HOROZ İMGESİNİN PLASTİK SANATLARA YANSIMASI: TÜRKİYE'DE ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDEN GÜNÜMÜZE ÇAĞDAŞI BATI SANATIYLA BİR KARŞILAŞTIRMA

FATMA AYSUN ÖZKAN

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
MAYIS, 2021

HOROZ İMGESİNİN PLASTİK SANATLARA YANSIMASI: TÜRKİYE'DE ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDEN GÜNÜMÜZE ÇAĞDAŞI BATI SANATIYLA BİR KARŞILAŞTIRMA

FATMA AYSUN ÖZKAN
Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Bölümü Yüksek Lisans Programı,
2021

Bu tez, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
MAYIS, 2021

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM BÖLÜMÜ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

HOROZ İMGESİNİN PLASTİK SANATLARA YANSIMASI: TÜRKİYE'DE ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDEN GÜNÜMÜZE ÇAĞDAŞI BATI SANATIYLA BİR KARŞILAŞTIRMA

FATMA AYSUN ÖZKAN

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. Evangelia ŞARLAK (Tez Danışmanı)	Işık Üniversitesi	_____
Dr. Öğr. Üyesi Didem Kara SARIOĞLU	Işık Üniversitesi	_____
Dr. Öğr. Üyesi Ruhiye ONUREL	Beykent Üniversitesi	_____

ONAY TARİHİ: 18/06/2021

THE REFLECTION OF THE ROOSTER SIGN ON PLASTIC ARTS: A COMPARISON WITH THE EARLY REPUBLIC PERIOD IN TURKEY, TO THE PRESENT CONTEMPORARY WESTERN ART

ABSTRACT

It is known that in order to perceive and understand the environment full of unknowns, humankind first imagines the objects it senses from the moment it starts to see and then transforms these images into symbols. The first paintings that primitive people designed on cave walls were symbols of the rituals they developed for supernatural forces they took shelter against the beings they feared and the visual communication tools they used to explain them to other people. This formation, realized by humankind by symbolizing images, is acknowledged as an artistic activity that is part of a cultural process. Although this activity is a part of a ritual, the symbols used were important messages in line with the sociological-psychological-economic structure, history and beliefs of the society in which the artist lives.

The "rooster," which is in the poultry family among animals, has become a virtual image in human production as a religious-magical, functional, or artistic expression tool with the symbolic meanings it has been attributed to since 2000 BC is thought the rooster to have been domesticated. According to the researches, the mystical aspect of the rooster that heralds the sunrise before it is used as a food, its courageous character that does not give up the fight, and its warlikeness have resulted in the rooster's symbolic responses that change according to cultures, geographies and beliefs. The rooster image, which is identified with mythological characters, religious figures and natural forces, has been used as an artistic expression element in wall paintings, religious depictions, weavings, ceramics, architecture, paintings and sculptures since the rock reliefs.

In this study, in which the image of the rooster is compared to the plastic arts from the early Republican era in Turkey and concurrently in the West until today, data collection technique based on document analysis was used. With the extensive literature review, the symbolic counterparts of the image, which change, diversify or do not change but become universal in the context of historical, religious, ideological, I8cultural and geographical differences, were determined and the reflections of this cultural heritage on artistic interpretations in the following periods were examined. Thus, on the axis of the selected works, whether the symbol is used in a conceptual and/or plastic sense has been examined and interpreted in the context of cause-effect relationships.

Keywords: Rooster image, Plastic arts, mystic, cultural memory

HOROZ İMGESİNİN PLASTİK SANATLARA YANSIMASI: TÜRKİYE'DE ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDEN GÜNÜMÜZE ÇAĞDAŞI BATI SANATIYLA BİR KARŞILAŞTIRMA

ÖZET

İnsanoğlunun bilinmezlerle dolu çevresini algılamak ve anlamak için, görmeye başladığı andan itibaren duyumsadığı nesneleri önce imgeleştirdiği, sonra bu imgeleri sembollere dönüştürdüğü bilinmektedir. İlkel insanların mağara duvarlarında tasarladıkları ilk resimler korktukları varlıklara karşı sığındıkları doğa üstü güçler için geliştirdikleri ritüellerin sembolleri ve onları diğer insanlara anlatmak için kullandıkları görsel iletişim araçları olmuşlardır. İnsanoğlunun imgeleri sembolleştirerek gerçekleştirdiği bu oluşum, kültürel bir sürecin parçası olan sanatsal etkinlik olarak kabul edilmektedir. Bu etkinlik bir ritüelin parçası olsa da kullanılan semboller sanatçısından başlayarak, yaşadığı toplumun sosyolojik-psikolojik-ekonomik yapısı, tarihi, inançları doğrultusunda önemli birer mesaj niteliği taşımaktadırlar.

Hayvanlar içinde kanatlılar familyasında bulunan horoz, evcilleştirildiği düşünülen MÖ 2000'lerden itibaren yüklendiği sembolik anlamlarla dinsel-büyüsel, fonksiyonel ya da sanatsal ifade aracı olarak insanoğlunun üretimlerinde önemli bir imge halini almıştır. Yapılan araştırmalarla besin maddesi olarak kullanılmadan önce güneşin doğuşunu haber verici mistik yönü, mücadeleden vaz geçmeyen cesur karakteri ve savaşçılığı horozun kültürlere, coğrafyalara, inançlara göre değişen veya evrenselleşen sembolik karşılıklar yüklenmesi sonucunu doğurmuştur. Mitolojik karakterler, dinsel figürler ve doğa güçleriyle özdeşleştirilen horoz imgesi, kaya kabartmalarından itibaren, duvar resimlerinde, dini tasvirlerde, dokumalarda,

seramiklerde, mimaride, resim ve heykellerde sanatsal ifade unsuru olarak kullanılmıştır.

Horoz imgesinin, Türkiye'de erken Cumhuriyet döneminden itibaren ve eş zamanlı olarak Batı'da günümüze kadar geçen zaman aralığında plastik sanatlara yansıma yönünün incelenerek karşılaştırıldığı bu çalışmada doküman analizine dayalı veri toplama tekniği kullanılmıştır. Yapılan geniş literatür taraması ile imgenin tarihsel, inançsal, ideolojik, kültürel ve coğrafi farklılıklar bağlamında değişen, çeşitlenen veya değişmeyip evrenselleşen sembolik karşılıklarının tespiti sağlanmış ve bu kültürel mirasın sonraki dönemlerdeki sanatsal yorumlara yansıma biçimleri irdelenmiştir. Böylece seçilen yapıtlar ekseninde sembolün kavramsal ve/veya plastik anlamıyla kullanılıp kullanılmadığı sebep-sonuç ilişkileri bağlamında incelenip yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Horoz imgesi, Plastik sanatlar, mistik, kültürel bellek

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans eğitimim ve tez çalışmam sırasında kıymetli bilgi birikimi ve tecrübeleri ile bana yol gösterici ve destek olan değerli danışman hocam sayın Prof. Dr. EvangeliaŞarlak'a öncelikle sonsuz teşekkür ve saygılarımı sunarım. Akademik desteğinin ötesinde hayata karşı kişisel duruşu, olaylar karşısındaki sabrı ve sınırsız sevgisinden aldığım ilhamın bu süreci kolaylaştırdığını, daha önemlisi tamamlamak için cesaretlendirdiğini söylemem gerek.

Ayrıca eğitimim sırasında öğrencisi olma şerefini yaşadığım, zengin entellektüel ve sanatsal birikimiyle bizi aydınlatmaktan zevk duyan ve tez hazırlama sürecinde engin bilgisiyle çalışmamı destekleyen saygıdeğer hocam sayın Doç. Dr. Yunus Güneş'e de teşekkürlerimi sunarım.

Gerek eğitimim,gerek çalışmam sürecinde akademik desteğini hissettiğim, sorularıma sabırla yanıt bulduğum, sanat tarihi konusundaki derin bilgisiyle aydınlandığım saygıdeğer hocam Dr. Öğr. Üyesi Eren Koyunoğlu'na da teşekkürlerimi sunarım.

Kıymetli hocam Dr. Öğr. Üyesi Didem Kara Sarıoğlu'na da eğitimimin ilk yılından itibaren sanatsal ve akademik tecrübelerini paylaştığı, sevgi ve samimiyetini her daim hissettirdiği için teşekkürü borç bilirim.

Eğitimim sürecinde akademik-sanatsal bilgi ve birikimlerinden faydalandığım Işık Üniversitesi'nin değerli hocalarına da minnettarım.

Saygıdeğer hocalarım, dostlarım Prof. Dr. Fethiye Erbay ve Doç. Dr. Mutlu Erbay'a da çalışmam sürecinde kıymetli bilgi ve tecrübeleriyle beni zenginleştirdikleri için sonsuz şükranlarımı sunarım.

Aynı zamanda canım arkadaşım Doç. Dr. Nicole Kançal'a bu süreçteki teşviki ve sanat tarihi alanında yönelttiğim sorulara verdiği sabırlı yanıtları için ve sevgili arkadaşım Zeynep Gökgöz'e sanat tarihi ve felsefesi konusunda yaptığımız sohbetler yanında faydalanmamı sağladığı zengin kütüphanesi için de sonsuz teşekkürler. Bu süreçte manevi desteklerini her zaman yanımda hissettiğim çok kıymetli dostlarıma da yürekten teşekkürlerimi borç bilirim.

Son olarak ilk öğretmenlerim anne ve babama, sevgili kayınvalidem Sabriye Annem'e, canım çocuklarım Ömer, Burçin, Emin ve Sena'ya ve özellikle sevgili eşime eğitim sürecinde daima yanımda oldukları, sabır gösterdikleri ve beni destekledikleri için minnettarım. Ve tabii ki;Kıymetlim, canımın içi torunum Muzaffer Ali'ye bu sürecin her anında yanımda olduğu, tez konumun ana sembolü olan "horoz"ları benim kadar sevdiği ve bana verdiği enerji için sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Fatma Aysun ÖZKAN

Aileme ama en önce sevgili torunum Muzaffer Ali'ye…

İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI ..... **İİ**
ABSTRACT ..... **İİ**
ÖZET ..... **İV**
TEŞEKKÜR ..... **Vİ**
İÇİNDEKİLER ..... **İX**
ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **Xİİ**
BÖLÜM 1 ..... **1**
1. GİRİŞ 1
BÖLÜM 2 ..... **5**
2. İMGE, SİMGE (SEMBOL) KAVRAMLARI VE KÜLTÜREL BELLEK 5
2.1 İmge Kavramı 5
2.2 Simge (Sembol) Kavramı 10
2.3 İmgelerin Kültürel Belleklerde İzdüşümü 15
2.3.1. Kültür Kavramı 15
2.3.2. Kültürel Bellek Kavramı 19
2.3.3. Kültürel Belleklerde İmge 21
BÖLÜM 3 ..... **24**
3. FARKLI KÜLTÜRLERDE VE KÜLTÜREL BELLEKLERDE HAYVAN VE HOROZ İMGESİ 24
3.1 Çok Tanrılı Kültürlerde Horoz ve İkonografisi 32
3.1.1. Antik Yunan ve Roma Uygarlıklarında 32
3.1.2. Mezepotamya'da ve İran'da 57
3.1.3. Türk Kültür Uygarlıklarında 62
3.2 Tek Tanrılı Kültürlerde Horoz İkonografisi 73
3.2.1. Yahudilikte 73
3.2.2. Hristiyanlıkta 77
3.2.3. İslamiyette 99
BÖLÜM 4 ..... **135**
4. 19. YY. SONUNDAN GÜNÜMÜZE DEK BATI'DA VE TÜRKİYE'DE SOSYO-POLİTİK GELİŞMELER VE SANATA YANSIMASI 135
4.1 19. YY Sonundan Günümüze Dek Batı'daki Sosyo-Politik Gelişmeler ve Sanata Yansıması 135

4.2 19. YY Sonundan Günümüze Dek Türkiye'deki Sosyo-Politik Gelişmeler ve Sanata Yansıması 152

BÖLÜM 5 172

5. HOROZ İMGESİNİN SANATTA YORUMLARI 172
5.1 Batı Plastik Sanatlarında 20. Yüzyıldan Günümüze Horoz İmgesinin Kullanımı 172
5.1.1. CONSTANTIN BRANCUSI (1876-1957) 172
5.1.2. PABLO PICASSO (1881-1973) 175
5.1.3. JOAN MİRO (1893-1983) 182
5.1.4. OTTO DIX (1891-1969) 187
5.1.5. JEAN LURÇAT (1892-1966) 190
5.1.6. MARC CHAGALL (1887-1985) 194
5.1.7. ÉDOUARD PIGNON (1905-1993) 205
5.1.8. IVAN GENERALİC (1914-1992) 208
5.1.9. WOLFGANG LETTL (1919-2008) 217
5.1.10. ROBERT RAUSCHENBERG (1925- 2008) 220
5.1.11. KATHARİNA FRİTSCH (1956-) 222
5.1.12. KOEN VANMECHELEN (1965-) 224
5.1.13. JOANNA VASCONCELOS (1971-) 238
5.2 Erken Cumhuriyet Döneminden Günümüze Türk Plastik Sanatlarında Horoz İmgesini Kullanımı 241
5.2.1. CEVAT DERELİ (1900-1989) 241
5.2.2. TURGUT ZAİM (1906-1974) 244
5.2.3. FİKRET MUALLA (1903-1967) 247
5.2.4. FERRUH BAŞAĞA (1914-2010) 251
5.2.5. AVNİ ARBAŞ (1919-2003) 254
5.2.6. MEHMET PESEN (1923-2012) 258
5.2.7. ŞEREF BİGALI (1925-2005) 264
5.2.8. ADNAN TURANİ (1925-2016) 266
5.2.9. ORHAN PEKER (1927-1978) 270
5.2.10. EROL AKYAVAŞ (1932-1999) 274
5.2.11. MUSTAFA AYAZ (1938-) 279
5.2.12. MEHMET GÜLERYÜZ (1938-) 283
5.2.13. İSMAİL AVCI (1939-) 287
5.2.14. JALE YILMABAŞAR (1939-) 290
5.2.15. MEHMET AKSOY (1939-) 294
5.2.16. YUNUS GÜNEŞ (1950-) 297
5.2.17. MUSTAFA KÖSEOĞLU (1950-) 300
5.2.18. AYDIN AYAN (1953-) 302
5.2.19. FARUK CİMOK (1956-) 307
5.2.20. MUSTAFA DİĞLER (1968) 310
5.2.21. CEMİL GÜÇ (1974-) 312
5.2.22. NECATİ SEYDİ FERAHOĞLU (1975-) 314
5.2.23. MURAT HAVAN (1975-) 317
5.2.24. MEHMET RESUL KAÇAR (1984-) 320
5.2.25. ALİ ERTUĞRUL KÜPELİ (1988-) 323
5.2.26. MUSTAFA SÖNMEZ (1992-) 328

BÖLÜM 6 333

6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ 333
6.1 Değerlendirme 333
6.2 Sonuç 341
KAYNAKÇA 346
EKLER 367
EK A: SANATÇI ÖZGEÇMİŞLERİ 367
ÖZGEÇMİŞ 397

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 3.1 Yunan Korint Seramiği 30
Şekil 3.2 Antik Horoz Dövüşü 31
Şekil 3.3 Tleson, Siyah Figürlü Attic Kupa 31
Şekil 3.4 Mithra ve Boğa Sahnesi 34
Şekil 3.5 Persephone ve Hades 36
Şekil 3.6 Zeus ve Ganymede Heykeli 37
Şekil 3.7 Epiktetos, Pişmiş Toprak Tabak 39
Şekil 3.8 Ganymede, Kırmızı Figürlü Atina Çömlek 40
Şekil 3.9 Hippalectryon, Atina Siyah Figürlü Siana Kasesi 41
Şekil 3.10 Kırmızı Boyalı Atina Calyx Krater 42
Şekil 3.11 Terracotta Sürahi 43
Şekil 3.12 Terracotta Şişesi Tasviri 44
Şekil 3.13 Horozlu Çocuk 45
Şekil 3.14 Horozlu Çocuk ve Üzüm 46
Şekil 3.15 Üzümleri İle Kanatlı Çıplak Erkek Çocuk ve Horoz Heykeli 47
Şekil 3.16 Horoz Dövüşü Mozaiği 48
Şekil 3.17 Zafer ve Yenilginin İnsan Tasvirinde Horoz Dövüşü Mozaiği 49
Şekil 3.18 Horoz Sunağı 50
Şekil 3.19 Diadaros Pasparos Anıt Mezarlığı Horoz Kabartması 51
Şekil 3.20 Aizanoi Horozlu Mezar Figürini 52
Şekil 3.21 Dardanos Antik Sikke 1 53
Şekil 3.22 Dardanos Antik Sikke 2 53
Şekil 3.23 Dardanos Antik Sikke 3 53
Şekil 3.24 Horoz ve Kuzu İle Merkür 54
Şekil 3.25 Jean Baptiste de Champaigne, Horozların Çektiği Arabada Merkür 55

Şekil 3.26 Merkür ve Çocukları 56
Şekil 3.27 Sikke 57
Şekil 3.28 Mithra ve Sraosha'nın Şeytanlarla Savaşmasına Yardımcı Olan Horozların Sembolü ve Şeytan 59
Şekil 3.29 W.Zahn, Darius III'ün "İskender Mozaiği" üzerindeki pankartın kopyası 60
Şekil 3.30 Sasani Şişesi 61
Şekil 3.31 Horasan Horoz Heykeli 62
Şekil 3.32 Pazırık Kurganı 66
Şekil 3.33 İkinci Pazırık Kurganı 1 67
Şekil 3.34 İkinci Pazırık Kurganı 2 67
Şekil 3.35 Horoz Yılını Simgeleyen Heykel 69
Şekil 3.36 Denizli Horozu 70
Şekil 3.37 Gladyatör Dövüşçü Horozları 71
Şekil 3.38 Osman Atmaca, Denizli Horozu 71
Şekil 3.39 Denizlispor Arması 72
Şekil 3.40 Horoz Dövüştüren Eroslar 73
Şekil 3.41 Yahudi Mühürlerinden Bir Kesit 74
Şekil 3.42 Carl Kauba, Kaparot 76
Şekil 3.43 Joel ben Simeon Feibush, Horoz 77
Şekil 3.44 Georges de la Tour, Tövbekar Aziz Peter 79
Şekil 3.45 Francesco Rosa, Aziz Peter ve Horoz 80
Şekil 3.46 Mariotto di Nardo, Mezarında İsa 81
Şekil 3.47 Sağ Elinde Horoz ve Çoban İsa 82
Şekil 3.48 Vatikan Pers Kuşu 83
Şekil 3.49 Kemerin Altındaki Ters Melek 84
Şekil 3.50 St. Peter'in Sembolü Horozlardan Demir Şamdan 85
Şekil 3.51 Ely Katedrali 1, Bishop Alcock's Şapeli 86
Şekil 3.52 Ely Katedrali 2, Bishop Alcock's Şapeli 86
Şekil 3.53 Galya Horozu 87
Şekil 3.54 Marianne Rooster tasarımı olarak bilinen Fransız altın sikkeleri 88
Şekil 3.55 Elysée Sarayı'nın girişindeki horoz kapısı 89
Şekil 3.56 Belçika Wallonia Bayrağı 90
Şekil 3.57 Barcelos Horoz 91

Şekil 3.58 Hlebine Bayrağı 92
Şekil 3.59 Albrecht Dürer, Aslan ve Horozlu Arma 93
Şekil 3.60 William Hogarth, Horoz Dövüşü 94
Şekil 3.61 William Hogarth, Horoz Fırlatma 95
Şekil 3.62 Gerome, Horoz Dövüşü 96
Şekil 3.63 Thomas Bewick, Horoz ve Mücevher 97
Şekil 3.64 Emile Claus, Flanders'da Horoz Dövüşü 98
Şekil 3.65 Alexandre Falguiere, Horoz Dövüşünün Galibi 99
Şekil 3.66 Horoz Şeklinde Borulu İbrik 105
Şekil 3.67 Horoz Emzikli İbrik 106
Şekil 3.68 Horoz Figürlü Tütsü Yakıcı 107
Şekil 3.69 Horoz Başlı İbrik 108
Şekil 3.70 Horoz Biçimli Fıskiye 109
Şekil 3.71 Horoz Başlı İlhanlı İbriği 110
Şekil 3.72 Selçuklu Kalıplı Şeffaf Camlı Horoz Başlı Çömlek 111
Şekil 3.73 Horoz Gemisi 112
Şekil 3.74 Nisan Tası 113
Şekil 3.75 Horoz Figürlü Fatımi Tabak 114
Şekil 3.76 Kobalt Tabak 115
Şekil 3.77 Varka Gülşah 116
Şekil 3.78 Afyon Ulu Cami Horoz figürü 117
Şekil 3.79 Niğde Sungur Bey Cami Portalı, Çift Başlı Horoz Figürü 118
Şekil 3.80 Horoz Motifli Mezar Taşı 119
Şekil 3.81 Horozlu Halı 120
Şekil 3.82 Horoz Figürlü Konya Halısı 121
Şekil 3.83 Marby Halısı 122
Şekil 3.84 Horozla Tilki, Kelile ve Dimne Hikayelerinden 123
Şekil 3.85 Humayunname'den Horoz ile Şahin 124
Şekil 3.86 İskender'in, Dara'ya Yanıt Olarak Horozun Yemesi İçin Yere Darı Serpmesi 125
Şekil 3.87 Miraçname Beyaz Horoz 126
Şekil 3.88 Kutsal Horoz 127
Şekil 3.89 Nuh Tufanı, Zübdetü'l Tevarih 128
Şekil 3.90 Horoz Biçimli Terkipli Besmele 129

Şekil 3.91 Horoz Şeklinde Besmele 130
Şekil 3.92 Muhammed Hüseyin, Dövüş Horozlu Kaligrafik Panel 131
Şekil 3.93 Hattat Muşkin Kalem 132
Şekil 3.94 Yazı-Resim, Evren Betimlemesi 133
Şekil 5.1 Constantin Brancusi, Horoz 173
Şekil 5.2 Pablo Picasso, Le Coq – Horoz 176
Şekil 5.3 Pablo Picasso, Horoz 179
Şekil 5.4 Pablo Picasso, Kadın ve Horoz 180
Şekil 5.5 Joan Miro, Horoz 183
Şekil 5.6 Joan Miro, Geçit ve Horoz 185
Şekil 5.7 Otto Dix, Petrus ve Horoz 188
Şekil 5.8 Jean Lurçat, Özgürlük 191
Şekil 5.9 Marc Chagall, Eyfel Kulesi ile Gelin ve Damat 195
Şekil 5.10 Marc Chagall, Çarmıhtan İndiriliş 200
Şekil 5.11 Marc Chagall, Yavru Horozu Dinlemek 203
Şekil 5.12 Édouard Pignon, Horoz Dövüşü 206
Şekil 5.13 Ivan Generalic, Virius'un Ölümü 209
Şekil 5.14 Ivan Generalic, Çarmıha Gerilmiş Horoz 214
Şekil 5.15 Wolfgang Lettl, Horoz Olmak İçin 13 Girişim 218
Şekil 5.16 Robert Rauschenberg, Odalık 221
Şekil 5.17 Katharina Fritsch, Horoz 223
Şekil 5.18 Koen Vanmachelen, Cosmopolitan Tavuk Projesi 225
Şekil 5.19 Koen Vanmachelen, Horoz ve Tavuk, Cosmopolitan Tavuk Projesi 226
Şekil 5.20 Koen Vanmachelen, Yumurta, Cosmopolitan Tavuk Projesi 226
Şekil 5.21 Koen Vanmachelen, Enstelasyon Görünümü 1, Cosmopolitan Tavuk Projesi 227
Şekil 5.22 Koen Vanmachelen, Kuluçka Makinesi, Yetiştirme Makinesi, Cosmopolitan Tavuk Projesi 228
Şekil 5.23 Koen Vanmachelen, Enstelasyon görünümü 2, Cosmopolitan Tavuk Projesi 229
Şekil 5.24 Koen Vanmachelen, İsimsiz 1 229
Şekil 5.25 Koen Vanmachelen, İsimsiz 2 230
Şekil 5.26 Koen Vanmechelen, Medusa, Metamorfozda Ovidius 232

Şekil 5.27 Koen Vanmechelen, Hendrick Goltzius'un Gravürleri, Metamorfozda Ovidius 233
Şekil 5.28 Koen Vanmechelen, El Yazmaları, Heykeller ve Resimlerden Olan Yerleştirme, Metamorfozda Ovidius 233
Şekil 5.29 Koen Vanmechelen, Publius Ovidius Naso'nun Orijinal El Yazması Yerleştirmesi, Metamorfozda Ovidius 234
Şekil 5.30 Koen Vanmechelen, Ovidius'un Şiirini Okurken Vanmechelen, Metamorfozda Ovidius 235
Şekil 5.31 Koen Vanmachelen, Gezegensel Topluluk Tavuğu 237
Şekil 5.32 Joanna Vasconcelos, Pop Galo 239
Şekil 5.33 Cevat Dereli, Horoz Dövüşü 242
Şekil 5.34 Turgut Zaim, Horoz 245
Şekil 5.35 Fikret Mualla, Horoz, Hayvanlar Serisi 248
Şekil 5.36 Fikret Mualla, Dinç Horozların Döğüşü 250
Şekil 5.37 Ferruh Başağa, Horoz Dövüşü 252
Şekil 5.38 Avni Arbaş, Horoz Dövüşü 255
Şekil 5.39 Mehmet Pesen, Gelin 259
Şekil 5.40 Mehmet Pesen, Horoz 260
Şekil 5.41 Şeref Bigalı, Horoz Dövüşü 265
Şekil 5.42 Adnan Turani, Horoz 268
Şekil 5.43 Orhan Peker, Horozlu Çocuk 271
Şekil 5.44 Erol Akyavaş, Miraçname Serisi 275
Şekil 5.45 Mustafa Ayaz, İsimsiz 281
Şekil 5.46 Mehmet Güleryüz, Bilmeden 285
Şekil 5.47 İsmail Avcı, Çilli-Paçalı Horoz 289
Şekil 5.48 Jale Yılmabaşar, Sarı Köprü ve Horoz 291
Şekil 5.49 Jale Yılmabaşar, Horozlu Form 294
Şekil 5.50 Mehmet Aksoy, Horoz 295
Şekil 5.51 Yunus Güneş, Horoz 298
Şekil 5.52 Mustafa Köseoğlu, Horozlar 301
Şekil 5.53 Aydın Ayan, Karda Kavga 304
Şekil 5.54 Faruk Cimok, Horoz Dövüşü 308
Şekil 5.55 Mustafa Diğler, 2019, Horozlar Serisinden 311
Şekil 5.56 Cemil Güç, Baskın Horoz 313

Şekil 5.57 Necati Seydi Ferahoğlu, İsimsiz 315
Şekil 5.58 Murat Havan, Ergenekon 318
Şekil 5.59 Mehmet Resul Kaçar, Boksör 5 321
Şekil 5.60 Ali Ertuğrul Küpeli, Süreç 325
Şekil 5.61 Ali Ertuğrul Küpeli, Dikkat 327
Şekil 5.62 Mustafa Sönmez, Horoz 330

BÖLÜM 1

1. GİRİŞ

İlk çağlardan itibaren doğal yaşamın önemli parçası olan hayvanlar bilinmezlerle çevrelenmiş insanoğlu için bazen tehdit unsuru, bazen yaşamı sürdürürken önemli birer araç, bazen de görünüşleri ve karakter özellikleriyle duyguları harekete geçiren enerji kaynağı olmuşlardır. Yaşadığı ortamı, çevresindeki canlı-cansız varlıkları anlamaya, tehlikelerine karşı korkularını yenmeye çalışan insanoğlu zihninde oluşturduğu imgeleri, duygu ve düşüncelerini dışarı aktarmak için sembol kullanmayı keşfetmiş, sonuçta hayvan imgeleri sembollere dönüşmüştür.

İnsanoğlunun görme edimiyle başlayan imgeler oluşturma süreci ile sanatsal yapıt üretme süreci birbirine eş değerdir. Ancak sanatın ana malzemesi olan imgeler yaratıldıkları dönemlere, kültürlere ve kişilere göre farklılık gösterirler. Bu imgelerin sembolleşerek sanat yapıtında bir ifade aracına dönüşmesi imgelerin taşıdığı çeşitliliğin sanat yapıtında karşılık bulmasıyla sonuçlanmaktadır. Sanat yapıtının içeriğini oluşturan sembolik anlamlar sanatçıdan başlayarak, onun yaşadığı toplumu, dönemini, tarihini, psikolojik, siyasi, felsefi, ekonomik ve inançsal arka planını anlamamız açısından önemli mesajlar taşırlar. Dolayısıyla sanatçının eserinde kullandığı sembollerin plastik değer olmalarının yanı sıra muhatabını kavramsal düşünmeye yönlendiren, yaşamın ve dönemin algılanmasını ve sorgulanmasını sağlayan şifreler olduğu da söylenebilir. Bu çalışmaya konu olan horoz imgesi de yüklendiği sembolik anlamlarla tarih boyu sanat yapıtlarında sanatçılar için ifade aracına dönüşen, öznel ya da nesnel mesajlar taşıyan, metaforlar içeren önemli bir unsurdur.

Hayvanlar aleminde kanatlı memeliler grubuna dahil bulunan horoz evcilleştirildiği düşünülen MÖ 2000'lerden itibaren vazgeçilmez bir besin maddesi

olmasından önce güneşin doğumuyla ilişkilendirilen ötüşüyle, biçimiyle, gizemiyle, karakteriyle, kutsallaştırılan kimliğiyle, kendi cinsiyle kurduğu hiyerarşik ilişkiyle kültürel değerlerde oldukça önemli bir yer edinmiş, sembolleşmiş haliyle mit, inanç ve ideolojilerle sanat nesnesine dönüşmüştür.

Tarihin ilk çağlarından itibaren kaya kabartmaları, duvar resimleri, dini tasvirler, dokumalar, minyatürler, seramikler, mimari unsurlar, resim ve heykeller gibi pek çok alanda dinsel bir ritüelin parçası, günlük kullanım eşyası ya da bir süsleme figürü olarak ifade biçimine dönüşen horoz imgesi, evrensel olduğu gibi yaşanılan topluma, inanca ve zamana göre farklılaşabilen sembolik anlamlar da kazanmıştır.

"Horoz İmgesinin Plastik Sanatlara Yansıması: Türkiye'de Erken Cumhuriyet Döneminden Günümüze Çağdaşı Batı Sanatıyla Bir Karşılaştırma" başlıklı çalışmada; tarihi süreç boyunca kültürel belleklerde evrensel veya birbirinden farklı sembolik anlamlar yüklenmiş horoz imgesinin Erken Cumhuriyet döneminden günümüze kadar Türk Plastik sanatlarına ve çağdaşı Batı Plastik sanatlarına yansımasının seçilen örnekler üzerinden ikonografik analiz yöntemiyle incelenerek karşılaştırılması amaçlanmıştır. Bu karşılaştırılmanın yapılabilmesi için belirlenen yöntem, imge ve sembol kavramları ile bunların kültür ve kültürel belleklerle bağlantılarının irdelenmesi, böylece horoz imgesinin sanat tarihi boyunca ortaya çıkışının, yüklenen anlamlarla sembolleşme ve sanat nesnesine dönüşme sürecinin kültürler, inançlar, dönemler ekseninde incelenmesi olarak belirlenmiştir.

Araştırmanın odak noktası Batı'da ve Türkiye'de horoz imgesinin plastik sanatlardaki yorumlarında, sembolün kavramsal ve/veya plastik anlamıyla kullanılıp kullanılmadığının, dönemlere göre değişim gösteren sanatsal yaklaşımlara, sosyo-politik, inançsal ve kültürel etkilere göre değerlendirilmesi, varsa yorumlardaki farklılık sebeplerinin saptanması olarak belirlenmiştir.

