



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

KARŞILAŞTIRMALI AT FİGÜRLERİ

Aida Arghavanian

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2017

KARŞILAŞTIRMALI AT FİGÜRLERİ

Aida Arghavanian

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2017

KABUL VE ONAY

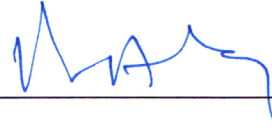
Aida ARGHAVANIAN tarafından hazırlanan "Karşılaştırmalı At Figürleri" başlıklı bu çalışma, 21/09/2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

İmza



Prof. Hüsnü DOKAK (Başkan)

İmza



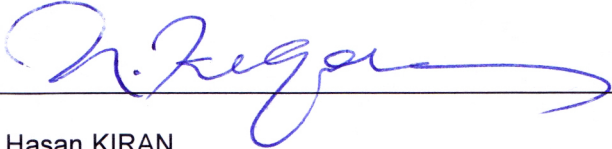
Prof. İsmail ATEŞ (Danışman)

İmza



Prof. Mehmet YILMAZ

İmza



Prof. Hasan KIRAN

İmza



Yrd. Doç. Lütfi ÖZDEN

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Türev Berki

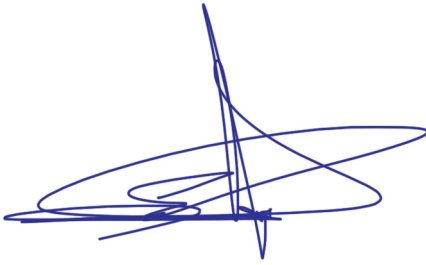
(Enstitü Müdürü)

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarını Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkesinde erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin 2 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

21/09/2017



Aida ARGHAVANIAN

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

• **Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**

(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

○ **Tezimin/Raporumuntarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

○ **Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**

○ **Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi**

21 / 09 / 2017

Aida ARGHAVANIAN

ÖZET

ARGHAVANİAN, Aida. *Karşılaştırmalı At Figürleri*. Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2017.

İnsanlık tarihi boyunca en yakından etkileşim içerisinde bulunulan canlıların başında gelen "at", insanın, yolculuklarında, en önemli yardımcısı ve yoldaşı olmuş, zarafeti ve gücüyle, çeşitli kültür ve tarihlerde varlıklı ve soylu olmayı temsil etmiştir. Birçok kültürde iyi güçleri ve şansı davet ettiğine inanılan bu canlının figürü, insanın iç yaşamının farklı yönlerinin simgesel olarak ifade edilmesi için, bir metafor olarak, halen, toplumların kültür ürünlerinde, özellikle de resim sanatında sıklıkla yer alır. Sanatta Yeterlik çalışmasının esas hedefi, at figürünün, geçmişten bugüne, insanın ne tür duygu ve düşüncelerinin ifadesi için resim sanatında yer aldığının keşfedilmesi, yapılan keşif doğrultusunda bu ifadenin özgün bir biçimle kuvvetlendirilmesidir. Kişisel resim çalışmalarında geçmişten beri, bilinçten bağımsız olarak, ortaya çıkmakta olan at figürünün temsil ettiği olguların, hedeflenmiş olan, keşfi, içsel bir yolculuğu ve kişiliğin bilinmeyen yönlerinin ortaya çıkmasını da beraberinde getirmektedir.

Sanatta Yeterlik çalışmalarının yürütüldüğü süreçte, tarih boyunca resim sanatı içinde yaratılmış olan at figürlerinin metafor olarak hangi şekillerde kullanıldığı, biçimsel çeşitlilikleri, ortaya çıkmalarına neden olan koşullar, farklı kültür ve coğrafi bölgelere göre incelenmiş, incelenen çalışmalar arasında karşılaştırmalar yapılmış, paralellikler ve farklılıklar ortaya çıkarılmıştır. İncelenen çalışmalar arasındaki ortaklık ve çeşitliliğin şimdiye kadar yapılmış olan kişisel resim çalışmalarıyla örtüştüğü ve uyum göstermediği noktalar belirlenerek sonradan gerçekleştirilecek çalışmalar için yol haritası çizilmiştir.

Anahtar Sözcükler

At, metafor, figür, minyatür, karşılaştırma

ABSTRACT

ARGHAVANİAN, Aida. *Comparative Horse Figures*. Proficiency in Art Thesis, Ankara, 2017.

The "horse", which is at the top of the list of beings most closely associated with humans throughout history and has been an assistant and companion in journeys, has represented being rich and noble in various cultures due to its elegance and power. The figure of this being, which is believed to invite positive forces and luck in many cultures, is frequently found in the cultural products of societies, especially in painting, as a metaphor for expressing different aspects of the inner lives of humans. The main goal of the Proficiency in Art Thesis studies is to discover the kinds of thoughts and feelings expressed through the use of the horse figure throughout the history of art and to fashion a unique style that strengthens this expression. The discovery of the hidden meanings of the horse figure in paintings represents also a personal journey and discovery due to the fact that the horse figure has been, unconsciously, appearing in personal paintings for a long time.

During the Proficiency in Art Thesis studies, the images of horse created throughout the history of art were examined according to their representational diversity, the conditions that caused them to emerge, the different cultures and geographical regions that led to their creation. The information gathered was compared, parallels and differences were pointed out. A methodology was decided upon for the artworks to be carried out once the points of partnership and diversity between the works were observed. The aim has been to create an original figure of expression, a new artistic language and through this, make a contribution to the field of painting.

Keywords

Horse, metaphor, figure, miniature, comparison

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
YAYINLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
RESİMLER DİZİNİ	vii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: ÇEŞİTLİ KÜLTÜRLERDE AT MOTİFİ	13
1.1. Yunan Kültüründe At Motifi	16
1.2. Uzakdoğu	18
1.3. İran Kültüründe At	20
1.4. Türk Sanatında At	25
1.5. Moğol Kültüründe At	30
1.6. Batı Sanatında At Figürü	31
1.7. Mavi Süvari (Der Blaue Reiter)	41
2. BÖLÜM: ÇAĞDAŞ SANATTA AT	44
3. BÖLÜM: RESİMDE KARŞILAŞTIRMALI AT FİGÜRLERİ	59
4. BÖLÜM: TEZ KONUSU BAĞLAMINDA YAPILAN RESİM ÇALIŞMALARINDAN ÖRNEKLER	79
SONUÇ	97
KAYNAKÇA	99

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: Giovanni Domenico Tiepolo. *Troya Atı'nın Troya'ya İlerlemesi*. 1760. 38,8 x 67,7 cm, tuval üzerine yağlıboya. Ulusal Galerî. Londra, İngiltere.

Resim 2: Sanatçısı bilinmiyor. *Arabacı, Siyah-Figür Amfora*. M.Ö. 510-500. Yükseklik: 22,86 cm, terracotta. British Müzesi. Londra, İngiltere.

Resim 3: Honore Daumier. *Don Kişot ve Sancho Panza*. 1870. 32 x 51 cm, tuval üzerine yağlıboya. Neue Pinakothek Galerisi. Münih, Almanya.

Resim 4: Ferit Özşen. *Köroğlu*. 1980. Bronz. Bolu, Türkiye.

Resim 5: Maurice de Bevere (Morris). *Red Kit (Lucky Luke)*.

Resim 6: J. R. R. Tolkien. *Yüzüklerin Efendisi* kitaplarında Gandalf'ın atı olan Gölgeyele.

Resim 7: Anna Sewell'in kitabına adını veren *Siyah İnci*.

Resim 8: Chauvet mağarasında at resimleri ve resimlerdeki figürlerin üç boyutlu modelleri. Mağara resimlerinin tarihi: M.Ö. 33,000-30,000. Chauvet Mağarası. Ardeche, Fransa.

Resim 9: Lascaux mağarasında bir at resmi. M.Ö. 15,000. Fransa; Chauvet mağarasında at resimleri M.Ö. 33,000-30,000. Fransa; Lascaux mağarasında bir başka at resmi. M.Ö. 15,000. Lascaux Mağarası. Lascaux, Fransa.

Resim 10: *Uffington Beyaz At*. M.Ö. 7. Y.Y. Uzunluk: 110 m, tebeşir. Oxfordshire, İngiltere.

Resim 11: Sanatçısı bilinmiyor. *Akhilleus Khiron'u Sürüyor*. M.Ö. 500-480. 10 x 18 cm, terracotta. British Müzesi. Londra, İngiltere.

Resim 12: Sanatçısı bilinmiyor. *Etrüsk Siyah-Figür Amfora*. M.Ö. 490. 34,6 x 21,5 cm, terracotta. J. Paul Getty Müzesi. Los Angeles, Amerika Birleşik Devletleri.

Resim 13: Sanatçısı bilinmiyor. *Asur Silindir Mührü-Kanatlı, Pençeli, Boynuzlu At*. M.Ö. 14.-13. Y.Y. Boy: 3,6 cm, çap: 1,3 cm, alaca akik. Metropolitan Sanat Müzesi. New York, Amerika Birleşik Devletleri.

Resim 14: Lang Shining. 1728. *Yüz At*. 94,5 x 776,2 cm, ipek üzerine tempera. Ulusal Saray Müzesi. Taipei, Tayvan.

Resim 15: Katsushika Hokusai. 1833. *Tokaido Üzerindeki Hodogaya, 36 Fuji Dağı Manzarası serisinden*. 25 x 37,3 cm, ukiyo-e (ağaç baskı), kağıt üzerine renkli mürekkep, sumi mürekkebi. Hokusai Müzesi. Tokyo, Japonya.

Resim 16: *Apadana Sarayı*, kuzey merdiveni, merkezi rölyef. M.Ö. 4. yy. I. Darius dönemi. Apadana Sarayı. Persepolis, İran.

Resim 17: Sultan Muhammed. *Yaratıklarla Savaşma Sahnesi*. 16. yy. 21.6 x 28,9 cm, kağıt üzerine su bazlı boya.

Resim 18: Sultan Muhammed. *Rüstem'in uykusu*. 16.YY. 21.6 x 28,9 cm, kağıt üzerine su bazlı boya.

Resim 19: Sultan Muhammed. *Zahak'ın Ölümü*. 16. yy. 21.6 x 28,9 cm, kağıt üzerine su bazlı boya.

Resim 20: Mirza Ali. *Gostasp Ejderhayı Öldürüyor*. 1540. Şah Tahmasp Şehnamesi. 23.5 x 30 cm, kağıt üzerine su bazlı boya.

- Resim 21:** Mir Musavvir. *Rüstem Rakş'ı kementiyle yakalıyor*. 1525. 23.5 x 30 cm, kağıt üzerine su bazlı boya.
- Resim 22:** Sanatçısı bilinmiyor. *Pazırık Halısı*, bordür detayı. M.Ö. 4.-3. yy. 312 x 419 cm, dokuma. Ermitaj Müzesi. St. Petersburg, Rusya.
- Resim 23:** Sanatçısı bilinmiyor. *Pazırık Halısı*. M.Ö. 4.-3. yy. 312 x 419 cm, dokuma. Ermitaj Müzesi. St. Petersburg, Rusya.
- Resim 24:** Sanatçısı bilinmiyor. *Altın levha desenleri*. M.Ö. 3. yy. Ermitaj Müzesi. St. Petersburg, Rusya.
- Resim 25:** Uygur freski. *Dört nala koşan at*. M.S. 8.-9. yy. 67 x 32 cm, kum, kireç, pigment. Asya Sanatları Müzesi. Berlin, Almanya.
- Resim 26:** Mehmed Siyah Kalem. 15. yy. *Yörük Kampı*. 36,4 x 19 cm. Topkapı Sarayı Kitaplığı. İstanbul, Türkiye.
- Resim 27:** Matrakçı Nasuh. *Süleymanname – Mohaç Muharebesi*. 1526. 21.6 x 28,9 cm, kağıt üzerine su bazlı boya. Süleymanname. Topkapı Sarayı. İstanbul, Türkiye.
- Resim 28:** Sanatçısı bilinmiyor. *Kovalanan Atlar*. (1307). Cami et-Tevarih. Devlet Müzeleri, Prusya Kültürel Mirası. Berlin, Almanya.
- Resim 29:** Leonardo Da Vinci. *At deseni*. 1491. Mavi kağıt üzerine gümüş uçlu kalem. Windsor Kraliyet Koleksiyonu.
- Resim 30:** Charles Dent. *Leonardo Atı*. 1999. Yükseklik: 7,30 m, taban yüksekliği: 2 m, ağırlık: 10 ton, bronz ve mermer. Milano, İtalya.
- Resim 31:** Pisanello. *Novello Malatesta'nın Madalyonu*. 1444. Yarıçap 4 cm, eritilmiş bronz. Bargello Müzesi. Floransa, İtalya.
- Resim 32:** Titian. Mühlbörg'de *At Sırtındaki Charles V*. 1548. 335 x 283 cm, tuval üzerine yağlıboya. Prado Müzesi, Madrid, İspanya.
- Resim 33:** Diego Velazquez. *Philip IV'ün Atlı Portresi*. 1634. 3 x 3,14 m, tuval üzerine yağlıboya. Prado Müzesi, Madrid, İspanya.
- Resim 34:** Jacques Louis David. *Napolyon Saint-Bernard'ı Geçerken*. 1801. 321 x 264 cm, tuval üzerine yağlıboya. Versay Sarayı Ulusal Müzesi. Versay, Fransa.
- Resim 35:** Eugène Delacroix. *Arap Süvari*. 1854. 35 x 26,5 cm, tuval üzerine yağlıboya. Thyssen-Bornemisza Müzesi. Madrid, İspanya.
- Resim 36:** Edgar Degas. *Yarış Atları*. 1888. 30,2 x 40,6 cm, tahta üzerine pastel boya. Metropolitan Sanat Müzesi. New York, Amerika Birleşik Devletleri.
- Resim 37:** Frederic Remington. *On the Southern Plains*. 1907. 76,5 x 129,9 cm, tuval üzerine yağlıboya. Metropolitan Sanat Müzesi. New York, Amerika Birleşik Devletleri.
- Resim 38:** George Stubbs. *Whistlejacket*. 1762. 292 x 246,4 cm, tuval üzerine yağlıboya. Ulusal Galeri. Londra, İngiltere.
- Resim 39:** Alfred James Munnings. *Benim Gri Kısrağım*. 1925. 35,6 x 45,7 cm, tuval üzerine yağlıboya. Munnings Sanat Müzesi. Colchester, İngiltere.
- Resim 40:** Pablo Picasso. *Guernica*. 1937. 3,49 x 7,77 m, tuval üzerine yağlıboya. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Madrid, İspanya.
- Resim 41:** Wassily Kandinsky. *Mavi Süvari*. 1903. 55 x 65 cm, tuval üzerine yağlıboya. Özel koleksiyon. Zürih, İsviçre.

- Resim 42:** Franz Marc. *Düş.* 1912. 100,5 x 135,5 cm, tuval üzerine yağlıboya. Thyssen-Bornemisza Koleksiyonu. Madrid, İspanya.
- Resim 43:** Marc Chagall. *"Aleko" balesinin final sahnesi için sahne tasarımı.* 1942. 38 x 572 cm, kağıt üzerine guaj. Modern Sanat Müzesi. New York, Amerika Birleşik Devletleri.
- Resim 44:** Avni Arbaş. *Atlı Mustafa Kemal.* 1988. 72 x 54 cm, tuval üzerine yağlıboya.
- Resim 45:** Süleyman Saim Tekcan. *İsimsiz.* 2016. 39 x 26 cm, gravür.
- Resim 46:** Fevzi Karakoç. *Sarı Yağmur.* 2013. 200 x 200 cm, tuval üzerine yağlıboya.
- Resim 47:** Muharrem Pire. *İsimsiz.* 2001. 30 x 30 cm, tuval üzerine yağlıboya.
- Resim 48:** Habib Tohidi. *İsimsiz.* 2004. 76,2 x 78,8 cm, karışık teknik.
- Resim 49:** Maqbool Fida Husain. *Serpiştirilmiş Atlar.* 2004. 109,9 x 235 cm, tuval üzerine yağlıboya. Özel koleksiyon.
- Resim 50:** Alexander Calder. *Kırmızı At.* 1974. 500 x 590 x 590 cm, boya, sac metal. Ulusal Modern Sanat Galerisi. Vaşington, Amerika Birleşik Devletleri.
- Resim 51:** Susan Rothenberg. *Yarık.* 1974. 165 x 225 cm, tuval üzerine akrilik ve tempera. Özel Koleksiyon.
- Resim 52:** Maurizio Cattelan. *İsimsiz.* 2007. 300 x 170 x 80 cm, doldurulmuş at. Fondation Beyeler. Basel, İsviçre.
- Resim 53:** Jannis Kounellis. *İsimsiz (12 At).* 2004. 12 canlı at. Gavin Brown Galeri. New York, Amerika Birleşik Devletleri.
- Resim 54:** Jannis Kounellis'in *İsimsiz (12 At)* (2004) çalışması, hayvan severlerin tepkisini çeker.
- Resim 55:** Xavier Veilhan. *Le Carrosse.* 2009. 280 x 1500 x 180 cm, çelik sac, akrilik. Ulusal Plastik Sanatlar Merkezi Koleksiyonu. Versay, Fransa.
- Resim 56:** Claudia Fontes. *At Sorunu.* 2017. 762 x 788 cm, karışık teknik. 57. Venedik Uluslararası Sanat Bienali, Arjantin Pavyonu, Arsenal Binası. Venedik, İtalya.
- Resim 57:** Angel Della Valle. *Kızılderili Baskıncıların Dönüşü.* 1892. 186,5 x 292 cm, tuval üzerine yağlıboya. Ulusal Güzel Sanatlar Müzesi. Buenos Aires, Arjantin.
- Resim 58:** Altamira mağaralarında bir at çizimi. M.Ö. 20,000-14,000. Altamira Mağarası. Cantabria, İspanya.
- Resim 59:** Muharrem Pire. *İsimsiz.* 2002. 40 x 54 cm, tuval üzerine yağlıboya.
- Resim 60:** Aida Arghavanian. *Alevli Aşk.* 2015. 30 x 30 cm, tuval üzerine yağlıboya.
- Resim 61:** Aida Arghavanian. 2015. *Güçlü At.* 30 x 30 cm, tuval üzerine yağlıboya.
- Resim 62:** Arma Aslanları Ressamı. *Pegasus'a Binmiş Bellerophon'lu Yunan Vazosu.* M.Ö. 625 – 600. Princeton Üniversitesi Sanat Müzesi. New Jersey, Amerika Birleşik Devletleri.
- Resim 63:** Marc Chagall. *Şarkıların Şarkısı.* 1958. 144,5 x 210,5 cm, tuval üzerine yağlıboya. Marc Chagall Müzesi. Nice, Fransa.
- Resim 64:** Sanatçısı bilinmiyor. *Apulia Kırmızı Figür.* M.Ö. 360-350. 22 x 38 cm, seramik. Tampa Sanat Müzesi. Tampa, Amerika Birleşik Devletleri.
- Resim 65:** Aida Arghavanian. *At Arabası.* 2015. 42 x 29,7 cm, karışık teknik.
- Resim 66:** Marc Chagall. *"Aleko" balesinin final sahnesi için sahne tasarımı.* 1942. 38 x 572 cm, kağıt üzerine guaj. Modern Sanat Müzesi. New York, Amerika Birleşik Devletleri.

- Resim 67:** Aida Arghavanian. *Gordion'un Cenneti 4*. 2017. 60 x 60 cm, tuval üzerine yağlıboya.
- Resim 68:** Aida Arghavanian. *Gordion'un Cenneti 2*. 2017. 100 x 100 cm, tuval üzerine yağlıboya.
- Resim 69:** Mehmed Siyah Kalem. *Yörük Kampı'ndan detay*. 15. yy. 36,4 x 19 cm. Topkapı Sarayı Kitaplığı, Hazine 2153, s.39b. İstanbul, Türkiye.
- Resim 70:** Pisanello. *Aziz George ve Prenses*, freskin sağ yüzü. 1436-1438. 223 x 620 cm, fresk. Aziz Anastasia Kilisesi. Verona, İtalya.
- Resim 71:** Pablo Picasso. *Guernica'dan detay*. 1937. 3,49 x 7,77 m, tuval üzerine yağlıboya. Kraliçe Sofia Ulusal Sanat Müzesi. Madrid, İspanya.
- Resim 72:** Pisanello. *Arkadan Görünen At deseni*. Desen No. 2444. Louvre Müzesi. Paris, Fransa.
- Resim 73:** Aida Arghavanian. *Gordion'un Cenneti 8*. 2017. 60 x 60 cm, tuval üzerine yağlıboya.
- Resim 74:** Mirza Ali. *Gostasp Ejderhayı Öldürüyor'dan detay*. 1540. Şah Tahmasp Şehnamesi. 23.5 x 30 cm, kağıt üzerine su bazlı boya.
- Resim 75:** George Stubbs. *Joseph Smyth Esquire, Whittlebury Ormanı Teğmeni, Benekli, Gri At Üzerinde*. 1764. 64,2 x 76,8 cm, tuval üzerine yağlıboya. Fitzwilliam Müzesi. Cambridge, İngiltere.
- Resim 76:** Aida Arghavanian. *Aşk*. 2015. 42 x 59 cm, ağaç baskı.
- Resim 77:** Sultan Muhammed. *Rüstem'in Uykusu'ndan detay*. 16.YY. 21.6 x 28,9 cm, kağıt üzerine su bazlı boya.
- Resim 78:** Franz Marc. *Düş'ten detay*. 1912. 100,5 x 135,5 cm, tuval üzerine yağlıboya. Thyssen-Bornemisza Koleksiyonu. Madrid, İspanya.
- Resim 79:** George Stubbs. *Ata Saldıran Aslan*. 1762. 244 x 333 cm, tuval üzerine yağlıboya. Yale İngiliz Sanatı Merkezi. New Haven, Amerika Birleşik Devletleri.
- Resim 80:** Eugene Delacroix. *Arap Süvariye Saldıran Aslan*. 1850. 38 x 43,8 cm, tahta üzerine yağlıboya. Şikago Sanat Enstitüsü. Şikago, Amerika Birleşik Devletleri.
- Resim 81:** Sanatçısı bilinmiyor. *Ata Saldıran Aslan*. M.Ö. 325-300. 150 x 250 cm. Capitolini Müzesi. Roma, İtalya.
- Resim 82:** Eugene Delacroix. *Fırtınadan Korkmuş At*. 1824. 24 x 32 cm, kağıt üzerine suluboya. Budapeşte Güzel Sanatlar Müzesi. Budapeşte, Macaristan.
- Resim 83:** Franz Marc. *Mavi At*. 1911. 84,5 x 112,5 cm, tuval üzerine yağlıboya. Lenbachhaus'taki Städtische Galerisi. Münih, Almanya.
- Resim 84:** Aida Arghavanian. *Gordion'un Cenneti*. 2017. 100 x 100 cm, tuval üzerine yağlıboya.
- Resim 85:** John Faed. *George Washington Trenton'da Selama Duruyor*. 1899. 142 x 105,5 cm, tuval üzerine yağlıboya. Yale Üniversitesi Sanat Galerisi. New Haven, Amerika Birleşik Devletleri.
- Resim 86:** Jacques Louis David. *Napolyon Saint-Bernard'ı Geçerken'den detay*. 1801. 321 x 264 cm, tuval üzerine yağlıboya. Versay Sarayı Ulusal Müzesi. Versay, Fransa.
- Resim 87:** Avni Arbaş. *Atatürk*. 1981. 146 x 97 cm, tuval üzerine yağlıboya.
- Resim 88:** Muharrem Pire. *İsimsiz*. 2000. 30 x 39 cm, tuval üzerine yağlıboya.
- Resim 89:** Süleyman Saim Tekcan. *İsimsiz*. 2014. 54 x 79 cm, gravür.
- Resim 90:** Habib Tohidi. 1998. 99 x 78,8 cm, karışık teknik.

Resim 91: Fevzi Karakoç. *Meydanda Kızıl Atlar*. 2010. 200 x 200 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Resim 92: Habib Tohidi. *İsimsiz*. 2004. 99 x 78,8 cm, karışık teknik.

Resim 93: Aida Arghavanian. *Yarış Öncesi*. 2015. 30 x 20 cm, karışık teknik.

Resim 94: Aida Arghavanian. *Sultan*. 2016. 42 x 29,7 cm, karışık teknik.

Resim 95: Aida Arghavanian. *Koruyan At*. 2016. 30 x 40 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Resim 96: Aida Arghavanian. *Gövdeli At*. 2016. 160 x 40 cm, karışık teknik.

Resim 97: Aida Arghavanian. *Yeşil Vadi*. 2016. 40 x 30 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Resim 98: Aida Arghavanian. *Yansıma*. 2016. 40 x 30 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Resim 99: Aida Arghavanian. *Söğüt Ağacının Gizemi I*. 2015. 110 x 200 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Resim 100: Aida Arghavanian. *Söğüt Ağacının Gizemi II*. 2015. 110 x 200 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Resim 101: Aida Arghavanian. *Cennetin Atları*. 2014. 100 x 200 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Resim 102: Aida Arghavanian. *Işığa Coşku*. 2014. 100 x 200 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Resim 103: Aida Arghavanian. *Rüya*. 2015. 100 x 120 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Resim 104: Aida Arghavanian. *Kahraman*. 2015. 100 x 120 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Resim 105: Aida Arghavanian. *Gölge*. 2017. 90 x 100 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Resim 106: Aida Arghavanian. *Gece-Gündüz*. 2017. 90 x 100 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Resim 107: Aida Arghavanian. *Cihan*. 2017. 100 x 70 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Resim 108: Aida Arghavanian. *Sabah*. 2017. 80 x 80 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Resim 109: Aida Arghavanian. *Öğlen*. 2017. 80 x 80 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Resim 110: Aida Arghavanian. *Gökyüzünün Atları*. 2017. 70 x 100 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Resim 111: Aida Arghavanian. *Güneşin Atı*. 2017. 70 x 100 cm, tuval üzerine yağlıboya.

GİRİŞ

İnsanın tarih boyunca farklı yer ve zamanlarda sürdürdüğü hayatlarda, gerçekleştirdiği yolculuklarda, en önemli yardımcısı ve yoldaşı olmuş, zarafeti ve gücüyle, varlıklı ve soylu olmayı temsil etmiş olan at, insanın hayallerinde yer alan bir imge olmuş, ürettiği eserlerde, iç dünyasındaki ve hayatındaki çeşitli olguları simgelemek için bir metafor olarak yer almıştır. Birçok kültürde at, iyi güçleri ve şansı davet ettiğine inanılan bir canlı olduğu için, kültür ürünleri ve sanat eserlerinde, özellikle de resim sanatında sıklıkla yer alır. Resim sanatı tarihinde, at figürünün, metafor olarak, daha çok korunmak ve güçlü olmak gibi konuları ifade ettiği, bugün ise esasen insan ruhunun özgürlük isteği ve doğanın onda uyandırdığı özlem ve coşkunun görselleştirilmesi olduğu düşüncesine öne sürülebilir. İnsanın iç dünyasındaki soyut olguları ifade edebilmek için bir metafor olarak yararlandığı, kafasında bir imge olarak somutlaşmaya başlayan atın sanata yansıma şekillerinin anlaşılabilmesi için öncelikle "metafor" ve "imge" kavramlarının incelenmesi ve açıklığa kavuşturulması gerekir.

"Düşüncenin biçim ile açıklanması", Umberto Eco'nun "metafor" sözcüğünü tanımlamak için kullandığı ifadedir (Eco: 1992, s.79). "Benzetme" ve "mecaz" sözcükleriyle anlam olarak örtüşen "metafor", Türk Dil Kurumu sözlüğünde, "bir kelimeyi veya kavramı kabul edilenin dışında başka anlamlara gelecek biçimde kullanma" olarak tanımlanmıştır (TDK: 2011, s.1534). Konuların açıklanması, öğrenilen bilgilerin akılda tutulması ve hatırlanması için kullanılabilen metaforun çok katmanlı yapısı, bir olgunun, insan zihninde değişikliğe uğrayarak bir şeyi gösterirken başka bir şeyi temsil etmesini sağlar ve bu özellik, birçok sanat dalında olduğu gibi resim sanatında da kendini gösterir. Düşüncenin zihinde şekillenmesi gibi, ressam da yaşantılarının kendi içindeki izdüşümlerini, soyut duygu ve düşüncelerini, zihnindeki tasarımları, kendi yöntem ve tekniğiyle görselleştirerek ifade ederken sıklıkla metafordan yararlanır.

Kökü, Yunanca'da "aktarmak" anlamına gelen "metapherein" sözcüğü olan "metafor", bir bireyin soyut, karmaşık veya kuramsal bir olguyu anlamak ve açıklamak için yararlanabileceği etkili bir zihinsel araç olarak değerlendirilebilir. Metafor, günlük dili süslemeye yönelik bir söz sanatından öte, bir bilgi toplama aracı, anlaşılmamış konuların daha kolay ifade edilerek algının oluşmasına, söylenmek istenenin daha hızlı, daha etkili ve derinlikli bir biçimde ifade edilmesine yarayan, insanların bilinenle bilinmeyenli ilişkilendirmesini ve kavramlar arasında yeni bağlantılar kurmaya çalışmasını sağlayarak

yaratıcılığı geliştiren bir olgudur. Soyut olan kavramların anlaşılmasıyla birlikte somutlaştırılmasında ve açığa çıkarılıp yön verilmesinde görev aldığı için iletişimde önemli bir yere sahiptir. Resim sanatında bir figürün metafor olarak kullanılması, edebiyattaki "eğretileme"ye, yani "bir sözcüğün benzeme ilişkisiyle alışılmış anlamının dışında, başka bir sözcük yerine kullanılması"na (TDK: 2011, s.685) benzer.

Metafordan bahsedildiğinde, birbirinden farklı ve bağımsız olan iki konudan, bu konuların beklenenin dışında ve güçlü bir etki yaratılması için iç içe geçmesinden bahsedilir (Hills, 2011). Bu konulardan biri, esas olarak ifade edilmeye çalışılır ve buna "birincil konu" veya "asıl konu" denir. "İkincil konu" olarak adlandırılan diğer konu, birincil konunun ifadesinin geçici olarak zenginleştirilmesi için gündeme getirilir. Metaforu oluşturan kişi, birincil ve ikincil konu arasında ilgisini çekmiş olan veya kendisinin yarattığı bir ilişkiden faydalanır. Metafor, "benzetme" olarak adlandırılabilir olsa da birçok metaforun etkileyciliği ve ilgi çekiciliği, birbiriyle ilişkilendirilen iki konunun birbirilerinden oldukça farklı ve ilişkisiz olmasından kaynaklanır.

Heidegger, metafor olgusunun metafiziğin içinde var olabileceğini ve bu şekilde incelenmesi gerektiğini savunur. Filozofun düşüncesine göre "meta"fizik ve "meta"for, pozisyon veya durum değişikliğini belirtebildiği gibi bir şeyin sonrasını, ileri ve ötesini ifade etmek için kullanılan "meta" eki yoluyla da ilişkilendirilmektedir (Yılmaz, 2007: s.18). "Taşımak", "getirmek" anlamına gelen "pherein"in "meta"yla birleşmesiyle ortaya çıkan "metapherein", ya da "metafor", ileriye taşımak, öteye götürmek şeklinde tanımlanırken, "metafizik" sözcüğü de fizik ötesi ve hatta doğa ötesi olarak tanımlanabilmektedir (TDK: 2011, s.721). Metaforun, esas anlamdan, mecazi anlama taşımak demek olduğu ve metafiziğin, görünen dünyadan görünmeyen dünyaya taşınmayı ifade ettiği anlaşılabilir. Heidegger, "Satz vom Grund" (Temel Söz) ve "Unterwegs zur Sprache" (Dilin Yolları) adlı eserlerinde metafordan, bir yan konu olarak, bahsetmektedir. Varlık ve varoluş konuları incelenirken metaforun esas konu olduğunu belirten düşünürlerin sayısı çoktur.

