



**T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**1950'DEN GÜNÜMÜZE TÜRK RESMİNDE
HAYVAN FİGÜRLERİ
Yüksek Lisans Tezi**

Armağan YALÇIN

BURSA 2021



T.C.

**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

1950'DEN GÜNÜMÜZE TÜRK RESMİNDE

HAYVAN FİGÜRLERİ

Yüksek Lisans Tezi

Armağan YALÇIN

Danışman:

Doçent Sezin TÜRK KAYA

BURSA 2021

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı	: Armağan YALÇIN
Üniversite	: Uludağ Üniversitesi
Enstitü	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anasanat Dalı	: Resim
Tezin Niteliği	: Yüksek Lisans Tezi
Sayfa Sayısı	: viii + 80
Mezuniyet Tarihi	: 06 / 05 / 2021
Tez Danışmanı	: Doçent Sezin TÜRK KAYA

1950'den Günümüze Türk Resminde Hayvan Figürleri

Bu çalışmada 1950 sonrası Türk resim sanatında kullanılan hayvan figürü betimlemeleri incelenmiştir. Özellikle 1950'den günümüze kadar olan süreç içerisinde eserlerinde hayvan figürü betimlemelerine yer veren sanatçılar ele alınmıştır. Bu kapsamda tez çalışmasının amacı, 1950'den günümüze Türk resminde hayvan betimlemelerinin yer aldığı eserlerin incelemesi ve bu eserlerin Türk resim sanatına olan katkılarının neler olduğunun araştırılmasıdır.

Hayvan figürlerinin ilk örnekleri mağara duvarlarına yapılan çizimlerle ortaya çıkmaktadır. Mağara sanatı ile başlayan bu serüven medeniyetlerin oluşumu ile ilerleme kaydetmiştir. Tunç Çağı, Mısır Erken dönemi, Geç Antik dönem, Ortaçağ, Erken Hristiyan sanatı ve Rönesans gibi sanat hareketleri içerisinde vücut bulup farklılık gösteren hayvan betimlemeleri, Türk resim sanatında ve özelliklede 1950 sonrası dönemde kullanım açısından benzerlikler göstermektedir.

Araştırma sırasında, 1950'li yıllar ve beraberinde devam eden süreçte Türk resim sanatı içinde hayvan figürlerinin Anadolu motiflerinden, simgelerden ya da sanatçıların kendi hayatlarında yer etmiş enstantanelerden beslendiği tespit edilmiştir.

“1950’den Günümüze Türk Resminde Hayvan Figürleri” isimli bu yüksek lisans tezinde, “Tarih Boyunca İnsan Hayvan İlişkisinin Seyri”, “Sanat Eserlerinde Tasvir Edilen Hayvan Figürlerinin Temsili Anlamları” ve “1950’li Yıllardan Günümüze Türk Resminde Hayvan Betimlemeleri” başlıkları altında hayvan betimlemelerine yakından bakılmıştır. Yer verilen sanatçıların teknik ve sanatsal altyapıları incelenmiştir. Bu incelemeler neticesinde elde edilen bilgiler tez çalışması içinde sunulmuştur.

1950 sonrası Türk resim sanatında yaptığı eserlerde hayvan figürleri kullanan sanatçılar incelenmiş, yaşayan ve iletişim kurulabilen sanatçılardan Fulya Çetin, Seydi Murat Koç gibi sanatçılar ile röportajlar yapılmıştır.

Araştırmacı tez çalışması kapsamında özgün işler üretmiş ve çalışmalarına tezin içerisinde yer vermiştir. Özgün çalışmalar, araştırmacının hayvan betimlemelerindeki sanatsal yorumunu ifade etmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Hayvan Figürü, Hayvan Betimlemesi, Hayvan İmgesi, Türk Resim Sanatı

ABSTRACT

Name and Surname : Armağan YALÇIN
University : Uludag University
Institution : Social Science Institution
Field : Painting
Degree Awarded : Master
Page Number : viii + 80
Degree Date : 06 / 05 / 2021
Supervisor (s) : Doçent Sezin TÜRK KAYA

Animal Figures in Turkish Painting since 1950

In this study, depictions of animal figures used in Turkish painting art after 1950 were examined. Especially in the period from 1950 until today, the artists who included animal figures in their works were discussed. In this context, the purpose of the thesis study is to examine the works that include animal depictions in Turkish painting since 1950 and to investigate the contributions of these works to Turkish painting art.

The first examples of the animal figures are the ones which were drawn on the walls of caves. Starting with the cave art, this adventure have made a progress together with the formation of the civilizations. Animal figure depictions that take place in different historical periods like Bronze Age, Early Egypt Era, Late Antiquity, Middle Ages, Early Christian Art and Renaissance show similarities in terms of use in Turkish painting art especially the period after 1950 to the present.

During the survey it has been determined that the animal figures in Turkish paintings have been fed from Anatolian themes, symbols or the snapshots from the artists' own lives.

In this master thesis, entitled “Animal Figures in Turkish Painting from 1950 to the Present” animal depictions were examined closely in three periods; 'The Course of Human-Animal Relationship Throughout History ', 'Representative Meanings of Animal Figures Depicted in Artworks ', and 'Animal Depictions in Turkish Painting from the 1950s to the Present'. The technical and artistic infrastructures of the artists who took part in the periods were examined. The information obtained as a result of these examinations is presented in the thesis study.

Artists who used animal figures in their works in Turkish Painting after 1950 were examined, and interviews were made with artists such as Fulya Çetin and Seydi Murat Koç, who are alive and contactable artists.

The researcher has produced original works within the scope of his thesis and included his studies in the thesis. Original works aim to express the artistic interpretation of the researcher in animal depictions.

Key Worlds: Animal Figure, Animal Description, Animal Image, Turkish Painting Art

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI

ÖZET-----	i
ABSTRACT-----	iii
İÇİNDEKİLER-----	v
RESİM LİSTESİ-----	vii
GİRİŞ-----	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİH BOYUNCA İNSAN HAYVAN İLİŞKİSİNİN SEYRİ

1. TARİH BOYUNCA İNSAN HAYVAN İLİŞKİSİNİN SEYRİ-----	4
--	---

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT ESERLERİNDE TASVİR EDİLEN HAYVAN FİGÜRLERİNİN TEMSİLİ ANLAMLARI

2.1 BATI SANATINDA HAYVAN FİGÜRÜNÜN GELİŞİM SÜRECİ-----	6
2.2 MAĞARA RESİMLERİNDE HAYVAN TEMSİLLERİ-----	6
2.3 ANTİK YUNAN VE MİSİR SANATINDA HAYVAN TEMSİLLERİ-----	9
2.4 HRİSTİYAN ROMA SANATINDA HAYVAN TEMSİLLERİ-----	12
2.5 DİNİ RESİMLERDE HAYVAN TEMSİLLERİ-----	13
2.6 MİTOLOJİK SAHNELERDE HAYVAN TEMSİLLERİ-----	17
2.7 TARİH RESİMLERİNDE HAYVAN TEMSİLLERİ-----	20
2.8 PORTRE RESİMLERİNDE HAYVAN TEMSİLLERİ-----	23
2.9 AV RESİMLERİNDE HAYVAN TEMSİLLERİ-----	29
2.10 NATÜRMORT RESİMLERDE ÖLÜ HAYVAN TASVİRLERİ-----	32
2.11 MODERN SANATTA HAYVAN TASVİRLERİ-----	33

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1950'Lİ YILLARDAN GÜNÜMÜZE TÜRK RESMİNDE HAYVAN BETİMLEMELERİ

3.1 TÜRK SANATINDA TANZİMAT İLE BATIYA YÖNELİŞ-----	36
3.2 1950'DEN GÜNÜMÜZE TÜRK RESMİNDE HAYVAN BETİMLEMELERİ--	39
3.2.1 CEMAL TOLLU (1899-1968)-----	40
3.2.2 ABİDİN ELDEROĞLU (1901-1974)-----	42
3.2.3 FİKRET MUALLA (1903-1967)-----	44

3.2.4 <i>BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU (1911-1975)</i> -----	46
3.2.5 <i>CİHAT BURAK (1915-1994)</i> -----	48
3.2.6 <i>NEDİM GÜNSÜR (1924-1994)</i> -----	50
3.2.7 <i>MEHMET GÜLERYÜZ (1938)</i> -----	52
3.2.8 <i>NEŞE ERDOK (1940)</i> -----	54
3.2.9 <i>GÜLSÜN KARAMUSTAFA (1946)</i> -----	57
3.2.10 <i>KEZBAN ARCA BATİBEKİ (1956)</i> -----	58
3.2.11 <i>FULYA ÇETİN (1970)</i> -----	60
3.2.12 <i>SEYDİ MURAT KOÇ (1981)</i> -----	63
3.2.13 <i>İLKE KUTLAY (1982)</i> -----	66
SONUÇ -----	68
ESER METNİ -----	71
KAYNAKÇA -----	77

RESİM LİSTESİ

Resim 1 MÖ 21.000-13.00 İspanya Altamira Mağarası, “Koşan Geyik”	8
Resim 2 MÖ 21.000-13.00 İspanya Altamira Mağarası, “Bizon”	8
Resim 3 MÖ 17.00-15.00, Mağara Resmi, Lascaux, Fransa, “Vahşi At”	9
Resim 4 MÖ. 480, Ashmolean Müzesi, Oxford, İngiltere, “Europe Boğa Zeus’un Üstünde”	10
Resim 5 MÖ 1429-1375, Fresk, Nebamon’un mezarı, Teb. British Museum, Londra, “Av Sahnesi”	11
Resim 6 Mozaik, Misis Mozaığı, 4.yy, ADANA MÜZESİ, Adana, Türkiye	12
Resim 7 1379-83, Ahşap Üzerine Tempera, 80x51 cm, Hamburg, “Master Bertram: Hayvanların Yaratılışı”	13
Resim 8 450, Mozaik, Galla Placidia Anıt Mezarı, Ravenna, “İyi Çoban İsa”	14
Resim 9 975, Gerona Beatus,tan Parşömen Üzerine Mat Boya, 40x60 cm, San Salvador de Tabara Manastırı. Katedral Bölümleri Müzesi, Gerona “Nuh’un Gemisi”	15
Resim 10 Leonardo Da Vinci, 1508-15, Panel Üzerine Yağlıboya, 130x77,5 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa, “Leda”	18
Resim 11 Leonardo Da Vinci, 1517-18, Kağıt Üzerine Siyah Tebeşir, 278 x 184 mm Royal Library, Windsor, “Atlı Anıt”	19
Resim 12 Leonardo Da Vinci, 1513-15, Kağıt Üzerine Kalem, Mürekkep, 271x204 mm, Royal Library, Windsor, “Kedi Eskizleri”	19
Resim 13 Leonardo Da Vinci, 1513-15, Kağıt Üzerine Kalem, Mürekkep, 298 x 212 mm, Royal Library, Windsor, “At Eskizleri”	19
Resim 14 Paolo Uccello, 1450-60, Ahşap Üstüne Tempera, 181x320 cm. Galeria degli Uffizi, Floransa, “San Marino Savaşı”	20
Resim 15 Pablo Picasso, 1937, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 349x776 cm. Reina Sofía Müzesi, Madrid, “Guernica”	21
Resim 16 Jacques-Louis David, 1800, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 261x221 cm. Musée national Malmaison, Fransa, “Alpleri Geçen Napolyon”	22
Resim 17 TIZIANO Vecellio, c. 1565, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 76 x 69 cm, National Gallery, London, “Zaman Alegorisi”	23
Resim 18 Giuseppe Arcimboldo, Earth, 1566, Oil On Panel, 70 x 49 cm, Private collection, “Portre”	24
Resim 19 Jan Van Eyck, 1434, Meşe Üzerine Yağlı Boya, 82,2 x 60 cm, Londra Ulusal Galerisi, “Arnolfini’nin Evlenmesi”	26
Resim 20 Diego Velázquez, 1434, Yağlı Boya, 318 x276 cm, Prado Müzesi, Madrid, “Nedimeler”	28
Resim 21 Yaşlı Pieter Brueghel, 1565, Pano Üzerine Yağlı Boya, 117 x162 cm, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya, “Karda Avcılar”	30
Resim 22 Gustave Courbet, 1867, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 355 x505 cm, Besançon Güzel Sanatlar Müzesi, Fransa, “Geyiği Öldürmek”	31
Resim 23 Jan Weenix, 1716, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 173 x154 cm, Boijmans Van Beuningen Müzesi, Rotterdam, “Ölü Kuğu”	32
Resim 24 Erdwin Landseer, 1839, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 69,2 x88,9 cm, “Onur ve küstahlık”	34
Resim 25 Franz Marc, 1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 112x84,5 cm, Städtische Galerie, Münih, Almanya “Mavi Süvari”	35
Resim 26 Şeker Ahmed Paşa, T.y, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x181 cm, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi “Orman”	37
Resim 27 Osman Hamdi Bey, 1906, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 221,5x120cm, Pera Müzesi Suna Ve İnan Kıraç Vakfı “Kaplumbağa Terbiyecisi”	38
Resim 28 Cemal Tollu, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90,5 X 121 cm “Ankara’da Keçiler”	41
Resim 29 Cemal Tollu, Duvar Pano, 150 X 200 cm “Keçili Kompozisyon”	42
Resim 30 Abidin ELDEROĞLU, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 9X22 CM, “İsimsiz”	43
Resim 31 Geyik motifli Ankara yazması	43

<i>Resim 32 Fikret Mualla, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 20X10,5 CM, "İsimsiz"</i>	44
<i>Resim 33 Fikret Mualla, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 27X21 CM, "Yılbaşı Hindisi"</i>	45
<i>Resim 34 Fikret Mualla, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 20X10,5 CM, "Arka Detay"</i>	46
<i>Resim 35 Bedri Rahmi EYÜBOĞLU, Karton Üzeri Guaj Boya, 47X35 CM, "İsimsiz"</i>	47
<i>Resim 36 Bedri Rahmi EYÜBOĞLU, Kağıt Üzerine Keçeli Kalem, 12X21 CM, "Balık"</i>	47
<i>Resim 37 Cihat Burak, Serigrafi, 50X70 CM, "İsimsiz"</i>	48
<i>Resim 38 Cihat Burak, Serigrafi, 50X70 CM, "Margo"</i>	49
<i>Resim 39 Nedim Günsür, Kağıt üzerine Eskiz, 30X19 CM, "Onuncu Köy"</i>	50
<i>Resim 40 Nedim Günsür, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50X80 CM, "Onuncu Köy"</i>	51
<i>Resim 41 Mehmet Gülleryüz, Tual Üzerine Yağlıboya, 200 x 200 cm, "Marsyas ve Apollon I, Titian'a Saygı"</i>	52
<i>Resim 42 Mehmet Gülleryüz, Kalıp Kağıt Üzerine Kurşun Kalem, "Kendim"</i>	53
<i>Resim 43 Neşe Erdok, Kağıt Üzerine Kurşun Kalem, 23X16.5 CM, "İsmail"</i>	54
<i>Resim 44 Neşe Erdok, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130X162 CM, "Gece Yoldal"</i>	55
<i>Resim 45 Neşe Erdok,, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x100 cm, "Yan Balkondaki Papağan"</i>	56
<i>Resim 46 Neşe Erdok , Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x80 cm, "Baykuşlu Otoportre"</i>	56
<i>Resim 47 Gülsün Karamustafa, Tekstil kolaj, 250X190 CM, "Kaplaniye"</i>	57
<i>Resim 48 Kezban Arca Batıbeki, Tuval Üzerine Yağlı Boya-Kolaj, 70x90 CM, "Deep Blue"</i>	58
<i>Resim 49 Kezban Arca Batıbeki, Tuval Üzerine Yağlı Boya-Kolaj, 50x50 CM, "Deep Blue"</i>	59
<i>Resim 50 Fulya Çetin, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110X250 CM, "İsimsiz"</i>	61
<i>Resim 51 Fulya Çetin, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150X100 CM, "İsimsiz"</i>	63
<i>Resim 52 Fulya Çetin, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150X100 CM, "İsimsiz"</i>	63
<i>Resim 53 Seydi Murat Koç, Tuval Üzerine Akrilik ve Mürekkepli Kalem, 80X60 CM, "İnsanlar Alemi No.5"</i>	64
<i>Resim 54 Seydi Murat Koç, Tuval Üzerine Akrilik ve Mürekkepli Kalem, 140X90 CM, "İnsanlar Alemi No.2"</i>	65
<i>Resim 55 İlke Kutlay, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 180x130 CM, "İsimsiz"</i>	66
<i>Resim 56 İlke Kutlay, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 180x130 CM, "İsimsiz"</i>	67
<i>Resim 57 Tuval Üzerine Yağlı Boya & Boardmaker, 90x116 CM "İsimsiz"</i>	71
<i>Resim 58 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x100 CM, "İsimsiz"</i>	71
<i>Resim 59 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110x110CM, "İsimsiz"</i>	71
<i>Resim 60 Tuval Üzerine Yağlı Boya & Boardmaker, 90x110 CM, "İsimsiz"</i>	72
<i>Resim 61 Tuval Üzerine Yağlı Boya & Boardmaker, 90x100 CM, "İsimsiz"</i>	72
<i>Resim 62 Tuval Üzerine Yağlı Boya & Boardmaker, 60x80 CM, "İsimsiz"</i>	72
<i>Resim 63 Tuval Üzerine Yağlı Boya & Boardmaker, 90x100 CM, "İsimsiz"</i>	73
<i>Resim 64 Tuval Üzerine Yağlı Boya & Boardmaker, 90x100 CM, "İsimsiz"</i>	73
<i>Resim 65 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x100 CM, "İsimsiz"</i>	74
<i>Resim 66 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x100 CM, "İsimsiz"</i>	74
<i>Resim 67 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x100 CM, "İsimsiz"</i>	74
<i>Resim 68 Tuval Üzerine Yağlı Boya , 90x100 CM, "İsimsiz"</i>	75
<i>Resim 69 Tuval Üzerine Yağlı Boya & Boardmaker, 100x120 CM, "İsimsiz"</i>	75
<i>Resim 70 Tuval Üzerine Yağlı Boya & Boardmaker, 100x100 CM, "İsimsiz"</i>	75
<i>Resim 71 Tuval Üzerine Yağlı Boya & Boardmaker, 90x110 CM, "İsimsiz"</i>	76

GİRİŞ

Mağara sanatı ile başlayan Paleolitik dönem, insanın çeşitli çabalarını, deneyimlerini ve dönem içerisindeki hayvanlar ile olan etkileşimlerini en ilkel biçimde duvarlara aktardıkları bir sürece işaret etmektedir. Birbirini takip eden dönemlerden Antik çağ, Orta Çağ ve Rönesans hayvan figürleri baz alındığında, resim sanatı farklı yönlerde doğru gelişim göstermiştir. Antik dönemde mitolojik hikayeler içerisinde geçen hayvan figürleri, Orta Çağ döneminde bu rolü dini hikayeler kapsamında üstlenmiştir. Rönesans ile birlikte bu süreç tamamen başka bir boyuta taşınmış olup hayvan figürleri resmin tam merkezi hatta resmin kendisi olan örneklerde karşımıza çıkmaktadır. Kimi zaman bir hikâye kahramanı, kimi zaman simgesel ifade barındıran hayvan figürü betimlemeleri başlı başına bir resim olarak betimlenmiştir.

Hayvan figürü, geleneksel Türk sanatının minyatür ve bezeme gibi çeşitli formlarında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Eserlerde genellikle sembolik anlamlar barındırmaktadır. Batılı anlamdaki Türk resim sanatının, Cumhuriyet öncesindeki örneklerinde de hayvan figürlerine rastlanmaktadır. Hayvan figürleri kullanımını ağırlıklı olarak Cumhuriyetin ilanı ile günümüze kadar olan süreçte detaylandırılmıştır. Bu süreçte karşımıza çıkan sanatçıların hayvan betimlemelerini farklı şekillerde ele alışı ile çeşitlendirilmiştir. Bu çalışma kapsamında, özellikle 1950 sonrası Türk resim sanatında öne çıkmış pek çok sanatçının yapmış olduğu resimler incelenmiştir. Cumhuriyet dönemi, Avrupa ile kıyaslandığında geç gelen bir Rönesans olarak da adlandırılabilir. Türk resim sanatında Rönesans hareketleri modernleşme ya da çağdaşlaşma eğilimi ile karşılık bulmuştur.

1950 sonrası Türk resminde hayvan figürlerine yer veren sanatçılar, eserlerinde daha çok simgesel bir anlatımda bulunmuşlardır.

“1950’den Günümüze Türk Resminde Hayvan Figürleri” adlı tez çalışmasında amaç, hayvan figürü betimlemelerini dönem sanatçılarının nasıl ve ne şekilde ele aldıklarının araştırılmasıdır. 1950 sonrası ve günümüze kadar olan kısımda sanatçıların malzeme-konu yaklaşımlarının nasıl olduğu ve üslupsal farklılıkların nasıl değişkenlik gösterdiği sorgulanmıştır. Tez çalışması kapsamında aşağıdaki sorulara cevaplar aranmıştır:

- Tarih Boyunca İnsan Hayvan İlişkisinin Seyri nasıl olmuştur?
- Geçmişten günümüze hayvan görsellerinin kullanım alanları nelerdir?

- Sanat Eserlerinde Tasvir Edilen Hayvan Figürlerinin Temsili Anlamları nelerdir?
- Resim sanatında hayvan betimlemelerinin öne çıkan örnekleri nelerdir?
- Türk resim sanatında hayvan betimlemeleri ve resme yansıma biçimleri nelerdir?
- Türk resminde 1950'den günümüze hayvan figürünü yorumlayan sanatçılar ve söz konusu sanatçıların eserleri hangileridir?
- Edinilen bilgiler doğrultusunda araştırmacı, eserlerini ne şekilde oluşturmuştur?

