İstanbul:Bilge yayıncılık, (Eserin orijinali 2006 yılında basılmıştır) 117
- Gezgin, D. (2014). *Hayvan mitosları*. istanbul: Sel yayıncılık, 164
- Gombrich,E.H. (2007). *Sanatın öyküsü*. (Çev: Erduran, E. ve Erduran, Ö.)

- İstanbul: Remzi kitapevi, (Eserin orijinali 1950 yılında basılmıştır) 55- 122
- Gottiner, M. (2005). *Postmodern göstergeler*. (Çev: Cengiz, E., Gür, H., Nur, A.)Ankara: İmge yayınları, (Eserin orijinali 1995 yılında basılmıştır) 13
- İpşiroğlu, N ve M. İpşiroğlu. (2009). *Oluşum süreci içinde sanatın tarihi*. İstanbul: Hayalbaz yayınları, 18- 22- 107
- İpşiroğlu, N. (2011). *Sanatçı gözüyle köpek*. İstanbul: Yapı kredi yayınları, 28-29
- Jamis, R. (1991). *Frida Kahlo bir kadının otoportresi*. (Çev: Tufan, H.) İstanbul: Afa yayıncılık (Eserin orijinali 1985 yılında basılmıştır)
- Kafka, F. (2001). *Dönüşüm*. (Çev: Cemal, A.) İstanbul: Can yayınları (Eserin orijinali 1915 yılında yayınlanmıştır)
- Leppert, R. (2009). *Sanatta anlamın görüntüsü*. (Çev: Türkmen, İ.) 2000 adet. İstanbul: Ayrıntı yayınları, (Eserin Orijinali 1996 yılında basılmıştır) 25 - 16-22.
- Orwell, G. (2010). *Hayvan çiftliği*. (Çev: Üster, C.) İstanbul: Can Yayınları (Eserin orijinali 1945 yılında yayınlanmıştır)
- Rıfat, M. (2009). *Göstergebilimin abc' si*. İstanbul: Say yayınları, 7-9-45-21
- Rıfat, M. (2011). *Homo semioticus ve göstergebilim sorunları*. İstanbul: Yapı Kredi yayınları, 15- 21-8
- Saunders, F. S. (2010). *Parayı verdi düdüğü çaldı*. (Çev: İnce, Ü.) İstanbul: Kırmızı yayınları (Eserin orijinali 2004 yılında basılmıştır)
- Turani, A. (2013). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Remzi kitapevi, 550- 598
- Türkdoğan, T. (2014). *Sanat Kültür Politika*. Ankara: Nobel Yayınevi, 13

İnternet:

- Pablo Picasso: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_(tablo)) - 24.08.2015
- Ali Artun: <http://www.e-skop.com/skopbulten/sahte-sanat/1162> - 25.10.2015
- Kerem Kaynar: <http://www.sosyalbilim.com/2013/09/diren-boga-halk-seninle/> 02.11.2015
- <http://www.muze.gov.tr/tr/muzeler/buyuk-saray-mozaikleri-muzesi-bizans-sarayi-muzesi> - 15.08.2015
- Chai Guo-Qiang: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/nov/27/falling-back-to-earth-a-simple-message-of-survival> - 10.10.2015

Kıymet Giray: <http://ergininan.net/pPages/pArtist.aspx?palD=13§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0> - 12.11.2015

<http://www.idefix.com/kitap/donusum-franz-kafka/tanim.asp?sid=I77HQUL69D2M7NPTSRRK> - 14.08.2015

https://tr.wikipedia.org/wiki/John_Buckley - 15.10.2015

<http://www.e-skop.com/skopbulten/asklar-ve-kopekler-ve-sanat/880> - 25.10.2015

Dilek Kutzli: http://www.dilekkutzli.com/ArtePovera_t.html - 11.09.2015

Kiki Smith: <http://www.albrightknox.org/collection/collection-highlights/piece:born>)
25.10.2015

Lawrence Argent: <http://lawrenceargent.com/public-art-projects/i-see-what-you-mean> - 18.10.2015

Marcus Graf: <http://mehmetyilmazmehmet.com/metinler-texts/her-sey-yanilsama-mehmet-yilmazin-ikizler-dizisi-hakkinda-bazi-dusunceler-marcus-graf/> - 20.10.2015

Nazile Kalaycı: <http://www.e-skop.com/skopbulten/necla-ruzgarin-E2%80%9Cfauna%E2%80%9Dsi-ya-da-taniklik-uzerine/1759> - 1.10.2015

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Temell%C3%BCk> - 5.08.2015

Ali Artun: <http://www.e-skop.com/skopbulten/sahte-sanat/1162> - 11.11.2015

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı: EŞ, Arzu

Uyruğu: T.C.

Doğum tarihi ve yeri: 28/06/1975 Ankara

Medeni Hali: Evli

Telefon: 05337457159

e-posta: arzuess@gmail.com



| Eğitim Derecesi | Okul/ Bölüm | Mezuniyet yılı |
|-----------------|---|----------------|
| Yüksek Lisans | Gazi Üniversitesi / Resim Anasanat Dalı | Devam Ediyor |
| Lisans | Hacettepe Üniversitesi / Resim Bölümü | 2013 |
| Lise | Ankara Ticaret Lisesi / Bankacılık Bölümü | 1992 |

Ödüller

2015 TC Kültür Bakanlığı Genç Güncel Sanat Yarışması Başarı Ödülü - Ankara
2014 Mamut Art Project - İstanbul

Kişisel Sergiler

2015 Kare Art Galeri- İstanbul
2013 Galeri Soyut- Ankara

Fuar ve Sempozyumlar

2015 Contemporary Art Fair - İstanbul
2014 Contemporary Art Fair - İstanbul
2014 Mamut Art Project- İstanbul
2011 IV. International Symposium of Painting- Greece
2011 Disiplinlerarası Workshop- Başkent Üniversitesi

Seçilmiş Sergiler:

2015 Kare Art Galeri " Nefes Almak" - İstanbul
2015 Cer Modern " Genç Güncel Sanat Yarışması"- Ankara
2015 PortArt Sanat Galerisi "O Havai Fişek Sen Oluyorsun!" - Ankara
2015 Arte Galeri "Fabl – Güncel Öğreti - Ankara
2013 Cer Modern- "Mekan-Atölye"- Ankara
2013 Nuro Sanat Galerisi- "Hal-i Hazır" Ankara
2012 ÇSM- Yaygara Güncel Sanat İnişiyatifi "Göz Kararı" Ankara
2011 Mustafa Ayaz Müzesi- " Yüzyüze" Ankara

Yabancı Dil

İngilizce (intermediate)

Hobiler

Seyahat etmek, dikiş dikmek, yüzmek, felsefe, sanat tarihi ve biyografi kitapları okumak