Latin yazarlar, metaforu "translatio" veya "transferentia"ya çevirmişlerdir ve böylelikle metafor sözcüğünün barındırdığı "taşımak" fikri korunmuştur (Yılmaz, 2007: s.18). Latince ve Yunanca'da yer alan esas metafor, bir şeyin, bir yerden bir yere taşınarak yer değiştirmesi, başka bir deyişle, mevcut olan bir şeyin, mevcut olmayanın yerine geçmesidir. Elde bulunan vasıtasıyla yokluk, buradalık haline gelir. Örnek olarak, mezar taşının işlevi, burada olmayan merhumu, yokluğunda temsil etmesidir ve bu şekilde işlevi metaforunkine benzetilebilir.

Metafor sözcüğünün ortaya çıkışından, metaforun felsefi bir sorun olarak ele alınmaya başlandığı felsefenin erken dönemlerine gelinirse, "metafor" sözcüğünün yerine onun "işlev"lerini yüklenen pek çok farklı kavramla karşılaşılır. "Varlık nedir?" sorusunu soran ve böylelikle felsefi düşünceyi yaygın olan mitolojik düşünceden farklılaştırmayı hedefleyen Thales, Anaksimenes, Herakleitos gibi Sokrates öncesi antik çağ filozofları, soruya, ateş, su, hava, toprak, gibi metaforlar kullanarak cevap bulmaya çalışmışlardır (Yılmaz, 2007: s.19). Filozofların metinlerinde çokça metafor kullanmaları, bugün hala geçerliliğini koruyan pek çok farklı felsefi akımın doğmasına ve yüzlerce ciltlik eserlerin oluşmasına neden olmuştur. Platon'un yazılarıyla birlikte, metaforun ve benzetmenin felsefe içindeki kullanımının tehlikesi üzerine dikkat çekilmeye başlanır.

Platon, metinlerinde felsefe ve edebiyat arasında belirgin bir ayırım yaparak, metaforu edebiyatın ve güzel söz söyleme sanatının içinde kabul eder ve hakikati arayan kişinin, edebi benzetme sanatı tarafından yolundan saptırılacağını ifade eder. Ona göre metafor, insan zihnini karıştırmaktan ötürü, mutlak gerçekliği görme ve ona ulaşma yolunda en büyük tehlike ve engellerden birisidir (Platon, 2013: s.597).

Metafor kavramının kabul edilmesiyle birlikte felsefe ve metafizik de mümkün hale gelir çünkü felsefenin temel kökleri ve kavramları metaforlar üzerine oturur. Platon'un felsefeye kazandırdığı, felsefe kültür ve tarihini çok yoğun bir şekilde etkilemiş olan "İdeal" olanın tanımı, metaforlar yardımıyla ifade edilmiştir. Kullanılan metaforların rolü tanımlanamamıştır. Metaforu felsefi olmayanın alanına yerleştiren filozof, felsefi konuları tanımlarken yine metaforu kullanır. Platon'un metinleri felsefeden önce edebiyat olarak incelendiğinde ise "İdeal" olanın da bir metafor olduğu sonucuna varılabilir. Platon'un yaklaşımının, divan ve tasavvuf edebiyatlarında ifade bulan, "mecaz hakikatin köprüsüdür" düşüncesine benzediği kabul edilebilir.

Felsefe tarihinde, "metafor" kavramını en genel ve net olarak tanımlayan filozofun Aristoteles olduğu belirtilebilir. Aristoteles ne metafor sözcüğünü ne de sözcüğün ifade ettiği kavramı icat etmiştir; filozofun, metafor konusunda en önemli etkileri yaratan düşünceleri üretmiş olduğu kabul edilebilir. "Mecaz (metaphoria) bir sözcüğe, kendi özel anlamının dışında başka bir anlam (onomatos) verilmesidir (epiphora). Bu da (1) cinsin anlamının türe verilmesi (apo tou genous epi eidos), (2) türün anlamının cinse verilmesi (apo tou eidous epi to genos) yahut (3) bir türün anlamının başka bir türe verilmesiyle (apo tou eidous epi eidos) yahut da son olarak (4) bir orantıya göre (e kata to analogon) olur" (Yılmaz, 2007: s.27). Aristoteles'in ortaya koyduğu metafor tanımı; metaforun esas anlamını belirlerken bir yandan da bütün yapısı metaforlar üzerine inşa edilmiş bir felsefi

düşünceyi oluşturur. Bu felsefe, Metafizik, Retorik ve Poetika isimli eserlerinde ortaya koyduğu teleoloji doğrultusunda metafor (metaphora), kopya (mimesis), akıl (logos), sesbirim (phone), imlemek (semainein) ve onoma'nın (isim) birlikte oluşturdukları yorum sistemine aittir (Yılmaz, 2007: s.25).

"İmge", sanatçının, duyu organlarının algıladığı bir nesnenin bilincine yansıyan benzeri ya da duyularıyla aldığı bir uyaran söz konusu olmaksızın bilincinde beliren ve sanatına yansıyan nesnedir. İmge; zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal veya hülya olarak tanımlanır (TDK: 2011, s.1086). Genellikle sanat metinlerinde, özellikle şiirde, imge zorunluluktur. İletişim aracı olarak dış dünyaya bağlı olan dil, her şeyi anlatmaya yetmez çünkü alışılmış ilişkiler bir zaman sonra kültürel bir öge, bir simgeye dönüşürler ve onları kullanan sanatçı özgünlükten uzaklaşmaya başlar. Oysa sanat, özgünlük üzerine kuruludur ve sanatçılar birbirlerinden malzemeyi kullanım biçimleriyle ayrılırlar. Sadece özgünlük getiren sanatçıların geleceğe kalmaları, başkalarını etkilemeleri söz konusudur ve bunun için imge bir zorunluluktur.

İmge sözcüğünün kökü, Latince "imago"ya dayanır. İster fotoğraf ister video görüntüsü olsun, görüntü birçok gerçeklik içerir. Görsel bir belirtkidir, başka bir nesneyi örnekseyerek ya da örneksemeyerek görsel bir biçimde yansıtır ve çok sayıda özellik taşır. İngiliz sanat eleştirmeni, yazar ve çok yönlü bir sanatçı olan John Berger, "görmek" eylemini, düşün dünyasıyla birlikte ele alır. Berger'e göre görmek, uyaranlar ve duyulardan ibaret fiziksel bir olgu olmaktan öte, düşünsel bir süreçtir. Berger, imge kavramını zihinde tasarlanan bir kavrayış biçimi olarak ele alır (Uysal, 2009: s.9).

Berger'in ifadesiyle "yeniden üretilmiş görüntü" olan imgede bir görme biçimi yatar (Berger, 1995: s.10). İmge, görünmeyeni görünür kılmakla birlikte kendi içinde gizleyerek başkalarını onu bulmaya teşvik eder. İmgenin seyircisi, baktığı nesneye farklı anlamlar yükleyerek onu dönüştürür. Bireyler imgelere farklı anlamlar yüklerken, bakışlarının idaresi gözlemledikleri nesnenin elindedir (Satır, 2012: s.1). Bakışın idaresi, her imgede güçlü bir şekilde varlığını sürdürür. İmgeler dışavurumun göstergesi olarak varlıklarını sürdürürler. Bu dışavurum, nesnenin çağrışım yoluyla yeniden yaratılan halidir.

İmge, gerçekliğin kopyası olmaktan çok, gerçekliğin zihni süreçlerle yeniden kurulmuş biçimidir ve bu nedenle nesnel dünyanın öznel bir tasarımı olarak ifade edilebilir. Platon, "imge"yi, "gerçekliğin yansıması", "yanılsama" ve "bir iç gerçekliğin görüntüsü" olarak tanımlar (Platon: 2013, s.235). İmge, "görüntü" olarak tanımlandığında, anlatılmak istenen, zihnimizde canlanan resimlerdir. Gözler kapandığında bile zihinde nesneler

görünmeye devam eder ve bu görüntüler, nesnelere ait "bellek imgeleri"dir. Van Gogh, nesnenin kendisinden daha az belirgin olan bellek imgelerinden şu sözlerle bahseder: "Kafamın içinde bir belirip bir kaybolan kesinleşmemiş birtakım resimler dolanıyor". Birey, dikkatini yoğunlaştırırsa, bellekteki imgenin daha açık seçik ve ayrıntılı olması sağlanabilir ve böylelikle imge zihinde korunabilir. Eğer imge zihinden uzaklaştırılırsa, hafızanın derinliklerinde kaybolmaya başlar ve aradan geçen süre ne kadar uzun olursa, o da o kadar belirsizleşir (Gombrich: 1992, s.54). İmge oluşturulması süreci, akla gelen ilk benzetmenin kullanmasından farklı olarak, iç dünyanın incelenmesi, dış dünyanın gözlemlenmesini ve buralardan alınmış olan objelerin içinden, sezgi gücü ve zekanın kullanılmasıyla seçme yapılmasını içerir. İfade edilmeye çalışılan temaya uygun göstergelerle birleştirilerek ortaya bir görüntü çıkarılır ve bu şekilde, görüntü, sözcüklerle bağdaştırılmış olur (Gombrich: 2007, s.97).



Resim 1: Giovanni Domenico Tiepolo. *Troya Atı'nın Troya'ya İlerlemesi*. 1760. 38,8 x 67,7 cm, tuval üzerine yağlıboya. Ulusal Galeri. Londra, İngiltere.

Resim sanatında, farklı dönemlerde insanın sıkça aklında beliren bir imge, daha sonra metafor olarak eserlerine işlediği at figürüdür. Efsanelerde, at figürü genellikle iyilik, büyüklük ve güç kavramlarıyla özdeşleştirilerek kullanılmıştır. Sahipleriyle birlikte güçlenebilen ve konuşan atlar, varlıklarıyla bir hayat felsefesini temsil ederler. Atlar, ruhları diğer dünyaya götürebilen hayvanlar olarak da tanımlanmıştır. Örneğin, Yunan mitolojisindeki kanatlı ve beyaz bir at olan "Pegasus", gökyüzünde uçarak iyiliği temsil eder ve tanrıların diyarına girebilir. Homeros'un "İlyada" ve "Odysseia" adlı yapıtlarında

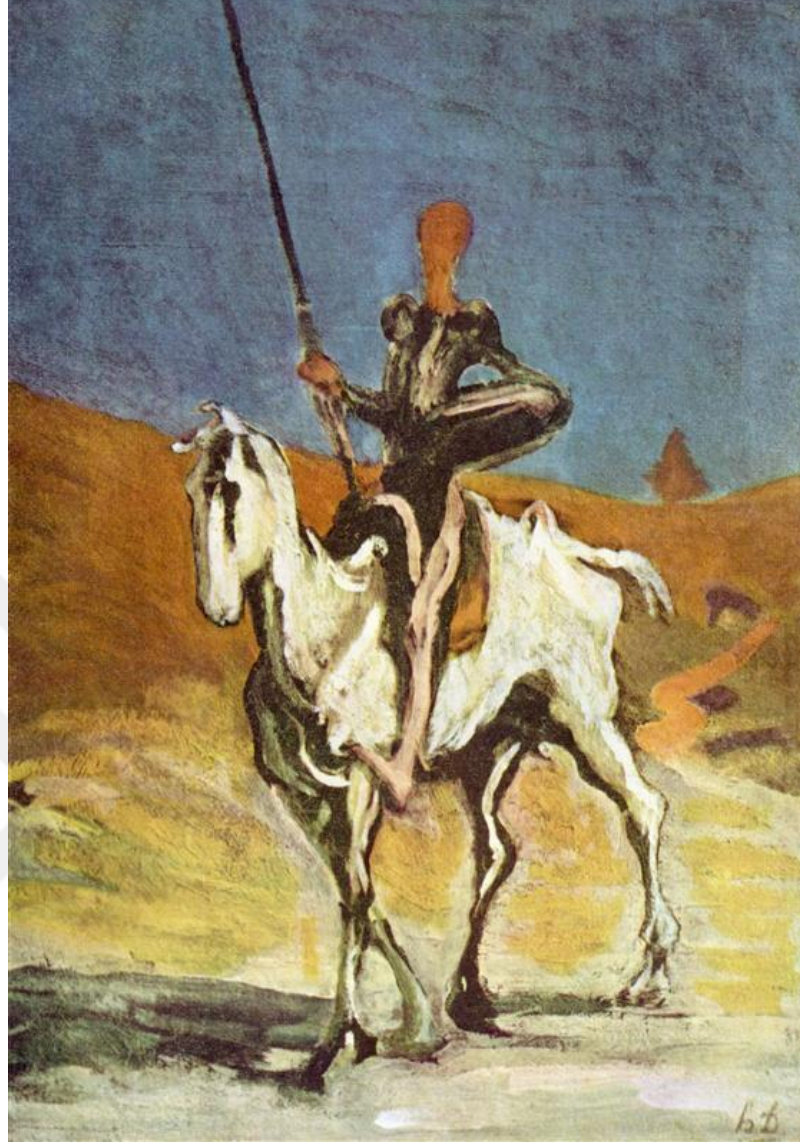
bahsi geçen "Truva Atı Efsanesi"nde (Resim 1), savaştıkları Troyalıları bir türlü yenemeyen Akhalılar, geri çekilirken Troya surları önüne tahtadan dev bir at heykeli bırakırlar (Homeros: 2014, s.315-319). Bırakılan at anıtını bir hediye olarak kabul edip topraklarına kabul eden Troyalılar, atın içine gizlenmiş ve gece olup Troyalıların uyumasını bekleyen Akhalı savaşçılardan habersizdir. Efsanede, tüm bir topluluğa gücü temsil edecek bir hediye olarak dev at figürü sunulması, atın sadece binicileri için değerli olmasından çok insanlık için daha derin ve önemli bir anlamı olduğuna işaret eder. Metafor olarak işlev gören at imgesiyle Yunan kültüründe olduğu gibi Mısır ve Pers kültürlerinde de karşılaşılr. Eski uygarlıkların yaşantılarında at imgesi, çeşitli adlarla inançların temellerinde önemli bir yer kaplamıştır.



Resim 2: Sanatçısı bilinmiyor. *Arabacı, Siyah-Figür Amfora*. M.Ö. 510-500. Yükseklik: 22,86 cm, terracotta. British Müzesi. Londra, İngiltere. "Platon, "Phaidros" adlı eserinde insan ruhunu iki atlı bir arabasının sürücüsü olarak betimler".

At, Türk kültüründe önemi olan bir canlıdır. Göçebe hayatın vazgeçilmezi olan bu varlık, masallarda bazen konuşabilme, bazen uçabilme yetisine sahiptir. Eski Türk kültüründe atın rüzgardan yaratıldığına inanılır (And: 2014, s.45); böylece rüzgarın gücü ve hızı ata geçer. Evler yapılırken en büyük direğe veya çadırın orta direğine at kanı veya sütü sürülür. Dağ, orman ve ateş ruhlarına dua edilirken kırmızı at yelesi kullanılır. Atlı olan evin kutlu olduğu, iyiliği çektiği, atın nefesinin olumsuzlukları kovduğuna inanılır. Atın kuyruğunu, kadının saçını, erkeğin bıyığını kesmesi yas işaretidir ve bunlara izinsiz dokunulması ya da kesilmesi de hakarettir. Türklere göre atlar, güneşten yeryüzüne inmiş varlıklardır (And: 2014, s.46). Atlara renklerine göre isim verilir: Akat, Buzat, Kırat, Alat, Sarat, Karat, Dorat, vb. Kara At'ın yeraltına giderken, Ak At'ın ise gökyüzüne giderken kullanılacağına inanılır ve bu nedenle yeraltı tanrısına Kara At, gökyüzü tanrısına Ak At kurban edilir. "Kilin", Türk mitolojisinde yer alan boynuzlu attır ve çoğu zaman tek boynuzlu olarak tasvir edilir. Boynuz gücü simgeler. Sözcük, güç ve toprak, çamur anlamlarını taşır. Türlerde, iyi atın uçan kuşa yetişebilmesi, hiç yorulmaması, düşmanı hissedebilmesi, sahibini önceden uyarması, kahramanın durumunu anlaması, rengini değiştirmesi, ölen kahramanı bırakmadan vatanına geri götürmesi, yaralı sahibini iyi birisinin yanına yetiştirmesi beklenir. Platon, "Phaidros" adlı eserinde insan ruhunu iki atlı bir at arabasının sürücüsü olarak betimler (Platon: 1943, s.69). Bu atlardan birisi soylu ve iyi bir atken diğeri ise onun zıttı özellikler taşır (Resim 2). Ruh, iyiliğe yönelerek iki atı da tek yöne, yukarıya yönlendirmek durumundadır ve bunu başardıkça arabanın sürücüsü kanatlanır. Olumlu özellikleri barındırmayan atı yönlendirmeyi beceremeyip ona teslim olan sürücünün arabası dengesini yitirir ve böylece sürücü kanatlarını yitirmeye başlar. Sonuçta araba ululuktan uzaklara, yeryüzüne düşer. İnsanlık tarihinde büyük bir rol oynamış olan at; düşünce, duygu ve inanç dünyasında büyük bir yer tutarak bir imgeye, bir metafora dönüşmüştür.

Çeşitli coğrafi bölgelerde, farklı zamanlarda, değişik kültür ve adetlerin yaşatıldığı toplumlarda, atlar bin yıllardır temsil edilmektedirler. Hareketin, gücün, avlanmanın, yarışın, varlıklı olmanın, soyluluğun, zarafetin, şövalyeliğin ve savaş gibi birçok unsur ve özelliğin simgesi olarak kullanılan at; koşusu, hızı, kaslarının biçimli yapısı, rüzgarda savrulan yelesi, güçlü toynaklarıyla sanatçıları kendisine hayran bırakmıştır. Bunun önemli bir nedeni, atların tarihin başlangıcından da önceden beri insan hayatının kopmaz bir parçası olmasıdır denebilir. Bu güzel canlı, insana dost olmaktan öte onun hayatını sürdürmesine yardım etmiş ve gittiği her yerde ona eşlik etmenin yanı sıra onu taşımıştır. Denebilir ki, at insana hem fiziksel hem de ruhsal bir yol arkadaşıdır.



Resim 3: Honore Daumier. *Don Kışot ve Sancho Panza*. 1870. 32 x 51 cm, tuval üzerine yağlıboya. Neue Pinakothek Galerisi. Münih, Almanya.

Devinimin ve dinamizmin doğadaki en belirgin örneği olan atlar farklı dönemlerde sanatçılara esin kaynağı olmuştur. Honore Daumier'in en sevdiği temalardan biri, Cervantes'in ünlü Mancha'lı Don Kışot'u ve onunla birlikte ünlü şövalyenin atı Rosinante'dir (Anonim, 2017). Daumier, İspanyol Altın Çağı'nın en önemli edebi eseri ve Modern Batı Edebiyatı'nın kurucu unsuru kabul edilen "La Mancha'lı yaratıcı asilzade Don Kışot" kitabını konu edinen 49 çizim ve 29 resim (Resim 3) tamamlamıştır. Don Kışot'un barındırdığı yaratıcılık, hızlı düşünme becerisi ve aldatmaca temaları topluma nüfuz etmiş, Picasso ve Strauss dahil olmak üzere birçok sanatçı tarafından işlenmiştir. Belki de Don Kışot'la birlikte, içinde bulunduğu koşullarla mücadele içinde olan birçok kişi gibi, Daumier de kendini bir edebiyat kahramanıyla özdeşleştirmeyi başarmıştır.



Resim 4: Ferit Özşen. *Köroğlu*. 1980. Bronz. Bolu, Türkiye.

Türk efsane ve destanlarında atlar bazen sahipleri olan kahramanlar kadar, bazen onlardan da fazla olarak ünlenmişlerdir. Bu destanlardan biri Köroğlu (Resim 4) destanıdır. Destanın başında Bolu beyi, güvendiği seyislerinden biri olan Yusuf'a: "Çok hünerli ve değerli bir at bul" emrini verir. Seyis Yusuf, uzun süre Bolu beyinin isteğine uygun bir at arar. Büyüdüklerinde istenen niteliklere sahip olacağına inandığı iki tay bulur ve bunları satın alır. Bolu beyi, bu zayıf tayları görünce çok kızar ve seyis Yusuf'un gözlerine mil çekilmesini emreder. Gözleri kör edilen ve işinden kovulan Yusuf, sıska taylarla birlikte evine döner. Oğlu Ruşen Ali'ye verdiği talimatlarla tayları büyütür. Babası kör olduğu için Köroğlu takma adıyla anılan Ruşen Ali, babasının isteğine göre atları yetiştirir. Taylardan biri olağanüstü bir at haline gelir ve Kırat adı verilir. Kırat da destan kahramanı Köroğlu kadar, hatta neredeyse ondan fazla ünlenir. Seyis Yusuf, Bolu beyinden intikam almak için gözlerini açacak ve onu güçlü kılacak üç sihirli köpüğü içmek üzere oğlu ile birlikte pınara gider. Ancak, Köroğlu babasına getirmesi gereken bu köpükleri kendisi içer, yiğitlik, şairlik ve sonsuz güç kazanır. Babası kaderine rıza gösterir ancak oğluna mutlaka intikamını almasını söyler. Köroğlu, Çamlıbel'e yerleşir, çevresine yiğitler toplar ve babasının intikamını alır (Ardıç, 1.1.2014). Halk şairleri içinde özgürlüğün şairi olarak anılan Köroğlu, Kırat için şiir yazmıştır:

"Canım Kırat gözüm Kırat

Kaçıp çekilip gidelim

Her yanında çift kanat

Uçup çekilip gidelim

Budur Kırat'ın durağı

Bilmez yakını ırağı

Ab-ı Kevser'dir sulağı

İçip çekilip gidelim

Köroğlu söyler ezeli

Bağlar döküyor gazeli

Silistre'den güzeli

Alıp çekilip gidelim" (Sarı, 2017: s.85)

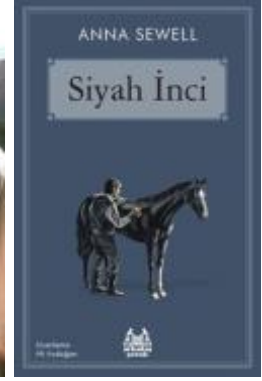
Türklerin kahramanlık destanları göçebeler arasında gerçekleştiğinden, bunlarda atın önemi çok büyüktür. Köroğlu Destanı buna en iyi örneklerden biridir. Köroğlu'nun atı Kırat destanın merkezinde yer alır. "Köroğlu'nun atı, sudan çıkan bir aygırın, at sürüsü içinde bir kısrağa aşmasından doğmuştur. Paris rivayetinde bu, Amuderya'dan çıkan bir aygır diye tasrih edilmektedir" (Boratav, 1984: s.65). Amuderya'nın kollarında, sudan çıkmış atlar hakkında hikayeler vardır. Pertev Naili Boratav, Köroğlu'nun atı Kırat'ın çeşitli coğrafya ve anlatımlardaki özelliklerini inceler: "Köroğlu'nun Tobol rivayetinde Kırat; sudan çıkan bir atın tayıdır fakat buna burada Tulbar denilmektedir ki bu isim de Türk destanlarında efsanevi, necip atlara verilen isimdir" (Boratav, 1984: 66). Kırat'ın uçacak kadar hızlı olduğu ve koşarken ayaklarının yere değmediği birçok anlatımda yer alır, bazı anlatımlarda at uçabilir. Bir söylentide, babası, Köroğlu'n'a, oğlunun atı karanlık bir ahırda beslerken ona bir parça ışık gösterdiğini, eğer hiç göstermemiş olsaydı atın kanatlı olacağını söyler. Atın karanlıkta yetiştirilmesinin tasavvuftaki tefekkür dönemlerine bir gönderme olduğu ve atın insan nefsinin temsil ettiği düşüncesi de yaygındır.



Resim 5: Maurice de Bevere (Morris). *Red Kit (Lucky Luke)*.



Resim 6: J. R. R. Tolkien. *Yüzüklerin Efendisi* kitaplarında Gandalf'ın atı olan Gölgeyele.



Resim 7: Anna Sewell'in kitabına adını veren *Siyah İnci*.

Edebiyatın çeşitli alanlarında, özellikle de kurgusal edebiyatta, birçok çeşit hayvan vardır ancak kitaplardaki atlar, kendilerine has bir sınıfta yer alırlar. Edebiyatta, Büyük İskender'in atı Bucephalus gibi gürbüz ve yiğit atlar olduğu gibi, bedeninin güçsüzlüğüne rağmen zorluklara göğüs gerebilen Rosinante, binicisinin tamamen yoldaşı ve dostu olan Red Kit'in Döldül'ü (Resim 5), zarafeti, soyluluğu ve hızıyla ünlü olan, *Yüzüklerin Efendisi* kitaplarında Gandalf adlı büyücünün atı olan Gölgeyele (Resim 6) gibi atlar vardır. Kahramanlığın ahlaki boyutunu ifade ederken şefkatin öneminden bahseden Anna Sewell'in "Siyah İnci" adlı eserinde (Resim 7), bir yandan da at bakımıyla ilgili ip uçları vardır. Hikayelerdeki rolleri ne olursa olsun, atlar mutlaka sevimli ve sevilen, asil hayvanlardır. Onlar, bir ideanın ifadesi için hikayede yer alırlar: güzel, kibirli ve bilge olmanın bir bünyede yer alması. Michael Morpurgo'nun "Savaş Atı" adlı eserindeki kahraman Joey, bu özellikleri taşıyan ata iyi bir örnektir. Morpurgo, Birinci Dünya Savaşı'ndan bahsederken Joey'i; cesareti, sevgiyi ve ayrılık acısını temsil eden yaratıcı bir metafor olarak kullanır (Anonim, 6 Aralık 2011).

Edebiyatta olduğu gibi çoğu sanat dalında, özellikle de resim sanatında büyük bir yer tutmuş olan at imgesinin, çağdaş insanın sanatsal, estetik ve ruhsal olarak ihtiyaçlarını hangi şekillerde ve ne ölçüde karşıladığının incelenerek ortaya çıkarılması, tez çalışmaları ile keşfedilmesi hedeflenmiştir. Sanatın insana terapi sağlayarak onu iyileştirme gibi bir etkisi olduğu kabul edilirse, halen resimlerde sıkça karşılaşılan bir imgenin insan için çok önemli olduğu ve temel bazı konuları metafor olarak ifade ettiği düşünülebilir. Tarihta yüzyıllardır kullanılan at imgesinin, psikanalist Carl Jung'un "arketip" olarak adlandırdığı, "algılamamızı örgütleyen, bilinç içeriklerini düzenleyen, değiştiren ve geliştiren", "başlangıçtan beri var olan imgeler" bakımından değer taşıdığı varsayılabilir (Jung: 2016, s.48).

Çalışmaların hedefi, tarih boyunca olduğu gibi bugün hala resim sanatında sıklıkla yer almakta olan at figürünün, insanlık için ifade ettiği değerlerin, karşıladığı duygusal ihtiyaçların, temsil ettiği düşüncelerin, metafor olarak derinlerinde barındırdığı olguların keşfedilmesidir. Çalışmalarda, at figürü içeren en eski çalışmalardan en yenilerine kadar örneklerin, yaratıldıkları mekan, zaman ve sanatçılarıyla ilişkilendirilerek incelenmeleri, daha sonra incelenen bu örneklerin birbirleriyle karşılaştırılarak ortak özelliklerinin ortaya çıkarılması yolu izlenmiştir. Çalışmalarının yürütüldüğü süreçte, tarih boyunca resim sanatı içinde yaratılmış olan at figürlerinin gösterdiği biçimsel çeşitlilik, ortaya çıkmalarına neden olan koşullar, farklı kültür ve coğrafi bölgelerde yaratılmış olmalarının etkileri belirlenmeye çalışılmıştır. İncelenen ve karşılaştırılan çalışmalar arasındaki ortaklık ve çeşitliliğin şimdiye kadar yapılmış olan kişisel resim çalışmalarıyla örtüştüğü ve uyum göstermediği noktalar belirlenerek sonradan gerçekleştirilecek çalışmalar için yol haritası çizilmeye çalışılmıştır. Kişisel resim çalışmalarında, tesadüfi olarak ortaya çıkmış olan at figürünün tarih boyunca barındırdığı anlamların tanımlanmaya çalışılmasıyla birlikte, insanlığın at figürüne ihtiyaç duyma nedenleri ortaya çıkarılmaya çalışılırken içsel bir yolculuğa da çıkılmış olunması, böylelikle kişilikle ilgili yeni bulgular yapılması umulmaktadır. İzlenen yol ile özgün çalışmaların, özgün, derinlikli ve gelişmekte olan düşünsel ve plastik bir dile sahip olması hedeflenmiştir.

Resimde kullanılan at figürü; iyilik, soyluluk, zarafet, varlık, büyüklük, güç, dostluk, doğa, hareket, avlanmak, yarış, şövalyelik, savaş, hız gibi birçok kavramla özdeşleştirilerek kullanılmıştır. At figürü, tarih boyunca, ortaya çıktığı yer ve zamanla uyumlu olarak, tüm bu anlamları yüklenmiştir ve yüklenmeye devam etmektedir. Bu görüntünün, bugün hala benzer duygu, düşünce ve anlam yumağını temsil etmesi olasıdır ancak çağdaş insanın hayatında atın yeri, geçmişte olduğuna göre oldukça azdır ve bundan ötürü at görüntüsünün ifade ettiklerinin değiştiğini, ya da yeni anlamlar eklendiğinden bahsedilmesi mümkündür. Geçmişte soyluluk ve varlık ifadesi olan bu canlının resmi, mimari yapılar ve teknolojik icatlar ile yoğurulmuş bugünde, bireyler için, asaleti ve zenginliği temsil etmekle birlikte doğaya duyulan özlemi, sağlam kasların çalıştırılmasını, doğada özgürce koşmayı ve genel olarak özgür olmayı ifade edebilir.

1. BÖLÜM

ÇEŞİTLİ KÜLTÜRLERDE AT MOTİFİ

Üst Paleolitik dönemden beri at figürü görsel yaratımda ve sanatta yoğun bir şekilde yer almıştır ve insanın atla ilişkisinin oldukça yakın olduğunun kanıtıdır. Mağara resimlerinde, özellikle Fransa'nın güneybatısında bulunan Lascaux ve İspanya'daki Altamira mağaralarındakilerde, hayvan ve özellikle at figürü öne çıkar (Resim 8). MÖ. 32000 yıl öncesine tarihlenen Chauvet, 17000 yıl öncesine tarihlenen Lascaux ile İspanya'nın kuzeyinde yer alan ve 10000 yıl öncesine ait Altamira mağaralarının derinliklerinde, duvarlarda karşımıza çıkan turuncu, kahverengi ve siyah renklerle betimlenmiş dinamik at çizimleri, insanın at simgesini resim sanatında kullanmasının başlangıcı olarak kabul edilebilir. Resimlerdeki figürlerin mağara duvarı üzerindeki konumlandırılışlarının, yönlerinin, boyutlarının ve şekillerinin incelenmesi yöntemiyle bunların simgesel işlevleri ve mağara duvarlarında yaratılmış olan mit içerisindeki yerleri belirlenmeye çalışılmış, böylelikle figürlerin av sayısını artırmak için yapılan bir büyü'nün görsel hali olduğu düşüncesi ortaya çıkmıştır. Bir düşünceye göre, tarihöncesi şamanları, mağaraların derinliklerindeki karanlıkta, duyu yoksunluğu sonucu gelişen becerilerini kullanarak transa geçmiş ve gördükleri vizyonları resmetmişlerdir (Yıldır: 2017, s.9).



Resim 8: Chauvet mağarasında at resimleri ve resimlerdeki figürlerin üç boyutlu modelleri. Mağara resimlerinin tarihi: M.Ö. 33,000-30,000. Chauvet Mağarası. Ardeche, Fransa.



Resim 9: Lascaux mağarasında bir at resmi. M.Ö. 15,000. Fransa; Chauvet mağarasında at resimleri M.Ö. 33,000-30,000. Fransa; Lascaux mağarasında bir başka at resmi. M.Ö. 15,000. Lascaux Mağarası. Lascaux, Fransa.