Çalışmanın sınırlılıkları;

Mağara resimlerinden başlayarak günümüze kadar uzanan dönemde karşımıza sayısız eser çıkmaktadır. Dönemler baştan sona doğru incelendiğinde neredeyse her eserde hayvan figürüne rastlamak kaçınılmazdır. Dönemsel olarak ele alındığında farklı amaçlara hizmet eden hayvan figürlerinin, bazen bir simge bazen ise bir eserin ta kendisi olarak betimlendiği görülmüştür. İlkel çağlardan günümüze kadar olan süreçlerde farklı şekillerde karşımıza çıkan hayvan figürleri, tez çalışması kapsamında 1950 sonrası Türk resmindeki örneklerle sınırlandırılarak incelenmiştir. Tez çalışmasının geniş bir dönemi kapsamamasından dolayı eser ve sanatçı seçimlerinde sınırlamaya gidilmiştir. Dönemleri içinde kalıcı izler bırakan sanatçılar ve eserlerine yer verilmiştir. Belirlenen 13 sanatçının 27 adet eseri detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Çalışmanın yöntem ve teknikleri;

1950'den günümüze Türk resminde hayvan betimlemesinin gelişim süreci ve bu sürece katılan sanatçıların eserleri incelenecektir. İncelenen sanatçı ve eserleri hakkında bilgilere ulaşılabilecektir. Tez çalışmasında kaynak tarama, röportaj, galeri ve müze gezileri gibi yöntemlerden yararlanılmıştır. Sanatçıların yapmış oldukları eserler, eserlerin bulunduğu müze ya da sergi alanları, kitaplar, sanat katalogları, internet kaynakları araştırılmıştır.

Fulya Çetin'in 18 Şubat 2020 tarihinde Bursa Misi köyünde gerçekleştirdiği çalışmaya katılarak, sanatçıya eserlerinde kullanmış olduğu hayvan figürleri hakkında hazırlanmış sorular yöneltilmiştir. Soru-cevap şeklinde ses kaydı alınarak röportaj

gerçekleştirilmiştir. Seydi Murat Koç ile telefon üzerinden iletişime geçilerek, araştırma kapsamında ele alınan eserleri hakkında bilgi alınmıştır. Sanatçı, çalışmalarının kapsamını aydınlatacak kaynak göndermiştir. Kaynaktan yola çıkılarak bilgilere ulaşılmıştır. Elde edilen veriler tezin içinde sunulmuştur.

Değerlendirme;

Tez çalışmasının kapsamı; 1950'den günümüze Türk resminde hayvan betimlemesi yapan sanatçılar ve eserleri şeklinde oluşmuştur.

Tez çalışmasının uygulama örnekleri araştırmacı tarafından yapılmıştır. Elde edilen tüm veriler titizlikle incelenmiş ve Türk resminde hayvan figürü betimlemelerinin oluşumu, kullanım alanı ve resme kattığı anlamlar değerlendirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİH BOYUNCA İNSAN HAYVAN İLİŞKİSİNİN SEYRİ

İnsanlık tarihi var olduğu günden beri hayvanlar insanlara eşlik etmişlerdir. Avcı toplayıcı dönemlerde insanlar ile hayvanlar arasındaki ilişkinin geliştiği ve hayvanların insanların yaşantısını yönlendiren etkilerinin olduğu düşünülmektedir. Mağara duvarlarına ilk insanlar tarafından çizilen imgelerin büyük bir kısmı hayvan tasvirlerinden oluşmaktadır. İlk İnsanlar doğaya baktıklarında, dağları, akar suları, ağaçları ve hayvanları görmüşlerdir. Bu gözlemlerinde tıpkı onlar gibi yer değiştiren, hareket eden, yemek yiyen, su içen tek canlı gurubu hayvanlardır. İnsanlar kendileri ile hayvanlar arasında bazı benzerlikler görmüşler ve bu benzerliklerden sembolik anlamlar çıkarmışlardır.

Mağara duvarlarındaki tasvirlerin sembolik anlamları hala tartışılmaktadır. En çok üzerinde durulan kavramlardan biri korkudur. İsmail Gezgin'e göre;

“İşe en büyük korkuyla başladı insan; ölümlle. Önce kocaman bir ölüm yaptı; genellikle kırmızı ve siyah renkteki ölüm, kimi zaman bir boğa, kimi zaman bir bizon, kimi zaman ise vahşi bir attı. Sonra kendisini ve klanını yaptı ve bizonun yanına koydu; küçüktüler ölümün karşısında. Daha güçlü olsun diye eline bir mızrak veya bir yay ve ok verdiler ve hep birlikte hareket ettiler. Düşman çok büyük ve güçlüydü; organize olmak zorundaydılar. Sonra ölümü temsil etmekte olan büyük hayvana yaşamak için saldırdılar. Kimi zaman yaralasalarda öldüremediler ama bu mücadele hep sürdü “diyerek dönem insanın korkuları hakkında bilgi vermektedir (Gezgin, 2008, s. 23).

Göçebe yaşantısından tarım devrimi ile birlikte yerleşik hayata geçen insanlar, hayvanları evcilleştirerek, onlarla birlikte yaşamaya başlamışlardır. Önceki dönemlerde hayvanların güçleri onları farklı korkulara sürüklerken bu dönemde hayvanların güçlerini kendi günlük ihtiyaçlarını karşılamak için kullanmaya başlamışlardır. Doğaya hükmetmek isteyen insanlar hayvanlara da hükmetmişler ve kendilerini onların sahibi olarak görmeye başlamışlardır. Bu süreç insan hayvan ilişkisinde önemli bir dönüm noktası olmuştur.

Tarih süresince insan hayvan ilişkisinin seyri 20. Yüzyıla kadar benzer şekillerde ilerlemiştir. 20. Yüzyılda yaşamaya başlanan teknolojik ilerlemeler ve beraberinde Endüstri Devrimi, insan hayvan ilişkisinin yeniden değişmesine sebep olmuştur. Gündelik yaşamda insanın canlı hayvanlar ile hiç temas kurmadığı veya kuramadığı bir dönem başlamıştır. İnsanlar ve cansız hayvan ürünleri arasındaki ilişkinin arttığı ama

canlı hayvan ve insan arasındaki ilişkinin bitme noktasına geldiği yeni bir dönemdir. İnsanlar hayvanları daha önceki dönemlerden daha farklı şekillerde kullanmaya ve tüketmeye başlamışlardır. Daha önce hayvanları görerek, dokunarak tanıyan insanlar bu dönemde daha çok yazılı ve görsel kaynaklar üzerinden hayvanları tanımak zorunda kalmışlar veya bu yolu tercih etmişlerdir.

21. yüzyılın insan merkezli yaklaşımında, insanların kendilerini hayvanlardan daha değerli görmesi ve hayvanlara hükmetme hakkı olduğu düşüncesi hakimdir. Günümüzde hayvanlar insan yaşantısında, ev hayvanı, deney hayvanı, zararlı hayvan, eğlencelik hayvan ve tabii yemek olarak yer almaktadır. Bu sınıflandırmayı insanlar kendi amaçları doğrultusunda yapmıştır. Sınıflandırma modern insanın temel ihtiyaçları merkeze alınarak yapılmıştır. Hayvanların doğal yaşamı geri planda tutulmuştur (Zengin, 2017, s. 15).

İnsan hayvan ilişkisinin seyri tarih boyunca değişmiştir buna rağmen insan hayvan ilişkisi hiçbir zaman son bulmamıştır. Hayvanlar insanlar için besin kaynağı olmalarının ötesinde ilk çağlardan günümüze kadar sürekli olarak insanların zihnini meşgul etmeyi başarmışlardır.

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT ESERLERİNDE TASVİR EDİLEN HAYVAN FİGÜRLERİNİN

TEMSİLİ ANLAMLARI

2.1 BATI SANATINDA HAYVAN FİGÜRÜNÜN GELİŞİM SÜRECİ

Mağara resimleriyle ilk örneklerini gördüğümüz hayvan figürü betimlemeleri Orta çağ ve Rönesans dinamiklerinden etkilenecek farklı bir noktaya ulaşmıştır. Mağara duvarlarına yapılan av sahneleri ve çeşitli hayvan figürleri amacından çıkarak, Orta Çağ sanat anlayışı içerisinde Hristiyanlık dinini yaymak için oluşturulan eserlerde simgesel anlamlar barındırmaya başlamıştır. Bu dönemde, dini hikayelerin içerisinde geçen hayvan figürleri, konuya göre, konuda anlatıldığı şekilde resmedilir. Rönesans ile birlikte süreç değişiklik göstermiş, hayvan figürleri başlı başına resim konusu olmuştur.

Rönesans ile başlayan başkalaşım hareketi devamında gerçekleşen sanat akımlarını da etkilemektedir. Hayvan figürü betimlemeleri bu etkilerin neticesinde Barok, Rokoko, Neo-Klasisizm, Romantizm, Gerçekçilik ve Natüralizm, Empresyonizm, Post-Empresyonizm, Sembolizm, Art Nouveau, Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Sürealizm ve 1945 sonrası sanat akımlarıyla tarihi serüvenine farklı yorumlamalarla devam etmektedir.

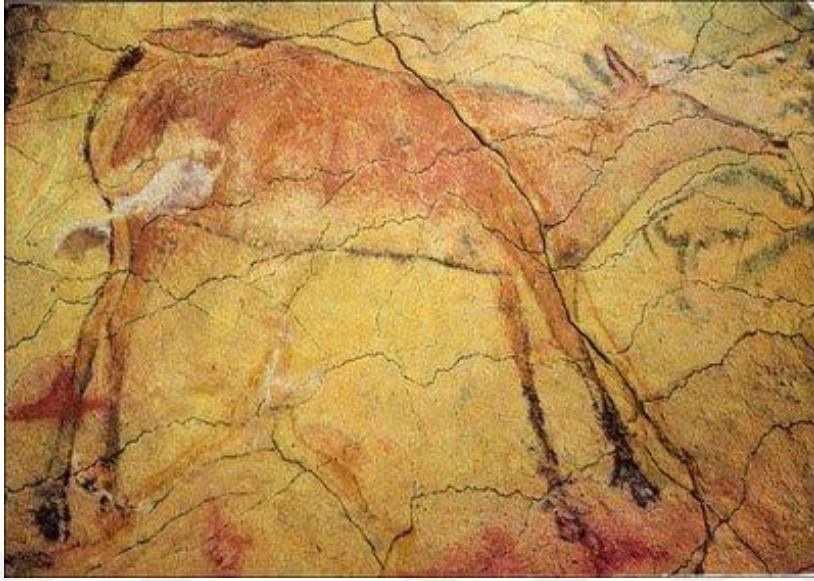
2.2 MAĞARA RESİMLERİNDE HAYVAN TEMSİLLERİ

İnsanların yazılı kaynaklar bırakmadan yaşadıkları dönem tarih öncesi dönem olarak adlandırılmaktadır. Dönemin insanları taş ya da çakmak taşından birtakım eşyalar yaparak hayatta kalmaya çalışmışlardır. İlk insanların yaptıkları eşyalara yontma taş eşyalar, yapılan döneme ise Yontma Taş devri denir. Yontma Taş devri insanı yarı vahşi bir hayat sürdürmüştür. Genel olarak geniş yeşil alanlarda yaşayıp avcılıkla besin ihtiyaçlarını karşılamışlardır. İklim şartlarının değişmesiyle havalar soğumuş ve insanların açık alanlarda barınma ihtimali tamamen ortadan kalkmıştır. Buzullar, Asya ve Avrupa'da geniş alanlara yayılmış, insanlar kapalı mağaralarda barınmaya başlamışlardır. Mağara resminin temellerinin insanların kapalı alanlarda yaşamaya başlamalarıyla beraber atıldığı düşünülmektedir (Uysal G. , 2016, s. 37-38).

Tarih öncesi dönemler resimleme bakımından zengin örnekler içermektedir. Altamira, Lascaux, Ariège, La Peña de Candoma mağaralarında görüldüğü gibi, ilkel insan oturduğu mağaranın duvarlarını resimlerle süslemiştir. Çoğu bir rastlantı sonunda ortaya çıkarılan bu mağaraların duvarlarında genellikle hayvan resimleri yer alır. Çizgi ve boyayı başarıyla kullanmasını öğrenen ilk insanlar, yazının ortaya çıkmasından çok önce verdikleri bu sanat ürünleriyle, sanat eğiliminin insan iç güdüsünde yerleşmiş olduğunu doğrulamaktadırlar (Berk, 1972, s. 2-5).

Mağara duvarlarındaki resimlerde daha çok insana av olabilecek hayvan betimlemelerine rastlanır. Bu dönem, mağara duvarlarına yapılan av resimlerinden yola çıkılarak 'Avcı Sanatı' olarak da adlandırılmaktadır. Mağara resimleri, odun kömürü, manganez toprağı ve kırmızı tebeşir gibi maddelerin ezilip su ile karıştırılıp, parmak, saç lüleleri ya da sivri uçlu kamışlarla düz kaya zemine sürülmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Mağara resimlerinin estetik görüntülerinin dışında, farklı bir amaç için ortaya konulduğu düşünülmektedir. İlk insanların yaptıkları bu resimler, direniş ya da avcılık hayatındaki güç gösterisini sembolize ederken, bir sonraki ava motivasyon olarak da değerlendirilebilmektedir. Betimlemelerin ölüm korkusunu bastırma arzusundan da ortaya çıktığı düşünülebilir (Uysal G. , 2016, s. 38).

Sanat tarihinin ilk hayvan betimlemeleri belirtilen amaçlar doğrultusunda yapılmıştır. Bu örneklerde, hayvanın işlevinden çok simgesel anlamının ön planda olduğu düşünülmektedir. Ayrıca, bu resimler aracılığı ile dönemin beslenme aracı olarak ve kendilerini savunmak amacıyla avladıkları hayvanlara dair bilgi edinilmektedir. Yaşam biçimlerine yönelik tarihi belge niteliğinde olan bu resimlerdeki (Resim 1) (Resim 2) (Resim 3) betimlemelerin realist yapısı dikkat çekmektedir. Görüldüğü üzere tarih öncesi insanların gözlemlerini ifade etmede ne kadar ileri düzeyde oldukları açıkça hayvan figürlerinin kullanılarak, yaşamın sanata yansımalarının ilk örnekleri olması açısından da ayrıca bir önem taşımaktadır.



Resim 1 MÖ 21.000-13.00 İspanya Altamira Mağarası, “Koşan Geyik”

Kaynak: http://estaticos03.cache.elmundo.net/especiales/2007/06/cultura/alhambra/maravillas_espana/img/cuevas_altamira.jpg



Resim 2 MÖ 21.000-13.00 İspanya Altamira Mağarası, “Bizon”

Kaynak: https://sr.wikipedia.org/wiki/Pe%C4%87insko_slikarstvo



Resim 3 MÖ 17.00-15.00, Mağara Resmi, Lascaux, Fransa, "Vahşi At"

Kaynak: <https://www.themovingpencil.com/illustration/#jp-carousel-8762>

2.3 ANTİK YUNAN VE MİSİR SANATINDA HAYVAN TEMSİLLERİ

Antik Yunan döneminde, hayvanlar bulunduğu coğrafyalarda karşıt gruplar şeklinde sınıflandırılmıştır. Evcil veya vahşi olan, işe yarayan ya da yaramayan, yerli veya yabancı, Yunan ya da Barbar şeklinde kategorize edilmektedir. Yunanlılar ayrıca insanları betimlerken de hayvan metaforlarını kullanmıştır. Oluşturdukları Yunan konseptinin bir delili olarak yabancıları dahi kendi çevrelerinde bulunan hayvanlar ile bağdaştırmışlardır (Kostuch, 2017, s. 71-86).

Antik Yunan sanatında karşımıza çıkan hayvan figürleri çoğunlukla mitolojik hikayelerin tasvirlerinde yer almaktadır. Hayvan figürleri mitolojik hikayelerin betimlenmesinde öncelikli bir rol oynamaktadır. Bazı Yunan tanrı ve tanrıçaları hayvan figürleri ile ilişkilendirilmektedir. Zeus ve kartal, Artemis ve geyik, Athena ve baykuş, Afrodite ve güvercin, Hermes ve koç, Yunan mitolojisinde genellikle birlikte anılırlar. Ayrıca metamorfoza uğrayarak, tanrı veya insanın hayvana dönüşmüş haline en iyi örnek olarak

Zeus'un boğaya dönüştüğü ve Europa'yı kaçırdığı 'Zeus ve Europa' miti gösterilebilir (Resim 4) (Harden, 2014, s. 25-27).



Resim 4 MÖ. 480, Ashmolean Müzesi, Oxford, İngiltere, "Europe Boğa Zeus'un Üstünde"

Kaynak: <https://www.beazley.ox.ac.uk/gems/styles/later-archaic/later.htm>

Mısır sanatında ise, Yontma Taş devrinden başlayarak insanlar Nil vadisini sınırlandıran tepeler üzerinde, daha sonra ise doğrudan doğruya Nil vadisinde yaşamışlardır. Önce taş daha sonra madenlerden faydalanarak dönemin kültürünü şekillendirmişlerdir. Mısır kültüründe Nil Nehri ve güneş, temel dini inançları belirlemiştir. Nehre Tanrı Hapi, güneşe ise Tanrı Ra olarak ibadet edildiği bilinmektedir. Çölün sınırlaması sonucu ortaya çıkan fiziksel yalıtılmışlık, Mısır sanatında dış etmenlere karşı direnmenin yanı sıra geleneğe ve tutuculuğa bağlanmak gibi özelliklerin oluşmasına sebep olmuştur. Oluşturulan sanat çoğunlukla saray sanatıydı ve üslupsal farklılıklara yer vermeyen sıkı kurallar barındırmaktaydı (Turkuaz Haberleşme ve Yayıncılık Anonim Şirketi, 2019).



Resim 5 MÖ 1429-1375, Fresk, Nebamon'un mezarı, Teb. British Museum, Londra, "Av Sahnesi"

Kaynak:<http://4.bp.blogspot.com/GXU3EMB694/T7YtDN9Sci/AAAAAAAAAB14/u1K46n93EuY/s1600/m%C4%B1s%C4%B1r1.jpg>

MÖ 1429-1375 yılları arasında yapılan duvar resimde (Resim 5) bir av sahnesi betimlenmiştir. Dönem insanının nasıl avlandığı, hangi araçları kullandığı görülmektedir. Av sahnesi (Resim 5) bir mezar resmidir. Ölen kişinin karakterini yansıtmak için ya da onun avcı yönünü vurgulamak için yapılmış olduğu düşünülmektedir. Nil nehrinin yaşamlarına ve kültürlerine olan etkilerinin bir yansıması olan bu resimde, su ile ilişkili av hayvanları betimlenmiştir. Duvar resminde (Resim 5) figürler ve olaylar derinlik duygusundan yoksun düz bir yüzey anlayışı içinde tasvir edilmiştir. Derinlik duygusu yaratacak herhangi bir yaklaşım olmamasına rağmen, hayvan figürlerinde detaylar dikkat çekicidir.

2.4 HRİSTİYAN ROMA SANATINDA HAYVAN TEMSİLLERİ

Ponte Milvio Savaşı'yla (Milvian Köprüsü Savaşı) başarı elde eden Büyük Konstantin, Geç Antik Döneminde gelen bu zafer sayesinde, Avrupa Sanat tarihi üzerinde belirleyici bir etki yaratmıştır. Konstantin bu galibiyetle beraber Roma'da Hristiyanlık dinini destekleme gücünü eline almıştır. Doğu Roma İmparatorluğu'nda Bizantium'un (bugünkü İstanbul) başkent yapmasıyla birlikte, Yunan geleneklerinin baskın olduğu Revanna ve Selanik bölgelerinde yeni kültür merkezleri açılmıştır. Bu bölgede yapılan duvar resimleri ve mozaikler antik sanat formuna sadık kalarak yeni Hristiyan temalarını sunmaktadır. (Buchholz, Bühler, Hille, Kaeppele, & Stotland, 2012, s. 76-78).

Geç Antik ve Erken Hristiyan döneminde Roma İmparatorluğu tarafınca yapılan villa, hamam, saray ve kilise gibi yapılar yer mozaikleriyle bezenmiştir. Örneklerine Anadolu'da Antalya ve Klikia bölgesinde rastlanılmaktadır. Misis mozaïği, Akant yaprağı motifli bordürlerle çevrilmiş düz beyaz fon, geyik, aslan, keçi ve asma dalı kıvrımları içinde kuş motifleriyle bezenmiştir (Eczacıbaşı Vakfı, 1997, s. 655).



Resim 6 Mozaik, Misis Mozaïği, 4.yy, ADANA MÜZESİ, Adana, Türkiye

Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Misis_Mozaik_M%C3%BCzesi#/media/Dosya:MisisMosaik.jpg

Batı sanatında duvar resmine göre el yazması en temel resimsel araç iken, Doğu dünyasının resimsel ifadesinde mozaik en tanımlayıcı sanat dalı haline gelmiştir.

2.5 DİNİ RESİMLERDE HAYVAN TEMSİLLERİ

Dini resimlerde karşımıza çıkan hayvan figürleri özellikle Hristiyanlık dinini yaymak amacıyla çokça kullanılmıştır. Burada hikâyede anlatıldığı gibi hayvan figürü betimlemelerini doğrudan resmetmek söz konusudur. Sanatçı kutsal kitaplarda geçen hikayelerden kadrajlar oluştururken, amacın dışına çıkmaksızın eserler içerisinde hayvan figürlerine yer verir. Bu bağlamda Master Bertram'ın çalışması örnek gösterilmiştir.

