

DOĞA KAYNAKLI YARATMA SÜRECİNDE KİŞİSEL BİÇİM ARAYIŞINA YÖNELİK DENEMELER

Perihan Şan

144282

Hacettepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

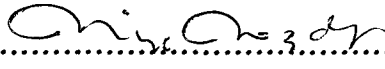
144282

Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin
Seramik ve Cam Anasanat Dalı için öngördüğü
YÜKSEK LİSANS SANAT ESERİ ÇALIŞMASI RAPORU
olarak hazırlanmıştır.

Ankara
Haziran, 2004

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Seramik Anasanat Dalı'nda YÜKSEK LİSANS
SANAT ESERİ ÇALIŞMASI RAPORU olarak kabul edilmiştir.

Başkan.....

Doç. Müge BOZDAYI

Üye.....

Öğr. Gör. M. Doğan Özgündoğdu (Danışman)

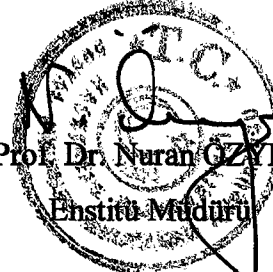
Üye.....

Yrd. Doç. Hüseyin ÖZÇELİK

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

2.8./7./2004


Prof. Dr. Nuran ÖZNER
Enstitü Müdürü

TEŞEKKÜR

Çalıőmalarıma destek ve katkılarından dolayı tez danıőmanım Sayın Öğr. Gör. M. Doğan Özgündoğdu'ya, çalıőmalarımın her aşamasında yardım ve katkılarını esirgemeyen hocalarıma ve bölüm arkadaşlarıma, desteklerini hep hissettiğim sevgili arkadaşlarım Senem Aker Feyzoğlu, Özgür Hakan Aslan, Nihal Kartal, Ekrem Erduğan'a ve aileme teşekkür ederim.



ÖZET

‘Doğa Kaynaklı Yaratma Sürecinde Kişisel Biçim Arayışına Yönelik Denemeler’ adlı bu raporun I. Bölümünde ‘Doğa Sanat İlişkisi’ ilkel sanattan günümüz sanatına kadar genel olarak incelenmiştir. Bu incelemenin ardından ‘Sanatta Hayvan Figürleri’ başlığı altında hayvan figürlerinin sanatta kullanımının tarihsel gelişimine değinilmiştir. ‘Doğa ve Sanat İlişkisi’ ve ‘Sanatta Hayvan Figürleri’ başlıkları çok geniş alanları kapsadıklarından, sadece genel bilgiler verilmesi ve çok fazla detaya girilmemesine dikkat edilmiştir.

II. Bölümde doğadan konu olarak seçilen böcekler hakkında genel bilgiler verilir, böceklerin neden konu olarak seçildiğine değinilmiştir. Soyutlama, imge ve imgelem kavramları ve bu kavramların yaratma sürecindeki yerlerine değinildikten sonra; çalışmalarında böcekleri konu alan sanatçılara ve yapıtlarına yer verilmiştir. Bu aşamada da böcek konusunun çeşitli sanat disiplinlerinde çokça irdelenen, yorumlanan bir konu olduğu gözlemlenmiştir.

III. Bölümde kişisel biçim arayışına yönelik denemelerin ve çalışmaların değerlendirilmesi yapılmıştır.

SUMMARY

In the first chapter of this report named “Attempts Directed to Searching for Individual Form in Creating Process of Nature Origin”, ‘Nature-Art Relation’ was investigated with main lines in progressing from primitive art to today’s modern art. Following this investigation, the use of animal figures in the art was mentioned in its historical development under the title of ‘Animal Figures in Art’. Because the titles of ‘Nature-Art Relation’ and ‘Animal Figures in Art’ are so extensive as subject matters, it was paid attention to provide just general information about them and not to give full particulars.

In the second chapter, the general information about the insects that were chosen from the nature as subject matters were given and it was touched on why those insects were chosen as subject matters. After the terms of abstraction, image and imagination were examined for their places in the creating process, the artists, who took insects as subject matter in their artistic studies, and their works were investigated. In this point, it was observed that the insect matter has been frequently studied in various art disciplines and expressed in many artistic works.

The third and the last chapter is an evaluation of attempts and works directed to searching for individual form.

İÇİNDEKİLER**Sayfa No :**

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET.....	ii
SUMMARY.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
RESİM DİZİNİ.....	v
GİRİŞ.....	1
I.BÖLÜM	
I.1.Doğa Sanat İlişkisi.....	2
II.BÖLÜM	
II.1.Sanatta Hayvan Figürleri.....	25
II.2.Sanatta Böcek Figürleri.....	49
III.BÖLÜM	
III.1.Kişisel Biçim Arayışına Yönelik Denemeler.....	94
III.1.1.Ön çalışmalar ve Denemeler.....	94
III.1.2.Çalışmalar.....	110

RESİM DİZİNİ

Sayfa No:

Resim 1 Nuh'un Gemisi.....	26
P Art and Culture Magazine Animals in Art Spring- Summer 2002 :3	
Resim 2 Altamira Mağara resimlerinden bir örnek ve Paul Klee'den.....	28
Ormanda Hayvanlar	
Zahir Güvemli, Başlangıçtan Bugüne- Türk ve Dünya Sanat Tarihi, Varlık	
Yayınevi, İstanbul, 1960:23	
Resim 3 Ebbu Mağarası'ndan bir hayvan figürü ve Picasso'dan.....	28
boğa figürü	
Zahir Güvemli, Başlangıçtan Bugüne- Türk ve Dünya Sanat Tarihi, Varlık	
Yayınevi, İstanbul, 1960:23	
Resim 4 Mısır Kedisi.....	30
P Art and Culture Magazine Animals in Art Spring- Summer 2002 :11	
Resim 5 Tuvalet Tablası.....	31
Oscar White Muscarella, Ancient Art The Norbert Schimmel Collection,	
Verlag Philipp Von Zabern, Germany 1974:193	
Resim 6 Kanatlı Scarab.....	32
Oscar White Muscarella, Ancient Art The Norbert Schimmel Collection, Verlag	
Philipp Von Zabern, Germany 1974:193	
Resim 7 Çeşitli Scarab örnekleri.....	32
Alan S. Walker, Animals in Ancient Art from The Leo Mildenberg Collection	
Part III, Verlag Philipp Von Zabern, 1981 :7	
Resim 8 Aryballos (veya Lekythos)	35
Oscar White Muscarella, Ancient Art The Norbert Schimmel Collection,	
Verlag Philipp Von Zabern, Germany 1974:50	
Resim 9 Kırmızı Figürlü Psykter.....	35
Oscar White Muscarella, Ancient Art The Norbert Schimmel Collection,	
Verlag Philipp Von Zabern, Germany 1974:57	
Resim 10 Koyun Başı Grek orijinalinden Erken Helenistik Dönemi.....	36
Kopyası	

Sayfa no:

Oscar White Muscarella, Ancient Art The Norbert Schimmel Collection, Verlag Philipp Von Zabern, Germany 1974:43	
Resim 11 Kubad-ı Abad Sarayı'ndan Hayvan Figürlü çini.....	42
Örnekleri	
P Art and Culture Magazine Animals in Art Spring- Summer 2002 :29 ve 30	
Resim 12 Hayvan Figürlü İznik Seramiklerinden örnekler.....	44
Nurhan Atasoy ve Julian Raby, İznik Seramikleri, Alexandria Press, London, 1989	
Resim 13 Çin'deki 'Terra Cotta Ordu' daki at figürlerinden Detaylar.....	45
The First Emperor's Terra-Cotta Legion, China Travel and Tourism Press China 1988:128 ve 131	
Resim 14 Aslan Figürü.....	47
P Art and Culture Magazine Animals in Art Spring- Summer 2002 :121	
Resim 15 Filler, Kaya rölyefinden detay Hindistan.....	48
P Art and Culture Magazine Animals in Art Spring- Summer 2002 :114	
Resim 16 Ergin İnan, Uçuyor Derinliğe 1993.....	66
Kıymet Giray, Ergin İnan, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2001	
Resim 17 Ergin İnan, Birbiri İçinde 1990-91.....	68
Kıymet Giray, Ergin İnan, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2001	
Resim 18 Ergin İnan, Can Gizemi 1993.....	69
Kıymet Giray, Ergin İnan, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2001	
Resim 19 Jan Fabre, Mappemonde (Globe) 1997.....	70
www.art-to-date.com/.../Jan Fabre/default.html	
Resim 20 Jan Fabre, Mappemonde adlı çalışmadan detay.....	70
www.art-to-date.com/.../Jan Fabre/default.html	
Resim 21 Jan Fabre, Sanguis/ Mantis 2003.....	72
www.daniel templon.com/fabreexhibition.html	
Resim 22 Jen Gagne, Böcek.....	73
www.beware of- art.com/default.html-13k	
Resim 23 Jen Gagne, Böcek.....	74
www.beware of- art.com/default.html-13k	

Sayfa no:

Resim 24 Gar Watermann, Yaban Arısı.....	75
www.garwaterman.com/-12k	
Resim 25 Gar Watermann, Böcek.....	75
www.garwaterman.com/-12k	
Resim 26 Gar Watermann, Böcek.....	75
www.garwaterman.com/-12k	
Resim 27 Gar Watermann, Scarab.....	75
www.garwaterman.com/-12k	
Resim 28 Bruce Gray, Dev Eşekarısı.....	76
www.brucegray.com-25k	
Resim 29 Bruce Gray, Dev Kelebek.....	77
www.brucegray.com-25k	
Resim 30 Frederick Noble, Sivrisinek.....	78
www.degeneratepress.com/arts/-8k	
Resim 31 J. Mark Burton.....	78
www.burtonlanscape.com/	
Resim 32 J.Mark Burton.....	79
www.burtonlanscape.com/	
Resim 33 Gonda Bastiaensen, Festival Böceği.....	80
home.scarletibel/gonda/-9k	
Resim 34 C.J. Hodge, Kırmızı Böcek.....	80
http://www.cjhodge.com	
Resim 35 C.J.Hodge, Böcek.....	81
http://www.cjhodge.com	
Resim 36 Bill Stewart, Böcek Adam.....	82
www.potsdam.edu/gibson/Bill%20Stewart%20Views-4k	
Resim 37 Sander Rosenberg.....	83
www.rohan.sdsu-edu/~srosenbe/-6k	
Resim 38 Coomonte, Böcek I.....	83
www.picassomio.com/art/3173/en/-23k	
Resim 39 Comonte, Böcek.....	84

Sayfa no:

www.picassomio.com/art/3173/en/-23k	
Resim 40 Jan Kocner.....	84
www.art-insect.ch/	
Resim 41 Krisna Reddy, Böcek 2.....	85
artswithoutborders.com/prewiev/reddy-preview.html	
Resim 42 Krisna Reddy, Kelebek.....	85
artswithoutborders.com/prewiev/reddy-preview.html	
Resim 43 Louise Bourgeois, Örümcek.....	86
schools.monterey.k12.ca.us/~lagunita/dcsun.html	
Resim 44 Louise Bourgeois, Enstelasyon.....	86
schools.monterey.k12.ca.us/~lagunita/dcsun.html	
Resim 45 Ross, Böcekler.....	87
Resim 46 Ross, Böcek çalışmalarından örnek.....	87
Resim 47 Ross, Böcek çalışmalarından örnek.....	88
Resim 48 Woo Song Bang 2000	88
www.koreasociety.org/TKSQ/portfolio/portfolio...	
Resim 49 Babs Galaro.....	89
www.palomar.edu/art/DigArtsLg.5html	
Resim 50 George Holancin, Uğur Böceği.....	89
Resim 51 Raquıl Rohusaas, Böcek.....	90
Resim 52 J. Seeley.....	90
alvagallery.com/i %20seeley %20framehtm	
Resim 53 J. Seeley.....	91
alvagallery.com/i %20seeley %20framehtm	
Resim 54 David Taylor.....	91
Resim 55 Sergei Lenkov, Böcek.....	92
Resim 56 Germaine Richier, La Mante.....	92
Resim 57 Jacques Andre Boiffard 1929.....	93
Resim 58 Böcek I (Doğal Ortamda).....	96
Resim 59 Böcek I (Açık I).....	97
Resim 60 Böcek I (Açık II).....	97

	Sayfa no:
Resim 61 Böcek II (Aç1 I).....	98
Resim 62 Böcek II (Aç1 II).....	98
Resim 63 Böcek I ve Böcek II birlikte (Doğal Ortamda).....	99
Resim 64 Böcek I ve Böcek II birlikte (Aç1 II).....	99
Resim 65 Böcek III (Aç1 I).....	101
Resim 66 Böcek III (Detay).....	101
Resim 67 Mavi Böcek (Aç1 I).....	103
Resim 68 Mavi Böcek (Aç1 II).....	104
Resim 69 Benekli Böcek.....	106
Resim 70 Sonava's (İkili).....	107
Resim 71 Form I.....	108
Resim 72 Form II.....	108
Resim 73 Çizgili Böcek (Aç1 I).....	111
Resim 74 Çizgili Böcek (Aç1 II).....	112
Resim 75 Böcek IV (Aç1 I).....	114
Resim 76 Böcek IV (Detay).....	114
Resim 77 Böcek V (Detay).....	116
Resim 78 Böcek V (Aç1 I).....	116
Resim 79 İsimsiz (İkili).....	118
Resim 80 İsimsiz (Form I).....	119
Resim 81 İsimsiz (Form II).....	119
Resim 82 Böcek VI.....	120
Resim 83 Düşüm Düşü-yorum.....	122
Resim 84 Böcek VII.....	123
Resim 85 Böcek VII (Detay).....	123
Resim 86 İsimsiz (Form I).....	127
Resim 87 Form I (Detay I).....	128
Resim 88 Form I (Detay II).....	128
Resim 89 Form II.....	129

Sayfa no :

Resim 90 Form II (Detay I).....	130
Resim 91 Form II (Detay II).....	130
Resim 92 Form III.....	131
Resim 93 Form III (Detay I).....	132
Resim 94 Form III (Detay II).....	132
Resim 95 İsimsiz (Genel Görüntü).....	133
Resim 96 İsimsiz.....	135
Resim 97 Uzun Bacaklılar.....	137
Resim 98 Uzun Bacaklılar Form I (Detay I).....	137
Resim 99 Uzun Bacaklılar Form I (Detay II).....	138
Resim 100 Uzun Bacaklılar Form II (Detay).....	138
Resim 101 Uzun Bacaklı Böcek.....	139
Resim 102 Uzun Bacaklı Böcek (Detay).....	140
Resim 103 Kabuk.....	141
Resim 104 Kabuk (Detay).....	142
Resim 105 İsimsiz.....	143
Resim 106 Yatak (Yuva).....	144

GİRİŞ

Başlangıcından bugüne çevresindeki varlıkları gözlemlemiş olan insanoğlu zamanla etrafındaki her türlü varlığı sanat eserine konu etmiştir. İnsanoğlunun doğaya, çevresine, kendisine bakış açısı, inançları ya da düşünceleri zamanla değişmiştir. Bütün bu değişimler sanatı da etkilemiştir. İnanç ve düşüncelerine göre doğaya bakış açısı, dolayısıyla da sanata bakış açısı değişen insanlığın doğaya karşı tavrı bazen yakın, bazen uzak olmuştur. Natürizm, stilizasyon ve soyutlama doğrultularında değişebilen sanatın yönü insanlığın doğaya bakış açısıyla da ilgilidir. Bu çalışmanın konusu 'Doğa Kaynaklı Yaratma Sürecinde Kişisel Biçim Arayışına Yönelik Denemeler' olarak belirlendiğinde, doğa dışında sanatı etkileyen diğer faktörler çalışmanın kapsamı dışında kalmıştır. Bu açıdan bakıldığında öncelikle insanlığın doğaya bakış açısı ile sanat arasındaki ilişki çok genel bir şekilde sanat tarihi perspektifinde araştırılmıştır.

Bu çalışmada uygulamalara konu edinilen böcekler doğanın bir parçası olan hayvanlar sınıfına dahil olduğundan öncelikle sanatta hayvan figürleri, sonrasında sanatta böcek figürleri incelenmiştir. Uygulamalar soyutlama ve imgelerin yeniden kurgulanması yöntemleriyle oluşturulduğundan; soyutlama, imge, imgelem kavramlarına değinilmesi gerekli görülmüştür.

Bu çalışma kapsamında uygulama sürecinde böcek formlarının zengin dünyası ve seramiğin özellikleri birleştirilerek özgün böcek formları oluşturulmaya çalışılmıştır.

I.BÖLÜM

I.1. DOĞA VE SANAT İLİŞKİSİ

Bu bölümde sanatın ortaya çıkışından itibaren, insanlığın doğaya bakış açısının sanatı ne yönde etkilediği sanat tarihi perspektifinde çok genel olarak ele alınmaya çalışılmıştır.

İnsanoğlu başlangıcından bu yana çevresindeki varlıkları gözlemlemiş ve gözlemlerini çeşitli biçimlerde ortaya koymuştur. İnsanoğlunun çevresinde yer alan her türlü varlık, zaman içerisinde sanat eserine konu olabilmıştır. İnsanın doğaya ve dünyaya bakış açısı değiştikçe sanat da değişmiş, insanın imgelerini oluşturan doğanın sanata etkisi süregelmiştir. Çünkü doğa, sanatçı için eserini oluştururken kullanabileceği en önemli kaynaklardandır.

İlk insanlar doğaya korkuyla karışık çekinmeyle yaklaşmışlar ve çevrelerindeki varlıkları gözlemlemişlerdir. Doğa karşısında kendini çaresiz hisseden insan, imgeler oluşturarak, imgenin temsil ettiği canlı üzerinde kontrol sağladığına inanmıştır. Mağara duvarlarına yapılan resimlerin bir tür büyü olduğuna inanan insanoğlu, tasvir yoluyla düşmanı yok etmeyi ve av bereketini sağlamayı istemiştir. Ölmek üzere olan bir hayvan resmi yapıldığında, bu imgenin o hayvanın avlanmasını kolaylaştıracağına inanılır. Duvara sığır resmi çizildiğinde dışarıda avlanacak bir sığır bulunacağına inanan insan avlanacak hayvana karşı başarıyı güven altına almak için bazen çizdiği hayvanın göğsüne bir ok da eklemiştir. Bu tür resimlerin genelde yapıldığı mağaraların güç ulaşılan yerlerinde olması, bu resimlerin düzenlice yapılmamış, tersine belirli bir düzen anlayışından uzak olarak bazen birbirleri üzerine boyanmış ve çizilmiş olmaları bunların yalnızca süsleme amacı taşımadığını düşündürür.

“ Resimler genellikle, gün ışığı girmeyen kireç taşı mağaraların en kuytu köşelerine yapılırdı. Resimleri yaparken de sanatçı çok uygunsuz durumlara girerdi, sırt üstü yatar ya da daracık bir geçitte arkadaşlarının omuzuna tünardı (Childe 1992:50) .”

Bütün bu inanışların sanatla doğrudan ya da dolaylı ilişkileri vardır. Çünkü sanatı çeşitli biçimlerde etkileyen, insanların doğaya bakış açısı ve bu bakış açısından kaynaklanan inanışlarıdır.

İlkelerin belli durumlarda doğayı olduğu gibi yansıtmada oldukça yetkinleştikleri görülür. Ama onların yapıtlarını diğer yapıtlardan ayıran bazı özellikler vardır. Örneğin ilkel sanatçılar figürleri ve yüzleri yaratırken elde edilecek sonucun, gerçek yüzlere benzemesine pek aldırmayabilirler. Bu, tamamen elde edilmek istenen sonuçla ilgilidir (Gombrich 1986:26) .”

“ Dünyanın kimi yerlerinde, bazı ilkel sanatçılar inançlarıyla ilgili değişik figürleri ve totemleri süslü biçimlerle canlandırmak için ince teknikler geliştirmişlerdir. Örneğin Kuzey Amerika’daki Kızılderililer arasında, çok keskin doğa gözlemine bizim nesnelere gerçek görünümü dediğimiz şeye ilgisizlikle birleştiren sanatçılar vardır. Avcılar kartalın gagasının ve kunduzun kulaklarının biçimini bizden daha iyi bilirler. Fakat onlara, tüm bu belirleyici özelliklerden yalnız biri yetebilir (Gombrich 1986:26) .“

Doğadaki varlıkların tasviri sözkonusu olduğunda onları bütün ayrıntılarıyla aktaran Mısır Sanatına ait yapıtlar da dönemin insanların doğa’ya bakış açıları ve hayat görüşleriyle bağlantılıdır. Mısırlılar ruhun öte dünyada yaşamını sürdürebilmesi için, ölünün bedeninin ve hatta dış görünüşünün korunması gerektiğine inanmışlardır. Ölünün bedeni ve görünüşünü korumak için mumyalama yöntemi geliştirilmiştir. Ayrıca heykelticilerden de bu amaçla, kralın granitten portresini yapmaları istenmiştir.

Bu imge sayesinde ruhun yaşamını sürdüreceğine inanıldığından heykelci sözcüğü o zamanlarda ‘ yaşamı koruyan kişi ’ ile eş anlama gelmiştir.

Geometrik bir düzen ve doğa gözlemlerinin birlikte kullanımı Mısır sanatının önemli özelliklerindedir. Mısır sanatında herhangi bir haz verme amacı yoktur, önemli olan güzellik değil belginliktir. Bu nedenle sanatçı resmedilen nesnelerin kesin bir açıklıkla ifadesini bulmasına yarayan katı kurallara uymuştur. Her nesne hangi açıdan daha iyi anlaşılabilirse o açıdan resmedilmiştir. Bu kural insan figürü çizerken de geçerlidir. İnsan figürü çizilirken kolların ve bacakların hareketi ile baş yandan, omuzlar ve göğüs ile göz karşıdan gösterilmiştir. Bütün bu eğilimlerde de büyüsel bir anlayış sezilmektedir. Sanatçıdan beklenen özgün olması değil, geçmişin hayran kalınan biçimlerini en iyi biçimde tekrar etmesidir. Zamanla yeni eğilimler oluşup, sanatçıdan yeni konular istense de doğanın imgeleştirilme biçimi özde değişmemiştir.

Mezopotamya’ da ise sanatçılar, güçlülerin canlı olarak korunmasına imgenin yardım etmesini sağlamak zorundaydılar. Mezopotamya kralları en eski zamanlardan beri savaş zaferlerini kutlamak için anıtlar yaptırmışlardır. Bu anıtların amacı sadece zaferleri hatırlatmak değildir. Bu anıtlardaki imgelerin , imgeleri yaptıranları etkileyeceğine ve imge varolduğu sürece yenilen kabilenin bir daha baş kaldıramayacağına inanılmıştır. Bu anıtlarda savaş seferinin bütün olayları ayrıntılı bir şekilde izlenebilir. Dikkati çeken bir başka unsur ise betimlenen ölümlerin Asurlu olmayışıdır. Bu da resmin, o dönemdeki önemini göstermektedir (Gombrich 1986: 44). “

Mezopotamya Sanatının ilk zamanlarında organik biçimlerin geometrikleştirilerek süs ögesi haline getirildiği görülür. Bitki sapsarı, sarmaşık yaprakları, çiçekler, palmyeler gibi organik biçimlerin geometrik stilizasyonu, Önasya süslemeleri meydana getirilmiştir. Heykel sanatında ise natüralist bir özellik görülmektedir. Mezopotamya heykeli, tasvir etmek yerine öğeleri yan yana getirerek

inşa eder. Önasya heykelinin bir vücut heykelinden çok, bir elbise heykeli olduğu söylenebilir. Ayrıca bir şeyin görünüşünün taklidi yerine mantıklı bir şekilde ifade edilmesi tercih edilmiştir.

Önasya mimarisindeki resimlerin de akla dayalı, tasvir bakımından fakir fakat gerçekçilik yönünden daha kuvvetli dünyevi bir hayatı yansıttıkları görülür. Bu özellikler ise hayvan ve insan tasvirlerini yönlendirmiştir.

Çiftçiliğin başlamasıyla birlikte mitos denilen efsanelerin doğmuştur. Mitolojinin esas kaynağını oluşturan mevsimler, insan hayatındaki çeşitli dönemleri (çocukluk, gençlik, olgunluk ve ihtiyarlık gibi) temsil eder. Kış ölümün bahar ise hayatın sembolü olur. Çobanlıkla geçinen kavimlerdeyse hayat sembolü yani hayatı doğuran kuvvetler; ay, su, ağaç, kadın, öküz boynuzu ve yılanla gösterilmiştir. Hayvanı evcilleştirmiş göçebe kavimlerdeyse verimlilik yani hayat sembolü olarak boğa, at ve teke kullanılmıştır. Yarı göçebe ve çiftçi kavimlerde bu sembollerin hepsinin erkek kaynaklı olduğu görülür. Henüz kadın görünümlü tanrılar efsaneleşmemiştir. Bunların yerine güç kaynağı olan etkenler örneğin gök gürültüsü, şimşek, ışık, kuvvet konu olmuştur. Buradan, bu çağlarda kuvvetin önem kazandığı anlaşılabilir. Söz konusu kuvvet istenildiğinde cansız bir şeye de verilebilir. Çünkü bağımsız bir güçtür. Kuvvet atfedilen şey insanlar için kutsallık kazanmış olur. Bütün bu inanışlar sanatı da etkilemiştir. Mezopotamya sanatındaki motiflerin de bu mitoslarla bağlantıları görülmektedir.

Yunan Sanatı'nın ise öncelikle Mısır sanatından etkilendiği bilinmektedir. Yunanlı sanatçılar Mısır'da yapılmış heykel örneklerini inceleyerek, onlara öykünmüşlerdir. Yunanlılar Mısırlılardan ayakta duran insan figürünü kurmayı öğrendikleri halde, bunlara uymakla yetinmeyip bir takım denemelere girişmiş ve doğayı imgeleştirirken, kendi gözlerine güvenmeye başlamışlardır.

Yunan resim sanatındaki kısaltım, insan figürünün imgeleştirilmesindeki en büyük yeniliklerdendir. İ.Ö. 500 yıllarında sanatçılar tarihte ilk kez karşıdan görülen bir ayağın resmini çizme cesaretini göstermişlerdir. Bu gelişme önemsiz bir ayrıntı

gibi görülebilir. Ancak bu yenilik sanatçının nesneyi gördüğü açıdan dikkate almaya başladığı anlamına gelmektedir. Eski kurallar belki hala önem taşırlar, ancak artık bunlar dokunulmaz değildirler. Yunan Sanatı bu devrimi halkın tanrılara ilişkin eski geleneklerinin, söylencelerinin tartışıldığı ve şeylerin doğası üzerine durulmaya başladığı bir çağda yapmıştır. Bu çağ bugünkü anlamda bilimin ve felsefenin doğduğu çağdır. Kısaltım bir süre sonra önemli bir sorun olmaktan çıkmıştır. Artık sanatçılar için hareket izlenimi ve kasların hareket izlenimine katkı sağlayacak biçimde gösterilmesi önem kazanmıştır. Bu çağın Yunanlıları, betimlenen figürlerin iç yaşamlarını yansıtmak için, her duruş ve devinimdeki insan gövdesini betimlemeye değer vermişlerdir. Sanatçı birçok modeli gözlemleyerek yeğlediği öğeleri seçmiş ve canlı bir insanın görünüşünü kopya etmekle işe başlamıştır.

Yunan Sanatı'nda seçilen konular başlıca iki sınıfa ayrılabilir. Yunan öyküleri konularını, tanrı ve tanrıçaların dünyasından ve bu öykülerdeki kahramanların başlarından geçen olaylardan ya da doğrudan doğruya günlük yaşantıdan almışlardır. Yunanlılarda tanrılar insan biçiminde gösterilmiştir. Yunan dünyasında tanrı insan kalıbına sokulmakla kalmayıp aynı zamanda insanlaştırılmıştır.

“ Yunan tanrıları insanlar gibi yaşar; Olimpos dağında oturur, mutlu bir hayat sürer, evlenir, çocuk doğurur, kıskanır, kız kaçıtır ve öç alırlar. İnsandan tek farkları ölümsüz olmalarıdır. Yunan dünyasında tanrılar insanlaştırıldıkları gibi, insanlar da yüceltiliyor, idealleştiriliyor. İnsanla tanrılar arasındaki aşılma uçurum ortadan kalkıyor. Tanrılaşmak için, insan varlığının aşamayacağı tek sınır ölüm oluyor. O zamana kadar korkulan doğa güçlerine, insan egemen olmaya başlıyor artık: ‘korku’nun yerini ‘güven’ alıyor (İpşiroğlu 1983:16).”

Böylece sanat tarihinde ilk kez, Tanrı ile insan arasındaki aşılma uçurum Yunan dünyasında ortadan kalkmıştır. Büyük İskender'in imparatorluk kurmasıyla Yunan Sanatı küçük kentlerin ilgi merkezi olmaktan çıkarak, dünyanın neredeyse yarısının figür dili haline gelmiştir.

Bundan sonraki dönem sanatından da genellikle Yunan Sanatı değil de Helenistik Sanat diye söz edilir. Helenistik Dönem’de Yunan Sanatı değişikliğe uğramıştır. Sanatçılar artık güçlü, dramatik etkiler elde etmek istemişlerdir. Helenistik Dönem’de kralın gösteriş eğilimi, heykellerde abartılı bir anlatıma neden olmuştur. Hareket, yumuşak ten ifadesi ve adaleler önem kazanmıştır. Gövdeyi örten giysilerin yapısı ve kıvrımlarının bolluğunu vermek bu çağın sanatçılarındaki büyük bir tutku olmuştur.

Helenistik dönemin felsefesinin karakteristiği stoa görüşüdür.

“Stoa Felsefesi’nde ‘doğaya uygun yaşama’ ya da ‘doğal olma’ önemlidir. Biz buradan kişisel ifadelerin neden bu derece bilinçli olduğunu daha iyi anlıyoruz. Büstlerde, insanı günlük tavrı içinde göstermenin heykelin önemli bir görevi olduğu hususu, sanatçılarca bu felsefi görüşler yüzünden benimsenmişti. Gözlerde insanın içine nüfuz eden bakışlar, kişiye özgü hatların özellikleri, artık sanatçının yeni keşfettiği motifler oluyordu. (Turani:2003:178).”

Böylece çeşitli sanat dallarında, dönemin felsefi görüşlerinin de etkisiyle; günlük hayattan insanlar, kişiye özgü karakterleri ve tavırları içinde ifade edilmişlerdir. Özellikle portrelerde idealize edilmemiş gerçeğe yakın tasvirler oluşturulmuştur. Yüz ifadeleri ve vücut duruşları, duyguları çarpıcı bir şekilde ortaya koymak amacıyla ön plana çıkarılmıştır.

Ölü doğa ve hayvan resimleri, hatta manzaralar Helenistik Dönem’in en büyük yeniliklerindedir. Kır yaşamını işlemeye başlayan dönem sanatçıları, henüz perspektif yasasını bilmemelerine rağmen uzaktaki nesnelere küçük , yakın veya önemli nesnelere büyük çizmişlerdir. Resim sanatında doğadaki görüntülere yakınlık önem kazanmıştır.

Ancak Hıristiyanlığın III. yüzyılın ortalarından itibaren büyük çapta yayılmasıyla resim ve heykel natüralist anlatımdan giderek uzaklaşarak bir çeşit şematizme ve katılığa doğru yol almıştır. İnsanın fizik yapısı ve güzelliği itibar kaybederek Antikite'nin vücut kavramı önemini yitirmiştir. Bu ise katı dekoratif bir sanat anlayışını ortaya çıkartmıştır.

“ Grek bu dünyada yaşayan ve insanlarla teması olduğuna inandığı tanrılara tapıyordu. Bu tanrılar, bütün dünyevi cinsel duygularına rağmen, kendilerini tanrı olarak kabul ettiriyorlar. Antikiteli için dünyevi değerler, tanrısal nitelik olabiliyor. Bütün hareketleri ve yaşayışı ile dünyevi olan Grek tanrıları, maddi güzelliğe ve insani fizik yapıya sahiptirler. Hıristiyanlık ise, bütün dünyevi değerleri, aldatıcı değerler olarak kabul ediyor. İlk Hıristiyanlar için dünyevi bütün değerler hakiki değerlere ulaşabilmek için birer engeldir (Turani 2003:200) .”

Grekliker taptığı tanrıyı insanlaştırırken, Hıristiyanlar ise tanrının tasvirini bile günah kabul etmişlerdir. Greklerde insan vücudu değerliken Hıristiyanlarda insan ruhu ön plana çıkmıştır.

Eski Hıristiyanlar, Roma ve Grek değerlerini tamamen reddetmemişlerdir. İsa heykellerini Antikite bilgi ve tekniklerinden yararlanarak şekillendirmişlerdir. İlk Hıristiyanlık Sanatı'nda Roma Sanatı'nın etkileri görülür. İlk dönemlerde tanrısal tasvirlere yapılmamış ve dal süslemeleri, maskeler, güvercin resimleri, tavuskuşları, üzüm ve balık resimleri betimlenmiştir. Sanat bir çeşit sembol bir çeşit resim yazı gibidir.

Bizans Sanatı, plastik sanatlarda doğa etüdünü terk ederek Helenistik gelenekleri usta çırak ilişkisi ile uygulamıştır. Bizans Sanatı bu açıdan bakıldığında üslupsal bir gelişme göstermemiştir. Katı bir ifade tarzı vardır. Bu katılık arkaik bir

biçimlendirme olarak görülmektedir. Bu kendine özgü katılığın Bizans Sanatı'na bir çeşit anıtsal ifade kazandırdığı da söylenebilir.

Natüralist bir portre anlayışı mumlu boya tekniği sayesinde gelişmiştir. Kilise duvarlarında hikaye edici resimler ve ikonalarda tek tek portreler halinde kutsal kişilerin resimleri yapılmıştır. Bunların arkasında bazı peyzajların yer aldığı da görülmektedir. Tabloda peyzaj unsurlarının kullanıldığı ilk resimler bu ikonlardır. İkonalarda kullanılan renklere bakıldığında XII. yüzyıldan itibaren doğa gözleminin bu resimlerde de yer aldığı anlaşılmaktadır.

Roma Sanatı ve Helenistik Sanat Hıristiyanlığın doğuşundan sonraki yüzyıllarda, doğu imparatorluklarında bile onların sanatının yerini almıştır. Bir öykü anlatılırken kullanılan Roma yöntemi, doğu'da bile uygulanmıştır.

Bir doğu dini olan Musevilik dini de insanları eğitmek amacıyla kutsal öykülerin imgeleştirilmesini benimsetmiştir. Aslında bu dinin kuralları putataparlık korkusuyla betimlemeyi yasaklasa da, bu gelenek zamanla yayılmıştır. Bu betimlemelerde, olayla doğrudan bağı olmayan her şey bir yana bırakılıp, açıklık ve yalınlığa önem verilmiştir. Bu dönemde öyküyü en basit ve en açık biçimde anlatma kaygısı vardır. Bu dönem ustalarının amacı her şeyi doğadaki gibi aktarmak değildir. Bu görüşün sebebi, kutsal öykülerin en anlaşılır biçimde putataparlığa yol açmadan aktarılacak istenmesidir.

İslamiyet dini de imgeleri yasaklamıştır. İnsan resmi yapmalarına izin verilmeyen doğulu sanatçılar, biçim ve motifler üzerine düşünerek ' arabesk ' denilen girift bir bezeme bulurlar. İslam ülkeleri dışındaki ülkeler, bu yaratıları doğu halıları aracılığıyla tanımıştır. Bir süre sonra imgeler konusunda daha esnek yorumlara giden bazı Müslüman mezhepleri dinle alakalı olmamak kaydı ile figür çizimine ve görsel açıklamalara izin vermişlerdir. Yine de bu çizimlerde bir gerçeklik yanılsaması yaratma kaygısı ve kısaltım yoktur. Figürler bir kağıttan kesilerek sayfa yüzeyine dağıtılmış gibidirler.

Dinin sanat üzerindeki etkisi Çin'de de güçlü olmuştur. Çin Sanatının başlangıcı ile ilgili bilgiler çok azdır. Çin Sanatı'nda öğretici amaçlar taşıyan metinler için yapılan görsel açıklamalar oldukça açıktır.

Budizm, sanata ve sanatçıya sadece yeni konular esinletmekle kalmamış, sanatsal buluşlara da taparcasına saygıyı getirmiştir. Bu dine inanan sanatçılar su ve dağların resmini saygıyla yapmaya başlamışlardır. Bunu sadece süsleme amacıyla değil, derin düşünme gereci sağlamak üzere yapmışlardır. Çinli sanatçılar açık havaya çıkıp, manzara önüne oturarak bir ilk taslak yapmazlar. Onlar ilkin doğayı değil ünlü ustaları incelerler. Tekniğe tam olarak egemen olduklarında, doğanın güzelliklerini seyretmek ve doğa görünümlerinin farklılıklarını yakalamak için yolculuğa çıkarlar. Ozanlar gezinti sırasında zihinlerinde topladıkları imgeleri, geziden dönüşte zihinlerinde canlandırırlar. Fırça ve mürekkep kullanımında ustalığa ulaşmak henüz taze olan imgelerin görüntülerini kaydetmek için önemlidir.