Yaklaşık 25.000 yıl önceki insanlar, bugün Avrupa adıyla bilinen topraklarda yer alan mağara duvarlarına, gergedanlar, vahşi sığırlar ve diğer hayvanlarla birlikte atları da resimlemeye başlarlar. Bu mağaralardan olan Lascaux, barındırdığı incelikli, çeşitli ve büyük resimlerle ünlüdür. Mağarada birçok oda vardır; Boğaların Büyük Salonu, Yan Geçit, Ölü Adamın Kuyusu, Oymalar Odası, Boyanmış Galer ve Kediler Odası. Burada, bazı resimler taş üzerine oyulmuş olsa da, hayvanlar, insanlar ve soyut işaretler olarak toplam üç ana kategoriye ayrılabilen 2.000 kadar figürün çoğu mineral boyalar kullanılarak duvarlara boyanmıştır (Oosterbek, 2011). Hayvan figürleri arasında atlar çoğunluktadır (Resim 9).

İnsanoğlu yeryüzünde var olabilmek ve yaşayabilmek için birçok hayvanı ehlileştirmeye çalışmıştır. Bunlar içinde at hiç kuşkusuz insanoğluna en büyük katkıları sağlamış, uzakları yakın etmiş, yol arkadaşı olmuştur. Atın binek hayvanı olarak evcilleştirilmesiyle yeryüzünde yaşayan halklar birbirlerini tanımış, kaynaşmış, kültür alışverişi gerçekleştirmiştir. Atın evcilleştirilmesi M.Ö. 6000-5500 yıllarına dayanır ve insanlık tarihinin ve kültürünün birçok yönünü önemli derecede etkilemiştir (Briggs, 8 Mayıs 2012). Evcil atların tarihi hakkında çok tartışmalar olmasına rağmen araştırmalar, atların Kazakistan'ın Botai kültürü tarafından evcilleştirildiğini, yiyecek ve süt için muhafaza edilmiş olabileceklerini düşündürmektedir. Evcil atlar, yerel yabani atlarla çiftleşmiş, Avrupa ve Asya'ya yayılmış ve tarih boyunca nüfus grupları arasında ticaret için

kullanılarak kıtalara taşınmışlardır. Atların binicilikte kullanıldığına dair en eski kanıt, Kazakistan'da bulunan at iskeletlerinin dişlerinde görülen aşınmadır ve M.Ö. 3500-3000 yılları arasına dayanır. Mezopotamya'da, M.Ö. 2000'li yıllara tarihlenen, at arabalarını çeken at çizimleri bulunmuştur. M.Ö. 2000-1800 yıllarına tarihlenen pişmiş toprak kalıplarda ve M.Ö. 1600-1400 yıllarına tarihlenen Mısır'daki bir türbenin resimlerinde atların insan taşıdığı ve sürüldüklerine dair kanıtlar bulunmuştur. At hakkındaki ilk yazılı metin M.Ö. 1400'de üretilmiştir ve atlı araba atlarının eğitimiyle ilgilidir. M.Ö. 360 yılında Xenophon, "Atçılık Sanatı"nı yazmıştır ve bugün hala önemli olan bu eserde, at biniciliğinin yanında at bakımı ve psikolojisinden de bahsedilmektedir. Atın evcilleştirilmesi, insanlık tarihi boyunca ulaşım, tarım, iletişim ve savaş üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Bugün, atın gücü, çevikliği, zarafeti ve hızı atların çoğunlukla kişisel zevk ve yarışmalarda kullanıldığı anlamına gelmektedir.



Resim 10: *Uffington Beyaz At*. M.Ö. 7. Y.Y. Uzunluk: 110 m, tebeşir. Oxfordshire, İngiltere.

Atların evcilleştirilmelerinden uzun yıllar sonra başlayan, İngiliz tepe ve vadilerine büyük figürlerin işlenmesi, 3000 yıldan uzun bir süredir devam etmekte olan bir uğraştır. Ülkenin geneline, özellikle de güney kesimine, yayılmış, tebeşirden yapılmış 56 figür bulunmaktadır. Figürler arasında devler, haçlar, armalar ve atlar yer alır ve bunların bir bölümü 300 yıllık olsalar da bazıları çok daha eskidir (Haughton, 30 Mart 2011). Bu figürlerin en eskisi, ünlüsü ve gizemlisi, 110 m uzunluğunda ve 40 m yüksekliğindeki, Oxfordshire'daki, Uffington Beyaz At'tır (Resim 10). Atın stilize tasarımı, uzun ince bir sırt, ince ayırık bacaklar, uzun bir kuyruk ve kuş benzeri gagalı bir baştan oluşur. Zarif figür, tarihi bölgeler içeren araziyle bütünleşmiştir.

1.1. Yunan Kültüründe At Motifi

5000 yıl önce Kazakistan'da evcilleştirilen atın Antik Yunan'da sekiz cinsi yetiştirilir. Yunan dünyasının Teselya gibi bazı bölgeleri özellikle atçılıkları ile ünlüdür. Atların satın alınması ve bakılmasının maliyeti yüksek olduğu için bunu sadece varlıklı toprak sahipleri yapabilirler; böylelikle serveti ve itibarı temsil etmeye başlayan atlar, gelişen ekonominin önemli bir parçası olurlar. Barışın hüküm sürdüğü zamanlarda, at sahipleri, yarışlar ve avcılıkla uğraşırlar; savaş dönemlerinde ise süvari olurlar.

Atın Yunan mitolojisindeki tanrı ve kahramanlarla olan bağı, kuşkusuz, Yunanlıların zihninde bu varlık için özel saygı ve hayranlık yaratmıştır. Mitolojiye göre, atı yaratan denizler tanrısı Poseidon, evcilleştirerek insanların hizmetine uygun hale getiren, Atina tanrısı Athena'dır. Yunanlıların Truva Atı'nı inşa ederek Truva Savaşı'nı kazanmalarına ilham kaynağı olan da Athena'dır. Homeros'un İlyada'sında, kahramanların arabalarını atlar çekerler ve hızları ve güzellikleriyle ünlüdürler. Mitolojide, sahipleri ve atlar arasında, Akhilleus ve ölümsüz atları Balios ve Xanthos arasında olan gibi, özel bir bağ bulunur. Patroklos savaşta ölünce Xanthos ve Balios ağlarlar ve Akhilleus Patroklos'un ölmesine izin verdiği için Xanthos'u azarladığında, Hera, ata konuşma becerisi vererek onun Akhilleus'a kaderiyle ilgili uyarıda bulunmasını sağlar (Hamburger, 22 Ekim 2014). Atinalıların ata duyduğu sevgi birçok devlet ve dini binanın yüzeylerinin at, binici ve süvari resim ve heykelleriyle donatılmasına neden olmuştur. Benzer şekilde, Büyük İskender ve atı Bucephalos'u yansıtan eserler vardır. At tasvirlerinin en ünlü bazı örnekleri Parthenon'da yer almaktadır.



Resim 11: Sanatçısı bilinmiyor. *Akhilleus Khiron'u Sürüyor*. M.Ö. 500-480. 10 x 18 cm, terracotta. British Müzesi. Londra, İngiltere.

Yunan mitolojisinde atlara genişçe yer verilmiştir. Mitolojiye atın katılmasını sağlayan deniz tanrısı Poseidon olmuştur. İnsanlara bir hediye vermek isteyen tanrı, bir gün mızrağını yere vurmuş ve yerden kara bir aygır çıkarmıştır. Bu aygırın yanında,

mitolojideki at figürlerinin en önemlilerinden olan bir tür, bedenlerinin üst bölümü insan, alt bölümü at olan, yani insan torsosu ve başına ama bir atın vücuduna sahip olan varlıklar, Kentauroslardır. Kentauroslar, Lapithler kralı Ixion ve Nephele'nin çocuklarıdır. Bir söylenceye göre; Eski Yunan mitolojilerinin yaratıcıları, kuzeyden atı evcilleştirerek üstüne binip ülkelerine saldıran ilk süvarileri gördüklerinde binicileri ve atlarını bir bütün canlı sanmışlardır ve böylelikle insan ve atın birlikteliğinin fiziksel ifadesi olan Kentauroslar doğmuş ve mitolojiye katılmış olurlar. Kentauroslar genellikle kavgacı, azgın, hırçın olarak ifade edilirler ve şehvetlerinin sonucu olarak kadınları kaçıırır, kavga ve savaşlardan eksik olmazlar. Şarap tanrısı Dionysos'a taparlar. Sarhoşlukları, şehvet düşkünlükleri ve genç bakireleri kaçırmalarıyla ünlüdürler (Buxton: 2016, s.110). Yine de, aralarında, tıbbi keşfettiğine inanılan, tıpla ilgili bilgisi, yetenekleri, zekası, uygarlığı ve kibarlığıyla ünlü olan ve Hippokrates'e de hocalık yaptığına inanılan Khiron gibi (Resim 11) iyi kalpliler de vardır. Khiron'un Kentaurosların atası, baş rahibi veya yöneticisi olduğu da söylenir.



Resim 12: Sanatçısı bilinmiyor. Etrüsk Siyah-Figür Amfora. M.Ö. 490. 34,6 x 21,5 cm, terracotta. J. Paul Getty Müzesi. Los Angeles, Amerika Birleşik Devletleri.



Resim 13: Sanatçısı bilinmiyor. Asur Silindir Mührü-Kanatlı, Pençeli, Boynuzlu At. M.Ö. 14.-13. Y.Y. Boy: 3,6 cm, çap: 1,3 cm, alaca akik. Metropolitan Sanat Müzesi. New York, Amerika Birleşik Devletleri.

Yunan mitolojisinde, insanın büyük uzaklıklara hızla ulaştırılmasının bir ifadesi olarak ata kanat verilir, böylelikle uçan at Pegasus doğar. Pegasus (Resim 12); deniz tanrısı Poseidon ile yılan saçlı gorgon Medusa'nın oğlu ve dev Chrysaor'un kardeşidir. Zeus'un oğlu Herkül'ün kardeşi veya atı olarak da bilinir. Pegasus doğar doğmaz yeryüzünden ayrılır ve tanrılar diyarına uçar. Sonradan Zeus tarafından yıldız takımı Pegasus'a çevirilir. Pegasus'un Türk mitolojisindeki karşılığı Tulpar'dır (Resim 13) (Gültepe: 2014, s.417).

1.2. Uzakdoğu

Çin, Batı'yla İpek Yolu sayesinde etkileşime geçmiş ancak atlı Hunların Çin'e gelmelerinin önü Gobi Çölü gibi doğal bir engelden ötürü kesilmiştir. Buna ek olarak, kendisini korumaya almak isteyen Çin, Çin Seddi'ni örerek kendisini Dünya'dan bir anlamda soyutlamış ve dolayısıyla sanatsal olarak Dünya'nın geri kalanından farklı, kendine has, bilinmeyen bir kültürel ve sanatsal anlayış geliştirmiştir

At, "sheng-xiao"da, yani Çin astrolojisinde, yer alan 12 hayvandan 7.sidir (Naquin: 2009, s.395). Ejderhalarla akraba olduğuna inanılan atlar Çin'lilerin hayal gücünde, kültüründe ve sanatsal eserlerinde antik dönemden başlayarak yer almıştır. Mitolojiyle olan bağlarının yanında atlar, atlı topluluklar tarafından saldırıya uğrayan Çin'liler için askeri bir ihtiyaç olmuştur. M.Ö. 4. yüzyılda at figürü güç temsili olarak kraliyet mezarlarında yer almaya başlar. Antik Çin'de liderler öldüğünde, onlara öbür dünyada eşlik edecek olması istenen atları onlarla birlikte gömülür ve bu uygulama zamanla atların kendilerinin gömülmesi yerine at heykellerinin gömülmesine dönüşür. M.Ö. 206-M.S. 222 yılları arasında hüküm sürmüş Han Hanedanı döneminde ise Çin imparatoru Wu, Türkmenistan'a bir heyet göndererek oradaki daha büyük boyutlu ve değişik özellikli atlar hakkında bilgi edinmiş ve bu atlardan bazılarını Çin'e getirtir. Geniş göğüslü ve çökük yüzlü bu atların sanatçıları etkilemiştir ve böylelikle Çin sanatında at figürüne daha çok rastlanır olmuştur (Naquin: 2009, s. 393).

Yüzyıllar içerisinde değişerek gelişen Çin sanatındaki at figürleri, Çing Hanedanı (1644-1911) döneminde yaşamış ve gerçek adı Giuseppe Castiglione olan İtalyan ressam Lang Shining'in resimlediği "Yüz At" (Resim 14) resminde zirve noktalarından birine ulaşmıştır. 50 yılın üzerinde kraliyet ressamı olarak çalışmış olan sanatçının batı gerçekçiliğiyle doğu kompozisyon ve resim üslubunu harmanladığı bu meşhur çalışma, Shining'in at figürü resmetmekteki başarısını ortaya koyar. 94,5 x 776,2 cm olan resimde 100 tane at çeşitli pozisyonlarda resmedilmiştir. Eser Taipei Ulusal Saray Müzesi'ndedir.



Resim 14: Lang Shining. 1728. Yüz At. 94,5 x 776,2 cm, ipek üzerine tempera. Ulusal Saray Müzesi. Taipei, Tayvan.

Çin resim sanatında olduğu gibi Japon sanatında da at figürü yerini bulmuştur. Japon resim sanatının en üretken, önemli ve özellikle de ukiyo-e olarak bilinen baskı resimleriyle tanınan sanatçılarından olan Katsushika Hokusai'nin en bilinen eserleri arasında "36 Fuji Dağı Manzarası" serisi içerisindeki eserler sayılabilir. Çeşitli bakış açılarından, farklı mevsim ve temalar içerisinde Fuji Dağı'nın yer aldığı bu resimlerde, 19. yüzyıl Japonya'sının bireylerinin günlük hayatları işlenir. Bu resimlerden biri olan "Tokaido Üzerindeki Hodogaya" (Resim 15), Tokaido yolu üzerindeki dördüncü posta istasyonu olan ve Yokohama'nın batısında kalan Hodogaya'da, yolcuların bir sahnede oyuncular gibi hareket ettikleri, Fuji Dağı'nın kırmızı çam ağaçlarının dikey çizgileri arasından görüldüğü ortamıyla ünlüdür (Stonard, 19 Mayıs 2017).

Japon günlük hayatının sıradan, halktan yanlarını yansıtırken bu anlar içerisindeki güzel ve sanatsal olanı gösteren eserlerindeki hünerle ünlenen Hokusai'nin Tokaido Üzerindeki Hodogaya resminde, 19. yüzyıl Japon hayatında atın, ulaşım ve yük taşımacılığı için kullanılırken bir yandan da çeşitli, desenli kumaşlarla mütevazı bir şekilde süslendiği görülebilir. Hokusai'nin resimlerinde genellikle atı dizgininden yönlendiren, büyük bir olasılıkla sahibi olan, bir yaya vardır. Boynu neredeyse her zaman eğik olan at insanlara boyun eğer, onların yüklerini, bazen de kendilerini sırtlanır. Hünerle resmedilmiş olmasına rağmen, bu resimler, hayatı çalışmak ve zorlukla geçen, ağzı bağlı, sırtı yüklü, boynu eğik at figürleriyle, bugün halen faytonlarda çalıştırılmakta olan ve olumsuz koşullara maruz kalan atları akıllara getirebilir.



Resim 15: Katsushika Hokusai. 1833. *Tokaido Üzerindeki Hodogaya*, 36 *Fuji Dağı Manzarası* serisinden. 25 x 37,3 cm, ukiyo-e (ağaç baskı), kağıt üzerine renkli mürekkep, sumi mürekkebi. Hokusai Müzesi. Tokyo, Japonya.

1.3. İran Kültüründe At

İranlılar eski zamanlardan beri hayatlarında ata önemli bir yer ayırmış ve önemli kişilerin adlarına “at” sözcüğünü ekleyerek kullanmışlardır. Dünya'nın en eski tek tanrılı dinlerinden biri, yaratılış tarihi konusunda farklı fikirler olmasına rağmen M.Ö. 3000'li yıllarda İran'da kurulduğuna ve M.S. 7. yüzyılda son bulduğuna inanılan “Zerdüştlük” dinidir ve yaratıcısı olan üç peygamberden birincisi, yani I. Zerdüş, olan Mahabat'ın babasının adı buna iyi bir örnektir. “Asb” İran kültüründe “at” anlamına gelir ve Mahabat'ın babasının adı “Purşasb” yani “yaşlı bir ata sahip olan kişi”dir. Yine eski adlara bir örnek “Arcasb”, yani “kıymetli bir ata sahip olan kişi”dir (İmami: 2013, s.40).

Apadana Sarayı, M.Ö. 4. yüzyılda İran'da yer alan Persepolis şehriden kalma İran'ın en eski ve önemli miraslarındandır. Bu sarayın duvarlarına çalışılmış olan rölyeflerde, insanlar Nevruz kutlaması için altın ve çeşitli değerli hediyeler götürürler (Resim 16). Ellerinde götördükleri hediyelerle birlikte küçük bir at da hediye olarak götürülür. Bu eser, atın önemini ve at imgesiyle sanat eserlerinde sıklıkla karşılaşılmamasını tekrardan vurgular.



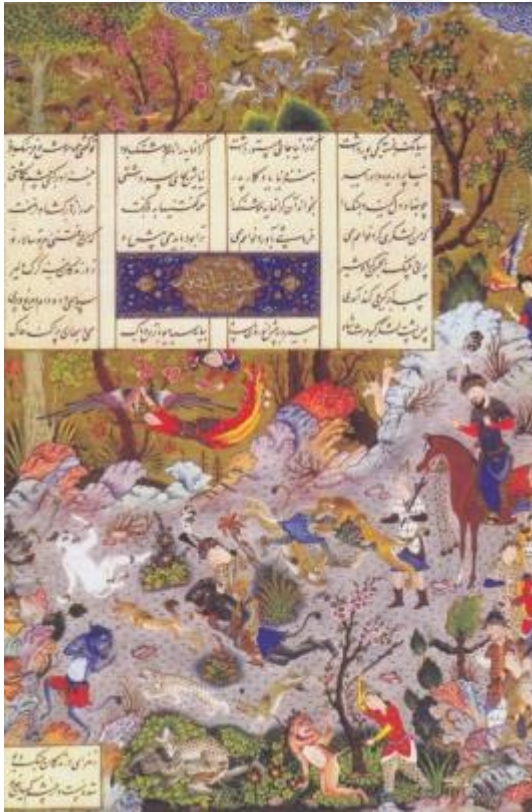
Resim 16: Apadana Sarayı, kuzey merdiveni, merkezi rölyef. M.Ö. 4. yy. I. Darius dönemi. Apadana Sarayı. Persepolis, İran.

İran'ın en büyük şairi kabul edilen Firdevsi, 10. yüzyılda İran'ın Tus bölgesinde yaşamıştır. Firdevsi, İslam öncesi İran tarihini ve efsanelerini incelemiş, eski Hint-Pers kaynaklarına bağlı İran mitologiyasını göz önüne almış ve özellikle halkın yaşatmakta olduğu efsane, menkıbe ve rivayetleri toplayıp derleyerek altmış bin beyitlik Pers destanı olan "Şehname"yi oluşturmuştur. Eseri tamamlandığında, eserin yazılması için maddi ve manevi her türlü desteği vermiş olan ve Türk soyundan gelen, Gazneli Sultan Mahmut'a sunulmuştur (Minovi: 2017, s. 12). Bilim insanlarına göre Firdevsi'nin şiirleri edebiyat,

kültür, bilim, coğrafya, tarih konularında çok fazla bilgi içerir ve efsanelerden yola çıkılarak oluşturulan tarih ağırlıklı eserin her yerinin çözülememiş olduğuna inanılır (Togha: 2000, s.76).

Şehname'de kullanılmış olan at isimleri çok ve çeşitlidir. Atlar genellikle renk, hız ve kudretlerini simgeleyecek şekilde adlandırılırlar. Şehname'de kullanılan at adlarına örnekler şöyle sıralanabilir: 1) Ebreş: Beyaz noktalı at, 2) Ebleg: İki renkli at, 3) Ejderha: İri olan at, 4) Eşger: Kızıl renkli at, 5) Ehrimen: Düşmanın atı, 6) Bare: Zeki ve iyi huylu at, 7) Gül: Esas özelliği rengi olan, 8) Rüstem'in atlarından, 8) Samend: Sarı at, 9) Şeb: Siyah renkli at.

Safevi Devleti dönemi içerisinde oluşan Tebriz Ekolü'nün en önemli nakkaşlarından biri Sultan Muhammed'dir. 16. yüzyılda yaşamış olan sanatçı, kuvvetli kompozisyon anlayışı ve kullandığı canlı renklerle kendisinden sonra gelen sanatçıları etkilemiştir (Maleki: 2001).



Resim 17: Sultan Muhammed. *Yaratıklarla Savaşma Sahnesi*. 16. yy. 21.6 x 28,9 cm, kağıt üzerine su bazlı boya.



Resim 18: Sultan Muhammed. *Rüstem'in uykusu*. 16.YY. 21.6 x 28,9 cm, kağıt üzerine su bazlı boya.

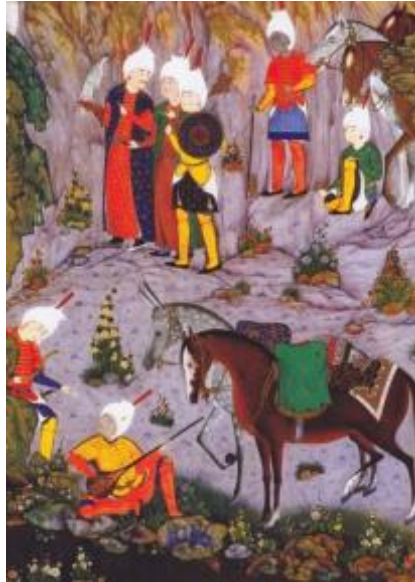
Sultan Muhammed, yaratıklarla savaşma sahnesini resmettiği minyatürde (Resim 17) canlı ve parlak renklerin yanında gri ve açık pembe gibi renkleri kullanarak etkileyici bir

renk dengesi yakalar. Çalışmaya hakim olan iki boyutluluk genel minyatür yaklaşımının özelliğidir. Bir savaş sahnesi olduğu için kırmızının tonları, ortama hareketli ve heyecan katar. At figürü, başka minyatürlerde olduğu gibi profilden resmedilmiştir. Şiirde, vahşi hayvanların yenilmesi ve teslim olmasından bahsedilir. Günümüzde "Khoda" olarak kullanılan "Tanrı" sözcüğünün eski hali olan "Khadiv" sözcüğü şiirde sıkça kullanılır (Welch: 1996, s. 25).

Şehname'nin esas kahramanı olan Rüstem uyurken atı Gül'ün bir aslanı uzaklaştırmaya çalıştığı resimde (Resim 18), Gül beyaz benekli kızıl bir at olarak resmedilmiştir. Gül iyilikte su gibi, rengi ateş gibi olan bir attır ve adının anlamının şiirsel bir Farsça'yla ifadesi şöyledir:

به خوبی چو آب و به رنگ آتش است

Eserin renk açısından zengin bir çeşitliliği vardır ve ormanın yeşilliği, Gül'ün ve Rüstem'in üzerinde uyuduğu halının sıcak renkleri sayesinde seyircinin dikkati resmin ortasındaki önemli bölgelere çeker. Resmin ortasında, dikey bir şekilde yer alan açık mavi renkli ağaç, eserdeki güçlü unsurların yanında huzur verici bir etki yaratılmasını sağlar.



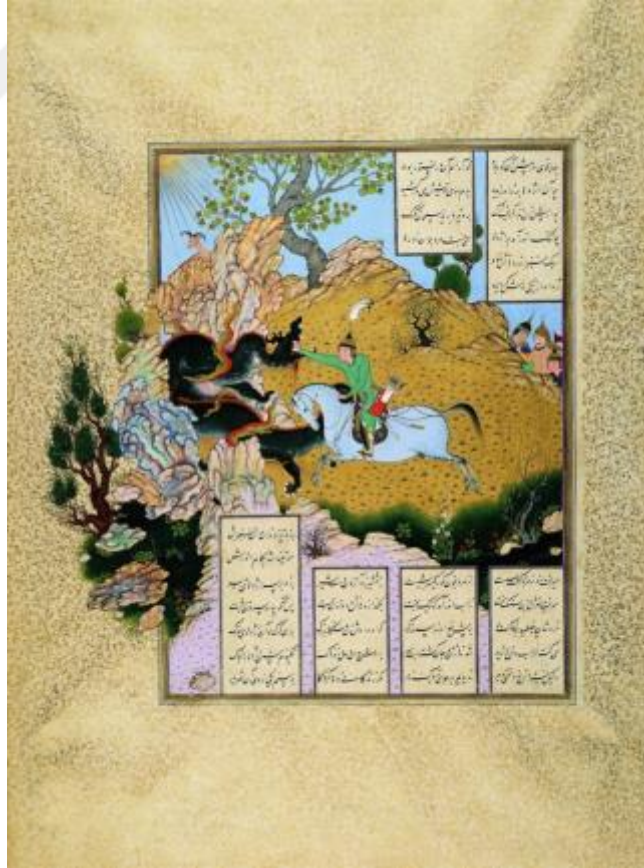
Resim 19: Sultan Muhammed. *Zahak'ın Ölümü*. 16. yy. 21.6 x 28,9 cm, kağıt üzerine su bazlı boya.

Sultan Muhammed'in eseri olan bir başka minyatür şehzadeleri ve hayvanları içerir (Resim 19). Minyatürde sıcak renkler oldukça çarpıcıdır. Atlar yumuşak çizgilerle yansıtılmıştır ve atların üzerine yerleştirilmiş süslü kumaşların resmedilmesiyle bir

kraliyet partisi anlatılmıştır (Rizataga: 2010, s. 41). Resimdeki beyaz benekli at olan “Ebreş”e dönemin minyatürlerinde sıkça rastlanır. Sultan Muhammed, yıllar içerisinde, çalışmalarındaki unsurları sadeleştirmiş, süsleri azaltmıştır. Sükunet içerisinde hazırlanan eserler yoluyla seyircide de benzer bir huzur hissinin yaratılması mümkün olmuştur.

16. yüzyılda yaşamış olan, Tebriz’de Nakkaş Sultan Muhammed’in oğlu olarak Dünya’ya gelmiş olan nakkaş Mirza Ali, Safevi döneminin ikinci nesil ressamlarından ve Şehname’yi minyatürleriyle süslemiş sanatçılardandır. I. Tahmasp döneminde saray kütüphanesinde, babasının gözetiminde minyatür çalışmalarına başladığına inanılan sanatçı şahın en değer verdiği ressamlarından olmuştur.

Safevi resim ekolünün sonlarına doğru resimlerin etrafındaki çerçeve çizgisinin dışında daha çok alan bırakılmış, resim bazen bu çerçevenin dışına çıkarılmıştır. Şehname’nin kahramanlarından Gostasp’ın ejderhayla savaşının resmedildiği minyatürde (Resim 20) renk konusunda sıradışı bir yaklaşım uygulanmış, Gostasp’ın atı mavi ve beyaz beneklerle süslenmiştir.



Resim 20: Mirza Ali. *Gostasp Ejderhayı Öldürüyor*. 1540. Şah Tahmasp Şehnamesi. 23.5 x 30 cm, kağıt üzerine su bazlı boya.

Şehname'nin önemli ressamlarından olan Mir Musavvir, 16. yüzyıl Safevi döneminde şahın emrinde çalışmış, Prens Sam Mirza için duvar resimleri yaratmış olan Tebriz ekolünün önemli ressamlarındanıdır. Mir Musavvir, İran kültürünün ve Şehname'nin en önemli kahramanlarından biri kabul edilen Zal oğlu Rüstem'in kendisine güç bakımından denk olabilecek bir at araması sonucu karşılaştığı ve adını Rakş (fırtına) koyduğu atı yakalamasının ifade edildiği minyatürde (Resim 21) yumuşak renkler kullanmıştır. Minyatürlerde sıkça karşılaşılan benekli at figürü diğer atlar gibi profilden resmedilmiştir. Küçük boyutlarda çalışılan tezhip ve minyatür sanatlarında noktalı renk kullanımı hem sus amaçlıdır hem bir tür gölge etkisi verir.



Resim 21: Mir Musavvir. *Rüstem Rakş'ı kementiyle yakalıyor*. 1525. 23.5 x 30 cm, kağıt üzerine su bazlı boya.

1.4. Türk Sanatında At

Orta Asya halkları soyundan gelen Türkler, tarihte at yetiştirici özellikleriyle bilinirler. Çinliler Türkler'i tanımlarken "Hayatları atlarına bağlıdır" derler. Eski Türk, Çin ve Arap kaynaklarında, Türklerin, at yetiştirdikleri ve yetiştirdikleri atları komşu ülkelere satarak geçimlerini sağladıkları belirtilir (Esin, 2015). Türkler kementle vahşi atları ya da yırtıcı hayvanları avlar, onları soğuk ve temiz kuzey iklimlerinde yayar, suyun ve otlakların bol olduğu Orta Asya platolarına sürerlerdi. At üzerinde yapılan yarışmalar ve oynanan oyunlar ile biniciliklerini geliştiren Türk okçular, diğer Orta Asya kavimlerinde olduğu gibi hem ileriye hem de geriye nişan alabilmişlerdir. Türk Kağanları "atın efendisi" ünvanını taşımışlardır. Atlar kurbanlık ve adaklık olarak da önem kazanmışlardır. Bu yakın bağdan ötürü Türk sanatında at vazgeçilmez bir unsur olmuştur. Halı, fresk, levha gibi nesnelerin üzerinde temsil edilen at, zamanla kitaplardaki anlatımlara eşlik eden resimlerin önemli karakterlerinden birisi haline gelmiştir.

Rus arkeolog Sergei Ivanovich Rudenko tarafından, Güney Sibirya'nın Altay Dağları eteklerinde bulunan Pazırık'da, açılan M.Ö. 4. ve 3. yüzyıllardan kalma kurganlarda Hunlar'dan birçok eşya ve buzlar içerisinde binlerce yıl bozulmadan korunmuş olan insan ve hayvan kalıntıları bulunur. St. Petersburg şehrindeki Ermitaj Müzesi'nde saklanan bu eserler arasında renkli halılar, hayvan kavgaları ve insan figürleri içeren tekstil işleriyle birlikte atlı arabalar ve çeşitli eşyalar vardır. Kalıntılardan anlaşılabilirdiği üzere o dönemde ölenler ile beraber atlar da gömülür. Atların bir kısmı geyik ve rengineyi maskeleri taşırlar. Değerli oldukları için gömülen atların kulaklarında, törene katılan oymakların damgalarına gönderme yapan işaretler vardır. Kuyruklarla birlikte yeleler ve tırnaklar kesilmiştir. Kuyruk ve yelelerin yas amaçlı olarak kesilmesi, eskiden olduğu gibi bugün de Türkler arasında uygulanması, geçmişin günümüzle ilişkisini birebir ortaya koyar (Aslanapa: 1989, s.15).

Kurgan odalarının beşincisinde mumyalanmış at, dört tekerlekli araba ve inanılmaz inceliği, yüksek kalitesi ve motiflerinin zenginliğiyle dikkat çeken bir halı bulunur (Resim 22, 23). Halı 1.89 x 2 m boyutlarında, bir ustalık eseridir. Belirgin ve özenle işlenmiş at ve insan figürleri içeren halı, tarihin en eski ve önemli halılardan birisidir. Halıyla ilgili yapılmış olan araştırmalardan yola çıkan Zick'e göre, halı, M.Ö. 5. yüzyılda, Susa-Frigya arasında herhangi bir merkezde, coğrafi olarak Kuzey-Batı İran'da yaratılmıştır (Aslanapa: 1989, s. 2, 3).



Resim 22: Sanatçısı bilinmiyor. *Pazırk Halısı*, bordür detayı. M.Ö. 4.-3. yy. 312 x 419 cm, dokuma. Ermitaj Müzesi. St. Petersburg, Rusya.



Resim 23: Sanatçısı bilinmiyor. *Pazırk Halısı*. M.Ö. 4.-3. yy. 312 x 419 cm, dokuma. Ermitaj Müzesi. St. Petersburg, Rusya.