Bertram, hayvanların yaratılışı olan kutsal hikâyeyi resmetmiştir (Resim 7). Hikâyeye göre balıklar, sulardan çıkarak göğe doğru yükselir, onların üzerinde bir kuğu, bir horoz, bir tavus kuşu sıralanmıştır. Hayvanların betimlenmesi son derece gerçekçi, dini hikâyeyi eksiksiz vermek isteyen sanatçı kompozisyonun sınırlarını zorlamıştır. Bu dönem hayvan betimlemeleri dini hikayeler çerçevesinde karşımıza çıkmaktadır ve alegorik anlamlara sahiptir. Simetrik bir kompozisyona sahip resimde, hayvanlar bir düzen içerisinde yer almaktadır. Sağ tarafta suda yaşayan canlılardan gökyüzünde uçan hayvanlara bir geçiş sırası göz önüne alınırken, sağ tarafta kara hayvanları yer alır. Memeli hayvanlar olarak da sınıflandırılacak sağ köşede yer alan bu hayvanların en üst kısmında yarasaların kanatlanarak uçması dikkat çekicidir.



Resim 7 1379-83, Ahşap Üzerine Tempera, 80x51 cm, Hamburg, "Master Bertram: Hayvanların Yaratılışı"

Kaynak: <https://www.kmart.com/bertram-master-german-painting-the-creation-of-the/p-A061664109>

Bir diğerk örnek ise kilise duvarlarına yapılan resimli hikayelerdir. Kilise duvarlarında bulunan ve dini yaymak amaçlı yapılan resimli hikayeler dönem içerisinde sayılarını arttırmıştır. Dini hikayeler vesilesiyle yapılan temperalarda ya da el yazmalarında hayvan figürlerine rastlanmaktadır.



Resim 8 450, Mozaik, Galla Placidia Anıt Mezarı, Ravenna, "İyi Çoban İsa"

Kaynak: <https://kavrakoglu.com/wp-content/uploads/2015/04/pppp.jpg>

Özellikle dini mekanlarda yapılan çalışmalarda hayvan figürü kullanımı ön planda olmuştur. Birden fazla sanatçı tarafından işlenmiş olan 'İyi Çoban İsa' hikayesi, Roma imparatoriçesi Galla Placidia adına yapılmış anıt mezarın içerisinde karşımıza çıkmaktadır. İsa, koyunlarını otlatan iyi çoban olarak canlandırılmıştır. Yuhanna İncil'den alınan bu motif Hristiyanlığın ilk dönemlerinde gömü yerlerinde günahlardan kurtulma arzusunu ifade etme aracı olarak yaygın biçimde kullanılmıştır. İsa bu tasvirinde Romalı olarak; sakalsız ve dalgalı saçlı, başında halesiyle tasvir edilmiştir. Üzerinde, elinde tuttuğu haç ve başındaki hale ile aynı renk mavi çizgilere sahip bir elbisesi bulunmaktadır. Omzundaki erguvan rengi şal dizlerinin üzerinden yere kadar sarkmaktadır. Yanında üçerden altı tane kuzu bulunur ki bu kuzularda İsa'nın havarilerini temsil etmektedir. Pastoral bir görüntü hissedilmektedir. İsa'nın oturuşu, ayaklarını birbirinin üzerine atışı ya da kuzuya elini uzatmasına bakıldığında İskenderiye üslubu hissedilmektedir. İskenderiye ekolü, Antik dönem geleneklerine bağlı kalarak doğa ile ilgili dini konuların yorumlanabileceğini savunmaktadır. Doğanın gerçekliğiyle

yansıtılması gerektiğine inanıp, estetiğe önem vermektedir. İsa'nın zarif duruş ve hareketleri güzelleştirme çabasını görmemize olanak sağlamaktadır (Greelane Corporation, 2018). Dini hikâyeden yola çıkılarak yapılan eserde betimlenen hayvan figürlerinin İsa'nın 12 havarisini temsil ettiği düşünülmektedir.



Resim 9 975, Gerona Beatus,tan Parşömen Üzerine Mat Boya, 40x60 cm, San Salvador de Tabara Manastırı. Katedral Bölümleri Müzesi, Gerona “Nuh’un Gemisi”

Kaynak: <http://www.pedresdegirona.com/beatu.htm>

Kutsal kitaplarda çokça bahsedilen bir diğerk hikâye ise Tufan hadisesi olmuştur (Resim 9). Tufan hem Tevrat ve İncil hem de Kur'an'da bahsi geçen bir sel felaketidir. Kitab-ı Mukaddeste geçen öyküde, Tanrı taşkınlık yapan ve yozlaşan insanları büyük bir sel felaketiyle cezalandırır. Tanrı, tufandan önce Nuh Peygamber'e tufanın yakın olduğunu bildirir ve bir gemi yapmasını buyurur. Bu yapılan gemiye Nuh Peygamberin ailesi ve iki cinsiyet olacak şekilde bütün hayvanlar alınır. Su üzerinde yapılan yolculuk 150 gün sürer. Nuh peygamber yakınlarda bir kara parçasının olup olmadığını anlamak için bir karga gönderir. Ancak karga geri dönmez. Bunun üzerine bir güvercin gönderir ve güvercin ağzında bir zeytin dalı ile geri döner. Gemi, Ağrı dağına üzerine oturur. Nuh peygamber ve ailesi kurtulur. Yeniden dünya üzerinde bir yaşam oluştururlar (Meral, 2009).

Kur'an'da geçen öyküde ise: Hz. Nuh'un gemisi Şırnak'ta bulunan Cudi Dağına inmiştir. Hz. Nuh'la beraber kırk erkek ve kırk dişinin gemiye alındığı ve de tufan felaketinden kurtulduğu söylenmektedir. Buna dayanarak Şırnak'ta bulunan bir köyün adının 80'ler olması gelenekten gelen tarihsel bir kanıt kabul edilmektedir.

Tufan ile ilgili, Kutsal Kitap'ta şunlar yazılı: Nuh, olasılıkla selvi ağacından bir gemi yapıp, dışını ziftle kaplar ve içine kamaralar yapar. Geminin uzunluğu: 135 m. genişliği ise 22.5 m.dir. Yüksekliği ise 13.5 m.olup, 45 cm. yüksekliğinde penceresi vardır. Gemiye; her temiz hayvandan, yedi çift ve temiz olmayanlardan ise, bir çift alınır. Ayrıca; uçanlardan da yedi çift alır. Kendisiyle birlikte; eşini ve her üç oğlu (Sam, Ham,Yafes) ile bunların eşlerini alır. Ancak; böyle bir gemi, milyonlarca hayvan türünün örneklerini, Tufanın sürdüğü 14 ay boyunca nasıl barındırır? Eski Ahitte; bu konuda yazılanlardan anlaşıldığına göre, yeryüzündeki tüm canlı çiftleri değil, yalnızca belli türler alınmıştır. Bunun yanında, gemiye, yiyecek olarak yalnızca tahıl yüklenmiş. Yani; Tufan'dan önce, insanlar et yememekte ve yalnızca bitkilerle beslenmekte oldukları yorumları yapılıyor (Meral, 2009)

Sanatçı eserde (Resim 9) hikâyenin basamaklarını aynı sahnede aktarmayı hedeflemiştir. İki plan şeklinde ele alınan çalışmada birinci planda yani resmin en altında tufandan etkilenen ve su altında kalan kişiler resmedilirken, ikinci planda Hz. Nuh, ailesi ve gemisi resmedilmiştir. Beş katlı resmedilen bu geminin her katında farklı hayvan çiftleri bulunmaktadır. Geminin en üst katında ise Hz. Nuh ve gagasıyla ona zeytin dalı getiren güvercin bulunmaktadır. Güvercin, birinci planda resmin sol kısmında bulunan ve

hikâyede geçen zeytin ağacından kırıp getirdiği bu dal ile tufan felaketinin sonlandığını ve yakınlarda suyun üzerinde kalan bir bölgenin olduğunu işaret etmektedir. Nuh'un gemisi hikayesinin resmedildiği eserde hayvan figürlerinin betimlenmesi, o dönemde dini, hikayelerle yaymak amacının sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

2.6 MİTOLOJİK SAHNELERDE HAYVAN TEMSİLLERİ

Mitolojik temalı resimler, özellikle en fazla hayvan figürlerini gördüğümüz tür resimleridir. Mitoloji kavramı denilince akla ilk gelen dönem, Yunan sanatı olarak gösterilmektedir. Yunan tanrıları ile bağdaştırılan mitolojik hikayeler, sonraki dönemlerde dahi bu şekilde ele alınmış ve eserlere yansıtılmıştır. Leonardo Da Vinci'nin yapmış olduğu 'Leda' isimli eseri tamda bu yaklaşıma örnek teşkil etmektedir.

Leonardo tarafından resmedilen 'Leda' isimli eser (Resim 10) bir mitolojik hikâyenin yansımasıdır. Leda, Aitolia kralı Thestios ve Eurythemis'in kızıdır. Aynı zamanda baş tanrının kuğu haline dönüşüp beraber olduğu kadındır. Hikâyede, gölde yıkanmakta olan Leda'yı beyaz bir kuğu okşar ve birliktelikten bir ya da iki yumurta ortaya çıkar. Leda bu birliktelik neticesinde iki ikiz çocuk dünyaya getirir. İkizlerden biri Zeus'tan olan Helene ve Kastor diğeri ise Leda'nın eşi Tydareos'tan olan Polydeukes ve Klytaimnesra'dır. Hikâyenin başka bir anlatımında yumurtalar Zeus ve Nemesis'in ilişkisinden doğar ve bu yumurtayı bir çoban bulup Leda'ya teslim eder. Leda yumurtadan çıkan kız çocuğu Helene'yi kendi evladı yerine koyar ve büyütür. Troya savaşının nedeni olan ve ölümlülerin en güzeli sıfatını alan kadın bu mitolojik hikâyeye konu olmuş Helene'nin kendisidir.



Resim 10 Leonardo Da Vinci, 1508-15, Panel Üzerine Yağlıboya, 130x77,5 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa, "Leda"

Kaynak: <https://www.artkolik.net/yazilar/leonardo-da-vinci-leda-ve-kugu-2111#prettyPhoto>

Çıplak bir kadın ve onu saran beyaz kuğu şeklinde resmedilen Zeus ve Leda mitolojik hikayesinin en önemli temsili Leonardo Da Vinci tarafından yapılmıştır (Resim10). Sanatçı Zeus ve Leda'nın birleşme sahnesini, kuğu şeklini alan Zeus'un kanatlarının Leda'nın bedenini sarışı ile betimlemiştir. Öyküde yer alan yumurtalar ise hikâyede geçen şekliyle kırılmış ve içerisinden çıkan ikiz bebekler ile resmedilmiştir (Yüzgüller, 2010, s. 235-236).

Ayrıca tez konusu bağlamında Leonardo, yapmış olduğu birden fazla hayvan figürü eskizleriyle de ön plana çıkmaktadır. Sanatçı, betimlediği her şeyin özünü kavramak için sayısız araştırma ve eskiz yapmıştır. Duyguyu ifadeye dönüştürmede ustaca bir yol izlemiştir. Leonardo, genel prensibi olarak resmetmek istediği veya keşfetmek istediği bir

şeyi, resim dilinde betimlemek istediği figürü ya da herhangi bir objeyi derinlemesine araştırıp o konu üzerinde sayısız eskizler yapmıştır. Bu yönüyle Rönesans kimliğini barındıran bir sanatçdır. Ustalıkla hayvan figürünü sorgulamış ve resmetmiştir. Özellikle at figürünün üzerinde fazlaca durmuştur. Figürlerde anatomiye fazlasıyla sorgulamıştır (Eczacıbaşı Vakfı, 1997, s. 1104). Leonardo Da Vinci gibi ressamlar gerçeğe, insan vücuduna, doğaya odaklandılar ve doğanın, güzelliğın, gerçeğın resmini yapmaya başladılar (Sayın, 2017, s. 52).



Resim 11 Leonardo Da Vinci, 1517-18, Kağıt Üzerine Siyah Tebeşir, 278 x 184 mm Royal Library, Windsor, "Atlı Anıt"

Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-d/da-vinci-leonardo/leonardo-da-vinci-at-heykel-eskizi-5051/>



Resim 12 Leonardo Da Vinci, 1513-15, Kağıt Üzerine Kalem, Mürekkep, 271x204 mm, Royal Library, Windsor, "Kedi Eskizleri"

Resim 13 Leonardo Da Vinci, 1513-15, Kağıt Üzerine Kalem, Mürekkep, 298 x 212 mm, Royal Library, Windsor, "At Eskizleri"

Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-d/da-vinci-leonardo/leonardo-da-vinci-hayvan-eskizleri-2074/>

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/455637687284192902/>

2.7 TARİH RESİMLERİNDE HAYVAN TEMSİLLERİ

Tarihin şekillenmesindeki en önemli faktör, şüphesiz gerçekleşmiş olan savaşlar ve onların izleri olmuştur. Dönemler boyunca insanlar savaş ve savaş sahnelerinin dinamiklerine maruz kalmıştır. İçinde buldukları savaş ortamının ve bu ortamın götürülerini fazlasıyla hissetmişlerdir. Her alanda olumlu ya da olumsuz etkiler bırakan savaş izleri, sanat ortamında da belirgin bir iz bırakmıştır. Sanatçılar kimi zaman bir savaş sahnesi resmederken kimi zamanda o savaşın izlerini taşıyan insan ya da hayvan figürlerini eserlerinde yorumlamaktan çekinmemişlerdir. Savaş temasının bir simgesi olan at figürü betimlemeleri hemen her eserde karşımıza çıkmaktadır. Paolo Uccello'nun resmettiği 'San Marino Savaşı' isimli eserinde betimlemiş olduğu at figürleri, tarif edilen izlerin bir yansıması niteliği taşımaktadır.



Resim 14 Paolo Uccello, 1450-60, Ahşap Üstüne Tempera, 181x320 cm. Galeria degli Uffizi, Floransa, "San Marino Savaşı"

Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/The_Battle_of_San_Romano#/media/File:La_batalla_de_San_Romano,_por_Paolo_Uccello.jpg

Üç bölümden oluşan San Marino Savaşı adlı eserde, resmin orta levhası, Sienalı kumandan Bernardino della Ciarda'nın yenilgisini göstermektedir. Paolo Uccello Sienalı kumandanın atından düşürüldüğü ve savaşın akıbetinin belirlendiği dramatik anı tasvir etmiştir. Paolo Uccello, resmi doğada yaptığı bilimsel gözlemleri aktarmak için kullanmıştır. Resim detaylı ve titiz bir doğa gözlemine dayanmaktadır. Sanatçı bu savaş sahnesinde atları çevirmiş, döndürmüş ve akla gelebilecek her yönden resmetmiştir (Krausse, 2005, s. 10-11).

Uccello (Resim 14) kadrajın ortasında, arka plan olarak tasvir edilen kısımda kaçışan tavşanlar ve resmin sol en arka kısmında arkası dönük bekleyen atlar resmetmiştir. At betimlemesi genellikle gücü ve savaşı temsil ettiğinden Uccello resimlerinde at figürlerine çokça yer vermiştir. Eserlerinde hayvan figürlerinden ziyade onların hikâyeye kattıkları anlam zenginlikleri göz önünde bulundurulmuştur.

Savaş temasının olmazsa olmazı olan at figürü, Pablo Picasso'nun 'Guernica' isimli eserinde bambaşka bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Burada betimlenen at, vahşeti ifade etmektedir. Sanatçı İspanya'nın içinde bulunduğu bir iç savaşı ve onu sonuçlandırır nitelikte olan bu resmi (Resim 15) yaparken, savaştan etkilen insanlar kadar hayvanlarında aynı etkiyi yaşadığını kendi biçimiyle aktarmaktadır. Üst üste yığılmış yaralı insanların arasında çığlık atan at, kadraj içerisinde mevcut olan vurulmuş insan figürüyle kopmayacak bir şekilde iç içe geçmektedir. İsa'nın çarmıha geriliş tasvirlerinde haç şeklinin altında bulunan kadınları çağrıştıran iki kadın, yaralanmış olan atın çektiği acıyı gözlerinden okuyan bir duygu ile seyretmektedirler. Kadraj içerisinde ölen çocuğunun cansız bedenini tutan bir annenin sessiz ve derin bir hüznün içerisinde olduğu fazlasıyla hissedilmektedir. Arkasında duran boğa gaddarlığı temsil etmektedir. Picasso'nun resmetmiş olduğu boğa vahşi görünümümlü değildir ve cereyan eden olayların hemen yanında kuyruğunu sağa sola sallayarak olan bitene bakar şekilde resmedilmiştir. Bu boğa tasviri milliyetçi bir anlam taşımaktadır. İspanya halkını değil faşist rejimi temsil etmektedir. Bu denklemde şahlanmış vahşet içindeki at, İspanya'yı temsil ederken, resmin merkezinde en alt kısımda betimlenen kırılmış kılıç ise faşizmin yaşanılan vahşetin altında kalıp yok olacağını göstermektedir (Armstrong, 2006, s. 95-96).



Resim 15 Pablo Picasso, 1937, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 349x776 cm. Reina Sofía Müzesi, Madrid, "Guernica"

Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/7/7f/Picasso_Guernica.jpg

Tarih resimlerinde hayvan temsillerine bir diğerk örnek ise Jacques-Louis David'in 'Alpleri Geçen Napolyon'u olmuştur. Sanatçının eserinde (Resim 16) betimlemiş olduğu Napolyon, romantik bir kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır. Henüz Aydınlanma Çağı bitmemişken, yapılan arkeolojik kazılar neticesinde ortaya çıkan klasik sanat sevgisi, Neoklasisizm sanat akımının temelini atmıştır. Akım sanatçıları Yunan ve Roma sanatı değerlerini benimseyerek, Fransa'nın özgürlük arayışına klasik sanat dinamikleriyle şekillendirdikleri eserler üretmişlerdir. Fransız ihtilali neticesinde eserlerinde halkı milliyetçi yaklaşımlarla teşvik etmeyi hedeflemişlerdir. Bu hedefler doğrultusunda çok sayıda eser veren Jacques-Louis David, Napolyon'u konu almış sanatçılar arasındadır. David'in yapmış olduğu at figürü klasik dönem içerisinde betimlenen figürler ile benzerlik gösterirken, üzerinde betimlemiş olduğu Napolyon ise imparatorun politik üstünlüğü ile açıklanmaktadır (Harden, 2014, s. 45-53). Sanatçı burada şahlanan bir at üzerinde eliyle ileriye gösteren ve gözleri izleyici üzerinde adeta poz verir şekilde resmedilmiş bir figür betimlemiştir. Eserde kullanılan at figürü daha önceden yapılmış klasik dönem heykellerinden kopyalanmıştır.



Resim 16 Jacques-Louis David, 1800, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 261x221 cm. Musée national Malmaison, Fransa, "Alpleri Geçen Napolyon"

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Napoleon_Crossing_the_Alps#/media/File:David_-_Napoleon_crossing_the_Alps_-_Malmaison2.jpg

2.8 PORTRE RESİMLERİNDE HAYVAN TEMSİLLERİ

Portre resimleri yüzyıllardır resim sanatı içerisinde vazgeçilmez bir tür olarak varlığını sürdürmektedir. Dönem ve akımlarla birlikte farklı açılardan ele alınmıştır. Portre resimleri çok geniş bir yelpaze sunmaktadır. Özellikle hayvan figürü portreleri bir eserde tek başına resmedilen o hayvanı temsil ederken, çoğu zamanda hayvana yüklenen temsili anlamı ifade etmektedir. Tiziano Vecellio'nun resmetmiş olduğu '*Zaman Alegorisi*' eserinde sanatçı, bu bahsedilen temsili anlamı vurgulamıştır.



Resim 17 TIZIANO Vecellio, c. 1565, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 76 x 69 cm, National Gallery, London,”
Zaman Alegorisi”

Kaynak:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f5/Titian__Allegory_of_Time_Governed_by_Prudence_-_WGA22987.jpg

Tiziano Vecellio, kendi portresini bir kurt başının üstünde, oğlu Orazio'yu aslan başının üstünde ve yeğeni Marco'yu bir köpek başının üzerinde resmetmiştir (Resim 17). Kurt, aslan ve köpek kullanımı, geçmiş, şimdiki zamanı ve geleceği sembolize etmektedir. Resmin üst kısmında, eserin karmaşık alegorik anlamının anahtarı olan bir yazıt

bulunmaktadır; "EX PRAETERITO PRAESENS PRUDENTER AGIT, NI FUTURUM ACTIONE DETURPET". Bu yazıtta 'Geçmiş de şimdiki zaman da ihtiyatlı davranır' yazmaktadır. Rönesans döneminde insanın yaşlarını sembolize etmek için üç insan kafası kullanmak yaygınken, bunları bir resim teması olarak kullanmak sıra dışı sayılmaktadır. Fakat Tiziano, betimlemiş olduğu portreleri (Resim 17) resmin teması olarak ele almıştır. Hayvan figürlerinin simgesel anlamlarından faydalanılmıştır (wga.hu, 2020).