Mısırlılar varolduğunu bildikleri şeyleri, Yunanlılar gördükleri şeyleri, Ortaçağlı sanatçılar ise duydukları şeyleri yapıtlarında aktarmaya çalışmışlardır. Ortaçağlı sanatçıların amacı doğaya benzeyen şeyler yapmak değil, duyduklarını yapıtlarında açıkça anlatmaya çalışmaktır. Çünkü dindaşlarına, kutsal tarihin içerik ve bildirisini iletme amacını taşımaktadırlar. Sanatçılar İncil'den alınan bir sahneyi betimlerken dikkati olayın içsel anlamından saptıracağını düşündükleri şeyleri betimlememişlerdir. Bu açık olma çabası yalnızca resimlerde değil pano türünden kabartma heykellerde de görülmüştür.

Antik Sanat'ın etkisi altında kalan Hristiyan Sanatı için doğa geri planda kalan bir değer olarak kabul edildiğinden, artık doğal formların kendi başına bir değer taşımadığı düşünülmüştür. Bundan dolayı bu formlar kendi üstündeki bir hakikate, Tanrı'nın manevi varlığına işaret eden sembollere dönüşmüş ve Roman Dönemi'nde tasvir doğa formlarının soyut kalıpları olarak görülmüştür.

“ Resim, bir çeşit yazı gibi anlatılanların, sanatçının düşüncesindeki kalıplarını veriyor. Böyle olduğu için de anlatılan

olayın açıklanması, ya da olay kahramanının kimliği belirtilmek istendi mi, sanatçı yazıdan yararlanıyor, resim ve yazı birbirini tamamlıyor (İpşiroğlu 1983:53).”

Başından beri en önemli amacı kilisenin öğretilerini en iyi şekilde görsel biçimlere çevirmek olan Hristiyan Sanatı giderek Roman Üslubu’ndan alınan bazı tekniklerle başka bir üsluba doğru yol almıştır. Bu yeni üslup Kuzey Fransa’da doğan Gotik Üslup olmuştur. Bu dönemin sanat anlayışına değinilmeden önce, bu dönemde ağır basan düşünce ve inanışlara değinilmesi yararlı olabilir.

XII. ve XIII. yüzyılların kültürlerini biçimlendiren, dönemin sanatının hem içeriğe hem de yönetime ilişkin özelliklerinde de etkili olan düşünce biçimi Skolastik Felsefe’dir. Skolastik Felsefe sekiz yüzyıl boyunca oluşturulan Hristiyan dogmasının temellendirilmesi ve sistematik bir biçimde derlenip toplanması yönündeki çabaların bir ürünüdür. Skolastik Felsefe’nin içeriğini tamamen Hristiyan doktrinini oluşturmaktadır. İçerik olarak, var olan Hristiyan dogmasının dışında yeni bir şey söylemeyen Skolastik, dönemin kültürünü ve doğal olarak sanatını da dinsel içerik ile sınırlamıştır. Ortaçağ kültürü zaten dinsel bir kültürdür. Ama Skolastik’in ayırt edici özelliği onun ne söylediğinde, yani içeriğinde değil, bunu nasıl söylediğinde, yani yöntemindedir. Bu dönemin kültürü dolayısıyla da sanatı üzerinde belirgin bir etkisi olan da esasında bu yöntemdir. Bu görüşte evrene, doğaya ve insana ilişkin yeni bir bilgi ya da düşünce üretilmemiş, zaten bu da amaçlanmamıştır. Skolastik düşünceye göre doğa insan için bir bilgi edinme kaynağı değildir. Doğayı gözlemlemeye ve deney yapmaya gerek yoktur. İnsanın bilgi edinebilmesi için aklını kullanmak yerine deneye başvurması küçümsenen bir uğraştır. Ayrıca insanın ihtiyaç duyabileceği her türlü bilgi zaten dinsel kaynaklarda vardır. Evreni tanımak isteyen için karşısına hazır bir doğa ve evren modeli konulmaktadır (Akyürek 1994) .

Skolastik düşünce yapısının nitelikleri çağın sanatına da yansımış, boyutlarının muhteşemliği ve görsel zenginliği ile etkileyici Gotik yapının dinsel

tarihin, doğal ve günlük yaşantıyı anlatmasını isteyen mimarlar; bu konuda taş işçilerinin, heykeltıraşların ve vitray ustalarının çalışmalarından da yararlanmışlardır.

“ Ortaçağ sanatçısı için görülebilir dünya, Tanrı'nın düşüncesinin görülebilir bir yansımasıdır. Bu nedenle de Tanrı'nın bütün yaratıkları, O'nun katedralinde yer bulmalıdır. Bu da çok sayıda heykel, kabartma ve vitray demektir (Akyürek 1994:65).”

Gotik Sanat'da organik, doğayı anımsatan biçimler yerine; aklın yarattığı soyut sisteme hizmet edecek biçimler yeğlenmektedir. Heykeldeki elbise kıvrımları zamanla salt süs olmaktan çıkıp; vücudun antik kıvrımlanış yöntemine egemen olunmaya çalışılmıştır. Vücudun genel yapısını kıvrımlarla sezdirme ustalığını tekrar elde eden Gotik Dönem heykeltıraşları, bu yöntemi inandırıcı figürler elde etmek için kullanmışlardır.

Sanatçıların ilgisi giderek, kutsal öykünün elverdiğince açık ve etkileyici bir biçimde anlatılmasından; doğanın görünümünü aslına en uygun yansıtılabilecek bir betimleme yöntemine doğru kaymaya başlamıştır. Sanatçılar sadece çiçek veya hayvan gibi doğadan alınan ayrıntıların imgeleştirilmesinde ileri gitmekle yetinmeyip, optik yasaları irdelemek ve Yunanlıların yaptığı gibi, anatomi bilgisine sahip olmayı istemişlerdir. Sanatçıların ilgisi bu yönde ilerleyerek Rönesans adı verilen çağa varılmıştır.

Ortaçağ felsefesinde evrenin merkezinde olan Tanrı, Rönesans düşüncesiyle birlikte yerini insana bırakmış artık her şeyin ölçütü insan olmuştur. Rönesans ile birlikte gerçek sadece nesnel dünya sayıldığından, her tür gerçek bilginin kaynağı da deney ve gözlem olmaktadır. Gözlem ve deneye dayanmayan önermeler ancak inanç önermeleri olarak bir değer taşıyabilmektedir. Bu yaklaşımla bir tarafta akıl ile kavranabilen, doğadan edinilen; doğruluğu ya da yanlışlığı denenebilen bilgi; diğer tarafta ise kaynağı doğa olmayan, doğruluğu ya da yanlışlığı sınınamayan inanç

vardır. Ve bu iki zıt alan birbirinden ayrılır. Artık bilginin kaynağı doğa, doğadan yapılan gözlem ve deneyler olarak görüldüğünden; duyular ve insanın özneliliği de bilgi edinme sürecine girmiştir. Bu da yanılma, birden fazla doğru ya da kişiye göre doğru ve farklı görüş açıları düşüncelerini ortaya çıkarmıştır. Böylece artık nesnelere nasıl oldukları bilinen biçimleri yerine belirli bir konuma göre nasıl görüldükleri önem kazanmıştır.

“ 14. yüzyıl sanatçısı artık nesnelere dünyası ile ilgilenmeye başlamıştır. Resim ayaklarını yere basmaktadır. Yavaş yavaş ‘ doğanın sayılamayacak kadar çok zenginliği ve çeşitliliği ’ keşfedilmektedir. Skolastik’ in tek bir mutlak doğru ve nesnel gerçeklik koşullamasından kendini kurtaran sanatçı, kendi özneliliğinin tadını çıkartmakta, yine dinsel konuları tanımlamakta olduğu resimlerine ‘ kendi seçtiği ’ göz düzeyinden ve kendi bulunduğu noktadan bakmakta, perspektifin ilk denemelerini yapmaktadır (Akyürek 1994:99).”

XV. yüzyıl İtalyan heykelinde Antik Çağ’ın etkileri resim sanatına kıyasla daha dolaysız bir biçimde görülebilmektedir. Rönesans, insanı bütün yönleriyle incelerken onun sadece dış görünüşüyle değil iç dünyasıyla da ilgilenmiştir. Bu çerçevede doğup gelişen portre sanatında kişinin iç dünyasına yönelmiştir. İnsanın fiziksel yanı sıra Rönesans’ta büyüteç altına konmuştur. Sanatçılar kâdavrular üzerinde de çalışarak insanın yapısını incelemişlerdir.

XV. yüzyıl başlarında ortaya çıkan anlayışa göre taklit edilen nesneye en çok benzeyen resim en güzel resimdir. Bu çağda doğanın incelenmesi ve tanınması amacıyla sanatçılar doğadan çizimler yapıp bunları resimlerinde kullanmak için not defterleri taşımaya başlamışlardır.

Bu dönemde Floransalı sanatçılardan Filippo Brunelleschi, Roma biçimlerini incelemekle kalmayıp; gelecek yüzyılların sanatını egemenliğine alacak önemli bir bulguyu, perspektifi bulmuştur.

“ Leonardo’ ya göre sanatçı, sadece perspektif ve doğru çizim kurallarını bilmekle yetinmemeli, doğanın yasalarını da çok iyi bilmelidir. Bu da ancak doğayı incelemekle edinilirdi. Kendisi bugün Vasari’ nin anlattığı ile tanıdığımız Medusa Başı’ nı yapmadan önce, gerçek böcek ve sürüngenleri toplayıp uzun uzun incelemiştir (Levy 1967:179).”

İtalyan kentlerinde 1520 yılı dolaylarında artık sanatın yetkinlikte doruğa ulaştığı kanısı hakimdir. Bu dönemde ya ünlü sanatçıların tarzları elden geldiğince iyi bir şekilde taklit edilmekte ya da ünlü ustalar figür alanında olmasa bile başka alanlarda aşılmaya çalışılmıştır. Manierizm Dönemi olarak adlandırılan dönemde bu tarz eğilimler görülmektedir.

Sanatçılar o çağda yeni ve beklenmedik bir şey yaratmaya bilinçle yönelmişlerdir. Geleneksel doğa güzelliğinden doğal olandan, farklı etkilere ulaşabilmek için uzaklaşmışlardır.

Manierizm döneminin ünlü sanatçılarından birisi de El Greco’ dur. El Greco tablolarında çizim doğruluğuna pek önem vermediği için, Tintoretto’ nun resimleri onu büyülemiştir. El Greco’ nun figürlerinde doğaya bağlılıktan çok, bir uzama, biçimlerde deformasyon söz konusudur. Bunun amacı ise dini gizemli bir şekilde yansıtmaktır.

Manierizm akımıyla birlikte XVII. yüzyılda sanatta cansız doğa, yapı içi, töresel resim diye adlandırılan yeni sanat türleri ortaya çıkmıştır. Yine bu dönemde sanatçılar doğada o zamana kadar göremedikleri değerleri bulmaya başlamışlar ve bağımsız bir sanat türü olarak manzara ressamlığı ortaya çıkmıştır.

Manierizmle birlikte Rönesans sanatındaki form ve içerik uyumunun giderek bozulması sonucu yeni bir form dili oluşmuştur. Bu form dili Barok Üslup’ tur. Barok Sanat’ ta ışık anlayışı da Rönesans Sanatı’ ndan ayrılmaktadır. Rönesans’ ta ışık

formun değişmeyen yapısını gösterirken, Barok değişen ışık altında nesnelere görür. Barok sanatta çizgiselliğin yerini gölgesellik almıştır. Rönesans' ta biçimlendirmede belirlilik sanatın önemli bir özelliğidir ve her formda açıklık ve seçiklik önem taşımaktadır. Barok sanatın arka plan anlayışında ise akıl kurallarından çok öznelliğe önem verilir. Belirlilik önemini yitirir. Barok sanatta, formun olduğu gibi gözler önüne serilmesi yerine; parçayı göstermenin bütününe anlaşılmasına yeteceği düşünülmektedir. Barok Sanat anlık görüntüleri de konu almayı istemektedir. Değişen görüntülere ve harekete önem verilmiş ve nesne değişen ilişkiler içinde ele alınmıştır (Wölfflin 1985) .

Barok' ta ışık ve renkle oluşturulan gerilim önem kazanmıştır. Yeni ışık anlayışı ile sanatçılar ayrıntılardan sıyrılarak özü vermeğe yönelirler.

Barok Sanatta vücut anatomisi bütün ayrıntılarıyla gösterilmiştir. Vücut en küçük adalelere ve damarlara kadar betimlenmiştir. Ayrıca klasik üslubun durgun yüz ifadelerinin yerini hisli, ıstıraplı ve neşeli ifadeler almıştır. Vücut hareketleri de teatral bir etki yaratacak şekilde abartılmıştır.

Barok sanatta manzara resmi bağımsız olarak kendini göstermeye başlamıştır. Artık hayali manzaralar değil, doğa karşısında etüt edilmiş, figüre fon olmayan manzara resimleri yapılmıştır. Resimdeki hacim etkisi ışık-gölge aracılığı ile elde edilmiştir. (Wölfflin 1985) .

Avrupa'nın Protestan ve Katolik olarak ikiye bölünmesi, Benelüks ülkelerinin sanatını da etkilemiştir. Benelüks ülkelerinde sanatçılar, dinsel hiçbir şeyi çağrıştırmayan yapıtlar üretmekle yetinmek zorunda kalmışlardır. Bu gelişmeler sanatta yeni alanlar oluşmasını sağlayıp doğaya bakış açısını da etkilemiştir.

“Hollanda resmi yeni oluşan dini ve düşünsel ortamına bağlı olarak Katolik ülkelerden farklı bir tutumu benimsemiştir. Hollanda resmi bu sebeple de gündelik sahneler doğa manzaraları gibi olağan

sahneler ve bunların ardına gizlenen dini ve ahlakçı temaları işleyen gerçekçi bir tarzı benimsemiştir (Beksaç 2000:66) .”

Hollanda’da işlerine karışan sanat koruyuculardan kurtulan sanatçılar, önce resimlerini yapıp sonra bu resimlere alıcı bulmak zorunda kalmışlardır. Sanatçılar yaptıkları resimler satabilmek için müşterilerin beğenilerini göz önünde tutmuşlardır. Bu koşullarda müşterilerin talep göstereceği konular resmedilmeye başlanmıştır. Sanatçıların böyle bir ortamda isim yapabilmelerinin tek yolu ise resmin belli bir alanında uzmanlaşmak olmuştur.

“Hayatın her bölümünü resmetme eğilimi, bir uzmanlaşmaya işbölümüne yol açtı. Özellikle Hollanda’da yaşanan bu süreç, sanat dallarını birbirinden ayırırken, eskinin bütünlüklü sanatçısını da ortadan kaldırdı. Uzmanlaşma çok dar konular üzerinde yoğunlaştı. Örneğin, dağ, deniz, orman ya da gemi ressamı yetişti (Aydın 2002:111) .”

XVII. yüzyılda Avrupa’da kral ve prensler, halk üzerindeki etkilerini kuvvetlendirmek için iktidar gösterişi yapmaktaydılar. Bu yüzyılda ışık ressamlığı saray çevresinde başka bir anlam kazanmış ve bir sembol olmuştur. Mutlu bir azınlık kendi hayat üslubunu oluşturan tüm değerleri bu sembolde bulmuştur. Işığın etkisi her şeyde hesaplanmıştır ve her şey parıldayarak ışık saçan bir dünyada bulunduğunu göstermek üzerine kurulmuştur.

Bu dönemde hiçbir dönemde olmadığı kadar çok süsleme ögesi kullanılmıştır. Rokoko döneminde yapılan saraylar ise gerçek hayatın sürdüğü yerlerden çok, bir tiyatro dekorunu anımsatmaktadır. Resim ve heykel mimari ile bağıntılıdır. Gösteriş, süs ve abartı bütün sanat dallarında hakimdir. Kiliselerde de doğallık yoktur. Bu kiliselerde her şey cenneti önceden tattırmaya yöneliktir.

Bu dönemde Barok’taki ağır kütleli resimler yerine daha zarif, neşeli resimler yapılmıştır. Resim sanatının başlıca konusu saray hayatı olmuştur.

“Açık hava eğlenceleri, av partileri, gezintiler, piknikler çok seçilen konulardı. Gerçek hayattan uzak kalan saray çevresi, doğa özlemine bu tür resimlerle gideriyordu. 'Doğaya dönüş' çağrısı ilk kez bu dönemde ortaya çıkıyor, fakat doğadan öylesine uzaklaşmıştı ki, bu çağrı özlem olarak kalıyor ve bu resimler 'şairane' hayal ülkeleri, aşk adaları, çoban idili v.b. şeylerin yer aldığı yapay bir doğayı vermekten öteye geçemiyordu (İpşiroğlu 1977:142).”

Rokoko'nun bir geçiş dönemi olduğu söylenebilir. Rokoko çelişkili şeyleri içinde barındırmıştır. Örneğin durağan ve hareketli olan, uçukluk ve duygusallık gibi çelişkili karakterler Rokoko'ya özgüdür. Bu tarz çelişkileri içinde barındırması çöküşünde etkili olmuştur.

XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Avrupa sanatında belirli bir değişim gözlenebilir.

“Barok anlayışa tepki olarak ortaya çıkan yeni akımların ana amacı Barok öncesi dönemin saf kabul ettikleri sanat anlayışına dönmektir. Bu değişik anlayışların yanı sıra doğaya dönen bir başka anlayışın da boy atmasıyla daha önceki devirlerden farklı olarak büyük dönem üsluplarının yerine daha kısa süreli olan sanat akımları geçmiştir (Beksaç 2000:78).”

XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren artık sanat tarihinde üsluplar değil sanat akımları söz konusu olmuştur. Bu sanat akımlarının ilki de Neo-Klasizm'dir. Neo-Klasik anlayış Barok ve özellikle Rokoko sanatının aşırı süslemeleri ve sembolik tavrına karşıdır. Neo-Klasizm Roma sanatının etkili olduğu bir antik dönem hayranlığını içinde barındırır. Aşırı süsleme ve sembolist anlayışa karşı antik devrin klasik sadeliği ve yalın ifadeciliği benimsenmiştir.

Toplumsal açıdan önemli olayların yaşandığı bu devirde, Fransız İhtilali ve onu takip eden Napoleon Devri'nin olayları göze çarpmaktadır. Bu dönemde, içerikle sıkı bir bağ kurulmuş ve giderek ifadeci yaklaşım görülmüştür. İlgilenilen konular günlük yaşamdan olduğundan, toplumsal olaylar sanata aktarılmıştır.

Sanatta Barok'la başlayan öznelcilik yolundaki gelişme de sanata duygu ve değerlerden oluşan bir duyumculuğun katılması yeni bir aşamadır. Fakat Rokoko dönemindeki öznelcilik dışa dönüktür. Romantizm ise öznelcilik yolunda atılan yeni bir adımdır. Çünkü Romantizm akımıyla insan doğrudan kendisine yönelmiştir. Duygular, insanın iç dünyası ön plana çıkmıştır. Rokoko döneminde görülmeyen birçok duygu romantiklerle sanata girmiştir.

Romantik Akım'ın oluşumunda Fransız İhtilali sonrası Avrupa'da görülen hareketlilik ve özgürlükçü akımların da etkisi yadsınamaz. Romantik hareketle bilinmeyene, tarihi olaylara, kahramanlıklara, doğaya ve egzotik ülkelere büyük bir ilgi uyanmıştır. Durağanlığın yerini hareket ve enerji almıştır. Devamlı değişen esrareniz bir kaynak olarak doğa görüntüleri büyük önem kazanmış ve böylece renklere ve doğadaki ışığa karşı bir yönelme olmuştur. Sanatta Klasisizm'e karşı çıkan Romantizm, kuralları ve yapay oluşumları doğanın gerçek anlamını kavramaya engel olarak görmektedir. İçtenlik, kendiliğindenlik ve tutku önemsenir. Sanatın idealleştirme ya da genelleme yapmadan, somut olana yönelerek doğanın uyandırdığı duyguları gözlemleyip aktarması gerektiğine inanılmaktadır.

Geç XVIII. yüzyılda Romantizm'in etkisiyle manzara resmi önem kazanmış ve saygın bir tür sayılması için çalışılmıştır.

Romantikler geçmişe duydukları özlem sayesinde eski kültürlere merak salmışlardır. Bu geçmişe duyulan özlem genellikle sanatçıları o zamanın olaylarından uzaklaştırırsa da Fransız Devrimi'nden sonra özgürlük ve vatanseverlik duyguları önem kazandığından sanatçılar çağın yakın tarihine karşı ilgi göstermişlerdir.

Romantizm hareketinin en güçlü olduğu süre içinde bu akımdan yeni bir anlayış doğmuştur. Çalışma yaptıkları köyün adından dolayı Barbizon Ekolü diye adlandırılan bir grup manzara ressamı ana ilhamlarını doğadan almışlardır. Barbizon okulundan olan sanatçılar ideal manzaralardan kaçarak, kendi halindeki doğa parçalarını konu edinmişlerdir. Bu sanatçılar resimlerini doğa karşısında boyamalarına rağmen, galeri tonları ile çalıştıklarından izlenimcilerden ayrılmaktadırlar.

Bilim alanındaki buluşlara yönelme de bu dönemde görölmektedir. Yapılan bir çok buluş yanında dikkat çeken bir buluş ise fotoğrafın bulunuşudur. Fotoğraf sanatçının tasarımıyla oluşturulan resim yerine objektifin önündekini doğrudan saptamaktadır. Fotoğrafın bulunuşu ile Courbet'in ilk realist olarak ortaya çıkışı aynı tarihlere denk gelmektedir.

“Gerçekçi anlayış aynı fotoğrafta olduğu gibi, doğayı sadık olarak aynen yansıtmaktan yanaydı. İdealistlerin yaptığı gibi gerçeği arıtmayı ve kuvvetlendirmeyi değil, olduğu gibi vermeyi, spekülasyon yapmayı değil, pozitif olarak göstermeyi istiyordu. Manzara da C.D.Friedrich'te olduğu gibi, bir ruh halini değil görünen ne ise onu belirtmeliydi. Artık madde şiir gibi değil, kendi durumu ile gösterilmeliydi. Böylece gözleme uyan bir gerçek ele alınacaktı (Turani 2003:508).”

Courbet Gerçekçi başka bir deyişle Doğacı (natüralist) akımın önemli bir temsilcisidir. Olağan görüntülere yapıtlarında yer vermesi de önemli bir yönüdür. Barbizon Ekolü üzerindeki Romantik etkilerden tamamen sıyrılan sanatçı son derece olağan ve basit görüntülerin bile sanata kaynaklık edebileceğini göstermiştir. Romantik akımın heyecanlı figürlerine karşın, Courbet sakin insanları resme sokmuştur. Sanatçının renkçi anlayışı Empresyonizm'e giden önemli bir basamaktır.

XIX. yüzyılda Avrupa Sanatı'nda meydana gelen önemli bir gelişme olan İzlenimcilik akımı eski sanat anlayışından tamamıyla ayrılan yeni bir anlayışın

başlangıcıdır. İzlenimciler geçmişle olan bağlarını tamamen kopartarak, çizgici anlayışın yerine renkçi anlayışı getirmişlerdir.

İzlenimcilik resim yapma eylemini atölyelerden açık havaya taşıyarak; ışık, renk ve biçimlerin anlık değişimlerinin sanatçı da bıraktığı izlenimleri sanata kazandırmıştır. Nesnelerin kesin çizgilerle betimlenmesi yerine tek tek fırça vuruşları, perspektif yerine tonların derecelendirilmesi gelir. Doğa bilindiği gibi değil görüldüğü gibi çizilmiştir. Bellekte yerleşmiş kalıpları değil, salt nesnelerin izlenimlerini vermek amaç olmuştur (Serulloz 1983) .

Akıma ismini veren ve İzlenimcilik ilkelerini ortaya koyan eser, akımın önde gelen ressamlarından Claude Monet' Güneşin Doğuşundan Alınan İzlenim adlı tablosudur. Monet bu resimde güneşin doğuşu sırasında bir limanı göstermektedir. Resimde bu limanın somut varlığı ile karşılaşmamaktadır. Çünkü burada verilmek istenen doğanın belli bir mantığa dayanan somut bir parçası değil, yalnızca belli bir an içinde gökyüzünde ve denizin yüzeyinde meydana gelen ışık etkilerini tespit etmektedir.

Empresyonizm objektif bir natüralizm değildir. Empresyonizm'e göre sanatçının gördüğü subjektif bir doğadır. Ve Empresyonizm de subjektif bir naturalizme dayanır. Empresyonist sanatçıların gösterdikleri doğa belli bir an içinde sanatçının kavradığı bir dünyadır (Tunalı 1989) .

“Her insanın belli bir görmesi olduğu gibi, her dönemin de belli bir görmesi , belli bir varlık yorumlaması vardır. ‘Görme’ insanın dünya ile bağlılığını gösterir. İnsan dünya karşısında nasıl duruyorsa , dünyayı o şekilde görür (Tunalı 1989:12) .”

İşte, doğa Monet'e gelinceye kadar hiçbir zaman böyle görünüp kavranmamıştır. Görünüşlerin böyle kavranması yeni bir görme sanatını getirmiştir. Böylece Empresyonist sanatçı görmeyi yeniden öğrenmek gerektiğine inanmıştır. Bu

ise doğaya çıkararak nesnelere ışık ve renk değişimi altında devamlı olarak incelenmesiyle elde edilmiştir.

Işık ve renk duyumları Empresyonizm için iki temel duyumdur. Resim sanatı her dönem ışık ve renk duyumlarına dayansa da bu dönemde oynadıkları rol çok farklıdır. Bu dönem'e kadar ışık bir ara değerken bu dönemle birlikte ışık; idealize edilmiş soyut bir ışık değil, tersine doğada her gün görülebilen gün ışığıdır (Tunalı 1989) .

“İmpressionist resimlerin hiç de objelerine uygun olmadığını, doğadan hareket etmekle beraber, hiç de geleneksel anlamda, onların natüralist olmadıklarını görüyoruz. İmpressionizm doğaya sadakat prensibine dayanan bir natüralizm değildir (Tunalı 1989:107) .”

Empresyonizm ile ilişkileri olmasına rağmen resim sanatının bazı büyük sanatçıları izlenimci çizginin dışında kalarak kendi özel tarzlarını geliştirmişlerdir. Bu sanatçılar ise kişisel eğilimleriyle farklı sanat akımlarına kapı aralamışlardır.

Bu sanatçılardan Paul Cezanne sanat tarihinde önemli bir yeri olan ressamlar arasında yer almaktadır. Nesnel görüntüleri, geometrik renk lekelerini bir araya getirerek yeniden kurup tuale aktarmıştır. Gerçek biçimlerini ortadan kaldırıp geometrik şekillere dönüştürdüğü görüntülerde yoğun bir soyutlama eğilimi vardır. Renk kullanımı yapının bütününe oluşturmada temel teşkil etmektedir. Cezanne için önemli olan nesnelere gözün algıladığı şekilde aktarılmasıdır. Cezanne'nin Ekspresyonizm, Fauvizm ve hatta Kübizm'in oluşumunda önemli etkileri olmuştur.

XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra XX. yüzyılın sanatına yön verecek İzlenimcilik ve Yeni İzlenimcilik, Cezanne'ın resimlerini renkle biçimlendirerek doğa biçimlerini 'küre, koni, silindir ' gibi geometrik biçimlere dönüştürmesi, Gauguin'in resmi ilkel sağlamlığa taşıyarak rengi doğa biçimlerine bağlı olmadan kullanması, yeni sanat olaylarının habercisi olmuştur (Turani 2003:566) .

Fovizm sonrası, Fovizmin ara renklerini de bir yana bırakarak daha çok göze batan renkleri kullanan Ekspresyonizmde, doğa biçimleri resimden atılmadan gerçek görünümlerine yabancılaşmıştır (Turani 2003:567) . Ekspresyonistler doğayı değil, duygularını aktarmak istemişlerdir. Resimlenen şey ne olursa olsun her şeyden önce sanatçının kişisel görüşüdür. Ekspresyonist sanat disiplin altına alınmamış ve çoğunlukla dramatiktir. Son derece yoğun koyu siyah, kahverengi, sarı, mor, yeşil ve turuncu renkler kullanılmıştır.

Ekspresyonizmde nesnelere gerçek görüntüsüne yabancılaştırılrsa da halen gerçek görüntülerinden izler taşımaktadır. Amaçlanan psikolojik etkiye göre figürlerde deformasyon, çığ renklerin ağırlıklı olarak kullanılması sözkonusu olmasına rağmen; doğadan tam bir kopuştan bahsedilemez. Amaç doğadaki görüntüleri kopyalamak olmadığından, görüntüler amaca hizmet edecek şekilde kullanılmışlardır.

Analitik-Kübizmle doğa biçimi resim yüzeyinin düzeni için çeşitli parçalara ayrılmaktadır. Bundan dolayı Analitik-kübizm doğa resmini reddeder. Sentetik-Kübizm’de ise kolajlar başlamıştır. Birbiri üzerine düzenlenmiş planlar önem kazanarak değişik malzemeler resme sokulmuştur. Sentetik Kübizm’le resim sanatı bağımsızlığına ulaşır. Picasso “doğa vardır ama benim tuvalimde” diyerek resmin doğadan tamamen ayrı bir organizma olduğunu belirtmiştir.

Modern Sanat’a ilk adım İzlenimcilik ile atılmıştır. İzlenimcilik akımı ile birlikte soyutlanmaya başlanan doğada, yeni biçimler keşfedilerek yeni akımlara doğru yol alınmıştır. Bu şekilde doğanın soyutlanması süreci devam etmiştir. Doğa soyutlanması Kübizm ile yeni boyutlar kazanmıştır. Çünkü Kübizm nesnenin esas yapısına, özüne ulaşmaya çalışmıştır. Doğanın değişmeyen esas yapısına ulaşmak için yapılan araştırmalar ve devam eden soyutlama süreciyle sanatın doğal nesnelere tamamen arındırılması sonucuna kadar gelmiştir (Ataseven 1994:19) .

1910 yılı dolaylarında Avrupa'nın değişik ülkelerinden sanatçılar, betimlemenin artık sanatta yeri kalmadığı düşüncesinden yola çıkarak soyutlama deneylerine girişmişlerdir. Soyut resim bir soyutlama işlemini içermektedir.

“Başlangıç noktası ‘gerçek’ dünyadır; sanatçı, bir form seçer ve bu formu, ilk baştaki haliyle pek az bağlantısı kalıncaya ya da tanınmaz hale gelinceye kadar yalınlaştırır ya da değişime uğratar. Bazı sanatçılara göre de, Soyut Sanat, derin, mistik ve tinsel boşalmanın ya da gerçeği görsel bir biçimde arayışın vardığı sonuçtur (Vickery 2000:168).”

Soyut resmin gerçek öncüleri olarak kabul edilen Wassily Kandinsky ve Piet Mondrian, nesnelere hangi açıdan bakıldığı, nasıl göründükleri ve tuvale yansıtılmaları konusuyla ilgilenmemişlerdir. Kandinsky ve Mondrian, çevrelerinde gördükleri dünyadan çok, içlerinden geleni anlatabilecekleri yeni bir resim dili keşfetme kaygısı taşımaktadırlar.

Ele aldığı konuları tekrar tekrar işleyerek tanınabilirlikten uzaklaştıran Kandinsky sanat yapıtlarının doğa nesnelereinden bağımsız biçimlere dönüşmesi gerektiğini düşünmektedir.

Modern Sanatta her ne kadar doğadan uzaklaşma görülse de sözkonusu uzaklaşma sadece sanatın Natüralizm'den kopuşudur. Modern Sanatta soyutlamayı esas alan tutum giderek salt soyut anlayışa doğru uzanmıştır. Ortaya çıkan sanat eserlerinde kimi zaman konu alınan nesne algılanabilirken; kimi zaman sadece sanat eserini oluşturan geometrik biçimler, renk, doku gibi plastik unsurlar göze çarpmaktadır.

Soyut sanatta sanatçılar salt soyut biçime ulaşabilmek için doğa biçimlerinin sanat yapıtındaki izlerinin tamamen ortadan kaldırılmasına doğru gelişen bir süreç yaşamışlardır. Soyut sanatın varmış olduğu sonuç, sanat yapıtının doğa nesnelereinden

bağımsız biçimlere dönüştürülmesi gerektiği düşüncesidir. Böylece artık sanat yapıtında doğadan tanıdık gelen herhangi bir görüntüye rastlanılamamaktadır.

1960'lardan sonra Pop Art, Minimalizm ve Kavramsal Sanat gibi eğilimlerin ortaya çıkışı söz konusudur. Baudrillard'a göre;

“...artık bir ‘anlık etki’ dünyasında yaşıyorduk ve yaşadığımız zamana ayak uyduran sanat da, modernizmin elle tutulur sanatı değil, elektronik çağın anlık etkiye dayanan sanatıydı (Morgan 2000: 188).”

1970'lerden sonra ise Çağdaş Sanatı, postmodern kuramlar bağlamında değerlendiren eleştirmenlere göre ise Çağdaş Sanatta imgeler estetikten daha çok düşünceler etrafında üretilmektedir. Postmodernizm bir çözüm üretmemekle birlikte ‘karşı duran’ bir tavrı benimsemektedir. Bu anlayış dilin bir imgeyi nasıl destekleyebildiğini de irdelemekte ve dilin ideolojik tarafıyla da ilgilenmektedir. (Morgan 2000:188) .

Bu noktada sanat eserinde doğadan nesnelere de görülebilmektedir. Ancak burada amaç Natürizm (doğayı taklit) değil, bir kavramı ya da düşünceyi imgeler vasıtası ve hatta dil aracılığı ile en iyi şekilde anlatabilmektir.

II. BÖLÜM

II.1. SANATTA HAYVAN FİGÜRLERİ

Doğa sanat ilişkisinden bahsedilirken başlangıcından günümüze insanın doğaya bakış açısı, düşünce yapıları ve inanç sistemleri aktarılmaya çalışılmıştır. Bu inanç ve doğayı algılayış biçimlerinin sanata etkilerinden söz edilirken de doğanın parçası olan canlı ve cansız varlıkların betimlenmesinde her çağın üslup özelliklerinden genel olarak bahsedilmiştir.

Bu çalışmanın konusu olan böceklerin canlılararası biyolojik sınıflandırmada hayvanlara dahil olduğu bilinmektedir. Bu nedenle doğanın diğer varlıklarının sanatta konu edilişleri ayrıntılı olarak aktarılmamış; hayvan figürlerinin sanatta kullanımına öncelik tanınmıştır ve 'Sanatta Hayvan Figürleri' başlığı altında hayvan figürlerinin tarihsel gelişimine değinilmiştir.

İnanışa göre Nuh Peygamber' e tufan olacağı bildirildiğinde, Nuh gemi yapımı için ağaçlar diker. Kırk yıl sonra yetişen bu ağaçlardan bir gemi yapmaya başlar. Geminin ön kısmı horoz şeklinde, altı kuş biçimindedir ve gemi üç kanatlıdır. Geminin yapımı tamamlandıktan sonra Nuh Peygamber yeryüzünde canlıların yeniden çoğalmasını sağlamak için her türlü yaratıktan birer çift alarak sulara açılır. Yeryüzü bir anda sularla kaplanır ve bütün canlılar yok olur. Yalnız gemideki hayvanlar kurtulur ve onlardan da bugünkü canlılar türer. Resim 1'de Nuh 'un Gemisi 'nin yorumlandığı bir minyatür görülmektedir.

İnsanoğlu ve hayvanlar arasındaki bağlar tufan olduğunda gemide birarada geçirilen günlere dayanıyor olabilir mi bilinmez. Ancak bilinen şu ki insanoğlu ilk çağlardan bu yana inançlarında, mitlerinde, sanatlarında hayvanlara önemli bir yer vermiştir. Bazen korkuyla karışık, bazen tanrılara duyulan saygı ile, bazen de sadece onlara ve güzelliklerine duyulan sevgiyle.

Daha önce de değinildiği gibi, insanlar doğaya korkuyla yaklaşmışlar ve çevrelerindeki varlıkları gözlemlemişlerdir. İmgeler aracılığı ile, imgenin temsil ettiği varlık üzerinde kontrol sağlayabileceğine inanan insanoğlu mağara resimlerini bir tür büyü amacıyla yapmıştır.



Resim 1 Nuh'un Gemisi, 1590

Tasvir yoluyla düşmanını yok etmek ve av bereketini sağlamak amacıyla mağaralara resimler çizilmiştir. Başlangıç aşamasında mağara resimlerinin ana konusunu hayvan figürleri oluşturmuştur.