Keşfedilen ve incelenen kurganlarda, üzerlerine at, kaplan, geyik ve yırtıcı kuş figürleri işlenmiş dört bin altın levha ortaya çıkarılır (Resim 23) (Aslanapa: 1989, s. 5).



Resim 24: Sanatçısı bilinmiyor. *Altın levha desenleri*. M.Ö. 3. yy. Ermitaj Müzesi. St. Petersburg, Rusya.

Uygurlar, M.S. 745'te Göktürkler'in yerine geçerek, bugün Moğolistan olarak bilinen topraklarda, Selenga Nehri'nin doğu kıyısında Uygur devletini kurarlar. Hoço'da bulunan 8. veya 9. yüzyıllara ait, 66 x 32 cm ölçülerindeki koşan yağız at freski (Resim 25), yeni gerçekçilik için iyi bir örnek olarak gösterilebilir. Resimde, hücum için atını şaha kaldırmış zırhlı bir süvari, sağ elindeki yaydan bir ok fırlatır ve atın kulaklarının arkasında yayın bir kısmı bellidir. Bacağının arkasında büyük bir sadak (ok kuburu) asılı, deri işleri altın yaldızlıdır ve atın kuyruğu düğümlüdür. Atın başı, gözlerin başarılı deseni ile canlı bir ifade kazanır. Gerçekçi bir resim anlayışı esere hakimdir.



Resim 25: Uygur freski. *Dört nala koşan at*. M.S. 8.-9. yy. 67 x 32 cm, kum, kireç, pigment. Asya Sanatları Müzesi. Berlin, Almanya.

Mehmet Siyah Kalem'in çalışmalarında Çin etkisi yoğun olarak hissedilebilir ancak sanatçının Çin'de bulunup bulunmadığı, yaşamı ve kimliği bilinmemektedir. Tarihi kaynaklar ondan söz etmese de resimlerinin 15. yüzyılın başına tarihlendirilebileceği konusunda yaygın görüşler vardır. Ressamın alışma konuları doğa ve çeşitli figürlerdir; özellikle at figürlerinde faydalandığı çeşitli duruşlar etkileyicidir (İpşiroğlu: 1985, s. 9-12). Siyah Kalem'in çalışmaları, figürleri işleyiş biçimleri, Kübizm akımını akıllara getirebilir.



Resim 26: Mehmed Siyah Kalem. 15. yy. *Yörük Kampı*. 36,4 x 19 cm. Topkapı Sarayı Kitaplığı. İstanbul, Türkiye.

Yörük kampının yansıtıldığı resimde (Resim 26) hayvanlar birbirilerine ters yönlerde dururlar; biri önden görülebilirken öbürü arkadan görülür. Sanatçı, hayvanları çeşitli yönlerden göstermekle yetinmez, hayvanların bütün organlarını çeşitli yönlerden resmederek tam olarak göstermeye çalışır ve bundan ötürü alışılmadık çarpıtmalarla karşılaşılır. Gövde, sağrı, bacaklar, baş ve aşırı uzun boyun, karşıt yönlerde birbirleriyle etkileşerek soyut bir yumak motifi oluştururlar (İpşiroğlu: 1985, s. 18).

Türk minyatürünün en parlak dönemi incelendiğinde Osmanlı dönemi öne çıkar. Kanuni Sultan Süleyman'ın 1543 Macaristan seferi ile Akdeniz seferleri, 32 minyatürle "Süleymanname" adlı eserde canlandırılır. Doğudan ve batıdan gelen çeşitli etkiler,

gerçekçiliğin hakim olduğu kuvvetli bir biçem içerisinde ustalıklarla bütünleştirilir. Kompozisyonlarda canlı ve yaratıcı bir araştırma ile en uygun şekillerin geliştirilmesi gayreti göze çarpar (Aslanapa: 1989, s. 374). Savaşçı fethetmenin hedeflendiği dönemde bu faaliyetler için hayati olan atla ilgili minyatürler öne çıkar. At figürü çoğunlukla yandan resmedilir ve iki boyutluluğun yoğun hissedildiği minyatürlerde önemli bir yeri vardır (Resim 27). Minyatüre değer katan özelliklerden birisi ince işlemler, süslerdir ve diğer unsurlar gibi at figürü de yapılırken ince işlemlere, özellikle atın bacaklarında, özen gösterilir. Minyatür sanatındaki ince işçiliğin benzeri örnekler bugünün sanatında, çeşitli şekillerde kendini gösterir. Çağdaş dönemde resimde at çalışan sanatçılardan, sonraki bölüm olan "Çağdaş Sanatta At" bölümünde bahsedilmektedir.



Resim 27: Matrakçı Nasuh. *Süleymanname – Mohaç Muharebesi*. 1526. 21,6 x 28,9 cm, kağıt üzerine su bazlı boya. Süleymanname. Topkapı Sarayı. İstanbul, Türkiye.

1.5. Moğol Kültüründe At

Moğol egemenliği süresinde İslam dünyası Uzak Doğu kültürünün etkisi altına girer ama İslam'dan sonra resme belli kısıtlamalar geldiği için sanatın gelişmesi yavaşlar. Resim sanatı bir süreliğine yazı sanatının gölgesinde kalır. Arap ve Pers dillerinde çok sayıda edebi eser bulunur. Firdevsi'nin "Şehname", Nizami'nin "Hamse" adlı eserleri gibi başyapıtların resimlendirilmesinin sanat tarihinde önemli yeri vardır. Bu dönemin ilk örneklerine Raşide'd-din Fazlullah'ın "Cami et-Tevarih" kitabında rastlanır. 13. yüzyılda bu çalışma için imparatorluğun dört bir yanından bilim adamları ve sanatçılar çağırılır. Moğol, Uygur, İran, Türk toplumlarından çeşitli inançlara sahip olanlar bu çalışma için bir araya gelirler (İpşiroğlu: 1985, s. 31, 32).



Resim 28: Sanatçısı bilinmiyor. *Kovalanan Atlar*. (1307). *Cami et-Tevarih*. Devlet Müzeleri, Prusya Kültürel Mirası. Berlin, Almanya.

Moğol üslubunu yansıtan çalışmalarda uzun boyunlu, arkaya ve yana döner şekilde tasvir edilmiş atlar çarpıcıdır (Resim 28). Bu kültürde çizgi, büyük biçimleri bloktan oyarmışçasına ortaya çıkaracak şekilde nesnelere hacim kazandırır. Hacmin belirtilmesinde gölgeleme büyük ölçüde çizgiye yardımcı olur (İpşiroğlu: 1985, s. 31, 32).

1.6. Batı Sanatında At Figürü

Orta Çağ'da atlar hem varlıklı hem de ekonomik gelirleri az olan kesimden insanların hayatında önemli rol oynamış, bundan ötürü sanatta yer alan at figürleri de kişilerin gelir seviyeleri ve sınıflarını temsil eder şekilde kullanılmışlardır. Roma'nın yıkılışından sonraki çalkantılı dönem içerisinde askeri yönü olan, inançlı, yiğit, incelikli bir ideal süvari düşüncesi doğmuştur. Şövalyelik ilkeleri belirlenmiş ve dönemin sanatında da zırhlı şövalyeler, incelikle işlenmiş, sağlam yapılı atlar üzerinde resmedilmişlerdir. Hristiyanlık güç ve önem kazandıkça inanç dünyasının getirdiği simgelerle yüklü görsel dil ve dini temalı çalışmalar at figürünün sanat dallarında daha az yer bulmasıyla sonuçlanmıştır. 15. yüzyılın ikinci yarısında gravür ve ağaç baskı öne çıkmış ve oluşturulan çalışmalarda hayali yer ve olayları veya güncel hayatı konu alan resimlerde at tekrar öne çıkmaya başlamıştır. Bunların büyük bir bölümünde kişilerin at üstünde kazandıkları zaferler ve başarılar resmedilmiş, ilgi gören bir konu avlanma sahneleri olmuştur (Yıldır: 2017, s.96).



Resim 29: Leonardo Da Vinci. *At deseni*. 1491. Mavi kağıt üzerine gümüş uçlu kalem. Windsor Kraliyet Koleksiyonu.

Sanatta Hristiyanlık temalarının öne çıktığı dönemde önemini belli ölçüde yitiren at figürü, 14. yüzyılda Rönesans'ın başlamasıyla tekrar sanatta yer edinmeye başlar. 1482 yılında Milano Dükü Ludovico il Moro, Leonardo da Vinci'den yapılmış en büyük at heykelini yapmasını ister. Leonardo heykel için yoğun çalışmalar yapsa da (Resim 29) heykel tamamlanamaz. 20. yüzyılda Amerikalı Charles Dent, Leonardo'nun tekrar gün yüzüne çıkan defterlerini öğrenir ve at heykelinin yapılabilmesi için Leonardo da Vinci's Horse, Inc. şirketini kurar. Heykeltıraş ve özellikle de at heykelleri yapan Nina Akamu projenin başına getirilir. Yoğun çalışmalar sonucunda Leonardo'nun hedeflemiş olduğuna yakın olduğu tahmin edilen heykelden iki tane yapılabilir (Resim 30). Bu heykellerden biri Milano şehrinde, diğeri ise Michigan'dadır.



Resim 30: Charles Dent. *Leonardo Atı*. 1999. Yükseklik: 7,30 m, taban yüksekliği: 2 m, ağırlık: 10 ton, bronz ve mermer. Milano, İtalya.

At figürleri içeren sanat eserleri 14. yüzyılda da yaratılmış olsa da en önemlilerinin büyük bir kısmı Romantizm akımı içerisinde yaratılmıştır. Theodore Gericault, Eugene Delacroix gibi sanatçılar atı resmedişlerindeki ustalıklarıyla seyircileri büyülemişlerdir. At figüründen yararlanan sanatlarda heykel önemli bir yere sahip olsa da resimler de hatırı sayılır miktardadır ve onları yaratan ressamalar da çok önemli ve tanınır kişilikler olmuşlardır. Çeşitli biçim anlayışlarından faydalanarak farklı akımlar içerisinde yer alan, değişik kültür ve zamanlarda çalışmış bu ustaların eserleri incelenmeyi hak eden çok önemli kültür miraslarıdır.

1395 tarihinde Pisa şehrinde doğduğu düşünülen, Antonio di Puccio Pisano olarak da bilinen Pisanello, erken dönem İtalyan rönesansının en önemli ressamlarından kabul edilir. Pisanello sanat hayatına Stefano da Verona'nın atölyesinde çıraklık yaparak başlamış, İtalyan Gotik resminin öncülerinden olan Gentile da Fabriano'nun öğrencisi olarak devam etmiştir. Floransa'lı ustalarının eserleri tanıdıktan sonra gotik biçemden uzaklaşarak daha gerçekçi bir üslup geliştirmiştir. Bugün, birçoğu Louvre Müzesi'nde bulunan desenlerindeki işçilik ve gözlem gücü, Rönesans'ın gerçekleşmesi için gerekli ortamı hazırlayan, doğanın bilimsel bir şekilde incelenmesi düşüncesini örnekler niteliktedir. İncelediği nesnelerin çizgisel ve dokusal özellikleri üzerinde duran sanatçının perspektifi de matematiksel olarak çözümlemeye çalışmakta olduğu gözlemlenebilir.



Resim 31: Pisanello. *Novello Malatesta'nın Madalyonu*. 1444. Yarıçap 4 cm, eritilmiş bronz. Bargello Müzesi, Floransa, İtalya.

“Pisanello çalışmalarında keskin ve parlak renkler, figürler tarafından doldurulmuş, gerçekçilik ve fantezi dünyası arasında gidip gelen ihtişamlı büyük freskleriyle” tanınmıştır (Yıldır: 2017, s. 40). Görkemli freskleri ve portreleriyle öne çıkan sanatçı, 15. yüzyılın ilk yarısında yaptığı madalyonlarla (Resim 31) Rönesans madalyon sanatının da ortaya çıkmasını sağlamıştır. Napoli Kralı, Venedik Dükası ve Papa gibi önemli kişilikler tarafından görevler alan Pisanello, Gonzaga ve Este aileleriyle iyi iş ilişkileri içerisinde bulunmuştur. Eserlerinin çoğunun kaybolmasından ve hasar görmesinden dolayı sadece beş resmi ve iki freski halen görülebilmektedir ancak bunların yanında çoğu desen ve madalyonları korunabilmiştir.

16. yüzyılın en önemli Venedik'li ressamlarından olan Titian'ın, "Mühlberg'de At Sırtındaki Charles V" başlıklı eseri (Resim 32), Belçika doğumlu olan, 1519'da Kutsal Roma-Germen imparatoru ünvanını alan ve İspanya'da "Carlos I" olarak bilinen Charles V'in bir Endülüs Atı sırtında portresidir. Safkan bir cins olan iri ve zarif Endülüs Atı'nın kaslı bir başı, büyük gözleri, düz burnu, geniş ve uzun boynu ve geniş bir ensesi vardır. Endülüs Atı, atletik kabiliyetli ve güçlü bir savaş atı olarak bilinir. Boğa sahiplerinin elinde, dünyanın en iyi gelişmiş spor hayvanı olarak ün kazanır.



Resim 32: Titian. Mühlberg'de At Sırtındaki Charles V. 1548. 335 x 283 cm, tuval üzerine yağlıboya. Prado Müzesi. Madrid, İspanya.

Endülüs Atı soyunun, antik çağda bilinen dünyanın neredeyse her tür atı üzerinde güçlü bir etkisi vardır. Çevik ve güçlü olan Endülüs Atı, en iyi savaş atıdır. Çevikliği, kuvvetinin yanı sıra büyüklüğüyle de bu at, kral ve şövalyeler için mükemmel bir at olmuştur ve böylelikle "atların kralı" lakabını kazanır (Hendricks, 2007: s.32). Bu atın fiyatı her zaman yüksektir. Antik çağlardan beri "Pegasus" olarak da bilinen bu at, Olimpos'ta, 18. yüzyılın sonlarına kadar, tüm çağdaş atların simgesi olur. Bu ırkın eşsiz zarafeti, İspanyol safkanının estetiğini ve özelliğini ön plana çıkarır. Bu atların İberya yarımadasında Taş Devri'nden bu yana yaşadıkları düşünülür. Altamira'daki mağaralardaki

resimlerde, bu atların tasvir edildiği varsayılabilir. Güçlü, hızlı ve iyi manevra yapabilen bu atlarla ilgili birçok efsane anlatılır. Bu atlarla ilgili Platon, Seneca, Ksenophon gibi filozoflar hayranlıklarını bildiren yazılar yazmışlardır. İspanyol Endülüs Atı, büyük çabalar harcanarak dış etkilerle oluşmuş genlerden temizlenmiş saf bir attır.



Resim 33: Diego Velazquez. *Philip IV'ün Atlı Portresi*. 1634. 3 x 3,14 m, tuval üzerine yağlıboya. Prado Müzesi. Madrid, İspanya.



Resim 34: Jacques Louis David. *Napolyon Saint-Bernard'ı Geçerken*. 1801. 321 x 264 cm, tuval üzerine yağlıboya. Versay Sarayı Ulusal Müzesi. Versay, Fransa.

Endülüs Atı gibi özellikli, cins atlar üzerinde önemli kişiliklerin portrelerinin yapılması uğraşına sanatta "atlı portre" (equestrian portrait) denir ve Peter Paul Rubens, Anthony van Dyck, Diego Velazquez ve Jacques Louis David gibi sanatçıların çalışmalarıyla birlikte bu tür resimler (Resim 34) Avrupa kıtasında yaygınlık kazanır.

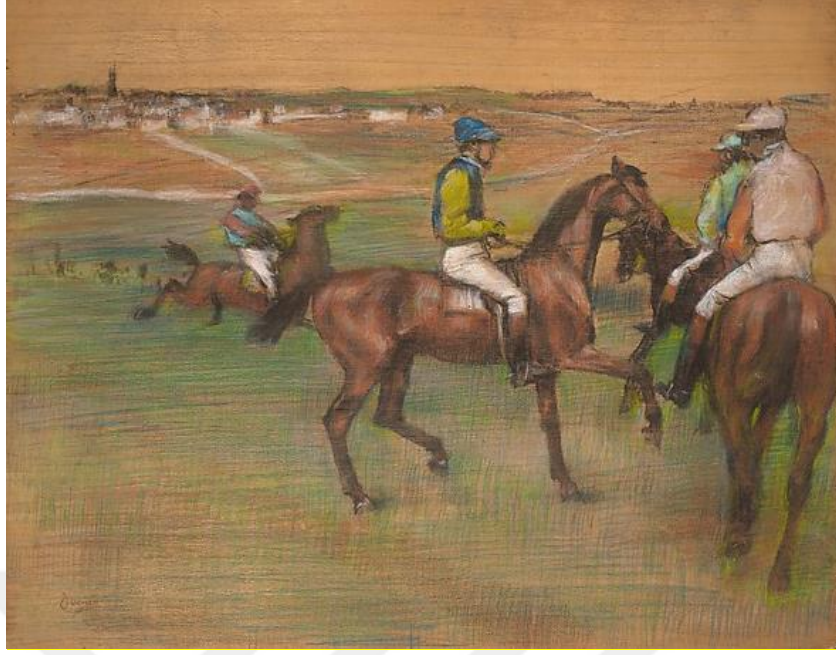
İspanyol monarşisinin, gerileme döneminde, görkemini vurgulamak amacıyla yapılan "Philip IV'ün Atlı Portresi" (Resim 33), kralın, tüm gücünü toplayarak atı şahlandırmasıyla, becerisini ve kuvvetini, şaha kalkmış bir atın sırtında sağlam duruşuyla halkın veya düşmanın asi hareketlerini egemenliği içerisinde evcilleştirdiğinin simgelendiği yönünde görüşler vardır. "Mühlberg'de At Sırtındaki Charles V" resmindekine göre, buradaki hükümdarın, dik oturuşu, profilden görünüşü ve ifadesiyle, daha zarif, otoritesi bakımından rahat bir birey olarak resmedildiği gözlemlenebilir.

At sporları ve bu sporlarla uğraşan önemli kişilerin resimleri de sayıca artar. 19. yüzyılda Jacques Louis David'in hünerle çalışılmış resimleri (Resim 34), Theodore Gericault ve Eugene Delacroix'nın duygu yüklü eserleriyle birlikte resim sanatında at figürü daha da çok işlenir olur.



Resim 35: Eugène Delacroix. *Arap Süvari*. 1854. 35 x 26,5 cm, tuval üzerine yağlıboya. Thyssen-Bornemisza Müzesi. Madrid, İspanya.

26 Nisan 1798'de Fransa'da Dünya'ya gelen Ferdinand Victor Eugène Delacroix, Fransız Romantik resim sanatının en önemli ressamlarından birisidir. Baudelaire, onu "Rönesans'ın son büyük ressamı ve modern dönemin ilk büyük ressamı" olarak, resmini de tutkunun mümkün olabilecek en soğukkanlı şekilde resmedilmesi olarak tanımlar. Ressamlığının yanı sıra iyi bir taşbaskı sanatçısı olan Delacroix, Shakespeare ve Goethe'nin eserlerinin taşbaskı resimlemelerini yapar. Delacroix'nın eserlerinde eski dönem sanatçıların eserlerindeki ruh yeniden canlansa da sanatçının eserlerini yaratırken kullandığı biçim yenilikçidir ve geçmişte yaratılmış resimlerden farklı resimlerin ortaya çıkmasını sağlar. Resimlerinde hayvan figürlerine sıkça yer veren Delacroix, at resimleri yapmayı tutkuyla sever (Resim 35). Sanatçı, Afrika'nın kuvvetli güneşinin etkisi altında çalışmalarını gerçekleştirirken, ışık ve renk ilişkilerini görselleştirmek için yeni bir yöntem geliştirir. Boyaları doğrudan tuvale geçirmek yerine renkleri önce karıştırır, tonları ayırır, böylelikle özgün ve hassas farklar yaratma imkanı bulur.



Resim 36: Edgar Degas. *Yarış Atları*. 1888. 30,2 x 40,6 cm, tahta üzerine pastel boya. Metropolitan Sanat Müzesi. New York, Amerika Birleşik Devletleri.

Fransız ressam Edgar Degas, kariyeri boyunca at yarışı sahneleri resmeder. Resimlerindeki figür ve pozları, ufak değişikliklerle çeşitli başka resimlerinde tekrar kullanır. "Yarış Atları" (Resim 36) resmindeki koşan at, Degas'nın 1859'da çalışmış olduğu Benozzo Gozzoli'nin Floransa'daki Palazzo Medici-Riccardi'de yer alan "Magi'nin Yolculuğu" resminden esinlenilerek çalışılmıştır (Pioch, 3.8.2002). Sade, cilasız tahta üzerine pastelle çalışılmış olan resimde, tahtanın rengi toprağa ve resmin geneline sıcak bir hava verir.

18. yüzyıl İngiltere'sinde, at, sanatta yoğun bir şekilde işlenen bir unsur olur. Atın bir eğitim ve spor etkinliğinin parçası olarak kullanılması 17. yüzyılda başlayıp 18. yüzyılda da devam eder. Safkan atların üretilmesi bu dönemde mükemmelleştirilir. İngiltere'nin Roma kilisesiyle bağlarını koparmasından sonra sanata destek güçsüzleşir ama sanatçılar yaratmaya devam ederler. Konular varlıklı insanlar, kraliyet aileleri ve sanat destekçileri ve bu kişiliklerin sahip oldukları şeyler, evler ve hayvanlar olmaya başlar. Bunların içinde at önemli bir yerdedir. At yarışları gibi konuların işlendiği eserlere talep artar ve sanatçılar bu talebi karşılamak ve getirilerinden faydalanabilmek için daha çok at içeren konulara yönelirler. Sanat hamileri kıymetli ve bazen de ödüllü olan atlarının resimlerle ölümsüzleştirilmelerini talep etmeye başlarlar. Bu dönemin önde gelen sanatçısı George Stubbs'dır. 1724 yılında doğan İngiliz ressam George Stubbs, yaptığı at resimleriyle (Resim 38) o kadar özdeşleştirilir ki ona "at ressamı" denir. Anatomiyi de yakından ilgilene ressam, at vücudunu yakından incelemiştir. 1766 yılında

incelemelerinden ortaya çıkardığı "The Anatomy of the Horse" (Atın Anatomisi) kitabı, sanatçının gerçekçi ve doğru at figürü resmetme konusundaki önemi ve yerini sağlamlaştırır. Benzer şekilde at figürü içeren resimleriyle ünlenen ve 1944'te Kraliyet Akademisi'nin başına geçen Sir Alfred Munnings, at yarışları, at üzerinde önemli kişiliklerin portreleri ve de atların da içinde olduğu manzara resimleri çalışır (Resim 39).



Resim 38: George Stubbs.
Whistlejacket. 1762. 292 x 246,4 cm,
tuval üzerine yağlıboya. Ulusal Galerî,
Londra, İngiltere.



Resim 39: Alfred James Munnings. *Benim Gri Kısrağım*.
1925. 35,6 x 45,7 cm, tuval üzerine yağlıboya. Munnings
Sanat Müzesi, Colchester, İngiltere.

18. yüzyılda, Avrupa kıtasındaki atlar, hayatın önemli, saygın bir parçası olarak varlıklarını sürdürürken, Amerika kıtasında kovboyluğun temelleri atılır. Kovboyluğun öncülleri, Amerika'nın İngiliz sömürgesi dönemi olan 17 ve 18'inci yüzyıla dayanır. Batı Massachusetts'te, Kuzey ve Güney Carolina yaylalarında, Florida'da ve Alabama'nın kırmızı kil tepelerinin yaban öküzlerinden arındırılmasından çok önce sığır toplulukları var olmuştur. Bu sürülerin çobanları, kahraman olarak görülmek yerine gerçekte oldukları şey olarak; okuma yazma bilmeyen, kamuya açık alanda, otlaktan otlağa atını süren, hayvanlarını Ohio Nehri kasabalarındaki pazarlara, Savannah veya Jacksonville'e kadar güden insanlar olarak görülürler.

Kovboyun doğuşu ve efsanesinin başlangıcı Texas'ta gerçekleşir. Texas'ta, doğal zorluklarla ve avcılarla karşılaşmayan sığırlar vahşileşir; İç Savaşın sona ermesiyle sayıları tahminen 5 milyona varır. Açık arazide, büyük sığır sürülerinin uzun mesafeler boyu güdüldüğü, 1866-1886 yılları arasında süren yirmi yıllık dönem, kovboylar için bir altın çağ olur. Kuzey'de sığırların tükenmesiyle et fiyatları çok yükselir, şehirleşmekte olan Doğu'da da hazır bir pazar oluşur. Teksas'ta dört dolar olan bir et parçası, Kuzey'de

kırk dolara satılmaktadır. Teksas'lılar bu durumun farkındadırlar ve 1866 yılından başlayarak, sığırları kuzeye doğru hareket ettirmeye başlarlar. Batı'nın çorak topraklarında sığırları süren çobanlar, kovboy olarak bilinmeye başlarlar. Tehlikeli bir hayat süren cesur atlı imajı, Avrupa'nın gezgin şövalyesinin bir anlamda Amerika kıtasındaki karşılığı haline gelir. Bin ile iki bin arasında sığırdan oluşan sürüleri yüzlerce kilometre boyunca yönlendiren; şimşekler, fırtınalar, kuraklıklar, çingiraklı yılanlar, kanun kaçakları ile yüzleşen, yıldızların altında uyuyan kovboylar, Amerikan halkının hayallerine hükmetmeye başlarlar (Foner, 1991: s.57).

Binlerce romana ve yüzlerce filme konu olmuş olan, hakkındaki gerçeklerle efsanelerin iç içe geçmiş olduğu Amerikan kovboyu bugün hala vardır çünkü sanayi için işlevi, geçerliliğini sürdürür. Amerikan Batı'sının pek çok yerinde, kovboy hala kovboy gibi giyinir ve atını sürer.



Resim 37: Frederic Remington. *On the Southern Plains*. 1907. 76,5 x 129,9 cm, tuval üzerine yağlıboya. Metropolitan Sanat Müzesi. New York, Amerika Birleşik Devletleri.

Frederic Sackrider Remington, resimleri (Resim 37), illüstrasyonları, heykel ve yazıları ile eski Amerikan Batı'sını kaydetmiş olan bir sanatçıdır. New York eyaletinin güneybatısında doğan sanatçı, 1878'de Yale Üniversitesi'ne kaydolur ve orada okurken bir yandan da Güzel Sanatlar Okulu'nda John Henry Niemeyer gözetiminde desen çalışmalarına başlar. Bu ve 1886 ilkbaharında New York Sanat Öğrencileri Birliği'nde geçirdiği üç aylık süresi sanatçının tek sanat eğitimi olur. 1880'de babasının ölmesiyle birlikte, üç dönemden sonra Yale'den ayrılarak Albany'daki devlet kurumları için katip olarak çalışır.

Remington'ın Amerikan Batı'sını konu edinen eserler üretmesi, 1881 yılında Montana bölgesine yaptığı geziyle başlar. Ekim 1884'te Eva Caten ile evlendikten sonra, Kansas City, Missouri'de bir stüdyo kurar. Sanatçının ilk yayınlanan eseri, bir kovboy çizimi, Harper's Weekly dergisinin 25 Şubat 1882 tarihli sayısında yer alır. 1885 yılında New York'a dönerek Brooklyn'e yerleşen Remington, siyah-beyaz illüstrasyonlarıyla ünlenmeye başlar. Batı'daki deneyimlerine dayanarak kendi kitaplarını ve makalelerini de yazan sanatçı, aralarında Theodore Roosevelt'in de bulunduğu ünlü yazarların kitaplarını da resmeder. Pearson's dergisi için kaleme aldığı yazıda Theodore Roosevelt, Remington için şu ifadeleri kullanır: "Şüphesiz şimdiye kadar sahip olduğumuz en Amerikalı sanatçılardan biri olan Remington, kaybolan Amerikan yaşamını tasvir etmektedir. Askerler, kovboylar, çiftlik sahipleri, Kızılderililer, sığırlar, ovalar ve atlar, onun resimleri ve bronz heykellerinde sonsuza dek yaşayacaklardır" (Tolles, 2010).

Amerika'da kovboylar altın yıllarını geride bırakmaya başlamışken önce Birinci ardından da İkinci Dünya Savaşı patlak verir ve Avrupa'yı derinden sarsar. Savaşların etkisi sanat eserlerinde görülmeye başlanır. Pablo Picasso, "Guernica" adlı resminde (Resim 40) İspanyol İç Savaşı sırasında Nazi Almanyası'nın Guernica şehrini bombalamasını anlatır. Guernica'nın önemli iki unsuru hayvanlardır: birisi boğa, diğeri ise resmin ortasında, acı içinde düşmekte olan bir attır. Atın yan tarafında büyük, açık bir yara vardır. Atın altında, ölmüş, parçalara ayrılmış, elinde Guernica ağacının fidanı bulunan bir asker, üstünde ise her şeyi izleyen bir göz gibi görünen lamba vardır. İspanyol kültüründe önemli yerleri olan boğa ve atın neyi simgeledikleri sorulduğunda Picasso:

"...buradaki boğa bir boğa, at da attır... Resimlerimde bazı şeylere anlam yüklemeye çalışırsanız haklı olabilirsiniz, yalnız benim amacım bu anlamı yakalamak değildir. Ulaştığınız düşünce ve sonuçlara ben de ulaştım, ancak içgüdüsel olarak ulaştım. Resmi resim yapmak için yaparım. Nesneleri, oldukları şeyleri göstermeleri için resmederim" der (Bernadac: 2008, s.44).



Resim 40: Pablo Picasso. *Guernica*. 1937. 3,49 x 7,77 m, tuval üzerine yağlıboya. Kraliçe Sofia Ulusal Sanat Müzesi. Madrid, İspanya.

1.7. Mavi Süvari (Der Blaue Reiter)

Wassily Kandinsky ve Franz Marc, Ekim 1911 tarihinde, sanat tarihçilerinin 20. yüzyılın en önemli olaylarından biri olarak nitelendirdiği, "Der Blaue Reiter" (Mavi Süvari) grubunu kurarlar. Onları harekete geçiren iki önemli konu olur: atlar ve mavi renk. Wassily Kandinsky'nin "Mavi Süvari" (Resim 41) adlı resmi, bu gruba adını vermiş, grubun benimsediği özellikleri temsil eden önemli bir örnektir. "Sanatta Tinsellik Üzerine" adlı kitabında Kandinsky şöyle demektedir: "Ruhumuz uzun ve maddiyatçı bir dönemden sonra yeniden uyanış yaşamaktadır... ama, yine de inançsızlıktan doğan... karabasanlara yem olabilir". Kandinsky, inancı, ruh incelemesiyle özdeşleştirmiştir. Bu yüksek mertebeye de ancak, "evrensel ruhun nefesini" çizmeye çalışarak ulaşılabilirliğini düşünmektedir. Mavi Süvari grubu, içsel gerçeklikleri "görüntü örtüsünün ötesine geçerek" ifade etmek peşindedir (Peccatori: 1999, s. 44).



Resim 41: Wassily Kandinsky. *Mavi Süvari*. 1903. 55 x 65 cm, tuval üzerine yağlıboya. Özel koleksiyon. Zürih, İsviçre.

"Mavi Süvari" grubu, Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke, Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Gabriele Münter, Lyonel Feininger ve Albert Bloch'dan oluşur. Bu grubun bir manifestosu olmamış ancak Kandinsky ve Marc'ın görüşleri etrafında birleşilmiştir. Akımın adı, Marc'ın atlara, Kandinsky'nin de at binicilere olan sevgisinden ve iki sanatçının da mavi rengin plastik gücü ve simgesel anlamlarına duyduğu ilgiden ortaya çıkmıştır. "Marc'ın çocukluğundan beri çok sevdiği atlar, pek çok tablosunun konusu olmuştur" (Peccatori: 1999, s. 23) (Resim 42). Kandinsky'e göre

mavi, maneviliğin rengidir ve mavinin tonu koyulaştıkça insandaki sonsuza ulaşma isteği de o kadar artar. Kandinsky'nin görüşlerinden yola çıkılarak Mavi Süvari'nin kutsal olanın peşinde olan insan olduğu görüşüne varılabilir. Grupta yer alan sanatçıların resim biçimleri birbirinden farklı olsa da hepsinde ortak olan manevi değerlerin ifade edilmesidir. Kübist ve Fauvist sanatla etkileştikçe, sanatçıların çalışmaları soyutlaşmaya başlamıştır. 1911 ve 1912 yıllarında Almanya'nın çeşitli yerlerinde sergiler açan grup 1914'te I. Dünya Savaşı'nın ortaya çıkmasıyla dağılır. Franz Marc ve August Macke çatışmalarda öldürülmüş; Kandinsky, von Werefkin ve von Jawlensky Rusya'ya geri dönemk zorunda kalmışlardır. Kandinsky, Galka Scheyer, Feininger, Klee ve von Jawlensky daha sonra Die Blaue Vier (Mavi Dörtlü) grubunu kurmuşlardır.