Portre türüne bir diğer örnek Giuseppe Arcimboldo tarafından yapılan hayvan temalı çalışmalar gösterilmektedir. Arcimboldo, çeşitli doğa öğelerini bir araya getirerek oluşturduğu simgesel grotesk figür ve portreleriyle tanınmıştır. Yaşadığı dönemde büyük yankılar uyandırmayan yapıtları Gerçeküstüçülere (gerçeküstüçülük) esin kaynağı olmuş, özellikle Salvador Dali, Arcimboldo'nun ilginç yaratılarından etkilenmiştir (Eczacıbaşı Vakfı, 1997, s. 126).



Resim 18 Giuseppe Arcimboldo, *Earth*, 1566, Oil On Panel, 70 x 49 cm, Private collection, "Portre"

Kaynak: <https://goster.co/wp-content/uploads/2014/10/giuseppe-arcimboldo-14.jpg>

Arcimboldo, en özgün Maniyeristlerden biridir. Birbirinden kopuk nesnelere alışılmamış biçimde bütünleşmesiyle oluşan portreleri, çağdaş belgelere göre betimlenen şahıslara inanılmaz ölçüde benzemektedir. Resimlerin tuhaflığı, eserleriyle epey prestij kazanan sanatçı Hieronymus Bosch'tan, Gerçeküstüçülere kadar uzanan bir geleneğin içine oturmuştur (Krausse, 2005, s. 23-24).

Arcimboldo tarafından yapılan birçok hayvan araştırması mevcuttur ve bu çalışmaların çoğu dünyada görülen canlıların kaynağı olarak kullanılmıştır. Başın üstündeki tüm hayvanlar gerçek hayattan alınmıştır. Profilden resmedilmiş bir portre çalışmasında, alışılmadık dışında bir uygulama yaparak sanatçı, açık koyu dengesi gibi resmin elemanı olan plastik değerleri portre üzerinde geniş hayvan figürü yelpazesine sağlamıştır. Baş kısmındaki detayları kullanılan hayvan figürü sayısını artırarak verirken, daha az detay sayılan boyun ve nispeten göğüs kısımlarındaki yerlerde ise kullanılan hayvan figürü sayısı hem az hem de baş kısmındaki figürlere nazaran daha büyük bir şekilde resmedilmiştir. En küçük resmedilen hayvan figürü ile en büyük resmedilen arasında hiçbir detay ve boyama farkı gözetilmemiş ve gerçekçi tasvir edilmiştir. Sanatçı portredeki biçimsel hareketleri verebilmek için kullanmış olduğu hayvan figürlerinin doğasını bozmadan alabileceği şekil ve biçimlere dönüştürmüştür.

Portre resimlerinde hayvan temsillerine yüklenen sembolik anlamların belirginleştiği tür çoklu portreler olmuştur. Bu çerçevede Jan Van Eyck'ın *'Arnolfini'nin Evlenmesi'* eseri incelenmiştir.

'Arnolfini'nin Evlenmesi' isimli resim Jan Van Eyck tarafından 1434 yılında yapılmıştır. Sanatçı yapmış olduğu bu eserle beraber dönemin biçimsel başarısına imza atmıştır. Sanat tarihi içerisinde önemli bir yere ve ilklere sahiptir. Rönesans döneminde karşımıza çıkan burjuva terimi, önceden klisenin tekelinde olan resim sanatının dönemin soylu ailelerinin para karşılığı resimler yaptırabildiği bir evreye geçtiğinin kanıtı niteliğindedir. Soylu aileler yeni bir terim olan burjuva sınıfını doğurmuştur. Sanatçının yapmış olduğu tüccar Arnolfini'nin resmi (Resim 19) bu sınıfsal ayrımı ifade etmede önemli bir rol oynamaktadır.



Resim 19 Jan Van Eyck, 1434, Meşe Üzerine Yağlı Boya, 82,2 x 60 cm, Londra Ulusal Galerisi, “Arnolfini'nin Evlenmesi”

Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg

Eser Flaman resminin ayrıntıcılık ve simgesellik özelliklerini taşımaktadır (Resim 19). Resim yüzeyindeki her ayrıntı ince ince sabırla işlenmiştir. Simgesellik, doğru okumalar yapıldığında eser hakkında bilgiler vermektedir. Resmin merkezinde üst kısımda işlenmiş olan avize üzerinde yanan tek mum üzerine birçok yorum yapılmıştır. Tanrının ışığı ya da normal bir şekilde yanmakta olan mum olabileceği düşünülmektedir. Esere baktığımızda erkek, kadın ve köpektan oluşan üç figür resmedildiği görülmektedir. Giydikleri elbiselerinde kullanılan kumaş, kürk gibi malzemelerin neticesinde varlıklı oldukları anlaşılmaktadır. Giysilerin bu denli şatafatlı oluşu tacir statüsüne uygun olduğunu göstermektedir. Hamile olan kadın figüründeki yeşil renk annelik umudunu ifade etmektedir. Beyaz baş örtüsü bekaret ve temizliği sembolize eder niteliktedir. Pencerenin dışından görülen kiraz ağacı mevsimlerden yaz olduğunu bildirir. Kiraz, sevgiyi sembolize ederken aynı anlamı yatak ve perdelerinde kullanılan kırmızı renkte destekler niteliktedir. Kadraj içerisinde erkek ile kadın arasında resmedilen köpek, evliliğe

duyulan sadakati temsil etmektedir. Resim içerisindeki köpek figürü başka anlamlara da gelebilir. Şehveti temsil ettiğinden dolayı anne olma arzusunu destekler nitelikte de yer verilirken belki de kocasının karısına hediye ettiği bir süs köpeği olarak da kadraj içerisinde yer bulmuştur. Köpeğin bulunduğu konum itibariyle ikili arasındaki sadakati temsil ediyor olma olasılığı diğerlerine göre daha baskındır (Wikimedia Foundation, Inc., 2021).

Resim içerisinde karşımıza çıkan köpek figürü bu çalışmanın simgesellik bağlamında önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir. Köpek figürüne yüklenen anlamlar eser genelindeki yapı ile uyumaktadır.

Çoklu portre türünün bir başka örneği Diego Velázquez tarafından yapılan '*Nedimeler*' isimli eser olmuştur (Resim 20). Velázquez kendisinin de kadraj içerisinde olduğu İspanya Kraliyet Ailesi'nin resmini yapmıştır. İspanya Kralı IV. Felipe'nin Alcazar Sarayının bir odasında yapılan eser, Velázquez'in aynı zamanda atölyesini izleyiciye göstermektedir. Olay örgüsünün merkezinde bulunan, ayakta betimlenen kız İspanya Kralının çocuğu Infanta Margaret Theresa'dır. Sanatçının da bulunduğu kadraj içerisinde, etrafında sarayın hizmetkarlarının koşuşturmalarıyla yer verdiği gündelik akışla Margaret'i çevrelemiş bir şekilde resmetmiştir. Diğer figürler Margaret'in etrafında yer almaktadır ve her iki yanında da nedimleri bulunmaktadır. Nedimelerden bir tanesi Margaret'in dizinin dibine çökmüş ve ona testi ile su uzatırken betimlenmiştir. Diğer nedime ise hemen yanında bulunmaktadır. Resimde ön kısımda nedimelerden başka iki figür ve birde köpek bulunmaktadır. Köpeğin arkasındaki figür izleyiciye yüzü dönük bir şekilde resmedilirken diğer figür profilden resmedilmiştir. Profilden resmedilen figür bir ayağıyla resmin en önünde bulunan yarı uyuklar şekilde resmedilen köpeği dürtmektedir. Olay örgüsünün en uzak kısmında resmedilen figür Margaret'in koruması onun hemen önündeki iki kadın figürü ise sarayın hizmetkarlarıdır. Resmin odak noktası olay örgüsünün ve kullanılan etkili ışıkların neticesinde Margaret üzerinde olmuştur. Koyu arka plan kullanımı sayesinde Margaret'in elbiseleri ve sarı rengi saçları daha da belirgin olmaktadır. Velázquez bu resimde kendisini büyük bir tuval karşısında çalışırken resmetmiştir. Bir elinde palet diğer elinde boya fırçası ile betimlenen Velázquez'in yapmış olduğu tuvalin sadece arka kısmı görülmektedir.



Resim 20 Diego Velázquez, 1656, Yağlı Boya, 318 x 276 cm, Prado Müzesi, Madrid, "Nedimeler"

Kaynak: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Nedimeler_\(tablo\)#/media/Dosya:Las_Meninas,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Nedimeler_(tablo)#/media/Dosya:Las_Meninas,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg)

Velázquez resimlerini göndermeler yapmadan, gündelik bir kare gibi, geçip giden anı kalıcı bir biçime dönüştürme çabası içerisindedir (nopCommerce, 2021). Eserde yere uzanan köpek figürü, resim içerisinde görmeyen ve hareket etmeyen tek unsurdur. Sanatçının çabası köpek figürünü bir nesne olarak göstermektir. İnsanlarla göz teması kurmayan bir şekilde resmedilen köpek figürü, kendi öznelliğinden çıkarılıp farklı bir anlam yüklenmeksizin belirtilen doğrultuda kadraj içerisinde yer almaktadır (Senior, 2007, s. 5-6).

2.9 AV RESİMLERİNDE HAYVAN TEMSİLLERİ

Genellikle av resimleri gibi halkın özel yaşamına dair karelerin siparişi zenginleşen ya da zengin kesimler tarafından verilmektedir. Bu tarzda yapılan çalışmalar tür resmini doğurmuştur. Felemenk-Flaman bölgesinde deniz ticaretinin gelişmesiyle halk refah seviyesine ulaşmıştır.

Yaşlı Pieter Brueghel tarafından yapılan '*Karda Avcılar*' çalışması tür resimlerine örnek gösterilebilir. Sipariş üzerine yapılan eser (Resim 21) yılın 12 ayını gösteren 6 serilik çalışmanın Aralık-Ocak aylarını temsil etmektedir. Kış teması resmin içerisindeki havanın karlı oluşundan tahmin edilebilir. Sanatçı tarafından kış aylarının karamsar atmosferi eser içerisinde hissettirilmiştir. Resmin sol kısmında avdan dönem avcılar ve hayvanları resmedilmiştir. Avlarının kötü geçmiş olması herhangi bir av hayvanının bulunmayış olmasından anlaşılmaktadır. Sanatçı bu ifadeyi güçlendirmek için ayrıca bir avcıyı sırtında ölü tilki taşıırken resmetmiştir. Yorgun ve umutsuz bir şekilde resmedilen avcılar ve yanlarında ki av köpeklerinin de başlarının eğik resmedilmiş olması ifadenin gücünü arttırmaktadır. Tasvir edilen dizilişe benzer bir başka dizilişte avcıların solunda bulunan köylüler ile sağlanmıştır. Felemenk sanatının fazlasıyla önem verdiği ayrıntıcılık sanatçının bu çalışmasında da karşımıza çıkmaktadır. Avcıların sol yanında ateş ile uğraşan köylüler, hemen onların yanında masa taşımakta olan adam, vadide donmuş gölde kızak yapanlar, curling oynayanlar, kuş avlamaya çalışanlar, sırtında odun taşıyan kadın gibi birçok ayrıntı sanatçı tarafından eser içerisinde sorgulanmaktadır. Bu ayrıntıların hepsi halkın sıradan bir kış günündeki günlük etkinliklerini yansıtır, sanatçı yaşamın içinden bir kesit sunmaktadır.



Resim 21 Yaşlı Pieter Brueghel, 1565, Pano Üzerine Yağlı Boya, 117 x162 cm, Sanat Tarihi Müzesi, Viyana, Avusturya, "Karda Avcılar"

Kaynak: <https://artsandculture.google.com/asset/hunters-in-the-snow-winter/WgFmzFN74nUg?hl=tr>

Brueghel, resmin temasından uzaklaşmadan kış ayları içerisinde gerçekleşmiş olan bir av dönüşü sahnesini izleyiciye aktarmaktadır. Burada resim içerisinde betimlenmiş olan av köpekleri sadece temanın gereklerini yerine getirmek için kullanılmıştır. Avcının sırtındaki tilki ise avın verimsizliğini temsil etmektedir (Sanata Başla, 2021). Konu kapsamında ele alınan tür resimlerine bir başka örnek ise Gustave Courbet tarafından yapılmış olan 'Geyiği Öldürmek' isimli çalışma (Resim 22) gösterilebilir. Courbet gibi sanatçılar idealist bakış açısıyla Klasik ve Romantik sanatçıların aksine Gerçekçilik akımını başlatarak gündelik hayatı konu edinmişlerdir. Courbet sanat, çağının dünyasını yansıtması gerektiğine inanmıştır. 1850 yılında yazmış olduğu 'Gerçekçilik Manifestosunda' Courbet, sanatın amacının gerçek yaşamı anlatması olduğunu ifade ederek var olan resim otoritelerine başkaldırmıştır (Antmen, 2008, s. 14).



Resim 22 Gustave Courbet, 1867, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 355 x505 cm, Besançon Güzel Sanatlar Müzesi, Fransa, “Geyiği Öldürmek”

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Killing_a_Deer#/media/File:Courbet_-_L'Hallali_du_cerf.jpg

Sanatçı “Geyiği Öldürmek” isimli eserinde, ölmekte olan geyiği ana figür olarak kompozisyonun ortasına yerleştirmiştir. Geyiğin etrafında çok sayıda av köpeği bulunmaktadır. Resim içerisinde bulunan avcılardan bir tanesi geyiğe elinde tuttuğu kırbaç ile hamle yaparken diğeri ise bu sahneyi şahlanan at üzerinde seyrederek vaziyete betimlenmiştir. Sanatçı geyiğin içinde bulunduğu acıyı birebir izleyiciye aktarmaktan ve hayatın her alanını olduğu gibi resmetmekten çekinmemiştir (Clark, 1977, s. 223-225). Eserde birden fazla hayvan figürü resmeden Courbet hayvanların barındırdığı anlamlardan çok sahne içerisinde işlenen konuyu eksiksiz bir şekilde aktarmayı tercih etmiştir.

2.10 NATÜRMORT RESİMLERDE ÖLÜ HAYVAN TASVİRLERİ

Ölü olarak betimlenen hayvan resimleri, incelenen türler arasında farklılık teşkil etmektedir. Ölü tasvir edilen hayvan figürleri kadraj içerisinde kompozisyon oluşturulacak bir şekilde düzenlenmektedir. Bu türün eserleri incelendiğinde, resmin bir av ya da av sonu sahnesi olduğunu düşündürmektedir. Jan Weenix yapmış olduğu birçok ölü hayvan tasvirlerinde bu konu üzerinde çokça durmaktadır. Sanatçının eserlerinde avdan çok avcının belirgin özelliklerinin vurgulanması daha baskındır. Weenix'in resmetmiş olduğu 'Ölü Kuğu' çalışması örnek olarak incelenmiştir.



Resim 23 Jan Weenix, 1716, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 173 x154 cm, Boijmans Van Beuningen Müzesi, Rotterdam, "Ölü Kuğu"

Kaynak: <https://rkd.nl/nl/explore/images/8386>

Sanatçı Jan Weenix'in "Ölü Kuğu" isimli çalışması (Resim 23) anıtsal nitelikler taşıyan resimler arasında yer almaktadır. Kuşlar arasında itibarlı bir yerde bulunan kuğu, ihtişamlı ve güzel tüyleriyle prestijli bir tür olarak bilinmektedir. Sanatçının 'ölü Kuğu' isimli çalışmasında tasvir edilen kuğunun galip gelinen düşman anlamına gelen metaforik

bir anlatımı da destekler nitelikte olması eser içerisindeki anlatımı güçlendirmektedir. Burada kuğu üzerinden anlatılmak istenilen zayıf bir rakibe karşı galip gelmek değil, avlanılan hayvan üzerindeki avcının galibiyetini ifade etmek için bu türden natürmortlarda kullanılmış olmasıdır. Burada kuğu resmini sipariş eden kişinin onu öldüren kişi olması gerekmektedir. Sanatçı resmi yaparken bir şekilde resme kattığı ve yaptığı dokunuşlarla yeni öldürülmüş ifadesini empoze etmeyi başarmıştır. ‘Ölü Kuğu’ resminde sanatçı yapmış olduğu natürmort çalışmasını, herhangi bir avcının zaferini tescil eder ve simgeler şeklinde resmetmiştir.

Kuğu figürü betimlenirken, yoğun ışık kullanılmış ve arka plandaki alanlar koyu bırakılarak etki bir kademe daha arttırılmıştır. Kuğunun ayaklarından asılı bulunduğu sütun ise eser sahibinin sınıfını belirten bir sembol olmuştur. Aynı kadrada kuğunun yanında duran sepet ya da bir torba içerisinde ölü ördekler ve hemen ördeklerin önünde yine ölü kuşlar bulunmaktadır. Resimde bulunan ölü hayvanların içerisinde en gösterişli olanı kuğu olduğu için onun üzerinden birbirleri arasında güç alegorisi sunulmaktadır. Sanatçı bu yaklaşımla resmi sipariş veren avcının gücünü tescillemektedir (Karaalioglu, 2018, s. 914).

2.11 MODERN SANATTA HAYVAN TASVİRLERİ

19. yüzyılın sonlarına gelirken, seri üretim hayvan görselleri ve reklamlar çoğalıp, toplumların hayvan figürlerine bakış açıları değişmeye başlamıştır. İnsan ile hayvan arasındaki sınırlar değişmiştir. İnsanların temsil edildiği resimler gibi hayvanlarda resimlerde temsil edilir noktaya ulaşmıştır. Bu temsillerde insanın başka bir tür olan hayvanlara ilgi ve alakası gözle görülebilir bir noktaya gelmiştir (Mangum, 2007, s. 172).

Erdwin Landseer, bulunduğu dönemin en meşhur hayvan betimlemesi yapan ressamıdır. İçerik olarak vahşi hayvanlar dışında köpek figürleri de betimlemiştir. Özellikle betimlediği köpeklere insani duyguları (cesaret, hüzn, yas) yüklemeyi hedeflemiştir (Mimi Matthews, 2015).

Landseer tarafından 1839 yılında yapılmış olan ‘Onur ve Küstahlık’ resmi (Resim 24) sanatçının en önemli eserlerinden birisi olmuştur. Bu çalışma gibi diğer birçok resimde köpeklerin gerçek boyutları ile sipariş edilmiştir.



Resim 24 Erdwin Landseer, 1839, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 69,2 x 88,9 cm, “Onur ve küstahlık”

Kaynak: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dignity.and.impudence.jpg#/media/File:Dignity.and.impudence.jpg>

Eserde (Resim 24) bir kulübe içerisinde dışarıya bakan iki farklı cins köpek betimlenmiştir. Her iki köpekte resmi sipariş eden Jacob Bell’e aittir. Resim Hollanda portre kompozisyon geleneğine bağlı kalmıştır. Landseer, köpeklerin ‘insan’ özelliklerine dikkat çekmektedir. Büyük köpeğin duygusal görünümü ve nazik asaleti, küçük köpeğin yaramaz ifadesiyle oluşan tezatlığı kadraj içerisinde vurgulamaktadır. Dahası, büyük köpek pürüzsüz, alacalı dokularla boyanırken, küçük köpek birkaç dokunuş ve etkileyici fırça darbeleriyle boyanmaktadır (Tate, 2021).

20.yüzyıla doğru girilirken Modern sanat içerisindeki hayvan figürleri incelendiğinde sembolik ifadelerin yerini sanatçının kişisel bakış açısının aldığı görülmektedir. Eser içerisinde yer verilen hayvan figürlerinin seçimi sanatçının isteğine göre belirlenirken,

hayvan figürünün sanatçı için barındırdığı anlam fazlasıyla önem arz etmektedir. Hayvan figürü seçimi öznel yapılırken seçilen hayvanda bu şekilde sanatçı adına öznelleşir (Antmen, 2008, s. 34). Franz Marc, eserlerindeki hayvan figürü betimlemeleri tamda bu öznelleşme hareketine örnek teşkil etmektedir. Hayvanların bu hareketi sadece dışavurumculuk yaklaşımıyla hayata geçirilebilmiştir. Franz Marc tarafından resmedilen ‘Mavi Süvari’ resmi (Resim 25) sözü edilen bireyselleşmeye örnek gösterilebilir. Betimlenen hayvan figürleri sanatçının kendine özgü paleti ve form arayışları ile bireysellik kazanır. Marc, mavi renk tonlarıyla betimlediği at figürüne, hayvanın yapısında bulunmayan renkleri uygulamayı tercih etmiştir. Yine at figürünün türe özgü duruş ve bakışı benzer bir etki bırakmaktadır (Eber, 2017).



Resim 25 Franz Marc,1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 112x84,5 cm, Städtische Galerie, Münih, Almanya “Mavi Süvari”

Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/Marc%2C_Franz_-_Blue_Horse_I_-_Google_Art_Project.jpg

Franz Marc’ın fırçasından çıkan hayvan figürleri sanatın nesnesi olmaktan çıkıp sanatın öznesi olma yolundadır. Artık sanat eserleri içerisinde bireyselleşmiş hayvan figürleri kendi kimliklerini kazanmak adına özgün bir tutum içerisinde izleyici karşısına çıkmaktadır. Marc’ın ‘Mavi Süvari’ isimli eserinde resmedilen at figürü sanatçının öznel yorumlarıyla bireyselleştirilmiş bir hayvan figürüne dönüşmesi sürecini anlatmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1950'Lİ YILLARDAN GÜNÜMÜZE TÜRK RESMİNDE HAYVAN BETİMLEMELERİ

3.1 TÜRK SANATINDA TANZİMAT İLE BATIYA YÖNELİŞ

Türk resim sanatında gelişmelerin başlangıcı, Tanzimat ve sonrası dönemi işaret etmektedir. Türk resminde reformun yönü Batı'ya dönerken, Cumhuriyet öncesi modern Türk resmi arayışları, Batı'da 1800'lü yılların başında ortaya çıkan izlenimciliğin doğduğu yıllara rastlar. Batı ekseninde modern olma yani çağdaşlaşma eğilimi ile kimlik oluşturmaya çalışan Türk resmi, plastik değerler açısından sanat estetiği ve yeni resim tekniklerini öğrenmek zorunda kalmıştır (Keskin, 2014, s. 87-89).