Bu çalışmada literatür taraması ile beraber sanatçılarla yüz yüze, e-mail ve telefon yoluyla röportajlardan, konu hakkında yazılmış tez ve makalelerden yararlanılmıştır. Görsel kaynaklar için müze ve müzayede katalogları incelenmiştir.

Horoz imgesinin plastik sanatlara konu ediliş tarzını Türk kültüründe İslamiyet öncesi ve sonrası dönemler ekseninde ve özellikle horoz dövüşü sporunun merkeze alındığı bir yaklaşımla ele alan Halime O. Büyükkaragöz'ün "Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Horoz İmgesi Üzerine Çağdaş Yorumlar" başlıklı yüksek lisans tezi horoz imgesinin Türk-İslam kültüründeki simgesel anlamları ile bunların sanata yansımasının incelendiği önemli bir kaynaktır. Bu tezin yanı sıra horoz imgesinin sanatta yorumlanışıyla ilgili çalışılmış birkaç farklı akademik makale de

bulunmaktadır. Prof. Dr. Ahmet Dalkıran'ın Türk kültür ve sanatındaki horoz/tavuk sembolizminin çağdaş Türk resmine yansımasını inceleyen akademik makale ile Prof. Dr. Abdülkadir Dündar'ın Turgay Yazar'la birlikte çalıştıkları horoz ikonografisini Türk-İslam sanatı ekseninde ele alan makaleleri önemli diğer kaynaklardandır. Bunun yanı sıra çalışmamızda da faydalandığımız çağdaş Türk sanatında horoz dövüş tasvirlerinin merkeze alındığı veya horoz imgesinin sadece çağdaş seramik sanatı bağlamında incelendiği ve yine Türk sanatında bir imge olarak horoz sembolünün incelendiği makaleler dışında literatürde başka bir kaynak bulunmamaktadır.

Evcilleştirildiği dönemden itibaren besin maddesi olmasının yanında, dinsel ritüelin bir parçası, kırsal yaşamın önemli bir unsuru olan horoz imgesi özelinde imge ve sembol kavramlarının ortaya çıkışı, ilk çağlardan itibaren bu unsurların sanatsal yapıtlara yansıması inançların, kültürlerin ve toplumların bileşkesinde oluşan kolektif hafızaların bu sürece etkileri örnekler ekseninde incelenecektir.

Horoz imgesinin sanatsal bir değer olarak kullanılmasının sanatçısı ve döneminin tarihsel, sosyolojik, psikolojik, ekonomik, ideolojik, inançsal yapısına ayna tutacağı düşüncesi ile, farklı kültürler, uygarlıklar, inançlar bağlamında içerdiği zengin mirasın incelenmesinin hedeflendiği çalışmada, imgenin plastik sanatlarda yorumlanma biçimleri, yöntemleri, içerik farklılık ya da benzerlikleri, yüklenen sembolik anlamları ve varsa metaforları, neden-sonuç ilişkileri bağlamında karşılaştırılmaya çalışılacaktır.

Karşılaştırma yaklaşık olarak Türkiye'de batılı anlamda tuval resminin başladığı erken Cumhuriyet dönemi ile Batı'da modern sanatın başlangıç dönemine karşılık gelen 20. yüzyıl başından günümüze kadar geçen süreçteki plastik sanat yapıtlarını içeriyor olsa da, bu geniş coğrafyada varlığını sürdürmüş medeniyetlerin ilk çağlardan itibaren kültürel belleklerinde horoz imgesine dair canlı tuttukları sembolik karşılıklar da, belirlenen zaman aralığındaki sanatsal üretimlere ilham vermiş olmaları düşüncesiyle incelenecektir. Bu bağlamda çok tanrılı kültürlerden Antik Yunan ve Roma Uygarlıkları, Mezopotamya Uygarlıkları ve Türk Kültür Uygarlıkları ile tek tanrılı kültürlerden Yahudilik, Hristiyanlık ve İslamiyet dönemleri horoz ikonografisinin sanat tarihi açısından inceleneceği sınırları oluştururken, 20. Yüzyıl başından itibaren Çağdaş Türk ve Batı sanatı da horoz ikonografisinin plastik sanatlardaki yorumlarının irdeleneceği alanları oluşturmaktadır.

Sanatın toplumsal bir unsur olduğu gerçeğinden hareketle insan ve toplumla ilgili sosyolojik, psikolojik, ekonomik ve siyasal her değişimin sanatı da doğrudan etkilediği bilinmektedir. Bu yaklaşımın sonucu olarak Batı'da ve Türkiye'de 19. yüzyıl

sonundan itibaren günümüze kadar sosyo-politik değişimler de sanata etkileri bağlamında, dönemin sanat yapıtlarının anlaşılabilmesi, kullanılan sembolik karşılıkların çözülebilmesi açısından incelenmiştir.

Çalışma altı ana bölüme ayrılarak hazırlanmıştır. Birinci bölüm çalışmanın amacı, önemi, yöntem ve kapsamına ayrılmıştır. İkinci bölümde horoz imgesinin sembolleşme ve devamında sanat nesnesine dönüşme sürecinin anlaşılabilmesi için imge kavramının tanımı, oluşum süreci, çeşitleri, sembolle ilişkisi, sembol kavramı, oluşum süreç ve çeşitleri ayrı ayrı incelenmiştir. İnsanla ilgili maddi-manevi her unsuru kapsayan kültür de kavramsal olarak açıklanmaya çalışılmış, imge ve sembollerin devamlılığında önemli bir faktör olan kültürel belleğin taşıyıcılık fonksiyonu, horoz sembolünün kültürlerarası geçişkenliğini ve değişimlerini anlamayı kolaylaştıracak şekilde incelenmiştir. Böylece nesnel anlamda herhangi bir imgenin, öznel anlamda da horoz imgesinin sanat nesnesine dönüşme sürecinin irdelenebilmesi için zemin oluşturulmaya çalışılmıştır. Üçüncü bölümde farklı kültürlerde ve kültürel belleklerde hayvan ve horoz ikonografisi, Antik Yunan ve Roma, Mezopotamya ve Türk Kültür Uygarlıkları olarak çok tanrılı kültürler alt başlığında, Yahudilik, Hristiyanlık ve İslamiyet ayrımlarıyla tek tanrılı kültürler alt başlığında incelenmiştir. Dördüncü bölümde 19. yüzyıl sonundan günümüze dek Batı'da ve Türkiye'de sosyo-politik gelişmeler, ideolojiler ve inançların sanata etkileri bağlamında alt başlıklar halinde incelenmesine ayrılmıştır. Beşinci bölümde horoz imgesinin sanatta yorumları, elde edilen veriler doğrultusunda Batı ve Türk plastik sanatlarında 20. yüzyıldan günümüze dek belirlenen zaman aralığında, horoz sembolünü dönemsel de olsa istikrarlı bir biçimde yapıtlarında ifade dili olarak kullanan sanatçıların, çalışmanın sorunsalını çözmeyi kolaylaştıracak anlam sorgulamasına uygun nitelikler taşıyan eserlerini ve sanatçıları odağına alan bir yaklaşımla ikonografik analiz yöntemiyle çözümlenmesi hedeflenmiştir. Seçilen Batılı ve Türk sanatçılar kendi içlerinde doğum tarihlerine göre kronolojik bir sıralamayla incelenmiştir. Sanatçıların horoz sembolünü kullandıkları eserlerinin incelendiği ana metinde, anlatım horoz sembolü ekseninde sanatçının üslubu, sanatsal süreci ve yorumlarıyla sınırlı tutulmuş, sanatçılara ait biyografik bilgilendirme için ekler bölümü oluşturulmuştur.

Altıncı bölüm çalışmada elde edilen verilerin değerlendirme ve sonucuna ayrılmıştır.

BÖLÜM 2

2. İMGE, SİMGE (SEMBOL) KAVRAMLARI VE KÜLTÜREL BELLEK

İnsanoğlu dünya sahnesinde yer aldığı andan itibaren görüntü olarak algıladıklarıyla imgeler oluşturmaya, oluşturduğu bu imgelerle yaşadığı ortamı anlamaya ve düşünmeye başlamıştır. Bu süreçte bilgilerini simge veya sembollerle ifade etmeyi öğrenmiştir. Yaşamsal ihtiyaçları onu öğrendiklerini tekrarlama yoluna yöneltmiş ve böylece becerileri gelişmeye devam etmiştir. Tarihin karanlık çağlarından günümüze miras olarak kalan ve insanla ilgili olan her şey kültür tanımlaması altında ele alınmaktadır. Karmaşık bir yapı olan kültürü bugüne taşıma görevini üstlenen bellek, insan zihninin mucizevi bir yetisidir. Kültürel bellek zihnin üstün yeteneği sayesinde zamana karşı girilen savaşta gelenekten beslenen yapısıyla kültürün nesilden nesile aktarılmasında önemli bir yer teşkil eder. Kültürel bellek kavramı incelenmeden önce imge, simge-sembol ve kültür kavramlarının incelenmesi yerinde olacaktır.

2.1 İmge Kavramı

Doğumla beraber algıladığımız soyut ve somut varlıklar, duyularımızla belleğe aktarılıp, bilinç üzerinde izler oluştururlar. Bilinçte bu şekilde oluşan izler gerçeğin aynısı olmamakla birlikte, aslının yerini alabilecek kadar ona yakın bulunan imgelerdir.

Felsefeden psikanalize, mimariden resme kadar birçok alanda farklı tanım ve içeriklerle karşımıza çıkan imge, ilk insanla birlikte var olan bir olgudur. Nesnel gerçekliğin insan zihnindeki yansımalarıdır. Antikçağ düşünürü Aristoteles imgeyi

duyumun bir nesnesine benzeyen varlık, Ortaçağ düşünürü Descartes, zihnin edindiği tasarım ya da düşünce olarak tanımlamışlardır (Beydiz, 2016, s. 8). Hançerlioğlu da "Duyuların bilinçteki izidir." şeklinde tanımlamıştır (Hançerlioğlu, 1977, s. 74).

İmge önce gözde belirir. Herhangi bir nesneye bakış yoğunlaştığı zaman, nesneden gelen bütün yansımlar beyin tarafından kaydedilir. Nesnenin bu görüntüsü, göz o nesneye bakmayı bıraktığı anda dahi göz kapağında silinmez. Burada yerleşen imge retinasal imgedir. Daha ileride kişi aynı nesneyi gördüğünde bellekte kalan görüntülerle nesnenin görüntüsü zihinde hatırlanır. Bu görüntü ise nesneye ait bellek imgesidir. Bir anlamda imge, insan beyni tarafından nesnenin varlığından bağımsız olarak yeniden üretilmiş bir görünümdür. Türk Dil Kurumu'na göre imge: 1. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hülya; 2. Duyu organlarının, dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, imaj; 3. Duyularla alınan ve bir uyarıcı söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne, hayal, imaj ve olaylar olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2021).

İmgenin tarihi insanlık tarihi kadar eskidir. İnsanoğlu görmeye, anlamaya, yani beyinsel fonksiyonlarını kullanmaya başladığı andan itibaren bilinmezlerle dolu dış dünyadan aldığı duyumları farklı imgeler yoluyla zihninde depolamaya başlamıştır. Mağara duvarlarındaki ilk tasarımlar bu imgelerinin sembolleşmiş görünümleridir. Doyma ve barınma ihtiyacını karşılarken, türlü tehditlerle dolu çevreye karşı duyduğu merak ve korku ile baş etmeye çalışan ilkel insan, doğaüstü güçlere bel bağlamış, nüfusu çoğaldıkça oluşturduğu farklı gruplarla arasındaki sınırları belirginleştirmek için sembolleştirdiği imgelerden faydalanmıştır. Antik Çağ düşünürü Platon "Sofist" ismini verdiği diyaloglarında imgeyi gerçekliğin yansıması olarak tanımlamıştır. Yaniimge yanılsamadır. Platon imgeyi sanatsal olarak incelediğinde insani ve tanrısal olarak ayırmış, insani olanın taklit esaslı olarak kanıya ve hayale dayandığını söylemiş, bunun da insani sanat üretimiyle sonuçlandığını, doğayla ilişkili olanların da Tanrısal sanatla ilişkili olduğunu ileri sürmüştür (Farago, 2011, s. 15).

Metafizik yaklaşımlarda gerçek ile ilişkisinin olmadığı düşünülen imgeyle yaratılan sanatın da gerçekle ilişkisi olmadığına inanılmıştır. Hem Klasik düşüncede hem de çoğu dinlerde görmeye, görüntüye karşı şüphecilik vardır. Görünenin gerçekliğiyle ilgili olarak insanın dünyayı nasıl algıladığı ve kendini bu dünyada nasıl tanımladığı üzerine yaklaşımlar geliştirilir. Sufi inancındaki görüntünün tanrının vücut bulmuş hali olduğu inancı imgeyi ve görüntüyü varlığın kanıtı konumuna sokar.

Biçimlerin, anlamın simgeleri olarak görüldüğü bir yapısalcılıktan söz edilir. Ernst Cassirer de "Sembolik Formlar Felsefesi" kitabında Kant'ı referans göstererek anlamın ancak imgeyle oluştuğunu vurgular. Cassirer farklı kültürler içindeki dini sembolleri anlam ve imge bağıntılarını ortaya koyarak çözümlemiştir.

Göstergebilimin kurucu isimlerinden biri olan ve aynı zamanda, postmodern düşüncenin de kurucu öncülerinden sayılan Roland Barthes, "İmgenin Retoriği" başlıklı yazısında *imitare* yani taklit sözcüğünden gelen imgenin görsel sanatlarda kopya olgusuna dayandığını ve bu sebeple de bir kopya olarak kabul edilen resme güvenilmeyeceğini ve anlamı yok ettiğini düşündüğü imgenin yaşamı maddiyata dönüştürdüğünü ifade eder (Erzen, 2011, s. 25-26).

19. yüzyıla kadar imge yansıma kuramı kapsamında ele alınmıştır. Bu dönem felsefecilerinin çoğu imgeyi değiştirilemeyen sabit bir resim, bir kopya olarak görmüşlerdir. 1903'ten bu yana yapılan deneyler ise zihinsel imgelerin kişiden kişiye, andan ana değişebildiğini göstermiştir (Işıldak, 2008, s. 64).

Bir imgenin oluşumunda görme duyusunun rolü büyüktür. John Berger "Görme Biçimleri" adlı kitabında imgeyi şu şekilde tanımlar: Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan - birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar (Berger, 2019, s. 9). İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır. Zamanla imgenin canlandırdığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşılmıştır. Böyle olunca imge bir nesnenin ya da kişinin bir zamanlar nasıl göründüğünü —böylece konunun eskiden başkalarınca nasıl görüldüğünü de — anlatıyordu. Daha sonraları imgeyi yaratanın kendine özgü görüşü de, yaptığı kaydın bir parçası olarak kabul edildi. İmge Y 'nin X 'i nasıl gördüğünü kaydeden bir şey oldu. Bu da, bireysellik bilincinin gittikçe artan bir tarih bilinciyle birlikte gelişmesi sonucunda olmuştur. Görenin dış dünyası, yaşadığı kültürel-sosyal çevresi, entelektüel birikimi ve bütün bunların bilinçteki birikimi imgeler aracılığıyla dönüştürülür (Berger, 2019, s. 10).

İmgeyle algılananlar belleğe aktarılınca bellekte izler oluşur. Bu izler algılanan şeyin tamamen aynısı olmayıp, ona yakın olan, aslının yerini alan imgelerdir. Aslın yerini aldıkları için de imgelenen nesnenin gerçekteki görünümünden daha kalıcıdırlar. İmgenin kendine has bir gerçekliği olsa da, nesnenin kendisi değil, ancak onun izidir, habercisidir. Dolayısıyla imge orada olmayandır, gerçek dünyanın kendisi

değil, onun bir görünümü, hayalidir. İmgeler bilincin ürünüdürler. Bilincin kültür, tarih ve toplumla şekillenmesi nedeniyle imgeler belli sosyo-kültürel ortamın izlerini taşırlar. Engels de imgeye "Nesnel gerçekliğin ansal tasarımı" tanımlamasını yapar. Nesneler ya da görüntüler, tek başlarına bir imgeyi oluşturamazlar. İmgeler, bir olayı ya da bir vakayı aktardıkları ve dolayısıyla geçmişi taşıdıkları için imgedirler. Onlara bu gücü veren şey, barındırdıkları zamansal niteliktir. Ancak zamana bağlı her oluşum da imge niteliğini kazanmayabilir. Örneğin bir yaprağa imge vasfını vermemiz için "solgun yaprak" gibi bir tanımlama yapmamız gerekir. Aksi halde o tabiattaki herhangi bir yapraktır, imge değildir. Nesnenin görünümü aynı kalmakla birlikte onun bizdeki anlamı değişerek yeni anlamlara kavuşur. Yaprak, yaprak olmakla birlikte belirli bir durumu ve zamansallığı da arkasına alarak zihinde hayat bulan bir görünüm, bir imge oluverir. Bu bağlamda imgeyi ebediyen soyut olan bir algıyla somut tasvirlerin şekil değiştirmesi olarak da görebiliriz (Hayrettin, 2010, s. 45-47).

Hançerlioğlu, imgenin doğal, yapay ve anlatımlı imgeler olmak üzere üç kısma ayrıldığını belirtmektedir. Doğada var olan ve duyularımızla algıladığımız imgelerden olan dumanın çağrıştırdığı ateş imgesi, karın çağrıştırdığı kış imgesi, güneşin çağrıştırdığı ışık, yaşam veya sıcak imgesi, suyun çağrıştırdığı yaşam ve hayat imgesidoğal imgeler sınıfına girerler (Hançerlioğlu, 1977, s. 74). İnsanların adlandırmak, bellekte anımsayarak tekrar hatırlamak ve bilgiyi aktarmak için ürettikleriyse yapay imgelerdir. Trafik kurallarını hatırlatan imgeler bunlardandır. Ayrıca dinleri, kültürleri ayırt edip tanımak için üretilenler de yine yapay imgelerdir. Bunlar özellikle insanların kendilerini ve doğayı anlaması-öğrenmesi için oluşturulmuş, eğitim amaçlı imgelerdir.Yapılan araştırmalar gösterir ki, toplumların yönlendirilmesi için yapay imgeler çok önemlidir. Öğrenmeyle ve düzenli tekrarlarla kültürel belleklerde kesintiye uğramadan muhafaza edilirlerse kuşaktan kuşağa aktarılırlar. Duygu ve düşüncelerin ifade edilmesi için de anlatımlı imgeler kullanılmaktadır. Mimik hareketleri bunlardandır (Küçüköner, 2004, s. 9).

İmgeyle sanat arasındaki ilişkiye baktığımız zaman görsel sanatlarda bir eser yaratma sürecinin imgeler oluşturma süreci olduğunu söyleyebiliriz. Bu süreç her dönemin öznel kuralları doğrultusunda ilerler. Daha farklı şekilde açıklamak gerekirse renk, ışık, mekan, konu, duruş açılarının algılanışı ve imgeye dönüştürülmesi dönemsel farklılıklar gösterir. Her kültür kendi sanatını, her sanatçı da içinde yaşadığı kültürün imgelerini yaratır. İmgenin sanat öncesi ve sanat sonrası hallerini de birbirinden ayrıştırmak gerekir.

Sanatın ana malzemesi olan imge, sanat, sanatçı ve izleyen üçgeninde bütünleştirici bir bağ görevi görmektedir. İmge ile yaratma kavramları arasında yer alan ve açıklanması gereken önemli bir diğer kavram da *imgelem'*dir. İmgelem, imgeler arasında yeni ilişkiler kurma, yeni kavram ve düşünceler oluşturma yetisi olarak tanımlanabilir. İmgeler bilgisel içerikleri yanında, her zaman duygulara ve imgeleme tutunmaya çalışmışlardır. İmgeler arasında beklenmedik yeni ilişkiler kurmak ise *yaratıcı imgelem* dir. Yani yaratıcı imgelem, imgeler arasında başkalarının göremediği ilişkileri görmek ya da ilişkileri başkalarından farklı olarak görmektir. Yaratıcı imgelem bireyin farklı donanımını gerektiren farklı bir tavırdır. Bu donanım; alansal yetkinlik, deneyselleme gücü, odaklanma ve sürekliliği kapsar (Işıldak, 2008, s. 65).

Eliade' ye göre; "İmgeler bizatihi yapıları gereği çok değerlidirler. Eğer zihin nesnelerin nihai gerçeğini kavramak için imgeleri kullanıyorsa, bunun nedeni gerçeği çelişkili bir şekilde göstermesi ve bunun sonucunda kavramlarla ifade edilemez olmasıdır. Gerçek olan, olduğu haliyle imge, anlam demeti olarak imgedir, onun anlamlarından tek bir tanesi veya çok sayıdaki atıf düzlemlerinden tek bir tanesi değildir. Bir imgeyi atıf düzlemlerinde bir tanesine indirgeyerek, somut bir terminoloji içinde ifade etmek, onu sakatlamaktan daha vahim olup, onu bilgi aracı olarak yok etmektir." (Eliade, 1992, s. 23-24).

İmgeler dünyasında yaşayan insan psikolojik olarak bu imgelerden etkilenir. Öyle ki insanların imgelerini yok etmek, onların inançlarını, bilgilerini, hayallerini ve nihayetinde tarihlerini yok etmekle eşdeğerdir. David Hume "Din Üstüne" adlı kitabında insanların imgeleriyle oynamanın yaşatabileceği psikolojik etkiler için şöyle bir örnek vermektedir. "İskender Sur'u kuşattığı zaman, Sur'lular kaçıp düşmana katılmasın diye, Herakles'in heykelini zincire vurmuşlardı. Augustos, iki kez donanması fırtınada batınca, Tanrı Neptunus'un törenlerdeki öteki tanrıların yanında taşınmasını yasaklamış ve bu yoldan öcünü aldığına inanmıştır. Germanicus'un ölümünden sonra, halk tanrılarına o kadar öfkelenmişti ki, tapınaklarda onları taşlamış ve artık onlara bağlı olmadıklarını ilan etmişlerdir."(Küçüköner, 2004, s. 7).

Görüldüğü üzere imge kavramı ile ilgili olarak farklı disiplinlerde farklı görüşler öne çıkmaktadır. Bu durumda en genel anlatımla imge kavramının çoklu bir anlatıma sahip olduğu söylenebilir ve tanımlamalardan hareketle ortak bir yargıya varmaya çalışırsak imge için öncelikle; duyularla algılanan, var olan gerçekliğin yeniden

yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümü, gerçeğin benzeri, anımsatanı şeklinde bir tanım yapmak uygun olabilir.

2.2 Simge (Sembol) Kavramı

Sembol veya simge, İlk çağlardan itibaren filozofların, antroplogların, ilahiyatçıların, sanat tarihçi ve sanatçıların üzerinde durdukları önemli kavramlardır. Latince symbolum olan ve Batı dillerinde *symbole*, *symbol* olarak kullanılan sembol, Türkçe'de timsal ve remz kelimesinin karşılığı olmakla beraber, simge kelimesiyle de anlamdaş kabul edilmiştir. Sözlük anlamıyla sembol: "Bir manayı, kavramı veya varlığı ifade eden şekil, remiz, rümuz, alamet, nişan, işaret." şeklinde tanımlanmıştır (Doğan, 1990, s. 978).

Cevizci, Felsefe sözlüğünde sembol kavramını şöyle tanımlar; "Bir düşünce, fikir ya da nesnenin yerini tutan, bir kavramı veya bir düşünceyi belirten gözle görünür ve anlamı bilinir işaret, simge. Bir anlam, nitelik, soyutlama ya da nesneyi göstermek, ifade etmek için kullanılan sözcük, işaret ya da mimik olarak sembol, kendisine ortak bir sözleşme, anlaşma, uzlaşma ya da gelenek aracılığıyla belli bir anlam aktarılan uzlaşımsal işareti, belirli bir nesne, süreç veya işlemi ima etmeye yarayan şey." Bu bağlamda sembole dayanan anlatım biçimine, felsefede *sembolizm* adı verilir (Cevizci, 1999, s. 480).

Farklı kaynaklardaki sembol tanımlarından bir kaçına çalışmada yer vermek gerekirse Kılıç, (1995, s. 56) "Açıklanamazın ifade biçimidir." diye tanımlarken Kardaş, (1980) "Duyu organlarıyla idraki imkansız herhangi bir şeyi, tabii bir münasebet yoluyla hatıra getiren veya belirten her türlü müşahhas şey yahut işarettir." olarak tanımlarken Benton (1965) ise " İnsan düşüncesinde görünmeyen bazı şeyleri, onunla ilişkisi nispetinde görülebilir bir şekilde tasvir eden bir nesne, bir fiil veya insanlar tarafından yapılmış herhangi bir işarettir." şeklinde tanımlamıştır.

Aktarılan bütün bu tanımlamaların ortak özelliği sembolün görünmeyenin ifadesi olduğudur. Soyut bir kavram olan imgenin somutlaşmış halidir. Yapılan farklı tanımlara göre, sembolün görünmeyenin ifadesi olması gerçeği, başka deyişle soyut bir kavramı somutlaştırma süreci, onun tanımlanmasında bir takım zorluklar oluşturmaktadır. Bu bağlamda her bilim dalı kendi perspektifinden konuyu irdeleme yoluna gitmiştir.

Sembolün özelliklerinden olan anlam ve anlatım şeklindeki iki unsurdan düşünselle ilgili olan anlam ile, biçimselle ilgili olan ise anlatımla ilişkilidir. Sembolü karmaşık yapıya sokan, semboldeki anlam yüklemelerinin tekil olmaması halidir. Başka şekilde anlatmak gerekirse, sembol anlamsal olarak çoğu kez tek şeyi değil, birbirinden tamamen farklı şeyleri de ifade edebilir. Örneğin herhangi bir kültürde yılan aynı anda kötülüğün de şifanın da karşılığı olabilir. Bu anlamsal farklılaşma süreç içinde oluşabildiği gibi aynı toplumlarda aynı dönemlerde dahi farklı anlamlara evrilebilir. Bu açıdan sembol karşılaştırmaya da müsaittir. Ancak ortak sembollere yönelim tek başına toplumlar için bir kültürel birliğin karşılığı olamaz. Aslında bu uygarlık tarihi açısından bakıldığında insanoğlunun benimsediği ortak tema, inanç ve kutsallık ekseninde ürettiği sembollerin benzer olması evrenselliğin bir göstergesi olabilir. Birbirinden tamamen farklı coğrafyalarda üretilmiş totemlerin aynı anlam taşıyan sembollerle ifade edilmesi bu görüşün örneğidir. Yani anlam, sembolden bağımsızlaşarak öne çıkar. Levi Strauss'un da deyimiyle "semboller, çok sayıda olasılığı barındıran kavramsal bir araç haline dönüşür." (Alp, 2009, s. 3).

Antikiteden itibaren geleneklerle varlığını sürdüren sembol metafizikte görünmeyeni dile getiren olarak tanımlanır. Bu anlam inançsaldır. Sembolün ilkel inançların da kaynağı olması itibariyle örnek vermek gerekirse, mesela totem bir semboldür. Hatta Romalılar'ın *augurium*[1] öğretilerinde olduğu gibi tavukların yem yiyişlerinden kuşların kanat çırpışına kadar her şey semboldür. Yüce ve üstün olanı algılamakta zorlanan ilkel insanlar, anlayamadıkları bu gizemli gücü ifade edebilmek için sembolleştirerek mağara duvarlarında betimlemeye çalışmışlardır. Kutsallık atfettikleri yüce varlıkla bu semboller vasıtasıyla iletişim kurabildiklerine inanmışlar, bu sembollere taparak bir ritüelin, bir ayinin parçası olarak kullanmışlardır. Fransız toplumbilimcisi Durkheim da sembolü; "toplumsal ve ortak duygunun özdeksel bir anlatımı." olarak niteleyerek toplumsal yaşamı sembolizm –simgecilik olarak kabul etmiştir. İnsanoğlu böylece kendi ürününe tapmaya başlar. Kartalın sembolünü taşıyarak kartalın gücünü aldıklarına inanan insanlar savaşa daha cesaretle girmişlerdir (Hançerlioğlu, 1977, s. 93-94).

Gombrich'e (2011) göre de; simgeler, büyüsel amaçlarla koruyucu güç olarak oluşturulmuştur. İlkeller için bir kulübenin yapımıyla bir imgenin üretimi arasında

[1] Antik Roma dininde kuşların gözlemlenen davranışlarından alametleri yorumlama uygulamasıdır.

hiçbir ayrım yoktur. Kulübeler onları yağmurdan, rüzgardan, güneşten ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan korurlar. Simgeler ise onları, doğal güçler kadar gerçeküstü güçlere karşı korurlar.” demektedir (s. 39-40).

Sembolün metafizikle olan ilişkisi ve kozmolojik-ontolojik alanlardaki temsiliyetlerinin yanı sıra, Hristiyan doktrinini ve Kutsal Kitap literatürünü görselleştiren alegori ve ikonografik anlatımlardaki rolü önemlidir. Sembolün ne olduğundan ziyade ne olmadığına dikkat çeken Ortaçağ Hristıyan ilahiyatının önde gelen teologlarından olan Aurelius Augustinius (354-430), sembolü hakikatin ifade edilme şekli olarak ele almıştır. Kendisinin ileri sürdüğü ve Aristo Metafiziği’ne dayanan” Göstergeler Teorisi” ‘nde "Hakikatin tüm eşyaya, tarihe, kozmosa, kısaca şuraya buraya yayıldığı her yerde tezahür eden tecellisi birer göstergedir ve bu göstergeler semboller biçiminde somutlaşmıştır. Bir gösterge, deneysel anlamdan daha fazlasına sahiptir ve kendisinden başka herhangi bir şeyi düşünmeye izin verir” şeklindeki paradigmasıyla sembolün temsiliyet kategorisinin sadece metafizik alan olduğunu söylemiştir (Gombrich, 2011, s. 41).

Sembolün temsiliyet alanı konusunda çağımızın en önemli otoritesi kabul edilen Rene Guenon da sembolün insani koşulların keyfiyete göre oluşturduğu bir tasavvur olmadığını, kesin bir bilim olan metafizik alanına dahil olduğunu vurgulamıştır. Onun; sembollerin birbirlerinden farklı coğrafya ve dönemlerde yaşayan geleneksel toplumlardaki temsillerinin birbirlerinden alınmaksızın ortak oluşuna ve kaynaklarının Aslî Gelenek (Primordial Tradition) olduğuna, işgal ettiği alanların da herhangi bir coğrafyaya ait olmadığına dair görüşü de son derece önemlidir. Yine Guenon, daha önce belirtildiği üzere Levi Strauss gibi, belli bir sembolün birçok anlamı aynı anda barındırabilirken, bu farklı anlamların da birbirini asla saf dışı bırakmadığı, aksine birbirlerini destekledikleri görüşünü savunur (Zeyrek, 2016, s. 202-203). Ateş (2014, s. 19) de “Mitolojiler ve Semboller” kitabında, sembolizmin bilim dalları içindeki önemine değinirken, belli sembollerin dünyanın farklı coğrafyalarında ve farklı zaman dilimlerinde aynı şekilde ortaya çıkmasına değinmiş ve sembollerin evrensel boyutuna dikkat çekmiştir. Aynı metinde mitolojilerin de sembollerle aynı özellikleri göstererek birbirleriyle teması olmayan toplulukların ortak mitolojik ve sembolik değerlere sahip olduklarını da belirtmiştir.