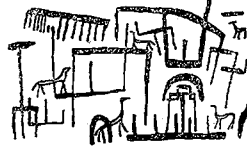
Mağara resimleri sağlam bir doğa gözlemine dayanmakla birlikte sadece doğa kopyacılığından ibaret değildir. Çünkü hayvan figürlerinin betimlenmesinden sağlam bir gözlem yanında deformasyon ve stilizasyona da sıkça rastlanmaktadır. Örneğin:

“Bizonların ifade ve dehşet tesirini arttırabilmek için sivri boynuzlarını en tehdit edici bir biçime sokmuş gözlerinin içini kırmızıya boyamış, korkunç güçlerini mübalağalı bir şekilde şişirilmiş enselerinde toplamasını bilmişlerdir (Kerim H., K. Kerim 1970:7).”

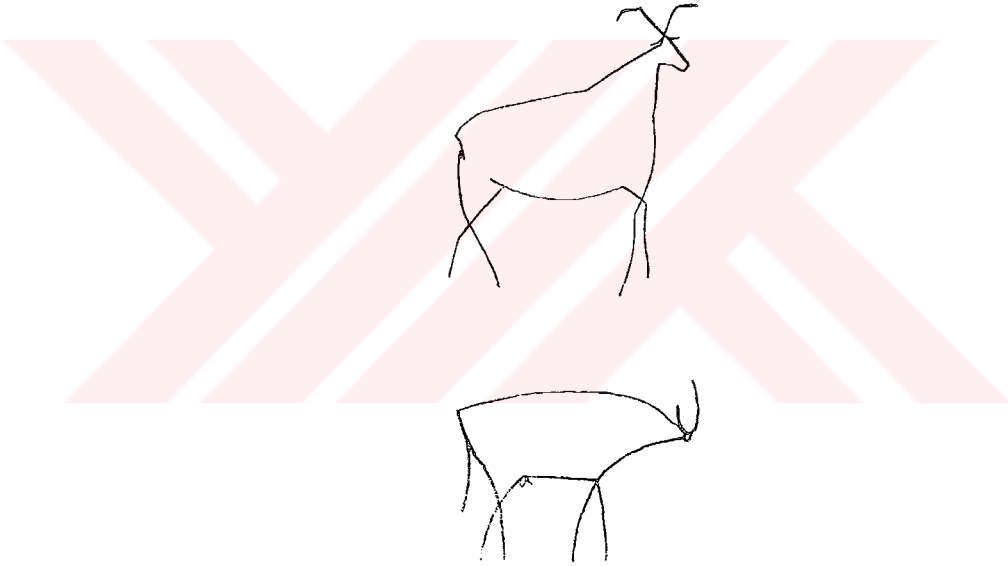
Hayvan tasvirleriyle büyü amacı güden insanoğlu, ölmek üzere olan bir hayvan çizdiğinde ya da avlanacak hayvanın resminde hayvanın göğsüne ok da eklediğinde avlanacak hayvana karşı başarısını güven altına aldığına inanmıştır.

“Tarih boyunca insanların yaşadıkları ortamları bezeme içgüdülerinin bir ürünü olan duvar resimleri, onların duygu, düşünce ve inançlarının yansıtılmasına da yardımcı oluyordu. Üst Paleolitik Çağ’da (40.000-10.000) mağara ortamlarında yaşamayı başarabilen insanlar, doğal olarak resim yapma yeteneklerini de mağara duvarlarına yansıtıyorlardı. Würm buzullaşmasının sonunda ortaya çıkan, Üst Yontmataş dönemi sonu kültürü olan Madeleine topluluğundan insanların yaşadığı İspanya’daki Altamira Mağarası’ndaki resimlerde, hayvan figürlerine hacimsel değerler kazandırılmak üzere yüzeydeki doğal kabarıklardan yararlanıldığı görülür. Bu figürlerde kırmızı ve siyahın yanı sıra eflatunun canlı tonları da kullanılmıştır. Çoğu manzara resimlerinde figürler ya da simgeler bir kompozisyon kaygısı olmaksızın gelişigüzel boş alana serpilmiştir. Av sahnelerinin en yaygın hayvan figürleri bizon, yabandomuzu, at, geyik ve boğadır (Arcasoy 2004:56).”

İlkel Sanat bazı özellikleriyle çok sonraları Modern Sanat’a güçlü bir ilham kaynağı olmuştur. Resim 2 ve Resim 3 ‘de görüldüğü üzere Klee’nin ve Picasso’nun hayvanları işleyiş tarzları ve ilkel mağara resimlerinden çeşitli örneklerde ortak noktalar sezilebilmektedir.



Resim 2 Altamira Mağara resimlerinden bir örnek ve Paul Klee'den Ormanda Hayvanlar



Resim 3 Ebbu mağarasından bir hayvan figürü ve Picasso'dan boğa figürü

İnsanoğlunun yerleşik hayata geçtiği Geç Neolitik Dönem'de avcılık eski önemini yitirmiştir. İnsanoğlu bir takım materyalleri oyarak, yontarak, şekillendirerek figürler oluşturmuştur. Bu figürler arasında hayvan figürleri de dikkat çekmektedir. Bu dönemlerde hızla gelişen seramik yapımı ile hayvan figürleri artık seramik kaplar üzerinde ya da üç boyutlu heykeltikler olarak görülebilmektedir.

Tek tanrılı dinlere gelene kadar her uygarlığın, her kültürün kendi kült hayvanları vardır. Hayvanlara tapma eski kavimlerde çok yaygın olduğundan bazı hayvanlar kutsal sayılarak, topluluğun (kavim veya klanın) totemi olarak kabul edilebilmektedir.

Geç Neolitik Çağ'ın en önemli yerleşim bölgelerinden olan Çatalhöyük, Hacılar ve Köşkhöyük'te de geyik ve boğa'nın kutsallaştırıldığı görülmektedir.

Boğanın özellikle yerleşik hayata geçmiş ve bütün geçimi tarıma bağlı topluluklarda büyük önem taşıdığı görülmektedir. Bu sebeple boğanın Hitit döneminde tapınma konusu olması anlamlıdır. Hitit inancına göre bir çok tanrı arasında baş tanrı Gök Tanrı' sıdır. Hitit sanatında boğa en büyük tanrı olan Gök Tanrısı'nın simgesidir. Dinsel törenlerde kullanılan güneş kurslarının ortasında görülen boğa, geyik ve aslan çeşidi hayvanlar hayvan biçimli tanrıların sembolleri idiler (Akurgal 1998:23) . Hititler Hattilerin etkisi ile insan kılıklı tanrı inancına geçtiklerinde hangi tanrıyı kasdettiklerini anlamak için her insan kılıklı tanrıyı hayvan biçimli karşılığı ile tasvir etmekteydiler (Akurgal 1998:121) . Ayrıca Hititlilerde aslan figürünün önemi de bilinmektedir. Kent girişlerine koruyucu olarak aslan figürleri yerleştirilmektedir. Ayrıca başı ve gövdesi farklı yaratıklar olarak betimlenmiş düşsel bir yaratık olan Sfenksler de Hitit sanatında görülebilmektedir. Sfenksler genellikle insan başlı aslan gövdeli olarak betimlenmektedir.

Hayvan biçimindeki törensel kapların (riton) ilk örneği ise Hacılar'da görülmektedir. Bahsedilen bu ilk riton örneği oturan bir ceylan formundadır.

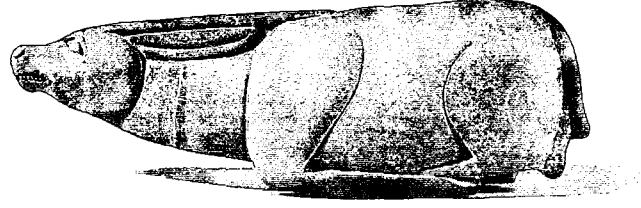
“Tanrılarla iletişim kurmak için yapılan törenlerde kullanılan bu ritonların her biri belirli bir tanrı için kutsal sayılıyordu (Arcasoy 2004:57) .”

Bu sebeple çok çeşitli ritonlara rastlanabilmektedir. Hititlerin başkenti Boğazköy'de bulunan ünlü çift boğa ritonların, fırtına tanrısının kutsal hayvanları 'Hurri' ve 'Serri' yi temsil ettiği bilinmektedir (Akurgal 1998:131)

Günümüzden yaklaşık altı bin yıl önce Nil Nehri boyunca yer alan Mısır Medeniyeti'nde ise hayvanlara tapma çok yaygındır. Mısırlılar aslan, timsah, kurt, çakal, fare, su aygırı, ceylan, şahin, kara leylek, skarab, kedi gibi birçok hayvanın kutsal olduğuna ve tanrı varlığından özellikler taşıdıklarına inanmışlardır. Kutsal olduklarına inanılan bu hayvanlar tek başlarına tanrıyı simgeleyebildikleri gibi ayrıca insan vücudu ile hayvan başlarının birleştirilmesi ile oluşturulmuş hayali varlıklarında tanrıyı simgelediği görülmektedir. Örneğin güneş tanrısını bir doğan ya da doğan başlı insan olarak, ölüm tanrısını ise bir çakal ya da çakal başlı insan olarak imgeleştirme zorunluluğu vardır. Tanrıların hangi hayvanlarla simgelendiği ve görüntüleri önceden kurallara bağlanmıştır. Resim 4'te Mısırlıların tanrılarına simge olarak seçtikleri hayvanlardan kedinin betimlendiği bir bronz heykel görülmektedir.



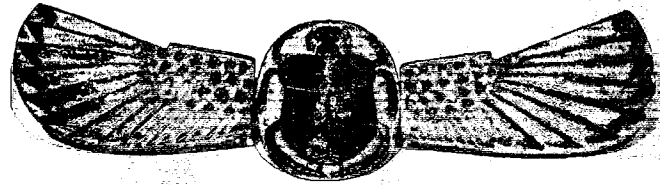
Resim 4 Mısır Kedisi, 26. Sülale ya da sonrası İ.Ö. 664-30



Resim 5 Tuvalet Tablası, İ.Ö 1417-1390

Yeni Krallık Dönemi'nde Güneş Tanrısı çok önemlidir. Tanrılar hayvanlarla simgelendiğinden Güneş Tanrısı Khepri'nin simgesi de gündüz çölde kumların üzerine çıkan, gece yer altına inen bir böcek olan Skarab olmuştur. Khepri Değişim ve sürekli hayatın tanrısıdır. Skarabların gübre toplarını arka ayaklarıyla yuvarlayarak taşıdıkları bilinmektedir. Yuvarlanan bu gübre topunun doğudan batıya doğru bir güneş patikasını simgelediği söylenmektedir. Bu sembol doğum ve yeniden hayat bulmayı temsil etmektedir. Skarablar bazen gübre yerine güneş topları taşırken betimlenmiştir (www. crystalinks.com) . Güneş Tanrısını simgeleyen scarablar Mısır Sanatı'nda çeşitli şekillerde betimlenmiştir. Resim 6 ve Resim 7'de bu betimlemelere örnekler görülmektedir.

Mısır sanatında doğanın ayrıntılarının çok dikkatli gözlenmesi söz konusudur. Hayvan figürleri o denli gerçekçi betimlenmişlerdir ki hayvan bilimciler esere bakarak hayvanın türünü hemen saptayabilirler. Örneğin Resim 5 'te görülen figürde eşeğin en can alıcı özellikleri kullanılmıştır ve figürdeki detaylar, bu betimleme için dikkatli bir gözlem yapıldığını izleyiciye sezdirmektedir.



Resim 6 Kanatlı Scarab



Resim 7 Çeşitli Scarab Örnekleri

Mezopotamya'da yaklaşık İ.Ö. 3500 yıllarında çömlekçi tornasının bulunmasıyla seramikte günlük işlevsel kapların yapımı daha hızlı bir üretim tekniği ile gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Anadolu'da seramikçiler tornanın avantajlarını en iyi kullanan çömlekçi merkezlerini oluşturmuşlardır. Beylikler Devri'nden beri varolan Çanakkale seramik merkezinde üretilen kapların büyük bir kısmını hayvan heykeli şeklindeki işler oluşturmaktadır. Bu hayvan formlarının ilginç olan yanı çömlekçi tornasında şekillendirilmiş olmalarıdır. Bu hayvan heykellerinde Hacılar'dan Anadolu'ya yayılmış olan riton geleneği görülmektedir (Arcasoy 2004: 57).

Mezopotamya sanatında ise organik biçimlerin stilizasyonu söz konusudur. Hayvan figürlerine de sıkça rastlanmaktadır. Özellikle mimarideki hayvan figürleri süs ögesi olma fonksiyonunu da taşırlar. Özellikle kapılarda aslan, öküz ve efsane yaratıkların figürleri görülür. Bu figürler mimarinin bir parçası oldukları gibi sarayda oturan kralın kudretinde de payları vardır.

Mezopotamya sanatında doğadışı efsanevi yaratıklar da tapınaklarda yerlerini almışlardır. Tanrılar insan başı ve hayvan vücudunun birleşimi olarak ifade edilirken, çeşitli uzuvlar abartılmıştır. Krallar ise, hayvan vücudu ve kralın kendi başının birleştirilmesiyle betimlenmiştir. Bu sanatta bir motifin süsleme ögesi haline gelebilmesi için doğadaki benzerinden uzaklaştırılması esastır.

Orta Asya'dan Rusya'ya kadar uzanan tüm Avrasya steplerinde, yaklaşık olarak M.Ö. 1000-M.S.1000 yılları arasında, evleri birer çadırdan ibaret olan göçebe halklar eşyalarını bir süsleme ögesi haline getirmişlerdir. Bu hakların eşyalarında kullandığı üslup hayvan üslubudur. Bu üslubun temel özelliği yalnızca üsluplaştırılmış hayvan betilerini kullanarak, taşınabilir eşyalar üzerine uygulanmış olmasıdır. Bu kültürlerin hayvan heykellerinde adaleler belirtilmiş ve kaburga kemikleri stilize olarak gösterilmiştir (Turani 2003:123) . Bu üslubun geniş bir coğrafyaya yayıldığı da bilinmektedir. Bu sanata genellikle 'Step Sanatı' ya da 'Göçebe Sanatı' adı verilmektedir.

“... bu şematize hayvan sanatında, üsluplaştırılmış ve yer yer gerçekçi hayvan motiflerinden başka şey yer almamıştır (Turani 2003:125).”

Bu ise şaşırtıcı değildir. Çünkü göçebe kavimler için sahip oldukları hayvanların ne derece kıymetli olabileceği tahmin edilebilmektedir. Göçebe olduklarından eşyaları taşınabilir olan bu toplulukların sanatlarının bu eşyalarına hayvan figürleri olarak yansımalarının çok doğal olduğu düşünülmektedir. Ancak bu sanatın etkilerinin yerleşik toplumlarda da görüldüğü bilinmektedir.

Yunan Sanatı'nda ise doğa gözlemi ve doğayı olduğu gibi aktarma önemli olduğundan hayvan figürlerinin betimlenmesinde de bu anlayış görülmektedir. Ayrıca stilize edilmiş hayvan figürleri de vardır. Bu tarz figürlere genellikle arkaik dönemde daha fazla rastlanmaktadır. Yunan Sanatı'nda hayvan figürlerini heykelerde ve seramik kap örnekleri üzerindeki resimlerde görmek mümkündür.

Yunan sanatında günlük hayattan doğrudan doğruya alınan konularda ya da tanrı ve tanrıçaların başlarından geçen olayların anlatıldığı mitolojik konularda hayvan figürleri görülebilmektedir.

Yunan mitolojisindeki insan biçiminde düşünülen tanrıların her birinin doğadan simgeleri vardır. Bu simgeler hayvanlar ya da bitkiler olabilmektedir. Yunan mitolojisindeki tanrılardan; tanrıların tanrısı Zeus'un çapkınlığı bilinmektedir. Zeus hoşuna giden kadınların aklını çelebilmek için kılıktan kılığa gerebilmektedir. Zeus kaltal, satyr, boğa, kuğu gibi hayvanların şekillerine gererek birçok kadınla birlikte olmuştur. Yunan mitolojisindeki diğer tanrıların hayvansal simgelerine bir kaç örnek daha verilecek olursa; Hera'nın simgesi tavuskuşu, Athena'nın baykuş, Apollon'un kurt, yunus balığı, kuğu, karga, Artemis'in yılan ve köpek, Aphrodite'nin simgesi ise güvercin, serçe, keçi, istiridye, yunusbalığı ve kaplumbağadır (Cömert 1980) . Ayrıca Yunan mitolojinde aralarında hayvan gövdeli insan başlı olan birçok hayali varlık söz konusudur. Ancak konunun dağılmaması açısından bu hayali varlıklara değinilmeyecektir. Yunan Sanatı'ndaki yapıtları anlayabilmek için bu çeşit simgelerin anlamlarını bilmek faydalı olabilmektedir. Resim 8 'de gövde biçimi baykuş şeklinde olan Aryballos'un üzerinde hayali yaratık betimlemeleri görülebilmektedir. Resim 9'daki psykterde yunusların üzerinde asker betimlemeleri kullanılmıştır. Yunusun çeşitli sembolik anlamları göz önüne alınarak, psykter üzerindeki resimler anlaşılabilir.



Resim 8 Aryballos (veya Lekythos), M.Ö. VII. yüzyıl ortaları



Resim 9 Kırmızı Figürlü Psykter, M.Ö.520- 510

Bundan sonraki dönem sanatı Yunan Sanatı'nın değişikliğe uğramış olduğu Helenistik Dönem sanatıdır. Ölü doğa ve hayvan resimleri, hatta manzaralar Helenistik Dönem'in en büyük yeniliklerdendir. Helenistik Dönem Sanatı'nda doğayı gözlem ve olduğu gibi yansıtma önemlidir. Resim 10 'da görülen koyun başı örneğinde olduğu gibi canlılar karakteristik özellikleriyle, doğada oldukları gibi yansıtılmaya çalışılmışlardır.



Resim 10 Koyun Başı, Grek orjinalinden Erken Helenistik Dönemi kopyası

Helenistik çağda mozaikler yaygın bir biçimde kullanılmıştır. Roma ve Bizans Uygarlıkları Dönemi'nde mozaikler altın devrini yaşamışlardır. Roma İmparatorluğu'nda yaygın olarak kullanılan döşeme mozaikleri Bizans'ın erken dönemlerinde de sürdürülerek güzel örnekler verilmiştir. Pagan bir kültürünü benimsemiş ve yüzü bu dünyanın güzelliklerine dönük Roma kültüründe döşeme mozaikleri için seçilen konular da bu kültürle paralellik göstermiştir. Roma döşeme mozaiklerinde, mitolojik öykülere, av sahnelerinde zengin hayvan ve bitki örtüsüne rastlanmaktadır (Akyürek 1997:23) .

Bizans'ın Doğu'daki en önemli kültürel ve dinsel merkezlerinden Antakya'da ve İstanbul'da bulunan çeşitli mozaiklerde hayvan figürleri önemli yer taşırlar.

Antakya'da bulunan mozaiklerin hayvan repertuarında ayı, deve, geyik, köpek, fil, keçi, tavşan, at, koyun, leopar, kaplan, kuşlar, çeşitli sürüngenler, maymunlar ve çeşitli fantastik hayvanlar vardır. Antik mitolojik öykülerin betimlendiği sahnelerde hayvanlar, kompozisyonun bir parçası olup mitolojik tema içerisinde bir işlev üstlenirler. Örneğin balık Roma İmparatorluğu'nun her yanındaki döşeme mozaikleri için popüler bir temadır. Bunun nedeni mozaiklerin hamam, havuz ya da su ile ilgili anıtların bezenmesinde de kullanılmış olmasından ve öte yandan, deniz, su ile ilgili mitolojik konular için uygun bir süsleme motifi olduğundandır. Poseidon'un bulunduğu sahnelerde balıklar kompozisyonun vazgeçilmez figürleri olmaktadır (Akyürek 1997: 26).

Hayvan figürlerinin yer aldığı diğer önemli grup av ya da hayvanların hayvanlarla mücadele sahneleridir. Hayvan figürlerinin yer aldığı bir başka grup ise belli bir konudan bağımsız olarak hayvanların tek tek ya da gruplar halinde betimlendikleri mozaiklerdir.

İstanbul'da bulunan mozaikler ise Bizans İmparatorlarının XI. yüzyıla kadar İmparatorluk Sarayı olarak kullandıkları geniş bir alana yayılmış yapılar topluluğunda bulunmuştur. Büyük saray mozaikleri pagan konulu olup; av sahnelerini, hayvan mücadelelerini tek tek hayvanları ve günlük yaşamlarında insanlarla ilişkileri içerisinde hayvanları da içermektedir. Mozaiklerdeki hayvan figürlerinde Helenistik etki hissedilmektedir. Bu mozaiklerde hayvanlar, Antakya'daki mozaiklerden farklı olarak belli bir mitolojik konunun parçası olarak değil; tek tek ve grup halinde figürler olarak, ya da belli bir öyküsü olmayan av ve günlük yaşam sahnelerinin içinde yer alırlar.

Özellikle, günlük yaşam kesitlerinde insanlarla ilişkileri içinde betimlenen hayvan sahnelerinde ince bir ironi sezilmektedir. Buna örnek olarak, çocuğun

yemlediği eşek ya da yere düşürdüğü sahibini çifteleyen katır mozaiği verilebilir. Bir başka mizah içeren örnek ise sırtında küfesi elinde uzun bir sopa ile hurma ağacından meyva düşürmeye çalışan maymun betimlemesidir. Devenin sırtındaki iki çocuk, bir çocuğun güttüğü iki tombul kaz, sütleri sağılırken betimlenen iki tiftik keçisi ise insanlar ilişkileri içerisinde hayvanları gösteren diğer örneklerdendir. Hayvan figürlerinin karşımıza çıktığı bir başka grup ise av sahneleri ya da hayvanların birbirleriyle mücadelelerinin anlatıldığı sahnelerdir (Akyürek 1997:32) .

Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde natüralist anlatımdan uzaklaşarak bir çeşit sematizme doğru yol alınmıştır. İlk dönemlerde tanrısal tasvirlerle rastlanmaz ve bitkilerin, güvercin, tavuskuşu ve balık gibi hayvanların resimleri görülür. Çünkü o dönemlerde sanat sembollerin biraraya getirilmesidir. Hıristiyan ikonografyasında çeşitli semboller vardır. İsa, masum kurban olarak kuzu, kuvvet sembolü olarak aslan, iyilik sembolü olarak pelikan ve balık biçiminde tasvir edilmiştir. İsa'nın balık biçiminde tasvir edilmesi Hıristiyanlığın ilk yıllarında pek yaygındır. Çünkü Yunancada, balık kelimesi yazılırken kullanılan harfler 'İsa tanrının oğludur' sözlerinin baş harflerinin aynısıdır (Carr-Gomm 2001:237) .

Hıristiyan Sanatı'nda fantastik hayvanlara da yer verilmiştir. Mesela Apokalypsis'te tanrının tahtının dört köşesinde her biri altı kanatlı ve gövdeleri gözlerle kaplı dört hayvan bulunduğu belirtilmektedir. Ayrıca dört incil yazarının her biri de bir hayvanla temsil edilmektedir. Aziz Markos aslan, Vaftizci Yahya kartal, Aziz Luka öküz, aziz Matta kanatlı bir insanla temsil edilmiştir.

Ortaçağda gerçek ve hayali hayvanların özellikleri çizimlerde görülmektedir. Bu hayvan figürlerine ahlaki bir sembolizm atfedilmiştir. Örneğin maymun çoğunlukla tembel insan içgüdüsünü temsil eder ve insanların kibir ve ahmaklıklarını alaycı bir şekilde göstermek için kullanılmıştır. Daha az alaycı ancak yine de komik bir rol ise eşeğe verilmiştir. Eşek ise çoğunlukla tembel ya da aptal olarak gösterilmiştir. Ancak Hıristiyan ikonografisine göre İsa'nın doğumunda, İsa'yı tanrının oğlu olarak tanıyan öküz ve eşektir. Mısır'a uçan Meryem ve Kudüs'e giren

İsa öykülerinde de olduğu gibi eşek itaati de temsil etmektedir (Carr- Gomm 2001: 236) .

Pek çok hayvanın İncil’le ilgili sembolik anlamları vardır. Kuzu İsa’yı temsil etmekte kullanıldığı gibi ayrıca çobanın koruması altında İsa’nın müridlerinden birini de temsil eder. İncil sahnelerinde deve genellikle ortama özgünlük katması için kullanılmıştır. Devenin asil olduğu düşünülür ve yıldızı izleyerek İsa’ya haber veren üç müneccimle anılır.

Hıristiyan Sanatı’nda güçlü bir diğer sembol ise erkek geyiktir. Erkek geyikler ayrıca asiller ve kraliyet üyeleri tarafından da kullanılmıştır. Hıristiyanlıkta keçiye de önem verilmiştir. İncil’e göre İsraililer Tanrı’ya keçi kurban etmişlerdir. Saint Matthew Manastırı’nda keçiler inançsız insanlara benzetilmişlerdir. Hıristiyan ikonografisinde önemli yeri olan bir başka hayvan ise aslandır. Aslan gücü ve asaleti temsil eder. Aslanın yenilmesi İncil’deki bazı öykülerde ya da antik dönemin bazı Herkül öykülerinde görüldüğü gibi süper insan gücünün kanıtı olarak görülmektedir. Diğer hayvanlarla beraber barış içinde çatışmadan uzak olarak uzanan aslan, cenneti temsil etmektedir. Aslan’ın İncil’de belirtilen bir diğer özelliği ise uyanık olmasıdır. Dolayısıyla aslan figürü kilise kapılarında kullanılmıştır. Kraliyet ailelerinin ve aristokratların amblemlerinde de kullanılmaktadır (Carr-Gomm 2001:238) .

Antik çağlardan itibaren yılan da önemli bir sembol olagelmıştır. Yılanın tıbbi güçleri olduğuna inanılmaktadır. Tıbbi bir sembol olan yılan Tıp Tanrısı’nın simgesidir ve günümüzde de tıp mesleğini temsil eden bir amblem olarak kullanılır. İncil’de ise yılan her zaman düşmanla eş anlamlı olarak kullanılmıştır ve yılan aklının şeytanın kurnazlığı olduğuna inanılır. Baştan çıkarma figürlerinde çoğunlukla yılan kadın başlı çizilmektedir. Adem ve Havva öyküsünde yılanın baştan çıkarttığı Havva Adem’e yasak meyveyi verdiğinden kadının baştan çıkarıcı olduğu düşünülmektedir (Carr-Gomm 2001:238) .

Klasik döneminde kuşların uçuşu tanrı’dan gelen bir işaret olarak kabul edilmiştir. Örneğin karga ve kuzgunun uğursuzluk, leylek ve kırlangıcın şans olduğu

düşünülmüştür. Erken Hıristiyan Sanatı'nda kuşun kanatlı bir ruh olduğu vurgulanırken; buna benzer bir şekilde Antik Mısır'da ölümden ruhun vücudu bir kuş şeklinde terkettiğine inanılmıştır. Çocuk İsa resimlerinde İsa kuş tutarken betimlenmiştir. Bu kuş İsa'nın tutkusunun bir işaretidir. Erken Hıristiyan cenaze törenlerinde yapılan heykellerde kuş figürünün yeniden doğuş ve ölüme karşı zafer kazanılmasının sembolü olarak da kullanılmıştır.

Mitolojik resimlerde Özellikle Venüs'le alakalı olarak, güvercin sevgiyi simgeler. Güvercin aynı zamanda cenaze ve savaşla da ilişkilendirilir. Güvercinlerin ruhları ölüm sonrası döneme taşıdığına da inanılmaktadır. İncil'de ise ağzında zeytin dalı ile dönen güvercin Nuh'a suların azaldığını anlatır (Carr-Gomm 2001:239) .

Bir doğu dini olan Musevilik'te dini öykülerin açıklık ve yalınlıkla aktarılması söz konusudur. Bu dönemde amaç biçimleri doğadan olduğu gibi aktarmak değil, kutsal öyküleri en anlaşılır açıklıkta anlatılmasıdır (Gombrich 1986:90) . Bu açıdan bakıldığında hayvan figürleri kullanılsa da bunlar doğadaki asıllarına benzetilmek amacıyla değil birer sembol olarak kullanılmışlardır.

İslamiyet dini de imgeleri yasakladığından soyutlama ve stilizasyon bu dine inanan toplulukların sanatında yaygındır. Bir süre sonra dinle alakalı olmamak kaydı ile figür çizimine ve görsel açıklamalara izin verilmiştir ancak bu çizimlerde bir gerçeklik yanılması yaratma kaygısı görülmemektedir.

Selçuklulardan kalma yapı kalıntılarından Beyşehir Gölü yakınlarındaki Kubad Abad Sarayı'ndaki minyatür resimli saray çinileri Selçukluların resim sanatı hakkında önemli bilgiler sağlamaktadır.

“Bu çinilerde yansıyan sanatsal biçimlendirme geleneğinin kaynakları, Orta Asya'da İ.Ö. VII. yüzyıl dolaylarında Hunlarla başlayıp gelişen, Türkler ve diğer Asyalı kavimlerce paylaşılan ve hayvan üslubu da denen göçebe sanatı'ndadır ve temel özelliği 'stilizasyon/üsluplaştırma'dır. Devamlı olarak doğayı, en başta da

hayvanları gözlemleyerek geçen göçebe yaşamda, destanlar ve doğa güçlerine ilişkin inançlarda, hayvanlar birçok kavramları, değerleri ve çeşitli hayali olayları simgelemekteydiler. Bezemeler, doğal görüntülerin değişik bir yorumla yeni biçim kalıplarına döküldüğü, yani stilize edildiği böyle simgeleri içermekteydi (Arık 2002:27) .”

Çin kültürü'nün inanç temeli olan hayvan ve hayali destan yaratıklarından oluşan simgelerin göçebe Türklerin hayal dünyasını etkilemiş olması mümkündür. Bu gelenek eskisi gibi inanç yüklü olmasa da halkın belleğinde devam ederek, İslam dinine geçildikten sonra da bu kültürle uzlaştırılarak uzun süre korunmuştur.

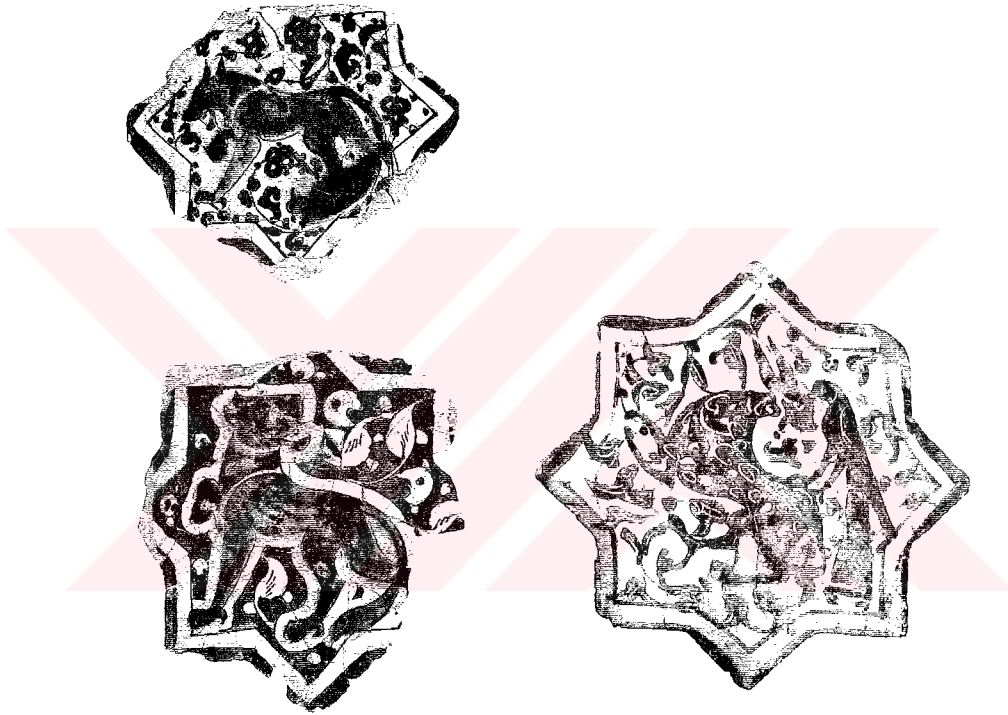
Selçuklu Saraylarının mimari süslemelerinde, onların gerçek hayvanları çok iyi gözlemledikleri ve bu sayede destan yaratıklarını çok inandırıcı bir biçimde tasvir ettikleri görülmektedir. Selçuklu sanatında Şaman Mitolojisi ile bağlantılı konular, sfenks, grifon, ejder gibi fantastik yaratıklar ile, aslan, ayı, kurt, tilki, vahşi kedi, geyik, tavşan gibi yaban hayvanları; yırtıcı kuşlar, av kuşları, avcı kuşlar ve başka kuş cinsleriyle çeşitli kompozisyonlar ve köpek, keçi, at, deve gibi evcil hayvan resimlerini içeren çok zengin bir figür dünyası ile karşılaşılır (Güney 1997) .

Selçuklu mitolojisine göre kudret sembolü olan ve tahtı, sultanı koruyan çift başlı kartallar çinilerde sıkça tekrarlanmıştır. Bazı çift başlı kartalların gövdesine yazılan 'Es Sultani' yazısı ile bunların sultanı simgelediği anlaşılmaktadır. Çinilerde ve alçılarda sıkça tekrarlanan bir başka figür ise tek başına ya da çift olarak kullanılan tavuskuşlarıdır. Tavuskuşları ebedi hayat sembolü olarak kullanılmaktadır (Güney 1997:56) .

Selçuklu yapılarında güç, kuvvet, aydınlık sembolü olarak aslan figürü de yaygın biçimde kullanılmış ve koruyucu bir gücünün olduğuna inanılmıştır.

Kubad-ı Abad çinilerinde av önemli konulardandır. Saray çevresinde o zamanlarda yaşayan av hayvanları stilize olarak hareketli kompozisyonlarda

sunulmuşlardır. Bu figürlerde her türlü av hayvanına rastlandığı gibi evcil hayvanlara da sıkça rastlanmaktadır.



Resim 11 Kubad-ı Abad Sarayı'ndan Hayvan Figürlü Çini örnekleri

Kubad-ı Abad'daki soyut stilize tasvirler olarak kabul edilen resimli çiniler figürlü alçı panolar, bazıları simge bazıları ikon gibi ayrı ayrı biraraya gelerek bütün çevreyi temsil eden; üniteler halinde verilmiş soyut bir peyzaj tasviridir. Resim 11'de bu çevrede yaşayan çeşitli hayvanların stilize edilmiş olarak saray çinilerine aktarıldığı birkaç örnek görülmektedir.

Osmanlı Sanatı'na bakıldığında ise hat sanatı'nda harflerle oluşturulan bazı figürler arasında hayvan figürleri de dikkat çekicidir.

Osmanlı Sanatı'nda hayvan figürlerinin kullanımına bir örnek olarak bazı İznik Seramikleri verilebilmektedir. İznik Seramiğinde hayvan figürleri ilk kez 1520 ve 1530'lu yıllarda görülmüştür. 1540 ve 1550 yıllarında hayvan figürlerine ender olarak rastlanabilmektedir. Bu İznik Seramiklerinde rastlanan hayvan figürlerinde iki eğilim görülebilmektedir. Birincisi ejder, zümrüdü anka gibi hayal mahsülü hayvanlar, ikincisi doğa kaynaklı üsluplaştırılmış hayvan motifleridir (Atasoy N., J. Rabby 1989).

'Tavuskuşu' bezemeli tabaklar 1580 ve 1590'lara tarihlendirilebilmektedir. Tavus kuşu figürünün İznik Seramiklerindeki varlığını Çin seramiklerinde de tavus kuşlarının bulunuşu ile açıklayanlar olduğu gibi başka açıklamalara göre islam dünyasında tavus kuşu bazı yazarlar tarafından cennette oturan bir hayvan olarak sayılmaktadır. Tavus kuşu yetenekli bir yaratık olarak görülmektedir. Bunun yanında halk tipinde hareketli ve sembolizm taşımayan farklı kuş tasvirleri XVII. yüzyılda yaygın bir şekilde görülebilmektedir (Atasoy N., J. Rabby 1989:256) . İznik Seramiklerindeki aslan figürlerinin güneşle birlikte tasvir edildiğine de rastlanmaktadır. Bu ise aslan burcunun güneşin yörüngesine girmesini sembolize etmektedir. Bir başka sembolik aslan figürü ise Resim 12'de görülen boğaya saldıran 'galip aslan' figürüdür. Tarih öncesi devirlerde bu figür tarım yılının başlangıcını işaret etmekte iken daha sonraları yeni yılın başlangıcını belirlediği yönünde yorumlanmıştır. İslam dünyasında XII. yüzyıla kadar siyasi ve askeri hakimiyeti sembolize eden bu figürü İznik Seramik ustaları dekoratif tasvir olarak kullanmışlardır. İznik tabaklarındaki bu tasvirler önceleri kraliyet armalarından sonraları minyatür resminden alınmışlardır (Atasoy N., J. Raby 1989:258) .