Batılı anlatım dilinin Türk resminde bilinen en önemli temsilcilerinden biriside Şeker Ahmed Paşa'dır. Sultan Abdülaziz'in teşvikleriyle sanat eğitimini yurtdışında tamamlamıştır. Şeker Ahmed Paşa ve beraberindeki sanatçıların eğilimleri, resimsel değerleri gerçekçi yanılsamalar yaratacak şekilde kullanmak, dış dünyayı resim çerçevesinde taklit etmek olmuştur. Resimlerindeki ruhsal atmosfer ve doğaya bu denli yaklaşımları bağlı buldukları tasavvuf ve ahlak sisteminin bir getirisi olarak kabul edilmektedir. Sanatçı tasavvuf etkisiyle doğayı görünenin ötesinde daha derinlerde kutsal olanın bir yansıması şeklinde incelemiştir (Çalışır & Ögel, 2005, s. 73-74).

Varlık birliği, Tanrı'nın varlığını, birliğini, niteliğini ve evrenin oluşumunu, yaratılanla yaratanın bir oluşu, aynı kaynaktan gelişi anlayışıyla açıklayan dinsel ve felsefi bir yaklaşım olduğu düşünüldüğünde, Şeker Ahmed Paşa'nın '*Orman*' isimli eseri bu düşüncenin yansımalarının aktarıldığı bir çalışma olmuştur (Resim 26). Resim içerisinde bulunan insan ve hayvan figürü doğa karşısında doğada var olan nesnelere arasında normalden küçük bir şekilde resmedilmiş hatta bilinçli bir şekilde doğanın parçası haline getirilmiştir. Sanatçı büyük ve geniş ağaçların bulunduğu ormanın içerisinde bir ormancı ve onun yüklerini taşıyan hayvan betimlemiştir. At ya da eşek gibi yük taşıma özelliği olan bir hayvan tercih edilmiştir. Kadrajın geneline baktığımızda batılı plastik değerler hakimken, mana kısmında tasavvuf düşüncesi hâkim kılınmıştır. Doğanın sunduğu ne kadar büyük olursa olsun hayvanın taşıyabileceği kadarı insana sunulmuştur. Bu düşüncede doğa Tanrı Yük ise nasip olarak düşünülebilir. Tasavvufun getirileri ile Batı

tarzının birleşimi Şeker Ahmed Paşa resimlerinde ortaya çıkan homojen yapıya örnek teşkil etmektedir.



Resim 26 Şeker Ahmed Paşa, T.y, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x181 cm, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi "Orman"

Kaynak: <https://i.pinimg.com/736x/72/59/5d/72595de49896e66b90d00e155b703798.jpg>

Şeker Ahmed Paşa gibi Osman Hamdi Bey’de yüzünü Batıya dönen ve Türk resmine yön veren ressamlardan olmuştur. Osman Hamdi Bey Türk resminde büyük boyutlu figürü eserlerine taşıyan ilk ressamdır. Burada bahsi geçen büyük boyutlu figür resmi sanatçının yapmış olduğu ‘Kaplumbağa Terbiyecisi’dir.



Resim 27 Osman Hamdi Bey, 1906, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 221,5x120cm, Pera Müzesi Suna Ve İnan Kıraç Vakfı “Kaplumbağa Terbiyecisi”

Kaynak:https://tr.wikipedia.org/wiki/Kaplumba%C4%9Fa_Terbiyecisi#/media/Dosya:Kaplumba%C4%9Fa_Terbiyecisi.png

‘Kaplumbağa Terbiyecisi’ (Resim 27) içerisinde simgesel ve gizli anlatımlar barındıran bir resimdir. Resimde betimlenen kaplumbağa yavaş, hantal ve eğitilmesi zor bir hayvandır. Kaplumbağaların barındırdığı anlam ise Osmanlı’da Batılılaşmaya karşı çıkan kesimleri yansıtmaktadır. Sanatçı kendisini kaplumbağaları eğitmeye çalışan figür olarak tasvir etmektedir. Kadraj içerisinde bulunan pencere ise batılılaşma, modernleşme yolunda ulaşılabilecek yeni bir dünyayı ifade etmektedir. Dini bir mekân içerisinde resmedilmesinin sebebi Osmanlı Devleti’nin ve Doğu’nun kültürel simgelerinden biri olmasıdır. Figürün elinde tuttuğu çalgı aleti ise sanatı simgelemektedir. Batılılaşma

hareketinin ışığında sanatın çok değerli bir yerde olduğunu ve bu hareketin sanat ile sağlanacağı vurgulanmaktadır. Duvarlarda resmedilen çiniler Osmanlı'nın yerel ve kültürel zenginliklerinin yansımasıdır. Sanatçı mensubu olduğu toplumun kültürel varlıklarını eserlerinde Doğuyu yüceltmek için kullanmıştır.

Kaplumbağa Terbiyecisi için yapılan yorumlardan birisi de dervişin sabrını denediği şeklinde olurken bir diğeri de eserde resmedilen kişinin Osman Hamdi Bey olduğudur. Birden fazla devlet kurumunun başında olan sanatçının bu kurumları ve işleyişlerini kaplumbağalar üzerinden aktardığı düşünülmektedir. Kaplumbağaların yavaş işleyen Osmanlı bürokrasisini simgelediği ve Osman Hamdi Bey'inde derviş sabrıyla bu yavaşlık ile mücadele ettiği de düşünülmektedir. Batılılaşma çabalarında devlet kurumları ve toplumun bir kısmı Osman Hamdi Bey'e engeller çıkararak değişim isteğine direnmişlerdir. İşte Kaplumbağalar bu engellemeleri ve direnenleri ifade etmektedir. Bu duruma tepki gösteren Osman Hamdi Bey'in Kaplumbağa Terbiyecisinde kendini konumlandığı nokta içerisinde bulunan durumu simgelemektedir (Özçelik, 2020, s. 456-457).

Eserleri incelenen Şeker Ahmed Paşa ve Osman Hamdi Bey batılılaşma ve modernleşme adına dönemin mihenk taşları olmuşlardır. İlk hareketin ancak sanat ile yapılacağına ve yol gösterenin yalnızca sanat olduğu gerçeğini, sanatın yüzünü Batıya çevirip sırtını ise Osmanlı Devleti'nin ve Doğu'nun kültürel miraslarına yaslayarak sağladıklarını göstermişlerdir.

3.2 1950'DEN GÜNÜMÜZE TÜRK RESMİNDE HAYVAN BETİMLEMELERİ

1950'li yıllara kadar Batı toplumunda sanat piyasanın oluşumu, burjuva sınıfının büyük bir rol oynamasıyla sağlanırken, Türk sanatı bu yıllara devletin sanat ve sanatçıya verdiği destek ile gelmiştir. Desteği devlet sağladığından dolayı sanat ortamı Cumhuriyet ideolojileri çevresinde yol katetmiştir.

Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren 25 yıl içerisinde Türk resmi dinamik bir ortamda gelişme kaydedip farklı gruplar ve üsluplar doğurarak birbirlerine karşı duruş sergileyebilecek bir noktaya ulaşmıştır. Dönem sanatçıları resim kültürünü halkla buluşturmak için büyük çabalar harcamıştır. Türk halkından beklenen destek

sağlanamadığından bu süre zarfında devlet desteğini almaya devam eden Türk sanatının, halk ile arasındaki mesafe baki almıştır.

1950 yılında el değiştiren devlet yönetimi önceki yönetime nazaran sanata ve sanatçıya daha az destek sağlamıştır. Devletten desteği azalan sanatçılar yönünü tamamen halka döndürmüş ve bireyselleşmişlerdir. Bu yıllar sanat ortamında bireysellik önem kazanmıştır. Bireyselliğin bir kanıtı olarak 1950-60 yılları arasında açılan sergi sayısının önceki döneme göre büyük ölçüde artması gösterilmektedir. Türk resmi soyut örnekler verirken akımlardan bağımsız üretim yapan sanatçılarda eserleriyle dönemi zenginleştirir. Bu dönemde resim satarak geçimini sağlayan sanatçılar ortaya çıkmıştır (Üstünipek, 1998, s. 73-100).

Canlı varlık-doğa ilişkisi insanlık tarihi boyunca varlık göstermektedir. Bu birliktelik ile yapılan eserlerde hayvan figürlerinin yer alması ve bu figürlere yüklenen anlamların doğrudan resim sanatı sorunları arasına girmesi sağlanmıştır. Geçmişten günümüze hayvan figürleri sanatsal eserlerde kullanılmış ve dönemler içerisinde şekillenmiştir. 1950'den günümüze Türk resim sanatında hayvan figürlerine eserlerinde yer veren, hayvan betimlemeleri yapan bazı sanatçılar tez kapsamı içerisinde incelenmiştir.

3.2.1 CEMAL TOLLU (1899-1968)

Sanat hayatının son yıllarında Hitit kabartmalarına merak salan Cemal Tollu, geometrik temeller üzerinden kendi üslubunu geliştirmiştir. Resim (Resim 28) Anadolu insanının yaşamından bir sahneyi resmeden sanatçı, yöre insanın geçim kaynağı olan çobanlık mesleğine vurgu yapmıştır. Yörede bulunan keçi, kedi ve hayvan figürleri resmin anlatım gücüne hizmet ederek, kompozisyon ilke ve kurallarının bir elemanı haline gelmiştir. Sanatçı biçimi bozmadan sert köşeli, kalın çizgilerle figürleri geometrik hale getirme çabasına girmiştir (Ersoy, 2004, s. 32).



Resim 28 Cemal Tollu, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90,5 X 121 cm “Ankara’da Keçiler”

Kaynak: <https://www.msxlabs.org/forum/sanat-tr/17418-cemal-tollu.html>

Tollu, ‘Ankara’da Keçiler’ isimli resmine (Resim 28) perspektif kuralları gözetmeksizin figürleri yerleştirmiştir. Resimde üç keçi, bir şahin kuşu ve iki figür bulunmaktadır. Sanatçı Anadolu hayatını konu aldığı bu resimde, Anadolu insanını ve motiflerini bir araya getirmiştir. Kadraj içerisinde uçmakta olan şahin avcı toplumları simgelerken diğer yanı ise Anadolu’da kurulmuş birçok eski Türk devletlerini simgelemesidir. Göçebe toplumu ve Anadolu coğrafyasını güdülen keçiler ile göstermektedir. Resmin merkezindeki figür, giymiş olduğu kepenekten dolayı çoban olarak tasvir edilmiştir. Kadrajın en kenarında kalan diğer figürün saçlarının uzun oluşu ve vücut hatlarının daha kıvrımlı oluşundan kadın olduğu düşünülmektedir. Bu figür keçi gütmeye işinde çoban olan ana karaktere yardım etmek ve Anadolu’nun dayanışma gücünü temsil etmek için betimlenmiştir. Kadın figürün, çobanın eşi ya da bir yakını olduğu düşünülmektedir.

Tollu tarafından resmedilen bir başka çalışmada (Resim 29) sanatçı Anadolu’ya özgü birçok objeyi kadraj içerisinde barındırmaktadır. Merkezde bulunan keçiler önceki çalışmanın (Resim 28) bir replikası niteliğindedir. Burada esas değinilmesi gereken husus ise kadrajın sol ön yarısında bulunan oturur vaziyette elinde çalgı aletiyle resmedilen erkek figür olmalıdır. Figürün elinde tutmuş olduğu çalgı aleti Anadolu müziğini temel

sazlarından olan bağlamadır. Sanatçı bağlamayı Anadolu yaşantısının sosyal kültürel değerlerini aktarmak için betimlemiştir. Yine aynı kadraj içerisinde bağlama çalan figürün yanında kedi resmedilmiştir. Evcilleştirilmiş hayvan denilince ilk akla gelen hayvan kedidir. Tollu yöreye özgü ve nadir bulunan siyah Ankara kedisini, yorumu zenginleştirmek için tasvir etmiştir.



Resim 29 Cemal Tollu, Duvar Pano, 150 X 200 cm "Keçili Kompozisyon"

Kaynak: <https://www.msxlab.org/forum/sanat-tr/17418-cemal-tollu.html>

3.2.2 ABİDİN ELDEROĞLU (1901-1974)

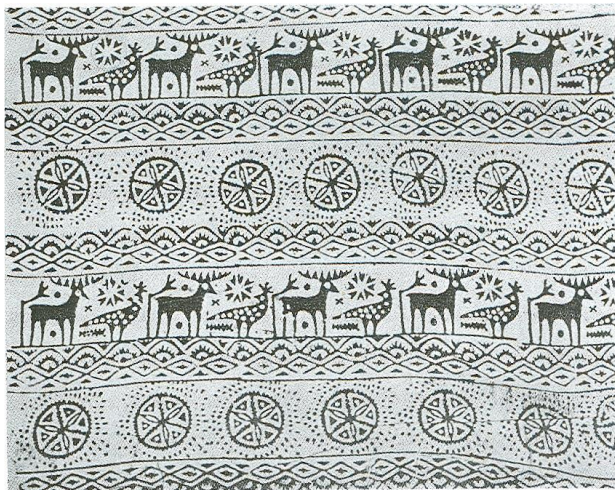
Abidin Elderoğlu Türk resminde geleneksel anlayışa çağdaş bakış açısıyla yaklaşmıştır. Zıt renkleri kullanarak vurguyu dairesel bir platform içerisinde arttırmayı hedefleyen sanatçı, sıcak soğuk renkleri kullanarak vurguyu artırmıştır. Abidin Elderoğlu tarafından resmedilen çalışma (Resim 30) hayvan figürlerini belli belirsiz betimleyerek yorumlama kısmını seyirciye bırakmaktadır. Geyik ve horoz figürünü genel hatları belli olacak şekilde resmeden sanatçı figürler etrafında kontrollere yer vermiştir. Resmin anlatım gücünü arttırmak adına etkili bir teknik kullanılmıştır. Bu teknikte geleneksel figürlerin etkisinin hâkim olduğu görülmektedir.



Resim 30 Abidin ELDEROĞLU, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 9X22 CM, "İsimsiz"

Kaynak: <https://www.anatoliamuzayede.com/urun/1768081/abidin-elderoglu-tuval-uzerine-yagli-boya-imzali-9x22-cm>

Sanatçı Anadolu'da kullanılan yazma motiflerindeki hayvan figürlerine resimlerinde yer vermiştir. Tokat ve Kastamonu yazması başta olmak üzere birçok ilde yaygın bir şekilde kullanılan geyik ve horoz figürleri Elderoğlu'nun resimlerinde karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, (Resim 31) Ankara yazmasında kullanılan hayvan figürleri, kalıptaki gibi resimde de yan yana yerleştirilmiştir. Sanatçı kullandığı boyama tekniği ile resmi yazmadan ayırır. Elderoğlu, Anadolu ve o yörenin insanları için önemli olan yazmalarda betimlenen hayvan motiflerini resimlerine bilinçli bir şekilde taşımıştır. Anadolu yazması için önem taşıyan hayvan figürleri aynı önemi Elderoğlu'ndan da görmektedir (Türker, 1994, s. 11).



Resim 31 Geyik motifli Ankara yazması

Kaynak: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/734241>

3.2.3 FİKRET MUALLA (1903-1967)

Hayvan figürleri, Fikret Mualla'nın resimlerinde salt hayvan kompozisyonlarının yanı sıra, figürlü kompozisyonlarında da lekesel boyutta ve çoğunlukla resmin içeriğine ve biçimsel yapısına motifSEL bir katkı sağlayacak şekilde resmedilmiştir (Tokdil, 2015, s. 283).



Resim 32 Fikret Mualla, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 20X10,5 CM, "isimsiz"

Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/fikret-mualla/from-animal-series-iDM3ng98ldpaO4VIYWiozA2>
Fikret Mualla'nın fırçasından çıkan resimde (Resim 32) betimlemiş olduğu hayvan figürleri aslında çocukluğunun izlerini taşımaktadır. Mualla'nın kadrajından baktığımızda kullanmış olduğu hayvan figürlerinin sanatçının çocukluğunda iz bırakmış,

o dönemde gerçekleşen olayların veya anıların kesitleri olduğu görülmektedir. Tavuklar, horozlar, hindiler ve farklı tür kanatlı hayvanlar Mualla'nın yaşamının bir bölümünü geçirdiği çocukluk evinin bahçesinde beraber büyüdüğü hayvanlar olarak tanımlanmıştır. Sanatçı bu anıları yine içinde bulunduğu çocuksu naif bir üslup ile ele almış ve seyirciye bu şekilde aktarmıştır (Hacıosmanoğlu, 2004, s. 338).

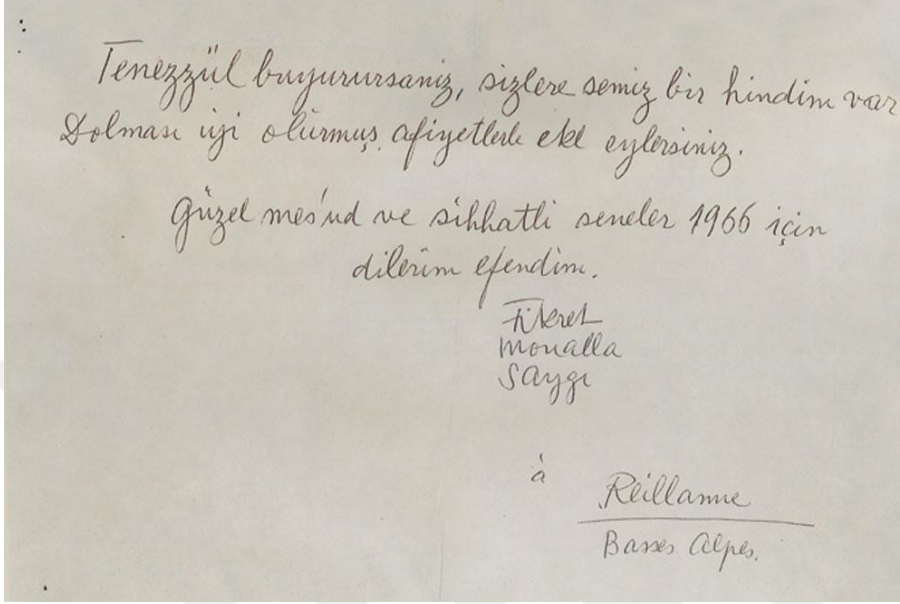


Resim 33 Fikret Mualla, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 27X21 CM, "Yılbaşı Hindisi"

Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/fikret-mualla/turkey-WMrOqhIUwkqNvVB6uyNnVA2>

Fikret Mualla, 'Yılbaşı Hindisi' (Resim 33) çalışmasında yeni yıl kartlarından esinlenerek bir hindi betimlemiştir. Resmin arkasındaki yazı (Resim 34) yeni yılı kutlama mesajıdır. Bu not ile sanatçı yılbaşı eğlencelerinde yapılan hindi yemeğine veya hindi tüketimine yönelik nükteli bir gönderme yapmıştır. Sanatçı kendine has daha çocuksu şekillerde resmettiği hayvan figürleri ile kurduğu bu bağı izleyiciye de aynı hisler içerisinde aktarmayı hedeflemiştir.

Tiziano Vecellio'nun resmetmiş olduğu 'Zaman Alegorisi' çalışmasında (Resim 17) verilmek istenilen mesajı güçlendirmek için başvurulan yazı tekniği, Mualla tarafından benzer bir yaklaşım ile eserde (Resim 34) kullanmıştır.



Resim 34 Fikret Mualla, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 20X10,5 CM, "Arka Detay"

Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/fikret-mualla/turkey-WMrOqhIUwkqNvVB6uyNnVA2>

3.2.4 BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU (1911-1975)

Bedri Rahmi Eyüboğlu, kübizmin etkisiyle figürlerinde, çizgilerini dengeli ve geometrik bir sadeleştirme şekli ile ele almıştır. Resimlerin arka planlarında genellikle Türk süsleme sanatı, Anadolu nakış ve yazma motiflerini kullanmıştır (Gültekin, 1992, s. 36).

"Eserleri incelendiğinde rastlanan hayvan figürlerinin Anadolu motiflerinin yalın gösterişten uzak stilize edilmiş birer plastik elaman gibi kullanıldığını söyleyebiliriz. Kendine özgü bir üslup oluşturmuştur. Hayvan figürlerini yaptığı çalışmalarında Anadolu'nun bir parçası gibi izleyiciye aktarmıştır. "Kübizm etkili figür ve biçimler yanında lekeci doğa soyutlamaları, Dufy'yi çağrıştıran çizgi düzeni ile lekesele lirik yorumları çeşitlilik içinde gösterir" (Aydoğan, 2008, s. 315-316).

"Dufy etkisi, Dufy'nin doğu çinilerinden aldığı modle edilmemiş, yan yana düz ve özentisizce sürülmüş canlı renk lekeleri üstünde ince, kıvrak çizgiler halinde nesnenin sınır çizgilerini, ayrıntılarını serpiştirmesi Bedri Rahmi'nin benimsediği, ömrü boyunca yararlandığı bir yöntemdir" (Erol, 1984, s. 95-96).