Amsterdam menşeli bir kuruluş olan International Association for the Study of the History of Religions (IASHR) 1954 ‘de Almanya’nın Mayans şehrinde yaptığı sembollerin dini mahiyetleri konulu toplantıda, sembollerin, tasavvur edilen bir şeyin,

tek insandan başlayarak bütün toplumların gelenek ve fikirlerini teşkil edici bir kuvvete sahip olduğu iddiası üzerinde durulmuştur. Aynı toplantıda Prof. G. Mensching, her şeyin sembol olabilmesine rağmen hiçbir şeyin kendiliğinden sembol olamayacağına dikkat çekmiştir. Tek bir insanın veya toplumun oluşturduğu şey olan sembolün ona göre iki unsuru vardır: İlki sembolleştirilen madde, diğeri ise bu maddenin temsil ettiği manevi hakikattir ve bu iki unsurun işbirliğinden meydana gelen sembol, hayatın her alanına ait olabilir. Her sembolün dile getirdiği bir hakikatin var olduğunu söyleyerek, sembolün temsil ettiği hakikat ile karıştırılmaması gerektiğinin altını önemle çizmiştir. İnsanoğlunun oluşturduğu sembollerden olan merasim sembolleri genellikle mitolojide anlatılan mitsel olayların tekrarlanışına ve bugüne taşınmasına yararlar. İnsanoğlunun oluşturmadığı, tabiatta olan varlıklardan türeyen semboller ise insanın gördüğü imgelerden taklit ederek oluşturduğu sembollerdir. Ay, güneş, hayvanlar bunlardandır ve artlarında gizlenen güçlerden dolayı sembolik anlamlar kazanmışlardır (Schimmer, 1954, s. 68).

Sembol ve anlamdaşlarından olan simge, yüklenen anlamlarla sınıflandırmalara tabi tutulmuştur. Sayı sembolleri, harf sembolleri, renk sembolleri, devlet sembolleri, milli semboller, sanatla ilgili, dinle, ekonomiyle ilgili veya bilimsel semboller türetilmiştir. Eric Fromm sembolleri kişiye veya belirli toplumlara özgü kültürel yapılarla ilgili geleneksel semboller, çok dar bir çevreye seslenen ve doğumla beraber insanın çevresini algılamaya başlamasıyla oluşturduğu bilinçaltıyla ilgili rastlantısal semboller ve tüm insanlar için geçerli olan beden, duygu ve ruhun özellikleriyle ilgili genetik kodlarla kuşaktan kuşağa aktarılan, kollektif bilince ilişkin evrensel semboller olarak üç gruba ayırmıştır (Çoruhlu, 2014, s. 4-5).

Günlük konuşma dili, ülke bayrakları, dini semboller geleneksel sembollerdendir. Rastlantısal semboller kişiseldir, duygu ve düşünceler doğrultusunda ürettilen öznel sembollerdir. Rüyalar bu grup içinde sayılabilirler. Evrensel semboller ise bütün insanlık için aynı ya da benzer karşılığı olan sembollerdir. Ateşin sıcak, toprağın bereket sembolü oluşu…

Simge ve sembol genellikle aynı sözlük anlamlarıyla ifade edilmekle birlikte, simgenin daha dar bir anlam içerdiği sembolün ise evrensel özelliklere sahip olduğu bilinmektedir. Türkçe'de biri diğerinin yerine kullanılacak şekilde anlam kaymasına uğramış olmalarına rağmen temsiliyet kategorileri bağlamında farklılık göstermektedirler. Sembol temsiliyetinin metafizik alana dahil olmasıyla beraber, simge seküler alanda temsil işlevi taşır. Aralarındaki diğer önemli ayrım ise sembolün

temsil ettiği hakikatin belli bir eğitim süreciyle kavranabilir olmasına karşın, simgenin kullanıcılarının böyle bir geleneğe sahip olmalarının gerekmeyişidir. Bu çalışmada her ne kadar sözlük anlamları aynı kabul edilse de, yukarıda belirtilen temsiliyet kategorilerindeki farklılık sebebiyle çalışmada sembol terimini kullanmak uygun görülmüştür.

İnsanın temel etkinliğinin kavramlaştırma, temel özelliğinin de sembolleştirme olduğunu belirten Cassirer, din, sanat, dil, tarih ve bilim alanında ürettiği semboller dünyasında yaşayan insanın, meydana getirdiği sembollerden başka bir şey olmadığını savunmuştur. İnsanı "simge oluşturan canlı" olarak tanımlamış ve sanatın da simgesel formlar olduğunu düşünmüştür. Kültürel varlık olan insan böylece imgelerle değil, simgelerle iş görür (Cevizci, 1999, s. 172-173).

Sembollerin oluşmasında imgelem gücünden yararlanılır; imgeler, zihnimizde yaratıcılık ve kişisel yetilerimizle harmanlanarak sembolleşir. Her imge bir anlatım dilidir. İmge anlayışımızın temelini tarih oluşturmaktadır. İmge, genel bir kavramı anlattığı için de zihnimiz nesne ile bellek arasında bir iletişim kurmaktadır. Semboller, tarihsel süreçte içerdikleri farklı anlam ve kültürel zenginlik ile insan hayatında kelimelerden daha işlevsel ve etkileyici rol üstlenirler. Tarihteki ilk sembol örnekleri de henüz soyutlama yapma yetisi gelişmemiş ilkellerin ağırlıklı görüşe göre büyü ve mistisizm etkisiyle yaptıkları gerçekçi-natüralist hayvan tasvirleri olmuştur (Hayırsever, 2020, s. 19-25).

Semboller sanat yapıtının içeriğini oluşturduğu zaman sanatçı-izleyici etkileşimine bağlı ilişkiler ve imgelemler ağında farklı anlamlara ulaşabilirler. İnsanoğlu sanatsal üretimlerinde belleklerinde yerleşmiş imgeleri taşıyan her tür sembolü kullanmıştır. Sanat da, taşıdığı imge ve içeriğinden dolayı sembolik bir form olarak kabul edilmektedir.

Sanat yapıtının içerdiği semboller, imgelerin kalıcılığına rağmen zamana göre değişimler de gösterebilmişlerdir.

Eserin yapılış amacına yardımcı olan, sanatçının eğer var ise, vermek istediği mesajı güçlendiren, duygu, kavram, fikir ya da inancını tanımlayan, sorgulayan ya da eleştiren semboller sanatçı için bir anlamda kısa yollar görevini de görürler.

Ancak sanat yapıtındaki semboller zamana göre değiştiği gibi, sanatçıya ve izleyiciye göre de değişim gösterebilir. Bu değişim sanatçı ve eser arasındaki özel bir etkileşime bağlıdır. Sanatçı yaşadığı dönemin ekonomik, toplumsal, sosyolojik özelliklerini kendi imgeleminde yoğurarak, iç dünyasıyla sentezleyerek eserini var

eder. Bu süreç, sanatçının kendine özgü bir dil oluşturduğu, dünya görüşü, psikolojisi ve bilinçaltının da devreye girdiği bir süreçtir. Ortaya çıkan eser izleyiciye ulaştığında artık bambaşka anlamlar içerir. Bu nedenle sanatçının eserindeki sembollerin, kültürel, dönemsel ve hatta evrensel değerler taşıması mümkün olduğu gibi, herkes için farklı anlam karşılıkları da olabilir veya eser üzerindeki çizgi ve renklere yüklenmiş anlamlar, bir başka eserde bambaşka anlamlarla karşımıza çıkabilir. Bu açıdan sembolleşen imgelerin sanattaki anlamsal karşılıklarının incelenmesi sürecinde ifade edilen aşamaların her birinin taşıdığı değer göz önünde bulundurulmalıdır (Ataseven, 2017, s. 311).

2.3 İmgelerin Kültürel Belleklerde İzdüşümü

Görme edimiyle oluşup insan beynine kaydolan imgenin bellekteki izdüşümü sembolleşme sürecinin ilk evresini oluşturmaktadır. İmge yüklendiği sembolik karşılıkla sanat nesnesine dönüşürken sadece sanatçısının belleğindeki imgesel izdüşümünden beslenmez, aynı zamanda doğduğu toplumun kültürel birikiminden, bellek kodlarından da beslenir. Kültürel belleklerde imgenin oluşumunu ve sembolleşerek sanat nesnesine dönüşme sürecini anlayabilmek için öncelikle kültür ve kültürel bellek kavramlarının açıklanması gereklidir.

2.3.1. **Kültür Kavramı**

Latince kökeni *cultura* sözcüğü olan ve ekip, ürün almak, üretmek anlamını taşıyan *kültür* sözcüğü Türkçeye Fransızcadan geçmiştir. Türk Dil Kurumu Sözlüğünde "Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü." olarak tanımlanan kültür insan hayatının bütününü kapsayan ve tarihsel derinliği olan yapıya sahiptir (TDK, 2021). UNESCO tarafından düzenlenen Dünya Kültür Politikaları Konferansı Sonuç Bildirgesi'nde yer alan kültür tanımına göre " En geniş anlamıyla kültür, bir toplumu ya da toplumsal bir grubu tanımlayan belirgin maddi, manevi, zihinsel ve duygusal özelliklerin bileşiminden oluşan bir bütün ve sadece bilim ve edebiyatı değil, aynı zamanda yaşam biçimlerini, insanın temel haklarını, değer yargılarını, geleneklerini ve inançlarını da kapsayan bir olgu"dur (UNESCO, 1982). Bu tanımdan anlaşıldığı gibi geniş bir çerçeveyi içine alan kültür kavramı farklı

bakış açılarıyla geliştirilen tanımlamaları da beraberinde getirmiştir. Kavramın 16. yüzyıldan itibaren insan gelişimini de içine alacak şekilde genişlemesinin ardından en önemli değişim anlama yüklenen soyut kavramlarla gerçekleşmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısında ve Fransızların kültür sözcüğü yerine uygarlık sözcüğünü tercih ettiklerini belirten Güvenç (2002, s. 96), Fransızcada karşılığının uygarlık olarak resmen kullanılmaya başlanmasını 1932 olarak tarihler. Antropolog A.L. Kroeber ve C. Kluckhohn tarafından 1952'de yayımlanan "Kültür Kavramları ve Tanımların Eleştirisi" başlıklı çalışmada kavramın 164 farklı tanımına yer verilmiştir. Evrensellik, yerellik, tarihsellik, toplumsallaşma ve gelişmişlikle kültürün ilişkisine odaklanan bu çok çeşitli tanımlamalar, alanda çalışan uzmanların bu gün bile hala uzlaşamadıkları tartışma ortamlarına da sebebiyet vermiştir.

Raymond Williams da kültür kelimesinin tanımlanması en güç kavramlardan biri olduğunu ileri sürmüş ve buna neden olarak da kelimenin birbirinden farklı düşünce sistemlerinde ve entelektüel disiplinlerde önemli kavramlar için kullanılmaya başlanmasını belirtmiştir (Williams, 1977, s. 76-77). Toplum bilimlerinde, hiçbir araştırma konusunda, kültür için olduğu kadar çok sayıda tanımlama üretilmediğini belirten Mejuyev'e göre kültür kavramına yönelik terminolojik çeşitliliğin nedeni, kavramın sadece bilimsel değil aynı zamanda toplumsal ve tarihsel derinliğe sahip oluşuyla da açıklanmaktadır (Mejuyev, 1987'den aktaran Oğuz, 2011, s. 125).

Kültüre yönelik yapılan tanımların çokluğuna karşın bu tanımların yeterince açıklayıcı ve kapsamlı olmadığının altını çizen Bozkurt Güvenç'e göre İngiliz antroplolog E.B. Taylor'un tanımlaması bütününün içinde en isabetlisidir. Tylor'ın tanımına göre; " Kültür ya da uygarlık, toplumun üyesi olarak, insan türünün öğrendiği, edindiği, bilgi, sanat, gelenek, görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütün"dür (Tylor 1871'den akt. Güvenç, 2002, s. 102). Güvenç'e göre bu tanım kavramı tam olarak yansıtmasa da bütüncül yaklaşımı sebebiyle önemlidir. Bu tanımda üç vurgu öne çıkar. İnsanın toplumsallığı, öğrenme edimi ve kültürün karmaşık bir bütün olarak nitelendirilmesi.

Bu tanımlamadan hareketle kültür kavramının tanımlanma zorluğu diğer deyişle karmaşıklığı kavramın özelliklerine bakmayı gerekli kılmaktadır. Kültürden söz edebilmek için insan varlığından öncelikle söz etmemiz gerektiği gerçeği kültürü sosyoloji ve antropolojinin alanına dahil eder. Kültür toplumun bütün bireyleri tarafından paylaşılır. Toplum ve kültür birbiriyle yakın ilişkili kavramlardır. Kültür araştırıldığı zaman o kültürü yaşayan-yaşatan toplumun da incelenmesi zorunludur.

Her ne kadar kültürün kapsamını ulusallık ve evrensellik sınırlarına göre farklı tanımlayan araştırmacılar olsa da unutulmaması gereken nokta; İnsanoğlu yetiştiği ulusal kültür ortamının etkisinde olduğu kadar, evrensel kültür ortamının da etkisindedir. Hiçbir kültür tek başına değildir, diğer kültürlerle etkileşim halindedir (Özlem, 2008, s. 41).

İnsanın toplumsallaşmasında en temel unsur olan kültürün yaşaması için süreklilik şarttır. Bu sürekliliğin sağlanması için benzerlikler ve kodlarla anlam birliktelikleri yaratılarak, hatırlama-tekrarlama ritüelleriyle bu birikimler gelenek ve kültürel sembollere dönüştürülerek sağlanır. Kültür ve kültürel belleklerle ilgili önemli çalışmalar yapmış olan Mısırolog Jan Assmann kültürün toplumsallaşmadaki birleştirici özelliğini şu şekilde ifade etmektedir (2015).

> "Her kültür bağlayıcı, birleştirici bir yapı oluşturur. Bu yapının hem sosyal boyutta hem de zaman boyutunda birleştirici ve bağlayıcı özelliği bulunmaktadır. Ortak tecrübeler, beklenti ve eylemlerden bir sembolik anlam dünyası yaratır. İşte kültürün insanları birbirine bağlayan, birleştirici ve bağlayıcı gücü sembolik anlam dünyasını yaşatmasında yatmaktadır. Kültür, aynı zamanda, önemli deneyim ve anıları biçimlendirip canlı tutarak, ilerleyen zamana, bir başka zamanın görüntülerini ve öykülerini katarak ve anıları canlandırarak, dünle bugüne birleştirir" (s. 23).

Kültürün bir diğer özelliği de sınırlarının belirsiz oluşudur. Doğu ve Batı kültürü biçiminde ikili ve geleneksel bir ayrım vardır, fakat bu bölünmenin sınırları keskin değildir. Bazı görüşlere göre kültür kavramı birçok ülkeyi içine alabildiği gibi (batı kültürü, tarım kültürleri), bir ülkenin sınırları içinde birçok farklı kültür bölgeleri –alt kültürler– bulunabilir (Güvenç, 2002, s. 114).

Mircea Eliade "İmgeler ve Simgeler" adlı kitabında her kültürün "bir tarihin içine düşüş" olduğunu ve bu sebeple de sınırlı olduğunu belirtmiştir. Bu sınırı açıklamak için verdiği örnekte; bir Afrikalı ya da Endonezyalıya Yunan kültürü açıklanmaya çalışılsa, onların algılayacakları şeyin Yunan tarzı dışında, heykel veya edebiyat eserinde keşfedecekleri yepyeni imgeler olacağını belirtmiştir. İçgüdüsel ve kalıtımsal olmayan kültür, her bireyin doğduktan sonraki yaşantısı içinde öğrenme yoluyla kazandığı alışkanlıklar, davranışlardır (Güvenç, 2002, s. 114).

Malinowski de kültürün bütüncül olduğunu, doğuştan değil, eğitim ve öğretimle kazanıldığını ve sosyal miras olarak devredildiğini savunur. Ona göre, bu miras hem maddi hem de manevi değerlerden oluşur. Manevi kültür inançlar, değerler, semboller,

normlar şeklinde tasnif edilirken normlar; folklor, örf ve adetler, kanunlar şeklinde ele alınabilir. Maddi kültür ise pratikte uygulaması olan bilimsel bilgilerdir. Bütün kültürler toplumun tarihsel yaşamı sürecinde oluşmuş, yaygınlaşmıştır. Toplumda geçerli olan dil, veya yaygın olan din, hatta sanat akımları, bilimler bir anda oluşmamış, tarihsel bir dönem içerisinde oluşmuş, gelişmiş, yaygınlaşmışlardır (Güvenç, 2002, s. 103).

Kültürün bir diğer özelliği ise simgesel oluşudur. İnsan davranışlarını ortaya koymada önemli araçlardan olan simgeler nesneye anlam kazandıran işaret, ses, amblem gibi unsurlardan meydana gelir. Burada dikkat edilmesi gereken husus, simgeler her toplum için farklı anlamlar ihtiva edebildiği gibi, benzer anlamlar da içerebilmektedirler. Değişkenlik kültürün önemli bir diğer özelliğidir. Uyum yoluyla gerçekleşen değişim aynı zamanda bireylerin psikolojik ve biyolojik istek ve ihtiyaçları doğrultusunda şekillenir. Kültür değişken olmakla birlikte zaman, yer ve toplumun diğer özelliklerine göre farklılaşan bir değişim hızına da sahiptir (Güvenç, 2002, s. 103).

Kültürün bütün bir sistem olduğu söylendiği halde, tanımlaması zor ve maddi olarak gözlemlenemeyen bir olması da önemlidir. Bu açıdan bilim insanlarını rahatsız etmektedir. Soyut kavram olan kültürü besleyen, destekleyen kurum ve değişkenler, konular gözlemlenebildiği için adeta bir harita gibidir. Gerçeğin kendisi değil, kavramsal soyut bir modelidir. Bir taş yerdeyken doğadır; insan taşı alıp bir hayvanı kovalamak için attığında, taş, amacını gerçekleştirmek için kullandığı doğal bir araç olur. Bu taşı alıp, yontup işleyip bir araç yaptığında, artık o taş, kültürel bir üründür. Bu ürünün yapılışı-ifade ediliş biçimi ise kültürdür.

Görüldüğü üzere, kültür kavramı çok geniş ve karmaşık bir yapıdan oluşmaktadır. Değişen ihtiyaçlar, edinilen deneyimler ve toplumsal yaşamdaki değişimler beraberinde kültürel bir değişime neden olmaktadır. Kültürler toplumdan topluma değişiklik gösterdiği gibi bir toplumu oluşturan gruplar arasında da farklılık gösterebilir. Ancak bu gruplar arasındaki farklılıklar toplumlar arasındaki farklılıklara nazaran daha azdır. Toplumdaki kültürel yapının oluşumu, gelişimi ve çeşitlenişi, toplumun kendi içinden gelen dinamiklerin yanı sıra, toplumun dışından gelen dinamiklerle de beslenerek, toplumu özünde dinamikleştirir. Kültürün öğrenilebilir oluşu ve sürekliliği, zamansal değişime rağmen varlığını korumasına sebep olur. Tekrarlamalarla sağlanan hatırlamalar ise kültürel belleklerde depolanarak kültürün kuşaktan kuşağa aktarımının ana dinamiğini oluşturur.

2.3.2. **Kültürel Bellek Kavramı**

20. yüzyıl bellek üzerine araştırmaların arttığı bir dönemdir. Yeni tarih yazımı anlayışında kuramsal tartışmalarla beraber ön plana çıkan bellek, bireyin toplumsal, ekonomik ve kültürel karakterinin özünü barındıran önemli bir kaynaktır. Sigmund Freud, insanoğlunun gizemli yetisi olan belleğin, uygarlığın ve kültürün kurulmasında önemli bir rolü olduğunu iddia etmiştir. Bellek kavramı edebiyatın, felsefenin, psikolojinin ve toplumbilimlerinin de çalışma alanlarına dahil edilir. Bahsi geçen bu disiplinlerin her biri kendi açılarından bellek üzerine farklı yaklaşımlar sergilerler. Ancak kültür kavramı söz konusu olduğunda, bütün bu disiplinler tek yönlü kalma tehlikesine düşerler. Çünkü bellek ne psikoloji ve felsefenin önerdiği şekilde tamamen bireye, ne de sosyolojinin önerdiği şekilde tamamen topluma vurgu yapmaz. Aynı anda hem kültür bilimi, hem tarih bilimi kavramlarıyla sıkı ilişki içindedir. Bu sebeple bireysel ve toplumsal alanlardaki araştırmalara cevap verecek kavram *kültürel bellek*tir. Toplumsal bellek bireylerin bellekleri gibi münferit olayların değil, aynı olaya şahitlik eden bireylerin, bir olay ya da durum karşısında yaşadıkları hatıraların kesişim noktasında oluşur. Bireyin belleği kişisel arşiv iken, toplumun belleği kültürel arşivdir. Çünkü toplumun kültürden ayrı düşünülmesi imkansızdır. Mısırolog Jan Assmann kültürel bellek alanında öncül çalışmalar yapmıştır ve onun çerçevesini oluşturduğu kültürel bellek, bireysel ve toplumsal belleğin açıklamakta yetersiz kaldığı alanları açıklama iddiasında olan bir önermedir (İlhan, 2018, s. 10-12).

Bellek kavramı, Osmanlıca bir kelime olan *hafıza*, Arapça saklama, ezberleme anlamlarına gelen *hıfz* sıfatından türetilmiştir. Kelime anlamı: "Hissedilen, bilinen, görünen şeyleri; işitilen, konuşulan lakırdıları; duyulan, okunan sözleri; ezberlenen yazı ve kitapları zihinde hıfzeden, saklayan hassa, kuvvettir."(Karaarslan, 2019, s. 25). Kelime İngilizcede *memory*, öz Türkçede *bellek* olarak kullanılmaktadır.

İnsan edimleri olarak öğrenme, bilme, hatırlama, unutma, depolama gibi temel konular insanı merkeze alan bütün düşünce sistemlerinin hatta Antik Çağ'dan itibaren bütün düşünürlerin inceleme alanlarına dahil olmuştur. Konuya dair ulaşabildiğimiz ilk metin olan Platon'un "Menon; Erdem Üzerine" adlı metninde üstün değerlere ulaşmada hafızanın hatırlatıcı özelliğine dikkat çekilmiş ve hafızanın anlamlı sorular sorarak yanıtlar bulmaya çalışan, imgeler yoluyla ruha işlenen diyalektik bir sanat olduğu, söylenmiştir (Çağla, 2007, s. 218'den akt. Karaarslan, 2019, s. 28).

İnsan zihninin bir yetisi olan bellekte yer alan hatıraların yeniden bilince gelmesi, bir bakıma insanla ilgili her şeyin varlığını sürdürebilmesi için gerekli zihinsel eylem *hatırlama* olarak tarif edilir. Geçmişten beslenen kültürel bellek, gündelik olmayan olayları hatırlama organıdır ve gelenek kavramına odaklanır. Jan Assmann'ın bellek üzerinde yoğunlaşan çalışmalarında geleneğe bağlayarak tanımladığı kültürel bellek, bu sebeple uzun ömürlüdür, çünkü burada kimin hatırladığından çok neyin hatırlandığı önem kazanmıştır. Böylece bellek geçmişi kavrayarak onun gelenek haline gelmesini ve bu yolla belleğin kültürel olarak inşa edilmesini sağlayacaktır (İlhan, 2018, s. 23-24).

Geleneğe odaklanan kültürel bellek törensel bir karakter niteliği taşımaktadır. Bayramlar, anıtlar, destanlar, mitler, ritüeller, anma günleri gibi kökensel geçmişe yönelen hatırlama figürleri kültürel belleğin alanı içindedirler. Aynı zamanda kültürel belleğin en önemli taşıyıcısı tekrardır ve bu tekrarlar sayesinde toplumsal kimlikler tazelenir (Bilginer Erdoğan, 2013, s. 10-11).

Kültürel bellek her ne kadar geçmiş ile bağlantılı düşünülse de kendini sadece ve hep 'şimdi'nin içinde günceller; hatırlayış ve unutuşlarla kendini inşa eder. Jan Assmann'a göre insan algıladığı nesneleri sembollere dönüştürerek iletişim kurduğu kişilere aktarabilmektedir. Ancak kültürel bellek iletişimsel bellek gibi kendiliğinden yayılmaz, özel taşıyıcıları vardır. Din adamları, filozoflar, şamanlar, öğretmenler, ozanlar gibi toplumda bilgi taşımaya yetkili kişiler kültürel belleğin taşıyıcılarıdır. Bunlar aracılığıyla önemli olaylar, konular bir biçime ve kalıba dönüşür. Böylece toplumsal bütünleşme sağlanmış olur. Heykeller, anıtlar, edebiyat ve sanat eserleri, tarih kitapları, sancak ve bayraklar gibi araçlar ise kültürel belleğin kurumsallaşmış halleridir (Sancar, 2010, s. 45-46) (İlhan, 2018, s. 69).

İnsanoğlu tarihi belgeler ve bilgiler, aynı zamanda belli bir akış içinde geliştirilen zihinsel kodlamalarla geçmişiyle bağ kurar ki bu da onun yaşadığı anı anlamlı kılmanın yollarından biridir. Bu yollarla beslenen insan evrendeki konumunu bu şekilde belirler ve belleğine kaydeder. Bu kayıtlar onun geçmişle ilişkisini devam ettirmesinde temel teşkil eder. Zamansal varoluşla ve yeni kodlamalarla tekrar tekrar şekillenen ortak kültürel bellek, *şiirsel biçim, ritüel sunuş, grup katılımı* gibi unsurların disipliniyle hayat tarzına dönüşür. Böylece kazanılan anlam ve değerlerin korunması ve yaşanması sürecinde toplum, kendi geleneksel kültürünü oluşturur. William Ferris'in ifadesiyle; insan, kültür vasıtasıyla önceki kuşağın sona ermesinden sonra yeni bir kuşağın başlamasına kadar geçen zaman aralığında yaşamış insanlarla

iletişimi mümkün kılan ve *zaman birleştirici* fonksiyonları olan kültürel -edebi ürünleri vasıtasıyla kendi kültürünün kökleriyle ilişkiyi devam ettirir. Özellikle günümüzde küreselleşmenin de ortaya çıkardığı gelişmelerin sonucu olarak, toplumların ortak kültürel bellekleri, kendi geçmişlerini hatırlama biçimleri ve kimlik sorunlarıyla ilgili tartışmalar, insanlığın oluşturduğu toplum yapılanmalarına ışık tutmak maksadıyla öne çıkmış bulunmaktadır. Anılar ve anımsama tekniği gibi konular, tarih ve bellek ekseninde soyut ve bilimsel bakış açılarıyla tartışılmakta, bütün veriler anımsama kavramının, kültür bilimlerinin çeşitli kültürel olgu ve alanlara farklı bir bütünlük içinde bakmayı sağlayacak paradigması olmaya başlamaktadır. Bu bağlamda insanların geçmişi hatırlama biçimi ve oluşturduğu ortak belleklerine ilişkin tespitlerin yapılması önem kazanmıştır (Bilginer Erdoğan, 2013, s. 13).

2.3.3. **Kültürel Belleklerde İmge**

Toplumların kültürel belleklerinde yerleşik bulunan, maddi ve manevi kültürlerinin ve geleneksel birikimlerinin oluşturduğu göstergesel ifade kodlarından inşa edilen kültürel imgeler, zaman içinde sosyo-kültürel hayatın vazgeçilmez anlatım biçimlerini oluşturmuşlardır. Bu arkaik kökenli kodlar gündelik hayat içinde kullanım durumlarına göre biçim değiştirerek sürekliliklerini devam ettirirler. Görme ile başlayan ve sözden önce gelen görsel imge oluşturma süreci, ilk kullanıldığı andan itibaren farklı ilişki pratikleriyle birlikte değerlendirilmiştir. Sözcüklerin oluşmasıyla doğadaki görsel imgeler sözel imgelere, yazının bulunmasıyla da yazı imgelerine dönüşmüştür. Her biri farklı dil olan görsel, yazılı ve sözel imgeler sadece bilgisel içerikleri aktarma vazifesi görmemiş, duygular ve imgelemlerle birlikte varlıklarını devam ettirerek yaşamın ayrılmaz parçası olmuşlardır. Mağara duvarlarına çizilen hayvan figürlerinden itibaren bütün görsel sanatları içine alan imgeler dünyası, felsefe, edebiyat, anatomi, matematik ve psikoloji gibi diğer bütün bilim dallarının da temelini atmıştır. Görsel imgeler bu bilim dallarından üretilen yeni bilgilerin ve alanların açılmasını ve ortak toplumsal bellekler aracılığıyla gelecek toplumlara aktarılmasını sağlamaktadırlar. Günümüzde bu imgelerin mimaride, dokumalarda, maden, ahşap, minyatür, küçük el sanatları gibi birçok sanatsal ve kültürel alanda kullanıldığını görmek mümkündür (Berger, 2019, s. 33).

İnsanoğlunun çevresini, çevresindeki varlıkları ve bütün bunların bileşkesinde kendisini tanımlama gayretiyle giriştiği imgeleştirme sürecinde, cinselliği imgeleyen

yaprak, yasak ve günahı imgeleyen elma, kötülük ve şeytanı imgeleyen yılan ilk örneklerdendir. Korku, bilinmezlerle dolu ilkel insanın dünyasında onu çaresiz bırakan en temel duygulardan biri iken büyü, onun keşfettiği ve sığındığı bir yöntem olmuştur. Bilinmez yücenin totemleştirilmesiyle adlar, sesler, cisimler, heykeller, doğal varlıklar birer imge olarak tanrı temsillerine dönüşmüşlerdir. Gök gürültüsünden korkan insan önce bunu totemleştirmiş, sonra tecrübeyle ardından yağmur yağacağını keşfetmiş, böylece bilinmezken korkup büyüye sarıldığı doğa olayını anlamlandırarak korkusunu yenmiş ve bunu da diğer insanlara sembollerle anlatmış, aktarmıştır. İlk anlayandan öğrenen insan kendi deneyimlemeden, diğerinden öğrendiği bilgiyi kullanarak bu bilinmeze karşı kendini hazırlamış, gök gürlediğinde sığınacak yer aramıştır. Bu şekilde ilk insanların özellikle doğayı taklit ederek oluşturduğu imgeler ve onların, resim, alfabe ve yazılar şeklinde sembolleşmiş biçimleri sonraki insanlar için birer kültürel miras niteliği kazanmıştır. Teknolojik gelişmelerin hızlandırdığı iletişimin de etkisiyle dünya gittikçe artan bir imgeler yumağına dönüşmüştür. Sanat da her alanın etkilendiği gibi bu süreçten etkilemiştir. John Berger'in ifadesiyle "Geçmişin sanatı bugün artık eskiden olduğu gibi değildir. Yetkesini yitirmiştir. Onun yerine bir imgeler dili oluşmuştur."

İnsanoğlunun görme ile başlayan yaşam serüveni boyunca oluşturduğu imgelerle inşa ettiği kültürel bellekler tarihsel sürecin devam etmesinde merkezi rol üstlenmişlerdir. Bu imgeleri sadece sanat, felsefe veya matematik gibi tek bir disipline atfetmek, veya belli toplumlarla sınırlamak, belli ifadelerin, tanımların, duyguların karşılığı olarak algılamak, imge özelinde aslında insanın varoluşundan beri üretimi olan büyük bir sistemi yok saymak demektir. Kültürel belleklerden çekilip çıkarılan herhangi bir imge, domino etkisiyle tarihsel bir mirası da yok etmekle eşdeğerdir (Berger, 2019, s. 35-38).

İnsanlar her ne kadar farklı coğrafi ve iklimsel özelliklere sahip bölgelerde kültürel çeşitlilikleriyle yaşamlarını sürseler de, benzer ortak değerler ve inanç sistemlerine, yani zihinsel yapılara sahip oldukları, tarihsel süreç içerisindeki deneyim ve araştırmalardan tespit edilmiştir. Lévi-Strauss'ın ifade ettiği üzere "İnsanlar içinde bulundukları kültürel farklılıklara rağmen, antropolojik araştırmaların işaret ettiği gibi, zihinsel yetiler anlamında benzer özellikler taşırlar." "İnsanlık, kültür farklılıklarına rağmen doğasından gelen ortak akli yapıya her zaman sahip olmuştur. Ona göre bu yapıyı ortaya çıkarmanın yöntemi,modern dünyanın sahip olduğu araçlarda mevcut

olan düşünce tarzıyla mitosta var olan ilkel insanın düşünme tarzı arasındaki temel benzerlikleri bulmaktır (Erder, 2007, s. 78).