XVI. yüzyılda görülen zümrüt yeşili ve firuze yeşili zeminli seramiklerdeki hayvan figürleri bilinen ve mitolojik olmak üzere iki çeşit figürü barındırmaktadır. Bu üslubun örneklerinde koşan köpekler, geyikler, tavşanlar ve ördekler, kaşınan maymunlar, aslanlar boynuzlu yılanlar, simurglar ve birbirine bakan harpiller görülmektedir. Fil figürlerine de rastlanmaktadır. Maymun figürlerinin hemen hemen

her zaman taç giymiş olarak gösterilmiş olması ilginç bir ayrıntıdır (Atasoy N., J. Rabby 1989: 258) .



Resim 12 Hayvan Figürlü İznik seramiklerinden örnekler

Dinin etkisi Çin’de de güçlü olmuştur. Budizm dinini etkilerinin görüldüğü Çin Sanatı’nda hayvan figürleri geniş yer tutmaktadır.

Eski Çin toplumunda atın önemli bir yeri olduğundan eski Çin Sanatı’nda da at figürlerine sıkça rastlanmaktadır. Atlar her zaman el üstünde tutulan hayvanlardır ve Çinliler’in gözünde uğurlu bir hayvandır. Çin’de atlar aynı zamanda kişilerin toplumdaki konularının simgesi olduklarından İ.S. 618-907 dönemlerinde halktan insanların ata binmeleri yasaklanmıştır. Yasalara göre yalnızca devlet görevlileri at binmekte özgür olup, at binenlerin toplumsal konularını yansıtan farklı koşum takımları ve bu takımlardaki süslemelerde katı kurallara bağlanmıştır (Üster 1998: 17) .

Günümüzden ikibin ikiyüz yıl önce Çin’de meydana getirilen, en az yedi bin figürden oluşan ünlü ‘Terra Cotta Ordusu’ askerleri, savaş arabaları ve atları bu

konuda iyi bir örnek olarak gösterilebilir. Resim 13’de bu Terra Cotta Ordu’daki at figürlerinden örnek detaylar görülmektedir.



Resim 13 Çin’deki ‘Terra Cotta Ordu’ daki At Figürlerinden Detaylar

‘‘Bu orduda yer alan ve sayıları iki bini bulan seramik atlar ve koşunları, askerlerde olduğu gibi, sınıflarına ve türlerine göre farklı renklerde boyanmışlar. Atların yüksekliklerinin 1,7 ile 2,0 metre arasında değiştiği de göz önüne alınırsa, onların ne denli görkemli birer seramik heykel oldukları gerçeği tartışmasız olarak kabul edilir (Arcasoy 2004:58).’’

Eski çağlardan günümüze kalan kullanım eşyaları ve sanat nesnelere de eski Çin’de atların ne kadar gözde hayvanlar olduğunu göstermektedir.

Ayrıca Çinliler daha Shang Devri’nde pişince yeşim taşının rengini alan seramikler üretebilmişlerdir. Pişince bu rengi alan seramiklere ‘Seladon’ adı verilmiştir. Seladon seramiklerinin en önemli örnekleri ise hayvan formundaki tören kapları ve büyük boyutlarda çaplara sahip olan hayvan figürlü tabaklardır. Kuzey

Çin'de Hebei Eyaleti'nin Cizhou kentindeki Tang Hanedanlığı döneminden beri uygulanmakta olan, beyaz renkte astarlanıp fırça dekoru yapılan seramiklerin arasında en ilginç örnekleri hayvan formunda olan seramik yastıklar oluşturmaktadır. Bu yastıkların alınan afyonun keyfini çıkarmak için dinlenilirken kullanıldığı bilinmektedir. Çin'de porselen sanatının ve tekniğinin zirveye ulaştığı devir Song Hanedanlığı Dönemi olup, saltanatını Yu an, Ming ve Qing Hanedanlıkları döneminde de sürdürülen Çin porselenlerinin dekorlanmasında çok sayıda hayvan figürüne rastlanmaktadır. Çin porselen sanatında turna ve birkaç hayvan dışında kullanılan motifler çoğunlukla hayali masal hayvanlarıdır. Üç boyutlu hayvan figürlerine ise Çin porselen sanatında oldukça nadir olarak rastlanmaktadır (Arcasoy 2004 :58) .

Çin'e komşu olan Hindistan'da ise hayvan hayatına dokunulmazlık bir din kuralıdır. Hint tarihinde hayvanlar erken dönemlerden başlayarak yüzyıllar boyunca yakından gözlemlenerek çok güzel tasvir edilmişlerdir. İnsanların erdem ve kusurlarıyla belirli bir hayvanın alışkanlıklarının ilişkilendirilmesi, hayvan davranışları hakkındaki çalışmaların bir sonucudur. Bir çok öykü ve masalda hayvanlara insan özelliklerinin yüklendiği de görülmektedir.

Hint Sanatında, önemli yapıların pek çoğunda hayvan heykelleri, bağımsız bir şekilde ayakta betimlenmiştir. Heykeller yapıların farklı düzeylerinde çok farklı biçimlerde kullanılmıştır. Hayvan tasvirlerinin kutsal yapıları olumsuz dış etkenlerden korumaya yardımcı olduklarına inanıldığı için özellikle dış mekanlarda, giriş kapılarında veya tavanlarda ve duvarların dış kısımlarında bu figürler görülmektedir. Kapalı kutsal mekanların içinde ve dışındaki heykel gruplarındaki hayvanlar ya tapınılan imgelere eşlik etmekte ya da başlı başına birer tapınma nesnesi olarak kabul edilmektedirler (Salviati 2002:126) .

Hint inanışlarında belirli hayvanlar belirli tanrı ve tanrıçalarla özdeşleştirilirken; bazı hayvanlar tanrılar için 'taşıyıcı' görevini üstlenmektedir. Bu inanışa göre her Hint tanrısının bir hayvanı vardır.

“Hayvanlar üstünde taşınan tanrı betimlemelerine örnek olarak Tanrı Şiva ve Boğa Nandi’yi verebiliriz. Ayrıca Doğum Tanrıçası Şasti’nin bir kedi üzerinde, şans getiren fil başlı Ganeşa’nın da çok küçük bir fare üzerine oturtulmuş betimleri gibi sayısız örnek bulunmaktadır (Salviati 2002 :127).”



Resim 14 Aslan Figürü, Mughal 1585

Bununla birlikte Hint sanatında fil betimlemelerinin saygın bir yeri vardır. Bulunduğu yeri koruduğuna inanılan Ganeşa’nın betimlenmediği nerdeyse hiçbir tapınak, ev, dükkan ya da araba yoktur. Resim 15’te bir kayaya rölyef olarak yapılmış fil figürleri görülmektedir.



Resim 15 Filler, Kaya rölyefinden detayVII. yüzyıl

Hindistan’da kutsal hayvanlardan biri de inehtir. İnek genellikle buzağısını emzirirken betimlenmiştir.

Doğaya yakınlığı ile bilinen Cihangir Şah da avda ve yolculuklarda karşılaştığı hayvanları nakkaşlarına resmettirmiştir. Resim 14’de görülen aslan figürü bu duruma bir örnek olarak gösterilebilir. Mughal hükümdarları ve onların sarayları için son derece zarif ve güzel sanat objeleri yaratılmıştır.

“Hindistan’da hayvanlar hayatın bolluk ve bereketinin simgesidirler. Ruhun bir bedenden diğerine geçtiğine inanılan Hinduizm ve Budizm’de, insanlar genellikle hayvan olarak yeniden can bulurlar. Dolayısıyla hayvanlar, insanoğlunun can yoldaşları, nihai kurtuluşa giden yolda onun en yakın yardımcılarıdır (Salviati 2002 :130).”

Hiristiyanlığın ilk zamanlarında olduğu gibi Gotik Sanatta’da hayvan figürleri, birer sembol olarak kullanılmaktadır. Gotik Dönem’den Rönesans’a gelinceye kadar doğa değerler hiyerarşisinin alt basamaklarında görüldüğünden, hayvan figürlerinin kullanıldığı yerlerde, bu figürlerin doğadan gözlemlenerek yapılmadığı bilinmektedir.

Rönesans Çağı ile, doğa insan gözünde hakettiği önemi kazanıp, bilgiye bir kaynak olarak görülmüştür. XV. yüzyılda taklit edilen nesneye benzeyen resim en güzel resim sayıldığından, sanatçılar doğadan çizimler yapıp bunları resimlerinde kullanmaya başlamışlardır. Doğanın her türlü varlığına duyulan ilgi neticesinde, doğa varlıkları dikkatle gözlemlenmiştir. Bu gözlemler sanatçıların eserlerine yansımıştır.

Rönesanstan sonraki anlayışlar ve sanat akımlarında da hayvan figürlerine rastlanmaktadır. Bu figürlerin sanat eserlerinde kullanımı çağın hakim sanat anlayışı ve doğaya bakış açısıyla doğrudan ilgilidir. Hayvan figürleri kullanımında, hayvanların genellikle bir şeylerin ya da bazı kavramların simgesi olarak kullanılmasına daha çok rastlanıldığı düşünülmele birlikte hayvan figürlerinin sadece görsellikleri açısından değerlendirildikleri de görülmektedir. Bu figürlerin kullanımında bazen natüralist, bazen soyutlamacı bir yaklaşım görülebilmektedir. Bu yaklaşımların çağın sanat ortamına ve doğaya bakış açısına göre farklılıklar gösterebildiği gözlemlenmiştir.

II.2. SANATTA BÖCEK FİGÜRLERİ

İnsanoğlu başlangıcından bugüne çevresindeki varlıkları gözlemlemiş olduğundan çevresinde yer alan her türlü varlık zamanla sanat eserine konu olabilmıştır. İnsanın doğaya bakış açısı değiştikçe sanat da değişmiştir. Değişmeyen tek şey belki de insanın imgelerini oluşturan çevrenin sanata olan etkisidir. İşte bu bağlamda oluşturulacak çalışmaya çeşitli etkilenimler sonucunda belirlenmiş bir doğa varlığı -böcekler- konu olarak seçilmiştir.

Böcek Sözcüğü Türk Dil Kurumu'nun 1981 tarihli Türkçe sözlüğünde şöyle tanımlanmaktadır:

“Eklembacaklıların, altı bacaklı, çoğu kanatlı ve vücutları baş, göğüs ve karın olmak üzere eklemli üç parçadan oluşmuş hayvan sınıfı. Böcekler yumurtlayan hayvanlardır; kurtçukları yumurtadan çıktıktan sonra bir sıra başkalaşmalar geçirerek soylarının biçimini alırlar; düzkanatlı, yarımkanatlı, çiftkanatlı, zarkanatlı gibi takımlara ayrılan altı yüz binden çok tür bilinmektedir.”

Tübitak’ın Popüler bilim kitaplarından böcekler başlıklı yayında ‘Neye böcek denir?’ sorusu şu şekilde cevaplandırılmaktadır.

“Böcekler omurgasız canlılardır, yani memelilerden, balıklardan, sürüngenlerden ve kuşlardan farklı olarak omurgaları yoktur. Eklembacaklılar (Arthropoda) olarak adlandırılan omurgasız hayvan grubuna dahildirler. Sert, koruyucu dış iskeletleri ve eklemli bacakları vardır. Böcekler diğer eklembacaklılardan altı bacaklarının olmasıyla ayrılır (Mound 2004:8).”

Aynı kitapta nelerin böcek olmadığı konusunda şu şekilde açıklama yapılmaktadır.

“Pek çok insan başka eklembacaklıları da böcek zanneder. Örümcek ve akrepler böceklerden sadece üç çift yerine dört çift olan bacaklarıyla değil, baş ve göğüs kısımlarının tek bir parça olmasıyla da ayrılır. Örümceklerin ve akreplerin böceklerden farklı olarak kanat ve antenleri yoktur ve bir çift bileşik göz yerine küçük basit gözleri vardır. Yengeçlerin ve karideslerin, tespihböceklerinin ve çıyanların böceklerden daha fazla sayıda eklemli bacakları vardır; hatta kırkayakların her halkada bir çift bacağı vardır. Çok halkalı olmasına rağmen toprak solucanının hiç bacağı yoktur ve başı belirgin değildir.

Sümüklüböcekler, salyangozlar ve denizyıldızları halkasal yapıda olmayan oldukça farklı vücut yapılarına sahiptir (Mound 2004:9) .”

Doğanın bir parçası olan ve çevreye yüzeysel olarak değil de dikkatle bakıldığında görülecek olan böceklerin görüntüleri oldukça ilgi çekicidir. Böceklerin vücut biçimleri ve renkleri türlerinin çokluğu ile doğru orantılıdır.

Böceklerin vücutları baş, göğüs ve karın olmak üzere üç kısma ayrılmıştır; bir çift antene, üç çift bacağa ve çoğunlukla kanatlara sahiptirler. Böceklerin vücut, anten, bacak ve kanatları yaşadıkları ortamlara göre farklı biçimler almıştır. Aynı zamanda yaşadıkları ortamlarla bağlantılı olarak renkleri de çok çeşitlidir. Aynı türün dişi ve erkek elemanlarında da farklılıklar görülebilmektedir. Gövde ve üyelerinin çeşitliliği ile böcekler oldukça zengin ve etkileyici görüntüler oluştururlar.

Böcekler tüm hayvan türlerinin %75’ni oluşturmaktadır.

“Yaklaşık 1.000.000. kadar yaşayan, 15.000 kadar da fosil türü tanımlanmıştır. Ve her sene birkaç bin yeni tür bu sayıya eklenmektedir. Toplam tür sayısının 2.000.000 olduğu var sayılmaktadır. Kural olarak karasal hayvanlar olmakla beraber, derin denizlerin dibi hariç, tüm biyotoplara uyum yapmış bir çok türe sahiptir. Atların ayak izinde birikmiş sudan, küçük tohumun içindeki ortama kadar her çeşit çevrede gelişebilecek türleri kapsar. Sadece tür bakımından değil, birey sayısı bakımından da büyük boyutlara ulaşmışlardır. Örneğin bir domates bitkisi üzerinde 25.000 kadar yaprak bitine, bir arı kovanında 60.000 kadar arıya, bir beyaz karınca yuvasında bir milyon kadar bireye rastlamak mümkündür. Bir çok araştırmacıya göre, karada yaşayan diğer hayvanların kütleleri kadar, toplam kütleye sahiptirler. Gelişmiş

organizmalar olarak uçan kertenkele, uçan kuş ve uçan memeli hayvanlar olmasına karşın, hayvanlar aleminde uçuş yeteneği ilk defa bu omurgasız hayvanlarda ortaya çıkmıştır. Bu yetenek onlara yayılma, düşmanlarından kurtulma, daha iyi yaşam koşulları bulma gibi olanaklar sağladığı için tüm biyotoplara büyük ölçüde yayılabilmiş ve uyum yapabilmişlerdir.”(Demirsoy 1999:3)

Böceklerin çoğalma güçlerinin de çok yüksek olduğu bilinmektedir. Eğer böceklerin bırakmış oldukları yumurtaların hepsi açılrsa ve gelişmelerini tamamlayabilseler, sadece bir tek tür, yeryüzünü kaplamaya yetebilir.

Böcekler genelde zararlı hayvanlar olarak bilinmektedirler. Bir çok böcek türünün insan sağlığı ve tarım ürünleri üzerinde verdiği zararlar dolayısıyla problem olduğu bilinmektedir. Böcekler bitkisel üretimde de kayıplara neden olabilmektedir. Oğurlu'ya göre (2001:3) “Kabaca bir tahminle, dünyadaki mahsulün 1/3'ü böcekler tarafından tüketilmektedir.” Böcekler bitkiler üzerinde doğrudan zarar verdikleri gibi, bazı hastalıkların taşınması ve yayılmasında da önemli rol oynamaktadırlar.

Diğer taraftan bakıldığında ise birçok böcek türü insan ve çevre için yararlı olmaktadır;

“Dünyamızda yaşayan çiçekli bitkilerin 2/3 'ü tozlaşma için böceklere gereksinme duyduklarından böcekler, ekonomik olarak çok büyük öneme sahiptirler. Arı, kelebek, sinek, vs gibi birçok hayvan grubu, bu tozlaşmayı sağladıklarından, bitkilerin evrimine paralel bir gelişme-çeşitlenme göstermişlerdir. Her jeolojik devir bir hayvan grubuyla simgelenmiştir. Yaşadığımız devir de böcek devridir ve böcekler, diğer hayvan gruplarına belirli olarak üstünlük kurmuşlardır (Demirsoy 1995:5).”

Ayrıca böcekler ekosistemdeki besin zincirinde önemli bir yer tutarak binlerce hayvan türünün besin listesinde yer almaktadırlar.

“Böcekler adeta doğanın düzenleyici mekanizmaları, üniteleridir. Bazı böcekler bitkilerin döllenmesinde görev alırken, bazıları da doğanın çöpçüsüdür. Yine önemli bir grup böcek, bitkisel üretimde kayıplara neden olan zararlı böcekler, yabancı ot ve diğer canlılar üzerinde beslenerek onları baskı altında tutmaktadır. Arı gibi bazı böcekler ise doğrudan ürünleri ile insanlığın hizmetindedir. Bütün bunların yanında böcekler birçok bilimsel araştırmanın da materyali olmuş ve bilimin gelişmesinde önemli katkıları olmuştur (Karaca İ. , R. Ay 2002).”

Böceklerin insanlarda genellikle ürkütücü bir etki yaratması ilginçtir.

“Böcekler yaşamın ve doğanın bir parçası oldukları halde insanlar tarafından sürekli tahrip edilen yaratıklardır. Böcek sözcüğü içgüdüsel olarak öldürmek yok etmek sözcüğünü çağrıştırır (Giray 2001:220).”

Böcek sözcüğünün ve görüntülerinin insanlarda psikolojik olarak oluşturduğu bunca olumsuz çağrışımlara rağmen sanat yapıtlarına konu olarak seçilmesine sıkça rastlanmaktadır.

Bu araştırma kapsamında yer alan çalışmaların bir kısmı seçilen böceklerin biçimlerinin soyutlanması ile oluşturulmuş bir kısmı da doğadan algılanmış, zihinde biriktirilmiş imgelerin yaratım sürecinde imgelem aracılığı ile yeniden kurgulanıp düzenlenmesiyle gerçekleştirilmiştir.

Türk Dil Kurumu'nun 1981 tarihli Türkçe sözlüğünde soyutlama şöyle tanımlanmaktadır:

“Gerçekte ayrı ve başlı başına varlığı olmayan bir şeyi, zihnin ayrı olarak tasarlaması onu maddesinden soyarak göz önüne alması, teori. Beyazlık ancak eşya ile birlikte var olan bir durumdur; onu süt, kireç, kağıt gibi beyaz olan şeylerden ayrı bir şey olarak düşünmek soyutlama yapmaktadır.”

Ayrıca Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğünde soyutlaştırma:

“Yüzey ya da hacim sanatlarında gerçek varlıklara gönderme yapan betilerin tanınamayacak derece yalınlaştırılması. Üsluplaştırma işlemine benzer gibi gözükse de ondan tümüyle farklıdır. Üsluplaştırma betiyi gerçek bir varlık olarak tanınabilirlikten uzaklaştırır. Ayrıca soyutlaştırma tümüyle bireysel bir etkinlik olduğu halde üsluplaştırmada genel toplumsal biçim kalıplarına uymak söz konusudur (Sözen M., U. Tanyeli 1992:219).”

M.Rosenthal ve P.Yudin (1980:457) ise hazırlamış oldukları sözlükte, soyutlama kavramını şu şekilde açıklamışlardır:

“Soyutlama, bilginin o görünümü ya da biçimidir ki, bir objenin özelliklerini yada onun özellikleri arasındaki, bağıntıları zihnen öbürlerinden ayırır. Burada gerek süreç gerekse onun ürünü soyutlama adını alır.”

Sanatta soyutlama, insan zihninde yer eden görüntü ve biçimleri doğa gerçeği ile ilgili özelliklerinden arındırma çabasının bir sonucudur. Bununla bağlantılı olarak soyutlama:

“Geneli ve öz olanı alınmış bir biçimde elde etmek için özle ilgili olmayı bir yana bırakma, bir tasarımın ya da bir kavramın nitelik ve bağıntı gibi öğelerinin göz önüne almayarak dikkati doğrudan doğruya kavrama çeken düşünce eylemi (Akarsu 1988:163) .”

olarak açıklanmaktadır.

Yani soyutlama yaparken duyularla algılanan görünüşten uzaklaşarak nesnelere ilişkin özün inilmesi amaçlanmaktadır.

Plastik sanatlarda soyutlama doğa nesnelere ilişkin, belli bir düşünce doğrultusunda yeniden organizasyonu veya yorumlanmasıdır.

“Doğa ile ilgili bir soyutlama yapılırken, natüralist gerçekçi bir anlayıştan uzaklaşılır. Doğadaki nesnelere, sanat ürününde oldukları gibi değil, yorumlama getirilerek yansıtılır. Ancak soyutlamada esas alınan biçimden kesin bir farklılaşma söz konusu değildir. Soyutlama sonunda ortaya çıkan sanat ürünü yine doğadan izler taşır. Bu ürün ile karşı karşıya gelindiğinde onda doğadan tanıdık öğelerin bulunduğu görülür. Böylece insan, bir soyutlamaya bakarken, onu doğadaki bir varlıkla karşılaştırma olanağı bulmuş olur. Bununla birlikte ortaya çıkan ürün, doğal biçimden daha farklı görünüme ulaşır. Bu anlamda doğada, böyle bir biçime rastlama olanağı yoktur (Ataseven 1994:3) .”

Soyutlama yapılırken belirlenmiş bir doğa nesnesi esas alınır. Bu doğa nesnesini görüldüğü gibi yansıtmak yerine, seçilen nesnedeki biçimler kimi yerde abartılıp kimi yerde yalınlaştırılır. Bu süreç sonunda oluşturulan obje, artık doğadaki nesnelere dünyasından sıyrılıp, sanatsal bir dünyaya, farklı bir boyuta ulaşır. Doğadan zaten var olan bir biçimi olduğu gibi yansıtmamanın insana yeni düşünce kapılarını açamayacağı ve daha farklı fikirlerin doğmasına katkıda bulunamayacağı düşünülmektedir.

Plastik sanatlarda soyutlama nesnenin düşünsel plandaki oluşumunun bir sonucudur.

“Bir nesnenin herhangi bir yanını öbürlerinden ayırarak tek başına ele alan ansal işlem, soyutlama bir bilgi yöntemi olarak, insan zihninde yapılır. Gerçekte yeniden somuta varmak ve somut bütünü parçalarında da birbirleriyle olan ilişkileri içinde, tümüyle kavramak için kullanılan bir yöntem, bir araçtır (Hançerlioğlu 1989:381).”

Soyutlama nesnenin herhangi bir yanını öbürlerinden ayırarak tek başına ele alan ansal bir işlem olarak düşünüldüğünde, bu anlamıyla olumsuz bir şey olarak algılanabilmektedir. Fiili olarak soyutlama, bir şeyi başka bir şeyden ayırmak ya da edilgen olarak ve biraz da kendi iradesi dışında bir şeyden ayırmak anlamındadır (Genç A., A. Sipahioğlu 1990:179). Ancak soyutlama nesnenin herhangi bir yanını öbürlerinden ayırmak yerine, nesnenin sadeleştirilmesi olarak düşünüldüğünde bu olumsuz algılama sona ermektedir. Çünkü burada nesnenin herhangi bir yanını öbürlerinden ayırmaktan kasıt, nesnenin özüne yönelirken dikkati nesneden uzaklaştıracak ayrıntıları atmak; yani kısaca nesneyi sadeleştirmektir. Bu ise nesnenin iradesi dışında bir durum gibi görülse de nesnenin özüne ulaşmakta gerekli bir basamak olarak düşünülmektedir.

Soyutlamadan bahsedildiğinde Wilhelm Worringer'in Soyutlama ve Özdeşleyim tezindeki görüşlerine değinilmeden geçilemeyeceği düşünülmektedir.

“Wilhelm Worringer’e göre insanlar duyulur nesnelere karşısında soyutlama ve empati olmak üzere iki farklı tepki göstermektedirler. Bunlardan empati duyulur bir nesnede kendimizde duyduğumuz hazzı ifade ederken, soyutlama ise bu tepkinin karşı kutbunda yer alan diğer ifadeyi içermektedir. Empatize edilen yaşam, enerji ve içsel aktivasyondur. Burada aktivasyon ile anlatılmak istenen bireyin hareket halindeki iradesidir. Empati dürtüsünün temelini dış dünya ile yaşanan güven ilişkisine dayandıran Worringer, soyutlama dürtüsünü ise dış dünya karşısında duyulan iç huzursuzluk diğer bir deyişle uzay karşısında duyulan tinsel bir korku olarak nitelendirmektedir. İnsanoğlunun deneyimleri sonucunda süzgeçten geçirdiği ve akılcı bir gelişim gösteren yaşantıları sonucunda, bu korku giderilmiştir. Worringer bu süreçte yaşamın karmaşıklığı ile bunun sonucunda duyulan korkunun insanoğlunu soyut biçimlere yaklaştırarak yaşamdan uzak bir dinginlik noktasına sürüklediğini vurgulamıştır (Öztürk 1999:42).”

Worringer’e göre soyutlama bir psikolojik etken, bir iç tepki ile açıklanabilir. ‘Kendiliğinden şey’i diğer bir deyişle, değişmeyen mutlak varlığı arayan uygar insan, mutlak varlığa, soyutlamaya yönelerek, geometrik biçimlerle ulaşır.

“...Uygar budunlar, dış dünya olaylarının karmaşık bağlamı ve değişik görünüşü karşısında bir huzursuzluk duyarlar ve bunun sonucu olarak büyük bir huzur ihtiyacı onların ruhunu kaplar. Sanatta aradıkları mutluluk imkanı, dış dünyanın nesnelere kendini vermek, onlar aracılığıyla kendinden haz duymak değildir;

tersine, her bir nesneyi, keyfilikinden ve görünüşteki tesadüfiliğinden, kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasında sığılacak bir huzur noktası bulmaktır. Bu budunların en güçlü içtepisi, dış dünyanın objelerini sanki doğal bağlamından, varlığından, sonsuz değişik görünüşlerinden çıkarıp almak, hayat bağından, yani onlarda keyfi olan her şeyden temizlemek, onları zorunlu ve değişmez kılmak, mutlak değerlere yaklaştırmaktır (Worringer 1985:24).”

‘Kendiliğinden şey’ içtepisi ilkel insanda güçlü bir şekilde bulunur. Çünkü, ilkel insan kendini dış dünyanın nesnelere karşısında çaresiz hissetmektedir. İlkel insan, dış dünya olaylarında sürekli bir değişme olduğundan, dış dünyada bir belirsizlik ve keyfilik görmektedir (Worringer 1985:25) .

Sanat yapıtı doğadan yola çıksa bile doğanın olduğu gibi taklidi değildir. Sanatçı doğayı uğraş verdiği sanat diliyle yorumlamaktadır. Doğa sanatçının süzgecinden geçerek sanat yapıtına dönüştüğünde yepyeni bir biçim ve içerik kazanmaktadır. Soyutlama doğayı yorumlayarak sanat yapıtına dönüştürmenin bir yoludur. Burada amaç doğa nesnelere parçalara ayırarak, bu parçaları yepyeni bir kurguyla yeni bir bütün oluşturabilecek şekilde bir araya getirebilmektir. Amaç nesnelere göze göründükleri gibi betimlemeden kaçınarak onu plastik öğelerin yardımıyla yeniden kurarak belirginleştirip dengeli bir duyumu elde etmektir. Sanatçı ortaya çıkarttığı dengeli kurgu ile nesnenin kendi içindeki uyumuna zarar vermeden onun özünü belirginleştirir ve nesneyi sezdirir. Sanat doğanın sanatçı süzgecinden geçirilerek çıkarılan özü ise bu dönüşüm daima devingenliğini sürdürecektir. Sanatsal bir dönüştürme eylemi ile görünen biçimiyle kendine yabancılaşan doğa, kendi özüne yakınlaşacaktır. Bu noktada sanatçı aracı rolüyle önemli bir yere sahiptir. Doğa ancak sanatçının belirleyici etkin gücü ile başka bir doğaya ya da plastik olana dönüştürülebilmektedir (Altunöz 1999:17) .

Klee'ye göre (2002:17) bir ağaca benzetilen sanatçının “Konumu mütevazıdır. Ve dallardaki güzellik ona ait değildir. O sadece bir kanaldır.” Sanatçı doğa ile sanat arasında bir aracı olarak doğayı yeniden yaratmaktadır.

“Hiç kimse bir ağacın dallarını kökünün görüntüsünde biçimlendireceğini iddia edemez. Aşağısıyla yukarısı arasında zorunlu ve değişmez kılmak, mutlak değerlere yaklaştırmaktır (Klee 2002:15).”

İşte sanatçı tam da bu noktada imgelemi aracılığıyla insanlığa yeni dünyalar sunmaktadır. Bu çalışmada da yeni tasarımları ortaya çıkarırken kullanılan yöntemlerden diğeri ise doğadan algılanmış, zihinde imgeler olarak biriktirilmiş olguların, imgeler aracılığı ile yeniden düzenlenmesidir.

İmge Türk Dil Kurumu'nun 1981 tarihli Türkçe sözlüğünde şöyle açıklanmaktadır:

“I. Sınırların merkezci bir uyarımı olmaksızın zihinde kendiliğinden canlanan duyumsal biçim, hayal. II. Gerçekleşmesi olanaksız ya da pek güç olan düşünüyü, düş, hayal.”

İmgenin felsefe sözcüğündeki anlamı ise şöyledir: “Duyulur bir kaynaktan gelen tasarım (Hançerlioğlu 1994:184) .

En basit olarak ‘görünüş’ anlamına gelen imge; sadece gözle görünen görüntü ile sınırlı değildir. İmge gözle görülen biçimle birlikte diğer duyu organlarıyla algılanabilecek duyumları da kapsamaktadır. İmge bütün duyusal algıların bilinçte yeniden tasarlanması ya da zihnin algıdan sağladığı bütün öğelerden özgün bir

bileşim yapmasıdır. Algılanmış bir nesne zihinde gerçekte olduğu gibi değil, dönüşüme uğramış haliyle varolur.

Yaratıcı sürecin her aşamasında imge ve imgelem kavramları sanatsal ürünün oluşumunda önemli bir yer kapsamaktadır. Sanatsal yaratım sürecinde doğa gerçeği sanatçı tarafından yorumlanırken imgesel olarak algılanan doğa dönüşüme uğratılarak imgeler yoluyla sanat eseri oluşturulmaktadır. Doğanın imgesel olarak algılanıp bu imgelerin yorumlanmasıyla yeni imgeler yaratılması sanat eserinin oluşturulmasında bir yoldur.

İnsanın doğayı algılamasında imgeler önemli rol oynarlar. Aristo:

“Duyu duyulabilir nesnelerin biçimini maddelerin bağımsız olarak algılayabilendir, tıpkı artık orada olmayan mührün izinin balmumunda kalması gibi (Koçak 1995:43).”

demektedir. Öyleyse imge duyulan nesneyi kendisinden bağımsız olarak algılandığı ve biçimlendiği görünüştür. Yine Aristo’ya göre imge ve dolayısıyla imgelem düşüncenin temelini konmaktadır. Aristo bu görüşü “Düşünen ruh için imgeler algının içeriği gibidir” (Koçak 1995:43) sözüyle temellendirmektedir.

Sanatçının düşünme şekli imgeseldir. Sanatçı dünyayı imgesel olarak algılar. Bu diğer insanların düşünce yapısından farklı psikolojik özel bir yapı ile ilgilidir. Her insanın dünyayı algılayışında farklı oranlarda imgesel bir yaklaşım bulunsa da bu yaklaşım sanatçılarda daha gelişmiştir. Sanatçının doğayı imgelerle algılaması Kagan (1993:219)’ın da belirttiği gibi öğretilemez ve ayrıca bu yetenek doğa vergisi de değildir. Dolayısıyla imgesel algının; insan bilincine sezgi yoluyla duyuların işlediği karmaşık bir sürecin sonucu olduğu düşünülmektedir. Sanatçı ise bu duyuları değerlendirebilecek özel bir yapıya sahiptir.

Bu durumda sanat yapıtı, gerçekliğin sanatsal bir imgede dönüşüme uğraması yoluyla ortaya çıkmaktadır. Sanatçı yaşamındaki çeşitli olgu, nesne ve etkilenimlerini birbirine ekleyerek bir bütün haline getirmektedir. İmge ise bu bütünlüğün adıdır. Sanatsal yaratım birdenbire değil, sanatçının doğayla etkileşimi ve uzun bir düşünme süreci sonucunda oluşmaktadır. Kagan sanatçının yaratım sürecinde dünyaya imgesel yaklaşması gerektiğini (1993:409) “Sanatsal yaratım imgeler halinde düşünme olduğu için, sanatsal yaratım sürecinde de, daha kendi kaynağından başlayarak imgesel olarak akması gerekir” sözleriyle vurgulamaktadır.

Sanatçı eserinde, nesnelere doğada görüldükleri gibi kullanmaz. Sanatçının nesnelere dünyasından edindiği birikimler biçim dilini geliştirir. Her sanatçı veya her dönem doğaya kendine özgü bakış açısıyla yaklaşacağından biçim dili de sanatçıya ve döneme özgü olacaktır. Öyleyse sanatçı görünen dünyaya her zaman bir şekilde bağlıdır. Kendi iç dünyasını yansıtmaya bile imgeler yolu ile olabilmektedir. Sanatçı tasarım aşamasında ve yapıtı biçimlendirirken doğadan beslenmektedir. Sanatçının doğaya müdahalesi onu imgesel olarak algılayışındaki farkla ve öznel olarak yorumlayışı ile gerçekleşmektedir. Bu şekilde doğadan edinilen imgeler imgelem aracılığı ile dönüşüme uğratarak ve yeniden kurgulanarak yeni imgeler yaratılmaktadır.

Bu durumda imgelem ise:

“...duyusal bir uyarım olmadan bir varlığı bir biçimde algılayabilmek ya da bir olayı, olguyu zihinde dönüştürebilmektir. İmgelem bir istek, bir iç dürtü ya da öznel bir güçtür. İmge ise burada imgenin ürünüdür (Demirel 1997:16).”

şeklinde tanımlanmaktadır.

Ayrıca Felsefe sözlüğünde :

“Gerçeklikten edinilen izlenimlerin dönüşüme uğraması olarak insan bilincinde yeni duyuşal ya da biçimsel yansılar oluşturma yeteneği (Frolov 1991:237).”

olarak tanımlanan imgelem Türk Dil Kurumu'nun 1981 tarihli Türkçe sözlüğünde ise:

“İmgeleri, yani eşyanın zihindeki biçimlerini oluşturan yeti, muhayyile.”

olarak da tanımlanmaktadır. Aristo'ya göre nesnelere duyuşal uyarımları olmadan yansımaların zihinde tekrarlanması bir yetidir ve bu yeti imgelemdir. Nesnelere duyuşal uyarımlar olmadan alımlama imgelem sayesinde sağlandığından, imge ise imgelemin katkılarıyla oluştuğundan bu kavramlar düşüncenin temel taşlarıdır.

İmgelem doğadan gelen her tür etkilenime açık bir yetidir ve doğa imgelem aracılığı ile tamamen öznel bir gerçekliğe dönüştürülmektedir. Kişinin yaşamını yeniden düzenleyebilme gücünü imgelemden almaktadır.

“İmgelem; zihnin uzanışıdır. İmgelem; bireyin, bilinçli zihninin ön bilinç eşliğinde doğup gelen fikirler, itkiler, imgeler ve her çeşitten diğer psişik olguyla topa tutuluşunu kabullenebilme yetisidir. ‘Düş, düşünme ve görü görme’, birbirinden farklı olanakları değerlendirme ve bu olanakları elinde tutmanın yarattığı gerilime dayanma yetisidir. İmgelem; ipleri koparmak, kişinin önünde açılan

ufukta yeni demir atma şanslarının var olduğu inancına sarılışıdır
(May 2001:126).”

Bu durumda imgelem, kişinin dünyada kendine ait bir yer edinmesini sağlayacaktır. İmgelemin yaşamdaki yerini anlatabilmek için May (2001:127) savaş sırasında beyin yarası olarak imgeleme gücünü yitiren askerlerin yaşamlarına yeni bir düzen vermekte yaşadıkları güçlükleri örnek olarak göstermektedir. İmgeleme gücünü yitiren hasta yaşamında katı bir düzen uygulamakta ve bu düzen bozulduğunda yeni bir alternatif bulacak gücü kendinde bulamamaktadır.

Günlük yaşamda böylesine temel bir yeti olan imgelem sanatsal yaratımda da önemli bir yere sahiptir.