Betimlenen hayvan figürleri Anadolu basmalarından, motiflerinden sıyrılıp kendi içlerinde bir özerklik ilan ederek resim yüzeyine yayılarak seyirciye aktarılır. Bedri Rahmi çalışmalarında kullandığı dil ile sıradan olanı seyirciye farklı bir bakış açısı ile sunar. Halk sanatından beslenen sanatçı, çağdaş resim dinamiklerini ve plastik öğelerini kullanmıştır. Bedri Rahmi, Yaşadığı dönemde ürettikleri ile Türk resmine yeni soluklar getirmiştir (Özsezgin, 1980, s. 62-63).



Resim 35 Bedri Rahmi EYÜBOĞLU, Karton Üzeri Guaj Boya, 47X35 CM, "İsimsiz"

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/519391769524885550/>



Resim 36 Bedri Rahmi EYÜBOĞLU, Kâğıt Üzerine Keçeli Kalem, 12X21 CM, "Balık"

Kaynak: <https://artam.com/storage/images/auctions/98/20033/9385/bedri-rahmi-eyuboglu-1911-1975-balik-thumb.jpg>

Abidin Elderoğlu'nda olduğu gibi Bedri Rahmi'de Anadolu'da bulunan motiflerden faydalanmıştır. Bedri Rahmi tarafından yapılan 'Balık' isimli alışma (Resim 36) yöre insanlarının yazma ya da baskılı kumaşlar üretirken oymuş oldukları ahşap kalıpların birer benzeridir. Sanatçı burada ahşap kalıpların bir yansımısını resim yüzeyine aktarmıştır. Bedri Rahmi bu aktarım ile geleneksel olanı, resim malzemeleri ve plastik değerler yardımıyla modernleştirme arzusu içerisine girmiştir. Ya da Modern içerisine gelenekseli taşımıştır.

3.2.5 CİHAT BURAK (1915-1994)

Ressam ve mimar olan Cihat Burak, halk sanatı ve Osmanlı sanatının öğelerini, batılı bir yöntemle bir araya getirip çalışmalarında seyirciye sunmuştur. Sanatçı duvara ereve içerisinde betimlemiş olduğu mimari bir yapı eskiziyle hem mimar yönüne hem de Osmanlı sanatına gönderme yapmaktadır (Resim 37). Dş dünyasıyla gerçek dünyanın birleşimini naif üslupla resimlerine yansıtılmıştır. Dış dünyada gördüklerini bir araç olarak kullanıp kendi iç dünyasını tüm içtenliğiyle dışa vurmıştur (Ersoy, 2004, s. 40).



Resim 37 Cihat Burak, Serigrafı, 50X70 CM, "İsimsiz"

Kaynak:https://www.sanatgezgini.com/media/catalog/product/cache/1/image/17f82f742ffe127f42dca9de82fb58b1/e/e/eeee_1.jpg



Resim 38 Cihat Burak, Serigrafi, 50X70 CM, "Margo"

Kaynak: <https://www.sanatgezgini.com/media/catalog/product/cache/1/image/17f82f742ffe127f42dca9de82fb58b1/r/r/rrrrr.jpg>

Cihat Burak tarafından resmedilen 'Margo' isimli çalışmasında (Resim 38) figürün kucağında duran bir kedi betimlenmiştir. Kedi bir gözü kör olarak resmedilirken direk izleyiciye bakmaktadır. Resim iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde figür ve kedi bulunurken ikinci bölümde kafes içerisinde iki fare ve onların üzerinde fareye benzer bir yaratık yer almaktadır. Yaratığın üzerinde bulunan yazıda 'Benim gönlüm yerde kalmaz bir gözü kör bir kediyim. Avenelik gitmez bana hür olmaktır istediğim' yazmaktadır. Yanında birde Arapça olarak aynı yazı yazılmıştır. Ayrıca sanatçı kafes içerisindeki farelere atıfta bulunarak 'fareyi altın kafese koymuşlar hani peynirim demiş' sözünü yazmıştır. Cihat Burak burada tek gözü kör olan kedinin izleyici ile göz temasında bulunmasını ironi yaratacak bir şekilde kurgulamıştır. Sanatçı sıra dışı kara mizahçı yönü ile kedinin izleyici üzerine bakmasına vurgu yapmaktadır (Kırmızı, 2014, s. 106).

Burak, eserlerinin büyük bir bölümünde hayvan figürleri resmetmiştir. Bu hayvan figürleri arasında en çok kedi imgesinin üzerinde durmuştur. Burada (Resim 38) kedi

betimlemesi üzerinden sanatçı resim içerisinde bulunan gündelik hayatta ironik olarak düşünölen durumları izleyiciye aktarmaya çalışmıştır.

3.2.6 NEDİM GÜNSÜR (1924-1994)

Nedim Günsür, Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde gördüğü eğitim sırasında kurulan 10'lar grubunun içinde yer almıştır. Bu dönemler izlenimci tarzda eserler veren Nedim Günsür, 1950'lere doğru Paris'te gittiği atölye ile sanat anlayışında soyuta yönelme eğilimleri göstermiş, daha sonralarda ise naif öğelerin kullanıldığı dışavurumcu bir anlatıma ulaşmıştır (Ersoy, 2004, s. 88).



Resim 39 Nedim Günsür, Kağıt üzerine Eskiz, 30X19 CM, "Onuncu Köy"

Kaynak: <https://d35fbhjemrkr2a.cloudfront.net/Images/Shop/6/Product/1128/88.jpg>

"Günsür'de figür ilk bakıldığında, derin toplumsal mesajın vurucu ve etkileyici gücünden uzak gibi görünmektedir. Bu ilk izlenimin nedeni, bir açıdan, figür ve içeriğin abartılmadan işlenmiş olmasıdır. Nedim Günsür'de "sanat bir anlatım aracıdır" (İşanç, 2008, s. 32-40).



Resim 40 Nedim Günsür, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50X80 CM, "Onuncu Köy"

Kaynak: <https://artsandculture.google.com/asset/k%C3%B6y%C3%BCler-ve-karpeler-peasants-and-harpies-nedim-g%C3%BCnsur/kAGI7NZzMKadbw>

Mahmut Makal'ın 'Bizim Köy' romanından etkilenen Nedim Günsür'ün, Fakir Baykurt'un 'Onuncu Köy' romanını da okuması üzerine köy yaşamına olan merakı iyice artmıştır. Onuncu Köy ismiyle bir eskiz çalışma oluşturmuştur (Resim 39). Bu eskizde, köy meydanında toplanmış insanlar bulunmaktadır. Kerpiç ve taş evlerin olduğu bir kadraj ele alınır. İnsanların başının üstünde akbabalar resmedilir ve insanlar bu durumdan rahatsız değildirler. Resmin ön bölümünde başının üstünde akbaba olan yaşlı bir adamın kafası kanamaktadır. Yaşlı adamın durumdan şikayetçi ya da acı çeken bir ifadesi yoktur. Aksine duruma alışmış bir hali vardır. Kuru ağaçlardan yükselen kuşlar ile olumsuz, uğursuz bir atmosfer yansıtılmaktadır. Gri tonlar ile resmedilen gökyüzü, soyut bir izlenim sunarken içsel bir derinlik hissi de uyandırmaktadır. Sanatçı, insan, hayvan ve doğayı, bir kadraj içerisinde, plastik değerler ile birleştirip tezat bir anlatım ile sunmuştur. Kabulleniş ve başkaldırı kavramlarını bir arada kullanarak duygu durumunu derinleştirir. Sanatçı 'Onuncu Köy' ile başlayarak edebiyattan esinlenerek yaptığı çalışmalar neticesinde içinde bulunduğu toplumu ve kendisini eserlerinde anlatabilen bir kimliğe ulaşmıştır (İşanç, 2008, s. 32-40).

3.2.7 MEHMET GÜLERYÜZ (1938)

Dışavurumculuk ile Gerçeküstücülük arasında değişen bir çizgide resimler yapan Mehmet Gülerüz, serbest bir oluşum içinde merkezi bir düzen yapısıyla gündelik gerçeklerden seçtiklerini, mitleri ve bilinçaltı düşlerini anlatarak, izleyenleri de sorgulama sürecine katıp eleştirel bir bakış açısı oluşturmuştur (Ersoy, 2004, s. 83).



Resim 41 Mehmet Gülerüz, Tual Üzerine Yağlıboya, 200 x 200 cm, "Marsyas ve Apollon I, Titian'a Saygı"

Kaynak: <https://fineartbiblio.com/images/large/tingc26tbxycsa5j/mehmet-guleryuz-homage-to-titian-s-marsyas.jpeg>

Mehmet Gülerüz'ün hayvan ve insan figürleri biçimsel değişimlerini iç dünyalarından almaktadır. Sembolik anlam yerine alegorik varlıklar olarak sunulmuştur. Sanatçı, insanların çirkin yönlerini ortaya çıkarırken bazen bunu insanı hayvanlaştırarak yapmış bazen de bu yola başvurmadan ifade biçimleri ile seyirciye aktarmıştır. İnsanın iç

dünyasının yüze vurulmuş halidir. Her bir figürde Oscar Wilde’ın ‘‘Dorian Gray Portresi’’ romanında bahsi geçen karakterin açığa çıkmış halini görüyoruz. Sanatçı çalışmalarında insanların perde arkasında sakladıkları gerçeklikleri, eksiklikleri bizzat en yalın hali ile tuvale aktarmıştır (Uysal E. , 2009, s. 93-94).



Resim 42 Mehmet Gülerüz, Kalıp Kağıt Üzerine Kurşun Kalem, ‘‘Kendim’’

Kaynak:https://www.artfulliving.com.tr/image_data/content_pane_image/c4154c7b9e7abd77ac2b8f1fe7485698.jpg

Mehmet Gülerüz, ‘Kendim’ adlı çiziminde (Resim 42) bir yaban domuzunu kendi portresi gibi izleyiciye aktarmıştır. Bu resim aynı zamanda içinde bulunduğu duyguların ve gizli kalmış ifadelerin bir dışavurumu olmuştur. Gülerüz’ün resimlerinde yer alan nesnelere ve hayvanlara sembolik anlamlar taşır ve toplumsal eleştiriyi ortaya koyar (Uysal E. , 2009, s. 93-94).

3.2.8 NEŞE ERDOK (1940)

Neşe Erdok, Neşet Günel'in resimlerinde ağırlıklı olarak kullandığı figür eğilimini sürdürmüştür. Toplumsal içerikli resimleri dışavurumcu ve gerçekçi üslupla ele almıştır. Yalnızlık, hastalık, korku ve tedirginlik gibi kavramlar çalışmalarında sıkça gözlemlenir (Ersoy, 2004, s. 90).



Resim 43 Neşe Erdok, Kâğıt Üzerine Kurşun Kalem, 23X16.5 CM, "İsmail"

Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/84/65/3c/84653c4e5eaf9dbf96d119cc688985c2.jpg>



Resim 44 Neşe Erdok, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130X162 CM, “Gece Yoldal”

Kaynak:<https://artam.com/muzayede/256-degerli-tablolar-ve-antikalar/nese-erdok-1940-gece-yolculugu#images-2>

“Kedi, Erdok resminin neredeyse olmazsa olmazıdır. “İsmail” adlı kedi portresi yanında sanatçının pek çok yapıtında kedi veya kediler bulunur. Vapurda, otobüste, plajda, iskelede, uyuklayan, sırtüstü debelenen, çöp kutusu karıştıran, kırmızı bir toppla oynayan, çilek yiyen, yalanan ya da dili dışarıda kediler” (İz, 2006, s. 73-75).

Dili dışarıda tasvir edilen kediler, doğası gereği kendilerini temizlemek için dillerini kullanır. Sanatçının resimlerinde kedileri bu şekilde resmetmesi onların doğal hallerine göndermeler yapıyor olmasıyla ilgili değildir. Erdok, bu süreci şöyle açıklar: “Kedinin oturması ve kalkmasıyla resme “çok iyi gelen bir yanı” olduğunu, cinsellikle ilişkilendirmenin mümkün olduğunu, ancak çoğu zaman estetik kaygıyla yapıtlarında kedi betimlediğini ve tam da o gri veya kahverengi bölgeye kırmızıyı koymak için dilini boyadığını” belirtmiştir. Ayrıca: “Birçok resmimde kedi beni ifade eder. Sahip olunamaz, egemen olunamaz yanıyla, bazen tedirgin edici yanıyla kedi benim” demiştir. Neşe Erdok, kedi figürüne yüklediği anlamı bu şekilde açıklamıştır (İz, 2006, s. 73-75).

Bunun yanı sıra sanatçı resimlerinde diğer hayvan figürlerine de yer vermiştir. Papağan ve kuş türleri, köpek gibi hayvanlar sanatçının resimlerinde anlam bütünlüğü içerisinde yer alırlar.



Resim 45 Neşe Erdok, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x100 cm, “Yan Balkondaki Papağan”

Kaynak: <http://besiktaskultursanat.com/haberler/besiktas/nese-erdok-evin-sanatta/>



Resim 46 Neşe Erdok , Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x80 cm, “Baykuşlu Otoportre”

Kaynak: <https://mindonartshelf.files.wordpress.com/2014/11/406.jpg>

3.2.9 GÜLSÜN KARAMUSTAFA (1946)

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olan Gülsün Karamustafa, daha sonra sinemaya yönelerek sanat yönetmeni olarak çalışmaya başlamıştır. Resim çalışmalarını kavramsal sanat içinde sürdürerek toplumsal yaşamla ilgili düşünceleri ve sorunları irdelemiştir (Ersoy, 2004, s. 69).



Resim 47 Gülsün Karamustafa, Tekstil kolaj, 250X190 CM, "Kaplaniye"

Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/retrieve/216b8a51-62e7-41b5-92fb-20dec591c5d7/KARW223.jpg.jpg>

Gülsün Karamustafa, Kontrplakların üzerine yaptığı resimlerinde akrilik boya kullanmıştır. Kaplan desenli kumaşlar, plastik sarmaşıklar ve yıldız desenli çerçeveler ile çalışmalarını bir bütün haline getirmiştir. Sanatçı bu çalışmaların sonucunda üç boyutlu anlatıma yönelmiştir (Sarıoğlu, 2007, s. 16).

Gülsün Karamustafa tarafından resmedilen ‘Kaplaniye’ isimli çalışması (Resim 47) 1984-1986 yılları arasında tekstil kolajlarının ilk örneği sayılabilecek niteliktedir. Farklı kumaşların, malzemelerin bir araya getirilip, dikilerek ya da birbiri ile ilişki sağlayacak şekilde konumlandırılması sonucunda ortaya çıkmıştır (Sarioğlu, 2007, s. 16).

Sanatçı hayvan figürü betimlemelerini tercih ederken, belli bir kesimin kullandığı kaplan derisi kürklere, kıyafetlere ve bu türden desenlere tepki niteliğinde göndermeler yapmayı hedeflemiştir. Gülsün Karamustafa’nın çalışmalarında objelerin gündelik hayat içerisindeki yerinden bağımsız bir şekilde aktarıldığı gözlemlenmiştir.

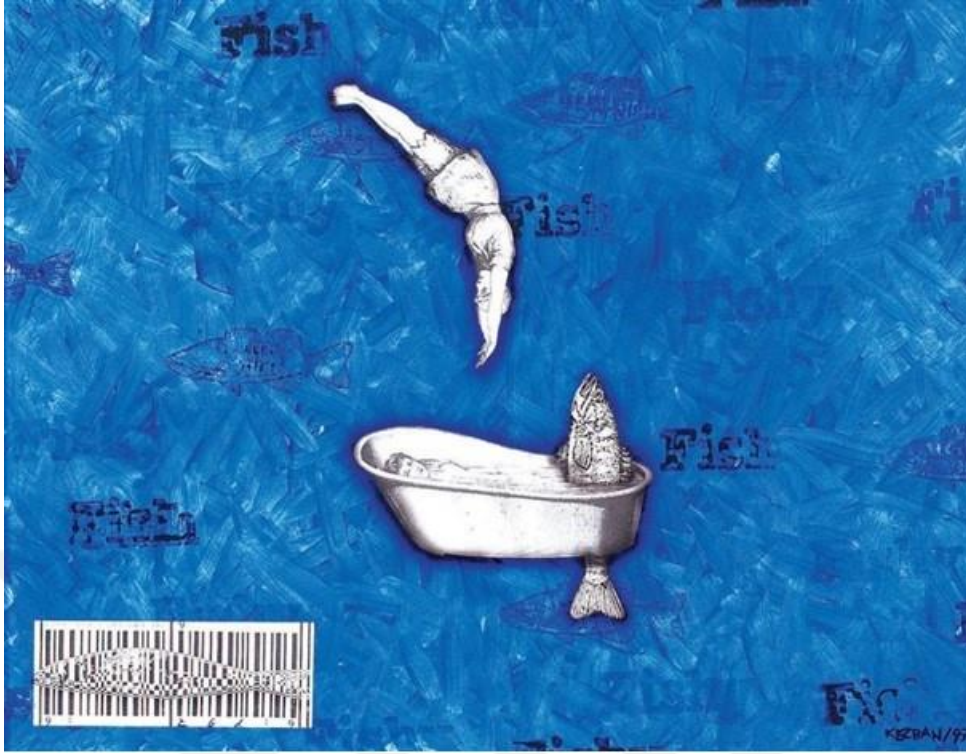
3.2.10 KEZBAN ARCA BATİBEKİ (1956)

Kezban Arca Batıbeki, resim, kolaj, kısa film ve enstalasyon gibi farklı alanlarda üretimler yapmıştır. 1990’lardan günümüze sanatçı, farklı dönem ve dinamikleri birbirine bağlamak için balık, barkot ve saç formları gibi biçimsel öğeleri eserlerinde tekrar tekrar kullanmıştır (Uzunoğlu, 2019, s. 57-58).



Resim 48 Kezban Arca Batıbeki, Tuval Üzerine Yağlı Boya-Kolaj, 70x90 CM, “Deep Blue”

Kaynak:<http://www.artnet.com/WebServices/images/11000821ldYPoGFgZ9DF3CfDrCWvaHBOcYX0C/kezban-arca-batibeki-deep-blue.jpg>



Resim 49 Kezban Arca Batıbeki, Tuval Üzerine Yağlı Boya-Kolaj, 50x50 CM, “Deep Blue”

Kaynak:<http://www.artnet.com/WebServices/images/11000631ldZZ9GFgZ9DF3CfDrCWvaHBOcX0JE/ke-zban-arca-batibeki-deep-blue.jpg>

“1990’lı yıllarda ürettiği Deep Blue ve Flying Game gibi serilerde dil oyunlarına yönelen Kezban Arca Batıbeki, görsel imge ile yazıyı bir arada kullanmak suretiyle gösterenin ifade ettiği anlamı muğlak bir zemine çekmektedir” (Uzunoglu, 2019, s. 25-26).

Kezban Arca Batıbeki’nin ‘Deep Blue’ resminde (Resim 49) batı kültürüne ait hazır imgeleri geleneksel resim tekniğini kullanarak farklı biçim anlayışı ile bir araya getirdiği gözlemlenmektedir. Kompozisyonun tam merkezinde suyla dolu küvet içinde başı ve bacakları görünen kadın figürü bulunmaktadır. Üst kısmından ise vücudu ters ‘L’ şeklini alan ve küvete girmeye doğru resmedilen başka bir figür vardır. Küvetin içinde bulunan figürün ayak kısmından içeriye giren balığın baş ve kuyruk kısmı görülür. Kullanılan figürler ve objeler gerçeklik algısını zorlar nitelikte betimlenmiştir. Gri tonlar ile resmedilen figür ve objelerin arka planı ise sıcak soğuk mavilerle dokulu bir yüzey izlenimi vermiştir. Öte yandan balık imgesinin hemen üzerinde altın sarısı ve bakır tonları ile boyanmış olan “f-i-s-h” harfleri tanıdık bir kavramı “balık”ı işaret etmektedir. Resmin sağ alt köşesinde gündelik hayatta çok iyi bildiğimiz ve maruz kaldığımız bir barkod

görünümü bulunmaktadır. Barkot sanatçı tarafından deforme edilerek balık görüntüsünü andırır ve üzerindeki şifre görünür hale getirilir. Ancak barkottaki şifrenin görünür olması, gördüğümüz şeyin gördüğümüzden farklı bir şey olmadığını düşündürmektedir (Uzunoglu, 2019, s. 25-26).