Hristiyanlığın başlangıcı olan IV. ve V. yüzyıllarda, Fransa'da Hristiyanlık kabul edilip, kiliseler inşa edileceği zaman, mevcut pagan yapılarından faydalanılmıştır. Bunun gibi çoğu zaman toplumların eski inançlarına ait yapı ve süsmeleri, yeni inanç dönemlerinde de kullanmaya devam etmelerine, sanatsal ve kültürel devamlılık göstergesi olarak sık sık rastlanmaktadır. Yukardaki örneğe devam edilecek olursa; tapınaklardaki tanrıların İsa, Meryem yahut diğer kutsal kişiliklere sahip azizelerle yer değiştirmesi, bunların ortadan kaldırılmaması, ikinci derecede bir öneme tabii tutulması çok olağan ve bir bakıma da zorunlu bir hale gelmiştir. Bu durum o dönemlere ait birçok sanat eserinin, mimari yapının ya da çevresel değere sahip unsurun devamlılığının sağlanmasının ana nedeni olarak da görülebilir (Erder, 2007, s. 78). Hz. İsa'ya ve Hristiyanlığa rağmen Avrupalılar, eski inanç ve geleneklerinin pagan unsurlarını sürdürmeye devam edince, Roma İmparatoru I. Costantinus (IV. yüzyıl) yok edemedikleri pagan gelenekler sebebiyle İsa'yı yeni güneşleri olarak kabul ederek, doğumunu o tarihte kutlamaya karar vermiştir. Buna rağmen ilk zamanlardaki kutlamalarda güneşi selamlamaya devam etmişlerdir (Ergun, 2012, s. 151). Daha sora görüleceği üzere Hz. İsa'nın güneşle ilişkilendirilmesi, güneşle özdeşleştirilen Mithra ve Yunan tanrısı Helios'un özelliklerinin Papa'nın kararıyla İsa ile birleştirilmesi kararına dayanması olarak düşünülmektedir.

Farklı toplumların benzer özellikler gösteren değerlere sahip oldukları ve bu değerlerin oluşmasında bir önceki ya da farklı coğrafyalardaki toplumların katkılarının hayli fazla olduğu, bir şekilde bunlardan etkilendikleri, ya da onlara ait özellikleri etkilenmenin de ötesinde direk aldıkları, dünya üzerinde yaşamış olan topluluklar bakımından, çok sık karşılaşılan bir durumdur. Bu ortak özelliklerin oluşması pek çok faktörün varlığıyla açıklanabilir. Söz konusu değerin öncekiler arasında itibar görmüş ve çok güçlü etki bırakmış bir nitelik taşımış olması veya aynı değerin farklı kimliklerle farklı coğrafyalarda tekrarlanarak yeniden kullanılması, bu sonucu oluşturan sebeplerdendir (Göğebakan, 2017, s. 125).

BÖLÜM 3

3. FARKLI KÜLTÜRLERDE VE KÜLTÜREL BELLEKLERDE HAYVAN VE HOROZ İMGESİ

İnsanoğlu dünyada var olduğu andan itibaren çevresindeki varlıkları imgeleştirmeye başlamıştır. İlk insanların yaşam alanlarını paylaştıkları hayvanlar da imgeleşme sürecinde ilk sırada yerlerini alarak onların korkularını, sevinçlerini ifade etme noktasında önemli birer araç olmuşlardır. Hayvanlarda tespit edilen güç, kuvvet, hızlı koşmak, yırtıcılık, pençeler, uçabilme -yüzebilme yeteneği, uzun yaşama gibi değişik özellikler, tanrılara, krallara, komutanlara ve büyüklere atfedilmiş, böylece ilk semboller oluşmuştur. Hayvanın kendisi bir sembol olmasının ötesinde, kendinde var olan nitelikler, o hayvan formu ya da uzvuyla sembolleştirilerek, iyilik, güç, barış, egemenlik ve bereket sembolü olurken, bazı hayvanlar da kötülük, uğursuzluk, savaş, yıkım ve ölüm gibi kötü unsurların sembolü olmuşlardır (Alp, 2009, s. 50,51).

> "Günlük yaşamımızda yoldaşımız olan hayvanlar, aynı zamanda, düşüncemizin dayanakları arasındadırlar. Onlar inançlarımızı simgelediler, masal ve söylencelerimizi doldurdular, kendimizi daha iyi anlayabilmemizi sağlamak üzere, hiç aklımızdan çıkmadılar" (Cyrulnik, 2012:119'dan akt. Sezer, 2014, s. 1).

Yaklaşık 30.000 yıl öncesine tarihlenen ve mağara duvarlarında bilim adamlarının karşısına çıkan resim, oyma ve yontularda hayvanların ağırlıkla var olması, insanlık serüveninin ilk anlarından itibaren hayvanların insan yaşamının önemli bir parçası olduğunun delilidir. Dar pasajlarda, karanlık ve rutubet gibi olumsuz şartların hakim olduğu bu derin mağaralarda yapılmış resimlerin sanatsal bir amaç dışında mutlak toplumsal bir sebep taşıdığı, avın zenginleşmesi, erişkinliğe geçiş

törenleri ve yaratıcı ruhlardan korunmak için düzenlenen ayinler ve büyüler sırasında yapılmış olabilecekleri ve dolayısıyla bu görsel imgelerin inanç olgusuyla direkt bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Aynı zamanda dikkati çeken nokta tasvirlerin çoğunda eti yenmeyen hayvanların yer alıyor olması da, amacın beslenmeden farklı sembolik bir nedene dayandığı fikrini kuvvetlendirmektedir (Sezer, 2014, s. 2).

Dünyanın farklı coğrafyalarında tespit edilen mağara resimleri geçmiş insanın kültürel yapısı hakkında çok önemli bilgiler sunmaktadır. Bu resimlerde kullanılan malzemeler ve teknikler araştırmacıları hayrete düşürecek üstün nitelikler taşımaktadırlar. Mağara resminin bulunduğu bölgede hüküm süren hayvanlar dönemin resimlerinin baş aktörleridir. Bolluk ve kıtlık dönemlerine göre resmedilen türlerin artıp eksildiği görülmektedir. Hayvan tasvirlerine nazaran insan figürlerinin az ve özensiz tasvir edilmiş olması da dikkat çeken bir diğer ayrıntıdır. Bu tasvirlerin en ünlüleri yaklaşık 11.000 ile 18.000 yıl öncesinde Üst Paleolitik'in son dönemlerinde resmedildiği düşünülen Fransa'nın Les Eyzies kasabasındaki Lascaux ve İspanya'nın Cantabrian bölgesindeki Altamira mağaralarında tespit edilenlerdir. Ayrıca Fransız Pirenelerindeki Le Toris Freres mağarasındaki figür de önem taşır. Belirsiz bir hayvanın gövdesine sahip, arka bacaklarının dizlere kadar olan kısmı insan bacağına, anormal yapılı ön bacaklarının uzantısı olan ayakları insan eline benzeyen ve kuyruğu tilki kuyruğu gibi olan iri yapılı yaratık betimlemesi araştırmacılar tarafından *şamancıl sanat* kapsamında incelenmektedir (Uysal, 2011, s. 36).

Farklı kaynaklarda ifade edildiğine göre hayvanların ilahi ve kutsal varlıklar olarak kabul edildiği ve bu sebeple kurban edilmeye değer canlılar içinde insanlardan öncelikli bir sırada bulundukları belirtilmektedir. İnsanoğlunun alet kullanmayı öğrenip, hayvanlara karşı üstünlük sağlamasıyla, bir başka ifade ile ondan faydalanabileceğini veya öldürebileceğini keşfetmesiyle, hayvanla ilgili olan dinsel düşüncelerinde de farklılıklar oluşmuş ve hayvan görünümlü tanrılar yerine insan tanrılar öne çıkmıştır. Ancak bu dönemde dahi insanoğlunun hayvana duyduğu hayranlık değişmemiş, insan görünümlü tanrılara kendilerinde bulunmayan hayvansal özellikler de eklenmiştir. Bütün dünya kültürlerinde hayvanlar genellikle; barış, güç, kuvvet, adalet, fazilet, hükümdarlık, beylik, şeytan, doğum, ölüm ve bereket simgesi olurken iyiliği ve kötülüğü de simgelemektedir (Çoruhlu, 2000, s. 26).

Hayvan imgeleri özellikle kuş imgeleri birçok devletin bayraklarında, sancaklarında ve armalarında, hayvanda olduğuna inanılan özelliklerin devletin varlığında hissedilmesi amacıyla kullanılmıştır. Örneğin, kartalın simgesini taşımakla

kartalın cesaretini taşıdıklarına inanan insanlar savaşa daha bir güvenle başlamışlardır. (Hançerlioğlu, 2000, s. 462).

İnsanoğlu için tarih boyu çok önemli sözlü veri kaynağı olan mitlerde de insan hayvan ilişkisi farklı yönlerden ele alınmıştır. Tanrı olarak hayvan, tanrılara hizmet eden hayvan, biçim değiştiren tanrılar ve insanlar, yol gösterici ruhlar olarak hayvanlar, düşman ve dost olarak hayvan, insan hayvan arası hibritler veya çeşitli hayvanlardan oluşan hibritler, gibi pek çok konu vardır. Mitoloji insanların yaşadıkları dünyayı anlamlandırmak için imgelem gücüyle oluşturdukları hikayeler, söylenceler, masallar, efsaneler gibi sözlü kültür birikimi olan mitleri inceleyen bilim dalıdır. Hayvanlar da doğal olarak insan yaşamının bir parçası olmaları itibariyle doğaüstü güçleriyle bu söylencelere ilham kaynağı olmuşlardır. Mitolojilerde sözü edilen hayvanların birbirlerinden tamamen farklı zaman dilimlerinde ve farklı coğrafyalarda, hatta dahil oldukları faunadan da bağımsız özellikler taşır şekilde üzerlerine yüklenen tanrısal niteliklerle yer almaları ve tarih boyu üstlendikleri mesaj taşıyıcı rolleri sebebiyle farklı sembolik kullanımlarla insanoğlunun sanatsal üretimlerinde de önemli bir yer edinmelerine sebep olmuştur. Evcilleştirildiğinden itibaren kümes hayvanları kategorisinde tanımlanan kanatlılardan olan *HOROZ* bu çalışmada odak noktasına alınacaktır. Evcilleştirilmeden önceki atasının kırmızı orman kuşu olduğu tahmin edilen ve Latince karşılığı *Gallus gallus domesticus* olan tavuğun erkeğine verilen bu isim, sülüngiller familyasından olan ve genellikle çiftliklerde yetiştirilen evcilleştirilebilir bir kuş türü olarak tanımlanır. Dilimize Farsça *horus* sözcüğünden geçmiştir. TDK'ye göre:

- Tavukgillerden, tavuğun erkeği olan kümes hayvanı,

- Ateşli silahlarda çakmak taşına veya merminin kapsülüne vurmaya yarayan metal parça,

- Kapı zembereğinin mandalı

- Kabadayı erkek, anlamlarına gelen horoz hem etiyle hem de yumurtasıyla insanlar için önemli bir besin kaynağıdır.

Horoz, bütün ırklarda dişisi olan tavuğa göre daha iri boyutlarda, iri ibiği, uzun ve yay şeklinde kıvrımlı kuyruk telekleriyle daha gösterişli ve renkli bir görünümdedir. Anatomik olarak ibik, gaga, sakal (gıdık) , boyun ve göğüs tüyleri, göğüs, tüy, bacak kulaklık, uzun kuyruk tüyü, orak, neşterler, telekler ve mahmuz gibi uzuvlardan oluşur (Bozyiğit, 1996, s. 119).

Dik duruşu ve davranışlarıyla gurur ve heybet sembolü olan horoz, gün doğumuyla bağlantılı ötüşüyle bütün kültürlerde güneşle ilişkilendirilmiştir. Başının üzerindeki tepelikle nüfuz sahibi, ayaklarındaki mahmuzlarıyla askeri bir kişiliği çağrıştırırken, dövüşçü karakteriyle cesaret ve savaşçılık anlatımlarında karşılık bulmuştur. Bunun yanında, yiyeceklerini diğer tavuklarla paylaşmasından dolayı iyilikseverlikle, kümesin tek efendisi olarak orak gibi kabarttığı kuyruk tüyleriyle bütünleşen erkek karakteriyle üreticilik ve cinselliğin, günün doğuşunu haber vermede yanılmamazlığıyla da güvenilirlik ve uyanıklığın sembolü olmuştur. Kötü ruhları ve şeytanı sesiyle ürküttüğüne de inanılan horoz bütün bu özellikleriyle insanoğlunun sözlü, yazılı, görsel sembolleştirme serüveninde önemli bir yere sahip bulunmuştur (Ersoy, 2007, s. 461).

Tavuk ve horozların yabani hayattan evcilleştirilmiş hayata geçişlerinin tarihi 10.000 veya 7.000 yıl önceye dayandırılsa da, hakim görüşe göre yaklaşık olarak MÖ 2000 yıllarında kırmızı yabani tavuktan Hindistan'ın İndus Vadisi de dahil olmak üzere Asya'nın çeşitli yerlerinde bağımsız olarak evcilleştirildiği Hindistan'dan İran'a Çar Darius I askerleri tarafından getirildiği düşünülmektedir. Horoz, İran'dan Mısır'a, oradan Yunanistan'a, ticaret yollarıyla Sicilya ve Roma'ya, ve oradan da Avrupa'nın geri kalanına yayıldığı araştırmalarla ulaşılan bilgilerdir. Tarihçiler, horozun Mısır anıtlarında temsil edilmediğini ve Babil sanatında yalnızca geç Pers döneminde ortaya çıktığını da belirtmişlerdir (Ersoy, 2007, s. 463).

Oxford Üniversitesi profesörü Gregor Larson "İnsan-Tavuk Etkileşimlerinin Kültürel ve Bilimsel Algıları" adlı projesiyle ulaştığı veriler neticesinde, tavuk ve horozların ilk evcilleştirilmeleri sebebinin besin kaynağı olmalarından farklı bir gerekçeye dayandığını iddia etmektedir. Larson'a göre bu kuşların, kültürel ve manevi nedenlere bağlı olarak, gücü sembolize etmeleri ve savaşçı doğaları gerekçesiyle *horoz dövüşlerinde* kullanılmaları için evcilleştirildiklerini belirtmiştir ("Chickens and People: Past, Present and Future", 2017).

Araştırmanın bu bölümünde, evcilleştirilmesiyle gerek besin maddesi olarak, gerekse sahip olduğu veya kendisine yüklenen mistik özelliklerle insanoğlunun gündelik hayatında, efsanelerinde, mitolojilerinde önemli bir yere sahip olan horozun farklı kültürlerdeki sembolik karşılıklarını inceleyeceğiz. Ancak öncesinde çalışma alanına dahil olan kültürel bölgelerde ilk çağlardan beri bir spor veya eğlence türü olarak kabul edilen, Larson'un da önemine işaret ettiği horoz dövüşünün tarihçesine bakmanın uygun olduğu düşünülmektedir.

Horoz Dövüşünün bir spor olarak yapılmasının geçmişi milattan önceki dönemlere dayanmaktadır. Zaten insanlar arasında saygın bir konumu olan horozun dövüştürülme ritüeli sosyo-kültürel yaşamı ifade eden bir performans olmasının yanı sıra dini bir ibadet sayılmaktaydı. İnsanın nefsine karşı kazandığı zaferle ulaşacağı ebedi yaşam dövüşen horozla özdeşleştirilmekteydi. Amerikalı Antropolg Geertz "Derin Oyun: Balinese Horoz DövüşüÜzerine Notlar" isimli horoz dövüşü üzerine tanınmış modern literatürden biri olan çalışmasında bu ritüelin ardındaki anlam dünyasını metodolojik olarak çözümlemeye çalışmıştır. Horoz dövüşü ritüelinin kültürün anlam dünyasını simgelediğini belirtmiş, ritüeli, kazancın zaferi ve kaybetmenin yıkıcılığını gösteren, "bilişsel hedefler için duygu kullanımı" olarak özetlemiştir. Toplumsal yaşamın hiyerarşik karakterine de gönderme yapan Geertz, dövüşleri erkeklik statüsü, değerler dünyası, iyi ve kötünün tanımlanması ve yaşam üzerinden sergilenen bir oyun performansı olarak da tanımlamıştır (Büyükkaragöz, 2016, s. 85).

İran'da, Kianian Dönemi'nde, yaklaşık MÖ 2000'den itibaren olduğu belirtilmektedir. Yaklaşık MÖ 700 yılına kadar, horoz en kutsal kuştu. Denizde seyreden Fenikelilerin, av kuşlarının doğudan Afrika'ya, Orta Doğu'ya ve Avrupa kıyıları boyunca yaygın dağılımından da sorumlu olduğu düşünülmektedir (Britannica, 2008).

Antik çağda horoz dövüşünün kökeninin İndus Vadisi Medeniyeti olduğu ve Pers ordularının MÖ 4. yüzyılda Hindistan'ı fethedince Güney Asya'dan yayıldığı düşünülmektedir. Persler'in askeri ve ticari uğraşlarla sporun Akdeniz havzasına girmesinde kısmen sorumlu oldukları düşünülmektedir. Perslerin horoz dövüşüne olan ilgisi yanında, Zoroastrian kültüründe tavukların şeytana karşı tanrının koruyucu rolünü oynadığı ileri sürülmekteydi. MÖ. 6.yüzyılda, Persler tarafından horoz dövüşünü tanıyan Eski Yunanlılar dövüşü tanrıları Apollon, Merkür ve Mars ile ilişkilendirdiler. Horoz dövüşünün Atinalılarda dinsel bir yönünün yanında siyasi bir yönü de vardı. Horoz dövüşü, Yunan Generali Themistocles zamanında (MÖ 524-460) Yunanistan'a getirilmiştir (Şekil 3.1). Themistocles işgalci Persleri uzaklaştırmak için ordusunu hazırlarken askerlerine horozun cesur doğasını göstermek ve ilhamı vermek amacıyla horoz dövüşü izlettirirmiş. Jülius Ceasar da horoz dövüşüne çok düşkün bir imparatordu. Horoz dövüşünü hem bir eğlence aracı olarak gören Romalılar onu pek çok dini ritüel ve kehanetlerinde de kullanmışlardır. Ceasar döneminde bu spor Roma'dan İngiltere'ye gelmiştir. 16. yüzyılda İngiltere'de horoz dövüşü din

adamlarının da tasvip ettiği ulusal bir spordu. Oradan Sicilya'ya ve Hıristiyan rahiplerin karşı çıkmasına rağmen, İtalya, Almanya, İspanya ve kolonilerine geçmiş, ayrıca İngiltere, Galler ve İskoçya'da da popüler hale gelmiştir. 17. yüzyılda Kraliçe Victoria döneminde, kraliyet kararnamesiyle horoz dövüşünün yasaklanışına kadar kilise bahçeleri ve kiliselerin içi horoz dövüşü alanı olarak kullanılmıştır (Chakraborty, 2018, s. 756).

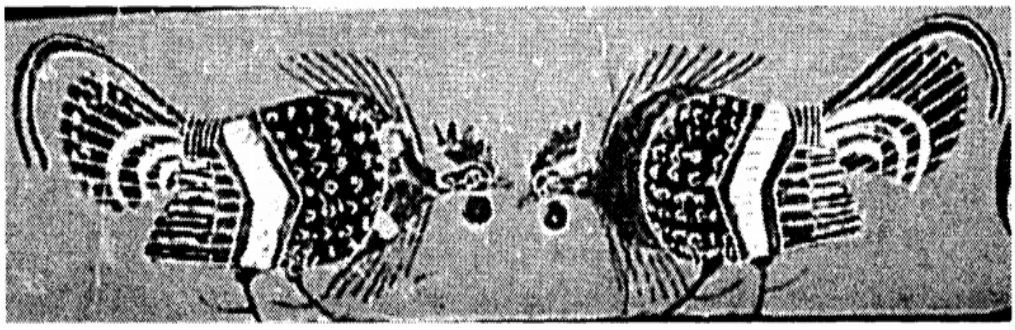
Dövüş horozu Eski Suriyeliler'de tapınılacak bir tanrı konumundaydı. Eski Güney Canara'da horozun şeytanları savuşturduğuna inanılırdı. Sumatra'da ise tanrı kabul edilen dövüş horozu için tapınak inşa edilir ve çeşitli ritüeller yapılırdı. Bu ayinlerde tapınakta dövüşen horozlardan kaybeden ölü kuş sakız ve baharatlarla karıştırılmış altın bir kazan içinde yakılarak, külleri altın çömleklerde tanrılara sunulurdu. MÖ 3000'lerde İbraniler ve Kenanlılar döneminde de horoz dövüşü popülerdi. Dövüş horozları yetiştirmek bir sanat olarak kabul edilirdi ve bu önemli bir ticari kaynaktı. Mısır'da da Peygamber Musa zamanında horoz dövüşü favori bir eğlenceydi. Horoz dövüşü, Hindistan'ın kırsal kesimlerinde ve Batı Bengal'de derin kökleri olan eski bir spordu. İspanya'da horoz dövüşü belli bölgelerde hala uygulanmaktadır. Amerika Birleşik Devletleri'nde oyun devlet başkanlarınca da desteklenmiş, hatta ABD bu sporun yasaklanması yönünde yasaların çıkartıldığı 1849'a kadar merkezi haline gelmiştir. Güney Amerika ve Meksika'da da yaygın olarak yapılmaktaydı. Günümüzde artık bu spor yasal olarak engellenmiş olsa da yasadışı bir faaliyet olarak belli yerlerde var olmaya devam etmektedir (Şekil 3.2, 3.3).



Şekil 3.1 Yunan Korint Seramiği, M.Ö. 700, Çömlek, Boyut Bilinmiyor, W.van Ballekom Arşivi (http://www.aviculture-europe.nl/nummers/14e01a05.pdf) Erişim Tarihi: 01.05.2021



Şekil 3.2 Antik Horoz Dövüşü, Tarih Bilinmiyor, Kase, Boyut Bilinmiyor, W. van Ballekon Arşivi (http://www.aviculture-europe.nl/nummers/14e01a05.pdf), Erişim Tarihi: 01.05.2021



Şekil 3.3 Tleson, Siyah Figürlü Attic Kupa, MÖ 550, Kupa, Boyut Bilinmiyor, Oxford AN. (https://core.ac.uk/download/pdf/229426636.pdf) Erişim Tarihi: 01.05.2021

3.1 Çok Tanrılı Kültürlerde Horoz ve İkonografisi

Bu bölümde evcilleştirilmesiyle gerek besin maddesi olarak, gerekse sahip olduğu veya kendisine yüklenen mistik özelliklerle insanoğlunun gündelik hayatında, efsanelerinde, mitolojilerinde önemli bir yere sahip bulunan horozun çok tanrılı kültürler olarak Antik Yunan ve Roma, Mezopotamya ve İran ile Türk kültür uygarlıklarındaki sembolik karşılıkları incelenecektir.

3.1.1. **Antik Yunan ve Roma Uygarlıklarında**

Antik Yunan'da *khtonik*[2] bir figür olan horoz tanrıları simgelemektedir. Mitolojide gök, güneş ve ay ile bağlantısı olduğuna inanılan horozun, Tanrıların babası Zeus'la ilişkilendirilmesi, Zeus'tan hamile kalan Leto'nun Artemis ve Apollon'u doğururken yanlarında horoz bulunduğuna inanılan mite dayanmaktadır. Tanrıların doğumuna şahit olunması gibi önemli bir olayın içinde varlığı düşünülen horoz bu sebeple Artemis, Zeus ve Apollon'un atribülerinden (alamet) biri olarak görülmüştür. Pisagor felsefesinde de özellikle beyaz horozun Güneş ve Ay'a kutsanmış olması itibariyle kurban edilmemesi tavsiyesinde bulunulmuştur. Ancak bu tavsiyeye rağmen o çağlarda horoz, ruhların öteki dünyada da rehberliğini yaptığına ve yeni yaşamında ölünün gözünü açacağına dair inanç sebebiyle dinsel törenlerde Apollon'un oğlu sağlık tanrısı Asclepios'a kurban edilmekteydi (Cosentino, 2016, s. 195-197).

Horozun sağlık için kurban edilmesiyle ilgili Socrates'in ölüm anında Krito'ya söylediği cümle yerinde bir örnektir. "Krito, ölümümün acısız olması için Asclepios'a bir horoz borçluyum, benim için borcumu öder misin?" Asclepios'a kurban olarak horoz adanmasının, günümüz Türkiye'sinde sağlıkla ilgili adaklarda çoğunlukla horoz kurban edilmesiyle bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Yunan mitolojisinde horozun tanrılarla işbirliği ve yaradılışını anlatan bir hikayede anlatıldığına göre, Afrodit ile Ares'in yasak aşkını gizleyemeyen asker Alectryon da Ares tarafından cezalandırılıp horoza dönüştürülür. İnanışa göre o günden sonra Alectryon her sabah güneşin doğumunu öterek haber verir (Özer, 2016, s. 3).

Anadolu'daki Maga Mater kültünün tanrıçası, Ana Tanrıça Kybele, Roma'nın inanç sistemine dahil edildikten sonra aşığı Attis denilen genç ile birlikte arabası içinde

[2] Toprağı temsil eden yer tanrıları demektir.

bir horoz ve kutsal bıçak resmi olduğu halde gösterilmiştir. Ayrıca Roma'da Lateran müzesinde, Kybele'nin başrahibi Archigallos'un küllerinin saklandığı taş kavanozdaki tasvirde kuyruğu hububat başaklarından oluşan bir horoz resmi bulunmaktadır. Bu iki eserde bulunan horoz tasviri genellikle Latince Gallus (horoz) sözcüğüne yapılan alaycı bir ifade olup, gerçekte Kybele rahipleri olan Gallus'ların amblemi olarak seçilmişti (Çapar, 1978, s. 171).

MÖ 15. yüzyıla dayanan çivi yazılı metinlerde tarih sahnesine çıkan Mithra kültü, Zerdüşttten önce Antik Arilerde ortaya çıkmış, Hindistan'dan Anadolu'ya ve oradan da Roma'ya uzanan geniş coğrafyada varlığını sürdürmüş ve yüz yıllar boyunca farklı kültür ve inançlarla etkileşime girmiş olmasına rağmen güneş ışığıyla olan ilişkisini hiç kaybetmemiştir. Mithra ile ilgili olarak çağlar boyunca üretilen bütün tasvirlerde rastlanan boğayı öldürme sahnesinde yanında güneşle bağlantısını sağlayan bir kuş bulunmaktadır. Kaynaklarda ve görsel betimlemelerde bu kuşun kuzgun ya da horoz olduğu söylenmektedir (Şekil 3.4). Mithra'yla Güneş tanrısı Attis'in bağlantısı ve horozun da güneşle bağlantısı, bu yerleştirmedeki kuşun horoz olduğunun ağırlıkla düşünülmesine sebep olmaktadır (Üzüm, 2016, s. 41-42; Kızıl, 2013, s. 118).



Şekil 3.4 Mithra ve Boğa Sahnesi, Tarih Bilinmiyor, Heykel, Boyut Bilinmiyor, Louvre Müzesi, Paris,Fransa (https://arkhedergisi.com.tr/mitradan-mithrasa/) Erişim Tarihi: 04.05.2021

Kutsal hayvanlarından biri horoz olan Yunan Tanrısı Helios da güneşle kurulan bağlantısı bakımından Mithra ile ilişkilendirilmiştir. Adıyaman Nemrut Dağı'nda bulunan Apollon heykeli'nde de bu üçlü kişilik birlikte tasvir edilmiştir. Her sabah doğuda Okeanos ırmağının oluşturduğu bataklıktan çıkan ve akşamleyin Okeanos'un karşı tarafına inen Helios, bu yolculuğu yaptığı, çok hızlı koşan dört atın çektiği ateş saçan arabasında her şeyi gördüğü için suçları ortaya çıkarır ve cezalandırırdı. Burada tekrar horozun mitteki varlığı güneşle bağlantılı şekilde bir Antik dünya tanrısının bu yolculukta yanında tasvir edilmektedir (Göğebakan, 2017, s. 125).

Mithra'nın Güneş ve ışık tanrısı olma özelliği çoğu mozaik veya kabartmalarda başının etrafındaki okların simgesel ifadesi ile gösterilmiştir. Aynı ifade biçimlerini Mezopotamya, Anadolu ve dünyanın başka–Anadolu'daki Arsamia (Kahta Çayı)

kabartmaları gibi- coğrafyalarında da görmek olağan bir durumdur.(Göğebakan, 2017, s. 127).

Horoz, Antik Yunan tanrılarından Hermes'in de cehennemden göğe mesaj getirip götürme vazifesi sebebiyle sembolü olarak görülmüştür. Germen inancında da yine horozun ölülerle mesajlaşma aracı olması gerekçesiyle dinsel törenlerde önemli rolü bilinmektedir. Kuzey Avrupa'da cesur ve savaşçı karakteri sebebiyle horozun kozmik gerekçelerle dış budak ağacının en üst dallarından ufukları gözetleyerek devlerden ve kötü ruhlardan şehirleri koruması inancının, sonradan kilise çatılarının sivri kısımlarına horoz sembolü yerleştirilmesi geleneğine dönüştüğü bilinmektedir. Bugün de geleneğin uzantısı olarak, Kuzey Avrupa'da Katolik kiliselerinin çatılarına kenti yıldırımlardan korumak maksadıyla horoz sembollü rüzgar gülü yerleştirilmektedir (Ersoy, 2007, s. 62; Hançerlioğlu, 2000, s. 200).

Macaristan, Polonya ve Almanya'da tahıl ruhunu sembolize ettiğine inanılan horozun, bolluğun artması ve devamlı olması için başının uçurulması ve tüylerinin toprağa yayılması gibi ritüellerin varlığı da araştırmacılar tarafından tespit edilmiştir. Ayrıca Güney Slavlar ve Macarlar'da döl bereketini sembolize etmek amacıyla gelin çeyizlerine sembolik ya da gerçek olarak horozun konulması geleneği yine bereket beklentisinin sonucudur. Kurban hayvanı olarak kabul edildiği Rus kültüründe ise cenaze ile birlikte cariye ve horoz-tavuk yakılması ritüeli uygulanmaktaydı (Büyükkaragöz, 2016, s. 28).

Horoz, tazı ve at ile birlikte, eski Almanların cenaze törenlerinde kurban olarak sunulan hayvanlar arasındadır. İskandinav geleneklerinde horoz, devler düşmanlara saldırmaya hazırlanırken, tanrıları uyarmak için kül Yggdrasil'in en üstteki dallarına asılmış askerî uyanıklığın simgesidir. Yirminci yüzyılın başında, Güney İtalya'da Locri'de bulunan arkeolojik malzemeler içindeki Antik Yunan'a ait *pinake* denilen ahşap tablolarda, bereket tanrıçası Demeter'in kızı Persephone'nin yeraltı tanrısı Hades tarafından yeraltına kaçırılışını anlatan efsaneye ait tasvirlerde horoz sembolünün önemli bir yer kapladığı tespit edilmiştir. Pinakeler[3] üzerindeki anlatımların kesin karşılıkları tam olarak çözülemese de, ikonografilerde horozun sembolik anlamlar içerdiği anlaşılmıştır. Persephone'yle horozun bağlantısının yanısıra horozun Afrodit'in şehvetli aşk sembolizmiyle ilişkili olduğu hatta horozun

[3] Antik Yunan kültüründe ahşap adak tabletine verilen addır.

Locri'deki Afrodit bahçelerinde büyütüldüğü düşünülmüştür (Cosentino, 2016, s. 195).

İtalya'nın Reggio Calabria bölgesindeki Ulusal Magna Graecia Müzesi'nde bulunan pinakede Hades ile Persephone yeraltı dünyasındaki tahtlarında otururken betimlenmişlerdir. Persephone elinde bir tavuk ve bir demet buğday, Hades ise bir phiale kabı ve asphodel yaprağı tutarken, tahtın altında bir horoz vardır (Şekil 3.5).