Sanatsal yaratımda imgelemin işleyişini yaratıcı ve üretici tarafları vardır. Sanatçının yeni buluşlar yapması ve bunları geliştirmesinde imgelem etkin bir konumdadır. Leonardo da Vinci'nin imgelemi buluş yapma gücünü geliştirmek için bir yöntem önermektedir:

“Nem yüzünden önünde lekeler belirmiş bir duvara ya da rengi belirsiz bir taşa bak. Amacın arka düzlemler bulmaksa, kısa sürede bunlarda dağlarla, yıkıntılarla, kayalarla ve ormanlarla, geniş düzlüklerle, vadilerle ve doruklarla dolu, görkemli manzaralar görebileceksin;... Bütün bunları daha sonra yetkin bir düzeyde ve doğru bir biçime kavuşturabilirsin. Böyle duvarlar, insanın çalışmalarında istediği sözcükleri duyabileceği çanlara benzerler (Gombrich 1992:188).”

Bu yönteme göre, sanatçının lekeler üzerinde bir şeyler görmesini sağlayan yeti imgelemdir. Bu örnek sanatçının imgeleminin işleyişini göstermesi açısından önem taşımaktadır. Herhangi bir leke sanatçının imgelemi aracılığı ile yeni biçimlere dönüşebilmektedir.

İmgelem nedensellikten uzaktır. İmgelem bir nedene bağlamaya çalışılmamalıdır. Çünkü geçmiş birikimler imgelemin işleyişinde rol oynamamaktadır. İmgelem sadece bu birikimlerin oluşmasını sağlar. Sanatçı ya da herhangi bir insanda yalnızca imgelemin işleyişi sezilebilir. Dolayısıyla her sanatçı kendi yapıtında imgeleminden ipuçları vermektedir. İmgelem daima ileriye ve yeniye yönelik bir yetidir. Sanatsal yaratımda imgelemin bilinçli bir kontrolü söz konusu olmadığı gibi, imgelemin harekete geçmesinde zorlama ya da istek işe yaramamaktadır. Çünkü imgelem tamamen bağımsız bir yeti olup kişinin ufak bir dalgınlığında çalışmaya başlayabilir.

İmge ve imgelem arasındaki ilişkiye gelince;

“İmge, imgelemin bir ürünü olduğu gibi, imgelemi harekete geçirecek, yeni kurgular yapmasına yetecek bir kıvılcım da olabilir. İmge ve İmgelem ne birbirlerinin koşulu ne de birbirlerinden bağımsızdırlar. İmge imgelemde yeni bir yaratma süreci oluşturacağı gibi imgelemin bir ürünü olarak da ortaya çıkabilir (Demirel 1997:30).”

İmge insanın çevresinden yani doğadan aldıklarıdır. İmgelem ise imgeler olmadan çalışamayacak bir yetidir. İmgelem zihinde depolanmış imgelerin yeniden kurgulanmasıyla oluşmuştur. İmgelem öznel bir yapıdadır ve çalışma biçimi ancak ortaya çıkan sanat eserinde görülebilmektedir. Yaratım sürecinde sanatçının önemi doğayı kendi imgelemi doğrultusunda kurgulamasından kaynaklanır. İmgelemin bu öznel yapısı sayesinde sanatçının doğayı yorumlama şekli özeldir.

“Eğer Tolstoy ‘Savaş ve Barış’ı, Thomas Mann’da ‘Joseph ve Kardeşlerini’ yazmamış olsaydı, bu yapıtlar başkalarınca yazılmış

olmayacaktır. Aynı tema, aynı yaşam sorunu, birçok sanatçı tarafından şekillendirilebilir. Ama, her keresinde ortaya çıkan sonuç gerek biçim, gerekse asli şiirsel içerik bakımından başka olacaktır (Kagan 1982:328).”

Yaratım sürecinde sanatçı faktörü bu nedenlerden dolayı önemlidir.

Böcek sözcüğü ve görüntülerinin insanda bıraktığı psikolojik etkilerin yanısıra görsel yapıların zenginliği düşünüldüğünde böceklerin sanat yapıtlarına konu olarak seçilmesine sıkça rastlanması şaşırtıcı olmamaktadır.

Resimlerine konu olarak böcekleri de seçen ressam Ergin İnan bu konudaki önemli örneklerdendir. Kıymet Giray, Ergin İnan’ı anlatırken şu sözleri kullanır:

“Bu bağlamda böcekler dünyasıyla sevgi ve ilgiye dayalı bir ilişki kurmak gerçekten de şaşırtıcıdır. Böceklerin görünümünü sanat yapıtlarına konu seçmekse çok nadir olarak yeğlenecektir. Onları anıtsal boyutlarda sunan yapıtlar üretmekse çok öznel bir seçim ve çok cesur bir tercihtir. Bir tuval yüzeyini kaplayan ya da konunun özünün oluşturan bir böcek resimlemek, yapıtın göreceği ilgiyi göz önüne alarak düşünüldüğünde gerçekten de cesaret isteyen bir yaklaşımdır. Yapıtın tüm yüzünü böceklerle kabartma sanısı uyandıran renkli parlak yüzeyleriyle kurguya katılan böceklerle kaplamaksa biraz daha fazla cesaret ister. Bu tercihleri saklı tutarak yapıtlar üretmek ve bunları özgün anlatımlar arasına yerleştirmek başarısı doğrudan sanatçının yarattığı sanat anlayışındaki ayrıcalığı gibi... (Giray 2001:20).”

Ergin İnan doğayı gözlemlemekle kalmayıp, onu irdeleyerek gizemini de yakalamaya çalışan bir sanatçı kimliği çizmektedir.

“İnsanların çevrelerine yüzeysel baktıklarını görüyorum, biliyorum. Bir şeye şöyle bir bakar, bakmaz, dahası baktığını bile görmez. Bakıyorsunuz, önce biçimi algılıyorsunuz kabaca. Daha sonra derinlemesine, ayrıntısına geçmeye başlıyorsunuz, ayrıntının ayrıntısına... Benim aradığım ayrıntıdaki o ufaklar, küçükler, biçimlemeler (Aşkın 1995:134).”

İşte Ergin İnan, ayrıntıda aradığı farklılığı, böcek figürlerini neredeyse bir portre duyarlılığıyla aktararak yakalamıştır. Sanatçı böcekleri sadece sevmekle kalmayıp onları duyarlılıkla gözlemleyerek bir ayrıcalık kazanmıştır. Sanatçının yaşadığı mekanlar daima böceklere açıktır.



Resim 16 Ergin İnan “Uçuyor Derinliğe” 1993

“...Daha sonra yaşadığım bir bodrum katı ve zaman zaman oyunluktan girerken izlediğim böcekler. Sıçrayan çekirge cinsi böcekler, hatta kertenkeleler. Onları çizerkenki tedirginliğim, ürperişim. Bir böceği çizerken tedirginliği de çiziyorsunuz. ürperti de (İnan 1987:52).”

Böcekleri gözlemlemenin ona kazandırdığı ayrıntılar ve incelikler İnan’ın imgelem dünyasındaki değerlerdendir. Ergin İnan’ın resimlerine dikkatlice bakıldığında kullanılan böceklerin tür olarak sayısal çokluk taşımadığı görülmektedir. İnan’ın fantastik dünyasında uğur böcekleri, sinek türü böcekler ve helikopter böcekleri öncelikle kullanılmıştır. Bu böcekler farklı seriler içerisinde farklı biçimlerde seçilebilmektedir.

“Ergin İnan’ın Bireysel doğa algılamaları onu çocukluk yıllarının böcek alemlerine taşımaktadır. Bu muhteşem alem onun yapıtlarında temeli oluşturan ana konuya dönüşmektedir (Bussche 2004:32).”

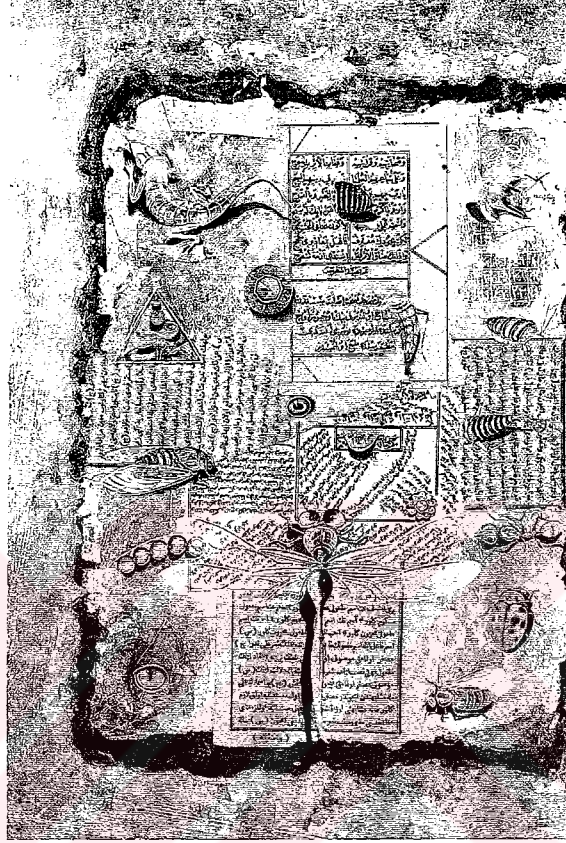
Ergin İnan yapıtlarında böcekler her zaman varlıklarını korumuşlardır. Bazı resimlerde böcekler yazıların arasında dağılırken, kimi örneklerde yazılar böcekleşmektedir. Böcekler bazen figürlerin çevresini sararken çoğunlukla portrelerin içeriğine doğrudan katılmaktadırlar. Ama asıl kahraman olarak böceklerin ön plana çıktığı yapıtlar daha bir ayrıcalıklıdır. Bu serilerde eski kitap sayfalarının oluşturduğu kolajlar üzerinde yer alan boşluklar ve derinliklerin merkezinde böcekler adeta anıtlaştırılmaktadır. Bazı örneklerde kurulan yapay mekan üzerinde ayrıntılı olarak resmedilir. Bu resimler:

“Dokusal ve lekesel karşıtlıkları ince ayrıntılarla betimleyen bu yapıtlar, böcek türlerinin ne denli renkli, ne denli estetik ve ne denli biçimlerden oluştuklarını belgeler (Giray 2001:238).”

Başka örneklerde ise sanatçı artık yaşamı ve dünyayı böceğin gözünden gördüğü gibi betimlemektedir. Öyle ki bu tarz resimlerde böceklerin üzerinde dolaştığı nesnelere lekeler dönüşen yakın görünüşleri ve hızlı adımlarla yürüyen bir böceğin bacaklarının arasından akıp giden dağılan renklerden oluşan zemin gibi, böceklerin gözünden görülebilecek ayrıntılar yansıtılmaktadır. İnan’a göre böcekler evreni, büyük boşluklar, sıcak ışıklar olarak yayılan renk lekeleri ve derin karanlıklar olarak algılamaktadır. Bu canlı renk lekeleri arasında kısa yaşam süreçlerinde varlıklarını korumaya yarayan tek şey, bu renk dünyası içinde kamufle olup kaybolmalarını sağlayan değişken renklere sahip olan bedenleridir. İnan böceğin gözünden doğanın, nesnelere ve mekanların algılanması tuvaline yansıtılmaktadır (Giray 2001:238). Öyle ki sanatçı bir noktada böceklerle kendini özdeşleştirerek neredeyse böcekler gibi algılamakta ve görmektedir.



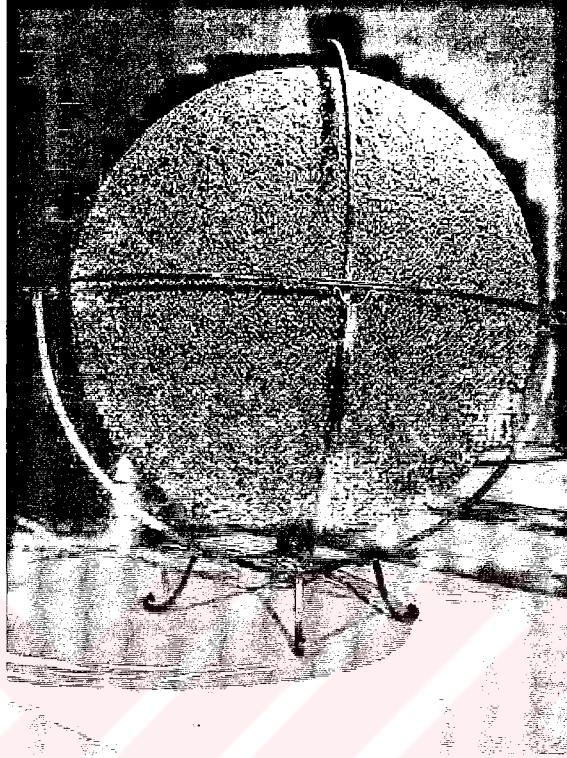
Resim 17 Ergin İnan. “Birbiri İçinde” 1990-91



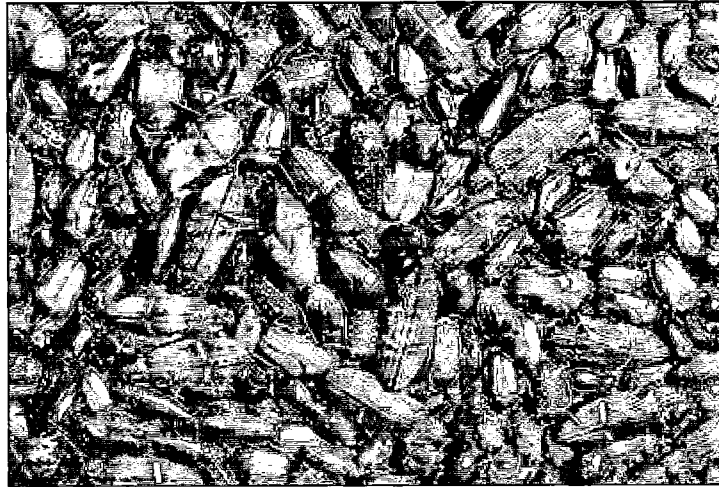
Resim 18 Ergin İnan “Can Gizemi” 1993

Yapıtlarında böceklerden esinlenen ve hatta gerçek böcekleri kullanan bir sanatçı da 1958 Antwerp doğumlu Jan Fabre’dir. Jan Fabre tiyatro, opera, performansları ve heykel çalışmaları ile tanınmaktadır.

Fabre’nin böceklere olan tutkusu çalışmalarında görülebilmektedir. Jan Fabre böceklere olan düşkünlüğü böceklerle kaplı kafatasları, giysiler toplar gibi objeler yaratmasına yol açmıştır. Çalışmalarında (gerçek) ölü böcekleri kullanan Fabre; bir buçuk milyon ölü böcekle Brüksel’deki Royal Palace’daki Mirror Salonu’nun tavanını kaplamıştır. Kullanılan ölü böceklerin ışıpta değişen kanat renkleri güzellik ve korkuyu yansıtmaktadır (Searle 2003: www.guardian.com) .



Resim 19 Jan Fabre "Mappemonde (Globe)" 1997



Resim 20 Jan Fabre, Mappemonde adlı çalışmadan detay

Jan Fabre, XIV. yüzyılda yaşamış ve böcekler hakkında kitaplar yazmış olan entomolog Jean-Henri Fabre ile yakınlığını sık sık dile getirmiştir. Yakını olan entomolog gibi Jan Fabre de böcekler konusunda obsesiftir.

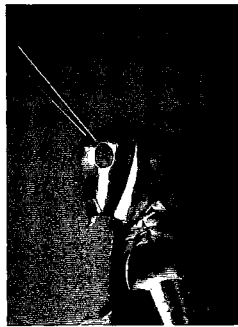
Fabre böcek gibi giyinir, böceklerle heykeller yapar. Ve fizyolog böcekler arasındaki hayali sohbetleri konu alan filmler çeker.

Sanatçının filozof böcekler arasındaki sohbetleri konu alan bir filmde. Belçikalı bir böcek ile Rus bir sineğin New York'ta bir balkondaki sohbetleri konu edilmiştir. Böcek ile sinek eğlenceli danslar yaparak hayat hakkında konuşurlar. Filmin bir başka sahnesinde ise böcek ile sinek karanlık bir bodrumda ışıktan gizlenip gölgelerde zaman geçirirler. Böcek ile sineğin insanlar hakkındaki uzun sohbetlerinden birisinde sinek, Louvre Müzesi'ndeki, Mona Lisa tablosuna bakan kalabalıkları şekere üşüşen böceklere benzetir. Böcek ise bu sohbette kendi türünün daha iyi bir hayatın sembolü olarak Vanitas resimlerinde kullanıldığından bahseder. Ayrıca ilerlemiş böceklerin insanlara karşı her zaman kimyasal yarışı kazandığını anlatır. Bu filmdeki dansların koreografı George Balanchine, bu dansları sineklerin uçuşunu inceleyerek yaratmıştır. Bu filmde böceği, binlerce ölü böceği heykellerinde kullanan sanatçı Jan Fabre; sineği ise, sinek'e atfedilen Sovyet Müzesi'ne döşemeyi yapan Rus sanatçı İlya Kabakov canlandırmıştır (Searle 2003: www.guardian.com) .

Fabre kendisini bilimsel bir gözlemci ve Belçikalı absürd sanatçı olarak göstermektedir. Sürrealist Rene Magritte ve Marcel Broodthaers in geleneklerini izleyen Fabre'nin çalışmaları aynı zamanda Bosch ve Breugel'in kabul vizyonuna, Vanitas ressamlarına ve Hollanda geleneğine göndermeler içermektedir. Fabre Ortaçağdan itibaren insan ruhunda hiçbir değişiklik olmadığını anlatmaktadır (Searle 2003: www.guardian.com) .

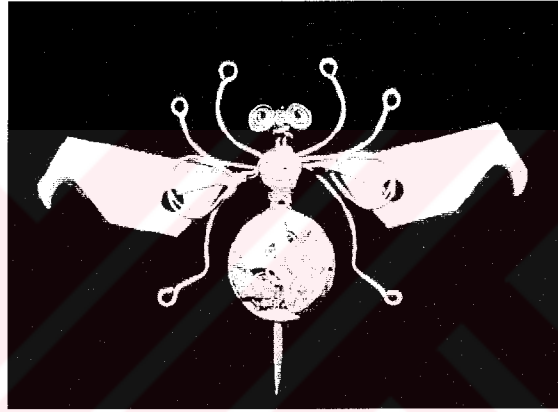
Ergin İnan hakkındaki bir yazısının bir kısmında Jan Fabre ile Ergin İnan'ın çalışmalarını karşılaştıran Willy Van den Bussche'ye göre;

“Bugün Jan Fabre’inde teatrel rollerine biçim kazandırmak için böceksel formları kullandığını biliyorsak, her iki görüşte nasıl bir benzerlik olduğunu sorgulayabiliriz. Ama bir şey kesin, İnan 50’li yıllardan sonra böcekler dünyasına giriyor ve bu onun bu fantastik dünyaya olan sevgi ve ilgisinin desteği ile oluyor. Fabre ise yönelimiyle fantastik yaratıklarını oluştururken uyumlu bir öze sahip parçacıkları kullanmaktaydı ve önemli fark buydu. Her iki sanatçı da insan ve onun kosmos ile ilişkilendirilmesini, aynı varoluşçuluk çerçevesinde irdeliyorlar. Her ikisi de ‘böcek’i, onun renk hoşluğu ve kabuk parıltılarında estetik nedenlerden ötürü, yapıtlarındaki göz kamaştırıcı etkiyi oluşturacak bir medya olarak kullanmaktadırlar. İnan’ı çocukluğundan beri etkileyen bu gözlem, onun fantezi dünyasının temelde zenginleşmesini sağlamış olma anlamındadır. Yaşamın ve doğanın bir yapı taşı olan böcek, İnan için hep insanın bir kurbanı olarak kalacaktır. Fabre’de ise böcek onun somut kullanımını sonucu bir kurbana dönüşmektedir (Bussche 2004: 35) .”



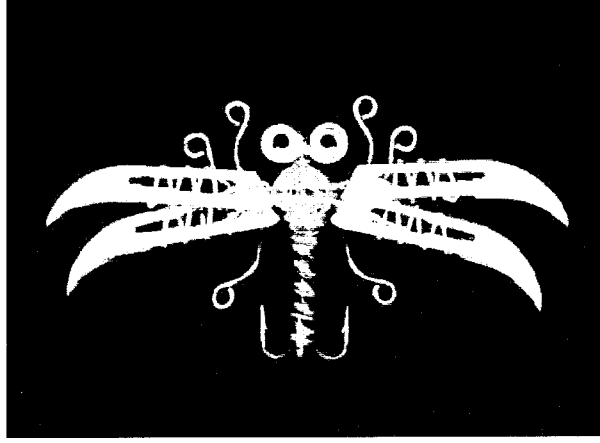
Resim 21 Jan Fabre “Sanguis/ Mantis” 2003

İşlerinde böcekleri de konu olarak ele alan bir başka sanatçı ise Jen Gagne'dir. Gagne'nin heykelleri sanatçının hayvan bilimine ve böceklerle olan ilgisini ortaya koymaktadır. Sanatçının böcekleri konu alan işleri genellikle küçük boyutlardadır. Bazı böcek figürlerinin kanatları oluşturulurken kesici aletlerin parçalarının ve iğneleri oluşturulurken balık yakalamakta kullanılan iğnelerin malzeme olarak kullanıldığı görülmektedir. Sanatçının böcek yorumlamaları yaptığı işlerinde; çok değerli metaller, gümüş, altın, değerli taşlar ve çelik bıçakların kesici uçları kullanılmıştır (www.beware-of-art.com) .



Resim 22 Jen Gagne "Böcek"

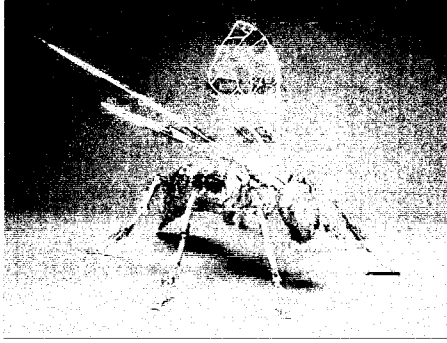
Biyolojiyi daima ilgi çekici bulmuş olan Jen Gagne, çocukken böcekleri topladığından bahsetmektedir. Sanatında hayvanlar özellikle de böcekler kendisine ilham kaynağı olmuştur. Gerçek hayatta doğanın küçük ve tehlikeli heykelleri olduğuna inandığı böcekleri müzelerde görülen biricik sanat eserlerine benzeten Gagne için, hayvan bilimi ve sanat hep başabaş giden iki alan olmuştur (www.beware-of-art.com) .



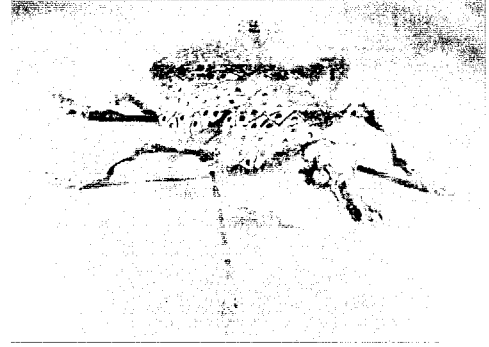
Resim 23 Jan Gagne "Böcek"

İngiltere doğumlu sanatçı Gar Waterman'ında birçok işlerinde böcekleri konu aldığı görülmektedir. Heykellerinde çeşitli taşlar, bronz ve ahşabı kullanan sanatçı, kullandığı malzemenin dokusunu, yüzey özelliklerini ve renklerini göz önünde bulundurarak çalışmalarına aktarmaktadır. Çalışmalarında doğadan ve buluntu malzemelerin kendine has özelliklerinden faydalanmaktadır (www.garwaterman.com) .

Sanatçının bakır, çelik ya da nikel levhalar kullanarak oluşturduğu böcek serisinde daha gerçekçi bir anlayış gözlemlenmektedir. Ancak bu formlar oluşturulurken kullanılan malzeme ve tekniğin özellikleri sayesinde, oluşturulmuş böcek formlarının gerçeğe daha yakın olmalarına rağmen daha mekanik bir etki verdikleri düşünülmektedir. Waterman'ın çeşitli taşları kullandığı Choleptera serisinde ise daha soyut bir anlayışın söz konusu olduğu ve özellikle kullanılan taşın kendine has dokusunun ya da renginin oluşturulan formlara katkı sağlayacak şekilde kullanıldığı görülmektedir.



Resim 24 Gar Waterman “Yaban Arısı”



Resim 25 Gar Waterman “Böcek”



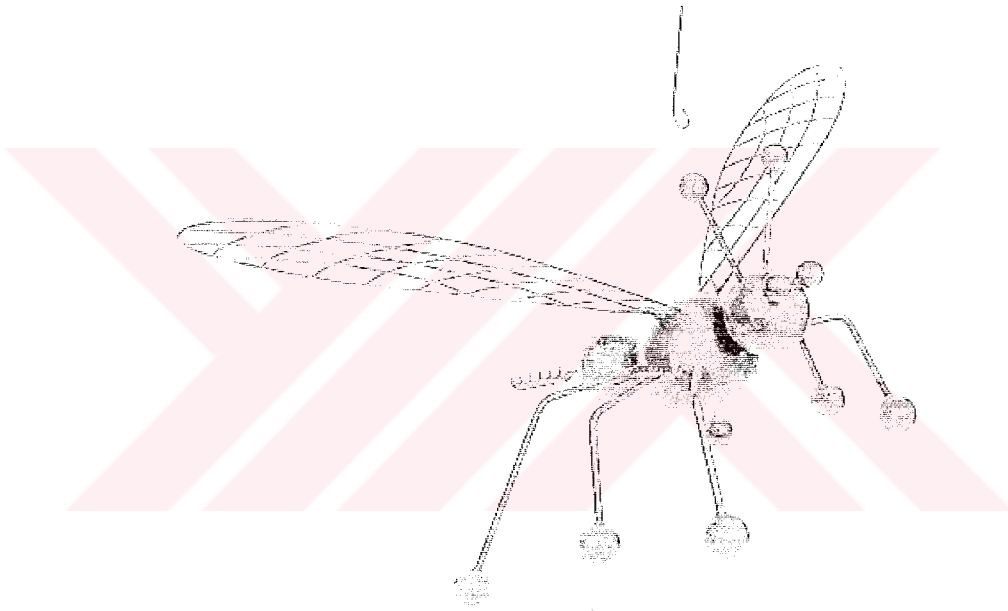
Resim 26 Gar Waterman “Böcek”



Resim 27 Gar Waterman “Scarab”

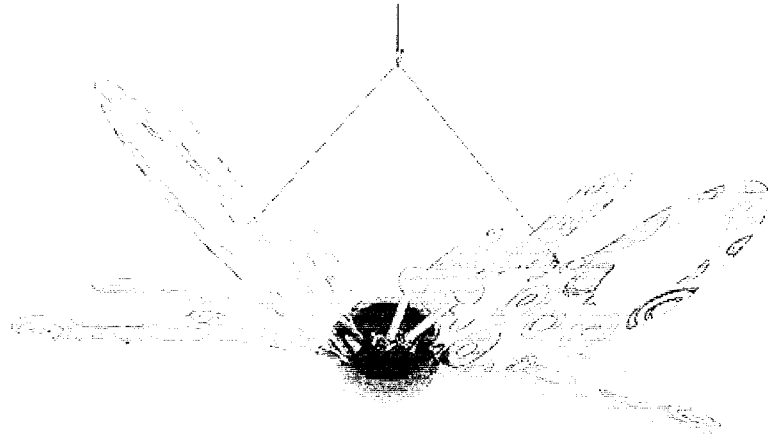
Bruce Gray ise metal ahşap ve buluntu malzemeler kullanarak soyut formlar oluşturmuştur. Heykelleri birçok karma ve kişisel sergilerde sergilenen Los Angeles’li heykeltıraş daha çok kinetik heykelleriyle tanınmaktadır. Günlük hayattan objelerin ve bazı canlıların dev versiyonlarını oluşturmuştur.

Bu şekilde ortaya çıkarttığı formlarından bazılarında böcek konusu üzerinde de yoğunlaşmıştır. Böcek formlarından Resim 28’de görülen ‘Dev Eşekarısı’ (32x68x35 cm) içi boş çelik küreler ve buluntu objelerle oluşturulmuş, tavandan asılarak sergilenen dev bir böcek heykelidir. Bu heykel bakılan açıya göre maviden mora değişebilen renk etkileri bırakan özel bir boyayla boyanmıştır. Bu rengin bazı böceklerin yanar döner renkleriyle benzerlik taşıdığı düşünülmektedir (www.brucegray.com).



Resim 28 Bruce Gray “Dev Eşekarısı”

Bruce Gray’ın bir başka çalışması olan ‘Dev Kelebek’ (23x54x39 cm) adlı formun gövdesi alüminyumdan, antenleri çelikten oluşturulmuştur. Tavandan asılarak sergilenen bu dev kelebek heykelinin gövde ve kanatları merkezleri aynı olan parlak renklerdeki dairelerle boyanmıştır. (www.brucegray.com)

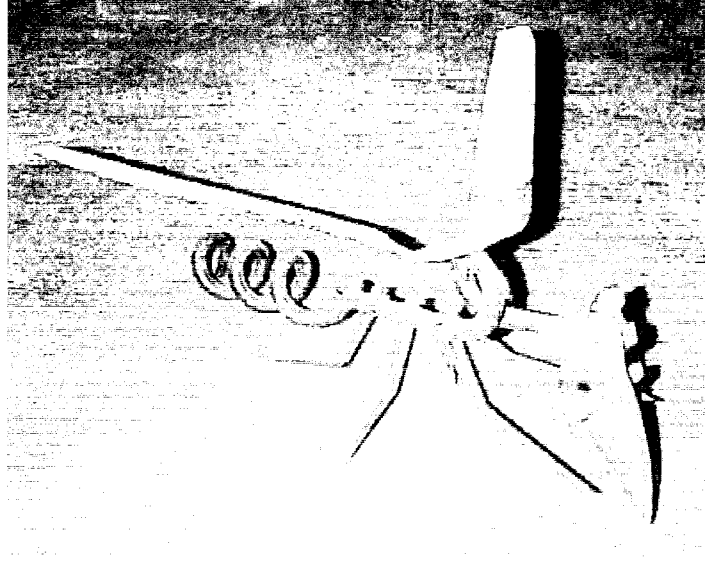


Resim 29 Bruce Gray “Dev Kelebek”

Sanatçının buluntu objelerden ürettiği minik böcek formları da oldukça popülerdir.

Frederick Noble ise formlarını oluştururken yeniden işlenmiş çelik ve buluntu parçalar kullanmıştır. Sanatçının çalışmaları figüratif ve soyut heykelleri içermektedir.

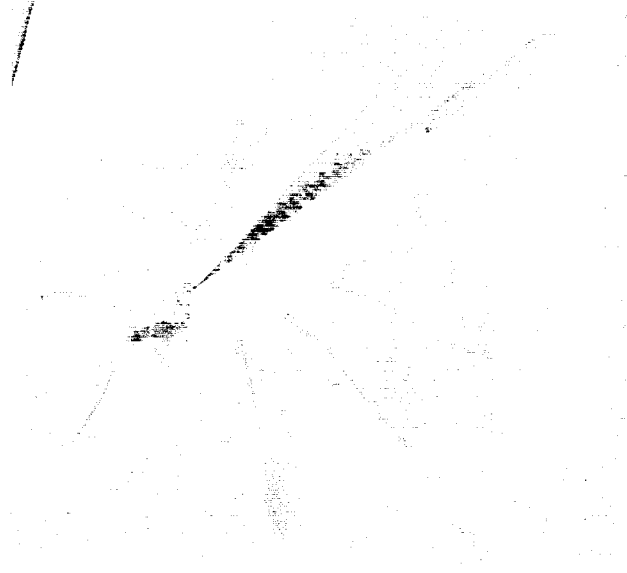
Hurda demir, bakır ahşap ve taş kullanarak iç ve dış mekanlar için heykeller üreten J. Mark Burton böceklerden yola çıkarak biçimlendirdiği formlarını avlu, bahçe ya da havuzları dekore etmek için kullanmaktadır. Burton’un böcek formları tek başlarına ayakta durabildikleri gibi, ayakta durabilmek için yardımcı elemanlara da ihtiyaç duyabilmektedirler (www.burtonlandscape.com) . Sineklikle vurulmuş sinek çalışmasında olduğu gibi daha çok esprili bir bir üslup sanatçının çalışmalarında ön plana çıkmaktadır.



Resim 30 Frederick Noble "Sivrisinek"



Resim 31 J. Mark Burton



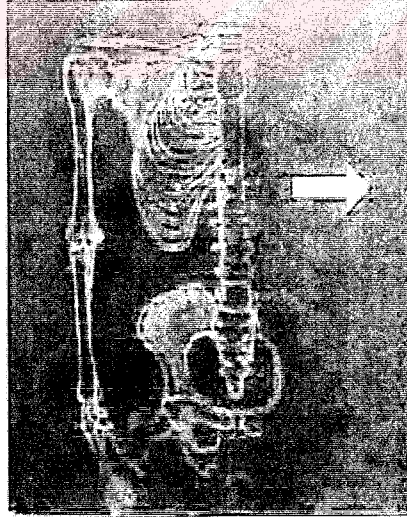
Resim 32 J. Mark Burton

Elli bir yaşındaki Belçikalı sanatçı Gonda Bastiaensen uzun yıllar suluboya ve yağlıboya ile resim çalışmalarını sürdürmüştür. Daha sonraları kilin olanaklarını keşfeden sanatçı çalışmalarını bu alanda yoğunlaştırmıştır. Yılın altı- yedi ayında Fransa'da, yılın geriye kalan diğer zamanlarında Belçika'da çalışmalarını sürdüren Bastiaensen'in 'Festival Böceği' adlı seramik çalışmalarında ifadesel bir yaklaşım sezilmektedir. Bu seramik formlar elde şekillendirilmiş ve ek malzeme olarak da ipler kullanılmıştır. (home.scarlet.be/gonda/-9k)

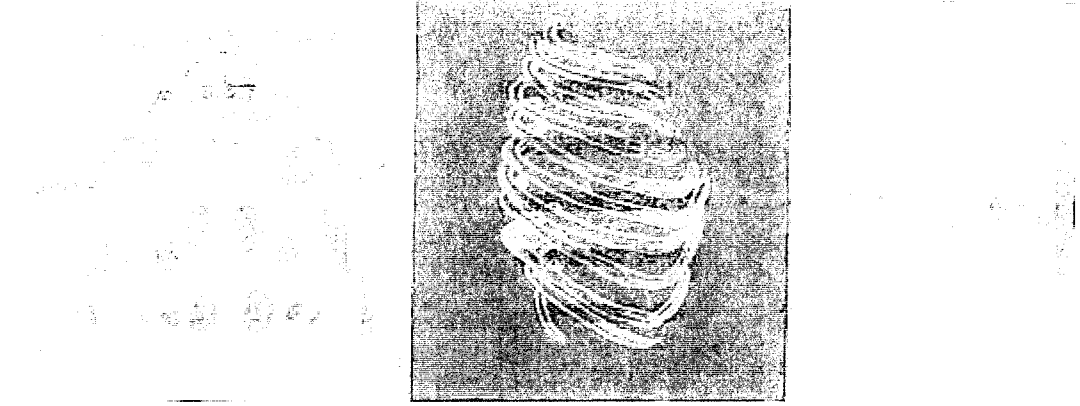
C.J. Hodge'nin çalışmaları bir dizi konu ve kompozisyonu içermektedir. Sanatçının böcekleri ve insan iskeletinden bazı parçaları birlikte kullandığı resimleri çarpıcıdır. Bu işlerde insan iskeletinden parçalar ve böcek biçimleri, alanlara ayrılmış yüzeyde ayrı ayrı ama birbirleri ile ilişkilendirilerek kullanılmaktadır. Sanatçı bazı hikaye ve duyguları anlatabilmek için rengi ve gölgeleri kullanmaktadır.