Resim 42: Franz Marc. *Düş*. 1912. 100,5 x 135,5 cm, tuval üzerine yağlıboya. Thyssen-Bornemisza Koleksiyonu. Madrid, İspanya. "Solda kükreyen aslan ise saldırmayacağını bilincindedir, çünkü genç kıızı, iyiliğin sembolü olan iki at korumaktadır".

Marc Chagall, eserlerinin yaratılması aşamasında Rus halkının yaşamından, Yahudi kökenlerini yansıtan dinsel temalardan esinlenmiştir. I. Dünya Savaşı öncesinde Paris'te avantgard akımlara dahil olan Chagall'ın eserleri Kübizm, Fovizm gibi akımlara daha yakındır (Resim 43). Chagall'ın çalışmaları tecrübelerine ait küçük detayların toplanması olarak yorumlanabilir. Mutluluk ve iyimserliği çok canlı renkler kullanarak ifade eden

Chagall, sık sık eşiyle kendisinin de resimlerini yapmıştır. Başka resimlerinde çeşitli konuları ele almıştır; "La Crucifixion Blanche"'ta Stalin rejimi, Nazilerin yaptıkları katliam ve Yahudiler'in çektikleri acıları gören Chagall'ın Dünya'ya bakışının görülmesi mümkündür.



Resim 43: Marc Chagall. *"Aleko" balesinin final sahnesi için sahne tasarımı*. 1942. 38 x 572 cm, kağıt üzerine guaj. Modern Sanat Müzesi. New York, Amerika Birleşik Devletleri.

2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATTA AT

İnsanlık tarihinde büyük bir yere sahip olmuş ve bu yüzden de sıklıkla resim sanatında yer almış olan "at", bugün insan hayatının kopmaz bir parçası olmaktan çıkmıştır ama ilginç bir şekilde günlük hayatta neredeyse hiç karşılaşılmayan bu canlı, kolektif bilinçdışından koşarak geliyormuşçasına sanat eserlerinde aynı sıklıkla var olmaya devam etmektedir. İnsanın güzel ve asil olarak kabul ettiği bu varlıkla ilişkisi bir çıkar ilişkisi, atın bir ulaşım aracı olarak görülmesinden çok daha başka, derin bir bağ üzerine kuruludur. İnsan için yoldaş, dost ve yardımcı rollerine bürünebilen at, göçebelikle hayat şekliyle şekillenmiş olan Türk kültüründe yığitliğin vazgeçilmez unsurları "at, avrat, silah"ın başında gelir. Atın etinden ve sütünden faydalanan Türkler, tarım, göç, eğlence ve sporda yine atın yardımına ihtiyaç duymuşlardır. Türk sanatında, duvar resminden halı ve keçe sanatına, koşum takımından bronz eşyaya, heykel sanatından mezar taşına, minyatürden çağdaş resim sanatına kadar her alanda, at hak ettiği değerin karşılığını bulmuştur. Geçmişte olduğu gibi bugün de at figürü, Türk resmindeki varlığını korumaktadır.

Türk resim sanatında at figüründen bahsedildiğinde akla ilk gelen isimlerden olan Avni Arbaş, 1919 yılında İstanbul'da doğmuştur. Kuvayi Milliye'de süvari albayı olan ve sanatla ilgilenen, resim yapan babası, Mehmet Nuri Bey, Arbaş'ı sanata yönlendiren ilk kişi olur (Algaç, 2007: s. 72). İlköğrenimine, babasının görevi nedeniyle bulundukları Aydın'da başlar. Mustafa Kemal İzmir'e geldiğinde babasıyla birlikte onu karşılamaya giden Arbaş, olaydan çok etkilenir ve Mustafa Kemal'in çok sayıda portresini yapmasının nedenlerinden birinin bu olduğu kabul edilebilir.



Resim 44: Avni Arbaş. *Atlı Mustafa Kemal*. 1988. 72 x 54 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Babasının vefatından sonra 1927 yılında annesi Rana Hanım'la birlikte İstanbul'a taşınan Arbaş, Galatasaray Lisesi'nde resim öğretmeni Mehmet Ali Bey'in atölyesinde, Cihat Burak, Selim Turan gibi geleceğin önemli Türk ressamı ile birlikte dersler görür, dönemin Devlet Güzel Sanatlar Akademisi öğretmenleri İbrahim Safi ile Naci Kalmukoğlu'nun atölyelerinde de çalışmalara katılır ve sanat çevrelerine girmeye başlar. Galatasaray Lisesi'nden ayrılıp Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne geçen Arbaş İbrahim Çallı'nın atölyesinde çalışmaya başlar. Akademideki eğitimini tamamladıktan sonra Fransız hükümetinin bursu ile Paris'e giden sanatçı, Paris'te yaşamını sürdüren Fikret Mualla, Abidin Dino, Nejad Devrim, Mübin Orhon ile birlikte "L'Ecole de Paris" sanatçıları arasında anılmaya başlar. Sanatını ve yeteneklerini iyice geliştiren Avni Arbaş, aralarında Picasso, Tristan Tzara, Aragon, Prevert kardeşlerin de bulunduğu ünlü dost ve sanatçı çevresi edinir.

İlk kez 1958'de, Paris'te Arbaş'la tanışan Nazım Hikmet Ran (Ural, 1998: 31), Arbaş'ın at figürlü resimlerinden (Resim 44) esinlenerek "Avni'nin Atları" şiirini yazar: "Bu atlar

Avni'nin Atları / Kuvvayı Milliye atları / Kara yamçı altında ak sağrı dolgun / Titrer burun kanatları / Bu atlar Avni'nin atları..." (Mumcu, 3.4.1987).

Arbaş, yapıtları hakkında söyle demiştir; "Doğa bir araç, hatta resim bir araç... Ben düşündüğüm şeyi yapıyorum. Ama düşündüğüm şeyleri yapabilmem için yaptığım şeyleri tanımam gerek. Atı tanımadan at resmi yapılamaz. İnsan yaptığı şeyi tanımalı. Eğer söyleyecek sözünüz yoksa o zaman bir şey yapamazsınız" (Gökbakar, 2015). Sanatçının yapıtları İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Musee de Picasso (Antibes), Amman Güzel Sanatlar Müzesi gibi kurumların yanı sıra, Türkiye, Fransa, İtalya, İsviçre ve ABD'deki özel koleksiyonlarda bulunmaktadır.



Resim 45: Süleyman Saim Tekcan. *İsimsiz*. 2016. 39 x 26 cm, gravür.

Sanatsal üretimi, eğitimciliği ve Türkiye’de baskı resmin gelişimine katkılarıyla çağdaş Türk sanatında, atı eserlerinde sıklıkla yansıtan bir diğer sanatçı Süleyman Saim Tekcan'dır. Sanatçı, 45 yıllık sanat yaşamı boyunca ağırlıklı olarak özgün baskı yapmış olmasının yanında desen, yağlıboya, suluboya, bronz ve seramik heykeller de yapmıştır. Çalışmalarında deneye öncelik tanıyan sanatçı, yapıtlarına Anadolu uygarlıklarından ve Osmanlı sanatından kaynaklanan biçimlerle kimlik kazandırmış, onları evrensel sanat ölçütleri içinde yansıtmıştır.

Tekcan, çocukluğundan beri gözlemlediği atları 1980'li yılların sonuna doğru resimlerinde işlemeye başlar (Uçkan: 1996, s.7). Sanatçı, at imgesini tek başına kullandığı gibi çoğu zaman doku etkisi yaratan hat yazıları eşliğinde resmeder (Resim 45). Baskılarda at imgesiyle birlikte yazının bulunmasının nedeni, yazının Osmanlı döneminde evlerde, duvara asılı görsel bir nesne olarak yer almış olmasıdır. Yazı ev içlerinin yanında şehirlerde cami ve çeşme gibi mimari yapıların iç ve dış yüzeylerinde, mezar taşlarında insanın her an karşılaştığı bir olgu olmuştur. Süleyman Saim Tekcan, atların ve hatların bir arada kullanılmasıyla yarattığı sanatıyla Anadolu insanının köklerinde yer alan sanatı çağdaş bir anlayışla birleştirerek geçmişle gelecek arasında bir köprü kurmayı başarmıştır. Sanatçı, "Tekcan tekniği" adıyla anılan ipek baskı ve geleneksel hat sanatıyla at figürünü birleştiren gravür eserlerini geçmişle geleceği kaynaştıran bir anlayışla gerçekleştirmiştir. Bu eserler, minyatürde yer alan at figürlerinden, atın özellikle Türk kültüründe oynadığı rolden ve Riva atlarından yola çıkılarak yaratılmışlardır (Benuğur, 2000: s.12). At temasını, “Atlar ve Hatlar” serisiyle sanat üslubunun önemli bir konumu haline getiren Süleyman Saim Tekcan, mitolojik at tasvirlerine uyguladığı hat sanatının geleneksel çizgilerini, tuğra ve damgalarla bütünleştirir.



Resim 46: Fevzi Karakoç. *Sarı Yağmur*. 2013. 200 x 200 cm, tuval üzerine yağlıboya.

At figürleri içeren resimleriyle tanınan bir başka ressam olan Çankırı doğumlu Fevzi Karakoç için, resim yapmak, çocukluk yıllarında başlamış bir tutkudur. İlkokuldayken tarihteki padişah portrelerini büyüterek çizen sanatçı, ilk resimlerini, “Hayat Mecmuası”nın ortasında basılmış renkli reproduksiyonları biriktirip mukavva ve teneke levhalar üzerine kopyalayarak yapar. Türk kültürünün oluşumunda büyük etken sahibi olan at, sanatçının vazgeçilmez konusu olur. Ata kendine özgü bir biçim kazandıran Karakoç, farklı teknikler kullanarak yaptığı resimleriyle zengin at tasvir örnekleri meydana getirir. Tekrarlı motifler arasında, Karakoç’un seçtiği tipik temalardan biri, atlı figürleridir. Kimi resimlerde belirgin tekil figürler halinde, ama daha çok da çoğul ve sıralı olarak ele alınan bu atlılar (Resim 46), anımsatıcı özelliği geri çekerek resimsel ve boyasal unsurları öne çıkarırcasına gerçekliğin kendisinden soyutlanır. Bunun yanında,

üzerinde durulması gereken bir başka nokta, bu atlı figürlerinin, çoğunlukla binici ve atı yekpare bir varlıkmiş gibi göstermiş olmasıdır.

Fevzi Karakoç'un resimlerinde, başından bu yana var olan insanlar, duruş ve hareketleriyle insanoğludur. Onlar herhangi somut bir tipin, yöresel bir olayın öyküsünü anlatmak için değil, evrensel insan kavramına ve her insanın değerli bir varlık olduğuna dikkati çekmek için resme girerler. Çizgi, şekil ve renklerin ögesel dilini zorlamadan resimdeki yerlerini koruyan insanlar ve diğer canlılar. Sanatçının tablolarında insan ve at figürlerinin görsel dinamiğe katkıları daha da artmış, resmin şekil ve renklerine doğallığı aşan ögesel bir hareket kazandırmışlardır. Araştırmaları düşünsel bir temel üzerine oturmakta olan Karakoç'un resimlerinde figürsel hareket ve fırça hareketlerinin karşısında düz durağan zeminlerle yer yer selvilerin, kayalıkların ve tepelerin yer aldığı İstanbul ve Anadolu'nun renklerini taşıyan doğa manzaraları bir denge oluşturur.

Sanatçının eserlerindeki unsurları kullanışıyla ilgili olarak Prof. Zahit Büyükişliyen: "...O'nun konularında bulunan devinen, gerilen atlar, şimdi sümbüller, meyveler, ışıldayan, kendine motif olarak aldığı formlar, öznel sonuçlarla izleyicinin algılayıp kendine göre yorumlayacağı yani anlamdan anlama geçen, (şablonlaşmadan) etkileneceği kışide bir fırtına yaratan plastik öğeler haline gelmiştir" (Büyükişliyen, 1993, s.34) ifadesini kullanır.



Resim 47: Muharrem Pire. *İsimsiz*. 2001. 30 x 30 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Muharrem Pire'nin yoğun hareketlilik içeren tablolarında atlar, dinamik pozlarda resmedilirler, ağızları açık, boyunları çeşitli yönlerde dönük ve bacakları kıvrık bir biçimde hareket halindedir. Boya seçiminde toprak renklerini tercih eden sanatçı, çeşitli boyut ve şekillerde lekeler yaratarak resimdeki hareket duygusunu pekiştirir ve plastik özelliklerde da çeşitlilik yakalar (Resim 47). İnce ve küçük lekeler ve noktalar sayesinde figürler tuvalin kendi renginden oluşan fon üzerinde hafifçe belirir ve tekrardan kaybolurlar. Boyaların kullanılış kıvamı ve seçilen renkler ile ıslaklık ve sıcaklık, ter, toz ve hareket olguları yansıtılır. Muharrem Pire'nin resminde yer alan insanlar ve atlar toprağın üzerinde bir oraya bir buraya koşturan, topraklarıyla bir bütün olmuş canlılardır.



Resim 48: Habib Tohidi. *İsimsiz*. 2004. 76,2 x 78,8 cm, karışık teknik.

Çağdaş İran resminin önde gelen sanatçılarından olan Habib Tohidi, eserlerini yaratırken katman üzerine katman çalışır (Resim 48). Birkaç aşamada hazırladığı, genellikle canlı renklerden oluşan, katmanların üzerinde, bu katmanları kısmen örtecek şekilde kullandığı soğuk tonlu boyalar ile canlı renklerden oluşan leke adacıkları oluşturur. Bu adacıklar, Tohidi'nin figürleri oluşturmak için kullandığı alanlardır. Eski İran minyatür sanatı anlayışına yakın, 2 boyutlulukla yoğunlaşarak oluşturduğu eserlerinde derinlik hissi, figürlerin yerleşiminden çok renk katmanlarının birbirileri içerisinde görünmesiyle verilir.

Minyatürlerde yer alan türden mimari yapıları, insan ve hayvan figürlerini resmeden sanatçının eserlerinde at sıklıkla gözlemlenebilir. Ressamın sanatı, derinlerinde rengarenk, canlı ve hareketli unsurlar barındıran bir iç yaşantının, soluk ve durağan bir yüzeyle örtülmüş olduğunu ifade etmeye çalışır gibidir.



Resim 49: Maqbool Fida Husain. *Serpıştırılmış Atlar*. 2004. 109,9 x 235 cm, tuval üzerine yağlıboya. Özel koleksiyon

Üretkenliğiyle meşhur olan ve Hindistan'ın Picasso'su olarak da bilinen Maqbool Fida Husain'in kariyeri, Hindistan'ın 1947'de bağımsızlığını kazanmasıyla başlar. Yeni bir ülke için modern bir Hint sanatı geliştirmek hedefiyle kurulan Bombay Progresif Sanatçılar Grubu içinde yer alır. 1953'te ilk kez Avrupa'ya geldiğinde, çıplak ayakla uzun bir tur yapar (Adams, 1.6.2014). "Picasso ve Matisse'i gördüm; esas büyük etkisi olan, Hint felsefesinin derinlerine daldığı için kendisini neredeyse bir Hint ressamı yapmış olan, Paul Klee oldu" der. Ressam, sanatının ortaya çıkmasının nedeni ve hep etkisi olmuş olan olayı, annesini 1,5 yaşındayken kaybetmesi ve yüreğindeki boşluğu doldurmak için arayışa girmesi olarak tanımlar. Husain'in "Serpıştırılmış Atlar" adlı çalışması (Resim 49), New York'ta Christie's tarafından düzenlenen Güney Asya modern ve çağdaş sanat müzayedesinde rekor bir 1,14 milyon dolara satılmıştır. Bu resimde "insan figürüyle birlikte atların dinamik bir tasviri" gözlemlenebilmektedir" (Grimes, 9.6.2011).

Hayatının son yirmi yılında Alexander Calder, çoğu dünyanın önemli şehirlerinde popüler simgeler haline gelmiş olan, büyük boyutlu, hareketli veya sabit, çalışmalarına odaklanmıştır. Kendi boyu ve imkanlarını aşan eserlerin yaratılması için, sanatçının iş birliğine ihtiyacı olmuş ve "Kırmızı At" adlı eser (Resim 50) için Fransa'daki Biemont Foundry'deki teknisyenler ve metal işçileriyle çalışmıştır. "Bakması eğlenceli, propaganda değeri olmayan şeyleri yapmak istiyorum" düşüncesiyle yola çıkan

sanatçının, Kırmızı At'ta, evrensel olarak çekici olabilecek bir zarafet yakalamaya, doğal formlar ve temel bir renkle atın narin boynunu, güçlü bacaklarını ve sağlam duruşunu yansıtmaya çalıştığı belirtilebilir (Marter, 1998).



Resim 50: Alexander Calder. *Kırmızı At*. 1974. 500 x 590 x 590 cm, boya, sac metal. Ulusal Modern Sanat Galerisi. Vaşington, Amerika Birleşik Devletleri.

1978'de Whitney Amerikan Sanatı Müzesi'nde katıldığı, yer alan eserlerin "minimal sanatın getirdiği soyutlama ve endüstriyel formlara çarpıcı bir alternatif" olarak tanımlandığı, "New Image Painting" başlıklı karma sergi sayesinde tanınmaya başlayan ressam Susan Rothenberg, tuval üzerine tempera, kalem ve gesso ile yapılmış ufak boyutlu bir çalışma olan "İlk At" adlı ilk at resmini 1974'te yapar (Micchelli, 8.4.2014). Beyaz iğnelerle mukavvaya tutturulmuş olan resim Kızılderili işaretleri ve resimlerini çağırıştırır nitelikler barındırır. Renkler karalama şeklinde ve serbest şekilde uygulanmış olsa da dokular sayesinde figür ve plan arasında bir denge yakalanır.



Resim 51: Susan Rothenberg. *Yarık*. 1974. 165 x 225 cm, tuval üzerine akrilik ve tempera. Özel Koleksiyon.

"Yarık" adlı resim (Resim 51), Rothenberg resimlerinin tekrarlayan bir özelliğini, tuvalin ortasından geçen dikey bir çizgi içerir. Çizgi, birkaç amaca hizmet eder: iki resimden oluşan bir bütün resim hissi vererek görselliğin ilgi çekiciliğini arttırdığı gibi resmin yapaylığını ortaya serer. Resmin ortasından geçen çizgi, atın sınırlarını belirleyen çizgi kadar yapaydır. Bu çizgi gözün serbestçe eser yüzeyinde dolaşmasını engeller ve böylelikle hareketli, dinamik bir resimden çok ikonik, sağlam yapıli bir figürle karşılaşılır.



Resim 52: Maurizio Cattelan. *İsimsiz*. 2007. 300 x 170 x 80 cm, doldurulmuş at. Fondation Beyeler. Basel, İsviçre.

Maurizio Cattelan kendisini "aptal" olarak tanımlar. Eserlerini tanımlamayı tercih etmediği gibi onların anlamlarını da bilmediğini belirtir. "Ne anlama geldiklerini

çözdüğümde herhalde terapi bitmiş olacak" diye ifade eder. Eserleri, "çocuksu merak ve isyankarlık" olarak tanımlanmıştır ve kendi kişiliği bu tanımlamayı destekler şekilde tuhaftır. Mümkün olduğunca açık ve bir yandan da anlaşılmaz olmak isteyen sanatçı, açık ve kapalı arasında mükemmel bir denge yakalanması gerektiği inancındadır.

2011 yılında Guggenheim Müzesi'nde gerçekleştirdiği retrospektifinde emekliliğini ilan eden İtalyan sanatçının, 2013'te düzenlediği "Kaputt" başlıklı sergide 2007 yılında ilk defa sergilediği "İsimsiz (beş atın hepsi birden, ilk defa bir arada)" adlı enstalasyon yer alır. Bu eserde, doldurulmuş beş at, yüzleri duvara bakacak şekilde yan yana duvara yerleştirilmiştir ve kafaları duvarın içine giriyormuş gibi görünecek şekilde yoktur. "İsimsiz" adıyla bu eserin tek attan oluşan bir başka benzeri de vardır (Resim 52). Beş atlı çalışma bir sürü psikolojisini ve ekip ruhunu vurgularken tek attan oluşan çalışmanın yalnızlığı ve kaçma ihtiyacını ortaya koyduğu düşünülebilir.

Serginin adı, Curzio Malaparte'nin 2. Dünya Savaşı'ndaki deneyimlerinden yola çıkarak yazmış olduğu "Kaputt Primavera" adlı romandan gelir. Romanda, Finlandiya'ya yapılan hava saldırısının neden olduğu orman yangınından kaçmak için Ladoga Gölü'ne atlayarak canlarını veren binlerce atın hikayesi anlatılır. Yüzdükleri sırada gölün donmasıyla yerlerine sabit kalan ve donmuş gölün tepesinden kafaları çıkan atlardan ilham alan Cattelan, bir anlamda gölün içinden görünmüş olan manzarayı yansıtır. Gölün buzlu sularının yaptığı gibi, doldurma işlemi de bu hayvanları mekan ve zamanın etkisinden çıkararak, ne ölü ne de diri oldukları bir hale sokarak, sürekli olarak belirsiz bir geleceği izlemeye çalıştıkları bir şekle büründürür (Chin, 11.6.2013).



Resim 53: Jannis Kounellis. *İsimsiz (12 At)*. 2004. 12 canlı at. Gavin Brown Galeri. New York, Amerika Birleşik Devletleri.

1969'da, bir düzine atın Roma'daki Galleria l'Attico'da sergilenmesi "Arte Povera" (fakir sanat) hareketinin doğuşu olarak kabul edilir. Arte Povera; 1960'ların sonlarına doğru

aktif olan, Turin ve Roma'da yaşayan bir grup genç İtalyan sanatçının figüratif sanatın ilkelerini reddetmeleri, odun, kömür ve hatta ateş gibi günlük malzemelerden eserler yaratmalarına verilen addır (Horsetalk.co.nz, 25.9.2016). Arte Povera, 1960'larda Avrupa'da ortaya çıkan en etkili avant-garde hareket olarak kabul edilir. En belirgin özelliği, sanatçıların, toprak, kaya, kıyafet, kağıt ve halat gibi sanayi öncesi çağa hakim olmuş sıradan malzemeler kullanmalarıdır. Eserler, 1950'lerde Avrupa sanatında yer alan modernist, soyut resimlere karşı bir tepki olarak görülebilir ve bundan ötürü eserlerin çoğunu heykeller oluşturur. Amerikan Minimalizm'ini, özellikle de teknolojiye olan hevesi reddeden sanatçı grubunun anlayışı, 1960'ların Post-Minimalist eğilimlere yakındır (Vanegas, 17.9.2013). Çağdaş sanayinin, geçmişle birlikte bellek duygusunu silmeye yönelik tehdidini temel alan Arte Povera grubu, geçmekte olan zamanın etkileri konusundaki duyguları karmaşıktırmak için yeni ve eski arasındaki farkı vurgular. Amerikan Minimalizm'inin teknolojik yaklaşımına karşı çıkan sanatçılar, bununla birlikte bilimsel rasyonalizmi de dışlarlar. Yarattıkları, mit ve efsaneler üzerine kurulu, gizleri çözülmeyen bir evrendir.

1968 yılında l'Attico galerisinde sergi açacak olan Pino Pascali'nin, serginin gerçekleşmesinden önce bir motosiklet kazasında yaşamını yitirmesi üzerine Yunan sanatçı Jannis Kounellis'in, Pascali'nin yerini alması istenir. Kounellis, alışılmışın oldukça dışında bir sergi hazırlar; galerinin duvarlarına 12 canlı at bağlıdır (Resim 53). Eleştirmenlerin ve toplumun beğenisini kazanan sergi, sanatın her şeyden yapılabileceği, ticari olması gerekmediği düşüncesinin kanıtı olur ve böylelikle de Arte Povera'nın doğuşuna işaret eder. 2015 yılında New York'ta tekrar sergilenen eseri Kounellis şöyle tanımlar: "Atlar, canlı unsurlar ile sağlam temeller arasında bağlantı kurulması için galeri duvarlarına bağlanmıştır. Odaya yerleştirmeleri, binanın temellerine dikkati çeker. Böyle bir sergi sona erdiğinde, geriye kalan tek şey anılardır" (The Editors of ARTnews, 25.6.2015).



Resim 54: Jannis Kounellis'in *İsimsiz (12 At)* (2004) çalışması, hayvanseverlerin tepkisini çeker.

Sergi boyunca günde 6 ile 9 saat arası galeri duvarlarına bağlı kaldıktan sonra akşamları tekrar ahıra götürülen atların hareketlerinin kısıtlanması ve nesne olarak muamele görmeleri New York'luların tepkisini çeker (Resim 54). Atlara iyi davranıldığını, yemeğe, suya ve iyi havalandırmayla sahip olduklarını belirten galeri sahibi Gavin Brown'un ifadelerine rağmen canlıların Kounellis'in gördüğü şekilde, sanat için kullanılabilecek birer nesne olarak kabul edilmeleri şehrin sakinleri dışında, ülkedeki birçok kişi tarafından insanlık dışı olarak yorumlanır (Moss, 30.6.2015). Galerinin çeşitli sosyal medya platformlarında düşürülen puanı, insanların atlara ve canlılara verdiği değeri kanıtlar niteliktedir.



Resim 55: Xavier Veilhan. *Le Carrosse*. 2009. 280 x 1500 x 180 cm, çelik sac, akrilik. Ulusal Plastik Sanatlar Merkezi Koleksiyonu. Versay, Fransa.

Fransız sanatçı Xavier Veilhan'ın "Le Carrosse" yani "Büyük Atlı Araba" adlı projesi (Resim 55), geleneksel atlı arabayı modern bir düşünce ve biçimle ele alır. Mor, geometrik heykel, 2009'da Versay'da kurulur. 2012-2013 yılları arasında Arras'taki Güzel Sanatlar Müzesi'nde de sergilenen eserin gümüşten yapılmış bir benzeri de 2013 yılında Güney Kore'de sergilenir (Perlson, 2.5.2016). Çalışmalarını genellikle geometrik şekiller, temel renkler ve soyutlama üzerine kuran Veilhan, Büyük Atlı Araba'yla hızı görselleştirirken, görsellikte de bir kırılma yaratır. Soyutlanmış at ve araba figürleri, yer

yer kırılmakta ya da hızı vurgulayabilen girintili çıkıntılı şekillere bürünmektedir. Veilhan, atları soyutlayarak temel şekillerine indirdikten sonra, "uçar gibi" koşma etkisini yakalamayı büyük ölçüde başarır.



Resim 56: Claudia Fontes. *At Sorunu*. 2017. 762 x 788 cm, karışık teknik. 57. Venedik Uluslararası Sanat Bienali, Arjantin Pavyonu, Arsenal Binası. Venedik, İtalya.

2017'de düzenlenen 57. Venedik Uluslararası Sanat Bienali'ndeki Arjantin Pavyonu'nda yer alan, Claudia Fontes'in "At Sorunu" adlı enstalasyonunda (Resim 56), hareket halindeyken havada sabit şekilde kalmış olan dev bir atın burnuna nazıkçe dokunan bir kız vardır. Pavyonun içinde, etrafa yayılmış 400 beyaz taş parçasını da içeren eser Venedik'in ünlü Arsenal binasında sergilenir. Arjantinli sanatçı, eserini oluştururken ilham kaynağı olarak çeşitli kaynaklara bakar; ilk olarak da binanın yapısına bakar.

Arsenal binası, 13. yüzyıldan itibaren donanma için gerekli gemi ve zırhı üretmek ve dağıtmak üzere inşa edilmiştir. Fontes, binayı oluşturan tahtaların, tuğlaların ve demirin yalnızca at gücüyle bir araya getirilebilmiş olduğuna inanmaktadır ve dolayısıyla binanın varoluşundaki gizli unsurun at olduğunu kabul eder. Eserin oluşturulmasındaki ikinci temel ilham kaynağı, binanın orijinal işlevidir: Arsenal'de inşa edilen gemiler için üretilen topların imalatı, seri üretimin ilk örneklerindendir. Son olarak, Venedik Bienali, ulusların temsil edilmesi geleneğini sürdüren bir kurum olarak, Fontes'i, ulus fikrinin tarih boyunca ve özellikle de ülkesinde nasıl geliştiğine yönelik eleştirel bir yaklaşıma odaklanmaya

yönlendirir. Bu bağlamda, Ángel Della Valle'nin "Kızılderili Baskıncıların Dönüşü" adlı tablosu (Resim 57), bir sanatçının, Arjantin ulusunu kültürel olarak yurtdışında temsil etmekle görevlendirildiği ilk sanat eseri olduğundan, At Sorunu için önemli bir referans niteliği taşır. Venedik Bienali, sanatçıların ülkelerini yurtdışında temsil etmeleri için nadir bulunan bir fırsat olduğu için Fontes durumu şu şekilde yorumlar: "Bir ülkeyi temsil etmek, ciddiye alınması gereken etik bir boyuta sahiptir çünkü eser kamu parasıyla finanse edilmektedir ve bu yüzden büyük bir sorumluluk taşır" (Stewart, 19.5.2017).



Resim 57: Angel Della Valle. *Kızılderili Baskıncıların Dönüşü*. 1892. 186,5 x 292 cm, tuval üzerine yağlıboya. Ulusal Güzel Sanatlar Müzesi. Buenos Aires, Arjantin.

Geçmişte insan hayatının önemli bir parçası olan ancak bugün insanların sıklıkla karşılaşmadıkları kabul edilebilecek olan at, insanın hayal gücünü, düşünce ve tasarımlarını hala yönlendirmekte, bilinçaltında hala tüm canlılığıyla var olmaktadır. İnsanın, günlük hayatında birebir yararlanmadığı, görmediği, etkileşim içinde olmadığı bir varlığı hala iç dünyasında barındırıyor olması, insan ve at arasındaki, tarihe ve kültüre işlemiş ve bilincin dışında sağlam bir şekilde var olan bağın, insanın hayatını hala yönlendirdiğini gözler önüne sermektedir.

3. BÖLÜM

RESİMDE KARŞILAŞTIRMALI AT FİGÜRLERİ

"Kişi ve nesnelerin benzer veya aynı yanlarını incelemek için kıyaslama, mukayese" anlamına gelen "karşılaştırma", her zaman açıklayıcı bir teori oluşturmak amacıyla kullanılmaz. Karşılaştırma, genellikle çeşitli gözlemlerin ilişkilendirilebileceği bir çerçeve oluşturulması için kullanılır. Nurmi'ye göre, olguların sınıflandırılması için ölçütleri belirleyen karşılaştırma değişkenleri yoluyla, karşılaştırılan unsurlar belirgin bir şekilde tanımlanabilir (Raivola, 1985: s.363). Tanımlama amacıyla oluşturulmuş bu tür bir çerçeve, bir ön karşılaştırmayı mümkün kılar ve bir teori inşa edilirken ilk adımı oluşturur. Metodolojik bir problem olarak karşılaştırma söz konusu olduğunda, betimsel ve önermesel amaç arasında ayırım yapmak gerekir: Amaç, kişisel olayların ayırt edilmesi midir yoksa yasal genellemelerin oluşturulması mıdır?