Şekil 3.5 Persephone ve Hades, MÖ 500-400, Mermer Pinake, Boyut Bilinmiyor, Magna Graecia Ulusal Müzesi, İtalya (https://www.theoi.com/Gallery/R14.1.html) Erişim Tarihi: 04.05.2021

Zeus'un Ganymede'yi kaçırma mitinin ikonografisini temsil eden Olympia'daki Zeus tapınağındaki akroterde, elinde horoz tutan genç Ganymede'nin arkasından tutan sakallı Zeus görülmektedir (Şekil 3.6). Bu sahnenin de Persephone'nin kaçırılma sahnesine benzer bir anlam taşıdığı düşünülmektedir. Antik Yunan ikonografilerinde

tespit edilen horoz sembolizminin Orfizm ile ilişkisi olduğu tahmin edildiği gibi, yazılı kaynaklar ve edebiyat ile ikonografi arasındaki yazışmaların kültürel bağlamları da incelenince, bütün bu mitolojik hikayelerde horozun bir güneş hayvanı ve cinselliği olmasının yanı sıra, öteki dünyayla, ruhların taşıyıcılığıyla bağlantılı olan anahtar bir imge olarak tamamen sembolik bir nesne olduğu görülmektedir. Horozun Antik dünya tanrılarıyla ilişkisinde, doğuma şahitlik ve yardımcılık eden, ölüm sırasında ölüye, evlilik sırasında geline yardımcı olan, ayrıca şafakta ötüşme alışkanlığı ile geceden gündüze, karanlıktan aydınlığa, ölümden yeniden dirilişe geçişi ve aynı zamanda cinsellik ve mücadeleyi temsil eden bir geçiş hayvanı olduğu görülmektedir (Cosentino, 2016, s. 195).



Şekil 3.6 Zeus ve Ganymede Heykeli, Korinth Pişmiş Toprak, MÖ 470, Heykel, Boyut Bilinmiyor, Olympia Arkeoloji Müzesi, Yunanistan (https://wikivisually.com/wiki/Group_of_Zeus_and_Ganymede) Erişim Tarihi: 04.05.2021

Yunanistan'da *Pers Kuşu* olarak bilinen horozun kutsallığını Doğu'dan Batı'ya getiren Perslerin horoz dövüşüne düşkün oldukları, Zoroastrain kültüründe ise tavuk ve horozların şeytana karşı tanrının koruyucu rolünü üstlendikleri daha önceki paragraflarda bildirilmiştir. Romalılar'da da horoz dövüşü bir eğlence aracı haline dönüşmüş, ve pek çok dini ritüelde ve kehanetlerde kullanılmıştır (Özer, 2016, s. 18). Romalı askerler civcivleri kendileriyle beraber savaşa götürmüşler ve onların hareketlerinde bir işaret, kehanet aramışlardır. Buna dayanarak tehlikeye karşı tüylerini büyü yapmakta ya da tıbbi amaçlı olarak soğuk algınlığının tedavisinde kullanmışlardır (Armutak, 2004, s. 151).

Klasik dönemin birçok vazo ve heykel eserlerinde, kurban eylemini anlatan eserler dışında, hayvanların günlük hayattaki yerini anlamamızı olanaklı kıllan eserler mevcuttur. Belirli hayvanlar erotizmi sembolize etmektedir ve ellerinde hayvan taşıyan insan figürlü tasvirlerdeki hayvanlar, aşıklar arasındaki bir aşk hediyesi olarak sembolize edilir. En iyi bilinen örneklerinden biri olan mitolojik arketip, Athena vazolarında yer olan Ganymede ve elinde taşıdığı horozdur. Harden'e göre bu dönemin günlük hayatında uygulanan bir eylemdir ve aşıklar birbirine horoz, tavşan gibi hayvanlar hediye eder (Harden, 2014, s. 46'den akt. Filinta, 2019, s. 10).

Antik Yunan'a ait kırmızı figürlü ve siyah figürlü çömleklerde de erkekliği ve erotik arayışları sembolize eden horoz resimleri bulunur. Buradaki örnekte MÖ 6. yüzyıla ait kırmızı boyalı tabakta horoz başlı ata binen genç bir Yunanlı tasviri vardır. Epiketos'un imzası olan bu tasvirin horozla simgelenen bir aşk armağanı olarak yapıldığı düşünülmektedir (Resim 3.7).



Şekil 3.7 Epiktetos, Pişmiş Toprak Tabak, MÖ 520–510, Tabak, Boyut Bilinmiyor, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/255720) Erişim Tarihi: 01.05.2021

Bugün Louvre müzesi koleksiyonunda bulunan ve Berlinli ressamlara atfedilen, yaklaşık MÖ 500 tarihli Kırmızı Atina çömleğinde Zeus olduğu tahmin edilen bir takipçiden kaçan, bir eliyle hulahop çevirirken bir eliyle horoz tutan Ganymede tasviri var (Şekil 3.8). Solunda bir horoz tutarken sağ eliyle çemberle barışçıl bir şekilde oynayan bir ergen öncesi olarak tasvir edilen Ganymede figürünün elindeki horozun kendisine Zeus'un verdiği klasik bir aşk armağanı olduğu düşünülmektedir (Vegder, 2017).



Şekil 3.8 Ganymede, Kırmızı Figürlü Atina Çömlek, MÖ 500-490, Çömlek, Boyut Bilinmiyor, Louvre Müzesi Koleksiyonu, Paris, Fransa (https://newyorkarts.net/2017/06/berlin-painter-world-athenian-vase-painting-early-fifth-century-b-c-princeton-university-art-museum-closing-sunday-june-11-2017/) Erişim Tarihi: 01.05.2021



Şekil 3.9 Hippalectryon, Atina Siyah Figürlü Siana Kasesi, MÖ 6. yüzyıl, Kase, Harvard Sanat Müzesi, Boston,ABD (https://www.theoi.com/Ther/Hippalektryon.html) Erişim Tarihi: 01.05.2021

Harvard Sanat Koleksiyonu'nda yer alan MÖ 6. yüzyıla ait Atina siyah figürlü Siana kasesindeki süslemede *Hippalektryon* denilen Yunan efsanelerindeki fantastik melez horoz-at yaratığına binen bir genç görülmektedir. Erken Atina vazolarında görülen bu figürdeki kanatlı at Pegasos'un erken sanatsal bir temsili de olabilir (Şekil 3.9).

Aşağıdaki Kaliforniya Paul Getty Müzesi Koleksiyonu'na ait kırmızı boyalı Eski Yunan vazosunda Aristophanes'in *Clouds* oyunundan bir sahne tasviri vardır. Bu sahnede dövüşen komik horoz kostümleri giyinmiş iki adam resmedilmiş. Yunan kültüründe horoz asla sadece horoz değildir. Yunan tiyatrosunda tragedyanın rekabet ve yarışmaya dayanan bölümü olan agon, Yunan politik sistemiyle de ilişkiliydi. Atina'daki dramatik rekabetin ise horoz dövüşü olarak sembolize edilmesi yaygın olduğu izlenmiştir. MÖ 4. yüzyıldan itibaren horoz dövüşü sahnelerinde tasvir edilen

genç erkekler, belirgin bir şekilde *hermafroditik*[4] niteliklere sahiptir. Antik Yunan zihni erotizm ile rekabeti birleştirme eğiliminde olduğu düşünülmektedir. Horoz dövüşü tasvirlerinde genellikle genç erkeklerin kullanılmış olması da eşcinsellikle horozun birbiriyle bağlantılı olarak düşünülmesinden kaynaklanmıştır. Bu sebeple Antik Yunan'a ait pek çok eserde horoz hem erkeklik organıyla, hem de eşcinsellikle ilgili sahnelerdeki tasvirlerde yer bulmuştur. Bu sahnelerde horozun mağlup ettiği rakibine karşı kullandığı sesin-ötüşünün ve aynı zamanda galip olan horozun kalkan kuyruk tüylerinin de cinsellikle bağı kurulmuştur. Horozun rakibine karşı kazandığı zafer hem askeri hem de cinsel bir fetihtir. Günümüzde de horoz kelimesiyle erkeklik organını tanımlayan kelimenin aynı olmasının kökünün Antik Yunan'da ikisi arasında kurulmuş bu bağla ilişkili olduğu düşünülmektedir. (Şekil 3.10) (Csapo, 2006).

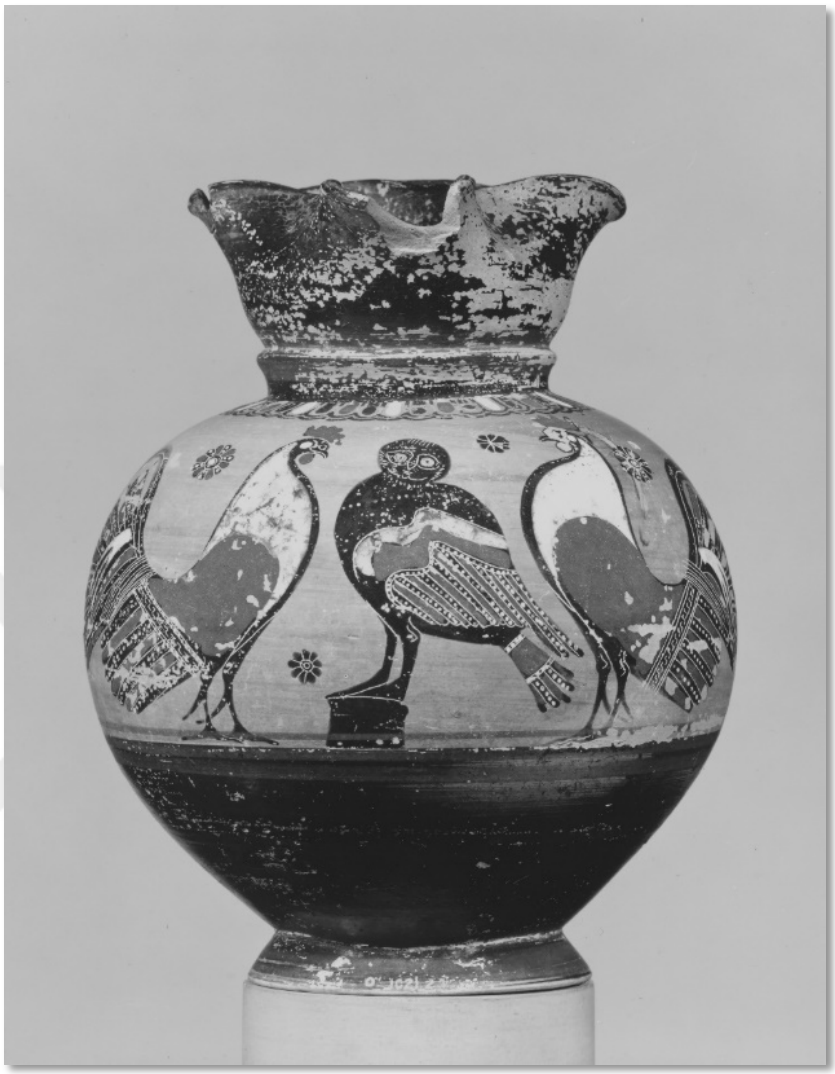


Şekil 3.10 Kırmızı Boyalı Atina Calyx Krater, MÖ 415-400, Krater, Boyut Bilinmiyor, J.Paul Getty Müze Koleksiyonu, California, ABD (http://www.perseus.tufts.edu/hopper/artifact?name=Malibu+82.AE.83) Erişim Tarihi: 01.05.2021

Geç Korint dönemine ait MÖ 570-550'e tarihlenen Terracotta oinochoe (şarap sürahisi) Lotus-Cross Ressamına atfedilir. Üzerinde karşılıklı dimdik iki horoz tasviri

[4] Hem erkek hem dişi organı bulunduran canlılara verilen addır.

vardır. Bu eser günümüzde New York Metropolitan Müzesi koleksiyonundadır (Şekil 3.11).



Şekil 3.11 Terracotta Sürahi, MÖ 570-550, Sürahi, Boyut Bilinmiyor, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD (https://images.metmuseum.org/CRDImages/gr/original/34083.jpg) Erişim Tarihi: 01.05.2021

Ayrıca MÖ 4. yüzyıla tarihlenen Etrüsk Geç Klasik döneme ait horoz biçimli Terracotta askos (şişesi) bir horoz şeklindedir ve New York Metropolitan Müzesi koleksiyonundadır (Şekil 3.12).



Şekil 3.12 Terracotta Şişesi Tasviri, MÖ 4. yüzyıl, Şişe, Boyut Bilinmiyor, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/253032) Erişim Tarihi: 01.05.2021



Şekil 3.13 Horozlu Çocuk, MÖ 2. yüzyıl, Heykel Terracotta, Boyut Bilinmiyor, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD

(https://www.metmuseum.org/art/collection/search/247505) Erişim Tarihi: 01.05.2021

MÖ 2. yüzyıla ait olduğu düşünülen pişmiş topraktan yapılmış 'Horozlu Çocuk' heykeli Antik Yunanistan'da erkek çocuklarla horozlar arasındaki samimiyeti en güzel biçimde anlatan bir eserdir. Bugün Metropolitan Sanat Müzesi Koleksiyonu'nda bulunmaktadır (Şekil 3.13).



Şekil 3.14 Horozlu Çocuk ve Üzüm, Tarih Bilinmiyor, Heykel, Boyut Bilinmiyor, Louvre Müzesi Koleksiyonu, Paris,Fransa (https://printsofjapan.wordpress.com/category/ancient-greek-and-roman-art/) Erişim Tarihi 01.05.2021

Louvre Müzesi koleksiyonunda bulunan bir başka pişmiş toprak heykelde ise genç bir çocuk elindeki üzüm salkımını bir horozdan uzak tutmaya çalışırken betimlenmiştir (Şekil 3.14).



Şekil 3.15 Üzümleri İle Kanatlı Çıplak Erkek Çocuk ve Horoz Heykeli, MÖ 2. yüzyıl, Pişmiş Toprak, Yükseklik: 14 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa (Langin-Hooper, 2020:196) Erişim Tarihi: 01.05.2021

Bir diğer pişmiş toprak heykel ise Louvre Müzesi koleksiyonundaki 'Üzümleriyle Kanatlı Çıplak Erkek Çocuk ve Horoz' heykelidir. Bir çocuğa ait mezar taşı olduğu düşünülen heykelde diğeriyle aynı şekilde üzümlerini horozdan koruyan melek çocuk betimlemesi yapılmıştır (Şekil 3.15) (Langin-Hooper, 2020, s. 196).

MS 1. yüzyıla tarihlenen ve Pompeii'deki yıkık Labirent evlerinin birinde volkanik patlama kalıntılarının altından korunmuş olarak ortaya çıkarılan olağanüstü mozaikte dövüşen iki horoz tasviri bulunmaktadır. Antik Yunan'da ve Roma'da yaygın olan horoz dövüşü sporunun bir göstergesi niteliğindedir (Şekil 3.16).



Şekil 3.16 Horoz Dövüşü Mozaiği, MS 1. yüzyıl, Mozaik, Boyut Bilinmiyor, Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi Koleksiyonu, Napoli, İtalya (https://www.trekearth.com/gallery/Europe/Italy/Campania/Naples/Naples/photo625199.htm) Erişim Tarihi: 01.05.2021

Yine aynı şekilde Labirent evinden çıkarılan bir başka horoz dövüşünü tasvir eden mozaik de Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi'nde sergilenmektedir (Şekil 3.17).



Şekil 3.17 Zafer ve Yenilginin İnsan Tasvirinde Horoz Dövüşü Mozaiği, Tarih Bilinmiyor, Mozaik, Boyut Bilinmiyor, Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi Koleksiyonu, (http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=2533) Erişim Tarihi: 24.04.2021



Şekil 3.18 Horoz Sunağı, MS 1. yüzyıl, Tuğla, Boyut Bilinmiyor, Archaeological Museum of Catalonia, Katalonya Arkeoloji Müzesi, İtalya, (https://visitmuseum.gencat.cat/en/museu-d-arqueologia-de-catalunya-empuries/object/ara-del-gall) Erişim Tarihi: 01.05.2021

Resimde görülen Horoz sunağı, Empuries'de siyah ve beyaz mozaiklerle süslenmiş Roma evlerinden birinin içinde bulunmuştur. Sunağın üzerinde horoz, iç içe geçmiş iki yılan ve kırmızı meyveli yeşil çelenk gibi boyalı motifler görülmektedir. Bu sunak, ev ibadeti için kullanılmaktaydı ve şenliklerde yapılan adakların evin doğurganlığını ve üremesini artırdığı düşünülüyordu. Horoz ve yılanın beraber tasvir edilmiş olmasının Asclepios'a bir gönderme olduğu da düşünülebilir. Aynı zamanda Horozun Yunan tanrısı Hermes'in Roma'daki ismi olan Merkür'ün sembollerinden biri olduğu da daha önce belirtilmişti ("VisitMuseum", t.y.) (Şekil 3.18).



Şekil 3.19 Diadaros Pasparos Anıt Mezarlığı Horoz Kabartması, MS 17, Mermer Heykel, 76,2*66,5*7 cm, Bergama Müzesi, Bergama, (http://bergama.bel.tr/wp-content/uploads/belleten15.pdf) Erişim Tarihi: 01.05.2021

Bergama Antik Kenti'nde yapılan kazılarda çıkarılan Roma Dönemi'nde yaklaşık MS. 17'den kaldığı düşünülen Diodoros Pasparos için yapılmış anıt mezarda bulunan horoz kabartması da gerçekçi üslubun bütün niteliklerini taşımaktadır. Bergama'da çok özellikli dövüş horozu yetiştirildiği de kaynaklarda belirtilmektedir. Bu anıt mezar hem bunu göstermekte, hem de üzerindeki kurdeleyle Bergamalıların zaferinin taçlandırıldığına işaret etmektedir (Şekil 3.19).

İç Batı Anadolu'da gün yüzüne çıkarılan, MÖ 1. yüzyıla tarihlenen Antik Roma'ya ait Aizanoi kentindeki mezar, kazılarda çıkarılan eşyalar arasında bulunan terrakotta bir horoz figürini sebebiyle Aizanoi Horozlu Mezar'ı olarak isimlendirilmiştir. Kalıp tekniği ile yapılan horozun ibiği üçgen şeklinde dilimlere ayrılmış, kapalı kanatları yukarı kalkık ve ucu aşağı doğru kıvrık işlenmiştir. Kuyruğu

uzun olup, birbirinden ayrık bacaklar silindirik kaide üzerinde yükselir (Şekil 3.20) (Özer, 2016, s. 13).



Şekil 3.20 Aizanoi Horozlu Mezar Figürini, MS 1. yüzyıl, Heykel, Boyut Bilinmiyor, (Özer, 2016:20)

Antik Çağ'da sikkeler üzerinde pek çok hayvan betimlemesinin yanında horoz da kullanılmaktaydı. Artemis Tapına'ğında bulunan Arkaik Çağ'a ait sikkelerin tapınak inşa edilirken adak parası ya da uğur için konulmuş olacağı düşünülmektedir. Zeus ile Elektra'nın oğlu Dardanos'dan ismini alan kuruluşu MÖ 2000 yılına dayanan Dardanos antik kentinin sikkelerinde horoz figürlerine rastlanmıştır. Bu sikkelerin ticaret yollarından biri üzerine kurulmuş Çanakkale Boğazı'nı kontrol eden Batı Anadolulu kentin bastığı dönemin ilk sikkelerinden olmaları önemlidir (Şekil 3.21, 3.22, 3.23) (Kuşku, 2020).



Şekil 3.21



Şekil 3.22



Şekil 3.23

Şekil 3.21 Dardanos Antik Sikke 1, MÖ 400-300, Madeni Sikke, Boyut Bilinmiyor, Konum Bilinmiyor, (https://definevadisi.com/konu/intepe-d-rdanos-bolgesi-antik-sikkeler.251/) Erişim Tarihi: 01.05. 2021

Şekil 3.22 Dardanos Antik Sikke 2, M.Ö 450-420, Madeni Sikke, Boyut Bilinmiyor, Konum Bilinmiyor, (https://definevadisi.com/konu/intepe-d-rdanos-bolgesi-antik-sikkeler.251/) Erişim Tarihi: 01.05. 2021

Şekil 3.23 Dardanos Antik Sikke 3, MÖ 480-450, Madeni Sikke, Boyut Bilinmiyor, Konum Bilinmiyor, (https://definevadisi.com/konu/intepe-d-rdanos-bolgesi-antik-sikkeler.251/) Erişim Tarihi: 01.05. 2021



Şekil 3.24 Horoz ve Kuzu İle Merkür, MÖ 3.-2. yüzyıl, Bronz Heykel, Yükseklik: 17,3 cm, Hermitage Müzesi, (https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/290700) Erişim Tarihi: 01.05. 2021

Horoz ve Kuzu ile Merkür-bronz heykelin MÖ 3.-2. yüzyıl-Roma Galya'da yapıldığı düşünülmektedir (Şekil 3.24).

Horoz sembolünün Merkür'ün ilişkilendirildiği bir diğer eser ise Versay Sarayı'ndaki Merkür'e adanmış salonda 1672'de JB de Champaigne tarafından tavan süslemesi olarak yapılmış resimde koşumlanmış çift horozun gökyüzüne doğru çektiği mitolojideki anlatımla örtüşen bir araba tasviri görülmektedir (Şekil 3.25) (d'Hoste, 2008, s. 24).



Şekil 3.25 Jean Baptiste de Champaigne, Horozların Çektiği Arabada Merkür, 17. yüzyıl, Tuval üzeri yağlıboya, 54*53,2 cm, Versailles Şatosu, Paris, Fransa (http://collections.chateauversailles.fr/#04a31e7a-7409-48ac-8954-6095b0a54d98) Erişim Tarihi: 24.04.2021

Aynı temanın Amsterdam'daki Rijksmuseum koleksiyonunda bulunan bir diğer versiyonunda ise yine çift horozun çektiği arabada Merkür tasvir edilmiştir (Şekil 3.26).



Şekil 3.26 Merkür ve Çocukları, 1566-1570, Gravür, 24,7*21,1 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (https://www.uu.nl/en/events/phd-defense-og-kik-children-of-mercury) Erişim Tarihi: 24.04.2021

Antik Yunan'da Thessalia bölgesindeki Trikka'da, daha önce hiçbir yerde rastlanmayan şekilde, M.Ö. 400-344 yıllarına tarihlenen bir başka sikkede ise Asklepios ve horoz tasviri vardır. Bu tasvirde Asklepios elindeki horoz olduğu tahmin edilen kuşu, bir sandalyede oturur şekildeyken önünde yatar vaziyetteyken ağzını açan kutsal hayvanı yılana doğru uzattığı betimlenmektedir. Bu tasvirde, Asklepios – horoz bağlantısı çerçevesinde, Sağlık Tanrısı'na kurban adama geleneği bilgisine dayanarak, Asklepios'un kutsal hayvanı yılana horoz adaması sahnesinin canlandırıldığı düşünülebilir (Şekil 3.27) (Tahberer, 2005, s. 2). Socrates'in Krito'ya ölüm döşeğindeki son vasiyetinin de sağlık tanrısına verilecek horoz adağıyla ilgili olduğu daha önce belirtilmişti.



Şekil 3.27 Sikke, MÖ 400-344, Boyut Bilinmiyor, Trikka, Thessalia (http://libratez.cu.edu.tr/tezler/5755.pdf) Erişim Tarihi: 04.05.2021

3.1.2. **Mezepotamya'da ve İran'da**

Proto-Hindu-İranlıların etnik olarak kendilerini tanımladıkları Aryan halkları hayvanların evrenle ilişkisi olduğuna ve özel güçlere sahip olduklarına inanıyorlardı. Bu halkların temel dini kitabı olan Avesta'da anlatılan Zerdüşt inancının da kutsal hayvanlarından biri olan horoz, insanın yoldaşı olmakla beraber, hayatının sonuna kadar onunla birlikte kalan ilk ve en iyi kuşlar arasındadır.

Zerdüşt kitaplarında ve İran Mitlerinde horoz, Zerdüşt inancındaki iyiliğin baş tanrısı olan Ahura Mazda'nın iyi yaratılmış kuşlarından biridir. Tacikler arasında horoz, iyi yaşamın sembolüdür. Orta Asya'dan İran'a ve Avrupa'ya Aryanların yerleşim yerlerinin bulunduğu farklı bölgelerde ortaya çıkarılan bulgularda, horozun kutsallığını ve o bölgenin dini ve ritüelleri ile olan ilişkisine rastlamak mümkündür. Hatta günümüzde bu bölge halkının efsanelerinde, mitlerinde, inanç ve ritüellerinde de horozun kutsallığı mevcuttur. Zerdüştlüğün kutsal kitabı Avesta'da horoz, *önce*

anlamına gelen *Paroh* ve *görmek* anlamına gelen *Darash*'ın birleşiminden oluşan Parodarsh (Paravdarš) olarak yazılır ve bu dini kelime, horozun gün ışığını önceden gördüğü ve girişinin haberini sesiyle verip, insanları Tanrı'ya ibadet etmek için çağırdığını ve karanlık gecenin bitip, sabahın aydınlığına yeniden kavuşmanın müjdesini verdiğine işaret eder. İran dilinde horoz kelimesi bağırmak ve ağlamak'ile aynı kökenden gelmektedir. Horoz ağlayıp bağırdığı için *khoros* olarak adlandırıldı. Horozun Aryanlar için çok kutsal ve tapılacak kadar önemli görüldüğü İran edebiyatının önde gelen şairlerinden Firdevsi'nin "Şehname" isimli eserinde de görülmektedir. Horozun ilk evcilleştirilmesiyle ilgili Sibirya'nın güneyindeki Berit halkınından gelen efsaneye göre başlangıçta vahşi bir kuş olan horoz, bir avcının kanatlarını kesmesi üzerine, kanatlarını tekrar geri istemek için ormanda günün belli saatlerinde şarkı söylemeye başlamıştır. Bir horozun günde beş kez şarkı söylemesinin kökü ise bu halkların inancında bu hikayeye dayanmaktadır. Rus etnolog V. Piscov yaptığı araştırmalarda, bir efsaneye göre horozun vücudunda taşıdığı taşın yedi yıl sonunda vücudundan bir yumurta gibi dışarı atıldığını ve bu taşı bulanın güvende olacağı inancının varlığına ulaşmıştır (Ahbabi, 2013, s. 48-49).

Pazar günü zamansız öten horoz da ev sahibinin çocuğu olacağının işareti olarak görülür Aryan halklarında horoz dövüşü oyunu Afganistan, Tacikistan ve İran'da çok yaygındır. Kuzey Afganistan halkı, horozu *Morgh-eParsa-Erdemli Kuş* olarak adlandırır çünkü horoz sesiyle insanları, Allah'ı hatırlasınlar, şükredip dua etsinler ve cehennem ateşinden korunsunlar diye her zaman gün doğumunda kaldırır. Horozun kutsallığının çok eski zamanlardan beri Aryanlar arasında var olduğ ve hatta dinlerinin bir parçası haline geldiği anlaşılmaktadır. Aryanlar farklı coğrafyalara göç ettiklerinde, her bir kabile tarafından dinleri ve inançları yeni ülkelere taşınmıştır. Kültürel belleklerde yer almış bütün diğer inançlar ve ritüellerde olduğu gibi taşıdıkları birikimin yeni karşılaşılan kültürlerle birleşmesi sonucu mit ve inançlarında bazı değişiklikler olsa da, inançlarının kökeni ve benzerlikleri devam etmiştir. Beyaz horozun karanlık ve iblislerle savaşmada tanrılarla işbirliği, Aryanların mitlerinde ve inançlarında vardır. Mitraizmin Aryanlar arasında yayılmasıyla horozun saygı ve kutsallığı Mitraizme girmiş ve horoz Mithra'nın yardımcısı olmuştur. Tacikistan'da Badakhshan'da yarım daire biçimli ahşap oyma portalda Pers mitolojisinde önemli iki karakter olan Kaveh ve Zahhak dövüşünün hikayesinin tasviri sahnesindeki kuşlardan birinin Mithra'nın şeytana karşı savaşında yardımcı olduğuna inanılan horoz olduğu düşünülmektedir (Şekil 3.28).

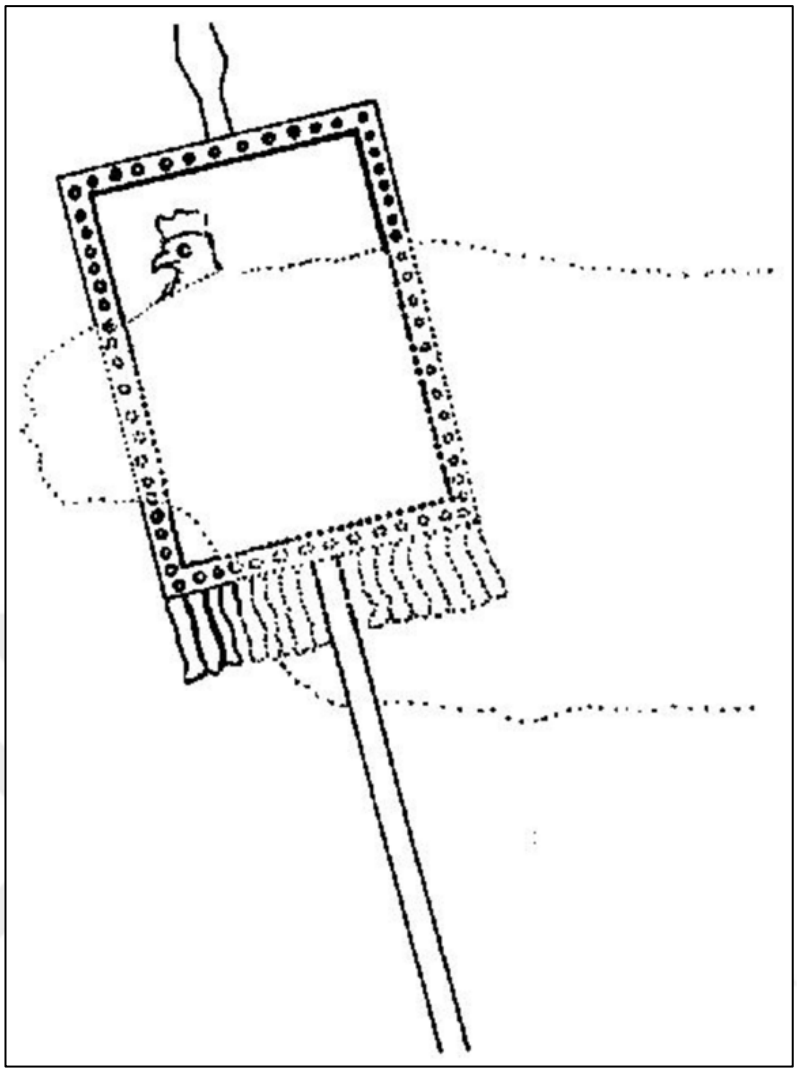


Şekil 3.28 Mithra ve Sraosha'nın Şeytanlarla Savaşmasına Yardımcı Olan Horozların Sembolü ve Şeytan, Tarih Bilinmiyor, Portal, Boyut Bilinmiyor, Konum Bilinmiyor (http://www.jofamericanscience.org/journals/am-sci/am0901/007_14225am0901_40_44.pdf) Erişim Tarihi: 28.04.2021

Badakhshan halkında horozun mucize getiren anka kuşu ve huma ile eşit olduğuna inanılırdı. İran, Yunan ve Orta Asya mitleri arasında, horoz, güneş ve Mithra'nın ilişkisi vardır. Bir önceki bölümde anlatıldığı üzere Mithra mitinin Yunan'a Pers kültüründen geçtiği bilinmektedir (Ahbabi, 2013, s. 51-53).