Resim 33 Gonda Bastiaensen "Festival Böceği"



Resim 34 C.J. Hodge "Kırmızı Böcek"



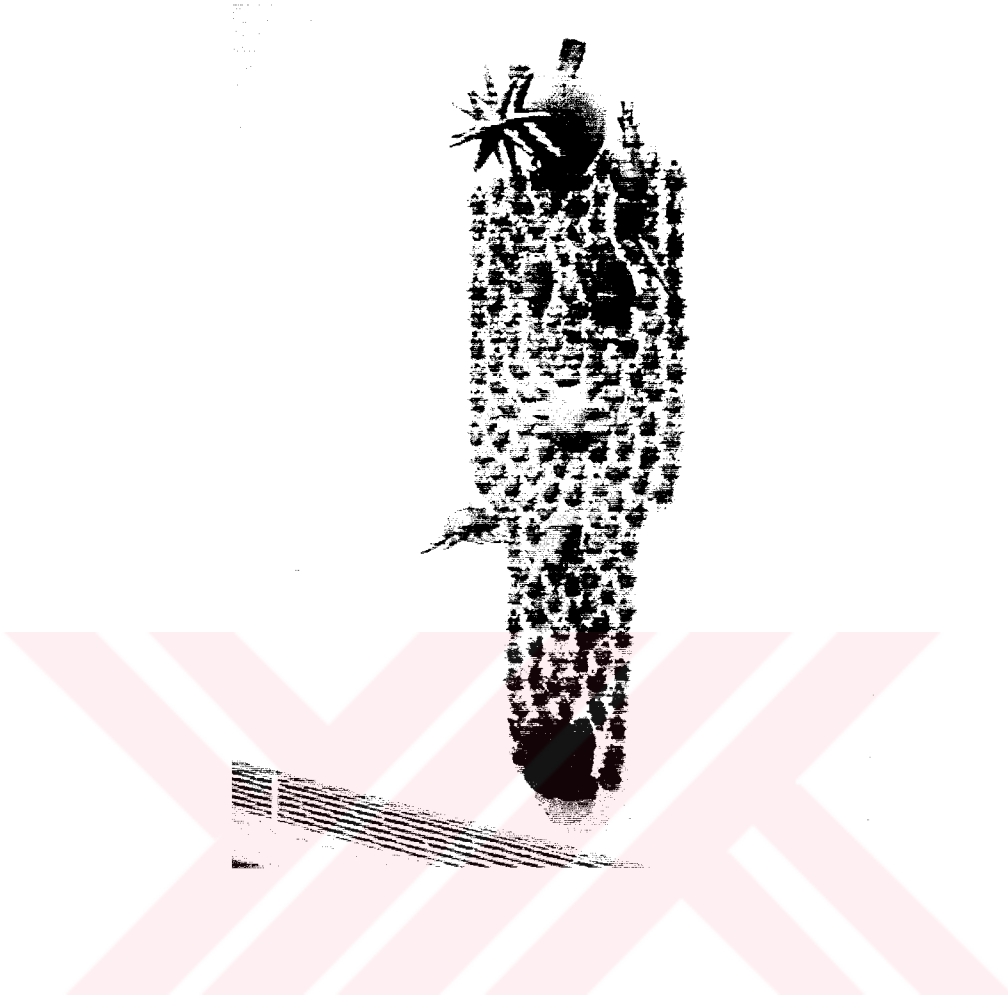
Resim 35 C.J. Hodge “Böcek”

Bill Stewart’ın figüratif seramik heykelleri genellikle hayvanları, kuşları, aletleri ve makine parçalarını konu almaktadır. Sanatçı bu objeleri parçalara ayırıp, formlar oluşturmak için yeniden bir araya getirir.

Sanatçının işlerini tanımlamak için esrarengiz, yaratıcı, komik, eğlenceli, hayret verici gibi sıfatlar kullanılabilir. Onun toteme benzeyen figürleri primitif kültürlerle ve onların mitlerine göndermeler yapabileceği gibi bazen de sanattaki modern trendleri yansıtmaktadır. Sanatçının heykelleri popüler ve primitif kültürlerin her ikisinden de izler taşımaktadır. Stewart’ın parlak renkli, ifadeci formları ve oluşturduğu ilginç karakterler izleyici de bir sirkteymiş ya da bir eğlence parkındaymış hissi uyandırabilmektedir (www.stewartsculpture.com/) .

Farklı bir renk paletine sahip olan sanatçının işlerinde çok renkli sırlar ya da monoton metalik siyah sırların kullanıldığı göze çarpmaktadır.

Sanatçının ‘Böcek Adam’ adlı çalışması irili ufaklı bir çok böcek formunun bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş bir figürdür. Bir yüzey çalışması olan bu figürde siyah renk hakimdir.



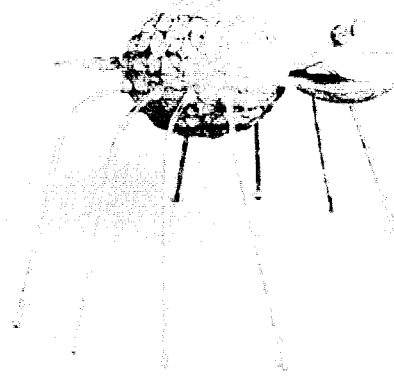
Resim 36 Bill Stewart “Böcek Adam” 2002

Eğitimini San Diego State Üniversitesi’nde tamamlamış olan Sander Rosenberg çalışmalarını Kanada ve Amerika’da sürdürmekte olan bir sanatçıdır. Bilgisayar teknolojileri hakkında da Vancouver’s Langara Koleji’nde eğitim gören sanatçı teknolojik bilgilerini ve heykel bilgilerini sentezleyerek formlar oluşturmaktadır. Sander elektrik akımını kullandığı işlerini kil, bronz, alüminyum ve çelik gibi malzemelerle oluşturmaktadır. Parçaların içine titreşimli otomatik modüller yerleştirerek formların hareketini sağlamaktadır. Sanatçının oluşturduğu böcek formları da bütün bu özellikleri içerisinde barındırmaktadır (www-rohan-sdsu-edu/~srosenbe/-6k)

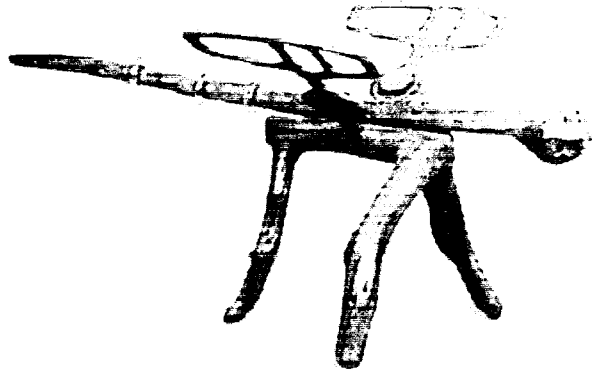


Resim 37 Sander Rosenberg

1932 İspanya doğumlu olan sanatçı Coomonte'nin işlerinden bazıları böcek formlarından oluşmaktadır. Sanatçının kendine özgü yorumuyla ortaya çıkardığı böcek formları mevcuttur.



Resim 38 Coomonte "Böcek 1"

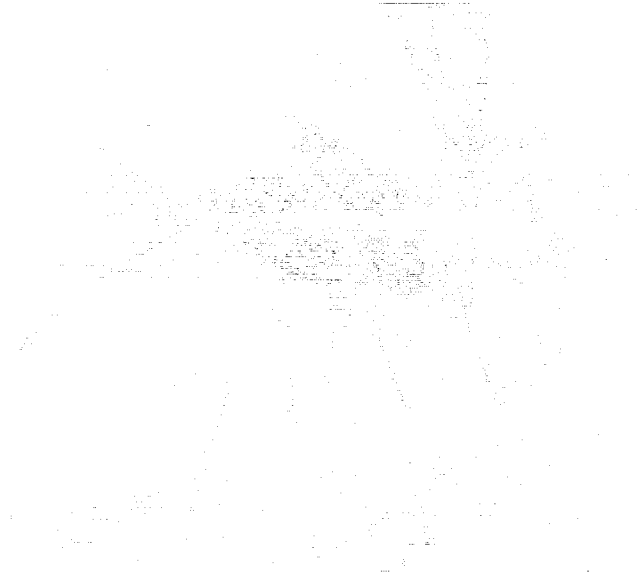


Resim 39 Coomonte "Böcek"

Bu aşamada internette yapılan araştırmalar sonucunda alışmalarında böcek konusuna yer veren sanatılara ve sadece ilgili yapıtlarının fotoğraflarına yer verilecektir.



Resim 40 Jan Kocner



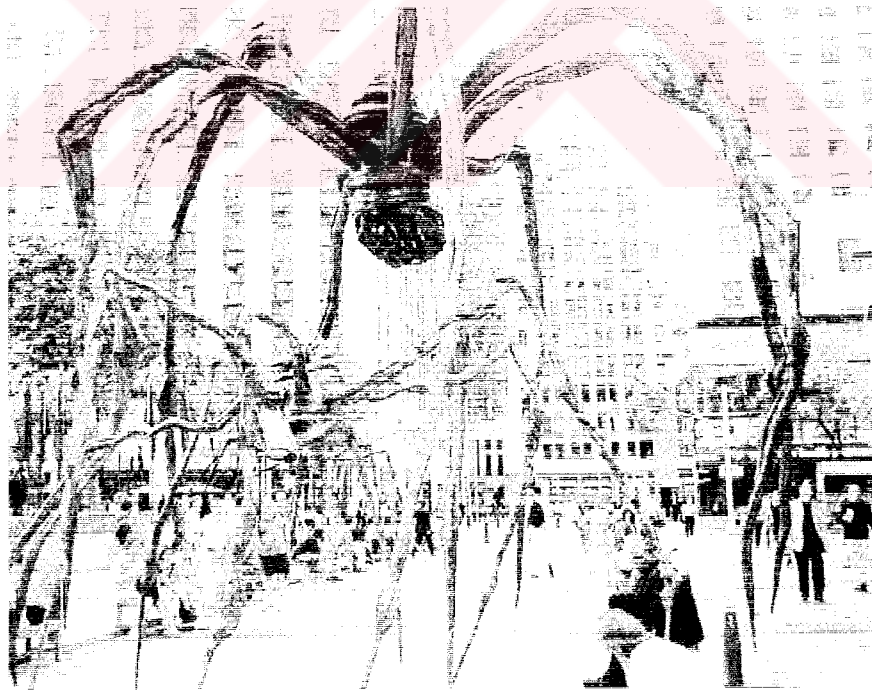
Resim 41 Krisna Reddy "Böcek 2"



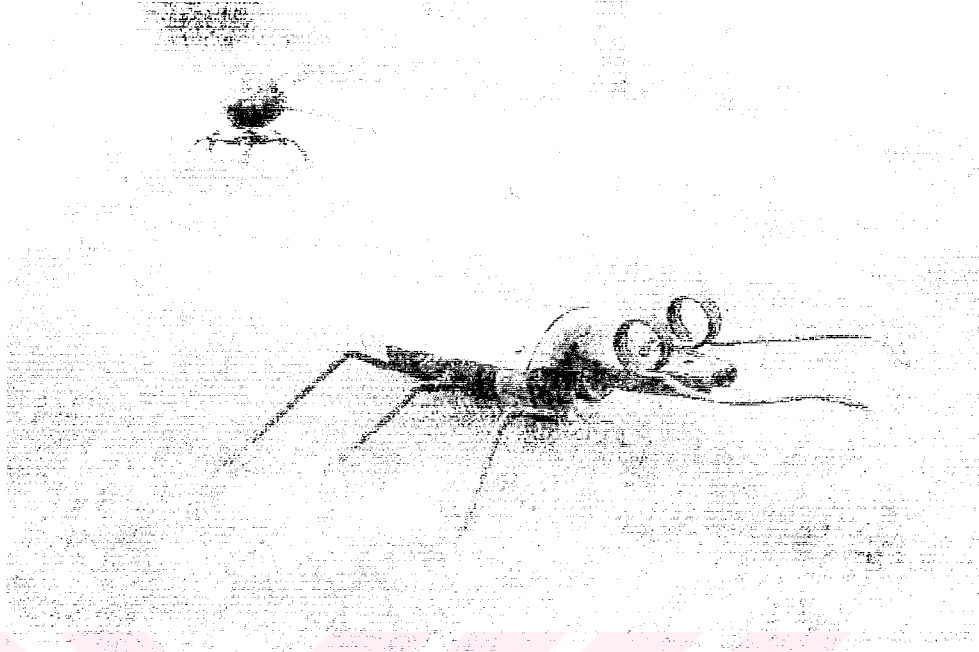
Resim 42 Krisna Reddy "Kelebek"



Resim 43 Louise Bourgeois "Örümcek"



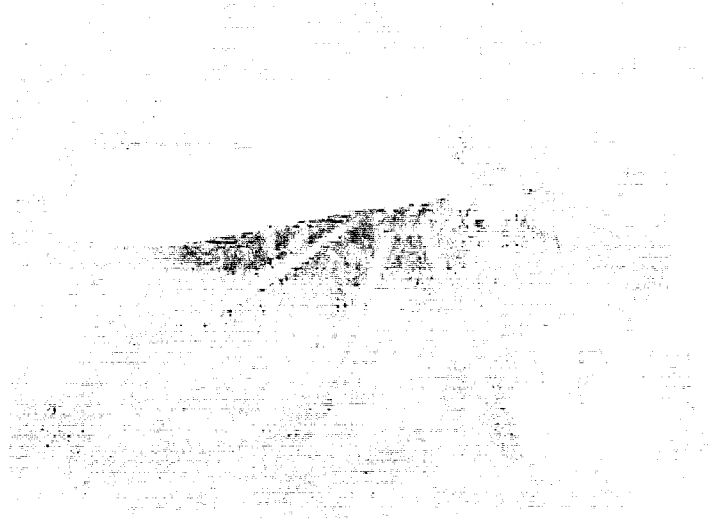
Resim 44 Louise Bourgeois "Enstelasyon"



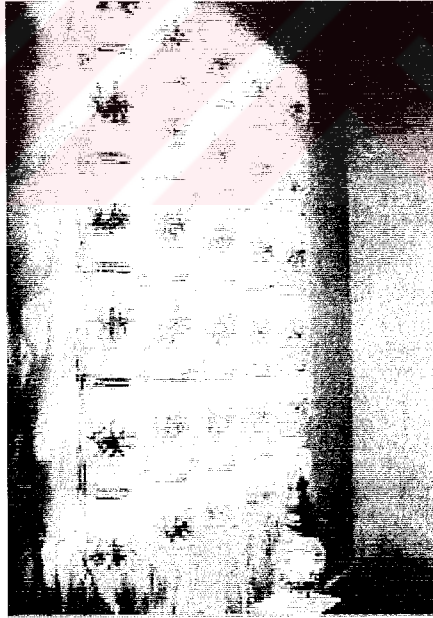
Resim 45 Ross "Böcekler"



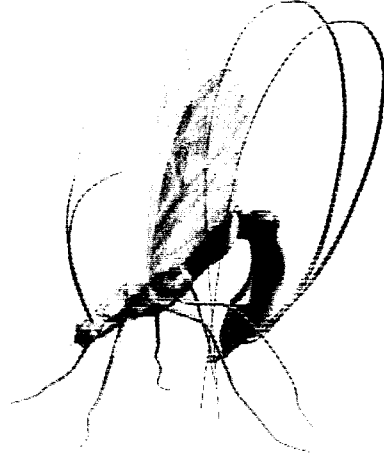
Resim 46 Ross, Böcek çalışmalarına örnek



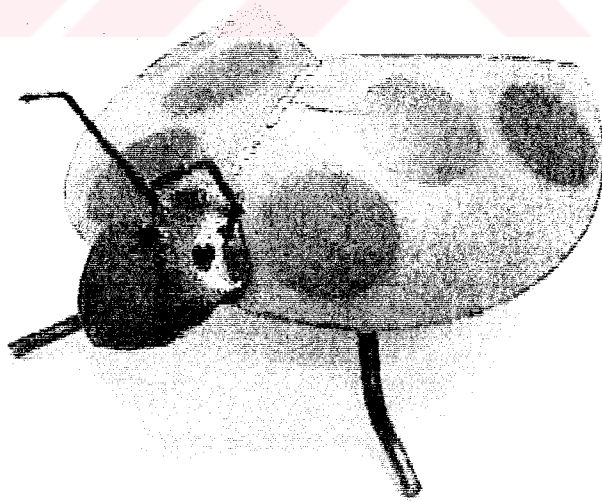
Resim 47 Ross, Böcek çalışmalarına örnek



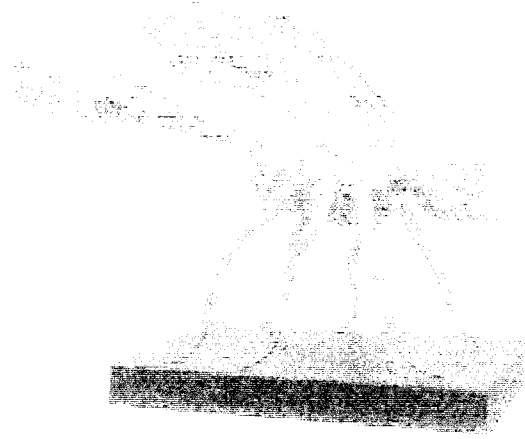
Resim 48 Woo Song Bang "Böcek Koleksiyonu" 2000



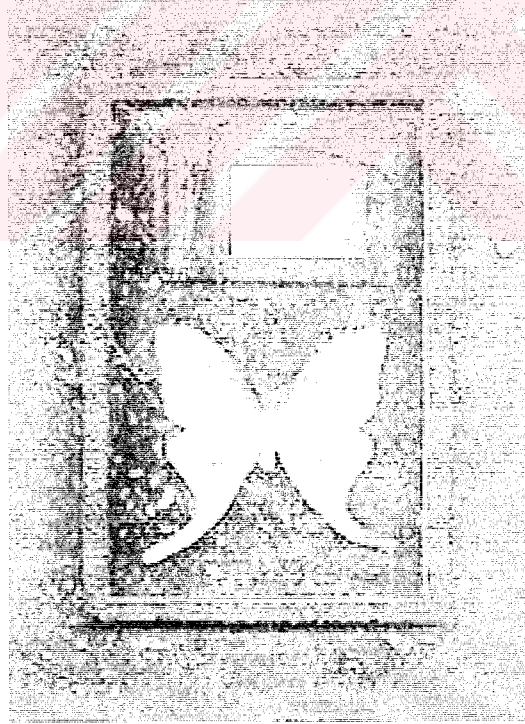
Resim 49 Babs Galaro



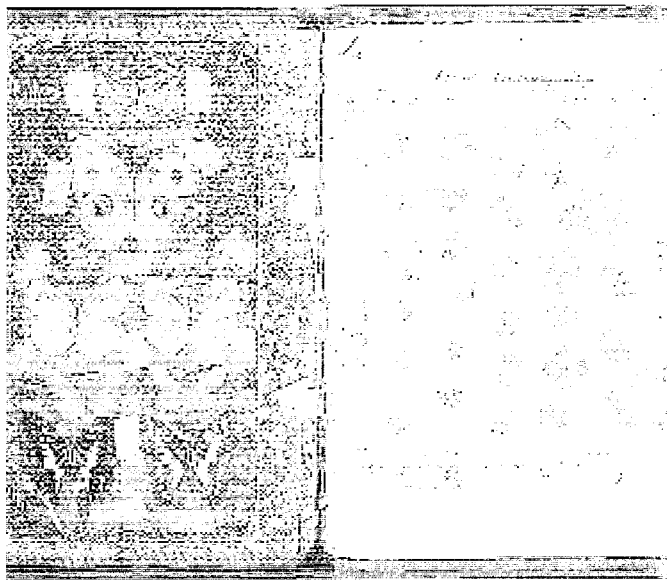
Resim 50 George Holancin "Uğur Böceği"



Resim 51 Raquil Rohusaas “Böcek”



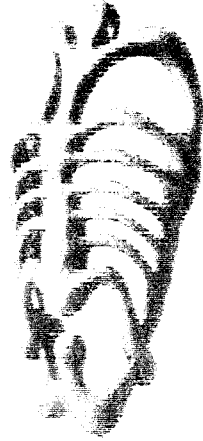
Resim 52 J. Seeley



Resim 53 J. Seeley



Resim 54 David Taylor



Resim 55 Sergei Lenkov "Böcek"



Resim 56 Germaine Richier "La Mante" 1946



Resim 57 Jacques Andre Boiffard, 1929

III. BÖLÜM

III.1.KİŞİSEL BİÇİM ARAYIŞINA YÖNELİK DENEMELER

Kişisel biçim arayışına yönelik formla ilgili denemelerde kullanılan yöntemler II.Bölümde de belirtildiği gibi seçilen doğa formlarının-böceklerin-soyutlanması ve doğadan algılanmış, zihinde imgeler olarak biriktirilmiş olguların yaratım sürecinde imgelem aracılığı ile yeniden kurgulanıp düzenlenmesi yöntemleri kullanılmıştır. Bu yöntemlere II.Bölümde ayrıntılı olarak değinildiğinden burada bu konulara tekrar değinilmeyecektir. Ancak hangi formun bu iki yöntemden hangisiyle tasarlandığı (biçimlendirildiği) formlar açıklanırken belirtilecektir.

III.1.1 ÖN ÇALIŞMALAR VE DENEMELER

Bu başlık altında tez çalışmalarına bir çeşit hazırlık gibi görülen denemelere ve işlere değinilecektir.

ÖN ÇALIŞMA I

BÖCEK I (45 x 40 x 17 cm)

Gövdeyi oluşturmak üzere 40 cm çapındaki çanak kalıbına, döküm kili kullanılarak iki ayrı döküm yapılmıştır. Bu iki ayrı çanak formun birbiriyle birleştirildiğinde kolay kolay deforme olmaması için yapılan dökümlerin cidar kalınlığının bir cm civarında olmasına özellikle dikkat edilmiştir. Kalıptan çıkarılan iki ayrı çanak formu nemini biraz atıp istenilen sertliğe geldiğinde birbiriyle birleştirilmiştir. Çanak kalıbına döküm yapıldığı sırada; bacak için oluşturulan kalıba da dört kez döküm yapılarak, dört ayrı bacak formu elde edilmiştir. Bacak

formlarından gövdeyi oluşturan diske benzer biçimin sağ ve sol alt kısımlarına ikişer adet eklenmiştir. Ekleme işlemine geçilmeden önce bacakların gövdeye birleştirilecek kısmı gövdeye uyumlu olacak şekilde kesilmiş, bacakların ekleneceği yerler işaretlenmiştir. Bacakların gövdeye ekleneceği yerlerden gövdeye delik açılması önemli bir ayrıntıdır. Bacaklar eklenirken, form ayağa kaldırıldığında bir denge problemi olmamasına özellikle dikkat edilmiştir. Bacakların eklenmesinden sonra ağız biçimini anımsatacak doku yapımına geçilmiştir. 'V' şeklinde kesilip alınan parçanın yerine, vakumlu döküm çamurundan fitiller eklenerek; bu fitillerin bazıları birbirine ya da gövdeye yedirilmiştir. Sucuklar arasındaki alçaklık-yükseklik ilişkisi ebeşuar yardımıyla ayarlanmıştır.

Doku kısmında bırakılan boşluğun, formun iç boşluğunu izleyiciye hissettirebilmesi bakımından önemli bir ayrıntı olduğu düşünülmektedir. Ayrıca teknik açıdan bakıldığında bu boşluk sayesinde kapalı formda ayrıca hava deliği açılma zorunluluğu ortadan kalkmaktadır. Bu şekilde tamamlanan form, sünger üzerinde yatık bir şekilde bekletilmiştir. Form deri sertliğine ulaşmadan ayağa kaldırılmamış ve rötüş aşamasına geçilmemiştir. Bu sertliğe geldiğinde ayağa kaldırılan formun denge problemi olup olmadığı kontrol edilmiş, formda denge problemi yaratan bacakların uçlarından kesilerek denge ayarlanmıştır. Deri sertliği kıvamındayken nemli süngerle rötüşlenen form, kuruduktan sonra bulaşık süngerinin dokulu kısmıyla tekrar rötüşlenip bisküvi pişirimine hazır hale getirilmiştir.

1000 °C'de bisküvi pişirimi yapılan form 1040 °C'lik endüstriyel mat beyaz sırla sırlanmıştır.

Bu form, bu çalışma esnasında oluşturulan böcek formlarının atası olarak görülmektedir. Çünkü imge ve imgelem aracılığı ile çeşitli geometrik biçimlerin birleştirilmesiyle oluşturulan bu form ilk ortaya çıktığında hissedilen; hareket eden bir canlı varlık izlenimi olmuştur ve bu izlenim böcek formlarının kapısının aralanmasını sağlamıştır. Bu etki formun doğal ortamda çekilen fotoğrafında daha çok hissedilmektedir.

Doğal ortamda çekilen fotoğrafta ayrıca; tek başına, yalnız ve uzaklara gitmek isteyen bir canlı-insansı duygulara sahip bir böcek- hissi ağır basmaktadır. Bu noktada imgelem aracılığı ile oluşturulmuş bu formda insan ile böcek formları arasında, duygusal bir özdeşlik kurularak böcek formlarına insansı özellikler de atfedilmiştir.



Resim 58 Böcek I (Doğal Ortamda)

Resim 59 Böcek I (Açık I)

Resim 60 Böcek I (Açık II)

ÖN ÇALIŞMA II**BÖCEK II (45 x 40 x 43 cm)**

Böcek I formunun ortaya çıkışıyla harekete geçen imgelem değişik fikirlere yol alınmasını ve bu konuda farklı denemeler yapılmasını sağlamıştır. Özellikle gövde biçimleri ve bacakların gövdeye olan oranları ve dokularla oynanılarak değişik olasılıklar elde edilebileceği düşünülmüştür.

Bu denemede ise Böcek I formunun gövdesi oluşturulurken kullanılan çanak kalıbı kullanılmıştır. Böcek I formu oluşturulurken dikkat edilen bütün teknik ayrıntılara bu form ortaya çıkarılırken de dikkat edilmiştir. Bu formun Böcek I formundan farkı gövde biçimi ya da boyutunda değil, bacakların boyutları ve doku kullanılmamasındadır.

Böcek II formunda, formun ön kısmı olduğu düşünölen tarafındaki iki bacak arka kısmındaki bacaklara oranla daha uzun bırakılmıştır. Böcek II formunda bacakların boyutları yön duygusu oluşturduğundan ayrıca doku kullanımına gidilmemiştir.



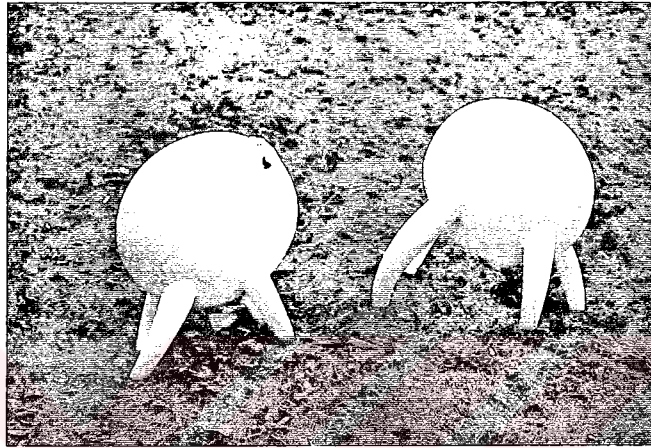
Resim 61 Böcek II (Açı I)

Resim 62 Böcek II (Açı II)

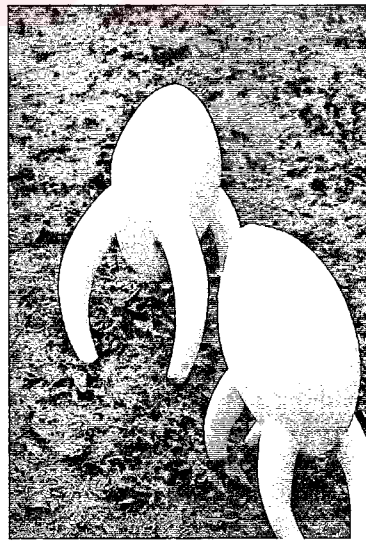
Bu formun bisküvi pişirimi olduktan sonra, gövde boyutları ve bacak biçimleri yönünden akraba olan Böcek I ve Böcek II formları doğal ortamda ikili olarak düzenlenerek fotoğrafları çekilmiş böylece bu formların birlikteyken bıraktıkları etki gözlemlenmiştir. Bu iki formun doğal ortamda birlikteyken çekilen fotoğraflarında yine hareket izlenimi öncelikli olarak göze çarpmıştır. Ayrıca bu iki form birlikte doğal ortamda düzenlendiğinde, birbiri ardısına gidiyormuş gibi bir etki bırakmaktadır. Bunun ise bir çeşit göç duygusunu uyandırdığı düşünülmektedir.

Oluşturduğu duygu bakımından tek başına da gözlemlenen Böcek I formu, Böcek II formuyla birlikte düşünüldüğünde Böcek I in tek başına

oluşturduğu duygusal etki tamamen değişmektedir. Uyanan gc duygusu, bir yerden başka bir yere birlikte hareket eden bcek topluluklarını aklıla getirebilmektedir.



Resim 63 Bcek I ve II birlikte (Doğal Ortamda)



Resim 64 Bcek I ve II Birlikte (Açı II)

ÖN ÇALIŞMA III

BÖCEK III (30 x 25 x 23 cm)

Bu denemede yine alçı kalıba döküm çamuru ile döküm yapılarak oluşturulan iki ayrı çanak formu birleştirilerek küreye daha yakın bir gövde şekli ortaya çıkarılmıştır. Boyut olarak Böcek I ve II'ye oranla daha küçük olan bu formda bacaklar da küçültülmüştür. Daha önceden hazırlanmış küçük bacak kalıbına döküm yapılarak oluşturulan üç adet bacak; gövdenin alt kısmından birbirine eşit uzaklıkta gövdeye eklenmiştir. Bu formda dört bacak yerine üç bacağın etkisi denenmiştir. Gövdenin şekline uygun olarak kesilip alınan daire şeklindeki boşluk, Böcek I' de doku yapımında uygulanan yöntemle doku oluşturularak doldurulmuştur. Dokuda bulunan boşluklar. Böcek I formunda olduğu gibi formun iç boşluğunu hissettirmekte ve forma ayrıca hava deliği açılması zorunluluğu ortadan kaldırılmaktadır.

1000 °C'de bisküvi pişirimi gerçekleştirilen bu form sırlanırken dokulu kısma Bakır Karbonat ve Bakır Oksit sürülüp formun tamamı 1040 °C'lik endüstriyel mat beyaz sırla sırlanmıştır. Bu şekilde böceğin ağız kısmı olarak düşünülen dokulu kısım ön plana çıkarılmıştır.



Resim 65 Böcek III (Açık I)



Resim 66 Böcek III (Detay)

ÖN ÇALIŞMA IV

MAVİ BÖCEK (40 x 35 x 10 cm)

Oldukça yassı 35 cm çapındaki çanak kalıbına döküm çamuru ile iki kez döküm yapılarak bu dökümlerin birleştirilmesiyle oluşturulan gövdeye bu sefer altı adet ufak bacak eklenmesi denenmiştir. Bu çeşit formların oluşturulmasında hep Böcek I'in açıklamasında değinilen şekillendirme teknikleri kullanılmakta ve aynı teknik ayrıntılara dikkat edilmektedir. Bu sebepten teknik şekillendirmeye ilgili bu aşamalar her formda tekrar tekrar açıklanmamaktadır. Bu formun ağız kısmı iki çanak biçiminin birleştirildiği kenardan, gövdenin dairesel görünümüne uygun olarak yarım daire şeklinde kesilip alınarak oluşturulmuştur. Kesilip alınan yerde kalan boşluk vakumlu döküm çamuruyla doldurulmuştur. Bu formda iç boşluğun gösterilmemesi tercih edilmiştir. Gövdesi oldukça yassı olan bu formun bacakları gövdeye oranla boyut olarak oldukça kısadır. Gövdenin yassılığının ve bacakların gövdeye oranla kısalığının formun gerilimini arttırarak forma olumlu yönde katkı sağladığı düşünülmektedir. Ayrıca bacakların birbirlerine olan açılarında farklılıklar denenerek böcek formunun hareket izlenimine katkı sağlanılmıştır.

Bu form sırlanırken böceklerin yanar döner kabuk renklerinden esinlenilmiştir. Bu sebepten dolayı raku tekniğinin bu yönde oluşturulabileceği görsel etkiden faydalanılmıştır. Formun tamamı 1000°C'lik endüstriyel turkuaz sırı, pistole ile sırlanmıştır. Ve raku pişirim tekniği kullanılmıştır. Raku pişirim tekniği ile oluşturulan redüksiyon ortamı sayesinde sır çok değişebilmektedir. Bu formda kullanılan turkuaz sırn yüzeyinde değişik renk ve doku etkileri oluşmuştur. Bu etkiler ise geometrik ve çok yalın olan formun yüzeyin hareket kazandırmıştır. Ve istenilen yanar döner böcek kabuğu etkisi yakalanmıştır. Bu form raku pişiriminde fırından redüksiyon ortamına

doğru alınırken; kullanılan döküm çamurunun hassasiyeti dolayısıyla, fırından çıkarıldığındaki sıcaklık farkı şokuna dayanamayarak parçalara ayrılmıştır. Bu parçalar daha sonra bir araya getirilerek form oluşturulmuştur. Bu genellikle istenen bir durum olmamakla birlikte bu özelliğın de forma olumlu yönde etki sağladığı düşünölmektedir. Çünkü yapıştırılan parçadaki çatlak izleri oldukça yalın olan gövde yüzeyini alanlara bölmekte ve yüzeye hareket kazandırmaktadır. Bu sebeple çatlak izleri Mangan Oksit geçilerek iyice belirgin hale getirilmiştir.



Resim 67 Mavi Böcek (Açı I)



Resim 68 Mavi Böcek (Açı II)

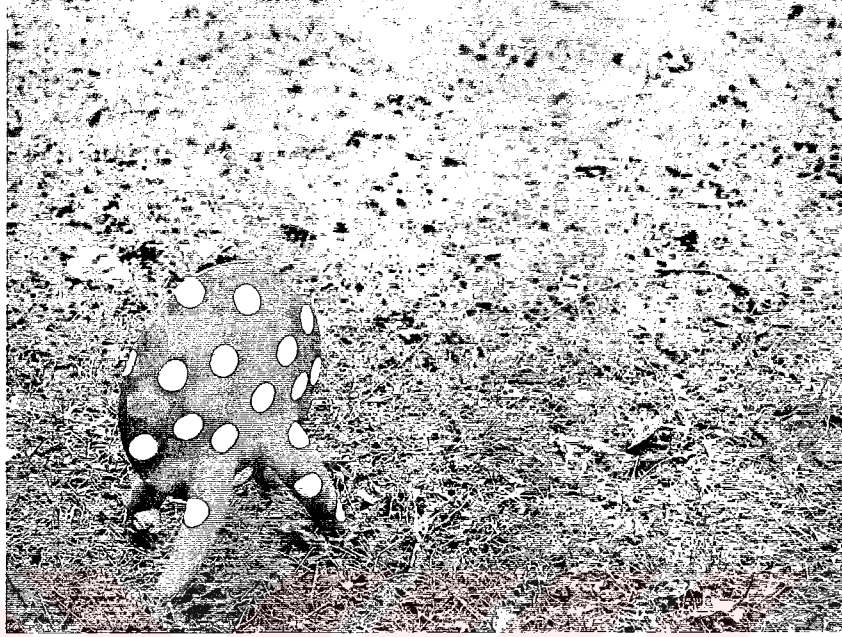
Raku pişiriminde döküm çamurunun sıcaklık farkının şokuna dayanma direnci düşük olmasına rağmen, döküm çamurunun sırda daha iyi etki verdiğini düşünüldüğünden bu risk göze alınabileceği gibi, bazen oluşan çatlak ya da ayrılmaların da artistik yönden kullanılabilceği düşünülmektedir. Eğer bahsedilen bu özelliğin tasarlanan forma katkı sağlamayacağı düşünülüyorsa, teknik olarak farklı çözümlere gidilebilir yada raku pişirimine daha dayanıklı çamurlar kullanılabilir. Bu da formla ve malzeme ile ilgili kişisel bir tercihtir.

ÖN ÇALIŞMA V

BENEKLİ BÖCEK (16 x 18 x 9 cm)

Bu denemede ise gövde boyutu oldukça küçültülerek, bunun formda yarattığı etki gözlemlenmiştir. Ağız kısmı yine gövde şekline uygun olarak yarım daire şeklinde kesilerek, Mavi Böcek formunun açıklamasında bahsedildiği gibi oluşturulmuştur. Bu küçük boyuttaki böcek formunun dört bacaklı olması tercih edilmiştir. Bu formda bisküvi pişirimi 1000 °C'de yapılmıştır. Formun yüzeyinin çeşitli yerlerine daire şeklindeki yapışkanlı çıkartmalardan yapıştırılarak çıkartmaların yapıştırıldığı bu kısımların formun pişme renginde kalması sağlanmıştır. Bu formda beneklerin nasıl görüldüğünü kısa zamanda görebilmek için sır yerine, kırmızı parlak renkte spreyci boya kullanılmıştır. Böylece yapılan deneme ile beneklerin formda nasıl durduğu gözlemlenmiştir. Bu form daha sonra tekrar uygulamaya geçilseydi ve bir deneme olarak kalmasaydı elbetteki formun renklendirilmesinde sır kullanılacaktı. Spreyci boyanın kullanılmasındaki amaç sadece daha kısa sürede beneklerin yarattığı etkiyi gözlemlemektir. Aslında beneklerin boyutları ve yüzeyde dağılımı ile oynanarak farklı etkilere ulaşma imkanı vardır. Ancak bu imkanın üzerine gidilmemiş ve çalışmaların farklı bir yönde ilerlemesi tercih edilmiştir.