O halde, tüm karşılaştırmalı araştırmalar genel açıklamalara ulaşılması hedefiyle yürütülmeler de, genel açıklamalara ulaşılması istenen tüm araştırmalar karşılaştırmalı olmalıdır. Karşılaştırma her zaman akıl yürütme ile ilgilidir. Araştırmacılar bağımlılık ilişkisinin varlığını saptamakla yetinemezler; bunların oluşumunun kapsam ve koşullarını da tanımlar ve bir ilişki hakkındaki hipotezlerini, tekrar tekrar yeni değişkenlerle sınarlar. Genellemeler fenomenleri kavramsallaştırırlar ve unsurlar arasındaki ilişkinin vurgulanması ve belirlenmesi, ilişkinin teoriye dönüştürülmesi ile sonuçlanır.

Warwick ve Osherson, karşılaştırmaların yararlı olabilmeleri için yerine getirmeleri gerekenleri listelerler: 1) Bir teori, açıkça tanımlanmış kavramlar üzerine inşa edilmelidir. Burada, mantıksaldan çok deneyle elde edilen evrensellerin belirlenmesi önemlidir. (2) Teori, açıklanması gereken alanın tümünü kapsamalıdır. (3) Teorinin çatısı altında yer alan tüm iddialar genel olmalıdır. (4) Teori ekonomik olmalıdır: az kavramla birçok olguyu açıklamalıdır (Osherson, Warwick, 1973: s. 23).

Tezin üçüncü bölümü olan "Resimde Karşılaştırmalı At Figürleri" içerisinde incelenen ve karşılaştırılan eserler aracılığıyla, resimde at figürünün kullanılmasının metaforik

anlamları ve amaçları ile ilgili genel geçerliliği olan bazı yeni düşüncelere varılması hedeflenmiştir.



Resim 58: Altamira mağaralarında bir at çizimi. M.Ö. 20,000-14,000. Altamira Mağarası. Cantabria, İspanya.



Resim 59: Muharrem Pire. *İsimsiz*. 2002. 40 x 54 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Sanat tarihinin başlangıç noktalarından kabul edilen mağara resimlerinde (Resim 58), doğal pigmentlerle mağara duvarlarına işlenen at figürleri, dış çizgilerinin koyu kahverengi ve siyah pigmentlerle çalışılmasıyla belirginleşerek şekil kazanırlar. Dış çizgiler tüm figürün etrafını dolaşabilirler ya da sadece belli bölgeleri belirginleştirmek amacıyla kullanılırlar, geri kalan bölümler, bedeni oluşturan renkle belirtilmiş olur. Mağarada yaşayan insanın, figürleri dış çizgilerle belirtmeyi seçmesi ve tüm figürü tek bir renkten oluşturmak yerine dış çizgi ve bedenin rengi arasında fark yakalamayı seçmesi ilginçtir. Mağara insanı, varlıkların silüet veya gölgelerini resmetmek yerine, elinden geldiğince gerçekçi bir etki yakalamaya çalışır. Topraktan yaptığı doğal pigmentlerle toprak renginin çeşitlerini barındıran resimler yapar. Bu boyalar, kullanılan malzemeler ve resmin yapıldığı mağara yüzeyi nedeniyle boyalı alanlar ve dış çizgiler belli bir doku, kendine has hareketlilik içerir. Mağara ressamı, mağaralarda yer alan doğal şekillerden, çıkıntılardan ve mağaraların doğal çizgilerinden faydalanarak figürleri iyice canlı izlenimi yaratacak şekilde yansıtmaya çalışmışlardır (Minder, 30.7.2014).

Stilize edilmiş at figürlerinin, doğallığına dikkati çeken malzemelerle yapılma üslubu mağaralardan bugünlere kadar gelmiştir. Bu tür çalışmalara bir örnek olarak Muharrem Pire'nin resimleri gösterilebilir (Resim 59). Pire'nin resimleri, boyayı uygulama şekli, resimdeki tonlamalar ve seçilen renklerle, doğal pigmentler ve toprağın karışımının püskürtülmesiyle yapılmış gibi görünür. Renk, doku ve stilize olmalarıyla mağara resimlerine benzeyen bu resimleri mağara resimlerinden ayıran bir özellik Pire'nin

neredeyse hiç çizgi kullanmamasıdır. Çalışmalarda figürler, renklerin tonları arasındaki farklar sayesinde ortaya çıkarlar.



Resim 60: Aida Arghavanian. *Alevli Aşk*. 2015. 30 x 30 cm, tuval üzerine yağlıboya.



Resim 61: Aida Arghavanian. 2015. *Güçlü At*. 30 x 30 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Mağara resimleri ve Muharrem Pire'nin eserleriyle biçim olarak bazı benzerlikler barındıran kişisel çalışmalar arasında "Alevli Aşk" (Resim 60) ve "Güçlü At"ı (Resim 61) saymak mümkündür. Bu çalışmalarda, malzemelerin doğal etkileşimi dolayısıyla ortaya çıkan doku, mağara resimlerinin yapımında mağaranın doğal hatlarının resimleri yönlendirmesinde olduğu gibi, figürlerin şekil, boyut ve pozlarına karar verilmesinde belirleyici rol üstlenmiştir. Leke ve renklerin kendilerini göstermesi, seyircinin onları rahatça inceleyebilmesi ve resmin seyircinin zihninde tamamlanarak canlanabilmesi için, birkaç çizgiyle figürlerin duruşları, ifadeleri hafifçe belirtilmeye çalışılmıştır. Pire'nin resimlerinde olan türden bir doğallığın sergilenmeye çalışıldığı, figürlerin bedenlerinin büyük bir bölümünü oluşturan renkler, doğal pigment ve toprak renklerine yakın olacak şekilde seçilmişlerdir.

Mağara resimleri, Muharrem Pire'nin eserleri ve tezde yer alan kişisel çalışmalardaki ilginç ve ortak bir nokta, bu atların genellikle binicilerinin olmaması, özgür ve serbest olmalarıdır. Her ne kadar Pire'nin binicileri olan, at figürleri içeren resimleri olsa da çoğu resminde atlar çok hızlı ve coşkulu bir şekilde koşurmaktadırlar. Bu resimlerdeki atların evcilleştirilmemiş, tüm doğallıkları ve coşkularıyla var olan canlılar olduğu ifade edilebilir. Evcilleşmemiş hayvanın hareketlerinin belirsiz, ölçsüz ve hızlı olduğu renk, doku ve çizgi seçimiyle yansıtılıyor gibidir. Atların hareketlerinin sonucu olarak üzerlerinden çıkan buhar neredeyse görülebilir. Resimlerin, mağaralarda yaşanan dönemlerdeki konuları insanların karşılaştıkları ve özgürce koşturan bir canlıyken günümüze aynı konu

taşındığında, konunun özgürlük ve doğa özlemine dönüştüğü düşünülebilir. Resimlerdeki atlar, kendilerini seyreden insanlardan, avcılardan kurtulmuşlardır denebilir.



Resim 62: Arma Aslanları Ressamı.
Pegasus'a Binmiş Bellerophon'lu
Yunan Vazosu. M.Ö. 625 – 600.
Princeton Üniversitesi Sanat Müzesi.
New Jersey, Amerika Birleşik
Devletleri.



Resim 63: Marc Chagall. *Şarkıların Şarkısı*. 1958.
144,5 x 210,5 cm, tuval üzerine yağlıboya. Marc
Chagall Müzesi. Nice, Fransa.

Çeşitli kültürlerde karşılaşılan kanatlı, uçan at figürünün en bilinen hali olan, Yunan mitolojisindeki Pegasus, Yunan sanatında genişçe bir yere sahiptir. Heykelleri de yapılmış olan kanatlı at, vazoların, tabakların, çanak ve çömleklerin üzerine işlenmiştir. Yumuşak çizgilerle, stilize bir şekilde, derinlik etkisinden uzak, ince işçilik ve süslemelerle neredeyse minyatür gibi resmedilen Pegasus, ya çömleğin doğal kırmızı-toprak rengindedir ve çevresi siyah çalısılmıştır veya kendisi siyah, etrafı çömleğin doğal rengindedir. Her zaman olmamakla beraber, "Pegasus'a Binmiş Bellerophon'lu Yunan Vazosu"nda (Resim 62) olduğu gibi bazen Pegasus bir biniciyi taşıırken resmedilir.

Marc Chagall resmettiği kanatlı atları (Resim 63), Yunan çömleklerini çağrıştıracak şekilde kırmızı, turuncu, kahverengilerden oluşan bir fon üzerine beyaz çalışır. Chagall'ın atlarındaki ilginç bir özellik genellikle arka ayaklarının belirtilmemiş, gizlenmiş, uzamış olmasıdır. Bu özellik, atlara, hızla yerden yükselmiş havası katar. Yunan sanatında ve Chagall'ın resimlerinde yer alan kanatlı atlar, bir yandan atların çok hızlı olduğunun metaforik bir temsili olarak kullanılırken bir yandan da yükselmeyi vurguladıkları için özgürleşmeyi, temizlenerek göklerdeki kutsallığa yönelmeyi simgeler niteliktedir denebilir.

Tez çalışmalarında, bazen biçim, bazen düşünce, bazen de her ikisi bakımından doğu ve batı sanatlarının etkisiyle çalışılmış, şekillendirilmiş unsurlar vardır ve Yunan mitolojisinde iyiliğin simgesi olan kanatlı at figürü (Resim 64) de bunlardan biridir. Tez çalışmalarda çalışılmış olan kanatlı at resimlerinde kullanılan renk ve şekillerle coşku, neşe, heyecan olguları yansıtılmaya çalışılmıştır. Çalışmalar, bu bakımdan, Franz Marc ve Marc Chagall'ın eserleriyle örtüşür niteliktedirler (Resim 66). "At Arabası" resminde kompozisyonun üst, sağ köşesine doğru yönelmiş olarak resmedilmiş olan atın coşkulu bir şekilde gökyüzüne yöneldiği, orada uçtuğu etkisi yaratılmaya çalışılmıştır. Gökyüzü, atın üzerindeki ve çevresindeki gökyüzünü çağrıştıracak mavi ve bulutları çağrıştıracak beyazın kullanımıyla verilmek istenmiştir. Kompozisyonun sağ yarısı neredeyse tamamen beyazdır ve renkler, atın iyi olana yöneldiğini simgelemek için bu şekilde kullanılmıştır.



Resim 64: Sanatçısı bilinmiyor. *Apulia Kırmızı Figür*. M.Ö. 360-350. 22 x 38 cm, seramik. Tampa Sanat Müzesi. Tampa, Amerika Birleşik Devletleri.



Resim 65: Aida Arghavanian. *At Arabası*. 2015. 42 x 29,7 cm, karışık teknik.

Ankara Atlı Spor Kulübü'nde yaşamış olan "Gordion" adlı at, tez çalışmalarında yer alan birçok resme ilham, konu ve isim kaynağı olmuştur. Bakana huzur veren bu at, fiziksel olarak çok ilgi çekici, yuvarlak yanak-çene yapısıyla diğer atlardan farklıdır. Tez araştırmaları süresinde ve öncesinde ziyaretine gidilmiş olan atın vefat etmesiyle birlikte onun güzelliğinin, bakanda yarattığı etkinin sanatseverlere yansıtılabilmesi için onu konu alan "Gordion'un Cenneti" serisi oluşturulmuştur. "Gordion'un Cenneti 4" (Resim 67) bu çalışmalara bir örnektir. Bu resminde atlar havada koşmaktadırlar. Atlar her koşulda gücü simgeledikleri için onların sıra dışı durumlarda resmedilmesiyle güç olgusu

vurgulanmış olur. Resimde, incelikli bir çizgi, ayrıntılı dokular yakalanmaya, minyatür havasına yaklaşılmaya çalışılmıştır. Fonda görülebilen kızıl-pembe ve beyazla yine gökyüzünün maviden farklı bir hali çalışılmıştır. Atların hız, hareket ve coşkuları, bedenlerinde yer alan renk ve lekelerle vurgulanmak istenmiştir. Hareketli görsellikleriye atların bedenleri, Yunan sanatı ve Chagall'ın resimlerinden çok, atların bedenlerini çeşitli, hareketli renk ve dokularla çalışan Muharrem Pire, Süleyman Saim Tekcan ve Habib Tohidi'nin resimlerini biraz daha fazla çağrıştıran olabilir ancak yaratılmaya çalışılan havayla Chagall'ın resimleriyle yakaladığı etkiye ulaşılması hedeflenmiştir.



Resim 66: Marc Chagall. "Aleko" balesinin final sahnesi için sahne tasarımı. 1942. 38 x 572 cm, kağıt üzerine guaj. Modern Sanat Müzesi. New York, Amerika Birleşik Devletleri.



Resim 67: Aida Arghavanian. Gordion'un Cenneti 4. 2017. 60 x 60 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Marc Chagall'ın resimlerinde uçan figürlerle sıklıkla karşılaşılır. Bunun nedeninin özgürlük özlemi olduğu yönünde görüşler vardır çünkü Rusya'da olduğu dönemde, Yahudi bir Rus olan Chagall'ın şehir dışına çıkmak için bile izin belgeleri alması gerekmiştir (Kimmelman, 29.4.1996). Rus Devrimi'nden sonra Rus vatandaşı olma hakkı kazanan Chagall, 1922'de önce Berlin'e ardından da Paris'e geçer. Paris yıllarında biçimini geliştirir. Her biri farklı bir modernist çizgide çalışılmış nüser dizisi, ressamın, biraz Matisse, biraz Picasso, biraz da Delaunay'dan esinlenerek, özgün biçimini mükemmelleştirmeye çalıştığını gösterir. Chagall'ın resimlerinde Rus ekolünün bir etkisi olarak parlak ve güçlü renkler gözlemlenebilir ve yoğun bir duygusallık vardır. Çoğu zaman resimlerine yerleştirdiği uçan figürlerle sanki sıradışı bir umut peşindedir. Tez çalışmalarında, yoğunlukla antik Yunan sanatlarında yer alan kanatlı atlardan esinlenilmiş olursa da, Chagall'ın resimlerinde kullandığı çarpıcı renkler ve uçan figürlerle yakaladığı olumlu hava, özgürlük ruhu, heyecan, ulaşılmak istenen hedeflerden olmuştur. "Gordion'un Cenneti 2"de (Resim 68), bu heyecan ve olumlu hava, atın kürek

kemiklerinden, yumuşak ve rahat çizgilerden çok, fışkırırcasına çıkan kanatlarla, cesur ve sağlam adımları vurgulayan nallarla, güçlü ve dalgali bir daire çizen boyun hareketiyle, boynun hemen yanında, boyun hareketine eşlik eden gökkuşağıyla ve nalların altında açan kocaman, rengarenk çiçeklerle yakalanmak istenmiştir. Atın gövdesi daha soğuk, yumuşak ve huzur verici renklerle işlenirken, resmin geri kalanına daha canlı renkler hakimdir ve bu durum atın iyiliğinin ve saflığının gösterilmesi için yaratılmıştır.



Resim 68: Aida Arghavanian. *Gordion'un Cenneti 2*. 2017. 100 x 100 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Yunan sanat eserlerindeki, Chagall'ın resimlerindeki ve tez döneminde gerçekleştirilen kişisel resim çalışmalarındaki kanatlı atlar incelendiğinde, ortak noktalarından birinin, hepsinin iyiliği, mutluluğu, coşkuyu yansıtması olduğu varılabilecek sonuçlardan birisidir. Tüm bu eserlerde, atların kanatlanması adeta insanın yüreğinin kanatlanmasının metaforik bir temsilidir. Burada, kanatların atla birleştirilmesindeki neden, atın hızlı

olmasından çok, insan ruhunun iyiliğe ve mutluluğa doğru gitmesi simgeleniyor gibidir. Kanatlı atlar birçok zaman insanları yukarılara taşımaktadırlar. Bazen gökyüzünün simgesel olarak kutsal katlarına, bazen de insanın havada uçuyor gibi hissettiği mutlu zamanların yansıtılması için. Bu bakımdan, kanatlı atın, insanın içindeki iyiliğe eğilimi, insanın kalbini veya ruhunu temsil etmek için kullanılan bir figür olması çok doğaldır.



Resim 69: Mehmed Siyah Kalem. *Yörük Kampı'ndan* detay.15. yy. 36,4 x 19 cm. Topkapı Sarayı Kitaplığı, Hazine 2153, s.39b. İstanbul.



Resim 70: Pisanello. *Aziz George ve Prenses*, freskin sağ yüzü. 1436-1438. 223 x 620 cm, fresk. Aziz Anastasia Kilisesi. Verona, İtalya.



Resim 71: Pablo Picasso. *Guernica'dan* detay. 1937. 3,49 x 7,77 m, tuval üzerine yağlıboya. Kraliçe Sofia Ulusal Sanat Müzesi. Madrid, İspanya.

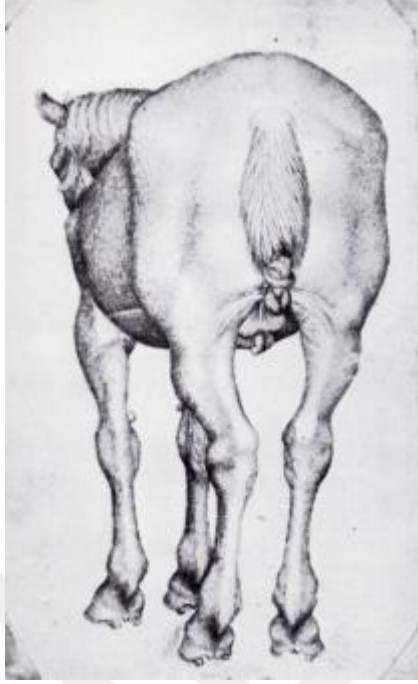
Mehmed Siyah Kalem'in çalışmaları incelendiğinde (Resim 69) Kübizm akımı etkisinde üretilen eserlerle (Resim 71) ortak özellikleri olduğu düşünülebilir. Mehmed Siyah Kalem'in atlarının kafaları profilden görüntülenmişken vücutları tam karşıdan veya kafaları önden görüntülenmişken vücutları tam arkadan görüntülenmiş olabilir. Benzer şekilde, Kübizm akımında ve Picasso'nun eserlerinde, atın vücudu profilden çalışılırken başı oldukça başka ve beklenmedik bir açıdan resmedilebilir. Her iki sanat türünde de, figürler birçok yüzlerinin, çok boyutlu bir şekilde ifade edilebilmesi için deforme edilerek resmedilirler. Bu benzerlik sayesinde, resim sanatının farklı kültür ve coğrafyalarda birbirine benzediği, resim sanatının Dünya genelinde birbirini tamamlayan bir bütün olduğu düşüncesine varılabilir. Ortak payda insandır; insan, onun gördüklerini yansıtmak istediği ve gördüklerinin kendi iç dünyası süzgecinden geçtikten sonra aldığı haller.

Mehmed Siyah Kalem gibi atın arkadan görünüşünü resmetmekten çekinmemiş olan başka bir sanatçı Pisanello'dur. Güç olgusu, Pisanello'nun resimlerindeki arka plandan resmedilen at figürlerinde gözlemlenebilir (Resim 72). Figürlerin arka plandan resmedilmesi, ressamın çalışmalarını klasik ressamların eserlerinden farklı kılmıştır. Ressamın at figürüne yenilikçi yaklaşımı, figürün çeşitli açılardan incelenmesi ve

hakkında daha fazla bilgi edinilmesinin önemini ortaya koyar ve tez çalışmaları sürecinde oluşturulan resimlere yön vermiştir. "Gordion'un Cenneti" serisindeki çalışmaların ortaya çıkmasında Pisanello'nun resim anlayışının etkisi vardır. "Gordion'un Cenneti 8" resminde (Resim 73), sarı gökkuşağına yönelmiş olan atın seyirciye ve resim yüzeyine arkasını dönmesinde ve vücudu oluşturan dokuların ayrıntısında Pisanello'nun etkisi yoğunudur.

Pisanello, Orta Çağ'ın diğer Avrupa'lı ressamı gibi ayrıntı yapmaktan çekinmez. Aslında Doğu'da ve Batı'da 15.-17. yüzyıllarda çeşitli yaklaşımlarla ayrıntı çalışılmıştır. Pisanello'nun Aziz George ve Prenses resminde (Resim 70), ressamın atları inceliklerle işlediği gözlemlenebilirken doğudaki minyatürlerde ayrıntılı çalışma üslubu tüm resme yayılmıştır. Resimlerindeki plastik dil farklı olsa da Sultan Muhammed'in "Rüstem'in Uykusu" (Resim 77) minyatüründe, Pisanello'nun resmindeki gibi ayrıntıya gösterilen özen, resmin tümünde, ön planda ve fonda gözlemlenebilir. Tez çalışmaları süreci içerisinde yaratılan resimlerde de ince işçiliğe ve ayrıntıya önem verilmiştir.

Atın önden, arkadan veya başka açılardan resmedilmesinde, beklenenin at görüntüsünün dışında, yeni bir yansıtma şekli arandığından bahsedilmesi mümkündür. Yenilik arayışı, simgesel olarak sanatçının biçimsel olduğu kadar içsel bir yenilik arayışında olduğunu da ifade edebilir. Bununla birlikte, yeni bir bakış açısı, koşulların değişmiş, normalin dışında gelişmeler olduğuna işaret edebilir. Guernica'da, alışılmışın dışında bir pozda resmedilerek birçok yönü birden görülebilen at, savaşın ruhsal yankılarına, karşılaşılan karmaşık duygulara görsellik kazandırırken, Aziz George ve Prenses'te yer alan atlar, prensesin içindeki, onu farklı yönlerle çeken duyguları, Gordion'un Cenneti 8'deki atın resmedilişindeki bakış açısı, yeni ufuklara ve uzağa gidişi yansıtıyor diye belirtilebilir.



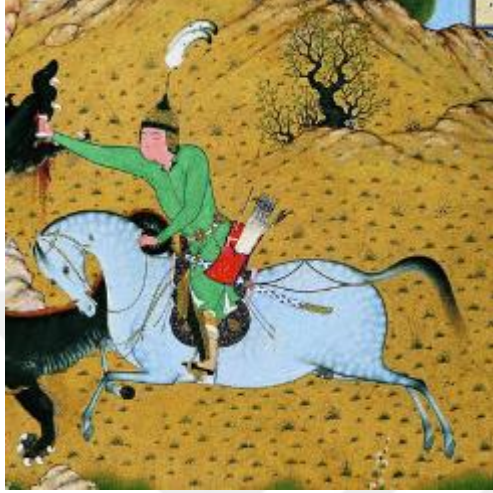
Resim 72: Pisanello. *Arkadan Görünen At deseni*. 1436. Desen No. 2444. Louvre Müzesi. Paris, Fransa.



Resim 73: Aida Arghavanian. *Gordion'un Cenneti 8*. 2017. 60 x 60 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Mirza Ali'nin İran'da resmettiği Gostasp'ın ejderhayı öldürme sahnesiyle (Resim 74), 224 yıl sonra George Stubbs'ın İngiltere'de resmettiği Joseph Smyth Esquire'ın at üzerindeki portresi (Resim 75) arasındaki benzerlikleri ilk bakışta görmek biraz zaman gerektirebilir. Mirza Ali'nin minyatür üslubuyla çalıştığı resimde figürler zarif ve stilize edilmiş dış çizgilerle belirtilmiş, çizgilerin içi tek ve canlı renklerle boyanmış, gerçekçilikten çok uyumlu görünen çizgiler ve canlı renkler üzerinde durulmuştur. Joseph Smyth Esquire portresinde ise gerçekçilik, ışık-gölge etkileşiminin yansıtılması, renklerden çok figürlerin canlı görülmesine odaklanılmıştır. Bu yönlerden incelendiğinde, iki resimdeki benekli atlar birbirilerinden oldukça farklı görünmektedir; birinde canlı görünen renkleriyle, hareket halinde resmedilen, hareketsiz bir çizimin incelenmekte olduğuna iki boyutluluklarıyla dikkat çeken figürler varken, diğerinde oldukça gerçekçi ve canlı figürlerin sabit durmuş oldukları, ancak bunun kendi tercihleri olduğu, istedikleri an hareket edebilecekleri izlenimi verilmiştir. İki resim arasındaki bir benzerliğin, Stubbs'ın resminin fonu incelendiğinde ortaya çıktığı belirtilebilir; fon, önündeki figürlerin önüne geçmeyecek şekilde, neredeyse esas figürlerin etrafındaki süsmüşçesine ayrıntıdan uzaktır. İki resimdeki figürlerin de fonun üzerine yapıştırılmış gibi göründükleri düşünülebilir. Mirza Ali'nin resminde fondan etrafındaki dış çizgiyle ayrılan figürler ile fon arasındaki ilişkinin benzeri, Stubbs'ın resminde figürlerin işlenmesindeki incelik, koyuluk ve odak sayesinde yaratılmış olur. İki ressam da resmettikleri atlara ve üzerlerindeki

binicilere dikkat çekerken gözlemlenmekte olan figürlerin birer resmin parçası olduklarını, birer yansıma, gerçek dünyanın sadece yansıması olduklarını vurguladıkları ifade edilebilir. George Stubbs'ın önceden bahsedilmiş olan "Whistlejacket" (Resim 38) adlı resminde, iki boyutluluk ve resimdeki figür kadar resmin yapay oluşuna vurgu yapıldığı rahatlıkla gözlemlenebilir.



Resim 74: Mirza Ali. *Gostasp Ejderhayı Öldürüyor'dan detay*. 1540. Şah Tahmasp Şehnamesi. 23.5 x 30 cm, kağıt üzerine su bazlı boya.



Resim 75: George Stubbs. *Joseph Smyth Esquire, Whittlebury Ormanı Teğmeni, Benekli, Gri At Üzerinde*. 1764. 64,2 x 76,8 cm, tuval üzerine yağlıboya. Fitzwilliam Müzesi. Cambridge, İngiltere.

Ele alınan iki resim, farklı coğrafyalarda, farklı zamanlarda insanların atları üzerinde resmedilmelerinin önemli olmuş olduğunu vurgularken bir yandan da konuların ele alınışlarındaki farklılıkları ve benzerlikleri ortaya koyar. İki savaşçı kişilik olan Şah Gostasp ve Teğmen Joseph Smyth Esquire, biri hareket ederek ve ejderhayı yok ederek canlanmaya çalışan bir resim, diğeri ise resim gibi görünmeye çalışan canlı bir figür gibi yansıtılmışlardır. Mirza Ali'nin resminde önemli olan Gostasp'ın ejderhayı öldürmesi faaliyeti, miğferinin tüyünün, kılıcının, oklarının, atının ve atının eğrinin kalitesiyken, diğeri vurgulanmakta olan Joseph Smyth Esquire'in büyük, heybetli ve varlıklı olduğunun kanıtı olan atı, rütbesini belirten ceketi seyirciyi süzen bakışlarıdır.

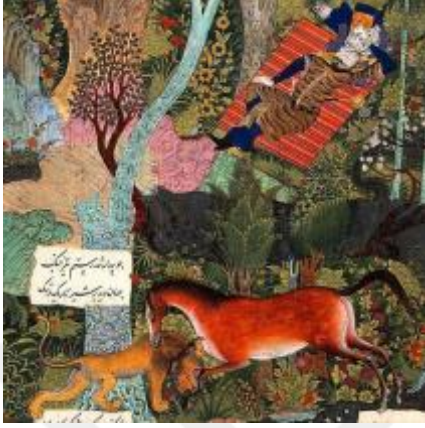


Resim 76: Aida Arghavarian. *Aşk*. 2015. 42 x 59 cm, ağaç baskı.

Ağaç baskı olarak yapılan "*Aşk*" adlı çalışmada (Resim 76), at figürü deforme edilmiş olsa da atın benekli vücutundan ve inceliğinden ötürü minyatür sanatının etkisinden bahsedilmesi mümkündür. Çalışmada, iki boyutluluk, figürlerin hatlarını belirleyen çizgiler ön plandadır. Özgür ve binicisiz olan at, ağaçların arasında koşmaktadır ve bir biniciyi seyirciye sunmak yerine kendisi resmin öznesidir. Burada at birisinin sahip olduğu değerli bir nesne olmaktan çıkmış, kendinin hakimi olan, doğada bulunduğu haliyle var olan bir varlık olmuştur.

Atlar, sanatta, insanla, özellikle de bir binici veya sahiple ilişkili olarak yer almaktadırlar. Bu durum Sultan Muhammed'in 16. yüzyılda resmettiği "*Rüstem'in Uykusu*" (Resim 77) başlıklı resim ile Franz Marc'ın 20. yüzyılda resmetmiş olduğu "*Düş*" (Resim 78) adlı iki resim için de geçerlidir. İki resim arasında ilginç bir bağ gözlemlenebilir: iki resimde de bir insanın olduğu durumda, atlar ve aslanlar karşı karşıya gelmektedirler. Rüstem uyurken çarpışmaya başlamış olan at ve aslan konusunun benzeri, yine uyku temalı bir resim olan "*Düş*" resminde, atların ortada yer almakta olan kadını korumak için aslana meydan okuduğu yönünde yorumlanacak şekilde, görülebilir. Rüstem'in atı Gül, vahşi aslanı, sahibi uyurken korur. Rüstem'in savunmasız olduğu zamanda, korunmaya ihtiyacı olduğu anda Gül onun sadık dostu olarak yardımına koşar. Marc'ın resmindeki

atlar mavi renktedir ve huzur ve sakinliği temsil ederler bir anlamda. Aslan düzeni bozacak, pençeleri ve dişleriyle zarar verecektir. İki resmin birlikte incelenmesi yoluyla insanın yok edici güçlerden korunması gerektiği, özellikle de uyurken, savunmasızken bu durumun gerçekleşebileceği düşüncesine varılabilir.



Resim 77: Sultan Muhammed. *Rüstem'in Uykusu'ndan* detay. 16. YY. 21.6 x 28,9 cm, kağıt üzerine su bazlı boya.



Resim 78: Franz Marc. *Düş'ten* detay. 1912. 100,5 x 135,5 cm, tuval üzerine yağlıboya. Thyssen-Bornemisza Koleksiyonu. Madrid, İspanya.

Platon, *Devlet* adlı eserinde insanın uykusuna dikkat etmesi gerektiğini ifade eder: "Hepimizin içinde korkunç, hayvanca, dizginsiz bir çeşit istekler vardır; akli başında görünen sayılı insanlarda bile rastlanan bu istekler rüyalarda yüze çıkar" (Platon, 2013: s.304). Platon, insanı dizginleyen, yumuşatan, düşündüreren tarafın uykuya daldığında, tıka basa yiyip içmiş hayvan tarafının silkinip ayağa kalktığını, dilediğini yapmaya yeltendiğini belirtir. Ölçüsü olmayan, bu vahşi ve hayvansı yanın insanı ele geçirmemesi için insanın uyumadan önce aklını uyandırması, kendini güzel duygulara vermesi gerektiğinden bahseder. Filozofa göre, insan uyumadan önce, isteklerini ne aç bırakmalı ne de tıka basa doyurmalıdır ki, uyusunlar, aklını karıştırmassınlar. İnsanın düşüncesi duyulardan sıyrılıp kendini yoklamaya başladığında normalde akıl erdiremediği şeyleri anlamaya çalışmaya başlar, ferahlığa ulaşır ve bilgeliği bulur.

Platon'un yazılarının ışığında incelendiğinde, Sultan Muhammed'in ve Franz Marc'ın resmettiği uyuyan insanlar, atlar ve aslanların insanın içindeki isteklerin ve onların denetlenmesi gerekliliğinin bir temsili olduğu düşünülebilir. Resimlerdeki aslanlar, insanın denetleyemediği, güçlü, vahşi hayvanlar olarak görülebilir. Aslanlara meydan okuyan atların, vahşice insanı pençesine almaya ve ona zarar vermeye çalışan isteklere karşı, bilgeliği, ölçülülüğü, düşünceyi yansıttığı kabul edilebilir. İnsan atı kontrol edebilir, at uysallaştırılabilir, onlara eğer giydirilebilir ve bu şekilde belki atlar insanın içindeki hayvansı isteklerin kontrol haline alındığı, daha bilge bir hali temsil etmektedirler.