3.2.11 FULYA ÇETİN (1970)

Fulya Çetin ile tez kapsamında içerisinde incelediğimiz hayvan figürlerinin, çalışmalarındaki yerini ve amacını öğrenmek adına röportaj yapılmıştır. Fulya Çetin, ‘Nehir Altı Nehir’ serisini inceleyen bir izleyiciye, burada kullanmış olduğu hayvan figürlerinin resme kattığı anlamı veya resme hizmet ettiği noktayı şu şekilde ifade etmektedir:

“Genel olarak resim yaparken hayvan figürlerini, resmin plastik değerlerine hizmet etsin diye kullanmıyorum. Burada çok sembolik ifadeler var. Timsaha sarılmış bir adam görüyoruz. Timsaha sarılmak sevmeyeni sevmeye doğru gitmek gibi bir anlam barındırıyor. İnsanın genellikle çıplak olduğunu görüyoruz bu seride. İnsan derisinin temasıyla, hayvanın dokusunu, pütürlü, kaygan, ıslak belki de kokan derisinin aslında hiç sevmeyen, iğrenilen bazen vahşi bulunan sevimli olacak olanı seven ve her şeyi geride bırakıp aslında o doğayla iç içe olan, hemhal olan, birlikte olma duygusundan kaynaklanan bir durumdur. Resimlerin toplamına baktığımızda, hayvanların resimlerde varoluş sebebi aslında durumu eşitlemeye çalışmak. Yani insanla hayvanın ya da insanla doğanın ya da insan ile insanın durumunu eşitlemeye çalışıyorum. Eşit bir platform var aslında. Eşitlemeye çalışmamın sebebi de aslında tamamen yaşadığımız dünyadaki veya Türkiye’deki bize sürekli dayatılan ve hissettirilen tahakkümden kaynaklanıyor. Çok fazla tahakküm ve çok fazla baskı altında yaşadığımızı düşünüyorum. Bütün bu baskıların sonucunda seçimler çıkıyor. Güçlü olan kazanıyor, yarasız olan devam ediyor. Bir eleme sistemi de denilebilir. Başkasını ezebilmek, başka bir varlığı hiçe saymak, yok saymak ya da başka bir insanı daha kolay yok edebilmek normalleşiyor. Bütün bu normalleşmelerden yola çıkarak kendi hayatımıza karşı dünyadaki varoluşumuza ya da insan olarak varoluşumuza baktığımız zaman, o varoluşumuzun asıl sebebini hatırlatmaya çalışıyorum. Davet etmeye çalışıyorum. Biraz ilkelliğe doğru çağırmaya çalışıyorum. Çünkü bize sunulan hayat ve beraberinde dayatılan, içinde bulunduğumuz durumun aslında çok yabancıyız. Serinin gerçekliği budur. Bir an başa dönüp, geriye dönüp bütün bu yüklerinden, politik görüşlerinden, kimliklerinden, dillerinden, sınırlarından, bayraklarından kurtulabilen aslında hepimiz eşitiz. Yani bizi ortada birleştiren şeylerden biride bu aslında. Yaşadığımız şu zamanın o birleştiren metaları çok

fazla unutturduğunu düşünüyorum. Bu durum birdenbire de olmadı. Sistemler gereği zamanla böyle oldu' (Çetin, 2020).



Resim 50 Fulya Çetin, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110X250 CM, "İsimsiz"

Kaynak: <http://www.fulyacetin.com/wp-content/uploads/2017/12/GV9A6048-1.jpg>

Kısaca bir resim sürecinden bahseden Çetin, Örnek olarak "Nehir Altı Nehir" serisinin duyuşsal oluşum süreci ve plastik değerleri hakkında şu cümleleri aktarmaktadır:

'Yeni bir sergiye hazırlanırken sadece sergiye hazırlanmıyorsunuz aslında, konunuz ve etrafında döndüğünüz mevzular değişiyor. Ona adapte olunca bunlar çok geçmişte kalıyor. Resim sürecimden bahsedeyim. Aslında başta nasıl resim yapıyordum şimdi nasıl resim yapıyorum kıyaslaması üzerinden biraz anlatabilirim. Tuval üzerine yağlı boya, geleneksel medyum kullanmayı hep sevdim, seviyorum da. Fakat çalışırken bir resim yaparken yanında duracak resim ve resimleri de düşünerek yapıyorum. Yani bir resmim yaparken o resmi düşünmüyorum sadece, o odayı düşünüyorum. Yani bunlar nasıl yan yana gelecekler, yanında hangi iş olacak, işler birbiri ile nasıl konuşacak, diğer işi de acaba başka bir medyumla nasıl anlatabilirim? Kopukluk kaygısı da yaşamıyorum. Olsun bile aslında. Çünkü fazla tekrara girmeyi de hiç sevmiyorum. Tekrara girmemek adına burada bunu yaparken onun bide farklısını yapmak yerine, onu başka bir medyum ile bir daha denemeyi ve anlatmayı seviyorum. O yüzden fotoğraf çekiyorum, video çekiyorum, ses kaydı yapıyorum. Nehir Altı Nehir sergisinden bahsedecek olursak, bazı insanlara rica ettim soyunur musunuz, gelir misiniz, gider misiniz ne kadar soyunabilirsiniz diye sordum. Rica edip fotoğraflarını çektim. Aslında kendi çektiğim fotoğraflar üzerinden

çalışıyorum. Kendi çektiğim fotoğrafları internetten bulduğum fotoğraflarla da bazen birleştiriyorum. Aslında fotoğraflardan bir tür kolaj yapıp o kolajı da photoshop tarzı bir programda yapmıyorum. Ayır ayrı hepsi oluyor elimin altında. Onları yaparken birleştiriyorum zihnimde, hayal ettiğim yere doğru götürmeye çalışıyorum. Tuvali yaparken eskiz yapmıyorum. Eskiz yapmak çok hevesimi kaçırıyor. Çünkü eskiz yaptığım zaman, yapıp bitirmişimde ondan sonra onun işçiliğini yapıyormuşum gibi hissediyorum. O heyecanla ve istekle başlayıp bitirmek istiyorum. O kadar kontrolcü biri değilim galiba. Bu sergiler içinde öyle çalışıyordum. Gördüğümüz gibide daha realisttik resimlerle çalışıyordum ama hiperrealist, foto realist gibi bir durumda yok. Boya gözüküyor, boya katmanı gözüküyor, fırça izleri de gözüküyor. Böyle bir hiper realisttik de yok ortada. Pentürlü, kalın boyalı bazen çok ince boyalı yüzeyde de iniş çıkışları olan resimler yapıyorum. Timsah daha dışarıya doğru çıkan kalın boyalı, insan cildi daha dokusuz bir yüzeye sahip. Ve sonrasında bu tahakküm üzerine kafa yorduğumu fark ettim. Yani her şeye karşı inanılmaz bir tahakküm ile yaşadığımızı, bizimde üzerimizde de bir tahakküm olduğunu ve bütün bu tahakkümlerden kurtulmak için resim yapıp yapmadığımı sorguladığımda, aslında yüzey üzerine tahakküm uyguladığımı fark ettim. Yani ben orda yapan kişiyim ve aslında bir gücüm. Çünkü o hüneri göstermek bir güç, onu yaptığım zaman beni memnun ediyor ve ego yükseliyor. Buda bir güç. Egoya ego katıyorsun birde sergiliyorsun beğenenler olunca bir tane daha ego. Benim bu yüzeyle alışverişimi değiştirmem gerekiyordu. Yüzeyin üzerine daha raslantısal boyalar koymaya başladım. Bazen boya koyuyorum bir sıvı döküyorum üzerine onun nasıl yayıldığını izliyorum. Kâğıtta deniyorum, başka bir bezde deniyorum. Biraz malzeme nereye giderse ona izin vererek kendimi daha geride bırakarak, ellerimi daha kenarda tutarak rastlantılara önem vererek ve değer vererek oluşturuyorum. O öyle olduysa onu zorla kendi istediğim gibi yapmaya çalışmadan, gerçekten o yüzeyle tahakküm kurmamak için bunu yapıyorum. Neredeyse soyuta varan işler yapıyorum şu anda. Bu böyle devam edeceği anlamına gelmiyor. Kendimi o anlamda değiştirdim ama değiştirdiğim yerde kalacağım anlamına da gelmiyor. Çalışma sürecim aslında birazcık içimde veya aklımda olup bitenleri malzeme ile karıştırmak gibi' (Çetin, 2020).



Resim 51 Fulya Çetin, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150X100 CM, “İsimsiz”

Resim 52 Fulya Çetin, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150X100 CM, “İsimsiz”

Kaynak: <http://www.fulyacetin.com/wp-content/uploads/2017/12/GV9A6042-1.jpg>

Kaynak: <http://www.fulyacetin.com/wp-content/uploads/2017/12/GV9A6043.jpg>

3.2.12 SEYDİ MURAT KOÇ (1981)

Seydi Murat Koç, 1981 yılında Akşehir’de doğmuştur. Eğitimini Marmara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim İş Öğretmenliği programında tamamlamıştır. Yine Marmara Üniversitesinde Yüksek lisans eğitimi almıştır. Doğuş Üniversitesinde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. Ulusal ve uluslararası düzeyde birçok kişisel-karma sergide yer almıştır. Koç, çalışmalarını İstanbul-Moda’da bulunan özel atölyesinde sürdürmektedir (Galeri Soyut, 2020).



Resim 53 Seydi Murat Koç, Tuval Üzerine Akrilik ve Mürekkepli Kalem, 80X60 CM, “İnsanlar Alemi No.5”

Kaynak: <https://docplayer.biz.tr/docs-images/105/166398099/images/14-0.jpg>

‘Sanatçı hayvan imgelerinden seçtiği çeşitli portre görüntüleri ve kentli insanın yaşamsal zevk momentumlarından alınan çeşitli vücut anlarını birleştirerek hayvan ve insanlardan etkileyici ve fantastik bir hibrit imge oluşturuyor. Hayvan portreleri içinde geyik seçen Koç, popüler dünya içinde en çok kullanılan hayvan görseli olması ile birlikte insanlık durumlarını ele alırken geyiğin gireceği çeşitli maddesel ve sezgisel biçimlerden dolayı boynuzlu erkek ve narin dişi geyik başlarını resimlerine titizlikle ekliyor’ (Bayık, 2019).

Koç boyayı katmanlı bir şekilde kullanırken çirkinleşen ve yapaylaşan insan duygularını geyik başlarıyla ifade etmektedir. Sanatçı resimlerine mağazalarda, plazalarda çalışan beyaz yakalıları konu etmektedir. Bütün hayatı bu çalışma ortamlarında geçen insanları, hayvan ve insan ırkıyla melez bir görüntü oluşturacak şekilde ele almaktadır. Koç, abartılı ve ayakları yere basmayan zevkleriyle imgelenen şehirli insanı elinde purosunu ile katı otoriter bir duruş sergilerken, kürkleri içerisinde yalancı kahkahalarla etrafına pozlar

kesen, viski içerek sınıfsal güç gösterisinde bulunan figürleri, popüler kültürün çokça malzemesi olan geyik başıyla birleştirmektedir. Bahsi geçen mekanikleşme dürtüsü doğada bulunan geyiğin abartılı görüntüsü, insanın içinde bulunan ve vahşileşen yanının simgesi haline gelmektedir (Bayık, 2019).



Resim 54 Seydi Murat Koç, Tuval Üzerine Akrilik ve Mürekkepli Kalem, 140X90 CM, “İnsanlar Alemi No.2”

Kaynak: <https://www.picuki.com/media/2114023806690399636>

Koç, resimlerinde kullandığı hayvan figürünün özellikle geyik olmasını tercih etmiştir. Popüler kültürün malzemesi olan geyik imgesi, sanatçının ustaca yaptığı manevrayla yeni bir soluk kazanmıştır.

3.2.13 İLKE KUTLAY (1982)



Resim 55 İlke Kutlay, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 180x130 CM, "İsimsiz"

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/ilke-kutlay-untitled-1>

İlke Kutlay, 1982 yılında İzmir’de doğmuştur. Lise eğitimini Işlay Anadolu Güzel Sanatlar lisesinde tamamlamıştır. Fakülte ikinci Sınıfta Devrim Erbil atölyesinde çalışan Kutlay, Yalçın Karayağız ve Aydın Ayan ile de çalışma fırsatı bulmuştur. 2007 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar üniversitesi Resim Bölümünden mezun olmuştur (Ekavart Gallery, 2017, s. 26).

‘İlke Kutlay’ın eserlerinde, geniş yüzeyler, ayrıntılı iç mekânlar ve detaylar öne çıkıyor. Farklı katmanları harmanlayarak oluşturduğu kompozisyonları ile İlke Kutlay, bu kırılğan aktörlerle, modern yaşamı, “modernite”yi ve şehir hayatını da resmediyor. Yapıtlarında kullandığı hayvan figürleri ve melankolik etkiyle kendine özgü bir dil

geliştiren Kutlay, etkiyi güçlendirerek, insan figürlerini de bu melankoliye dahil ediyor'
(Ekavart Gallery, 2017, s. 26).

Kutlay, resimlerinde kullandığı insan figürlerini ve doğal ortamlarından çıkarılmış hayvan figürlerini aynı kadraj içerisinde bir araya getirmektedir. Sanatçının kullandığı bütün imgeler yaratılan suni mekânda yerlerini almaktadır. İnsan ve hayvan ilişkisi kendiliğinden ortaya çıkar. Kendi biçimsel dilini kullanarak oluşturulan bu sahneler masalsi bir hava uyandırmaktadır. Sanatçı etkiyi boya, ışık ve renk tekniğiyle arttırmaktadır.



Resim 56 İlke Kutlay, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 180x130 CM, "İsimsiz"

Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/Kopekler-ve-Nu/2783DA508EE441F3>

Sanatçı betimlediği hayvan figürlerini resmin barındırdığı ve aktarmak istediği metni güçlendirmek için kullanmıştır. Kutlay'ın resimlerinde kullandığı köpek figürleri genellikle kendi köpeklerinden oluşmaktadır.

SONUÇ

Tarih öncesi dönemlerde yaşayan ilk insanın, taş ve çakmak taşı gibi birtakım malzemeleri gündelik hayatı kolaylaştırmak için yapılan eşyalara çevirerek hayatta kalmaya çalıştıkları bilinmektedir. İlk insanın bu çabasından kaynaklanan ihtiyaçlar neticesinde resim sanatının da temelleri oluşmaktadır. Yemek ihtiyaçlarını avlanarak karşılayan dönem insanı, yaşadıkları alanların duvarlarını bu sahneler ile doldurmuştur. Dönem imkanlarıyla yapılan av resimlerinde insanların malzeme bilgisine hâkim oldukları görülmektedir. Bazen bir av sahnesi bazen ise avın direk kendisini resmetmişlerdir. İlk örneklerini gördüğümüz hayvan figürü betimlemeleri, en ilkel dönemlerde bile bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu dönem mağara duvarlarına yapılan av sahnelerinde birçok hayvan betimlemeleri bulunmaktadır. Resmi yapan kişilerin yapılış amacından yola çıkılarak bu döneme 'avcı sanatı' da denilmektedir. Resim sanatının ilk hayvan betimlemesi örnekleri belirtilen amaçlar doğrultusunda araç olarak yapıldığı düşünülmektedir.

Buluş ve keşiflerle ivme kazanan toplumların beraberinde sanat anlayışları da gelişim göstermiştir. Orta Çağ sonrası dönem önemli mekanik buluşlar, gelişen teknoloji ve bilimsel keşifler dönemi olarak tanımlanır. Gelişmeler neticesinde duvar resmi, el yazması ve mozaik gibi birçok tür sanat dalı haline gelmiştir. Daha çok kilise duvarlarında rastladığımız resimli hikayeler sayılarını arttırmıştır. Bu dönem, Hristiyanlık dinini yaymak için resim sanatı bir araç olarak kullanılır. Dini hikayelerde geçen hayvan figürleri bu hizmetin bir parçası olarak ortaya çıkmaktadır.

Dönem itibarıyla kilise baskısı ve papaya olan güvenin azalması neticesinde insanlık, 1300'lü yılların başlarında yeni bir hareket ile karşılaşmaktadır. Bu hareket sonucunda ortaya çıkan dönemin adı 'Rönesans'tır. Rönesans 'yeniden doğuş' anlamına gelmektedir. Birçok alanda devrimler yaratan bu yeni dönem Orta Çağ'ın kapanması ile neticelenmiştir. Yenilik hareketinin rüzgarına resim sanatı da kapılarak nasibini almıştır. Günümüz plastik değerlerin temelini oluşturan Rönesans hareketi ve çevresinde gelişen resim sanatı etkinlikleridir.

Rönesans dönemine kadar olan süreçte bir araç olarak kullanılan hayvan figürü betimlemeleri Leonardo Da Vinci ve onun gibi düşünen dönem sanatçıları ile amaç haline

gelmiştir. Leonardo, hayvan anatomisi üzerine çok sayıda eskizler ve araştırmalar yapmıştır. Rönesans hareketi ve çevresindeki sanatçılar, bu zamana kadar kullanılan hayvan figürü betimlemelerinin sadece kurgu ve kompozisyonun bir elemanı olma fikrine karşı çıkararak, resmin kendisi olma yolunu açmışlardır. Flaman resimleri içerisinde betimlenen hayvan figürlere yüklenen simgesel anlamlar resmin anlatım gücünü zenginleştirmektedir. Sanatçıların bu dönemde daha çok gündelik yaşam sahnelerini ele aldıkları da gözlemlenmektedir.

Modern sanat ile beraber seri üretim hayvan görselleri ve reklamlar çoğalıp, toplumların hayvan figürlere bakış açıları değişmeye başlamıştır. İnsan ile hayvan arasındaki sınırlar değişmiştir. İnsanların temsil edildiği resimler gibi hayvanlarda resimlerde temsil edilir noktaya ulaşmıştır. Bu temsillerde insanın başka bir tür olan hayvanlara ilgi ve alakası gözle görülebilir bir noktaya gelmiştir.

20.yüzyıla doğru girilirken Modern sanat içerisindeki hayvan figürleri incelendiğinde sembolik ifadelerin yerini sanatçının kişisel bakış açısının aldığı görülmektedir. Eser içerisinde yer verilen hayvan figürlerinin seçimi sanatçının isteğine göre belirlenirken, hayvan figürünün sanatçı için barındırdığı anlam fazlasıyla önem arz etmektedir. Hayvan figürü seçimi öznel yapılırken seçilen hayvanda bu Şekilde sanatçı adına  znelleşir.

Batıda gerçekleşen bu hareketler, Türk resim sanatında Tanzimat dönemini işaret etmektedir. Tanzimat'la beraber batılılaşma tohumları, Şeker Ahmed Paşa ve Osman Hamdi Bey gibi sanatçılar tarafından ekilmiş ve Cumhuriyet döneminde devlet desteği ile tam manasıyla filizlenmeye başlamıştır. Eserlerinde hayvan figürü betimlemelerine yer veren Cumhuriyet dönemi ve 1950 'den günümüze kadar uzanan dönemde karşımıza çıkan sanatçılar incelenmiştir.

Batıya ayak uydurma süreciyle beraber, benzer  ağdaşlaşma arayışlarına hızla giren Türk sanatı, hayvan figürlerinin betimleniş biçimi açısından geniş yelpazede ele alınmıştır. Cumhuriyetin ilk döneminde hayvan figürü betimlemeleri eserlerde Anadolu hayatının vazgeçilmez olan motiflerinin yansımalarıyla karşımıza çıkmaktadır. Bazen Anadolu yazma motiflerinden çıkıp tuvale düşen hayvan figürleri bazen de Anadolu insanın yaşantısı çerçevesinde direkt olarak resmin içerisinde yer alır.

1950'li yıllara yaklaştıkça hayvan figürü betimlemeleri daha özgüvenli bir tutum içerisinde sunulmuştur. Eserlerinde hayvan figürü betimlemesine başvuran sanatçılar model alınan hayvanlarla doğrudan etkileşim içerisindeyler. Bu dönem sanatçıları, hayatlarında iz bırakan sahiplenmiş olduğu bir evcil hayvanı ya da vapurda simit attığı bir martıyı hatta evlerinin bahçesinde bulunan tavukları konu edecek ve bunu eserlerine taşıyacak kadar özgüven içerisindeyler. Hayvan figürünün eserlerinde barındırdığı simgesel anlamı çokça sorgulayan yapıdadırlar.

1950 ve sonrası süreçte malzeme ve kurgu sorunsalı üzerinde derinleşen sanatçılar farklı arayışlara yönelmişlerdir. Dönem içerisindeki arayışlarla tam bir kimlik kazanan hayvan figürü betimlemeleri plastik alt yapısıyla, simgesel anlamıyla güçlü imgeler oluşturmaktadır. Bu arayışların bir sonraki durağı da anatomik değişim ve çağrışımlar olmuştur. Bir resimde hayvan kürkünün kullanıldığı metalaşan değerler irdelenirken, bir başka resimde sadece simgesel anlamı öne çıkartmak hedeflenebilmektedir.

Sözü edilen biçim bozmalar ilerleyen süreçte tamamen farklı biçimlere doğru gitmektedir. Bir sanatçı geyik başlı insan vücutlu, bir yarı mitolojik karakter resmederken aynı dönemde başka bir sanatçı geleneksel boya ve imge anlayışını sürdürerek hayvan figürünü bozmadan doğada olduğu gibi resmedebilir çeşitliliği söz konusudur. Bu sonuç ile 1950 sonrası yorumsal farklılıkların çeşitliliğinden söz edilebilir. Hayvan figürü betimlemesi homojen bir sanat ortamı içerisinde yer bulur.

Yapılan araştırmalar neticesinde 1950 sonrası Türk resminde kullanılan hayvan figürleri, dönemin girift yapıda olmasından kaynaklanan, kendi içerisinde birbirine bağlı ama farklı kollar halinde yeniden yeşeren bir yapı izlenimi bırakır. Yapılan araştırmaların neticesinde ortaya çıkarılan özgün çalışmalar bu girift yapıya örnek teşkil etmektedir.