Benekli böcekte rengin ve beneklerin verdiği etkinin neşe, şirinlik olduğu düşünülmektedir. Formun boyutlarının küçüklüğünün psikolojik etkisi dış mekanda daha çok hissedilmektedir. Bu deneyde böceklerin insan üzerinde bırakabildiği olumsuz psikolojik etkilerden tamamen uzaklaşılarak, sempatik bir böcek formu oluşturulmuştur.



Resim 69 Benekli Böcek

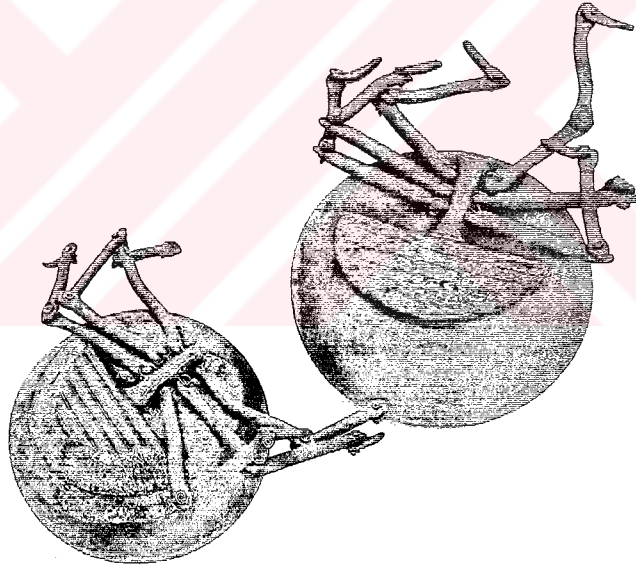
ÖN ÇALIŞMA VI

SONAVA'S (23 x 40 x 12 cm)

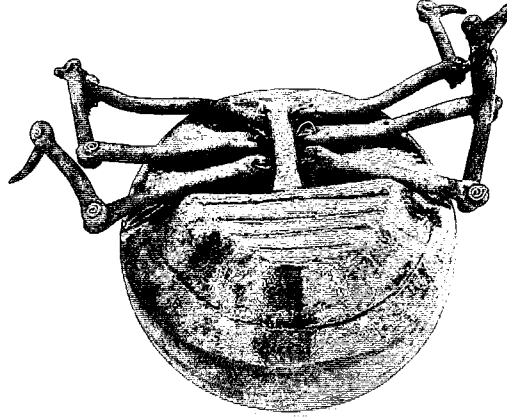
Bu form; ters dönmüş böcek formlarının başlangıç noktasıdır. Form oluşturulurken ters dönmüş bir böceğin, insan üzerinde bıraktığı duygusal etki hedeflenmiştir. Ters dönmüş bir böceğin insan üzerinde bıraktığı duygusal etkiler ne olabilir? Böcek; ters döndüğünde kendi ayakları üzerine basamaz, küçük çaresiz, yardıma muhtaçtır ve incecik bacakları sürekli hareket halinde titreşmektedir. Burada böceğin bu ters dönme hali ile insanların zaman zaman kendi iç dünyalarında bocalamaları-ters dönmeleri- arasında bir ilişki kurulmuştur.

Ters dönmüş böcek fikri ilk akla geldiğinde; böceklerin tersten nasıl görünebileceği gerçek böceklerde, bu şekilde çekilmiş böcek

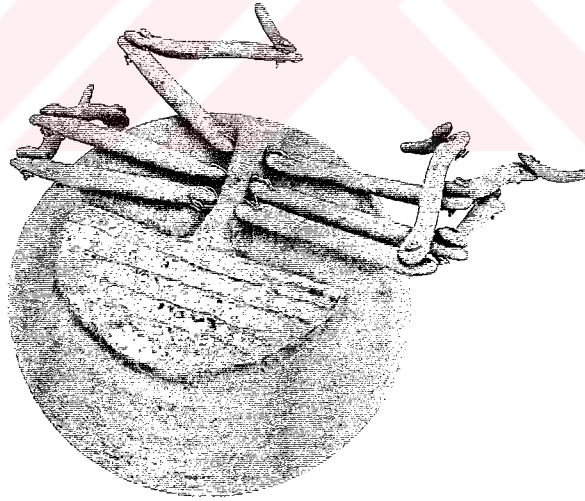
fotoğraflarında ve biyolojik çizimlerde gözlemlenmiştir. Bu gözlemler yapılırken böceğin alt kısmının fiziksel yapısı, böceğin bacaklarını hareket ettiriş biçimi, bacakların gövdeden çıktıkları yer ve kendi içinde üç parçadan oluşan tek bir bacaktaki eklem yerleri özellikle dikkate alınan özelliklerdir. Bütün bu gözlemler sonucunda bu ters dönmüş böcek görüntüleri soyutlanmıştır. Bu soyutlama yapılırken, böceğin alt kısmının fiziksel yapısı sadeleştirilmiş, bazı parçalar tamamen atılmıştır. Sadeleştirilen kısımlarda ise geometrik bir düzen amaçlandığından; doğadaki biçim olduğu gibi değil, bir yorumla ortaya konmuştur.



Resim 70 Sonava's (İkili)



Resim 71 (Form I)



Resim 72 (Form II)

Böceklerin gövdelerinin genel geometrik yapıları oldukça farklı olabilmektedir. Bu form için yarım küreye benzeyen bir gövde

amaçlanmıştır. Gövdeler çamur tornasında kırmızı çamur ile yarım küre şeklinde tamamen kapalı formlar olarak biçimlendirilmiştir. Çapları 15 cm ve 17 cm olan iki ayrı gövde söz konusudur. Bu parçalara belirli bir sertliğe gelmeden herhangi bir ek ya da müdahale yapılmamıştır. Parçaların kırmızı kil ile şekillendirilmesi daha dikkatli hareket etmeyi gerektirmiştir. Parçalar istenilen sertliğe geldiğinde; I. parçada belirlenen yarım daire şekline benzeyen geometrik alana elde hazırlanan fitiller yapıştırılmıştır. Bu fitiller, belirlenen geometrik alanda sınırlı kalacak şekilde belli bir düzende yerleştirilmiştir. Bahsedilen yarım daireye benzeyen alan, her tarafı kapalı yarım küreye benzer formun, üstte kalması planlanan kısmında belirlenmiştir. Daire şeklindeki bu kısmın yarısında belirlenen yarım daire şeklindeki alana fitiller belli bir düzende yapıştırıldıktan sonra, geriye kalan diğer yarım daire şeklindeki alanın ortasına, eklenen fitillere dik olacak şekilde bir parça daha eklenmiştir. Bu parça üzerinde belirlenen üç noktadan bacakların çıkması planlanmıştır. Belirlenen bu üç noktaya delik açılmıştır. II parçaya da yine aynı şekilde fitiller ve bacakların çıkacağı bir parça eklenmiştir. Bu formun diğerinden farkı gövdenin boyutu ve gövde üzerinde belirlenen alana eklenmiş fitillere yapılan müdahaledir. Burada eklenen fitillere belirli aralıklarla parmak bastırılarak bir doku oluşturulmuştur. İki ayrı formun altına hava deliği açılıp rötüşlendikten sonra dikkatli ve yavaş bir şekilde kurumaları sağlanmıştır. Gövdeler kurumaya bırakıldığı sırada bacakların şekillendirilmesine geçilmiştir. Kırmızı kille elde fitil açma yöntemi kullanılarak oluşturulan bacak parçalarına birbirlerine eklenecekleri yerlerden delikler açılmıştır. Tek bir bacak üç ayrı parçadan oluştuğundan, tek bir bacak formu için on sekiz ayrı bacak parçası şekillendirilmiştir.

Ayrı ayrı kurutulan bütün bu parçaların 900 °C'de bisküvi pişirimleri yapılmıştır. Gövdeler bazı kısımları sırlanıp bazı kısımları sırsız bırakılarak raku tekniği ile pişirilmiştir. Bacak parçaları ise sırsız

bırakılıp sadece islenmeleri sağlanmıştır. Raku pişirim tekniği sayesinde sırlanan yüzeylerde böcek kabuğu renklerine benzer yanar döner etki sağlanmıştır. Parçaların montajlanıp bütün haline getirilmesi aşamasında, bacak parçalarının birbirine ve gövdeye eklenmesinde bakır tel kullanılmıştır. Bakır telin normal renginin forma uymayacağı düşünüldüğünden, telin rengi ısıtılarak karartılmıştır.

III.1.2. ÇALIŞMALAR

Bu çalışmalarda ön çalışmalar için kullanılan yöntem ve teknikler kullanılmıştır. Çalışmalar yine iki ayrı yöntemle ilerlemiştir. Bu iki yöntemden biri soyutlama, diğeri ise imgelem aracılığı ile imgelerin yeniden kurgulanıp düzenlenmesidir.

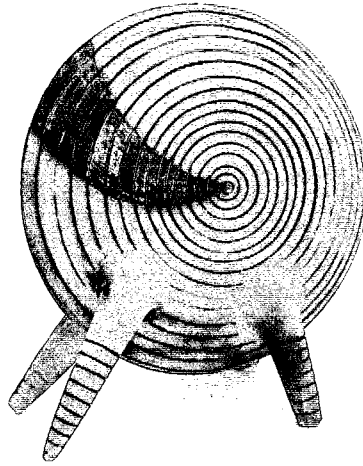
ÇALIŞMA I

ÇİZGİLİ BÖCEK (38 x 20 x 35 cm)

Bu böcek çalışmasının temelinde ön çalışmalar kısmında anlatılan Böcek I, Böcek II, Böcek III, Mavi Böcek, Benekli Böcek gibi formlardaki fikirler esastır. Ancak bu formun teknik özellikleri diğelerinden biraz farklıdır. Bu form açıklanırken sözü geçen diğere formlardan farklı olan yönlerine özellikle değinilecektir.

Gövde, kırmızı çamurla şablon tekniği ile oluşturulmuş iki çanak formunun birleştirilmesiyle meydana getirilmiştir. Bacaklar, bacak kalıbına kırmızı çamur basılarak oluşturulmuştur. Form kırmızı çamurdan gerçekleştirildiği için risklidir. Özellikle birbirine birleştirilen çanak formlarının kuruma esnasında birleştirildikleri yerden ayrılma, çatlama

riskine karşı, kuruma süresi mümkün olduğunca uzatılarak gerekli önlemler alınmıştır. Gövde belli bir sertliğe geldiğinde, üzerindeki çizgiler oluşturulmuştur. Bu çizgiler tornaya sabitlenen form üzerinde, torna yavaşça dönerken ebeşuar yardımıyla oluşturulmuştur. Çizgilerin derinliği çok fazla değildir. Bunun sebebi ise derin çizgilerin kırmızı çamurda, çatlamaya neden olabilme olasılığıdır. Çizgiler merkezden başlayıp dışa doğru genişleyen daireler oluşturmaktadır. Bu çizgisellik daha sonra gövdeye eklenecek olan bacak formlarına da taşınmıştır. Gövde üzerinde belirlenen merkezden kenarlara doğru genişleyen 'V' şekline benzeyen sınırlı bir alanın yüzeyi düzeltilmiş, çizgiler yok edilmiştir. Bu belirlenen alan daha sonra siyah astarla kaplanmıştır. Bacakların eklenmesiyle tamamlanan form, belli bir süre yatar pozisyonda bekletilmiştir. Özellikle çizgilerde kalabilecek çapaklar ebeşuar yardımıyla temizlenerek rötüşlenen form kurumaya bırakılmıştır.



Resim 73 Çizgili Böcek (Açı I)

Formun bisküvi pişirimi 900 °C'de yapılmıştır. Sır aşamasında endüstriyel metalik siyah sır form üzerine sürülerek, sıranın özellikle çizgilere girmesi sağlanmıştır. Bu sayede çizgiler daha belirgin hale getirilmiştir.



Resim 74 Çizgili Böcek (Açık II)

Bu formda çizgilerin yok edilip astarlandığı kısım yön duygusu vermektedir. Bacakların uzunlukları farklılaştırılarak hareket etkisi arttırılmıştır. Derin olmayan dairesel çizgiler ise hem formun gövdesinin dairesel yapısını destekleyerek çok yalın olan genel yapıya hareket kazandırmakta hem de böceğin hareketlerinin hızlılığını simgelemektedir.

ÇALIŞMA II

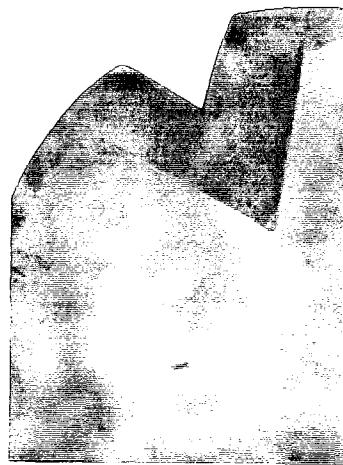
BÖCEK IV (20 x 15 x 23 cm)

Bu çalışmada Böcek I formu şekillendirilirken dikkat edilen esaslar dikkate alınmıştır. 20 cm çapındaki iki çanak kalıbına döküm çamuru kullanılarak yapılan dökümle oluşturulan iki çanak formunun birleştirilmesiyle gövde oluşturulmuştur. Küçük bacak kalıbından elde edilen dört bacak, gövdeye, Böcek I'in açıklanmasında bahsedilen aynı teknik ayrıntılara dikkat edilerek eklenmiştir. Bu formun gövdesinden böceğin ağız kısmını ve yönünü belirtmek üzere kesilen 'V' şeklindeki kısmın boş bırakılması, formun iç boşluğunun da hissedilmesi açısından önemlidir.

1000 °C'de bisküvi pişirimi yapılan formun sır aşamasında raku pişirim tekniği kullanılmıştır. Ancak bu sefer sırlanan alan değil sırlanmayan alan daha fazla bırakılarak farklı bir etki oluşturulmaya çalışılmıştır. Kesilip alınan 'V' şeklindeki ağız kısmını destekleyecek şekilde belli bir kalınlıkta 'V' şeklinde belirlenmiş alan 980 °C'lik endüstriyel kırmızı sırla sırlanarak raku pişirimi yapılmıştır sırlanmamış alandaki açıklık koyuluk ve dokular redüksiyon ortamı oluşturulurken talaş yerine kuru yaprak kullanılması sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu sayede böceğin yaşadığı doğal ortamdan izler forma taşınabilmiştir ve yüzey hareket kazanmıştır.



Resim 75 Böcek IV (AçI I)



Resim 76 Böcek IV (Detay)

ÇALIŞMA III

BÖCEK V (40 x 35 x 10 cm)

Bu çalışma Mavi Böcek adlı çalışmada anlatıldığı biçimde şekillendirilmiş ve aynı teknik ayrıntılara dikkat edilmiştir. Bu çalışma döküm çamuru ve döküm yöntemi ile şekillendirilmiştir. Bu çalışmanın Mavi Böcek adlı çalışmadan farkı, bacakların birbirine olan açıları ve kullanılan sırdır. Bacakların birbirine olan açıları ile oynanarak hareket izlenimi arttırılmıştır. Mavi Böcek adlı çalışmada bacakların tamamı yere basarken, bu çalışmada bacakların tamamı yere basmamaktadır. Bazı bacakların dengeyi sağlayacak kadar yere basması, diğerlerinin basmaması formu durağanlıktan uzaklaştırmıştır.

Formun bisküvi pişirimi 1000 °C’de yapılmıştır. Sır pişiriminde, raku pişirim tekniği uygulanan formun tamamı krakle sır ile sırlanmıştır. Formun ağız kısmı sırsız bırakılmıştır.

Krakle sırn gövdenin yüzeyinde oluşturduğu çatlakların böcek kabuğu görünümüne katkı sağladığı düşünülmektedir.



Resim 77 Böcek V (Detay)



Resim 78 Böcek V (Açık)

ÇALIŞMA IV

İSİMSİZ (55 x 28 x 30 cm)

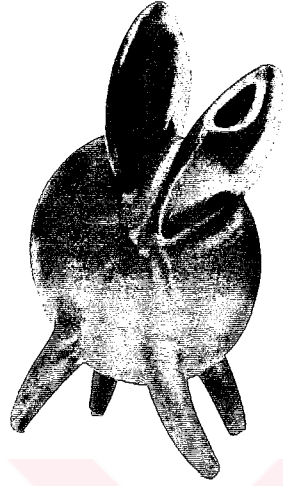
İki parçadan oluşan bu çalışmada; diske benzer gövdeye sahip dört bacaklı formlara, gövdeden daha küçük boyutta diskler eklenmiştir. Birinci parçada gövdeden küçük olan tek bir disk formu diğer disk formuna geçirilmiştir. Küçük diskin, büyük diske geçirilebilmesi için küçük diskte diğer formun biçimine uyabilecek bir boşluk oluşturulmuştur. Bu boşluk belirlenen kısmın kesilip alınmasıyla elde edilmiştir. Küçük disk bu boşluk sayesinde büyük diske (gövdeye) geçirilebilmiştir. Gövdeye geçirilen parça, gövdeye eklenmiştir. Küçük diskte yuvarlak biçime uyum sağlayacak yarım daire biçimindeki ağız oluşturulmuştur. bu ağzın kapalı olması tercih edilmiştir. Çalışmayı oluşturan ikinci parçada ise gövdeye bir yerine iki ayrı küçük disk formu, birbirlerine ve gövdeye olan açılına dikkat edilerek eklenmiştir. Ekleme işlemi birinci parçada bahsedildiği şekilde gerçekleştirilmiştir. Eklenen bu iki küçük diskte birbirine göre farklı yönlerde oluşturulan ağız biçimlerinden biri kapatılmış, diğeri ise formun iç boşluğunu gösterecek biçimde açık bırakılmıştır. Küçük disklerin gövdeye eklendiği yerlerde gövdede delik açılması ihmal edilmemiştir.

1000 °C'de bisküvi pişirimi yapılan parçalar 980 °C'lik endüstriyel mavi sırla sırlanmıştır. Kullanılan sır kalın ve ince geldiği yerlerde farklı renk efektleri oluşturabilmektedir. İnce ya da kalın atılmasına göre kahverengi veya mavi etki bırakan sırnın bu özelliği formlarda kullanılmıştır. Pistole ile atılan sır bazı açılardan daha kalın, bazı açılardan daha ince atılarak aynı form üzerinde farklı renk efektleri geçişli olarak varolabilmiştir.

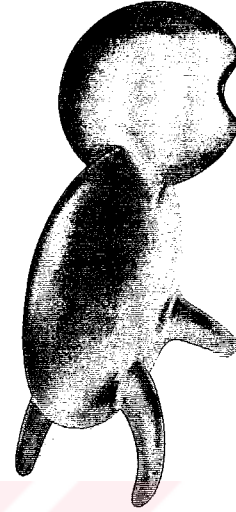
Bu ikili formdaki her bir böceğin yiyecek taşıyan böcekleri simgelemesi planlanmıştır.



Resim 79 İsimsiz (İkili)



Resim 80 İsimsiz (Form I)



Resim 81 İsimsiz (Form II)

ÇALIŞMA V

BÖCEK VI (50 x 55 x 30 cm)

Üç bacaklı olması planlanan böcek formunun gövdesi iki ayrı parçadan oluşturulmuştur. Birbirine eklenen bu iki ayrı parçanın ortaları boştur. Gövdenin içi iki yandaki bu boşluklardan görülebilmektedir. Gövdenin bir tarafına iki, diğer tarafına tek bacak eklenerek form oluşturulmuştur.

1000 °C'de bisküvi formu yapılan bu form 1000 °C'lik endüstriyel mat siyah sırla sırlanmıştır.



Resim 82 Böcek VI

ÇALIŞMA VI

DÜŞTÜM DÜŞÜ-YORUM (60 x 55 x 100 cm)

Disk formuna yakın biçimdeki bu form döküm çamurundan alçı kalıba döküm tekniği ile şekillendirilmiştir. Bu formda bacaklar kullanılmamış, bunun yerine böcek etkisi uyandırması için forma metal çubuklar eklenmiştir. Anten duygusunu vermesi hedeflenen teller gövdenin yuvarlaklığına uygun olarak dairesel bir biçimde kullanılmışlardır. Bu dairesel biçim kolay kolay bozulmasın diye kalın bir tel tercih edilmiştir. Döküm tekniği ile şekillendirilen formun yönünü belli etmek ve antenlerin çıkacağı yerin hazırlanması için belirlenen alan vakumlu döküm çamuru eklenerek biraz kalınlık kazandırılmıştır. Bu ek yapılan alanda plastik bir hareket oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu alanın

alt kısmında kalan, daha kalın görünen tarafa antenlerin monte edileceği delikler açılmıştır.

1000 °C'de bisküvi pişirimi yapılan form hazırlanan düşük dereceli gümüş nitratlı ve kromlu bir sırla sırlanmıştır. Redüksiyon ortamında fırın içerisinde çıra ile yapılan işleme ile sırsız yüzeyler gri tonlarına dönmüş ve sırlı yüzey üzerinde de bu tekniğe özgü efektler elde edilmiştir.

Sırlama işlemi tamamlandıktan sonra yarım daire şeklindeki krom nikel tellerin ucu daha önceden açılmış oyuklara geçirilerek yapıştırılmıştır. Bu şekilde son halini alan form, kendi içi özel olarak hazırlanmış standda sergilenmektedir. Formun standın merkezine değil de kenarına yakın yerleştirilmesindeki amaç ise yuvarlanacak, düşüverecek, hareket halindeymiş gibi görünen bir böcek formu oluşturma düşüncesindedir. Bu sayede gerilimin arttırılabileceği düşünülmüştür.

Bu formlar oluşturulurken bazen bir bitkinin ya da başka bir şeyin ucunda, kıyısında kolaylıkla dengede durabilen, her an düşecekmiş gibi görünse de dengesini koruyan böcekler düşünülmüştür.



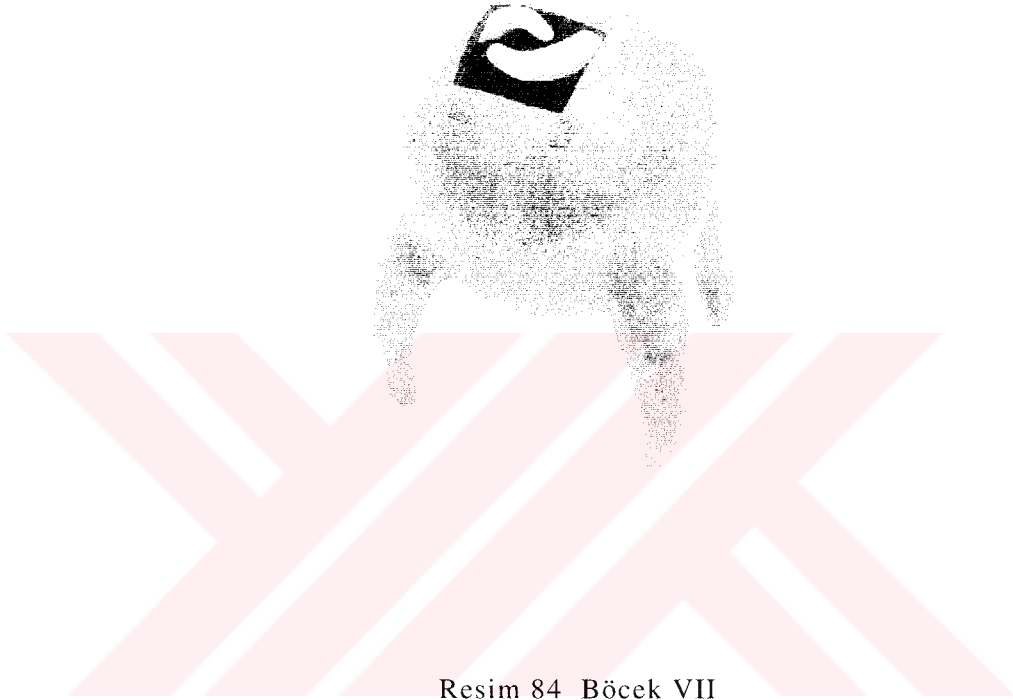
Resim 83 Düşüm Düşü-yorum

ÇALIŞMA VII

BÖCEK VII (20 x 20 x 25 cm)

Kırmızı çamurla çamur tornasında şekillendirilen gövdeye, alçı kalıba kırmızı çamur basılarak oluşturulan üç bacak formu eklenmiştir. Gövdenin uygun görülen bir yerinden kare şeklinde bir alan kesilip alınarak bir boşluk bırakılmıştır. Bu boşluğa pişirimden sonra yapışacak iki küçük parça kırmızı çamurdan elde hazırlanmıştır.

900 °C’de bisküvi pişirimi yapılan parçanın, sır pişirimi raku tekniği ile gerçekleştirilmiştir. Belirlenen alanlar endüstriyel sırla sırlanmıştır. Son olarak çamurun kendi pişme renginde kalan küçük parçalar boşluğa istenen biçimde yapıştırılarak form tamamlanmıştır.



Resim 84 Böcek VII



Resim 85 Böcek VII (Detay)

ÇALIŞMA VIII

İSİMSİZ (250 x 100 x 15 cm)

İmgelem aracılığı ile böcekler hakkında oluşturulan böcek formlarının açıklanmasından sonra soyutlama yöntemi ile oluşturulan çalışmaların açıklanmasına geçilmiştir. Bu çalışma tersten görünen böcek biçimleri incelenerek, bu biçimlerden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Çalışmada esas alınan ters dönmüş böceğin bıraktığı duygusal etki ve ters dönmüş böcek görüntüleridir. Bu formlar Ön Çalışma VI ' da anlatılan fikirleri barındırmaktadır. Ve ters dönmüş böcek biçimleri incelenerek soyutlama yöntemiyle oluşturulmuştur.

Böcek gövdeleri birbirlerinden çok farklı biçimlerde olabilmektedir. Bu çalışma için oval ve yassı bir gövde biçimi uygulanmıştır. Ters dönmüş böceklerin alttan nasıl göründükleri incelenerek soyutlama yapılmış, amaca hizmet etmeyecek parçalar yok sayılmıştır. Gövde üzerinde böceğin karın bölgesindeki yapıyı simgelemek üzere, gövdenin genel oval yapısına uygun yalın hareketlere sahip birimler oluşturulmuştur. Büyükten küçüğe doğru giden bir araya getirildiğinde bir bütün oluşturan dört ayrı birim düşünülmüştür. Bu birimler aralarında bırakılan aralıklara göre, gövde biçiminin üste gelecek düz kısmının yaklaşık olarak yarısını kaplamaktadır. Bacakların çıkacağı kısım bu parçalardan en büyüğüne dik şekilde, geriye kalan yarıya yerleştirilmektedir.

Gövde, karın bölgesindeki hareketi sağlayan dört birim ve bacakların çıkacağı parçaların çekirdekleri alçıdan yontularak oluşturulmuştur. Oluşturulan her bir parçanın alçı kalıbı alınmıştır.

Döküm yapılabilecek kadar kuruması beklenen kalıplara döküm kili ile döküm yapılmıştır.

Üç ayrı böcek formu yapılabilmesi için her kalıba üçer tane döküm yapılmıştır. Gövde yassı ve geniş olduğundan kururken ve bisküvi pişirimi yapılırken dikkatli olunmuş, çeşitli önlemler alınmıştır. Yine her bir böceğin bacakları için on sekiz ayrı parça elde şekillendirilmiştir. Bacaklar şekillendirilirken ince ahşap bir çubuk kullanılmıştır. Kullanılan yöntem sayesinde içi boş, istenilen incelikte seramik çubuklar oluşturulabilmiştir.

Üç ayrı böceği oluşturacak bütün parçaların yapımı tamamlandıktan sonra, rötüşlenen parçalar kurumaya bırakılmıştır.

Bütün bu parçaların ayrı ayrı çalışılma nedeni ise değişik düzenleme olanaklarına kapı aralamaktadır. Bir başka sebep ise aynı form üzerinde değişik pişirim teknikleri kullanılarak sırlanmış parçaların bir araya getirilerek bütünü oluşturabilme avantajından faydalanabilmektedir.

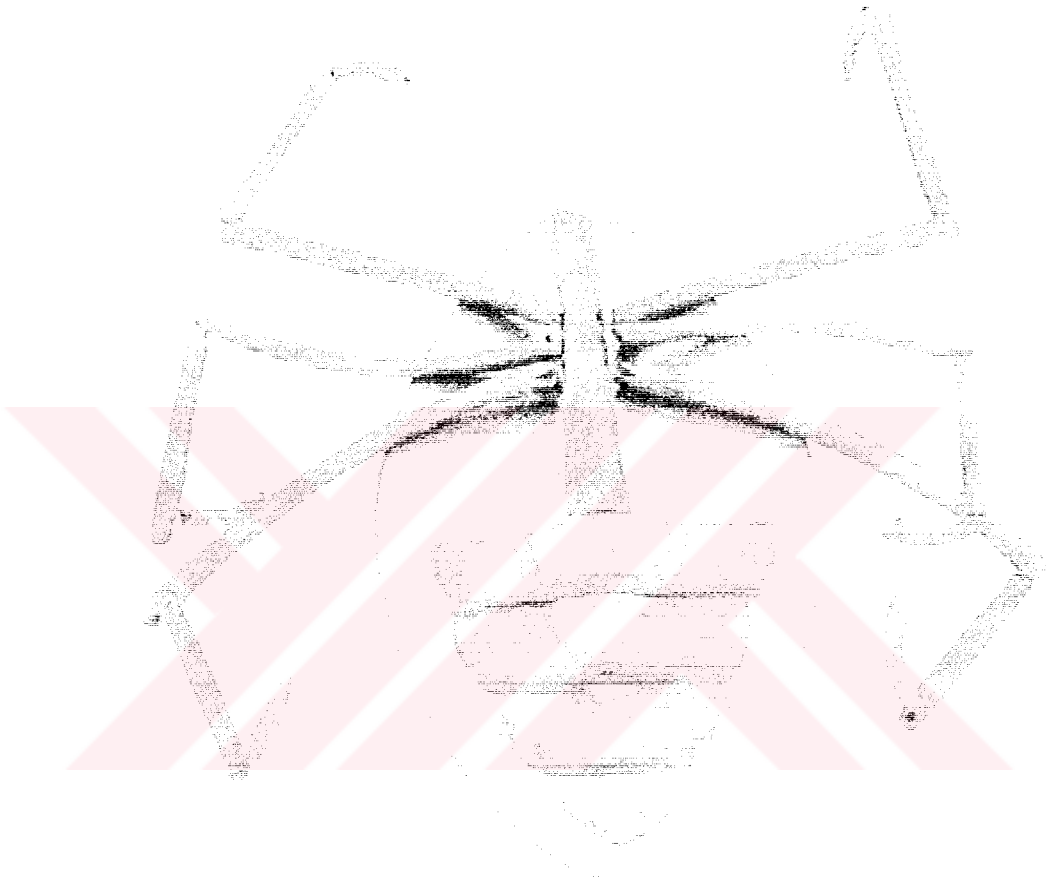
Parçaların tamamının bisküvi pişirimi 1000 °C'de yapılmıştır, Parçalardan birincisinin gövdesi 980 °C'lik endüstriyel mat siyah sırla sırlanarak elektrikli fırında pişirilmiştir. Birinci parçanın karın bölgesini oluşturacak dört parça 900 °C'lik kırmızı sırla sırlanarak elektrikli fırında pişirilmiştir. Sır gövdeye pistole ile atılırken, gövde üzerindeki dört parçaya fırça ile sürülmüştür. Bunun sebebi gövdede homojen bir siyah, diğer parçalarda ise sırnın değişen kalınlığına göre değişen efektler elde edilmek istenmesidir. Birinci parçanın geriye kalan kısımları redüksiyon ortamında islenmiştir.

İkinci parçanın gövdesi ve gövde üstündeki parçalar 1000 C'lik krakle sırla sırlanmış ve raku pişirim tekniği uygulanmıştır. Bacak parçaları sırsız bırakılarak redüksiyon ortamında işlenmeleri sağlanmıştır.

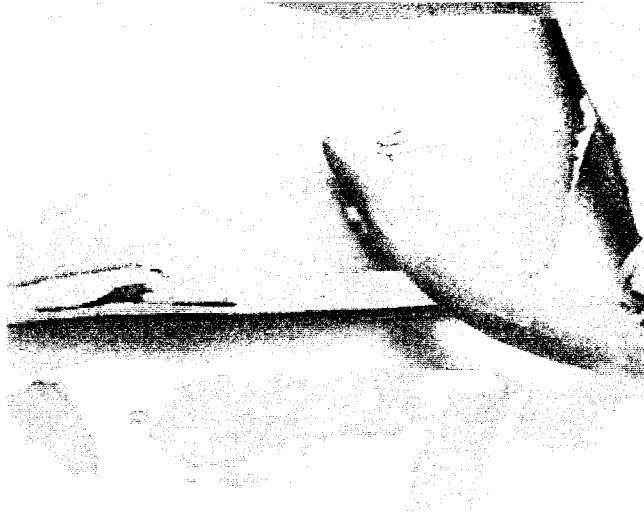
Üçüncü parçanın gövdesi ve gövde üstündeki bazı parçalar 980 °C'lik endüstriyel mavi sırla sırlanmış diğer parçalardan bazılarının sırlanmasında ise Bakır Karbonatlı ve Bakır Oksitli krakle sır kullanılmıştır. Geriye kalan parçalar sırsız bırakılmıştır ve parçaların tamamı raku pişirim tekniği kullanılarak pişirilmiştir.

Form son haline getirilirken gövde üstündeki parçaların gövdeye yapıştırılmasında japon yapıştırıcısı ya da sıcak silikon kullanılmıştır. Bacaklar monte edilirken; bacak için hazırlanan ortaları delik seramik çubukların bir araya getirilmesi için tel kullanılmıştır. Böylece eklem yerlerinden kıvrılabilen ve duruşları daha iyi ayarlanabilen bacaklar oluşturulmuştur.

Montajları tamamlanan bu üç parçanın yan yana duvarda sergilenmesi düşünülmektedir.