Platon'a göre, insanın içindeki istekler aslan gibi serbest ve vahşi yerine at gibi evcilleştirilmiş olmalıdır. İnsan isteklerine yön vermeyi becerebilmelidir. İnsanın kendini geliştirerek bilgelığe ulaşması, içinde yer alan atın aslana hükmetmesiyle mümkün olur.



Resim 79: George Stubbs. *Ata Saldıran Aslan*. 1762. 244 x 333 cm, tuval üzerine yağlıboya. Yale İngiliz Sanatı Merkezi. New Haven, Amerika Birleşik Devletleri.



Resim 80: Eugene Delacroix. *Arap Süvariye Saldıran Aslan*. 1850. 38 x 43,8 cm, tahta üzerine yağlıboya. Şikago Sanat Enstitüsü. Şikago, Amerika Birleşik Devletleri.

Roma İmparatorluğu'nun en erken dönemlerinde, Roma'nın sembolü, ata saldıran iri, mermer bir aslan olmuştur (Resim 81). Vahşi aslanın pençe ve dişlerine yenik düşmüş bir at figürünü tasvir eden heykel, Helenistik dönemin (M.Ö. 4. yüzyılın sonları) tarihlendirilir (Adamek, 4.12.2012). Heykelin orijinal yeri bilinmemekle birlikte, büyük ölçekli, dramatik oymaları, konu seçimi, gerçekçiliği ve duygusal yoğunluğundan ötürü, Büyük İskender'in Pers İmparatorluğu'nu fethetmesinden sonra, bugün Yunanistan'ın kuzeyi veya Türkiye olarak bilinen topraklarda, yapılmış bir anıtın parçası olabileceğini gösterir niteliktedir. Büyük İskender'in Asya'yı fethetme döneminde yaratıldığına inanılan heykelin, genç kralın günümüzde Lübnan olarak bilinen topraklarda düzenlediği ünlü aslan avı etkinliklerini yansıtan, birçok vahşi hayvan içeren, daha büyük bir eserin parçası olabileceğine yönelik düşünceler vardır. Eser sonradan Roma'ya taşınır.



Resim 81: Sanatçısı bilinmiyor. *Ata Saldıran Aslan*. M.Ö. 325-300. 150 x 250 cm. Capitolini Müzesi. Roma, İtalya.

1347 yılına gelindiğinde, heykel, Roma'daki Capitoline Tepesi'nde sergilenmektedir (Adamek, 4.12.2012). Bu dönemde, Rönesans Roma'sı, şerefli tarihine yeniden ilgi duymaya başlar ve geçmiş, o günün şekillenmesinde rol oynamaya başlar. Uzun zaman mahkeme kararlarının duyurulduğu bir tepede yer alan, hakimiyet ve cezalandırılmayı temsil eden Ata Saldıran Aslan heykeli, Roma'nın simgesi haline gelir. Orta Çağ'ın sonu ve Rönesans dönemi boyunca, heykel, atın torsu ve aslan parçalarından ibarettir. 1594'te, heykelin kalıntılarına hayran olan Michelangelo'nun öğrencisi Ruggero Bascapé, atın başını ve her iki hayvanın eksik bölümlerini yeniler.

Ata saldıran aslan heykeli ve resimleri, zafer ve yenilginin simgeleridir. Vahşi bir yaratığın, korkmuş, zarif bir aygırı parçalamasının gösterildiği eserler, aslanın bir metafor olarak, insanın hayvani güdülerine yakın, iç düzenini bozmaya yönelik olan ve vahşi yanını; atın ise, uysallaştırılmış iç güdülerini, duygu ve düşünceleri temsil ettiği sonucuna varılabilir.



Resim 82: Eugene Delacroix. *Fırtınadan Korkmuş At*. 1824. 24 x 32 cm, kağıt üzerine suluboya. Budapeşte Güzel Sanatlar Müzesi. Budapeşte, Macaristan.



Resim 83: Franz Marc. *Mavi At*. 1911. 84,5 x 112,5 cm, tuval üzerine yağlıboya. Lenbachhaus'taki Stadtische Galerisi. Münih, Almanya.

Avrupa'nın Romantik resminin en önemli ressamlarından olan Eugene Delacroix'nın at figürleri (Resim 82) oldukça hareketli ve etkileyicidir. Eserlerine çoğunlukla karmaşa ve direnç hislerinin hakim olduğu Fransız ressam, bu etkiyi at figürlerinin kafalarını çoğunlukla yana çevirmeleri yoluyla yaratır. Bu, bir anlamda dışavurumcu sayılabilecek etkinin yakalanması için tez çalışmaları kapsamında yapılan resimlerdeki at figürlerinde de kafalarını yanlara çevirmiş atlarla sıkça karşılaşılabılır (Resim 84). Kafasını yana çeviren atın pozu, ürkme ya da gerginlik durumlarının dışında, canlılığın güzelliğini poz vererek sergilemesi olarak veya başını yana eğmek koşuluyla mütevazilik ve şefkat göstermek olarak da yorumlanabilir.



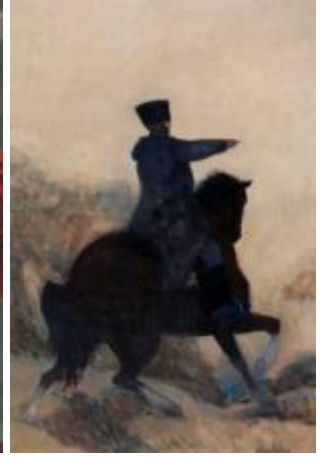
Resim 84: Aida Arghavanian. *Gordion'un Cenneti*. 2017. 100 x 100 cm, tuval üzerine yağlıboya.



Resim 85: John Faed.
*George Washington
Trenton'da Selama
Duruyor.* 1899. 142 x 105,5
cm, tuval üzerine yağlıboya.
Yale Üniversitesi Sanat
Galerisi. New Haven,
Amerika Birleşik Devletleri.



Resim 86: Jacques Louis David.
*Napolyon Saint-Bernard'ı Geçerken'den
detay.* 1801. 321 x 264 cm, tuval üzerine
yağlıboya. Versay Sarayı Ulusal Müzesi.
Versay, Fransa.



Resim 87: Avni Arbaş.
Atatürk. 1981. 146 x 97
cm, tuval üzerine
yağlıboya.

Önemli kişilerin at üzerindeki portreleri resim sanatı içinde kendine özgün bir daldır. Atı üzerinde, ayakları üzerindeki normal yayalardan daha yukarıda, hızlı ve heybetli olan insanların bu özelliklerinin resim sanatında etkili ve gerçekçi bir şekilde yansıtılabilmeleri için atları üzerinde resmedilmeleri doğaldır. Bu insanlar, diğer herkesten önce bir başka canlıyı fethetmiş, onun üzerine çıkarak güçlerini kanıtlamışlardır. Bu olguları yansıtabildiği gibi, portrelerde yer alan atın, bir anlamda binicisinin ruhunu da yansıtmakta olduğu kabul edilebilir. Jacques Louis David'in Napolyon portresinde (Resim 86), Napolyon'un yüz ifadesi oldukça sakin ve yumuşakken saçları rüzgarda vahşice savrulmuş, iki ayağı üzerine yükselmiş olan, kişnediği ağzının açıklığından varsayılabilir olan atı, belki de Napolyon'un ruhundaki hareketi ve fethetme arzusunu ifade etmektedir. Bu resimle karşılaştırıldığında, John Faed'in resmetmiş olduğu George Washington portresinin (Resim 85) resmediliş şeklinden, hem iki liderin ruhları arasındaki fark hem de o liderleri resmeden ressamın ruhları arasındaki fark gözlemlenebilir belki de. Her ressamın, resmine, kendi ruhunun, iç dünyasının, John Berger'in belirttiği gibi bakış açısının, bilinçli veya bilinçsiz olarak geçtiği kabul edilirse, Napolyon'u resmeden David, kendisi ve resmettiği konu arasında ortak bir ruh yakalamış, bir anlamda Napolyon'un gözünden görmeye çalışmış, kendisini Napolyon'un bedeni sayesinde resmetmiş olmalıdır. Buradan varılabilecek bir sonuç, belki resimdeki Napolyon ve atı gözlemlendiğinde, David'in ruhunun gözlemlendiğidir. Benzer durum Faed ve resmetmiş olduğu Washington için geçerlidir; Faed Washington'la ilgili

bildiklerini kendi bakış açısı ve iç dünyasıyla yoğurarak ortaya Washington görüntüsüne bürünmüş olarak kendi ruhunu, kendi portresini sunmaktadır denebilir.

Avni Arbaş'ın Atatürk portresi (Resim 87) incelendiğinde, Arbaş'ın Atatürk sevgisi de göz önünde bulundurulduğunda, portrede yer alan Atatürk'ün Arbaş'ın Atatürk'e duyduğu hayranlığın bir izdüşümü olduğu, portrenin, Arbaş'ın olmak istediği ideal kişiliğini yansıttığı varsayılabilir.



Resim 88: Muharrem Pire. *İsimless*. 2000. 30 x 39 cm, tuval üzerine yağlıboya.



Resim 89: Süleyman Saim Tekcan. *İsimless*. 2014. 54 x 79 cm, gravür.

Süleyman Saim Tekcan, 2017 ArtAnkara Sanat Fuarı'nda mizahi amaçlı olarak at figürlerini aynada kendisine bakarak yarattığını belirtmiştir ancak bu şakanın içinde gerçek payının olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır; görsel bir benzerlikten çok temsili bir benzerlik olarak ele alındığında, ressamın sözlerinin, atların kendisini yansıttığını ifade ettiği anlamı çıkarılabilir.

Çağdaş Türk resminin önemli isimleri olan Süleyman Saim Tekcan ve Muharrem Pire'nin resimlerinde benzer özelliklerle karşılaşılır. Konu, biçim ve yaklaşımları bakımında farklılık gösteren eserlerin bir ortak özelliği, at figürünün ağız kısmının bu eserlerde genellikle açık olarak resmedilmesidir. Pire'nin çoğunlukla kırmızı ve toprak renklerinde görselleştirdiği atlar, Tekcan'ın sıklıkla mavi tonlarında yaptığı baskılarının yanında daha az sayıda oluşturduğu kırmızı kahverengi tonlarındaki at figürlü baskı resimlerini akıllara getirir (Resim 89). İki sanatçı da renklerde sulu ve lekese bir yaklaşımla çalışırlar. Pire'nin eserlerinde doku ve lekeler daha ön plandadır (Resim 88). Benzerlikler olduğu gibi farklılıklar da vardır elbette; Tekcan'ın atlarının boyunları kalın ve sağlam resmedilmişken Pire'nin atlarının boyunları genellikle ince, esnek ve hareketli olarak yansıtılmıştır.



Resim 90: Habib Tohidi. 1998. 99 x 78,8 cm, karışık teknik.



Resim 91: Fevzi Karakoç. *Meydanda Kızıl Atlar*. 2010. 200 x 200 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Çağdaş İran resminin önemli sanatçılarından olan Habib Tohidi'nin çalışmalarında yaptığı renkli doğaçlamaların üzerinde tek renk kullandığı kompozisyonları çok etkileyicidir. Ressamın, tüm tuval boyunca tekrarlayacak şekilde kullanılmış olan at figürleri içeren eserleri vardır. Benzer bir şekilde at figürlerini çoğaltarak kullanan bir diğer sanatçı Fevzi Karakoç'tur. Üslupları birbirine benzeyen bu iki sanatçının eserlerindeki farklardan öne çıkanı; Tohidi'nin resimlerinde hareketsiz birer motif olarak görülebilen at figürlerinin (Resim 90) Karakoç resimlerinde hareketi yansıtacak şekilde resmedilmeleridir (Resim 91).

Habib Tohidi'nin "İsimsiz" adlı eseri (Resim 92) ve "Yarış Öncesi" adlı resim (Resim 93), iki farklı çalışma yönteminin resimde nasıl yankı bulduğunun incelenmesi için uygun kabul edilebilir. Tohidi'nin resminde, renkli katmanlar üzerine renkli katmanlar çalışılmış ve son olarak bu renkli katmanları canlılık adacıklarına ve figürlerine çeviren gri bir katman eklenmiştir. Delikli bir perdeden capcanlı bir iç dünyanın gözlemlendiği izlenimini yaratan kompozisyonla belki, at figürlerinin canlılığı ve hayatın kendisi vurgulanmak istenmiştir. "Yarış Öncesi"nde, nötr, soğuk bir ton yoktur ve katman katman çalışılmış resimdeki renklerle canlılık ve renklilik yakalanmaya çalışılmıştır. Buradaki figürler, hareketli ve canlı bir fonda adeta bir görünüp bir kaybolmakta, yer yer arka plandan çıkıp sonra tekrar fona dalmaktadırlar. İki resimde yansıtılan iç dünyaların birbirine benzediği ifade edilebilir ancak Tohidi bu dünyayı sade bir tonla örterek odaklama ve bir tür tekrar eden doku, bezeme yaratmaktadır. Tohidi'nin resminde seyirci, perde kalktığında görülecekleri merak ederse bir ihtimal karşılaşacağı "Yarış Öncesi"ndeki gibi bir ortam

olabilir. Aynı kültürde yetişmiş iki sanatçının benzer şekillerde çalışmaları olağan olduğu gibi, koşullar sonucu birbirilerinden sanat bakımından farklı durdukları noktalar da doğal olarak olabilir. İki sanatçının yarattıkları benzer ruhlu çalışmalar, İran Azerilerinde var olan renkli ve canlı iç dünyanın sinyallerini verir denebilir belki.



Resim 92: Habib Tohidi. *İsimsiz*. 2004. 99 x 78,8 cm, karışık teknik.



Resim 93: Aida Arghavanian. *Yarış Öncesi*. 2015. 30 x 20 cm, karışık teknik.

"Resimde Karşılaştırmalı At Figürleri" bölümüyle, insanın içsel hayatının, at figürü içeren resimlerle yansıtılması üzerinde durulmuştur. Resimlerde, atın metafor olarak temsil ettiği birçok konu ve olgu olmasıyla birlikte, ortaklık genellikle atın iyiliği, soyluluğu, uysallığı, evcilliği simgelemesidir. Bu noktalar, atın erdemlerini ve simgesel olarak da insanda bulunması beklenen erdemleri vurgular. Bir anlamda bu resimler, insanın kişiliğinin ve ruhunun, doğada yer alan tüm hayvanlar içinde, evcilleştirilmiş, uysal, soylu ve güzel bir at gibi olmasını belirtirler. Genelleme yoluyla varılabilecek bir anlatımla ifade edilecek olursa, at resimlerinin; insan, kendisini taşıyan ruhu, atı iyi eğitebilirse, efsaneler ve destanlardaki gibi atının kanatları üzerinde iyiliğe, mutluluğa ve huzura uçabileceğinin anlattığı kabul edilebilir.

4. BÖLÜM

TEZ KONUSU BAĞLAMINDA YAPILAN RESİM ÇALIŞMALARINDAN ÖRNEKLER

Sanatta Yeterlik tez çalışmaları içerisinde, üzerinde çalışılan resimler, mümkün olduğunca doğal süreçlere müdahale edilmeden, bu süreçlerle birlikte ilerletilmiştir: çeşitli malzemelerin birbirleriyle etkileşimi yoluyla ortaya çıkan lekeler, şekiller ve dokular, figürlerin şekillendirilmesinde ve resmin genel şeklini almasında önemli rol oynamışlardır. Resmin alt yapısını oluşturan ve kendiliğinden gelişen bu unsurlar incelenirken resmin sonraki aşamalarını oluşturacak olan figürlerin imgeleri şekillenmeye başlar. Bu yaklaşım, doğanın zorla şekillendirilmesinden farklı olarak, sanatın insan beceri ve düşüncesinin ortaya çıkardığı kalıplardan özgür bırakılarak olayların gelişimiyle şekillenmesini sağlar. Değiştirilmeye ihtiyacı olmayacak derecede bir güzelliğe sahip olan doğanın fark edilmesi, onunla uyumlu bir iş birliği yapılmasına ve sanatın bu ilişkiden doğmasına fırsat verir. Ortaya çıkan sanat, doğayı yansıtırken doğal süreçlerle el ele ilerlediği için insanla doğa arasındaki bağın yeniden kurulması ve güçlendirilmesini sağlamakta etkili olur.

Çalışmaların ilk basamağını, resim malzemelerinin tuval ve kağıt gibi ortamlar üzerinde serbestçe birbirleriyle etkileşime girmelerine izin verilmesiyle oluşturur. Malzemeler, kendi doğaları ve birbirleri arasındaki etkileşim yoluyla resmin ilk hareketini, doğadaki uyumu yansılar şekilde, yaratırlar. Resimler üzerinde çalışılmaya başlandığında belirlenmiş bir yol haritası, ortaya çıkması istenen veya beklenen figürler olmamaktadır. Uzakdoğu zen ustalarının meditasyon yöntemlerinde uyguladıkları türden zihnin düşüncelerden arındırılması ve bu şekilde "an"a ve onun içinde gerçekleşmekte olan olaylara yönelik duyu ve algıların açılması vardır (Adam: 2016). Akıldan çok kalbin yönetiminde, insanın gerçek özünün ortaya çıkarılarak başka bir insanla bağ kurulmasını sağlayacak bir ortamın, sanatın yaratılması, böylelikle alışılmış ve kalıplaşmış mantığın ötesinde çok daha derinlikli bir iletişimin sağlanması esas hedeftir. İnsanın kendisiyle ve başkalarıyla kurduğu iletişimin geliştirilmesi ve evrilmesi, insanlığın potansiyelinin daha etkili, insanlığa layık olacak şekilde kullanılması demektir.



Resim 94: Aida Arghavarian. *Sultan*. 2016. 42 x 29,7 cm, karışık teknik.

"Sultan" (Resim 94) adlı resimde serbestçe oluşmuş doku ve lekeler resmin oluşmasındaki esas itici güç ve odak noktası olurken sadece birkaç çizgi ve işaretle at figürü ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Sürekli olarak bağlantılar kurmak ve anlam çıkarmak çabasında olan çağdaş düşünce ve algıya sahip olan seyirci, resimle kendi çıkardığı anlamlar ve kurduğu kişisel bağ çerçevesinde etkileşirken oldukça hafif bir dokunuşla doku ve lekeler içinde koşmakta olan bir at görmeye yönlendirilir. Bu at, kafasının dik duruşu, seyirciye doğru sağlam ve kendinden emin bir hareketle ilerlemesi ve resmin kompozisyonunda merkezde ve hakim konumda olmasıyla "Sultan" adını hak etmektedir. Siyah ve beyazın tonlarının sunduğu imkanların araştırıldığı resimdeki hakim gri tonun, atın hareketli ama sakin havasıyla birleştiğinde huzur verici bir etki yaratılması hedeflenmiştir. Doku yoğunluğunun seyirci için yorucu olmaması için dokunun içinde çeşitli yerlerde beyaz alanlar bırakılmıştır. Atın üst kısmının, belinin ve ön bacaklarının belirginleşmesi için tek parça halinde siyah lekelerden faydalanılmıştır.

At figürünün Sanatta Yeterlik çalışmaları sürecinde, olasılıkların ve çeşitlerin kapsamlı olarak ele alınması, incelenmesi ve işlenebilmesi için, ilk çalışmalar siyah-beyaz olarak çalışılmış, daha sonradan siyah ve beyazın yanında bir renk daha kullanılmaya başlanmış ve son olarak da her çeşit rengin kullanıldığı çalışmalar yaratılmıştır. Bu yaklaşımla, renklerin sade ve az tutulduğu zaman, resmi oluşturan unsurların az olmasından dolayı figür ve doku ilişkisinin daha rahat gözlemlenebilmesi ve böylelikle biçimler üzerinde yapılan denemelerin çeşitlendirilmesi, etkilerin gözlemlenebilmesi daha kolay ve rahat olmuştur. Biçimlerin oluşumu, doku ve şekillerin etkileşim şekilleri ve ortaya çıkabilecek sonuçlar gözlemlenip rahat bir şekilde kavrandıktan sonra çalışmalara daha çok renk ve yeni boya malzemeleri gibi unsurların eklenmesi daha tatmin edici sonuçların çıkmasının önünü açmıştır.

"Sultan" resmine, tüm çizgilerin ve lekelerin birbirleriyle uyumlu bir ilişki içerisinde olması bakımından benzeyen bir çalışma "Koruyan At" (Resim 95) adlı resimdir. Bu resimde ön plandaki olan bir olgu "ritim"dır. Resmin alt yarısında bulunan atların beyaz yoğunluklu bacakları ve bacakların arasından görünmekte olan siyah yoğunluklu fon sayesinde oluşan dikey çizgiler, kompozisyonda adeta bir piyanonun siyah ve beyaz tuşları gibi bir görüntü ve hiyerarşik yapı oluştururlar. Bu gri-siyah lekesel resimde aslında bir müziğin melodisi gibi seyircide huzurlu, müzikal bir his, sakinleştirici bir etki yaratılmaya çalışılmıştır. Ön planı oluşturmak için kullanılmış olan dikey çizgiler ve lekeler, arka plandaki yatay ve yumuşak çizgileri dengeler. Resimde tüm çizgiler ve lekeler birbirini tamamlamaktadır. Ön kısımda kullanılan dikey çizgiler ve lekeler, esasen arkada yatay

ve yumuşak çizgileri dengeler. Siyah ve beyaz çizgilerin yarattığı hareket, resmin sağ üst köşesindeki beyaz alan ve eğimli çizgi ile kesilir. Hareketin aniden kesilmesi, küçük atların üzerine doğru eğilmiş, onları ezecek gibi bir çizgi olması resmin havasında bir gerilim yaratır. Tam da bu noktada resme adını veren "koruyan" at devreye girer. Bu resimdeki at esasen bütünlük imgesini vurgulamaktadır ve arkada mı önde mi olduğu belli olmayan koruyucu atın bacakları, öndeki küçük atların bacaklarından oluşmaktadır. Koruyan at, diğer atları üstten örter, içine çeker ve dış etkilere, yabancı olgulardan ayırır, sahiplenir. Diğer atlar farkında olsalar da olmasalar da onların iyiliğini gözetir, onları savunan bir yardımcısı vardır.



Resim 95: Aida Arghavanian. *Koruyan At*. 2016. 30 x 40 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Siyah-beyaz çalışmalarda, kullanılan kağıdın rengi, çalışmaların kompozisyonunda önemli yer alır. Bu çalışmalarda, doku ve yaratılan siyah-beyaz dış çizgiler, çalışmanın bir bütün olarak bir araya gelmesine katkıda bulunur. Bazı çalışmalarda, at figürlerinin çevresinde, figürlerin belirginleşmesinin sağlanması için büyük, siyah alanlar kullanılmıştır. Çalışmalardaki dokuların temellerini, açıktan koyuya giden gri tonları

oluşturmaktadır. Figürlerin çeşitli boyutlarda, küçük veya büyük olarak çalışılırken resmine göre bazen de figür, vücudunun belli bölümleri kompozisyonun dışında kalacak şekilde büyük olarak işlenir.

Burada yer alan, soyut, dışavurumcu ve figüratif olarak tanımlanabilecek resim çalışmalarının, seyirci için kahve falının yarattığı etkiye benzer bir etki yaratıldığının ifade edilmesi, böyle bir benzetme yapılması mümkündür. Bunun sebebi, kahve falında olduğu gibi resimlerde yoruma açık, yorumu teşvik edici bir etkinin yaratılmaya çalışılmasıdır. Falı okuyan kişi, bir Rorschach mürekkep lekesi testine bakıyormuşçasına, karşılaştığı leke ve şekilleri kendi iç dünyasının yönlendirmesiyle yorumlamaya ve anlamaya çalışır. Bu süreçte kişi, yorumları yoluyla bir başkasıyla ilgili bilgiler veya evrensel olgulardan çok kendi iç dünyasını ortaya koymaktadır. Resimlerde de, ressam kendi iç dünyasının yönlendirmesiyle çalışır ve yaratırken bir yandan da seyircinin kendi iç dünyasını gözlemleyebilmesi için uygun bir ortam / bir ayna yaratmış olur. At resimlerinde ulaşılması hedeflenen bir sonuç, doğal leke ve dokuların oldukça hafif bir şekilde işlenmesiyle, ressamın ve seyircinin hem kendi iç dünyalarını gözlemlemesi için yeterince soyut ve bir yandan da ortak bir paydada buluşabilmeleri için yeterli seviyede figüratif çalışmalar yaratmasıdır.

"Gövdeli At" (Resim 96) resminde sağlamlık, güçlü köklere sahip olmak gibi konular ön plandadır. Güçlü, kalın, zigzag çizgilerden oluşan at figürünün gövdesi kalın, bacakları daha kalındır ve adeta yerle bütünleşmektedir. Ortaya çıkmış olan at, güçlü kökleri olan bir ağaç veya bir heykeli andırmaktadır. Yaratılmış olan bu sağlamlık ve ağırlık hissinin yanında atın dinamik yapısının verilebilmesi için gövdenin ve bacakların yansıtıldığı kompozisyonun alt bölümünde, özellikle siyah dış çizgileriyle dokulu alanlardan ayrılan, beyaz, negatif alanlar bırakılmıştır. Ortada yer alan yoğun dokunun yorucu olması engellenmeye ve atın bir varlık olarak temelinde olan hareket ve özgürlük olgusunun bu şekilde korunmasına çalışılmıştır. Atın sırt ve bel kısmının vurgulanması için tek parça siyah renk kullanılmıştır ve o koyuluğu dengelemek amacıyla kompozisyonun sol ve alt kısımda beyazlık bırakılmıştır. Atın kafasının arkasına dikkat edilirse tekrarlayan iki tane at başı görülebilir. Tekrarlayan at başı ve bacak gibi unsurlara çalışmalarda sık rastlanabilir. Bunun nedeni, bu unsurların resimlere Fütürist akımda karşılaşılan benzer bir hareket etkisinin katılmasının yanında zengin ve kalabalık bir iç dünyanın temsili olarak kullanılması yoluyla anlamın katmanlandırılması ve güçlendirilmesidir. Bu tür bir resmetme biçiminin çalışmalara olağanüstülük kattığına da inanılmaktadır.



Resim 96: Aida Arghavanian. *Gövdeli At*. 2016. 160 x 40 cm, karışık teknik.

"Gövdeli At" resminde tekrarlamakta olan at başları, kompozisyonun sağ üst köşesindeki siyah yoğunluklu bölüme ve adeta iç dünyaya doğru ilerlerken, at figürünün gövdesi ve

temelleri, dış dünyayı simgelercesine beyaz olan bir fon üzerinde gösterilmişlerdir. Kompozisyondaki siyah ve beyaz dengesini oluşturan bu yapı, anlam bakımından da aydınlık ve karanlık, iç ve dış gibi kavramlar arasındaki dengenin de bir tür görselleştirilmesi olarak kabul edilebilir.

Renkli çalışmaların temelini oluşturulmasını sağlayan ilk aşama bazen siyah-beyaz lekelerin yaratılmasıyla başlamaktadır. Böyle durumlarda, resmin özünü oluşturan biçimleri bu ilk lekeler ortaya çıkarılır ve sonradan diğer renklerin de eklenmesiyle birlikte bu biçimler daha belirgin ve anlaşılır bir hal alırlar. "Yeşil Vadi" (Resim 97) ve "Yansıma" (Resim 98) adlı resimler ifade edildiği şekilde çalışılmış resimlere iyi birer örneklerdir. "Yeşil Vadi" resminde yer alan at figürü, çoğu resimde olduğu gibi deforme edilerek gerçekçilikten uzak, dışavurumcu bir biçimle işlenmiştir. Araştırmalar sonucu duygusal, biçimsel, estetik olarak tatmin edici olduğu anlaşılmış olan kalın ve geriye dönmüş boyun, ince bel, geniş basen, ince uzun bacaklar ve büyük nallar gibi özellikler, bu resimde açık ve net bir şekilde gözlemlenebilir. Resimde figürün büyük bir bölümü kompozisyonun içine sığdırılmıştır. Figürün büyük bir bölümünün sığdırılmasının yanında koyu dış çizgiler ve güçlü bir doku atın hareketsiz veya az hareketli olduğunu, şaha kalkmış veya bir sıçrama hareketinin ortasında olduğu şeklinde yorumlanabilir. Doğanın bir parçası ve bir anlamda doğanın hareketinin ve gücünün temsili olan at, yeşilin içinde, doğal ortamında olarak yansıtılmıştır ve resme huzur verici bir havanın hakim olduğu söylenebilir.

"Yansıma" resminde önceden ifade edildiği şekilde, Sanatta Yeterlik resim çalışmalarının ikinci devresini oluşturan, siyah-beyaz ve onların yanında bir rengin daha kullanılmış olduğu resimlerden biridir. Resimde atın vücudunun büyük bir kısmı kompozisyonun dışında tutulurken atın başı ve boynu merkezde yer almaktadır. Figürün içinde yer alan beyaz rengin yanında figürün etrafının büyük bir bölümünü mor renkli fon oluşturmaktadır. Mor renk maneviyatın bir simgesi olarak seçilmiştir ve atın başının etrafında kullanılmasıyla, düşünce dünyasının yansıtılmaya çalışıldığı ifade edilebilir. Mor renk, özellikle atın başında daha koyu tonlarla işlenmiştir ve bu sayede figürün öne çıkması amaçlanmıştır. Figürün etrafından geçen beyaz, ince renk de figürün sınırlarının belirlenmesinde rol oynamaktadır. Yüksek lisans çalışmalarında incelenmiş, üzerinde durulmuş ve çalışılmış olan, doğanın çok önemli ve köklü bir yapı taşı olan "ağaç", resmin sağ üst köşesinde yer almaktadır. Mor alanın içinde beyaz olarak saflığı temsil edercesine resmedilmiş olan ağacın altında, yine beyaz yoğunluklu olarak, ağacın yansıması gösterilmeye çalışılmıştır.



Resim 97: Aida Arghavanian. *Yeşil Vadi*. 2016. 40 x 30 cm, tuval üzerine yağlıboya.



Resim 98: Aida Arghavarian. *Yansıma*. 2016. 40 x 30 cm, tuval üzerine yağlıboya.

Resimlerin gerçekleştirilmesinde geçilen süreçler genellikle her eser için benzer veya ortaktır. Önemli farklılık renklerin seçiminde ortaya çıkar. Resimlerde esasen dokular ve dokulardan görsel olarak farklı sayılabilecek saf renkler kullanılmıştır. Bol renkle, çalışılan resimlerdeki amaç, seyircinin iç dünyasında yaratılan etkinin çeşitlendirilmesi ve özellikle de neşe duygusunun kuvvetlendirilmesidir.

Resimlerin bir kısmı ikili bir ilişki içerisinde birbirilerini tamamlayarak "denge" temasının ifade edilmesini sağlarlar. Bu tür çalışmaların siyah-beyaz renklerinde olanlarında,

resimlerden biri beyaz ağırlıklı bir görselliğe sahipse, diğesinde, tam tersi şekilde, siyah kullanımı ön plana çıkar. "Söğüt Ağacının Gizemi 1" (Resim 99) ve "Söğüt Ağacının Gizemi 2" (Resim 100) bu tür çalışmalara örneklerdir. Renkli olan bazı resimlerde, iki resim arasında soğuk ve sıcak renk ilişkisi bulunur; bir eser soğuk renklerin uyumundan faydalaniyorsa onun tamamlayıcı resmi sıcak renklerin öne çıktığı bir resim olur. Çalışmalar bu şekilde birbirilerini dengelemek üzere tamamlarlar. "Cennetin Atları" (Resim 101) ve "Işığa Coşku" (Resim 102) resimleri bu şekilde oluşturulmuş çalışmalardır. Benzer başka bir örnek, mavi tonlarından oluşan "Rüya" (Resim 103) ve kırmızılardan oluşan "Kahraman" (Resim 104) resimleridir.



Resim 99: Aida Arghavanian. *Söğüt Ağacının Gizemi I*. 2015. 110 x 200 cm, tuval üzerine yağlıboya.



Resim 100: Aida Arghavanian. *Söğüt Ağacının Gizemi II*. 2015. 110 x 200 cm, tuval üzerine yağlıboya.