Orta Asya halkı arasında da insanın horoz tarafından iblislerden ve elflerden korunmasına dayanan bir inanç vardı. Bu nedenle, uzun geçmişte Badakhshan Harazm bölgelerinde Mitraizm ile ilgili olan ritüellerde horozun Nevruz'da kurban töreni yaygındı. Perslerde horoz, kartal ve şahin gibi ordunun da simgesiydi. Askeri pankartlarında veya miğferlerinde horoz sembolleri, horoz kanatları taşımaktaydılar (Ahbabi, 2013, s. 43-44).

Resimde Darius III'ün İskender mozağiği üzerindeki horoz başlı figürlü pankartının W. Zahn tarafından 1832'de yeniden yapılan kopyası görülmektedir (Şekil 3.29)



Şekil 3.29 W.Zahn, Darius III'ün "İskender Mozaiği" üzerindeki pankartın kopyası, 1832, Boyut Bilinmiyor, (https://iranicaonline.org/articles/derafs#prettyPhoto) Erişim Tarihi: 10.05.2021

Dünyadaki bir çok kültürlerde tarihin ilk çağlarından itibaren yaygın bir gelenek olan horoz dövüşünün Antik çağda kökeninin İndus Vadisi Medeniyeti olduğundan 3. Bölümde bahsedilmişti. Bu sporun Pers ordularının MÖ 4. yüzyılda Hindistan'ı fethetmesiyle Güney Asya'dan dünyaya yayıldığı düşünülmektedir.

Fotoğraftaki MS 226'dan 651 aralığına tarihlenen gümüş bir Sasani şişesi var. Boston'daki küratöryel dosyalardaki anlatımına göre şişedeki horozlar monarşiye ve Zerdüştlerin ruhsal uyanış kavramlarına işaret eden sembollerdir. Horoz burdaki tasvirde kraliyet kolyesini takarken ve kraliyet halesi ile sarılmış olarak gösterilmiştir (Şekil 3.30).



Şekil 3.30 Sasani Şişesi, MS 226-651, Gümüş, Boyut Bilinmiyor, Boston Sanat Müzesi, ABD (https://printsofjapan.wordpress.com/category/ancient-greek-and-roman-art/) Erişim Tarihi: 1.05.2021



Şekil 3.31 Horasan Horoz Heykeli, 12. yüzyıl, Heykel, Yükseklik: 23 cm, Bonhams Müzesi İslam Sanatı Koleksiyonu, Londra, İngiltere (https://www.bonhams.com/auctions/21720/lot/41/?category=list) Erişim Tarihi: 01.05.2021

Pers İmparatorlu'ğu dönemine ait nadir görülen formda muhtemelen bir tütsü ocağı olarak yapılmış heykelcik, geçmeli palmetlerle süslenmiş delikli göğsü, kazıma tüylerle süslenmiş kanat ve kuyrukları, badem şekilli gözlü başı, kancalı gagasıyla stilize bir horoz tasviridir (Şekil 3.31) ("Bonhams", 2014).

3.1.3. **Türk Kültür Uygarlıklarında**

Orta Asya'da yapılan arkeolojik çalışmalarda çok miktarda hayvan motiflerine rastlanmış olması, güçlü bir hayvan ve atalar kültünün bu coğrafyada var olduğuna işaret etmektedir. Türklerin tarih sahnesinde ilk ortaya çıkışları, Kuzey Çin bölgesinde, milattan önce binlere tarihlenen dönemde, Çin kayıtlarında Hiyong nu ismi ile bilinen

Asya Hunları ile olmuştur. Milattan sonraki dönemlerde ise Hunlar, 4. yüzyılda Manş kıyılarından bütün Avrupa'ya kadar Atilla (MS 434-453) yönetiminde yayılmışlardır. İlkel dinlerle başlayan ve avcı-göçebe halklarda daha etkili olan hayvan kültü, insanla hayvan arasındaki dinsel-büyüsel ilişki merkezinde toplanmıştır. Orta Asya Türklerinin oluşturduğu sanat ürünleri ise bozkır sanatı ve bu sanata bağlı *Hayvan Üslubu* olarak tanımlanmaktadır. Türklerin Şamanist inanç devirlerine dayanan söz konusu üslubun Türk sanatının temelini oluşturduğu bilinmektedir. Şamanlarda, ayinlerde içinde ruhların bulunduğuna inanılan doğa güçlerine kurban verme geleneği önemliydi. Doğaüstü güçleri olan Şaman'ın görevi Tanrılar ve ruhlar ile insanlar arasındaki iletişimi sağlamaktı. Bu süreçte kaz, ördek, kurt, at,ayı, kartal, geyik ve horoz gibi hayvanlar Şaman'a yardımcı olmaktaydılar. Totemizm de Orta Asya hayvan üslubunun oluşumunda Şamanizm gibi etkili olmuştur. Totem olarak kabul gören hayvanlar ayrı ayrı boyların damgaları olarak kabul görmüşlerdir. Kanatlı hayvanlara atfedilen tanrısallığın ise onların gökyüzüne ait olmasından dolayı hayvan sembolizmine dahil oldukları tahmin edilmektedir (Çatalbaş, 2011, s. 52-53) (Alp, 2009, s. 26 ve 46 ve 54).

Pek çok kültürde gururun, güneşin, yeniden dirilişin ve bunlarla ilişkili şekilde tanrıların sembolü olarak kabul edilen horoz, oldukça geniş bir coğrafyada etkin olan ve dünyanın en eski ve köklü medeniyetlerinden birine sahip bulunan Türklerin kültüründe de, Şamanizmle bağlantılı olacak biçimde kutsal sayılan hayvanlar içinde önemli bir yer tutmaktadır. Horoz, Şaman'ın da koruyucusu olarak kötü ruhları kovan bir hayvan olarak algılanır. Genel olarak altın tavuk (ya da horoz) hükümdar ailesini, gümüş tavuk ise hükümdar ailesinden olmayan soylu kişileri temsil etmiştir (Çatalbaş, 2011, s. 54-56).

Eski Türkçede tavuk ve horozun ikisine birden *tahaqu (takagu)* ismi verilmiştir. Orta Asya Türklerinde horoza hala erkek takagu, aygır tavuk, erkek tauk, kuş-tung erkeği (kuşun erkeği) denilmektedir. Kıpçak Türklerinde ise horoz kelimesi *horaz*, *horas* olarak kullanılmaktadır. Batı Türkleri tarafından benimsenen horoz sözcüğü, daha çok Oğuzlar ve Türkmen kesimleri arasında yaygınlaşmıştır. Anadolu Türkleri kültür çevresinde *ertavuk* yerine horoz, piliçlikten yeni çıkan horoza *ferik*, bir yaşındaki horoza *bıdanaz*, horozun ötüşüne de *banlamak* deyimi kullanılmaktadır." (TDH-Türk Lehçeleri Sözlüğü'nde horozun karşılığında *öteç* sözcüğü bulunmaktadır (Çatalbaş, 2011, s. 61-62).

Ögel, daha çok Güney Asya mitolojilerinden bir öğe olan ve iyi dövüştüğü için kültleşen horozun Türk kavimlerinde de tapınma nesnesi olmasının doğulu kavimlerden geldiğini, bununla bağlantılı olarak Çin'de cenaze merasimlerinde ölüyle beraber horozun da gömüldüğünün bilindiğini ifade etmektedir. Aksi halde atlı ve göçebe olan Türklerin horoza böyle bir anlam yüklemelerinin zor olacağını da düşündüğünü belirtmiştir. Ancak bütün diğer kültürel öğelerde olduğu gibi kültürler arası bu geçişlerin geldiği yerde benimsenerek yerleştiği, çeşitlendiği ve yayıldığı bütün araştırmaların vardığı ortak noktadır. Eski Türkler ve diğer Ural kavimlerindeki inanışa göre kabul edilen bir başka ritüel ise, yeni yaptırılan evin bir köşesine gelip yerleşen ev tanrısının memnun edilmesi ve ailenin refahı için beyaz bir horozun kurban edilmesidir (Armutak, 2004, s. 151-153).

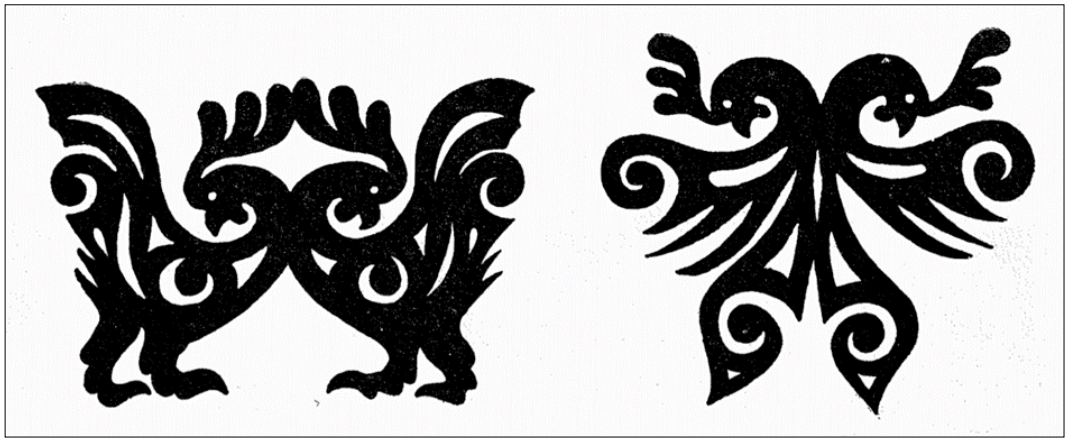
Horoz/Tavuk, kutsal sayılmasının yanında eski Türklerde aynı zamanda egemenlik simgesi olmuştur. Oğuz Destanı'nda anlatıldığına göre, Oğuz Kağan bahar ayininde sağ yanına kırk kulaç direk diktirip üzerine bir altın tavuk, sol yanına da yine kırk kulaç direk diktirip üzerine bir gümüş tavuk koydurmuş (Hançerlioğlu, 1977, s. 496). Ögel'e göre soy belirleyici olarak karşımıza çıkan bu ritüelde, Oğuz Kağan'ın oğullarından Bozoklar altın tavuğu; Üçok oğulları ise gümüş tavuğu, at sürerek okla vurup indirdiler. "Direk üzerinde horoz" motifi farklı coğrafyalarda karşımıza çıkmaktadır. Kökeni Hindistan'daki şamanist kabilelere dayandığı düşünülen bu ritüel Kuzey Almanya'da tahıl ruhuyla ilişkili ayinde kullanılırken, Sibirya ve Altay'larda yurtlar yanına dikilmiş direklere *gök kuşu* adlı kuşların yerleştirilmesi şeklinde ortaya çıkar. Bazı bölgelerde de bu gök direklerine kurban sunulmaktadır (Dündar, 2000, s. 218-220). Bahaeddin Ögel, Türk Mitolojisi adlı çalışmasında, tavukların altın ve gümüş renkli olmasına da dikkat çekmiş, altının hakanlara özel bir alamet iken, gümüşün vezir gibi soylularla ilişkili olduğunu belirtmiştir. Ayrıca dikilen bir sırık veya bir ağaç etrafında oynanan ve ağacın tepesine barış simgesi olarak konulan, altın bir horoz veya gümüş bir tavuğun ağzından değerli bir hediyeyi alma mücadelesine dayanan Tu-lu oyununun Gök Türklerde ve Batı Türklerinde de var olduğu Çin kaynaklarından tespit edilmiştir (Esin, 2001, s. 173).

Şafak vakti ötüşüyle insanları uyandırıp ibadet etmelerini ve sabahın erken vakitlerinde işlerine başlamalarını sağlayan horoz hem kozmik bir saat, hem de Tanrı'nın habercisi olarak nitelendirilir. Aksam vakti öten horoz uğursuz kabul edilirken, horozun bulunduğu eve şeytanın giremeyeceğine de inanılır. Türklerde özellikle beyaz horozun önemli olduğunu belirtmektedir. Türk kültüründe beyaz renk

saflığın, uğur ve iyiliğin sembolüdür. Beyaz horozun eve uğur getireceğine inanılır. Horozla ilgili halk inanışlarından biri de horozun öttüğü yönde bulunan eve misafir geleceği inancıdır. Türk folklorunda horozun simgesel özelliklerinden biri, aslanı kaçırması ve yıldırımı uzaklaştırmasıdır (Büyükkaragöz, 201, s. 82-83).

Tavuk ve horozlar halk anlatılarında Türk masallarında görülmektedir. Masallarımızda tavuk ve horozla ilgili anlatılarda çoğunlukla bir tavuğun altın üretmesi ya da horozun altın getirmesi ile ilgili motiflere rastlanmaktadır. Bu motiflerden de anlaşıldığı üzere tavuk ve horoz insanlar için ekonomik bir değerdir. Bu motifin mitolojik temelleri olmasının yanı sıra devamlılığının bir diğer sebebi de ekonomik bir değer taşıyor olması olarak gösterilebilir (Büyükkaragöz, 2016, s. 84).

Altay dağlarında yapılan arkeolojik kazılardan 1865'te Avusturyalı arkeolog Radloff tarafından keşfedilen Berel kurganı ve 1929 yılında Rus arkeolog Rudenko tarafından keşfedilen MÖ 3.yüzyıla ait 1. Pazırık Kurganı Proto-Türklere ait bulunan en eski kurganlardır. Kurganlarda buzullar içinde binlerce yıl muhafaza olmuş eşyalar ile insan ve hayvan ölüleri bulunmuştur. Günümüzde Leningard Herrmitage Müzesi'nde saklanan bu eserler arasında aplikeli renkli keçe örtüler, halılar, kumaşlar gibi tekstiller yanında eğerli, koşumlu atlar, maskeli atlar ve geyikler yanında, atlı araba gibi pek çok eşya da vardır (Aslanapa, 1989, s. 1). Aslanapa'ya göre 1. Pazırık kurganındaki çift başlı horozlar için (Şekil 3.32), birbirine yapışık konumdaki iki kuşun birbirinden ayrışır durumda gösterilmesinin, Ay simgeleriyle de ilgili olarak yumurtanın bölünmesini çağrıştırdığını belirtmiştir. 2. Pazırık kurganında ise yürüyor görünümü veren ve deriden oyularak yapılmış horoz imgeleri bulunmuştur. Bu iki kurganda da ahşap lahit üzerine oyulmuş hayvan figürleri içinde ve mezarların içini dolduran malzemelere süs olarak yapılan kürk, keçe ve derilerden kesilmiş aplikelerde kötü ruhlara karşı koruyucu simgeler olduklarına inanılan horoz-tavuk figürlerine rastlanmıştır. Aplike edilmiş süslemeler arasında zengin hayvan mücadele sahnelerinin de defalarca tekrarlandığı tespit edilmiştir (Dalkıran, 2010, s. 132).

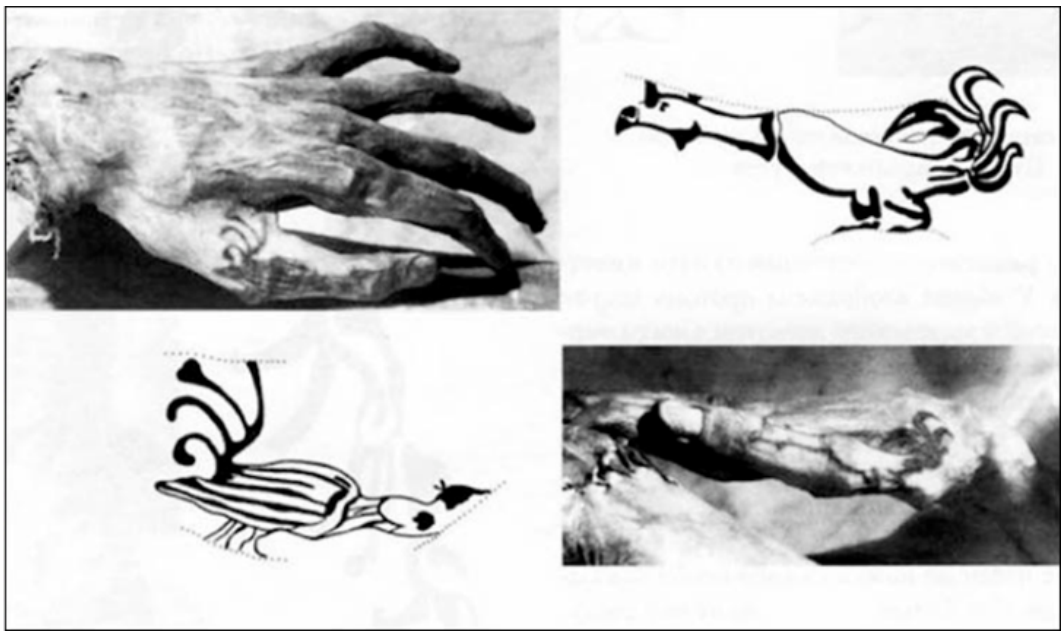


Şekil 3.32 Pazırık Kurganı, Tarih Bilinmiyor, Figürler, Boyut Bilinmiyor, Hermitage Müzesi Koleksiyonu, St. Petersburg, Rusya (Rudenko, 1968'den aktaran Diyarbekirli, 1972, s. 21)

2. Pazırık kurganında yapılan araştırmalarda gün yüzüne çıkarılanlar arasında horoz figürleriyle karşılaşılan bir diğer buluntu, mumyalı olarak çıkarılan cesetlerden kadın olduğu anlaşılan mumyanın elindeki dövmelerdir. Tomografi görüntüleriyle taranan cesetlerin çeşitli yerlerinde rastlanılan dövmelerdeki hayvan motiflerinden birinin horoz figürü olduğu tespit edilmiştir. Pazırık kurganından çıkarılan diğer eserlerle beraber bu mumyalar da Hermitage Müzesi'nde (Resim 3. 33- Resim 3. 34) sergilenmektedir.



Şekil 3.33 İkinci Pazırık Kurganı 1, MÖ.500-400, Horoz Formunda Aplike, 10,8*10,6 cm, Hermitage Müzesi Koleksiyonu, St.Petersburg, Rusya (https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital collection/25.+archaeological+artifacts/3510427)

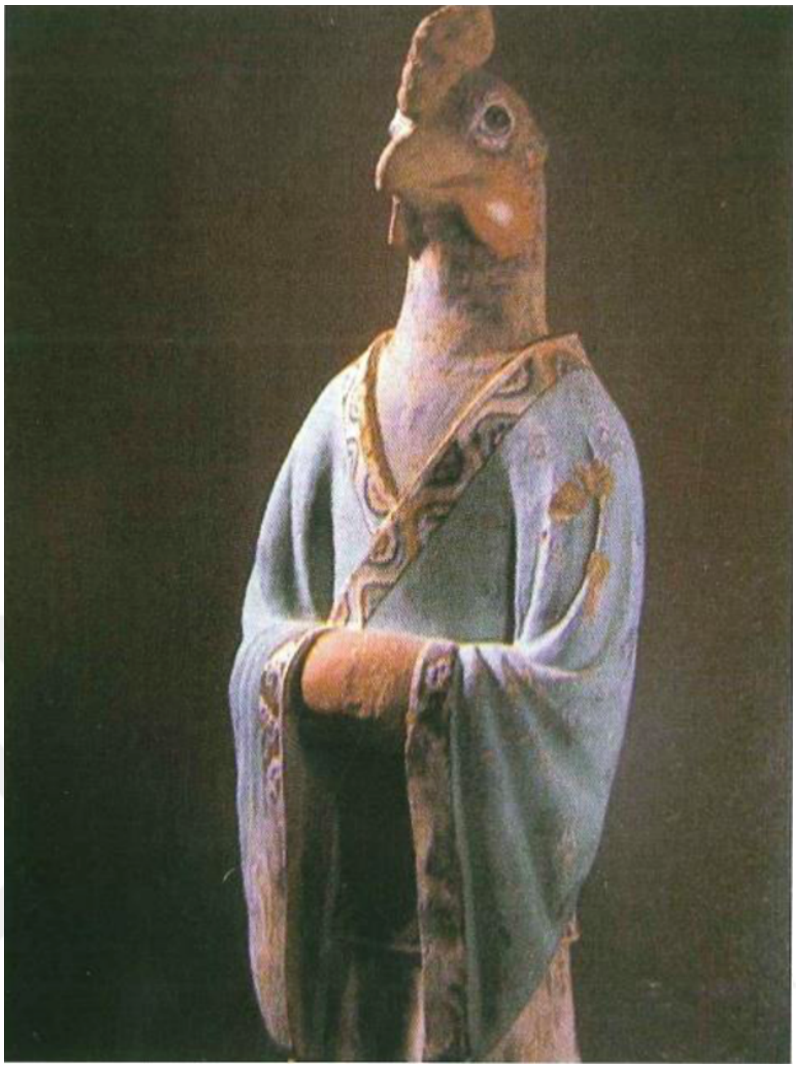


Şekil 3.34 İkinci Pazırık Kurganı 2, Tarih Bilinmiyor, Mumyanın elindeki horoz dövmesi, Boyut Bilinmiyor, Hermitage Müzesi, St. Petersburg, Rusya (https://arkeofili.com/dunyanin-en-eski-halisi-pazirik-halisinin-dovmeli-sahipleri-inceleniyor/)

Emel Esin'in belirttiğine göre Türk kozmolojisinde barış unsurunun hayvan biçimli timsali horoz ve tavuktu. Ayrıca tavuk On İki Hayvanlı Türk takviminin yıl simgelerinden biriydi (Çoruhlu, 2002, s. 148).

Türk kavimleri en eski zamanlardan beri on iki hayvanlı takvim sistemini kullanmışlardır. Kaşgarlı Mahmud'un, divanı Divanü Lugat'i-t-Türk'te Eski Türklerin bu yılların her birinde bir hikmet var sanarak onunla fal tutup, uğur saydıkları belirtilmiştir. Tavuk isminin verildiği yılda tavuğun bazı özellikleri ile benzerlikler kurulmuştur. Bu yılda yiyeceğin çok olacağı, ancak hayvanın yem tanesi yerken, onu bulmak için çöpleri karıştırmasından dolayı, kargaşa olacağına, hastalık ve savaşın çıkacağına inanılmıştır (Armutak, 2004, s. 155).

Hayvan takvimi yıllarına işaret eden bir başka eser ise, Turlan'da yapılmış Uygur veya Tang devrine ait olduğu düşünülen bir heykeldir. Heykelin gövdesi insan biçiminde başıysa tavuk şeklindedir. Giydiği geniş kollu elbise nedeniyle fresko olarak yapılmış örneklere benzemektedir (Çoruhlu, 2002, s. 172).



Şekil 3.35 Horoz Yılını Simgeleyen Heykel, 1989, Heykel, Boyut Bilinmiyor, Xinjiang-China, Urumçi (Çoruhlu, 2002, s. 174)

Eski Türk inanışında tanrısal güçleri olduğuna inanılan horoz aynı zamanda cesaret ve çevikliğinin sağladığı avantajla sahip olduğu savaşçılık özelliğinden dolayı bütün diğer kültürlerde olduğu gibi bir dövüş sembolü olarak da kabul edilmiştir. Türk halk kültüründe yaygın olan dövüş horozu yetiştiriciliği de o çağlardan günümüze kadar devam eden bir gelenektir (Çoruhlu, 2002, s. 176).

Şamanizmin de bu topluluklarda hayvan dövüş sahnelerine etkisi olduğu bilinmektedir. Orta Asya Şamanizmindeki inanca göre, şamanın ruhunun olgunlaşması için geçirdiği deneyimler sırasında, şamanın ruhu, cinlerin hikmetlerine sahip olana kadar onlarda muhafaza edilir. Şaman da kuvvetine sahip olmak istediği hayvanın biçimine girerek ki, buna hayvan postuna girmek de denilmektedir, bu şekilde diğer bir şamanla dövüşerek düşmanın ruhunu yok etmeye çalışır. Anadolu'da

yapılan kazılarda ortaya çıkarılan Romalılara ait Laodikya antik kentinde MS 2. yüzyıla ait, gerçekçi stilde yapılmış karşılıklı öten iki horoz tasvirinin bulunduğu ve yine aynı döneme ait gladyatör olarak isimlendirilen dövüşçü horoz tasvirlerinin olduğu kabartmalar ortaya çıkarılmıştır (Şekil 3.36). Türkiye'de Denizli ili sınırlarında bulunan Laodikya antik kentindeki horoz tasvirleri, günümüzde şehrin simgesi olan *Denizli Horozu*'nun antik çağ akrabalarıdır. İlk çağlardan itibaren kültürel sembol haline gelmiş Denizli Horozu, renk ve vücut yapısıyla, ahenkli uzun ötüşüyle ün yapmış özel bir ırktır (Şekil 3.37). Denizli horozunun sembolleşmesinin sonucu olarak 1966 yılında kurulan Türk spor kulübü Denizlispor amblem olarak horoz figürünü kabul etmiştir (Şekil 3.38) (Şekil 3.39) (Çoruhlu, 2002, s. 178).



Şekil 3.36 Denizli Horozu, MS 2. yüzyıl, Taş Kabartma, Boyut Bilinmiyor, Laodikya Antik Kenti, Denizli, Türkiye (Büyükkaragöz, 2016, s. 50)



Şekil 3.37 Gladyatör Dövüşçü Horozları, Tarih Bilinmiyorum, Taş Kabartma, Boyut Bilinmiyor, Laodikya Antik Kenti, Denizli , Türkiye (Büyükkaragöz, 2016, s. 50)



Şekil 3.38 Osman Atmaca, Denizli Horozu, 2019, Demir, Yükseklik: 27 mt, Denizli, Türkiye



Şekil 3.39 Denizlispor Arması, 1966, (https://tr.wikipedia.org/wiki/Denizlispor) Erişim Tarihi: 10.05.2021

Türkiye'de yine Roma dönemine ait bir başka horoz tasvirli eser ise Kahramanmaraş ili sınırlarında yapılan kazılarda ortaya çıkarılan mozaiklerde bulunmaktadır. Betimlenen horozların savaşımcı özellikler taşıdıkları görülmektedir. Mersin ili sınırları dahilindeki kazılarda ortaya çıkarılan "Dövüştürülen Eroslar" da MS 2. Yüzyıla ait diğer Anadolulu antik horoz betimlemelerindendir (Şekil 3.40) (Büyükkaragöz, 2016, s. 92).



Şekil 3.40 Horoz Dövüştüren Eroslar, Tarih Bilinmiyor, Boyut Bilinmiyor, İstanbul Arkeoloji Müzesi, İstanbul, Türkiye (Büyükkaragöz, 2016, s. 92)

3.2 Tek Tanrılı Kültürlerde Horoz İkonografisi

Bu bölümde horozun tek tanrılı kültürler olarak Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslamiyet'teki sembolik karşılıkları incelenecektir.

3.2.1. **Yahudilikte**

Araştırmalara göre horozun İsrail topraklarındaki geçmişinin MÖ 4. yüzyıla ait Helenistik döneme dayandığı belirtilmiştir. İsrail sınırlarındaki kazılarda, Lachish'te yaklaşık MÖ 1200'lerdeki Demir Çağı'na ait olduğu düşünülen horoz (Gallus domesticus) kemikleri ve Kudüs yakınlarındaki Gibeon kazılarında da, MÖ 7. yüzyıla tarihlenen, altı köşeli Davud yıldızının içine yerleştirilmiş horoz figürlü çanak çömlek parçaları bulunmuştur. Kudüs sınırları içinde antik horozla ilgili belki de ilk temsil olarak kabul edilebilecek buluntu, Kudüs'un yaklaşık 12 km kuzeyinde Tell en Nasbeh de denilen Mizbah'ta, suikast sonucu öldürülmüş olduğu düşünülen Jaazaniah isimli ordu komutanına ait olan ve onunla beraber gömülmüş bulunan, üzerinde "Kralın

hizmetçisi Jaazaniah'a ait" yazıtının kazılı olduğu yüksek kaliteli oniks mühürdür (Şekil 3.41).Mührün üzerindeki dövüş horozu figürü İsrail'de o çağlarda horoz dövüşünün var olduğunun işaretidir (Büyükkaragöz, 2016, s. 89-91).



Şekil 3.41 Yahudi Mühürlerinden Bir Kesit, Tarih Bilinmiyor, Boyut Bilinmiyor, (https://watchjerusalem.co.il/enlarge_image?data=eyJpZCI6IjEzNTciLCJjYXB0aW9uIjoiSWxsdXN0cmF0aW9uIG9mIHRoZSBT%0AZWFsIG9mIEphYXphbmlhaCIsImNyZWRpdCI6IlB1YmxpYyBEb21haW4ifQ%3D%3D%0A) Erişim Tarihi: 01.05.2021

Yahudi geleneğinde Tevrat'ın yorumu olarak kabul edilen Talmud'da horoz, güneşi ilahisiyle duyurduğu için incelik ustası olarak kabul edilir. Talmud, horozun bulduğu yiyeceği önce tavuklara ikram etmesi alışkanlığına atıf yapılarak 'eşe karşı nezaket' davranışı açısından horozun insanlara örnek olduğunu ve ayrıca saldırıya uğrayan tavuğa yardıma koştuğundan, yardımseverlik örneği olduğundan bahseder.

“Tevrat bize verilmemiş olsaydı, kedilerden alçakgönüllülük, karıncalardan dürüstlük, güvercinlerden iffet ve horozlardan cesaret öğrenirdik.” ifadesi de Talmud’da geçmektedir. Horoz Tanrı tarafından bahşedilen zekanın da sembolüdür. Rabbinik literatüründe de horoz ötüşü zamanı belirlemek için kullanılmış ve bazı bilgelere göre horoz ötüşü bütün rahipleri çağıran Tapınak görevlisinin sesi olarak yorumlanmıştır (Kawagoe, 2012).

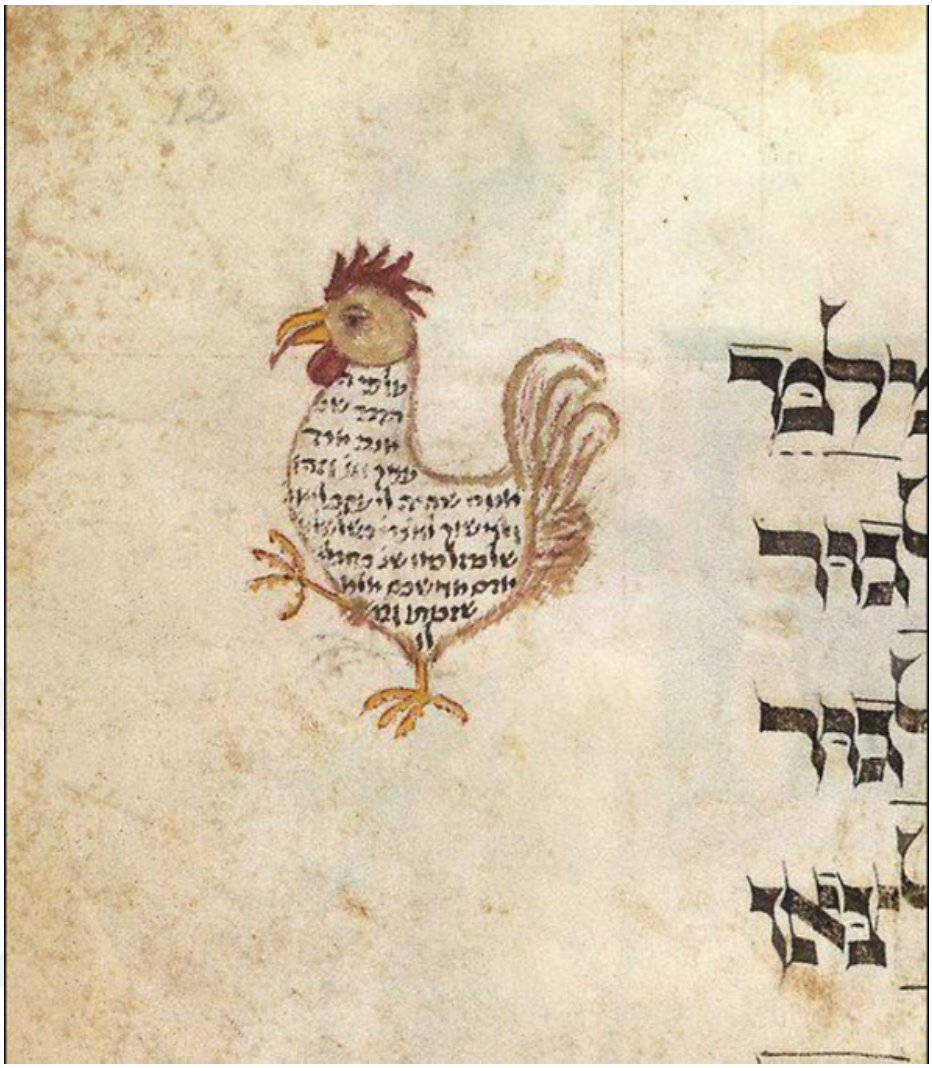
Yahudilerin Apokrif literatüründe horoz, açıkça Perslerden ödünç alınan bir rolü oynar. Böylece, Yunan Baruch Kıyametinde, üçüncü cennetin tanımında, güneşin öncüsü olan Phenix'in kanatlarının hışırtısı, horozları uyandırır ve ötüşleriyle şafağın gelişini ilan eder. Benzer şekilde Farsça Sraosha'da, Atar, horozu uyandırır. Hem Yeni Ahit hem de Talmud horozdan bahsetmektedir. Horozun şafakta başlayan sesi o kadar tanıdık gelen bir sesti ki, horoz ötüşü bir zaman tanımı haline gelmişti. Düğün törenlerinde de horoz ve tavuk bulundurmanın Filistin'de hüküm süren bir gelenek olduğundan bahsedilmektedir. Burada horozun evlilik kuşu olmasından dolayı doğurganlık sembolü de olduğu anlaşılmıştır. Talmud’da belirtildiğine göre horoz apotropaikti, yani koruyuculuk atfedilen bir canlıydı (Peters, 1913).