Resim 86 İsimsiz (Form I)



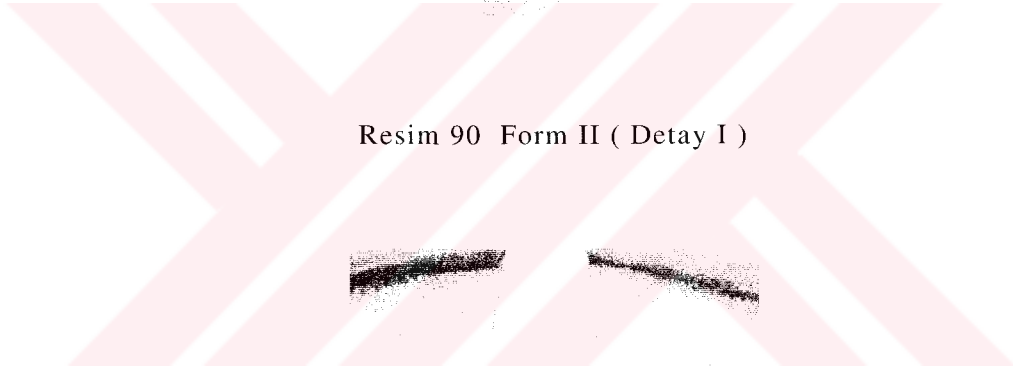
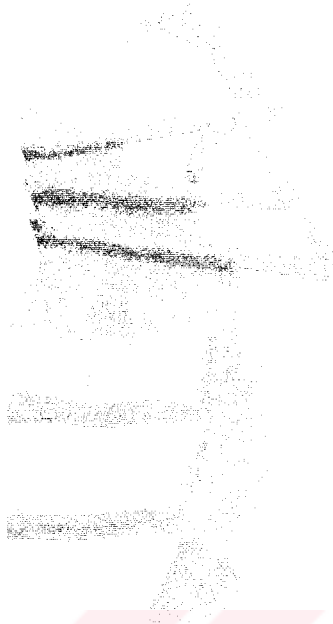
Resim 87 Form I (Detay I)



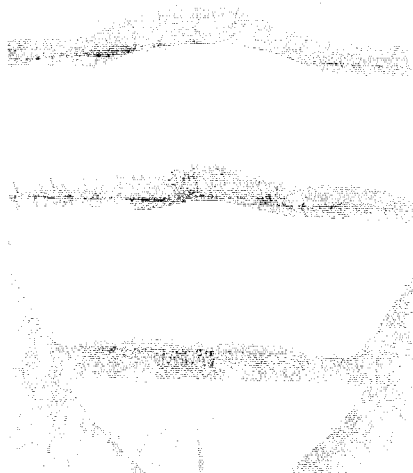
Resim 88 Form I (Detay II)



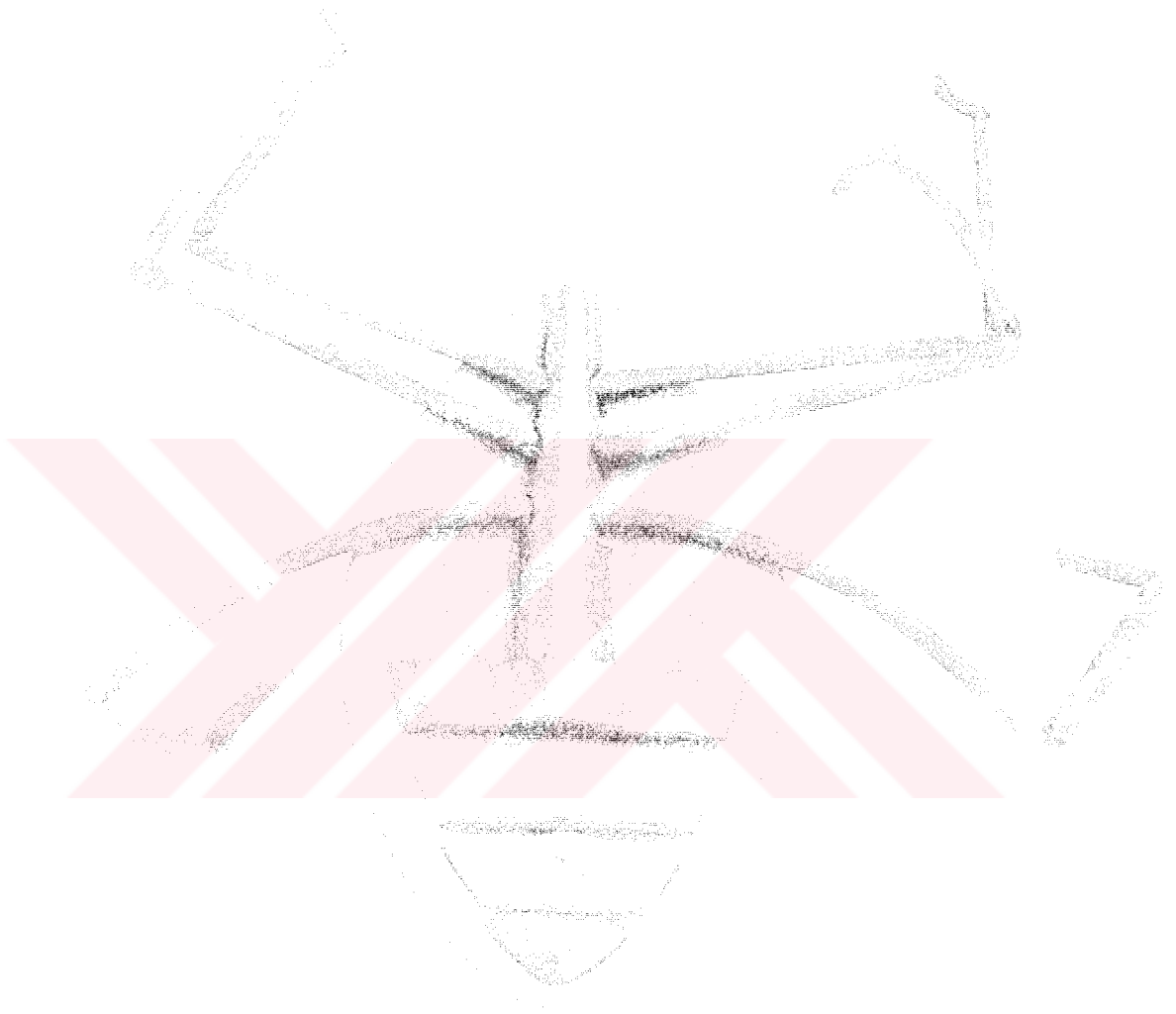
Resim 89 Form II



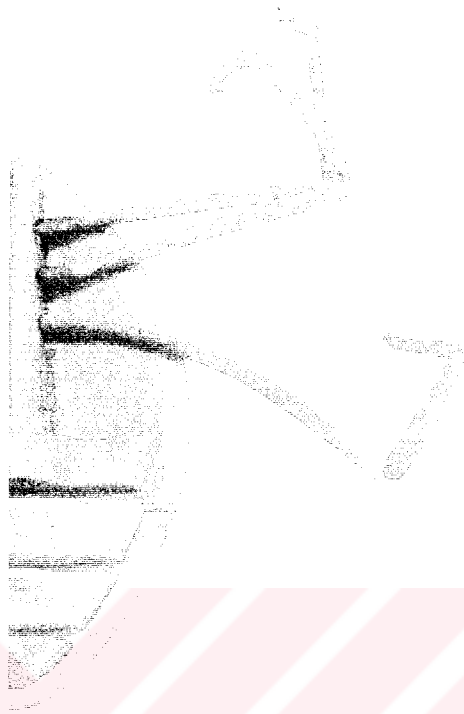
Resim 90 Form II (Detay I)



Resim 91 Form II (Detay II)



Resim 92 Form III



Resim 93 Form III (Detay I)



Resim 94 Form III (Detay II)



Resim 95 İsimsiz (Genel Görüntü)

ÇALIŞMA IX

İSİMSİZ (100 x 80 x 15 cm)

Çalışma VIII 'deki birimlerden oluşan form aynı yöntemler ve malzemelerle şekillendirilmiştir.

1000 °C'de bisküvi pişirimi yapılan formun gövdesi 1000 °C'lik endüstriyel artistik kahverengi ve hardal rengi sırlar kullanılarak sırlanmış ve elektrikli fırında pişirilmiştir. Gövde üstünde karnı oluşturacak parçalar 980 °C 'lik hardal rengi bir başka endüstriyel sırla sırlanarak, gazlı fırın içerisinde çıra ile işleme yapılmıştır. Geriye kalan parçalar sırsız bırakılarak redüksiyon ortamında işlenmeleri sağlanmıştır. Bütün bu parçaların bir araya getirilmesinde Çalışma VII 'deki yöntemler kullanılmıştır.

Bu formun göz seviyesinin altında bacaklarını boşlukta bırakacak genişlikte bir stantta sergilenmesi planlanmaktadır.

Çalışma VIII ve Çalışma IX renklendirilirken kullanılan sırlar böcek gövdelerinin renk çeşitliliği göz önünde bulundurularak seçilmiştir.



Resim 96 İsimsiz

ÇALIŞMA X

UZUN BACAKLILAR (150 x 200 x 55 cm)

Bu çalışma ortaya çıkarılırken yine ters dönmüş böcek fikrinden yola çıkılmıştır. Öncelikle yuvarlak hatlara sahip küçük bir gövde şekillendirilmiştir. Alçı tornada çekilen çanak formunun düz kısmı elde yontularak böcek gövdesinin çeşitli alanları oluşturulmuştur. Alçıdan kalıbı alınan parçanın kalıbı kurduğunda döküm çamuru ile üç adet döküm yapılmıştır.

Deri sertliği aşamasına gelen gövde formlarında bacakların geçirileceği yerlere delikler açılmıştır. Rötüşlenen parçalar kurduktan sonra 1000 °C'de bisküvi pişirimi gerçekleştirilmiştir.

Parçalardan birincisi hazırlanan transparant krakle sırla, ikincisi 900 °C'lik kırmızı sırla, üçüncüsü ise 1000 C 'lik endüstriyel yeşil sırla sırlanmıştır.

Parçalar sırlanırken bütünü sırla kaplanmamış, bazı yerleri sırsız bırakılmıştır. Bütün bu parçalar için raku pişirimi gerçekleştirilmiştir.

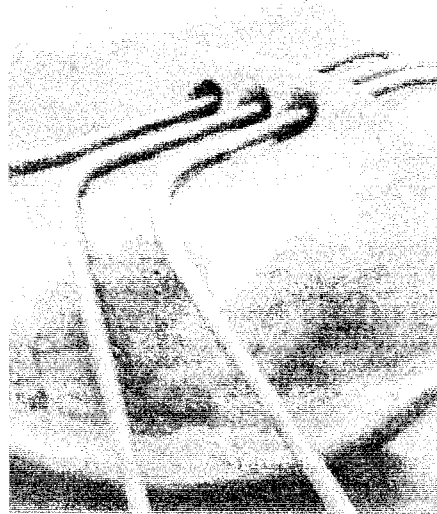
Redüksiyon ortamında islenen parçaların renkleri böcek kabuğu görünüşünü desteklemektedir.

Sır pişirimleri gerçekleştirilen parçalarda bacak yapımı için her biri yaklaşık bir metre uzunluğundaki demir çubuklar kullanılmıştır. Daha önce açılan deliklerden geçirilen çubuklar, eklem yerleri olduğu düşünülen noktalardan istenilen açıda ve yönde, elle bükülmüştür.

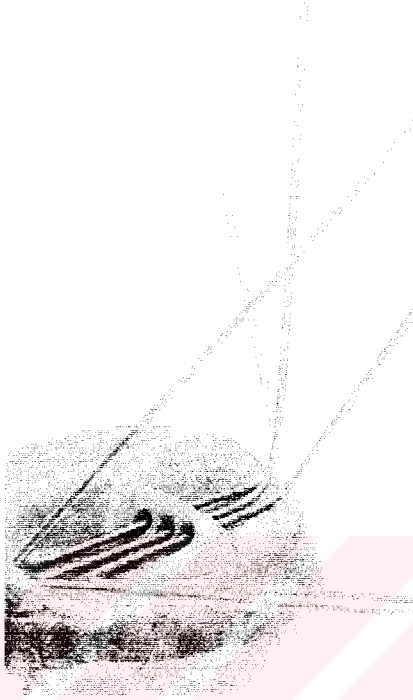
Küçük ve yuvarlak hatlı gövdeyle incecik ve uzun bacakların oluşturduğu zıtlıktan faydalanılmıştır. Ayrıca gövdelerine oranla çok ince bacaklara sahip böcekler olduğu bilinmektedir. Titrek, çelimsiz, incecik bacaklara sahip bu böcek formlarında hedeflenen psikolojik etki ters dönmüş böceğin çaresizliğidir. Ayrıca metal çubuklardan oluşturulmuş ince ve uzun bacakların doğrultuları ve yönleriyle boşlukta oluşturdukları çizgisel etki önemli bir noktadır.



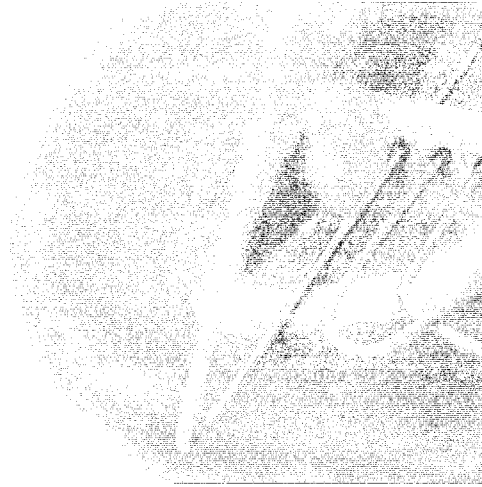
Resim 97 Uzun Bacaklılar



Resim 98 Uzun Bacaklılar Form I (Detay I)



Resim 99 Uzun Bacaklılar Form I (Detay II)



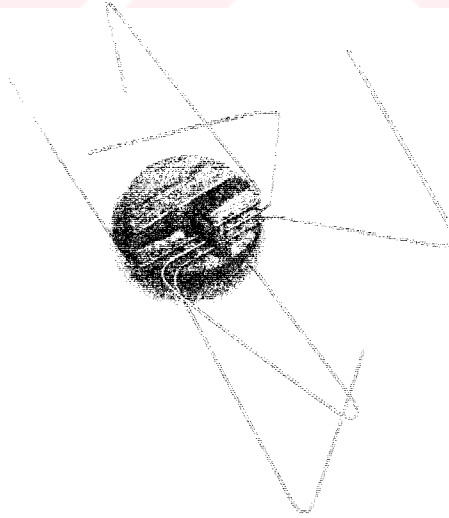
Resim 100 Uzun Bacaklılar Form II (Detay)

ÇALIŞMA XI

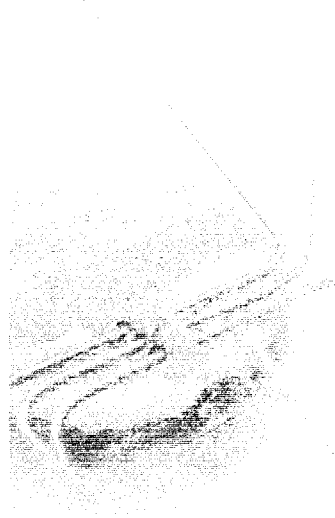
UZUN BACAKLI BÖCEK (55 x 23 x 30 cm)

Çalışma X' daki teknikler kullanılarak oluşturulmuş tekli bir formdur. Form oluşturulurken Çalışma X ile aynı teknik ve estetik kaygılar güdülmüştür. Ancak formun tek başına etkisi de gösterilmek istenmiştir.

1000 °C'de bisküvi pişirimi gerçekleştirilen form yine 1000 °C'lik endüstriyel mavi sırla sırlanarak ve bazı yerlerine sulandırılmış Gümüş Nitrat sürülerek raku pişirimi gerçekleştirilmiştir.



Resim 101 Uzun Bacaklı Böcek



Resim 102 Uzun Bacaklı Böcek

ÇALIŞMA XII

KABUK (28 x 20 x 15 cm)

Bu çalışma böceklerin kabuk görüntüleri incelenerek gerçekleştirilmiştir. Öncelikle kırmızı çamurdan bütün olarak böcek kabuğu görünümündeki çekirdek oluşturulmuştur. Çamur kütlesi yontularak oluşturulan bu biçim rötüslendikten sonra misina yardımıyla üç parçaya ayrılmıştır. Bu parçalardan biri böceğin kafası, diğer ikisi gövdeyi oluşturan parçalar olarak düşünülmüştür. Çamurdan hazırlanan bu parçaların her birinin alçıdan kalıpları alınmış, daha sonra bu kalıplara döküm kili ile döküm yapılmıştır. Bu şekilde elde edilen parçalar rötüşlenip kurutulduktan sonra 1000 °C'de ilk pişirimleri yapılmıştır.

Parçalar sırlanırken 1000 °C'lik Bakır Oksitli bir sır kullanılmıştır. Sır yüzeye fırça ile sürülmüştür. Sırın kalınlığı her yerde

aynı olmadığından farklı etkiler oluşmuştur. Fırça izlerinin de hissedilmesiyle form yüzeyi hareketlilik kazanmıştır. Gazlı fırında pişirimi yapılan sırlı iş, fırın içerisinde çıra atılarak oluşturulan redüksiyon ortamında islenmiştir. Böylece normal şartlarda yeşil etki verecek Bakır Oksitli sırların rengi indirgen ortamda kırmızıya dönmüştür. Sır kalınlığı her yerde eşit olmadığından bazı yerlerde siyah etki gözlemlenmektedir.

Form pişirimden sonra, parçaların birbirine yapıştırılmasıyla son haline getirilmiştir.



Resim 103 Kabuk



Resim 104 Kabuk (Detay)

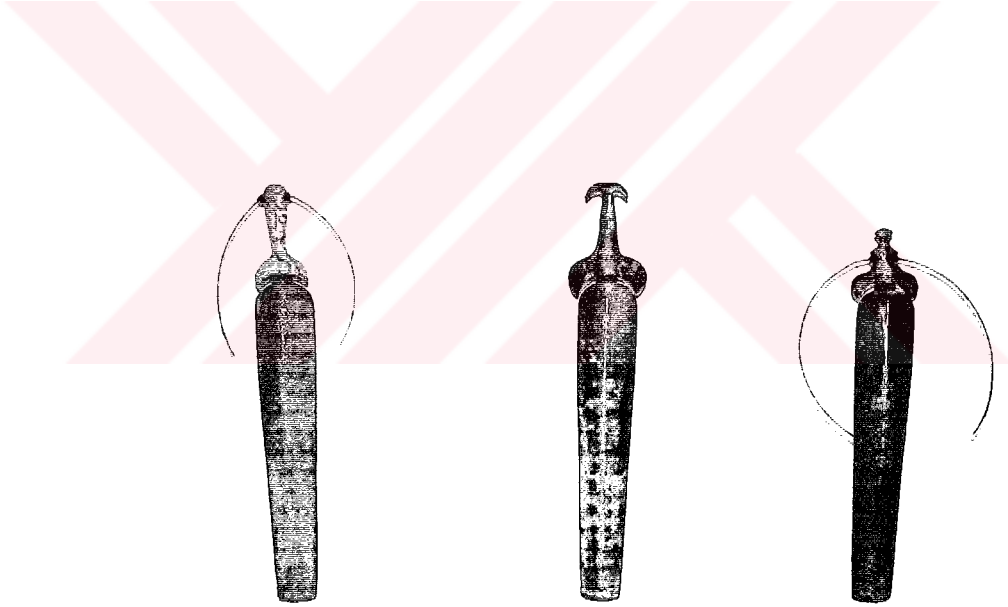
ÇALIŞMA XIII

İSİMSİZ (75 x 95 x 20 cm)

Bu form böcek kabuk biçimlerinden yola çıkılarak oluşturulan uzun ince bir gövde ve böcek kafası biçimlerinin gözlemlenip, soyutlanmasıyla biçimlendirilen baş formlarının bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Üç ayrı parçadan oluşan bu çalışmada gövde biçimi öncelikle alçıdan yontularak oluşturulmuş ve yine alçıdan kalıbı alınmıştır. Kalıba döküm kili ile döküm yapılması sonucunda gövdeler ortaya çıkarılmıştır. Gövde tasarlanırken gövdenin alt kısmı ince ve uzun tutularak narin bir yapı oluşturulmuştur. Böcek kafa biçimleri gözlemlenerek oluşturulan başların her biri elde vakumlu döküm kili ile şekillendirilmiştir. İki tane başta telden oluşturulacak antenlerin geçebilmesi için delikler açılmıştır.

1000 °C' de bisküvi pişirimleri gerçekleştirilen bu parçalardan birincisi hazırlanan 1000 °C' lik krakle sır, ikincisi aynı derecedeki endüstriyel hardal sır, üçüncüsü ise yine aynı derecedeki endüstriyel mavi sirla sirlanarak raku pişirimi gerçekleştirilmiştir.

Daha önceden parçalarda antenleri oluşturacak tellerin geçebilmesi için açılan deliklerden geçirilen tellere elde şekil verilerek anten biçimleri oluşturulmuştur.



Resim 105 İsimsiz

ÇALIŞMA XIV

YATAK (YUVA) (15 x 15 x 20 cm)

Küreye yakın biçimde şekillendirilmiş çekirdeğin alçı kalıbına döküm yapılarak oluşturulan gövdeye uygun bir yerinden açılan daire şeklindeki boşlukla formun içi görülebilmektedir. Üç küçük ayak eklenen formun boşluğuna piştikten sonra formun genel yapısına benzeyen küresel ama bir tarafından açıklığı olan saydam cam oturturulmuştur. Bu saydam cam küre içerisine gerçek ölü bir böcek konmuştur. Burada kullanılan cam kürenin, yuvanın koruyucu özelliğini ve saydamlığıyla samimiyeti, sıcaklığı yansıtması amaçlanmıştır.



Resim 106 Yatak (Yuva)

SONUÇ

Toplumların doğaya bakış açıları, inançları ve düşünce yapıları başlangıcından günümüze dek sanatı etkileye gelmiştir. İnsanların düşünce yapıları ve doğayla yakınlıklarına göre sanatta farklı anlayışlara yönelinmiştir. ‘ Doğa ve Sanat İlişkisi ‘ başlığı altında bu değişim araştırıldığında sanatın zaman zaman doğaya yaklaştığı, zaman zaman ise doğadan uzaklaştığı gözlemlenmiştir.

Araştırma kapsamında sanatta hayvan figürlerine sıkça rastlanılmıştır. Hayvan figürleri genelde bir simge olarak kullanılmıştır. Hayvanlar sanatta bir tür simge olarak kullanılmasının dışında nesnel gerçeklikleri ve güzellikleriyle de sanata konu olmaktadır. Sanatta natüralizm, stilizasyon ve soyutlama doğrultularındaki değişimlere göre hayvan figürlerinin betimleniş tarzının da değiştiği görülür.

Çalışmalara konu olarak seçilen böcekler pek çok sanatçının ilgisini çekmiş ve bu konu farklı sanat disiplinlerinde farklı malzeme ve tekniklerle çokça irdelenmiştir. Böceklerle ilgili çalışmalar yürüten bir çok sanatçı araştırmalar sırasında göze çarpmıştır. Bu sanatçılardan Ergin İnan böcekleri resmine gerçekçi bir şekilde aktarması ile; Jan Fabre ise özellikle, gerçek böcekleri çalışmalarında kullanması ile akla gelmektedir. Bu konuda çalışmalarını yürüten sanatçılardan bazıları ise ; Jen Gagne, Gar Waterman, Bruce Gray, Frederick Noble, J. Mark Burton, Gonda Bastiaensen, C. J. Hodge, Bill Stewart, Sander Rosenberg ve Coomonte'dir.

Bu çalışmada böcekler iki yöntemle yorumlanmıştır. Birinci olarak; imgelemede birikmiş böcek imgeleri yeniden kurgulanarak tamamen öznel böcek formları oluşturulmuştur. İkinci olarak böceklerin görsel zenginliklerinden yola çıkılarak bu görüntüleri soyutlama yoluna gidilmiştir. Böceklerin davranış biçimleri, hareketleri ya da böcek kavramının insan üzerinde oluşturduğu psikolojik çağrışımlar da göz önünde bulundurularak, bazı böcek formlarına insansı özellikler de atfedilmiştir.

Bu doğrultuda yapılan uygulamalar seramik yöntem ve teknikleriyle yorumlanmıştır. Böcek konusunun yorumlanmasında seramik malzemesi doku ve renk gibi olanaklarıyla çalışmalara olumlu yönde katkı sağlamıştır. Özellikle raku pişirim tekniğinin sırda yarattığı efektlerin, bazı böceklerin yanar döner kabuk renklerine yakın etkiler oluşturabildiği gözlemlenmiştir.

Çalışmalarda gerekli görülen yerlerde seramiğe ek olarak başka malzemeler de kullanılmıştır. Çalışmalarda seramiğe ek olarak başka malzemelerin kullanılmasına gerek görülen yerlerden birisi bacak biçimlerinin oluşturulmasıdır. Bacak biçimleri oluşturulurken, seramikten hazırlanan bacakların eklem yerlerinden hareketlerinin sağlanabilmesi için metal çubuk ve tel kullanımına gidilmiştir. Bükülebilen bir malzeme oluşuyla tel; içi boş seramik çubuklardan oluşturulan bacakların içlerinden geçirilip eklem yerlerinden kıvrılabildiği için tercih edilmiştir. Seramikten yapılan bu tür bacaklarda kıvrılma ve bükülmeler sırasında seramik çubukların uçlarının zarar gördüğü gözden kaçmamıştır. Bazı formlarda seramikten yapılmış bacak biçimlerine alternatif olarak, metal çubuklar kıvrılarak bacaklar oluşturulmuştur. Bu malzeme ile gövdeye oranla oldukça uzun ve ince bacaklar elde edilebilmiştir. Metal çubukların boşlukta oluşturduğu çizgisel yön ve doğrultuların bu formlara olumlu yönde katkı sağladığı düşünülmüştür. Ek malzemenin kullanıldığı bir başka form ise çalışma XIII 'dür. Burada böcek baş biçimlerinden esinlenilerek oluşturulan formların üst kısımlarında anten görünümü sağlamak için tel kullanımına gidilmiştir. Farklı malzeme kullanılan bir diğer iş 'Yatak (Yuva) ' adlı çalışmadır. Burada kullanılan cam kürenin yuvanın koruyucu özelliğini ve saydamlığıyla samimiyeti, sıcaklığı yansıtması amaçlanmıştır.

Böylece çok zengin özelliklere sahip böcek görüntüleri ve böcek kavramı ile kişisel biçim arayışına yönelik uygulamalar yapılmıştır.

KAYNAKÇA

- ABLE, Louise. “ İngiliz Resminde Av Sahneleri”. *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, No :6, 2002.
- ADANUR, Gül. “ Soyutlama ve Soyut Sanatta Görüntü İçerik İlişkisi” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi,1999.
- AKURGAL, Ekrem. *Anadolu Kültür Tarihi*. Ankara, Tübitak Popüler Bilim Kitapları,1998.
- AKYÜREK, Engin. *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1994.
- AKYÜREK, Engin. “ Hatay Arkeoloji Müzesi ve İstanbul Mozaik Müzesi, Mozaiklerde Hayvan Figürleri”, *P sanat Kültür ve Antika Dergisi*, Sayı :5, 1997a:21-25.
- AKYÜREK, Engin. *Sanatın Ortaçağı Türk, Bizans ve Batı Sanatı Üzerine Yazılar*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1997b.
- ALİ, Demirsoy. *Yaşamın Temel Kuralları, Omurgasızlar Böcekler/Entomoloji* Ankara:Meteksan Anonim Şirketi,1999.
- ALTUNÖZ, Aysun. “ Araştırma ve Uygulama Sürecinde Doğal Olanın Plastik Olana Dönüştürülmesi” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu). Ankara:Hacettepe Üniversitesi, 2000.
- ARCASOY, Ateş. “Mağara Duvarlarından Seramiğe, Çağlar Boyunca Seramik Sanatında Hayvan Figürünün Kullanılması”, *Türkiye Seramik Federasyonu Dergisi*, Nisan-Haziran, 2004:56-62.

ARIK, Rüçhan. “ Aslandan Sfenks’e”, *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, Sayı : 6, 2002.

AŞKIN, Servet Onay. “ Farklılığı Ayrıntıda Arıyorum”, *Art Dekor Dergisi*, No :22 Ocak 1995:137.

ATASEVEN, Olcay.” Doğa Formlarının Soyutlanmasına Yönelik Heykel Çalışmaları” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu). Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

ATASOY, Nurhan ve RABY, Julian. *İznik Seramikleri*. Londra:Alexandria Press,1989.

AY, Recep ve KARACA, İsmail. “ Entomoloji (Bitki Koruma)”, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Yayınları, No : 26, 2002.

AYDIN, Mukadder Çakır. *Sanatta Eleştirelilik*, İstanbul: Beta Basım A.Ş, 2002.

BAKIR, Turan Sitare.” Osmanlı Hayvan Figürlü Seramikler” , *Türkiye Seramik Federasyonu Dergisi*, Nisan- Haziran 2004: 70-78.

BASTIAENSEN, Gonda. Gonda’s Art Gallery. 08. June.2004.
<<http://home.scarlet.be/gonda/-9k>>.

BEKSAÇ, Engin. *Avrupa Sanatına Giriş*, İstanbul: Engin Yayıncılık,2000.

BEKSAÇ, Engin. *Sanatın Sessizliği Anlamın Gücü Kaya Resimleri*, İstanbul: Engin Yayıncılık, 2002.

BİROL, A. İnci ve DERMAN, Çiçek. *Türk Tezyini San’atlarında Motifler*, İstanbul: Kubbealtı Akademisi Kültür Sanat Vakfı Yayınları,1995.

BULUT, Ümran. *Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat yayınları, 1995.

BURTON, J. Mark. Burton lanscape Home Page. 08.June.2004.
<<http://www.burtonlanscape.com>>.

BLISSCHE, Willy Van Den. “Ergin İnan İz”. (Çev : Tuğray Kaynak), İstanbul: *Artist Dergisi*, Sayı: 4-18, 2004: 31-35.

CAROLA, Hicks. *Animals in Early Mideeval Art*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1193.

CARR- GOMM, Sarah. *Hidden Symbols in Art (The 19th and 20th Centuries)*. London: Duncan Baird Publishers Ltd, 2001.

CHILDE, V. Gordon. *Kendini Yaratan İnsan (İnsanın Çağlar Boyu Gelişimi)*. (Çev: Filiz Ofluoğlu), İstanbul:Varlık Yayınları, 1992.

CONTİ, Flavio. *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*. (Çev: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1988.

CONTİ, Flavio. *Rönesans Sanatını Tanıyalım*, İstanbul: İstanbul İnkılap ve Aka Yayınevleri,1982.

CONTİ, Flavio. *Barok Sanatını Tanıyalım*, İstanbul: İstanbul İnkılap ve Aka Yayınevleri,1982.

COOMONTE Espina Romantica : Art by Coomonte
<<http://www.picassamia.com/art/3173/en/-23k>>.

CÖMERT; Bedrettin. *Mitoloji ve İkonografi*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1980.

- ÇELİK, Haydar. *Maniyerizmin Sanat Felsefesi*, İstanbul: Ergin Yayıncılık, 1996.
- DEMİREL, Seda. “Yaratma süreci-İmgelem-Biçimleme” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara : Hacettepe Üniversitesi, 1997.
- EDGÜ, Ferit. “ İnsan ve Hayvan Krallığı”, *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, Sayı 6 2002.
- EDMAN, Irwin. *Sanat ve İnsan*, (Çev: Turhan Oğuzhan), Ankara: M.E.B Yayınları 1991.
- ERSOY, Ayla. *Sanat Kavramlarına Giriş*, İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık, 2002.
- ETİ, Sevim. *Rönesans Tarihi*, İstanbul, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Yayınları:2 ,1974.
- FETVACI, Emine. “ Newyork Metropolitan sanat Müzesi. Bizans’ın Görkemi” *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, Sayı 5,1997.
- FISCHER, Ernst. *Sanatın Gerekliliği*, (Çev: Cevat Çapan), İstanbul: Panel Yayınevi, 1995.
- FISCHER, Ernst. *Kafka*, (Çev: Ahmet Cemal), İstanbul: Kavram Yayınları, 1998.
- FROLOV, İvan. *Bilimler Akademisi Felsefe Sözlüğü*, (Çev: Aziz Çalışlar) İstanbul, Cem Yayınevi, 1991.
- GAGNE, Jen. Beware of Art : Welcome to Len Gagne’s Gallery and Home Page. 08. June.2004.
<[http:// www. beware-of-art.com/default.html-13](http://www.beware-of-art.com/default.html-13) k>.

GENÇ, Adem ve SİPAHİOĞLU, Adem. *Görsel Algılama*, İzmir: Sergi Yayınevi, 1990.

GERMANER, Semra. *1960 Sonrası Sanat (Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar)* İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1997.

GİRAY, Kıymet. *Ergin İnan*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2001.

GOMBRICH; E.H. *Sanatın Öyküsü*, (Çev: Bedrettin Cömert), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986.

GOZZOLİ, Maria Christina. *Gotik Sanatı Tanıyalım*, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1982.

GRAY, Bruce. *Sculpture and Mobiles by Bruce Gray- kinetic art-metal sculpture.* 08.June.2004.
<[http:// www.brucegray.com.25](http://www.brucegray.com.25) k >.

GÜNEY, Gönül. “ Selçukların Figür Dünyası”. *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, Sayı 5, 1997.

GÜVEMLİ, Zahir. *Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınevi, 1960.

HANÇERLİOĞLU, Orhan. *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1989.

HODGE, C.J. Home Page. 06. May.2003.
<[http:// www.cjhodge.com](http://www.cjhodge.com)>.

İNAN, Ergin. “Sol Elim Rengarenk Sağ Elim Kalem Tutar”, *Gergedan Dergisi*, Sayı 2, 1987: 52.

İNANKUR, Zeynep. *19. Yüzyıl Avrupa' sında Heykel ve Resim Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1997.

İPŞİROĞLU, Mazhar ve İPŞİROĞLU Nazan. *Sanatta Devrim, Yansıtmacılıktan Oluşturmaya Doğru*, İstanbul: Ada yayınları, 1979.

İPŞİROĞLU, Mazhar ve İPŞİROĞLU Nazan. *Oluşum Süreci İçinde Sanat Tarihi*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1983.

İSLİMYELİ, Nüzhet. *Sanatın Doğuşu*, Ankara: 1996.

KAKFA, Franz. *Değişim*, (Çev: Vedat Günyol), Ankara: Yaba Yayınları, 1994.

KAGAN, Mossej. *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*, (Çev: Aziz Çalışlar) İstanbul: Altınkitaplar Yayınevi, 1982.

KAGAN, Mossej. *Estetik ve Sanat Dersleri*, (Çev: Aziz Çalışlar)Ankara: İmge Kitabevi, 1993.

KANSU, Akif. *Genel Entomoloji*, Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yayınları 1176, Ankara: Ankara Ziraat Fakültesi Yayınevi; 1990.

KLEE, Paul. *Modern Sanat Üzerine*, (Çev: Rahmi G. Öğdül), İstanbul: Altıkırkbeş Yayınevi , 2002.

KOÇAK, Orhan. *İmgenin Halleri*, İstanbul: Metis Yayınları, 1995.

LECHNER, Sherly ve LOWENSTEİN, Frank. *Bugs*, Newyork: Könnemann,2000.

LEVY, Micheal. *Early Renaissance : Style and Civilization*, Norwich: Penguin Books, 1967.

PISCHEL, Gina. *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, Milano: Arnaldo Mondarodi Yayınevi
1981.

RICHTER, Gisela. *Yunan Sanatı*, (Çev: Beral Medra) İstanbul: Cem Yayınevi,
1984.

ROSENBERG, Sander. Saender's Computer Bug. 08. June.2004.
<<http://www.rohan.sdsu.edu/~srosenbel/-6k>>.

ROSENTHAL, M. Ve YUDİN, P. *Sanat Sözlüğü*.1980.

SALVİATİ, Filippo. " Hind- Mugnal Sanatında Hayvan", *P Sanat Kültür Antika
Dergisi*, Sayı 6, 2002.

SAVAŞ, Ufuk Tolga. " Araştırma ve Uygulama Sürecinde Doğa Formundan Sanat
Formuna" (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu Çalışması).
Ankara: Hacettepe Üniversitesi,1998.

SEARLE, Adrian. "Super fly Guy" Guardian Unlimited/ Art Critics/ Super Fly Guy.
08.June.2002.
<<http://www.guardian.co.uk/arts/critic/feture/0,1169,1033944,00-html>>.

SERULLOZ, Maurice. *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev : Devrim Erbil)
İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.

SÖNMEZ, Nazan. "Doğa İzlenimlerinden Plastik Dile", (Yayınlanmamış Sanatta
Yeterlilik Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi,1992.

SÖZEN, Metin ve TANYELİ, Uğur. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*,İstanbul:
Remzi Kitabevi,1992.

MAY, Rollo. *Yaratma Cesareti*, (Çev: Alper Oysal), İstanbul: Metis Yayıncılık, 2001.

MORGAN, Robert. “Yüksek Modernizmden Postmodernizm ve Ötesine Çağdaş Sanat” (Çev: Ahu Antmen), *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, Sayı 16, 2000: 186-196.

MOUND, Laurence. *Böcekler*, (Çev: Süphan Karaytuğ), Ankara: Tübitak, 2004.

MILLER, Joseph Emile. *Modern Sanat*, (Çev: Mehmet Toprak), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972.

MÜLAYİM, Selçuk. *Sanata Giriş*, İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi, 1993.

NOBLE, Frederick. Metal Sculpture By Frederick Noble. 08. June. 2004.
<[http:// www. denegatepress.com/arts/-8 k](http://www.denegeatepress.com/arts/-8 k) >.

OĞURLU, İdris. *Böcek Ekolojisi*, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Yayın No: 9 Orman Fakültesi Yayın No: 2, Süleyman Demirel Üniversitesi Yayınları, 2001.

ÖZTÜRK, Burcu. “Çadır Formunun Özgün Seramik Uygulamalara Yansıması” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu). Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 1999.

PANOFISKY, Erwin. *İkonofrafi ve İkonoloji*, (Çev: Engin Akyürek), Afa Felsefe Yazıları Ansiklopedisi:7, İstanbul: Afa Yayınları, 1995.

PHILIPS, W. Darothy. *Ancient Egyptian Animal The Metropolitan Museum Of Art* Newyork: The Plantin Press, 1948.

SÖYLEMEZ, Serpil. “ Resim Sanatında Realizm, Natüralizm” *Türkiye’de Plastik Sanatlar Dergisi*, Sayı 61, 2003: 40-44.

STEWART, Bill. Bill Stewart Ceramic Sculpture. 08. June. 2004.

<<http://www.stewartsculpture.com/default.htm>>.

ŞEN, Metin. “Doğasal Formların Soyutlanmasında Plastik Değer Çözümlenmeleri”
Antakya: Mustafa Kenal Üniversitesi, 1996.

TOPRAK, Burhan. *Sanat Tarihi*, Cilt 1, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1960.

TUNALI, İsmail. *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1989.

TURANİ, Adnan. *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003.

ÜSTER, Celal. “ Eski Çin Toplumunda At ve Sanat”, *P Sanat Kültür Antika Dergisi*
Sayı 11, 1998.

YAĞCI, Necmettin. “ Heykel Sanatında Organik Form ve Biçimlendirmeler”
(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi. 1997.

WATERMAN, Gar. Home Page. 08.June.2004.

<<http://www.garwaterman.com>>.

WÖLFFLİN, Heinrich. *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, (Çev: Hayrullah Örs)
İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.

YETKİN, Suut Kemal. *Barok Sanat*, İstanbul: Cem Yayınevi.