ESER METNİ

‘1950’den Günümüze Türk Resminde Hayvan Figürleri’ isimli yüksek lisans tez çalışmamda on beş adet resim tuval üzerine yağlı boya tekniği kullanılarak oluşturulmuştur. Resimler beş ayrı seri olacak şekilde tasarlanmıştır. Birinci seride üç adet ‘Manzara’ resmi bulunmaktadır. Birinci manzara resminde (Resim 57) doğa ile çizgi arasındaki uyum sorgulanmıştır. Doğada var olan nesnelerin çizgi ve yer yer kontürleşmeler ile hacim kazandırılması hedeflenmiştir. Hacim ve form arayışı serinin birinci resminde dikkat çekmektedir. Serinin ikinci resminde (Resim 58) ise bu arayışlar daha pastel ve soft renklerle sağlanmaktadır. Eserde hemen hemen hiçbir kontürleşme eğilimi yoktur. Tamamen açık ve koyu dengesi ile soft bir manzara çalışması yapılmıştır. Serinin son çalışmasında (Resim 59) resmedilmiş manzara ise plastik değerler açısından resmin en başında sorgulanmıştır. Resme başlamadan önce tuval yüzeyine komple turuncu bir astar atılmıştır. Bu astar resmin her aşamasında yüzeyde kullanılan renklere karşılık gelecek şekilde tasarlanmıştır. Burada turuncu rengin, yüzey üzerinde betimlenen manzara görünümünde yer alan nesnelere ve renklerle yardımıyla şiddetinin kırılması ya da bir uyum oluşturacak şekilde dağılım göstermesi hedeflenmiştir.

Birinci seri ‘Manzara’,



Resim 57 Tuval Üzerine Yağlı Boya & Boardmaker, 90x116 CM “İsimsiz”

Resim 58 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x100 CM, “İsimsiz”

Resim 59 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 110x110CM, “İsimsiz”

Çalışmaların ikinci serisi 'Doğa-Hayvan İkilemi' ile yola çıkılarak tasarlanmıştır. İkinci seride kangal köpeklerinin bulunduğu üç adet resim yapılmıştır. Serinin birinci resminde (Resim 60) doğa içerisindeki hayvanın rolü sorgulanmaktadır. Kuru bir ağaç dibinde resmedilen çoban köpeği olarak ta bilinen kangal cinsi köpek doğanın bekçiliğini üstlenmektedir. Diğer iki resme (Resim 61), (Resim 62) nazaran doğa içerisinde daha küçük resmedilen kangal köpeği, doğayla bir birliktelik sağlayacak şekilde ele alınmıştır. Normal şartlarda küçük ya da büyük baş hayvanları koruma görevini üstlenen bu köpekler seri iki içerisinde yalnız betimlenerek ironi oluşturmaktadır. Burada besi hayvanını temsil eden doğanın kendisi olmuştur. Serinin ikinci resminde (Resim 61) ayakta yürür vaziyette resmedilen kangal köpeği kuyruğu dik olarak betimlenmiştir. Kuyruğunun dik oluşu tedirgin ve korumacı bir tavır içerisinde olduğunu simgelemektedir. Üçüncü ve son resimde (Resim 62) bu türün bir portresine yer verilmiştir. Kangal köpeğinin bakışlarının izleyici üzerinde olması, Cihat Burak resimlerindeki kedi figürleri ile benzerlik göstermektedir. Burada kangal köpeğinin baş kısmı detaylı bir şekilde resmedilirken diğer kısımlar daha yüzeysel bırakılmıştır. Bunun bir sebebi olarak etkinin büyük bir kısmını bakışlardaki ifadeye doğru götürme isteği olmuştur.

İkinci seri 'Doğa-Hayvan İkilemi',



Resim 60 Tuval Üzerine Yağlı Boya & Boardmaker, 90x110 CM, "İsimsiz"

Resim 61 Tuval Üzerine Yağlı Boya & Boardmaker, 90x100 CM, "İsimsiz"

Resim 62 Tuval Üzerine Yağlı Boya & Boardmaker, 60x80 CM, "İsimsiz"

Üçüncü seri içerisinde önceki seriden farklı bir yaklaşım ile ‘Yeniden Doğa-Hayvan İkilemi’ ele alınmıştır. Burada resmedilen iki adet çalışma bulunmaktadır. Her iki resimde de keçi figürü betimlenmiştir. Serinin birinci resminde (Resim 63) arka planda betimlenen gökyüzü resmin merkezinde bulunan hayvan figüründen daha ön plana çıkmaktadır. Buradaki olay doğanın her şeyden üstün kılındığının bir belgesidir. Serinin ikinci resminde (Resim 64) ise bu üstünlüğü doğada var olan hayvan figürü fantastik bir şekilde üstlenmektedir. Bu iki resim arasındaki tezatlık ile doğa-hayvan ikilemi tekrar sorgulanmıştır. Doğanın ve hayvanın üç şekilde betimlenişi temayı derinleştirmektedir.

Üçüncü seri ‘Yeniden Doğa-Hayvan İkilemi’,



Resim 63 Tuval Üzerine Yağlı Boya & Boardmaker, 90x100 CM, “İsimsiz”

Resim 64 Tuval Üzerine Yağlı Boya & Boardmaker, 90x100 CM, “İsimsiz”

Dördüncü seri ‘Sokak-Ev İkilemi’ arasında kedilerin evcilleştirilerek doğal ortamlarından yapay mekanlara geçişini sorgulamaktadır. Seri içerisinde üç adet resim yapılmıştır. Serinin birinci resminde (Resim 65) kedi bakışlarını izleyicinin üzerine doğru çevirmektedir. Gri tonların hâkim olduğu çalışmada kedi içinde bulunduğu evin adeta bir objesi haline gelmiştir. Yani duvarda asılı olan çerçeveden farksız bir şekilde resim içerisinde yer almaktadır. Birinci resimde bu durum sorgulanırken serinin ikinci resminde ise (Resim 66) iki adet kedi betimlenmiştir. Kediler buldukları ortama ayak uydurmaya çalışmaktadır. Sokaktan eve geçiş kediler için yeni bir yaşam biçimi oluşturur. Bu resim iki kedinin bir koltuk üzerinde oluşturdukları devşirme dünyalarını yansıtmaktadır. Serinin sonuncu resminde ise (Resim 67) kedi artık bulunduğu ortama ayak uydurmuş ve benimsemiş görünmektedir. İlk iki resim ağırlıklı gri tonlar ile betimlenirken, serinin son resmi canlı bir renk paleti ile resmedilmiştir. Bu renkler arasındaki farklar üçüncü serinin anlatmak istediği konuyu desteklemektedir.

Dördüncü seri ‘Sokak-Ev İkilemi’,



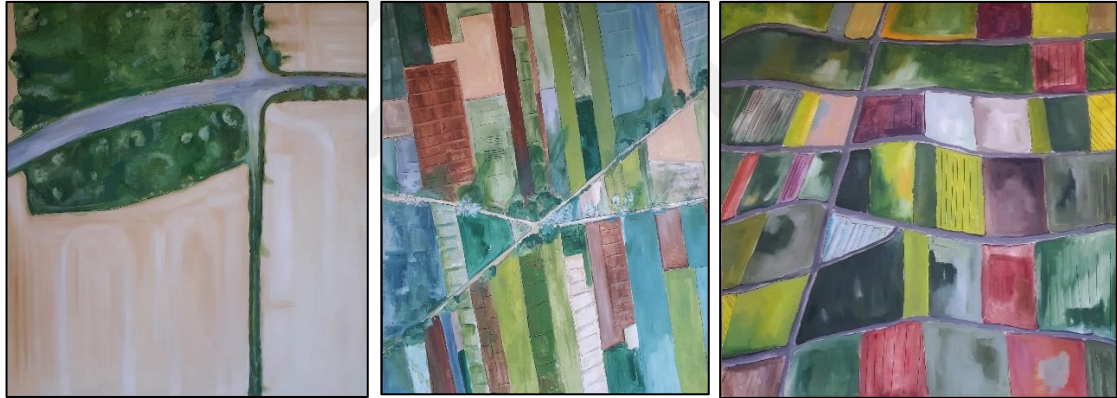
Resim 65 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x100 CM, “İsimsiz”

Resim 66 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x100 CM, “İsimsiz”

Resim 67 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x100 CM, “İsimsiz”

Beşinci ve son seri olan ‘Kuş Bakışı’ isimli manzara resimleri konu edilmiştir. Manzara resimlerinin alışılmışın dışında, kuşbakışı bir şekilde resmedilmesi mevcut tabuları yıkmayı hedeflemiştir. Tabiatın kendisi sorgulanmıştır. Bu seride üç adet resim yapılmıştır. Serinin birinci resminde (Resim 68) atıl sayılan yeşil alan olarak betimlenen bölge insan elinin değmediği, kendiliğinden oluşmuş, doğada var olanı simgelerken, toprak sarısı renklerin kullanıldığı bölüm ise insan eliyle şekil verilmiş ya da tahrip edilmiş simgesel ifadeyi bünyesinde barındırmaktadır. Bu iki bölgeyi kesen yol ise bahsi geçen tahribatı güçlendirmek adına toprak bir patika yerine asfalt zemin olarak betimlenmiştir. Serinin ikinci resmi (Resim 69) ve üçüncü resmi (Resim 70) ekili biçili alanların kuş bakışı görünümünü vermektedir. İki çalışmada benzer değerler barındırmaktadır. Kuş bakışı manzaralar doğanın tahribatını açık bir şekilde ifade etmeyi hedeflemiştir.

Beşinci seri ‘Kuş Bakışı’,



Resim 68 Tuval Üzerine Yağlı Boya , 90x100 CM, “İsimsiz”

Resim 69 Tuval Üzerine Yağlı Boya & Boardmaker, 100x120 CM, “İsimsiz”

Resim 70 Tuval Üzerine Yağlı Boya & Boardmaker, 100x100 CM, “İsimsiz”

Toplamda 5 seri şeklinde oluşturulan eserlerin arasında seri dışında kalan resim (Resim 71) tez kapsamında yapılan ilk resim olma niteliği taşımaktadır. Araştırmaların temeli niteliği taşıyan eser, özellikle plastik çözümler kısmında seriler içerisinde yol gösterici konumdadır. Yine doğa ve onun dinamiklerinin sorgulandığı çalışmada eser içerisinde bulunan imgelerden öte kullanılan farklı teknikler ile süreç sorgulanmıştır.



Resim 71 Tuval Üzerine Yağlı Boya & Boardmaker, 90x110 CM, "İsimsiz"

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Armstrong, K. (2006). *Mitlerin Kısa Tarihi*. İstanbul: Merkez Kitapçılık.
- ARSLAN, D. (2018). 1960 SONRASI TÜRK RESİM SANATINDA KONU VE FIGÜR BAĞLAMINDA NEŞET GÜNAL. *AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ*, s. 95.
- ATALAY, M. C., & DİĞLER, M. (2016). ABİDİN ELDEROĞLU RESİMLERİNDE ESTETİK VE. *idil*, 217.
- AYDIN, D., & ERGÜN, S. (2015, 02 28). Fulya Çetin – Havaya Karışan. İstanbul, Tophane, Türkiye. 10 03, 2020 tarihinde <https://www.depoistanbul.net/event/fulya-cetin-havaya-karisan/> adresinden alındı
- Aydoğan, E. B. (2008). Sanat Eğitiminde Bir Duayen Sanatçı Bedri RahmiEYÜBOĞLU Ve 10'lar Grubu. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 315-316.
- Babacan, İ. (1992). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 2). İstanbul: Yem Yayınevi.
- Bayık, M. (2019). İNSANLAR ALEMİ. *GEYİKLİ BİR GECE DEN TUHAF İNSANLIK HALLERİNE*. Ferda Art Platform.
- Berk, F. (1972). *Örneklerle Resim Sanatı*. İstanbul: Arkın Kitabevi.
- Buchholz, E. L., Bühler, G., Hille, K., Kaeppele, S., & Stotland, İ. (2012). *Başvuru Kitapları Sanat*. (D. N. ÖZER, Çev.) İstanbul: NTV Yayınları.
- Clark, K. (1977). *Animals and Men*. Londra: Thames And Hudson.
- Çalışır, D., & Ögel, S. (2005). Osmanlı resminde mimesis: Şeker Ahmed Paşa'nın resimleri bağlamında bir değerlendirme. *itüdergisi/b sosyal bilimler*, 2(1), 69-79.
- Çetin, F. (2020, Şubat 18). Nehir Altı Nehir Serisi. (A. Yalçın, Röportaj Yapan) Bursa.
- Daniels, M. (2014). *Bir Nefeste Dünya Mitolojisi*. İstanbul: Maya Kitap.
- Eber, N. (2017, 07 03). *Franz Marc ve Resimde Hayvanların İnsanlaştırılmış Tasviri*. 02 26, 2021 tarihinde Medium: <https://medium.com/@nicolaseber/franz-marc-and-the-humanized-portrayal-of-animals-in-painting-adaa3e2ca9d0> adresinden alındı
- Eczacıbaşı Vakfı. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 1.2.3.). İstanbul: yapı-endüstri merkezi yayınları.
- Edeer, Ş. (2015). Orhan Peker'in Resimlerinde Lekeci Anlatım. *STD*, 68-69.
- Ekavart Gallery. (2017). EKAV-ARTIST New Generation 3. İstanbul: Bilnet Matbaacılık.
- Erol, T. (1984). *Günümüz Türk Resminin oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu: Yetiştirme Koşulları, Sanatçı Kişiliği*. İstanbul: Cem Yayın Evi.
- Ersoy, A. (2004). *500 TÜRK SANATÇISI PLASTİK SANATLAR*. İSTANBUL: ALTIN KİTAPLAR YAYINEVİ.

- Galeri Soyut. (2020, 10 4). galerisoyut: <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/seydi-murat-koc/> adresinden alındı
- Gezgin, İ. (2008). *Sanatın Mitolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- GİRAY, K. (1996). FERRUH BAŞAĞA'NIN SANAT KATMANLARI. *KÜLTÜR VE SANAT*, 24.
- Gombrich, E. (2015). *İmge ve Göz*. Yapı Kredi Yayınları.
- Greelane Corporation. (2018, 3 13). Greelane: <https://www.greelane.com/tr/be%C5%9Feri-bilimler/tarih-ve-k%C3%BClt%C3%BCr/five-roman-empresses-shouldnt-invite-over-119168/> adresinden alındı
- Gültekin, G. (1992). *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*. Ankara: T.C Ziraat Bankası Kültür Sanat Etkinlikleri.
- Haciosmanoğlu, C. (2004). FİKRET MUALLA VE RESMİ. *SAKARYA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ*, s. 338.
- Harden, A. (2014). *Animals in Classical Art. In The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. İngiltere: University Press.
- <https://tr.thepvaaartplace.net/>. (2020, 06 10). <https://tr.thepvaaartplace.net/1409-adoration-of-the-magi-masaccio-description.html> adresinden alındı
- İşanç, Y. (2008). YENİ TÜRK GERÇEKÇİLİĞİ ve NEDİM GÜNSÜR. *Trakya Üniversitesi*, s. 32-40.
- İz, Y. (2006). NEŞ'E ERDOK RESMİNDE KONU, BİÇİM VE İÇERİK(ANLAM) AÇISINDAN GERÇEKLIK OLGUSU. *Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, s. 73-75.
- Karaalioglu, O. (2018). 17. VE 18. YÜZYILDA FLAMAN RESİM SANATINDA AVCILIK NATÜRMORTLARI. *İdil(7)*, 909-918.
- Keskin, C. (2014). ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESMİNDE TOPLUMSALLIKTAN BİREYSELLİĞE GEÇİŞ SÜRECİ. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi(18)*, 87-101.
- KETEN, H. (2016). *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 288.
- Kırmızı, A. (2014). ÇAĞDAŞ TÜRK SANATÇISI CİHAT BURAK'IN ESERLERİNDE KADIN ve HAYVAN TEMASININ KURGULANIŞI. *IŞIK ÜNİVERSİTESİ*, s. 106.
- Kostuch, L. (2017). *Do Animals Have a Homeland? Ancient Greeks on The Cultural identity of Animals*. *Humanimalia* 9.
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. Almanya: Literatür Yayıncılık.
- Mangum, T. (2007). Narrative Dominion or The Animals Write Back? *A Cultural History of Animals in The Age of Empire* (s. 153-173). içinde İngiltere: Oxford.
- Meral, O. (2009, 04 05). *Tufan, Nuhun Gemisi*. 12 14, 2017 tarihinde tarihinzinde.com: <http://tarihinzinde.com/tufan-nuhun-gemisi/> adresinden alındı
- Milli Eğitim Bakanlığı. (2011). *TOKAT TAHTA BASKI KALIP HAZIRLAMA*. Ankara.

- Mimi Matthews. (2015, 04 17). *Edwin Henry Landseer: 19. Yüzyıl İngiltere'sinin En Önde Gelen Hayvan Ressamı*. 26 02, 2021 tarihinde mimimatthews: <https://www.mimimatthews.com/2015/04/17/edwin-henry-landseer-19th-century-britains-foremost-animal-painter/> adresinden alındı
- nopCommerce. (2021, 02 26). Pivada: <https://www.pivada.com/diego-velazquez-nedimeler-las-meninas> adresinden alındı
- OSMA, K. (y.y). *20. Yüzyılın 'Tübist' Ressamı: FERNAND LEGER*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Özçelik, N. (2020). Osman Hamdi Bey'in Portrelerinde Anlam. *Tarih ve Gelecek Dergisi*, 6(2), 449-458.
- Özsezgin, K. (1980). *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı* (Cilt 3). İstanbul: Tıglat Basımevi.
- Sanata Başla. (2021, 02 27). sanatabasla: <https://www.sanatabasla.com/2013/02/kardavcilar-the-hunters-in-the-snow-yasli-pieter-brueghel/> adresinden alındı
- Sarioğlu, S. (2007). GÜLSÜN KARAMUSTAFA: SANATÇI KİŞİLİĞİ VE YAPITLARI. *MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BATI SANATI VE ÇAĞDAŞ SANAT PROGRAMI*, s. 16.
- Sayın, Ü. (2017). *YENİ FİZİK VE MODERN SANAT: 21. Yüzyılda Sanat*. İstanbul: Tantra Akademi.
- Senior, M. (2007). *The Animal Witness A Cultural History of*. İngiltere: Oxford.
- SEZER, I., & DEMİRCAN, Ö. (2016). Türk Fotoğrafında Yeni Bir Soluk: Deneysel/Kurgu Fotoğraf. *YEDİ: SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ*, 48-49.
- ŞENER, Ş. (2010). 20. YÜZYIL SOYUTLAMA SÜRECİNDE GEOMETRİK BİÇİMLEMENİN TÜRK RESİM SANATINA YANSIMASI. *TRAKYA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI RESİM İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI YÜKSEK LİSANS TEZİ*, s. 106.
- ŞERBETÇİ, F. (2008, ocak). D GRUBU SANATÇILARININ TÜRK RESİM SANATININ GELİŞİM SÜRECİNE KAZANDIRDIĞI FARKLI BAKIŞ AÇILARI. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, s. 42-43.
- Tate. (2021, 02 26). *Efendim Edwin Henry Landseer*. tate: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/landseer-dignity-and-impudence-n00604> adresinden alındı
- Tokdil, E. (2015). 1940- 1970 DÖNEMİ TÜRK RESMİNDE SOYUT EĞİLİMLER, İÇERİK ÇÖZÜMLEMESİ VE FİKRET MUALLA. *DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI RESİM ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI YÜKSEK LİSANS TEZİ*, s. 283.
- tr.wikipedia.org*. (2020, 06 11). <https://tr.wikipedia.org/wiki/Azda> adresinden alındı
- TURAN, E. (2007). TÜRK RESMİNDE EKSPRESYONİZM BAĞLAMINDA ALİ ÇELEBİ, CEVAT DERELİ, ORHAN PEKER, BURHAN UYGUR VE YÜKSEL ARSLAN'IN ÜSLUP YORUMLARINA YENİ BİR SUNUM. *MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ*, s. 22-23.

- Turani, A. (2011). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turkuaz Haberleşme ve Yayıncılık Anonim Şirketi. (2019, 06 15). <http://www.fikriyat.com.tr/fikriyat>: <https://www.fikriyat.com/tarih/2017/12/10/misirin-erken-donem-yuksekkulturu> adresinden alındı
- Türker, K. (1994). Tokat Yazmaları. *Kültür ve Sanat Dergisi*(24), 11.
- Uysal, E. (2009). KOMET ve MEHMET GÜLERYÜZ'ÜN RESİMLERİNDE FANTASTİK FİGÜRASYON ve MEKAN YORUMLARI. *DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ RESİM ANASANAT DALI SANATTA YETERLİK TEZİ*, s. 93-94.
- Uysal, G. (2016). *MAĞARA SANATI*. Ankara: Mağara Araştırma Derneği (MAD).
- UZUNOĞLU, M. (2015). *ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİ*. Uludağ Üniversitesi, Resim bölümü, BURSA.
- Uzunoglu, M. (2019). Yapıbozumcu Çağdaş Sanat Pratikleri. *Y E D İ : S A N A T , T A S A R I M V E B İ L İ M D E R G İ S İ*, 25-26.
- Üstünipek, M. (1998). Cumhuriyet'ten Günümüze Türkiye'de Sanat Yapıtı Piyasası. Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- wga.hu*. (2020, 06 10). <https://www.wga.hu/html/t/tiziano/10/3/5allegor.html> adresinden alındı
- Wikimedia Foundation, Inc. (2021, 02 26). Wikipedia: https://tr.wikipedia.org/wiki/Arnolfini%27nin_Evlenmesi adresinden alındı
- YILMAZ, M. (2015). SANATÇI VE SANAT EĞİTİMCİSİ OLARAK LEOPOLD LEVY VE TÜRK RESİM SANATINA ETKİSİ. *idil*, 63.
- Yüzgüller, S. (2010). *Sanat Tarihi Ve Mitoloji*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Açık Ve Uzaktan Eğitim Fakültesi.
- Zengin, S. E. (2017). ÖZNE DEN NESNEYE: SÖYLEM ANALİZİ ÜZERİNDEN HAYVANIN DEĞİŞEN STATÜSÜ HAKKINDA BİR İNCELEME. *Doktora Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Antropoloji Anabilim Dalı.