Yahudi geleneğinde Kefaret Günü olan Yom Kipur’un arefesinde fidye olarak beyaz horoz ve tavuk kurban etme geleneği sürdürülmektedir. Bu geleneğe göre Yom Kipur gününden evvelki gün yetişkin bir Yahudi tercihen beyaz bir kümes hayvanını (erkekse bir horoz, kadınsa bir tavuk) alır. Çünkü Yahudilikte beyaz saflığın, günahsızlığın sembolüdür. Hayvanı boynundan tutarak başının üstünden üç kez döndürerek şöyle der: “Bu benim kefaretim, fidyem, telafimdir. Bu horoz (tavuk) ölecektir. Fakat ben uzun ve mutlu bir yaşam süreceğim.” Ondan sonra hayvan kesilir ve fakirlere eti verilir veya değerince para bağışında bulunulur. *Kapara* ya da *Kaparot* adı verilen bu gelenek Tevrat’taki kurban konusu ile ilgili olmayan bir inanıştır. Yani bir dini vecibe değil, sadece bir gelenektir. İnanışa göre; kişinin çeşitli vesilelerle işlemiş olduğu günahlarla ilgili olarak, pişmanlık duygusunu ifade etmek için horoz misali bir hayvan kestirip, sadaka vermesidir. Geleneğe ilk olarak dokuzuncu yüzyılda Babil’de Geonik dönemde rastlanmıştır. İbranice *gever* kelimesi hem insan, hem de horoz anlamına geldiğinden, kuşun cezalandırılmasının bir kişinin cezasının yerine geçebileceği inancına dayandırılmıştır (Şekil 3.42).



Şekil 3.42 Carl Kauba, Kaparot, 1880-1920, Bronz Heykel, 45*72 cm, Birleşik Devletler Holokost Anıtı Müze Koleksiyonu, Avusturya (https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn537055) Erişim Tarihi: 01.05.2021

Yahudi otoritesine göre günahkar ile günaha maruz kalan arasında sulhun yeniden oluşturulması anlamında olan Kapara'nın oluşması için; öncelikle günahkarın günahını kabulü, pişmanlık duyması, mağdur olan tarafın tazmini ve aynı günahı işlememek için karar vermek gerekir. Kaparot merasimine Talmud'da değinilmemektedir. "Encyclopedia Judaica'ya" (s. 756-757) göre, bazı önde gelen Yahudi bilginler Orta Çağ boyunca kaparota şiddetle karşı çıkmışlardır. 13. yüzyılda önde gelen Yahudi alimlerince kafir batıl inanç olarak kabul edilmiştir. Bununla beraber Yahudi mistisizmini ifade eden Kabalistler bu geleneği kabul etmişlerdir. Böylece gelenek günümüze kadar popülerliğini korumuştur (Kawagoe, 2018).



Şekil 3.43 Joel ben Simeon Feibush, Horoz, 15. yüzyıl, Güney Almanya'dan İbranice bir el yazması, Boyut Bilinmiyor, British Müzesi Koleksiyonu, Londra, İngiltere (https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/ashkenazi-haggadah-facsimile)

Joel ben Simeon Feibush'a ait Aşkenazi Haggadah isimli Fısıh Bayramı kutlamalarını anlatan ve Yahudi tarihine ait hikayeleri kuş başlı insan figürlü resimleriyle anlatan bir el yazması kitapta da horoz sembolü kullanılmıştır.

3.2.2. **Hristiyanlıkta**

Tarih boyu pek çok kültürde karşımıza çıkan horoz, farklı kimliklerle özdeşleştirilerek kutsallığını korumuş, inanç sistemlerine ve dini ritüellere derinlemesine yerleşmiştir. Hıristiyan geleneğinde horoz, kartal ve kuzu gibi Mesih'in sembolüdür ve özellikle güneş sembolizmini, ışığı ve dirilişi vurgular. Horoz, Mesih olarak geceyi takip eden ışığı temsil eder. Çünkü İsa'nın doğuşu dünya için yeni bir

aydınlanmanın müjdesidir. Katolik sanatında horozlar, Petrus'un Mesih'i reddetmesine işaret eden Eski Ahit kayıtlarına dayanarak hep Petrus'la ilişkilendirilir. Matta 26:34'te geçen metin, Hz. İsa'nın Petrus'a "Horoz ötmeden beni üç kez inkar edeceksin!" dediğini kaydeder. Petrus böyle bir hataya düşeceğine inanmasa da, Hz. İsa tutuklandığı sırada isyancıların sorgularına karşı Hz. İsa'yı tanıdığını üç kez inkar eder ve üçüncü inkarı sırasında Mesih'in kehanetinde olduğu gibi horozun ötüşünü duyunca acı acı ağlar. Petrus ve Hz. İsa'nın İncil'de anlatılan bu hikayesinin önemi nedeniyle horoz Hristiyanlık tarihinde kutsal bir sembol olmuştur. Horoz bu bağlamda insanın zayıflığı karşısında İsa Mesih'in lütfunu temsil ederken, günahkarların tövbe çağrısı sembolü olur. Üç kez Rabbini inkar eden Petrus'un Tanrı tarafından affedilmesi, Tanrı'nın yüceliğini gösterir. Dolayısıyla horoz bize Mesih'in her yerde günahkarlara umut verdiğini müjdeler. Horoz aynı zamanda ruhsal uyanma çağrısını da temsil eder. Birçok kültürde, horozun her yeni sabahın şafağında ötüşme alışkanlığı, onu Hristiyan inanışında da ışığın karanlığa karşı kazandığı zaferin ve yaşamın ölüme karşı zaferinin sembolü haline getirmiştir. Bu nedenle, bazı kiliseler horozu diriliş sembolü olarak kullanırken, bazıları Tanrı'nın lütuf ve bağışlamasıyla dolu yeni bir günü sembolize ettiğini düşünür. Bazılarına göre ise İsa Mesih'in kendisi karanlığa karşı ışığın ve yeniden dirilişin sembolü olduğu için onu horozla özdeşleştirir. Sabahı duyuran horozdur ve ruhsal karanlığa ve çaresizliğe son veren Mesih'tir. Horozun ötüşü insanlığın son yargısına karşı tetikte olma ve hazır olma tutumunun bir simgesi haline gelmiştir (Büyükkaragöz, 2016, s. 105-107).

6. yüzyılda, Papa 1. Gregory'nin horozu Hristiyanlığa en uygun amblem olarak Aziz Petrus'un amblemi şeklinde ilan etmesiyle Vatikan için kutsallığı kesinleşmiştir (Kanuckel, 2021). Horoz figürü Aziz Petrus'un İsa'yı reddetmesinin ve sonraki pişmanlığının, affının hatırlatıcı dini simgesi olarak 9. yüzyılda Papalık kararıyla kilise kulelerine amblem olarak yerleştirilmiştir. Orta Çağ boyunca kilise haçlarının ve katedral kulelerinin tepesindeki rüzgar güllerinde horoz amblemi kullanılması ruhun madde üzerindeki üstünlüğüne ve göksel kökenin kurtarıcılığına gönderme olarak nitelenmektedir (Martins, t.y.).

Aziz Petrus'un pişmanlığının tasvir edildiği eserler pek çok Avrupalı sanatçı tarafından Ortaçağ'da tuval resmi olarak yapılmıştır. Bu eserler konusu itibariyle Modern sanat dönemi ve sonrasında da sanatçılara dini konulu resimlerde referans olmaları açısından önemlidir. Bunlardan biri olan 1645 tarihinde Fransız ressam Georges de La Tour'un yaptığı *Tövbekar Aziz Peter* adlı eseri günümüzde Cleveland

Sanat Müzesi Koleksiyonu'nda bulunan önemli örneklerden biridir. Georges de La Tour eserinde Aziz Peter'i yaşlı ve pişmanlığın verdiği acıyla yıpranmış bir görünümün kasvetiyle ve yanında ona Hz. İsa'nın mesajını hatırlatan horozla beraber tasvir etmiştir.



Şekil 3.44 Georges de la Tour, Tövbekar Aziz Peter, 1645, Tuval üzeri Yağl boya, 114*95 cm, Cleveland Sanat Müzesi, ABD (https://www.clevelandart.org/art/1951.454) Erişim Tarihi: 11.05.2021

Aziz Petrus'un tövbesinin horoz sembolüyle beraber tasvir edildiği bir diğer örnek ise İtalyan ressam Francesco Rosa'ya ait 1670 tarihli *Aziz Peter ve Horoz* adlı eserdir. Venedik'te San Zaccaria Kilisesi'nde koronun yanındaki şapelin sol duvarında sergilenen eserde Aziz Peter yine yaşlılık halinde ve tövbe eder vaziyette görülmektedir. Horoz ise onun tövbesini Tanrı'ya ulaştırmak için öterken yanında yer almaktadır.



Şekil 3.45 Francesco Rosa, Aziz Peter ve Horoz, 1670, Tuval üzerine yağlıboya, Boyut Bilinmiyor, San Zaccaria Kilisesi, Venedik, İtalya (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Interior_of_San_Zaccaria_(Venice)_-_choir_and_altar_-_ambulatory_-_St._Peter_and_the_cock_by_Francesco_Rosa.jpg) Erişim Tarihi: 11.05.2021

Horoz sembolizminin kullanıldığı bir diğer eser ise Avignon'da Petit Palas Müzesi'ndeki 1395 tarihli İtalyan ressam Mariotto di Nardo tarafından yapılan Hz. İsa'yı mezarından çıkarken tasvir eden *Mezarında İsa* adlı eserdir.



Şekil 3.46 Mariotto di Nardo, Mezarında İsa, 1395, Ağaç üzerinde Tempera, 14*19 cm, Küçük Saray Müzesi, Avignon, Fransa (https://www.wga.hu/html_m/m/mariotto/index.html) Erişim Tarihi: 01.05.2021

Horoz tasvirleri, Roma'da ve o döneme ait yer altı mezarlarında, Hıristiyanların mezar veya lahitlerinde; diriliş ve ebedi yaşam için çaba gösterme, umut ve ruhun ölüme karşı zaferinin temsili maksadıyla, horoz ve kutsal horoz dövüşü tasvirleri şeklinde uygulanmıştır. Roma'da San Callisto Yeraltı mezarlarında bulunan, sağ elinde horozla resmedilen bir çobanın tasvir edildiği fresk de bunlardandır (Büyükkaragöz, 2016, s. 108).



Şekil 3.47 Sağ Elinde Horoz ve Çoban İsa, MÖ 3. Yüzyıl, Fresk, Boyut Bilinmiyor, Roma'da Yeraltı Mezarı, İtalya Erişim Tarihi: 01.05.2021

Vatikan Pers Kuşu - Roma'da Vatikan'a (Holy See) ait bir Pers kuşunun bir kumaş karesinin 1919 baskısı MS 600 yılına tarihleniyor. Pek çok Orta Avrupa halk masalında, bir horozun ilk ötüşünde şeytanın kaçtığına inanılır ("In religion and mythology Vatican Persian Cock", 2021).



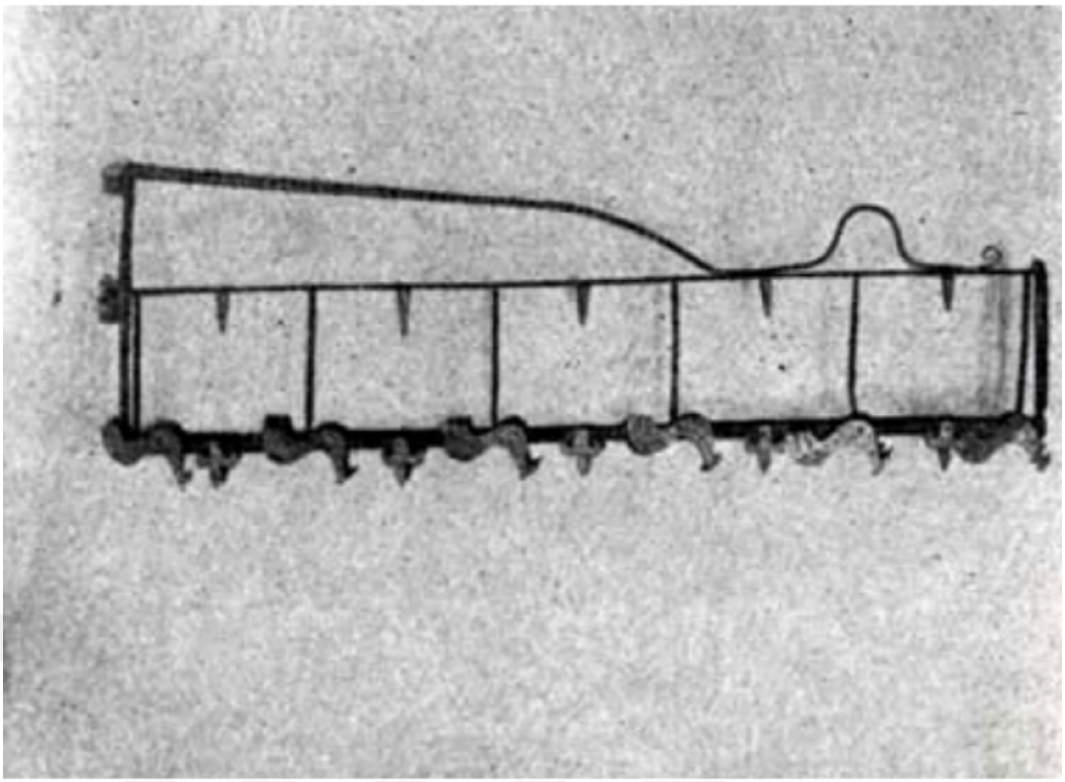
Şekil 3.48 Vatikan Pers Kuşu, MS 600, Kumaş, Boyut Bilinmiyor, (https://en.wikipedia.org/wiki/File:Persian_Cock.jpg) Erişim Tarihi: 20.05.2021

"İngiliz Kilise Mimarisinde Temsil Edilen Hayvanların ve Kuşların Sembolizmi" adlı Ortaçağ'da İngiliz kilise ve manastırlarının mimarisinde hayvan ve kuş oymacılığının ve heykelinin sembolik olarak nasıl kullanıldığının anlatıldığı ve kaynaklarının *Bestiary*[5] denilen Doğa Tarihi kitapları olduğu düşünülen Arthur H. Collins'e ait metinde horoz sembollerinden de bahsedilmiştir. Bu kaynakta belirtildiği gibi, İngiltere'de Hereford'da bulunan Norman kilisesi olan St. Peter Kilisesi'nde güney kapısı kemerlerindeki horoz oymaları ve altarın koro alanındaki şamdanlardaki horoz figürleri dikkat çekicidir (Şekil 3.49-Şekil 3.50).

[5] Bestiary: Ortaçağ'da yazılan ve hayvanlara ait hikayeler içeren Doğa Tarihi kitapları.



Şekil 3.49 Kemerin Altındaki Ters Melek, 12. yüzyıl, Heykel, Boyut Bilinmiyor, S. Peter Kilisesi, Rowlestone, Hereford, İngiltere



Şekil 3.50 St. Peter'in Sembolü Horozlardan Demir Şamdan, 12. yüzyıl, Şamdan, Boyut Bilinmiyor S. Peter Kilisesi, Rowlestone, Hereford, İngiltere

Ayrıca Forrabury Cemaat Kilisesi'nde kilise sıralarının kenarlarına oyulmuş horoz ve tavuk sembolleri de vardır.

Ely Katedrali'ndeki Bishop Alcockís Şapeli'nin çeşitli yerlerine ise her biri birbirine bakan, pençeleri adeta evreni kavramış gibi duran horozlar oyulmuştur (Şekil 3.51-Şekil 3.52) (Collins, 1913).



Şekil 3.51 Ely Katedrali 1, Bishop Alcock's Şapeli, 15.-16. yüzyıl, İngiltere



Şekil 3.52 Ely Katedrali 2, Bishop Alcock's Şapeli, 15.-16. yüzyıl, İngiltere

Horoz kutsal kimliğinin uzantısı olarak bazı ülkelerin ve kuruluşların bayraklarında, armalarında da yer almıştır. Fransa ulusal amblemi olan Galya Horozunun, Galyalılar için sembolik anlam taşımasının kökeni, Latince *gallus* kelimesinin karşılığının hem horoz, hem de *Galya'da yaşayan* anlamına gelmesine dayanmaktadır (Şekil 3.53). Julius Caesar'ın Fransa'yı işgali sırasında horoz Galya'da zaten sembolik bir öneme sahipti ve tanrı ile ilişkilendirilmekteydi. Sonraki dönemde horoz amblemi Fransız devrimi sırasında da Fransız bayrağını süslemiştir. Devrimin başarısı, bu sembolü 1848'de Cumhuriyet mührü haline getirdi.1899'da ise *Marianna Rooster* tasarımı olarak bilinen Fransız altın sikkelerinin üzerine horoz amblemi yerleştirildi. VI. yüzyılda da Fransız Kralı'nın bazı gravürlerde ve sikkelerde kendi portresinin horozla beraber gösterildiği de bilinmektedir. (Şekil 3.54) ("20 Francs France Gold Coin – Rooster", 2021)



Şekil 3.53 Galya Horozu, 1918 (https://www.beyond.fr/history/gallic-rooster.html)



Şekil 3.54 Marianne Rooster tasarımı olarak bilinen Fransız altın sikkeleri

Birinci Dünya Savaşı sırasında, Galya horozu artan vatanseverlik duygusuyla, Prusya kartalına karşı Fransa'nın direnişinin ve cesaretinin sembolü olarak karşılık buldu. Günümüzde horoz, Fransız Cumhuriyeti'nin resmi bir sembolü olmamakla beraber, Fransız spor takımlarının amblemi olarak varlığını sürdürmektedir. Elysee Sarayı'nın yaldızlı kapısının taç bölümünde de görkemli bir horoz heykeli bulunmaktadır (Şekil 3.55) ("The Rooster", t.y.)



Şekil 3.55 Elysée Sarayı'nın girişindeki horoz kapısı, Paris, Fransa (https://www.elysee.fr/en/french-presidency/the-rooster)

Belçika'nın Fransızca konuşulan bölgesi Wallonia'nın sembolü de horozdur.



Şekil 3.56 Belçika Wallonia Bayrağı

Barcelos horozunun, 15.yüzyıla tarihlenen bir efsanedeki horozun mucizesine dayanarak, Portekiz'in yaşam sevgisinin sembolü olduğu kabul edilmektedir (Şekil 3.57).



Şekil 3.57 Barcelos Horozu (https://portugal.com/portugal-blogs/barcelos-rooster)

İskoçya'da Cockburn soyadı ve bu soyada bağlı 3 kırmızı horoz tasvirinden oluşan aile arması, 13. Yüzyıldan beri varlığını sürdürmektedir. Kuzeybatı Hırvatistan'ın en ünlü efsanelerinden biri, kahraman bir horoz yavrusuyla ilgilidir.

Efsaneye göre, 16. yüzyılda Hırvatistan'ın Podravina bölgesindeki Durdevac kasabasının Türkler tarafından işgalinin ardından, direnen halkın, kentin su ve yiyecek kanallarını kapatarak gücünü zayıflatmaya çalışan Türk birliklerine karşı geliştirdiği sinsi bir yöntem adı *Picoki* olan yavru horozla ilgiliydi. Halkın önerisiyle bu küçük horoz top mermisiyle düşman kampı üzerine ateşlenir. İşgal kuvvetleri halkın yiyecek stoğunu eritemedikleri ve kuşatmanın çok uzun süreceğini düşünerek geri çekilirler. Sonuçta Picoki isimli yavru horoz kentin kurtuluşunu sağlamış olur. Bu halk hikayesine dayanarak her yıl haziran ayında Durdevac kasabasında "Picokijada" adlı geleneksel bir kültür etkinliği düzenlenmektedir. Zamanımızda, Legenda o Picokima,

Hırvatistan Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı'nın Koruma Altındaki Maddi Olmayan Miras Listesi'ne kaydedildi ve Hırvat kültür politikası ve UNESCO'nun küresel olarak genişleyen faaliyetleri sayesinde yerel önemini aştı (Zorica, 2007).

Horoz sembolünün bayraklarda kullanılmasına verilebilecek örneklerden biri ise Batı sanatında Modernizm döneminde eserlerinde horoz ikonografisini kullanan sanatçılar arasında inceleyeceğimiz Hırvat Naif ressam İvan Generalic'in kuruluşunda etkin olduğu Hlebine Naif Sanat Okulu'nun bulunduğu Koprivnica Bölgesindeki Hlebine Belediyesi'nin bayrağıdır. Bu bayrak Belediye meclisi kararıyla Haziran 2009'da resmi olarak kabul edilmiştir ("CRW Flags", 2021).



Şekil 3.58 Hlebine Bayrağı

Avrupa'da Ortaçağ döneminde gelişen soyağcı sistemiyle ilişkili olarak soyluların rütbelerinin görsel tanımlama sistemi olarak tasarlanan hanedanlık armalarında da hayvan sembollerinden faydalanılmıştır. Albrecht Dürer'e ait armada da aslan yanında horoz sembolü bulunmaktadır. Armanın gravürden yapılmış görseli günümüzde Metropolitan Müzesi koleksiyonunda yer almaktadır.



Şekil 3.59 Albrecht Dürer, Aslan ve Horozlu Arma, 1502, Gravür, 18,7*12,2 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD(https://www.metmuseum.org/art/collection/search/391113)

Edebi literatürde tarih boyu kültürel hafızalarda çeşitli sembolik anlamların karşılığı olmuş horoz sanat eserlerinde de kullanılmış bir motif olmuştur. Mitoloji ve efsanelerden gelen bu gelenek, öykülerde, romanlarda, fıkralarda, folklorik anlatımlarda, sinema sanatında yer bulmuştur. Horoz karakteri, Gabriel Garcia Marquez'in 1965 tarihli *No One Writes to the Colonel* adlı romanının merkezinde yer almaktadır. Yine aynı yazarın 1967 Nobel Ödüllü romanı Yüzyıllık Yalnızlık'ta da horoz dövüşü anlatısı vardır. (Büyükkaragöz, 2016, s. 113-115).

İngiliz ressam ve gravür sanatçısı William Hogarth (1697-1764)'ın *Horoz Dövüşü* adını verdiği 1759 tarihli yağlıboya tablosunda gerçek dünyadan aldığı karakterlerle, dönemin bir eğlence geleneği olan gerçekçi bir horoz dövüş sahnesini tasvir etmiştir. (Şekil 3.60) Sanatçı eserlerinde İngiliz toplumunun ahlaki yapısını,

geleneklerini hicvederek, Gombrich'in (2011) ifadesiyle; insanlara erdemin ödüllerini ve günahın bedellerini öğretmek için planladığı, adeta sessiz bir tiyatro oyununa benzeyen resimler yapmıştır. (s. 462) *Horoz Dövüşü* adlı yapıtta izlenen bir geleneksel horoz dövüşü olsa da, sanatçı toplumdan elde ettiği izlenimleri, kimlikleri horoz sembolleriyle özdeşleştirerek, sembole yüklediği metaforik anlamlarla eleştiri yüklü bir yapıt ortaya çıkarmıştır. Sanatçının horoz sembolünü kullanarak toplumsal sorun olarak gördüğü yine İngiltere'de horoz dövüşü kadar olmasa da yaygın olan diğer bir oyunu hicvettiği eserinin adı *Horoz Fırlatma – Cock Throwing'*dir. (Şekil 3.61) The Gentelman's Magazine adlı İngiliz dergisinin iddiasına göre Fransız düşmanlığının bir sembolü olarak oynanan oyun, Hogarth 1751'de yaptığı *Zulmün Dört Aşaması* adlı dörtlü gravür çalışmasının biri olan eserin de etkisiyle yasaklanma sürecine girmiştir (Wood, 2014).

Bu sonuç, sanatın ve sembolik içeriğinin toplumu etkileme gücünü göstermesi bakımından önemlidir.



Şekil 3.60 William Hogarth, Horoz Dövüşü, 1759, Tuval üzeri yağlıboya, Boyut Bilinmiyor, Londra Müzesi, Birleşik Krallık(https://www.wikigallery.org/wiki/painting_364198/%28after%29-William-Hogarth/The-Cock-Fight)



Şekil 3.61 William Hogarth, Horoz Fırlatma, 1751, Boyut Bilinmiyor, Konum Bilinmiyor, (https://www.thejournal.ie/readme/extract-how-throwing-at-cocks-took-root-in-ireland-1457226-May2014/)

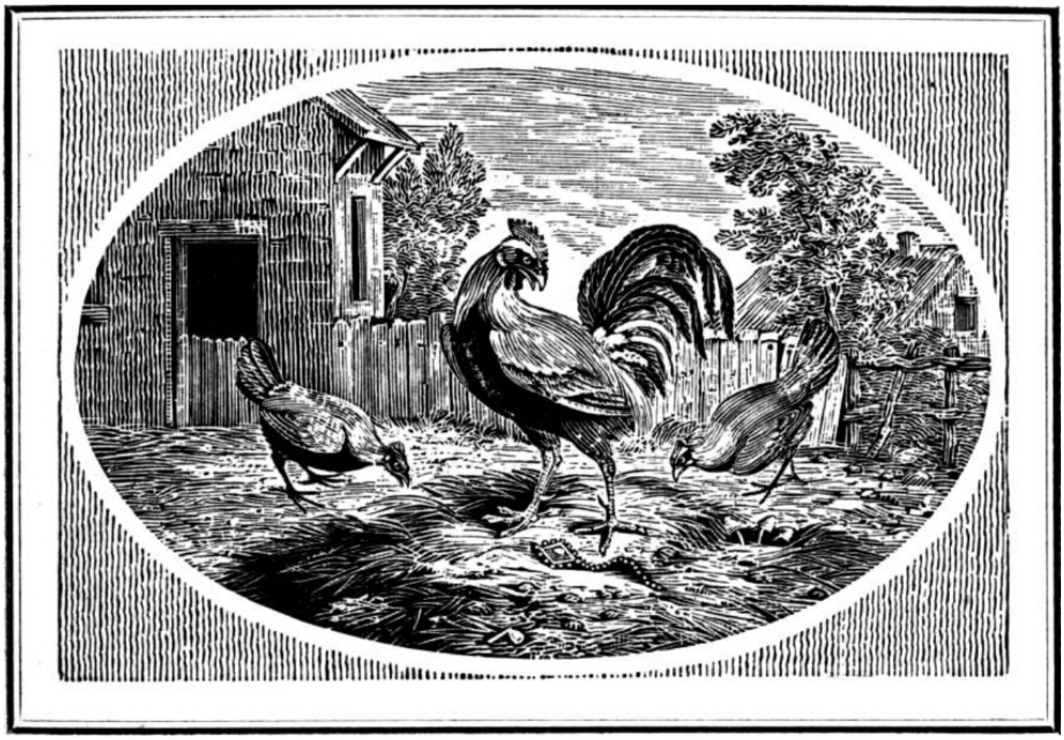


Şekil 3.62 Gerome, Horoz Dövüşü, 1846, Tuval üzeri yağlıboya, 143*204 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa (https://www.peramuzesi.org.tr/blog/jean-l%C3%A9on-g%C3%A9r%C3%B4me-degisim-caginda-kulturel-etkilesimler/1548)

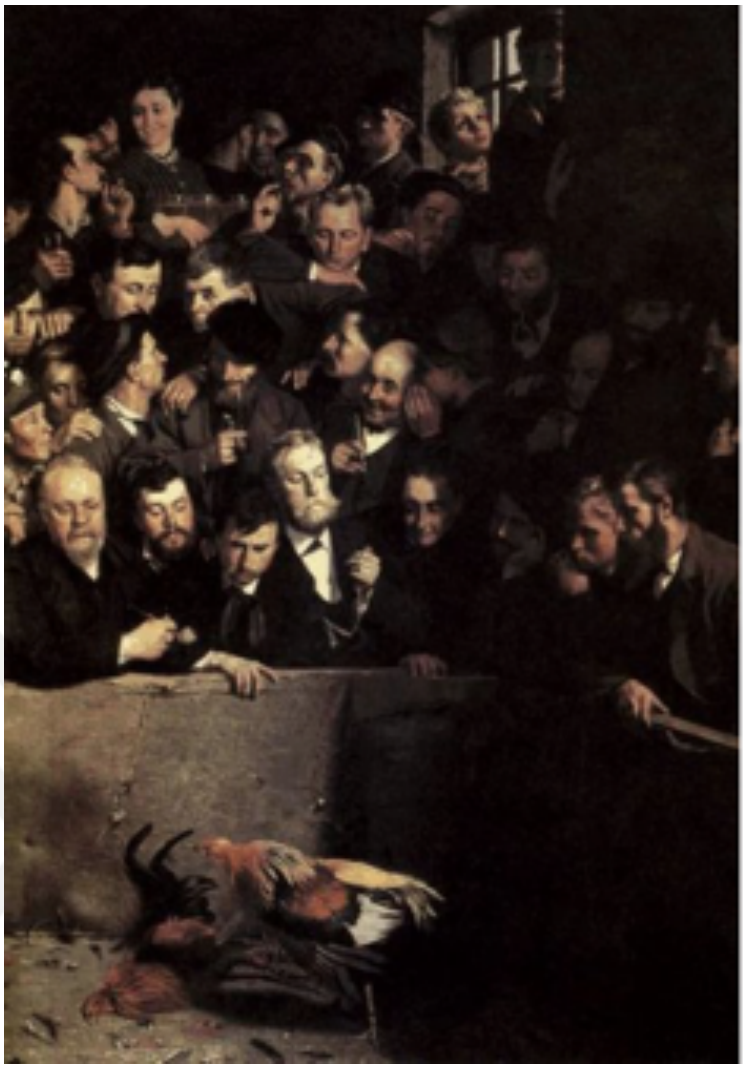
Horoz dövüşü temasını yapıtında kullanan bir diğer sanatçı ise Jean -Leon Gerome (1824-1904) ‘dur. Fransız sanatçı 19. yüzyılda akademik, gerçekçi ve oryantalist üslupta eserler vermiştir. İzlenimcilik gibi modern sanat akımlarına karşı durduğu sanat yaşamında antikiteden esinlenmiş, Neoklasizmin ciddi konularını yerine gündelik olayları eserlerine aksettirmiştir. Sanatçı Batılı anlamda Türk resminin geliştiği dönemde Osmanlı’nın ilk kuşak sanatçılarından olan Osman Hamdi Bey’in Paris’teki ilk hocası olması ve sonrasında Sanayi-i Nefise Okulunun müdürü ve eğitimcisi olması yönünden Türk sanatı için önemli bir isimdir. Horoz dövüşünü konu edinen eseri de bu anlamda önemlidir.