Resim 101: Aida Arghavanian. *Cennetin Atları*. 2014. 100 x 200 cm, tuval üzerine yağlıboya.



Resim 102: Aida Arghavanian. *Işığa Coşku*. 2014. 100 x 200 cm, tuval üzerine yağlıboya.



Resim 103: Aida Arghavanian. *Rüya*. 2015. 100 x 120 cm, tuval üzerine yağlıboya.



Resim 104: Aida Arghavanian. *Kahraman*. 2015. 100 x 120 cm, tuval üzerine yağlıboya.

"Gölge" adlı resimde (Resim 105), iki at figürü mor rengin hakim olduğu bir ortamda, havada koşmaktadırlar. Bu gizemli atmosferde, ön planda olan at figürünün başı arkaya dönükken bu atın gölgesini temsil eden diğer at figürünün kafası ileriye bakmaktadır. Koşma yönü ve gitmek istediği yer aynı olan bu at figürleri, cesaret ve korku olguları arasında yer alan denge olgusunun yansıtılabilmesi için bu farklı yönlere bakıyor şekilde resmedilmişlerdir. İki figür, tek vücudu simgeler. Bu at, korkularıyla kendisi yüzleşerek cesareti bulur. Resme gizemli bir atmosfer katan mor rengin yanında saflığı ve masumiyeti temsil eden beyaz rengin tonlarıyla da figürler oluşturulmuştur.



Resim 105: Aida Arghavanian. *Gölge*. 2017. 90 x 100 cm, tuval üzerine yağlıboya.

"Gece-Gündüz" adlı resmin (Resim 106) sağ tarafında yer alan figür, gündüzü temsil eder. Tuval esasen siyah ve beyaz renklerin tonlarından oluşur. Çoğu resimlerdeki gibi tuval üzeri yağlıboya kullanılmıştır. Sol taraftaki geceyi temsil eden at figürü daha sakin dururken, diğeri havaya uçma çabasıındadır ve hareketi temsil eder. Bu resimde, gece, gündüz, sakinlik ve hareket hislerinin ifade edilmelerinde kullanılmıştır. Resimde renk

çeşitliliği oldukça kısıtlı tutulmuştur ve siyah renk ön plandadır. Atlar, lekesele olarak kullanılmış olan gri tonlarından, kırmızı ve beyazdan oluşturulmuştur. Figürleri oluşturan beyazın bir kısmı tuvalin kendi rengidir. Figürlerin üzerinde ve etrafında kullanılmış ince çizgiler, hareket ve heyecanın yansıtılması için kullanılmıştır.



Resim 106: Aida Arghavanian. *Gece-Gündüz*. 2017. 90 x 100 cm, tuval üzerine yağlıboya.

"Cihan" adlı resimde (Resim 107), Dünya'nın genel havası ve uzaydaki yeri, huzur ve sakinlik hisleriyle yoğurulmuş olarak hatırlatılır. Yaşam felsefesinde konuları fazla özelleştirmeye gerek duymadan hayata bakışımızın ne kadar doğru olduğunu sorgulatır. Daha da iyi olmamıza yardımcı olur. Buradaki atlar, yaşamı temsil ederek seyirciye fazla inceleme gereği vermekten öte Dünya'nın mavi huzuruna davet ederler. Ortadaki yuvarlağın içinde kullanılan yoğun beyaz renk, dikkati kompozisyonun merkezine çeker. Sarı rengin kullanılması, bu atmosfere mutluluk, parlaklık ve olumluluk aşılar.



Resim 107: Aida Arghavanian. *Cihan*. 2017. 100 x 70 cm, tuval üzerine yağılıboya.



Resim 108: Aida Arghavanian. *Sabah*. 2017. 80 x 80 cm, tuval üzerine yağlıboya.



Resim 109: Aida Arghavanian. *Öğlen*. 2017. 80 x 80 cm, tuval üzerine yağlıboya.

"Sabah" (Resim 108) ve "Öğlen" (Resim 109) adlı çalışmalar, birbirileriyle ilişkili olarak tasarlanmış ve yaratılmış çalışmalardandır. Burada, bir ikilik veya zıtlıktan çok bir durumun başka bir duruma dönüşmesi anlatılmaya çalışılmıştır: sabahın serin ve sakin saatlerinde hareketli bir şekilde güne başlayan at, öğlenin sıcak ve hareketli saatlerinde yorulur ve dinlenmeye çekilir. "Sabah" adlı resimde fonu oluşturan beyaz renk, günün erken saatlerinde yer alan sükuneti temsil etmesi amacıyla tercih edilmiştir. Beyaz rengin üzerine, özellikle siyah renkle çalışılmış olan figürün içerisinde hayatın ve hareketliliğin vurgulanması için kırmızı lekelere ve dokulara yer verilmiştir. Yeleyi oluşturan lekelerle aynı zamanda başın sağdan sola hareketi yansıtılmaya çalışılmışken, figürün arka bacaklarıyla da resmin solundan sağına doğru bir hareket çizgisi oluşturulmaya çalışılmıştır. "Öğlen" adlı resimde, kırmızı renk figürün çok daha büyük bir bölümünde, vücudunu kaplayacak şekilde kullanılmış, atın tüm organlarının yoğun hareket halinde bulunduğu ifade edilmeye çalışılmıştır. Figürün boyun ve baş bölgesinde kullanılmış olan soğuk renklerle hareketin tamamlandığı, vücudun yorulmaya ve soğumaya başladığı gösterilmek istenmiştir. Ön plana çıkan figürün hemen önündeki ikinci ve başı eğik olan at figürü, yorgunluğun bir duman gibi vücuttan çıkarak görülebilir hale gelmesini ifade etmek amacıyla çalışılmıştır. Özellikle soğuk günlerde, binicilik kulüplerinde çalıştırılan, koşturulan atların üzerinden çıkan yoğun duman gözlemlenebilir ve resimdeki ikinci figür bu duruma bir gönderme olması için resmedilmiştir. "Sabah" ve "Öğlen" adlı resimlerle at figürü üzerinden insanın ve doğanın günlük hayatının ilk koşusu ve molası ifade edilmeye çalışılmıştır: sabahtan öğlene kadar koşulur, yorulunur, mola verilir ve öğlenden akşama kadar sürecek olan ikinci koşuya hazırlanılır.

Aynı boyutlarda ve yatay kullanılan tuvaler üzerine çalışılan iki resim olan "Gökyüzünün Atları" (Resim 110) ve "Güneşin Atı" (Resim 111) adlı resimlerin oluşturulmasında yine yağlıboya kullanılmıştır. Gökyüzünün Atları resmi ağırlıkla soğuk renklerden oluşmaktadır. Güneşin Atı resmi de sıcak renklerin hakim olduğu bir çalışmadır. Yan yana asıldıklarında birbirini tamamlayan bu ikili resimlerden "Gökyüzünün Atları"nda, beyaz zeminin üstünde mavi ve mor dokularında oluşan at figürleri öne çıkar. Güneşin Atı resminde büyük kanatlı bir at figürü turuncunun tonlarıyla işlenmiş olarak resmin merkezinde yer alır. Buradaki iki eser, güneşi ve gökyüzünü temsil ederler. Hayatın en önemli unsurlarından seçilen bu iki unsuru, resimlerdeki at figürleri, metafor olarak temsil ederler.



Resim 110: Aida Arghavanian. *Gökyüzünün Atları*. 2017. 70 x 100 cm, tuval üzerine yağlıboya.



Resim 111: Aida Arghavanian. *Güneşin Atı*. 2017. 70 x 100 cm, tuval üzerine yağlıboya.

SONUÇ

İnsanın resim sanatının tüm dönemlerinde, farklı coğrafyalarda değişik kültürlerde yarattığı ilk figürlerden birisi at olmuştur. Sanatçılar tarihöncesi çağlardan itibaren yaşam çevrelerinde var olan atı çizimlerine, yontu ve kabartmalarına konu olarak seçmişlerdir ve böylelikle at, belki de insanlardan sonra en çok imge olarak ele alınan konu haline gelmiştir. Birçok coğrafi bölgenin sanat akımlarında, özellikle de Rönesans'tan Realizm akımına uzanan zaman diliminde yaratılmış olan Avrupa resim sanatında, kullanılan her imge, görüneni yansıttığı gibi metafor olarak da çeşitli başka anlam ve mesajların iletilmesi için kullanılmıştır. Dolayısıyla "at" figürünün kullanılmasında da çeşitli anlamların barındığı belirtilebilir.

Zarafetleri ve güçleriyle varlıklı olmayı temsil etmek için, görüntüleri çeşitli şekil ve malzemelerle işlenmiş olan atlar, ulaşımın da en önde gelen unsuru olarak insanlığın Dünya üzerindeki yolculuğunun en önemli elemanlarından. Truva efsanesinde, tüm bir topluluğa gücü temsil edecek bir hediye olarak dev at figürü sunulması, atın ve figürünün sadece binicileri için değerli olmasından çok insanlık için önemli birer simge olduğuna işaret eder. Metafor olarak işlev gören at imgesiyle, Yunan kültüründe olduğu gibi Mısır, Pers kültürlerinde ve daha birçok kültürde, özellikle resim sanatı içerisinde karşılaşılır. Bunlardan ötürü, insanlığın kültür yaşamının önemli bir parçası olan resim sanatında at figürleri yoğun bir şekilde yer bulmaktadır.

Resimler, her ne kadar farklı kültürler içerisinde yaratılmış olsalar da özlerinde, temalar ve biçim olarak birbirleriyle ortak özellikler sergilerler. Örneğin, Orta Çağ Avrupa'sının ressamaları, at anatomisini inceleyerek gerçekçi at figürlerini incelikli bir şekilde resmederken, Doğu resminde, gerçekçilikten çok, figürlerin stilize bir şekilde yansıtılmasına odaklanılmış, incelik ve ayrıntı resmin her tarafına yayılmış, resimde süslemeye yoğunlaşılarak ayrıntının resmin geneline yayılması sağlanmıştır. 20. yüzyılın önemli resim akımlarından olan Kübizm'deki anlayış, 15. yüzyılda Mehmed Siyah Kalem'in yaptığı resimlerle, aynı yüzey üzerinde bir nesnenin çeşitli açılardan görünümünün bulunması gibi, ortak özellikler sergiler.

Tez çalışmaları süresinde oluşturulan çalışmalara öncülük eden, ilham kaynağı olan ve anlayış olarak yakınlık hissedilen resimler ve ressamlar olmuştur. Bu çalışmalar ve sanatçılar arasında birbirine benzeyen, birbirini tamamlayanları ortaya çıkmıştır. Çeşitli mekan ve zamanlardan resim anlayışı olarak özdeş olan sanatçıların ortaya çıkması tez

çalışmalarını, araştırmalardaki düşünce boyutunu başka seviyelere taşımıştır; geniş bir çerçeveden bakıldığında tüm Dünya sanatçılarının birbirlerine bağlı olduğu, sanatçıların ve sanatın birbirine bağlı tek bir parça olduğu duygusu doğmuştur.

Sanatta Yeterlik tezinin son bölümünde yer alan, bazen soğuk bazen sıcak renkler kullanılarak, tek renkli resimler gerçekleştirilerek, doğaçlamadan faydalanılarak yapılmış çalışmalarla insan ve doğa arasındaki bağ, resimde at figürünün kullanılması yoluyla güçlendirilmeye çalışılmıştır. Bu çalışmalarla, biçemsel arayışlar sürdürülmüştür. Tuval üzerine yağlıboya, tuval ve kağıt üzerine akrilik ve çeşitli su bazlı boya malzemeleri kullanılarak, karışık teknik ve kolaj tekniklerinden yararlanılarak resim yapma tekniği iletilmeye çalışılmıştır. Çalışmalar ile seyircinin, karşılaştığı leke ve şekilleri kendi iç dünyasının yönlendirmesiyle yorumlaması ve anlaması hedeflenmiştir. Resimleri inceleyen seyircinin, sanatçının iç dünyasını gözlemlerken bir yandan da kendi iç dünyasıyla yüzleşmeye yönelmesine çalışılmıştır.

Tez çalışmaları sürecinde, tarih boyunca at, insanın yaşam ihtiyaçlarını karşılaması, efsanelerdeki kahramanlığı, edebiyatta ve sanatta yer almasıyla incelenmiştir. Yapılan resim çalışmalarında, gerçeklikten çok hayali dünyalar resmedilmiş, bu hayali dünyalarda yer alan atlar da, metafor olarak, insanın ruhunun bir anlamda görselleştirilmesidir.

Phaidros adlı eserde yapılan at arabası benzetmesindeki atlar gibi, resim çalışmalarında ortaya çıkan ruh, çalışmaların sonuçlarını farklı yönere götürmek istemiştir. Karanlık temalı bir resim ortaya çıktığında onu tamamlayıcı, olumlu, aydınlık, renkli bir resim ortaya çıkmıştır. Bu olgunun hayattaki ikilik algısını temsil ettiği, "denge" kavramını vurguladığı kabul edilebilir. İnsanın, tarih boyunca yarattığı resimlerde, olumlu ve olumsuz güdülerin etkisinde, iyiliğe yönelmesini temsil eden unsur, erdemleri, soyluluğu ve zarafeti bünyesinde toplayan at olmuştur. Olumlu ve olumsuz, iyi ve kötü, her türlü ikilik teması, insanın hayatında, yer ve zamandan bağımsız olarak, her zaman yer alan konular olduğu için, at figürü, geçmişte olduğu gibi bugün de hala resimlerde sıkça karşılaşılan bir unsurdur. Resimde yer alan at figürünün, insan için, çağlar boyunca, bilinçli veya bilinçsiz olarak, iyiliğe yönelmeyi temsil ettiği belirtilebilir ve iyiliğe yönelmek insanın esas amaçları arasında başta geldiği için, at figürü resim sanatında hep önemli olmuştur ve önemini korumaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

AND, Metin. (2014). *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

ALGAÇ, Ferhunde. (2007). *Avni Arbaş'ın Sanatında Boyasal Tavır Bağlamında Gelişen Soyutlama ve Lekeci Duyarlık*. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü: İzmir.

ASLANAPA, Oktay. (1989). *Türk Sanatı*. Remzi Kitapevi: Ankara.

ARNHEIM, Rudolph. (2007). *Görsel Düşünme*. Metis Yayınları: İstanbul.

AYDOĞDU, Elif. (2008). *İlköğretim Okullarındaki Öğrenci ve Öğretmenlerin Sahip Oldukları Okul Algıları ile İdeal Okula Algılarının Metaforlar (Mecazlar) Yardımıyla Analizi*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü: Eskişehir.

BENUĞUR, Şirin. (2000). *Plastik Sanatlarda At Figürüne Bir Bakış ve Süleyman Saim Tekcan'ın Riva Atları'nın Özgün Baskıresimlerle Yorumu*. Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi: Eskişehir.

BERGER, John. (1995). *Görme Biçimleri*. Metis Yayınları: İstanbul.

BERNADAC, Marie-Laure; BOUCHET, Paule du. (2008). *Picasso: Dahi ve Deli*. Çeviren: Cem İleri. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

BORATAV, Pertev Naili. (1984). *Köroğlu Destanı*. Adam Yayınları: İstanbul.

BUXTON, Richard. (2016). *Yunan Mitolojisi*. Çeviren: Ahmet Fethi Yıldırım. Alfa Yayıncılık: İstanbul.

DE BOTTON, Alain, ARMSTRONG, John. (2014). *Terapi Olarak Sanat*. Everest Yayınları: İstanbul.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. (2007). *Sanatın Öyküsü*. Remzi Kitabevi: İstanbul.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. (1992). *Sanat ve Yanılsama: Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi*. Çeviren: Ahmet Cemal. Remzi Kitabevi: İstanbul.

GÜLTEPE, Necati. (2014). *Türk Mitolojisi: Yeni Araştırmalar Işığında*. Resse Yayınları: İstanbul.

HAFTMANN, Werner. (1998). Marc Chagall. Thames and Hudson Ltd: Londra.

HENDRICKS, Bonnie. (2007). *International Encyclopedia of Horse Breeds*. University of Oklahoma Press: Norman.

HOMEROS. (2014). *İlyada*. Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi. İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul.

HOMEROS. (2014). *Odysseia*. Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi. İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul.

JUNG, Carl Gustav. (2016). *İnsan ve Sembolleri*. Çeviren: Hatice Mukaddes İlgün. Kabalcı Yayıncılık: İstanbul.

EMAMİ, Mohammad Reza. (2013). *Tarihteki Önemli Atlar*. Tarih Yayınları: Tahran.

FONER, Eric; GARRATY, John A. (1991). *The Reader's Companion to American History*. Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company: New York.

İPŞİROĞLU, Mazhar Şevket. (1985). *“Bozkır Rüzgarı”: Siyah Kalem – Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığında Bulunan Üstad Mehmet Siyah Kalem’in Resimlerinin Tıpkı Basımı*. Ada Yayınları: İstanbul.

KAHNG, Eik. (2013). *Delacroix and the Matter of Finish*. Santa Barbara Museum of Art: Santa Barbara.

MİNOVİ, Mojtaba. (2017). *Firdevsi ve Şiiri (Şehname'den Seçmeler)*. Çeviren: Prof. Dr. Nimet Yıldırım. Demavend Yayınları: İstanbul.

NAQUIN, Susan. (2009). *Giuseppe Castiglione / Lang Shining: A Review Essay*. T'oung Pao, Second Series, Vol. 95, Fasc. 4/5, pp. 393-412. Brill: Leiden.

NIETZSCHE, Friedrich. (2015). *İyinin ve Kötünün Ötesinde*. Tutku Yayınevi: İstanbul.

OSHERSON, Samuel; WARWICK, Donald P. (1973). *Comparative Research Methods*. Prentice-Hall: New Jersey.

ÖZEL, Mehmet. (1996). *Türkiye'nin Şaheserlerinden Örnekler*. T.C. Kültür Bakanlığı: Ankara.

PACCAGNINI, Giovanni. (1973). *Pisanello*. Phaidon Publishers Inc.: New York.

PECCATORI, Stefano; Zuffi, Stefano (ed.). (1999). *ArtBook: Kandinsky – Soyut Sanatın Öncüsü*. Metin: Paola Rapelli. Çeviren: Özge Özbek. Dost Kitabevi Yayınları: Ankara.

PLATON. (2013). *Devlet*. Çevirenler: Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz. Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul.

PLATON. (1943). *Phaidros-Yahut Güzellik Hakkında*. Yunan Klasikleri: 41 (Dünya Edebiyatından Tercümeler). Maarif Matbaası: İstanbul.

SARI, Eren. (2017). *Koroğlu*. Nokta E-Book International Publishing: Antalya.

SATIR, Menduha. (2012). *Resimde Kadın İmgesi*. T.C. Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi: Erzurum.

SERULLAZ, Arlette; Pomarede, Vincent; Rishel, Joseph J.; Johnson, Lee; Prat, Louis-Antoine; Liot, David. (1998). *Delacroix: The Late Work*. Thames and Hudson Ltd: Londra.

TDK [Türk Dil Kurumu]. (2011). *Büyük Türkçe Sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları: Ankara.

TOGHA, Reza. (2000). *İran Resmi*. Telif Yayınları: Tahran.

UÇKAN, Özgür. (1996). *Süleyman Saim Tekcan*. Bilim Sanat Galerisi: İstanbul.

UYŞAL, Arzu. (2009). *Çağdaş Görsel Kültürde Resimsel İmge ve Sanat Eğitiminde Yeni İmge Düzenleri*. T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Programı, Doktora Tezi: İzmir.

VAN GOGH, Vincent. (2006). *Theo'ya Mektuplar*. Çeviren: Pınar Kür. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

WELCH, Stuart Cary. (2010). *İran Resminde Safevi Dönemi Minyatürleri*. Çeviren: Ahmet Reza Togha. Telif Yayınevi: Tahran.

WELCH, Stuart Cary. (1996). *Persian Painting*. George Braziller: New York.

WHITEHEAD, Peter James Palmer; Boeseman, Marinus. (1989). *A Portrait of Dutch 17th Century Brazil*. North-Holland Publishing Company Amsterdam/Oxford/New York.

YILDIR, Erol. (2017). *Uccello'dan Gericault'ya Avrupa Resminde At İmgesi*. İstanbul Gelişim Üniversitesi Yayınları: İstanbul.

YILMAZ, Çiğdem. (2007). *Derrida'nın Metafor Kullanımı*. T.C. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi: İstanbul.

ADAM, Mad. (1.4.2016). *Eastern Philosophy: Wu Wei*. The School of Life. <https://www.youtube.com/watch?v=NvZi7ZV-SWI> (erişim: 5.8.2017)

ADAMEK, Pauline. (4.12.2012). *The Capitoline Lion Attacking a Horse - lecture at the Getty Villa*. Arts Beat La. <http://www.artsbeatla.com/2012/12/lion-attacking-a-horse-lecture/> (erişim: 7.9.2017)

ADAMS, Tim. (1.6.2014). *M.F. Husain: the barefoot 'Picasso' of Indian Art*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/01/mf-husain-barefoot-picasso-indian-art-civilization> (erişim: 2.9.2017)

ANONİM. (2017). *Don Quixote and Sancho Panza*. The National Gallery. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/honore-victorin-daumier-don-quixote-and-sancho-panza> (erişim: 7.7.2017)

ANONİM. (6 Aralık 2011). *In praise of...horses in literature*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/dec/05/in-praise-of-horses-literature> (erişim: 7.23.2017)

ARBEITER, Michael. (2015). *15 Fascinating Facts About Picasso's Guernica*. Mental Floss. <http://mentalfloss.com/article/63103/15-fascinating-facts-about-picassos-guernica> (erişim: 5.1.2017)

ARDIÇ, Mehmet Akif. (1.1.2014). *Köroğlu Destanı*. Gizli İlimler Kütüphanesi.
<https://gizliilimler.tr.gg/K.oe.ro%26%23287%3Blu-Destan%26%23305%3B.htm>

(erişim: 11.9.2017).

BRIGGS, Helen. (8 Mayıs 2012). *Mystery of horse taming "solved" by gene study*. BBC News. <http://www.bbc.com/news/science-environment-17943974> (erişim: 1.9.2017)

CHIN, Andrea. (11.6.2013). Maurizio Cattelan's 5 Horses at Fondation Beyeler. Designboom. <https://www.designboom.com/art/maurizio-cattelan-5-horses-at-fondation-beyeler/> (erişim: 25.8.2017).

CRANE, Patricia. (2017). *Medieval Times History of Horse Art: Art Depicts The Essential Role of Horses in the Life of Man During Medieval Times*. Horse Art: Horse Art and Gifts by Patricia Crane. <http://www.artbycrane.com/horse-art-history/horse-art-medieval.html> (erişim: 27.3.2016)

DEMİRCİ, Kristin. (2013). *Mitolojide ve Astrolojide Chiron*. Kristin Demirci: Astro Faculta. <http://www.kristindemirci.com/yazilar/mitolojide-ve-astrolojide-chiron/> (erişim: 18.9.2015)

ERSOY, Elif. (2015). *Jung'un Arketip Kavramı*. Aktüel Psikoloji: Ruh Sağlığı Haber Portalı. http://www.aktuelpsikoloji.com/d/file/jung_arketip.pdf (erişim: 15.2.2017)

ESİN, Emel. (2015). *Türk Sanatında At*. Tarih Tarih Yayınevi. <https://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=366264> (erişim: 7.5.2016)

GÖKBAKAR, Soner Zeki. (2015). *Avni Arbaş: Resimle Bütünleşen Bir Hayat*. Docplayer. <http://docplayer.biz.tr/2973537-Avni-arbas-resimle-butunlesen-bir-hayat.html> (erişim: 7.9.2017).

GRIMES, William. (9.6.2011). *Maqbool Fida Husain, India's Most Famous Painter Dies at 95*. The New York Times. <http://www.nytimes.com/2011/06/10/arts/design/maqbool-fida-husain-indias-most-famous-painter-dies-at-95.html?mcubz=0> (erişim: 2.9.2017)

HAMBURGER, Alexandra. (22 Ekim 2014). *The significance of the horse in ancient Greece*. It's All Greek. <https://itsallgreeklondon.wordpress.com/2014/10/22/the-significance-of-the-horse-in-ancient-greece/> (erişim: 8.8.2017)

HAUGHTON, Brian. (30 Mart 2011). *The White Horse of Uffington*. Ancient History Encyclopedia. <http://www.ancient.eu/article/229/> (erişim: 22.8.2017)

HILLS, David. (2011). *Metaphor*. Stanford Encyclopedia of Philosophy. <https://plato.stanford.edu/entries/metaphor/> (erişim: 21.8.2017)

HORSETALK.CO.NZ. (25.9.2016). But is it art: How 12 horses ignited the Arte Povera movement. Horsetalk.co.nz. <https://www.horsetalk.co.nz/contact/#axzz4sJuvP5ec> (erişim: 18.8.2017)

KIMMELMAN, Michael. (29.4.1996). *Art Review; When Chagall First Learned to Fly*. The New York Times. <http://www.nytimes.com/1996/03/29/arts/art-review-when-chagall-first-learned-to-fly.html?mcubz=0> (erişim: 18.8.2017)

KOCATÜRK, Vasfi Mahir. (2012). *Firdevsi ve Şehname*. Türk Edebiyatı Antolojisi. Edebiyat Yayınevi. <http://www.liseedebiyat.com/ders-notlari/31-9-sinif-tuerk-edebyati10/1860-frdevs-ve-ehname.html> (erişim: 10.8.2016)

MALEKI, Rahman Ahmadi. (2001). *Sultan Mohammad, The Painter*. Caroun Art and Cultural Centre. <http://www.caroun.com/Research/Art/SultanMohammad/SultanMohammad.html> (erişim: 18.2.2016)

MARTER, Joan. *The Legacy of Alexander Calder*. International Sculpture Center: Publisher of Sculpture Magazine. <http://www.sculpture.org/documents/scmag98/calder/sm-caldr.shtml> (erişim: 9.9.2017).

MICCHELLI, Thomas. (8.4.2014). *Unfettered Simplicity: Susan Rothenberg's Horses*. Hyperallergic. <https://hyperallergic.com/113162/unfettered-simplicity-susan-rothenbergs-horses/> (erişim: 8.8.2017)

MINDER, Joseph. (30.7.2014). *Back to the Cave of Altamira in Spain, Still Controversial*. The New York Times: <https://www.nytimes.com/2014/07/31/arts/international/back-to-the-cave-of-altamira-in-spain-still-controversial.html?mcubz=0> (erişim: 10.9.2017)

MOSS, Donny. (30.6.2015). *Live Horse Exhibit at NYC Art Gallery Triggers Backlash and Protests (Video)*. Their Turn: The Social Justice Movement of Our Time. <https://theirturn.net/2015/06/30/live-horse-exhibit-triggers-protests/> (erişim: 21.8.2017).

MUMCU, Uğur. (3.4.1987). *Cumhuriyet Gazetesi, Gözlem: Uğur Mumcu*. Uğur Mumcu Araştırmacı Gazetecilik Vakfı.

http://www.umag.org.tr/default.asp?l=tr&kid=2&alt_kid=13&alt_kid1=41

(erişim: 12.9.2017)

OOSTERBEK, Luiz. (2011). *Lascaux Cave Paintings Session: Chrnicle of the Sessions*. Bradshaw Foundation.

http://www.bradshawfoundation.com/lascaux/lascaux_symposium.php

(erişim: 8.24.2017)

PERLSON, Hill. (2.5.2016). *Xavier Veilhan to Bring Schwitters-Inspired Studio to Venice Biennale: He has big plans for the French pavilion*. Artnet News.

<https://news.artnet.com/exhibitions/xavier-veilhan-venice-biennale-musical-485933> (erişim: 30.8.2017)

PIOCH, Nicolas. (2002). *Degas, Edgar: Race Horses*. Webmuseum, Paris.

<https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/degas/race-horses/> (erişim: 2.9.2017)

SABAN, Ahmet. (2006). *Okula İlişkin Metaforlar*. Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi Dergisi. Yaz 2008, Sayı 55, ss: 459-496.

https://www.pegem.net/dosyalar/dokuman/36365-2011060393525-06_sabanahmet.pdf (erişim: 9.11.2015)

STEWART, Jessica. (19.5.2017). *Giant White Horse Leaps Toward a Girl in Amazing Venice Biennale Installation*. My Modern Met: Share, Inspire, Connect.

<http://mymodernmet.com/clauda-fontes-the-horse-problem/> (erişim: 3.9.2017)

STONARD, John-Paul. (19 Mayıs 2017). *Hokusai: the Great Wave that swept the world*. The Guardian.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/may/19/hokusai-japanese-artist-late-blossoming-great-wave-mount-fuji> (erişim: 7.9.2017).

THE EDITORS OF ARTNEWS. (25.6.2015). *Kounellis Horses Have First U.S. Showing at Gavin Brown's Enterprise*. Artnews.

<http://www.artnews.com/2015/06/25/kounellis-horses-have-first-u-s-showing-at-gavin-browns-enterprise/> (erişim: 21.8.2017).

TOLLES, Thayer. (2010). Heilbrunn, Timeline of Art History: *Frederic Remington (1861-1909)*. The Met. http://www.metmuseum.org/toah/hd/remi/hd_remi.htm

(erişim: 1.9.2017)

VANEGAS, Karen. (17.7.2013). *An Introduction to Arte Povera: A Group of Anti-Elitist Artists Started the Movement*. Artnet News. <https://news.artnet.com/market/an-introduction-to-arte-povera-32829> (erişim: 3.10.2017)

karşılaştırmalı at figürleri

by Aida Arghavanian

Submission date: 06-Oct-2017 11:59AM (UTC+0300)

Submission ID: 858302903

File name: intihal_raporu_041017.pdf (661.13K)

Word count: 18618

Character count: 126935

karşılaştırmalı at figürleri

ORIGINALITY REPORT

8%

SIMILARITY INDEX

7%

INTERNET SOURCES

2%

PUBLICATIONS

2%

STUDENT PAPERS

PRIMARY SOURCES

1

www.idildergisi.com

Internet Source

1%

2

kaderim.bz.tc

Internet Source

1%

3

es.scribd.com

Internet Source

1%

4

documents.tips

Internet Source

1%

5

edebiyatkultur.com

Internet Source

1%

6

www.edebiyadvesanatakademisi.com

Internet Source

1%

7

Submitted to Yeditepe University

Student Paper

<1%

8

IŞILDAK, Suat. "Yaratmada ilk adım: İmge ve imgelem", Balıkesir Üniv. Necatibey Eğitim Fak., 2008.

Publication

<1%

9	www.webressam.net Internet Source	<1 %
10	Submitted to Ahi Evran Aniversitesi Student Paper	<1 %
11	www.sarkisozlerim.gen.tr Internet Source	<1 %
12	tr.scribd.com Internet Source	<1 %
13	prezi.com Internet Source	<1 %
14	www.kisa-bilgi.com Internet Source	<1 %
15	www.historygraphicdesign.com Internet Source	<1 %
16	www.metinsert.com Internet Source	<1 %
17	www.kisiler.org Internet Source	<1 %
18	dbpedia.org Internet Source	<1 %
19	panteidar.wordpress.com Internet Source	<1 %
20	Submitted to Canakkale Onsekiz Mart	

21

artfulliving.com.tr

Internet Source

<1 %

22

www.ekevakademi.org

Internet Source

<1 %

23

www.yeniakademya.org

Internet Source

<1 %

24

tr.wikipedia.org

Internet Source

<1 %

25

BADAV, Deniz. "Resim sanatında ve sanat eğitiminde imge", Trakya Üniversitesi, 2009.

Publication

<1 %

26

webdenet.com

Internet Source

<1 %

27

www.odevsel.com

Internet Source

<1 %

28

kelimeler.net

Internet Source

<1 %

29

doganramazan.blogcu.com

Internet Source

<1 %

30

haberler.com

Internet Source

<1 %

31

Internet Source

<1 %

32

thetrottingtrestle.co.za

Internet Source

<1 %

33

Basbug, Turan. "CAGDAS TURK RESIM
SANATINDA AT TASVIRLERI", Idil Journal of
Art and Language, 2012.

Publication

<1 %

Exclude quotes Off

Exclude matches Off

Exclude bibliography Off