Yapıtta Gerome, iki dövüş horozunun mücadelesini izleyen yarı çıplak ve ergen gençleri konu almaktadır. Yunan gençlerini tasvir eden figürler klasik üsluplu bir atmosferde taştan yapılmış bir sfenksin önündedirler ve onların gençliği ile sfenksin katılığı-eskiliği tezat oluşturur. Sembolik olarak kullanılmış horoz dövüşü sahnesi, iki cins arasındaki cinsel etkileşimi vurgulamaktadır (Şekil 3.62) (“Pera Müzesi”, t.y.).

Horoz sembolünü eserlerinde kullanan İngiliz ressam Thomas Bewick'in 1811 yılında Antik Yunan'lı fabl yazarı Ezop'un fablarını anlatan *The Fables of Aesop and Others* adlı illüstrasyon kitabındaki *Horoz ve Mücevher* adlı hikayesinin ahşaba gravür kazıma eseri de 19. yüzyıl başı için önemli bir örnektir. Ahlaki değerlere ve hayvan haklarına düşkünlüğü Bewick'in hayvanları eserlerinde kullanmasının sebepleri arasındadır. (Şekil 3.63)



Şekil 3.63 Thomas Bewick, Horoz ve Mücevher, Tarih Bilinmiyor, Ahşap oymacılığı, Boyut Bilinmiyor, Æsop Masalları, (https://victorianweb.org/art/illustration/bewick/18.html)



Şekil 3.64 Emile Claus, Flanders'da Horoz Dövüşü, 1882, Yağlıboya, 2,75*2,00 cm, Özel Koleksiyon (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emile_Claus_-_Hanengevecht_in_Vlaanderen.jpg)

Emile Claus'un Vlaanderen'deki (1882) Hanengevech – *Flanders'de Horoz Dövüşü* tablosu ile Alexandre Falguiere'nin 1864 tarihli *Horoz Dövüşünün Galibi* adlı bronz heykeli de 19. yüzyıl başına kadar yapılmış horoz temalı eserlere verilebilecek örneklerden bazılarıdır. (Şekil 3.64- Şekil 3.65)



Şekil 3.65 Alexandre Falguiere, Horoz Dövüşünün Galibi, 1831 – 1900, 91,5 cm, Bronz, Fransa (https://www.barnebys.com/auctions/lot/19th-century-bronze-figure-gS4lJ0w_nW)

3.2.3. **İslamiyette**

Cesaret, savaşçılık, dürüstlük, nezaket, şeytan'ı defetme gibi vasıfları ve bu vasıfların uzantısı olarak atfedilen kutsiyet, horozun sembolik anlamları açısından İslam coğrafyasında da varlığını sürdürmüştür. Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya getirdikleri inançların da etkisiyle, İslamı kabullerinden sonra oluşturdukları sentezle şekillenmeye devam eden horoz ikonografisi, Türk- İslam kültüründe özel bir yer edinmiştir ve bu bölümde inceleme İslamiyetin yaygın olduğu coğrafyanın Türk-İslam kültürünü ilgilendiren bölgesi ile sınırlı tutulacaktır. Hayvanlarla ilgili efsaneler ve gelenekler Müslüman kültürünün her döneminde varlığını sürdürmüştür.

Türklerin İslamiyeti benimseyip Anadolu'da yarı yerleşik de olsa bir düzene geçtikten sonra değişen sanat anlayışının etkisiyle felsefi yönden de güçlü bir İslam

sanatı doğmuştur. Ancak Orta Asya'dan getirdikleri hayvan üslubunun yerine soyut, sembolik ve geometrik bir kurgu ağırlık kazanmıştır. Bu yeni yönelimde insan ve hayvan betimlemeleri de azalmış, yerlerine bitkisel, geometrik ve sembolik bezemeler önem kazanmıştır. Ancak hayvanlarla ilgili efsaneler ve gelenekler Müslüman kültürünün her döneminde varlığını sürdürmüştür (Alp, 2009, s. 24). Horoz, İslami gelenekte en belirgin özellik olarak iyilikle öne çıkmış ve hadis külliyatının içinde karakteri yanı sıra farklı özellikleriyle konu edilmiştir. İslam alimi Suyuti'nin eserlerinde horozun geleneksel arka planına ve erdemlerine değindiği görülür. Ancak kendisinin de çalışmalarında belirttiğine göre kendisinden önce horoz bahsini çalışan ilk alimin Abu Nuaym al-İsfahani olduğudur. Horoz bahsiyle ilgili bir diğer kaynak ise Ad-Damiri'nin Kitabu'l-Hayvan adlı eseridir. Bu çalışmada Ad-Damiri horozla ilgili Hz. Muhammed'in hadis-i şeriflerine atfedilen olumlu değerlendirmeler yapmıştır. Bu hadislerden birinde Hz. Muhammed'in "Horozun ötüşünü duyduğunuzda Allah'tan hayır isteyin, çünkü horoz melekleri görür. Ancak bir eşeğin bağırmasını duyarsanız Allah'a sığının, çünkü o şeytanları görür." dediğini hadis alimi Buhari'den nakille söylemiştir. Özellikle horozun ötüşünün Müslüman geleneklerinde büyük saygı gördüğünü, çünkü bu ötüşle horozun sabah ezanı için insanları uyandırdığını belirtilmiştir (Dündar, 2000, s. 215-217) ve (Tottoli, 1999).

Ahmed b. Hanbel'in Müsned'inde yazan ve Sahabe Zeyd b.Halid tarafından nakledilen bir başka hadis-i şerifte de Hz.Peygamber'in "Horoza hakaret etmeyin, çünkü o bizi ibadete çağırıyor." dediği rivayet edilmiştir. Bu hadisin de işaret ettiği üzere, İslam geleneğinde horoz övgüye değer bir hayvan olarak telakki edilir. Horozun ana erdemi ve en önemli becerisi, gece ve gündüz vaktini bilme yeteneğidir. Horoz aynı zamanda Hz. Peygamber'in hadım edilmesini yasakladığı hayvanlardan biridir. Ötüşü, Kur'an okuyanın ve Allah'tan tövbe dileyenin sesleri gibi Allah'ın çok sevdiği seslerden biridir. Diğer bir hadis-i şerif ise, horozun ötüşü ile dua arasındaki bağlantıya binaen Hz. Muhammed'in "Horozun ötüşü ve kanatlarını çırpıştırması, onun rüku ve secdesidir." buyurduğu belirtilmiştir. Bazı İslami geleneklerde, horozun öterken ne demek istediğinin açıklanmaya çalışıldığı da bilinmektedir. Roberto Tottoli'nin çalışmasında belirttiğine göre, El- Bağdağdi'nin eserlerinin birinde geçen metinde; Hz. Peygamber'in Ali b. Ebu Talib'in sorusuna karşılık olarak "Horoz öttüğünde Allah'ı aklınızda bulundurun." dediğinin nakledildiği geçmektedir. Yine aynı çalışmada Suyuti'nin, Hz. Muhammed'in horozlara olan düşkünlüğü ve özellikle beyaz horozu tercih etmesini "Beyaz horoz benim dostum, arkadaşımın arkadaşı ve düşmanımın

düşmanıdır.” sözleriyle ifade ettiği belirtilmiştir. Bununla ilgili hadis-i şerifte Hz. Peygamber, “Evde beyaz bir horoz varsa, şeytan ona yaklaşamaz, büyücü de gelemez.”diye buyurduğu ifade edilmiştir. Beyaz horozun bu sebeple asla öldürülmemesi gerektiği inancı da buradan kaynaklanmaktadır. Ayrıca Şeyh Ebu Muhammed eş-Şenbeki gibi bazı mutasavvıflar hadislere dayanarak, Allah’ı tespih eden ve müezzinlerden önce ezanı okuyan bir *Arş Horozu* bulunduğunu belirtmişlerdir (Tottoli, 1999).

İslam müelliflerince “bütün kuşların en çalımlısı ve şehvetlisi” olarak tanımlanan horoz ile ilgili olarak İslam geleneklerinin dayandırıldığı hadis-i şeriflerden bazılarında çok gerçekçi olmayan hikayelere de rastlanmaktadır. Güvenirlikleri olmadığı için büyük hadis külliyatlarına dahil edilmeyen bu hadislerden birinde ise; Allah’ın, kanatlarından biri doğuda, diğeri batıda, pençeleri havadayken de başı O'nun tahtının altında olan, iki kanadı da safir ve incilerle süslenmiş beyaz bir horozu olduğu, belirtilmiştir. Miraçname’ler de hadislerdeki horoz bahsiyle ilgili detaylı bilgileri sunmaktadır. Horoz görünümündeki büyük bir meleğin varlığı bu kaynaklarda belirtilmektedir. Hz. Peygamber‟in Miraç gecesinde, göğün dördüncü katında, horoza benzer beyaz bir kuş gördüğü, Melek Cebrail’n ona bu horozun kanatlarını açarak öttüğünde yeryüzündeki bütün horozların da öttüğünü söylediği ve Peygamber’in de bu yüzden horoz hakkında övücü ifadeler kullandığı aktarılır. Bu sebeplerle halk arasında horozun kutsal olduğuna, özellikle beyaz horozun melek olarak kabul edildiği için öldürülmemesi gerektiğine inanılır. Beyaz horozun erdemleri Şiî geleneklerinde de mevcuttur (Dündar, 2000, s. 222-224).

Kur’an-ı Kerim ise horozdan bahsetmez. Kur'an tefsirlerinde horozdan söz edilen tek yerin Bakara suresi’nin 260. Ayet-i kerimesi olduğu müfessirlerce ifade edilmiştir. Ayette şöyle geçmektedir: “İbrahim "Rabbim! Ölüleri nasıl diriltiyorsun, bana göster!" deyince, Rabbi "Yoksa inanmıyor musun?" demişti. O "Hayır inanıyorum, fakat kalbim tam kanaat getirsin diye" cevabını verdi. Rabbi "Kuşlardan dört tane al, onları kendine alıştır, sonra (parçalayıp) her bir tepeye onlardan bir parça bırak, sonra onları çağır. Koşarak sana gelecekler ve şunu bil ki, Allah hep galiptir ve hikmet sahibidir" buyurdu (Karaman, Çağırıcı, Dönmez, ve Gümüş, 2003, s. 412-414).

Hz. İbrahim’in Allah’ın görevlendirmesiyle parçalayıp tekrar hayata döndürülen dört kuştan birinin horoz olduğu, diğerlerinin de güvercin, tavus kuşu ve karga olduğu müfessirlerce belirtilmiştir. İslam literatüründe, Ehl-i kitaba ait bilgilerle, Kur’an’da bizzat geçen peygamber kıssalarının birleşiminden oluşan

Kıssas-ı Enbiya literatüründe bulunan diğer peygamber kıssalarında da horoz bahsi geçmektedir. İlk insan ve ilk peygamber olan Hz. Adem kıssasında anlatıldığına göre, namaz vakitlerini unutmaması için Allah ilk insan Adem'e beyaz bir horoz göndermiştir. Bu horoz, Cennetteki meleklerin tespihini duyabiliyordu ve Adem'in ilk evcilleştirilmiş hayvanıydı. Horoz gökteki tespihi işitince yeryüzünde Allah'ı sevindirmeye başladı ve Adem de onu takip etti. Yeryüzündeki tüm horozların, Allah'ın Adem'e verdiği bu ilk horozdan meydana geldiğine inanılır. Horozun ötüşü de onu şeytanın en nefret ettiği hayvan yapmıştır. Horozla ilgili bir diğer bilgi ise Hz. Nuh kıssasında geçmektedir. Gemisini horoz başı ve gövdesine benzeyen biçiminde yapması için Allah'ın Nuh Peygamber' e ilham verdiği belirtilmiştir. Kıssas-ı Enbiya'ya göre Nuh Peygamber dışında Salih, Lut, İbrahim, Musa ve Süleyman Peygamberlerin de kıssalarında horoz bir haber verici, uyarıcı, Allah'ın yüceliğini hatırlatıcı olarak geçmektedir (Tottoli, 1999).

Dündar (2000, s. 230), Batıni tarikatlerde de horozun önem verilen bir hayvan olduğuna dikkat çekerken, Yezidilik ve Ehl-i Hakk'lar ile Müşebbihe Mezhebinin Haşişiye koluna mensup olanların Allah'ı bazen horoz şeklinde düşündüklerini belirtmektedir. Yezidilerin Melek Tavus dedikleri ve horoz şeklinde tasavvur ettikleri bir yüce kutsala tapındıkları, ayinlerinde de bu inanışın destekleyicisi olacak şekilde horoz biçimli bir alem dolaştırdıklarını da eklemektedir. Bektaşi ve Aleviler ise, Anadolu'da günümüzde dahi horozla ilgili geleneklerine devam etmektedirler. Bektaşiler'de Hacı Bektaşi Veli'nin horoz sırtında Hacıbektaş köyüne girerek keramet gösterdiğine inanılır. Erken öten horoz ise uğursuzluğa delalet eder. Beyaz horozun halen kutsal sayıldığı Alevilerde, ocağın kutsanması törenlerinde horoz kurban edilir. Alevilikte Nevruz, yani 21 Mart dünyanın yaratıldığı ve Hz. Ali'nin dünyaya geldiği gün olarak kabul edilir ve kurban olarak horoz kesilir kurban edilen horoz adak ise, kanı adak sahibinin alnına sürülür, kursağından çıkan taş kutsal kabul edilir, taşı yanında bulunduran kadın güzel görünür, ağızdaysa susuzluğu giderir, erkeğin ise gücünü arttırır. Kan kardeşi olma ve sülük merasimlerinde de adına mitolojik kutsal bir bilgiye dayanan ve Önal'ın belirttiğine göre horozun Melek Cebrail'in teninden damlayan terden oluştuğuna inanıldığı için "Cebrail" denilen horoz kurban edilmektedir. Önal hikayenin devamını da şu şekilde aktarmaktadır:

> "İnsanlar dünyada yokken Cebrail dünyayı muallakta yetmiş bin yıl gezip yorulduktan sonra e zeytin ağacının dalına konmuş. Zeytin ağacının

kutsallığının da buradan geldiği rivayet ediliyormuş. Zeytin ağacında Cebrail yorgunluktan terlemiş, terleri dökülmüş, dökülen terden köpük, köpükten de yumurta olmuş. Tavuk yumurtasından civcivler olmuş. Tavuk ve horoz cinsi ise oradan türemiş. Bu sebeple horoz kurbanına Cebrail adı verilir ve onun ruhuna bağışlanır. Cebrail'i simgeleyen horoz kesmek kutsallığı yenilemek anlamına gelir ve özellikle beyaz horoza çok saygı gösterilir" (Önal, 2013, s. 357) ve (Dündar, 2000, s. 213-235).

Baldick'in ifadesine göre Tahtacılar da denilen Alevi Türkmenler evcil hayvanlara büyük şefkat gösterirler. Keçi ve koyunlarının yıllık döngülerine dair pek çok ritüele sahiptirler. Özellikle bahar aylarında hayvanlar arasında düzenlen dövüşlerde koçlar, develer, horozlar, tekeler ve atlar güreştirilir (Baldick, 2011, s. 99). Orta Asya'da yüzyıllarca göçebe olarak yaşamalarını sürdüren, göçtükleri ve akınlar düzenledikleri bölgelerde yerleşik kültürlerle sürekli etkileşim halinde bulunan Türkler, Orta Asya sanatının ortaya çıkması ve gelişmesinde etkili role sahiptirler. Doğan Kuban'a göre Türk sanatını etnik bir zemine oturtmak yanlıştır. Bunun yerine çok kültürlü, çok dinli, yaygın bir coğrafyada varlığını sürdüren bir Orta Asya kültür ve sanat ortamından söz edilebilir (Kuban, 2019, s.19). Türklerin yaşadıkları bozkır kültürünün oluşturduğu sanat anlayışlarında etkin olan Hayvan Üslubu, İslam öncesi dönemdeki bütün sanat eserlerinde özellikle göçer yaşamda önemli ve taşınması kolay el sanatlarında, çadır, keçe ve dokumalarda ana karakter olarak kendini göstermiştir. Türklerin İslamiyeti kabulleri ve sonrasında Anadolu'ya gelişleriyle, bu coğrafyada yerleşmiş köklü inanış ve geleneklerle karşılıklı ilişkiye girilmiş ve İslamiyetle kaynaşan kültürel bir sentez meydana gelmiştir. Türklerin Anadolu'daki süreçlerinin başlamasıyla beraber çok güçlü bir Türk-İslam sanatı doğmuştur. İslam felsefesiyle beslenmiş Selçuklu ve Osmanlı sanatında, el sanatlarının yanında mimari eserler de öne çıkmaya başlamıştır. Kur'an-ı Kerim putu ve puta tapmayı yasakladığı için, İslamiyetin etkisiyle sanat üretiminde hayvan üslubu biçim değiştirse de varlığını sürdürmüştür. Dini yapılarda figür betimlemeleri yapılmamaya başlansa da günlük kullanım eşyalarında hayvanbiçimleri işlenmeye devam etmiştir.

İslamın benimsendiği her kültürde farklılaşan sanatsal üslubun Türk – İslam olarak özgünlüğünü oluşturan en temel unsur ise görülen hayvan ya da çiçek – bitki gibi nesnelerin stilize edilerek doğadan uzak motiflere, hatta soyut biçimlere dönüştürülmüş olmalarıdır (Turani, 2010, s. 322).

Şaman inançları yanında Zerdüşt ve Hristıyan Bizans sanatının da yansımalarının izlendiği, Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu devirlerinde, İslam

anlayışının da etkisiyle hayvan üslubu ana tema olmaktan çıkmış olmakla birlikte, temel simgesel anlamını koruyarak sürmüştür; örneğin Firdevsi'nin Şehname'sinin nüshalarında, Kelile ve Dimne yazmalannda, hükümdar avını gösteren minyatürlerin bir köşesinde, Baburname gibi hayratlarda, hatta Varka ve Gülşah gibi aşk temasını işleyen eserle de ve aynca taş süslemeler üzerinde hayvan mücadele sahneleri görülmektedir (Dündar, 2000, s. 231-234).

Dündar (2000, s. 234) horoz tasvirlerinin İslam kültüründe ilk ortaya çıkışının Emevi dönemine tarihlendiğini belirtmektedir. Hadislerin yazılmaya başlamasıyla paralellik gösteren horoz figürlü eserler, daha çok buhurdanlık, tabak, sıvı kapları, fıskiyeler gibi taşınabilir eşyalardır. Hz. Muhammed'in horozu dostum diyecek kadar sevmesinin bu eserlerin üretilmesinde önemli olduğu ve horoz şeklindeki melek sembolüne gönderme yapan horoz figürlü eşyaların, evin sahibini kötülüklerden, şeytandan koruma maksadı içerdiğinden de bahseden Dündar, horozun hadislerde geçen anlamlarının bu üretimde etkili olmuş olabileceğinin de altını çizmiştir. Bu eserlerin önemli bir çoğunluğu sıvı kaplarıdır. Emzik kısımları horoz biçimli olan madeni ibriklerden birinin Kahire İslam Eserleri Müzesi'nde bulunmaktadır (Şekil 3.67). Metropolitan Müzesi'nde Keir koleksiyonunda bulunan diğer ibriğin üzerindeki delikli süslemeler Bizans prototiplerini izler. Üç boyutlu ve fırfırlı kanatlı ötücü horoz şeklindeki ağız, büyük bir gerçekçilikle işlenmiştir (Şekil 3.66).



Şekil 3.66 Horoz Şeklinde Borulu İbrik, 800-900, Bronz Döküm, 39,4*24,1 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450386) Erişim Tarihi: 18.04.2021.



Şekil 3.67 Horoz Emzikli İbrik, 8. yüzyıl, Boyut Bilinmiyor, Kahire İslam Eserleri Müzesi, Mısır

St. Petersburg Hermitage Müzesi'nde bulunan ve 10.-11. Yüzyıllara ait olduğu düşünülen horoz figürlü tütsü kabı (Şekil 3.68) dışında biri Detroit Sanat Enstitüsü'nde, biri David Koleksiyonu'nda, ikisi Christie's Koleksiyonu'nda bulunan seramik ibrikler verilebilecek örnekler arasındadır. Ayrıca Selçuklu ve İran'da İslam sanatı örneklerinden olan horoz gemisi formlu su kapları çok yaygındı. Günümüzde özel bir ABD Koleksiyonu'nda bulunan Horoz Gemisi figürlü su kabı da Ortaçağ İslam Dünyası'ndaki horoz figürlü eser örneklerindendir.



Şekil 3.68 Horoz Figürlü Tütsü Yakıcı, 10.-11. yüzyıl, Bronz Döküm ve Kazıma, Yükseklik: 36 cm, St. Petersburg Hermitage Müzesi, Rusya (https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/!ut/p/z0/fYxBDoIwEAC_0gtXd0HbeG1qYsJBDCfYC9loNRVsC2U54sf)



Şekil 3.69 Horoz Başlı İbrik, 13. yüzyıl, Çini, 27,3*17,1*15,2 cm, DetroitSanat Enstitüsü, ABD (https://www.dia.org/art/collection/object/ewer-rooster-head-49382) Erişim Tarihi: 20.04.2021

Horoz başlı ibrik Selçuklu metal işleme tekniğini taklit edecek şekilde çift kabuklu olarak nadir rastlanan bir işçilikle yapılmış bir İran ibriğidir (Resim 3.69). Sıvı içeriği tutmak için tasarlanmış katı bir iç kabuğu örten delikli dış kabuğu geyikler, sfenksler ve insan başlı kuşlarla süslenmiştir. Yazıtlar ve söğüt yaprakları alt gövdeyi ve boynu çevreler, bunun üzerinde bir horozun başı sıvıyı almak için açık bir tepe ve dökmek için delikli bir gaga ile yükselir. Belki de burada kötülüğe karşı koruyabilen büyülü bir varlık olarak tanımlanan horoz, bu durumda muhtemelen ibriğin sahibini zehirden korumak için tasarlanmıştır ("Ewer with Rooster Head", 2021).

Günün teknolojisiyle yapımı oldukça zor olan manganez, turkuaz ve mavi sırlar ile oymalı bezemelerden oluşan David Koleksiyonu'na ait eserde de horoz doğasına uygun bir biçimde tasvir edilmiştir (Şekil 3.70).



Şekil 3.70 Horoz Biçimli Fıskiye, 12. yüzyıl, Döküm-Çini, Yükseklik: 38,5 cm, David Koleksiyonu, Kopenhag, İsveç (https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/late-abbasids/art/isl-57) Erişim Tarihi: 01.05.2021

Chiristie's'e kayıtlı bir diğer eser ise, İlhani soğan gövdeli ibriktir (Resim 3.71). Ağız kısmında horoz başı ve açık tarakları vardır. Halka biçimli basit kulplu, parlak kobalt boyalarala çember şeklinde bir bantla süslenmiştir.



Şekil 3.71 Horoz Başlı İlhanlı İbriği, 13.-14. yüzyıl, Seramik, Yükseklik: 23,5 cm, Christie's Collection, (https://www.christies.com/lot/lot-an-ilkhanid-lustre-cocks-head-ewer-central-4979544/?from=salesummery&intobjectid=4979544&sid=b47e8)

Christie's Koleksiyon'undaki Selçuklu dönemi ibriği de horoz başlı formuyla su kapları örneklerindendir (Şekil 3.72).



Şekil 3.72 Selçuklu Kalıplı Şeffaf Camlı Horoz Başlı Çömlek, 13. yüzyıl, Yükseklik: 31,2 cm, Christie's Koleksiyonu, Paris, Fransa (https://www.christies.com/lot/lot-a-seljuk-moulded-clear-glazed-pottery-ewer-1449855/?from=salesummary&intObjectID=1449855&sid=12097f3a-ab2a-4e48-90d4-c97c83ae43d0&epik=dj0yJnU9ZXduZENfVkVVM0xBSXA5ZGRheUc3SENHNXR1RFpCTWYmcD0wJm49OUtkbG4yWEN5eEhwVjFqcy10bS1DZyZ0PUFBQUFBR0FPc2pZ) Erişim Tarihi: 30.04.2021

Gemi formlu su kapları da dönemin yaygın formlarındandır. Şekil 3.73'teki 9.yy'a ait gemi formlu horoz başlı ibriğin taç kısmı parlak kırmızı renkte boyalıdır.



Şekil 3.73 Horoz Gemisi, 11. yüzyıl, Testi, 31,1*31,1 cm, eski Richard Wagner Koleksiyonu, Cape Cod, Massachusetts, ABD (https://www.bidsquare.com/online-auctions/artemis-gallery/medieval-islamic-pottery-rooster-vessel-w-tl-1331881) Erişim Tarihi: 30.04.2021

İlhanlı Hükümdarı Ebu Said Bahadır Han tarafından 1333 yılında Musul'da, Selçuklu İmparatorluğu'nun başkenti olan Konya'da Mevlana Dergahı'na hediye verilmek üzere yaptırılan, 34 kg ağırlığındaki bronz üzerine altın ve gümüş kakmalı, kapağında horoz figürü bulunan *Şifa* ya da *Nisan Tası* isimli eser bugün Mevlana Müzesi Koleksiyonu'nda bulunmaktadır (Şekil 3.74). Nisan tası, üzerindeki yazı ve motiflerle Türk maden sanatının en görkemli eserlerinden biri kabul edilmektedir. Kabın, Anadolu'da bereketli ve şifalı olduğuna inanılan Nisan yağmurlarını biriktirerek, toplanan yağmur sularının dualar eşliğinde dergahtakilere ve dergah ziyaretçilerine şifa niyetiyle ikram edilmesi için kullanıldığı bilinmektedir. Genellikle pirinç, bronz ve tunçtan yapılan tasların üzerinde Kur'an-ı Kerim'den ayetler ve dualar

yer alır. Kültürel belleklerde bereket ve şifa ile özdeşleştirilen horoz imgesinin suyla ilgili eşyalarda yoğunlukla kullanılmış olduğu incelenen bu eserlerde görülmektedir (Dündar, 2000, s. 232-234).



Şekil 3.74 Nisan Tası, 1327, Bronz üzerine gümüş altın kakma, Yükseklik: 140 cm, Mevlana Müzesi, Konya, Türkiye (Dündar, 2000, s. 122)

İslam sanatı dahilinde halılarda, tabaklarda, buhurdanlıklarda ve ayrıca mimari olarak mescitlerdeki bezemelerde, halılarda, mezar taşlarında da horoz figürü kullanılmıştır. Kahire Arap Müzesi Koleksiyonu'nda bulunan Fatımiler'e ait olduğu düşünülen horoz bezemeli seramik tabak 2. yüzyıla tarihlenmektedir (Şekil 3.75). 15. yüzyıl'da İran'da yapıldığı düşünülen kobaltla boyanmış seramik tabak da Hermitage Müzesi Koleksiyonunda yer alan bir diğer İslam sanatı eserlerindendir. Tabağın

ortasında ince bir işçilikle ve detaylı işlenmiş bir horoz tasviri yer almaktadır (Şekil 3.76) (Dündar, 2000, s. 233-235).



Şekil 3.75 Horoz Figürlü Fatımi Tabak, 11. yüzyıl, Seramik, Boyut Bilinmiyor, Kahire Arap Müzesi, Mısır (Dündar, 2000, s. 220)



Şekil 3.76 Kobalt Tabak, 15. yüzyıl, Seramik, Çap: 34,4 cm, Hermitage Müzesi Koleksiyonu, St. Petersburg, Rusya (https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/08.+Applied+Arts/188947/?lng=en) Erişim Tarihi: 19.04.2021

Selçuklu dönemi'nin en önemli eserlerinden biri olan ve birbirine kavuşamayan aşıkları konu edinen *Varka* ve *Gülşah* minyatürlerindeki horozların Varka'nın kişiliği ile bağlantılı bir sembolizm içerdiği düşünülmektedir. Varka'nın sabrı, asaleti, cömertliği horoz ile sembolize edilmiştir. 12. yüzyılda Mesnevi tarzda yazılmış hüzünlü bir aşk hikayesinin anlatıldığı minyatürde, horoz imgesi gerçekçi şekilde çizilmiş iki sevgilinin vedalaşma sahnesini betimleyen figürlerin anlatımına katkı amacıyla kullanılmıştır. Horoz Varka'yı simgelerken, kuş/tavuk Gülşah'ı simgelemiştir (Şekil 3.77) (Atila, 2014, s. 37).



Şekil 3.77 Varka Gülşah, 13. yüzyıl, Minyatür, 72*175 mm, İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı, Hazine 841, y.33b. (Atila, 2014, s. 39)

Günümüze ulaşmayan eserlerden, Sivrihisar Ulu Cami'nde kalem işi tekniğiyle sıva üzerine yapılmış horoz tasvirlerine kayıtlarda ulaşılmıştır (Şekil 3.78). Oval madalyonlara yerleştirilmiş çift horoz başlı dolap kapakları olan 13. yüzyıla tarihlenen Akşehir Kileci Mescidi ile kuzey kapısı üzerine yerleştirilmiş çift başlı horoz figürleri bulunan 14. Yüzyıl tarihli Niğde Sungur Bey Cami horoz sembolünün bulunduğu Anadolu İslami mimari örneklerinden ikisidir (Şekil 3.79). İslam sanatında soyut sanatın en belirgin eserlerinden sayılan mezar taşları da horoz figürlerinin görüldüğü diğer İslam eserleri arasındadır. İslam öncesi inanışların ve geleneklerin de etkisiyle Orta Asya'da horoza yüklenmiş sembolik anlamların, Müslüman mezar taşlarında da horoz figürün kullanılmasına etkili olduğu düşünülmektedir. Horozun şeytana karşı insanları koruduğuna, ötüşüyle yeniden doğuşu temsil ettiğine olan inanışın uzantısı

olarak mezar taşına işlenen horoz figürünün, ölenin ruhuna öteki dünya yolculuğunda yardımcı olacağına inanılır. Tokat Erenler Kabristanı'ndaki 1422 tarihli mezar taşının iç yüzeyinde çift başlı horoz figürü bulunmaktadır. Ankara Etnografya Müzesi'ndeki bir diğer mezar taşında da yine çift başlı horoz figürü yer almaktadır (Şekil 3.80). Orta Asya'daki inanışlara ek olarak bu iki başlı kuşların Anadolu'da Hz. Ali ve Hacı Bektaş Veli'yi temsil ettiği ileri sürülmüştür (Karamağaralı, 1971, s. 87).



Şekil 3.78 Afyon Ulu Cami Horoz figürü, Türkiye (Dündar, 2000, s. 213)



Şekil 3.79 Niğde Sungur Bey Cami Portalı, Çift Başlı Horoz Figürü, Niğde, Türkiye (Dündar, 2000, s. 215)



Şekil 3.80 Horoz Motifli Mezar Taşı, Ankara Etnografya Müzesi, Türkiye (Dündar, 2000, s. 217)

İslam kültüründe ev eşyası olarak kullanılabilecek eserlerde de horoz figürlerinin kullanılması geleneğinin, Hz. Muhammed'in, horoz bulunan eve şeytanın giremeyeceğini ifade eden hadisinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

M.Ö. 7. yüzyıl İskit sanatına dayandırılan ve İslam sanatına Abbasilerle giren Orta Asya hayvan üslubu, yüzlerce yılın kültür birikimiyle oluşan soyutlama, simgeleştirme ve kavramsallaştırmaya dair izleri taşımaktadır. Abartılı stilize biçimler, geometrik öğeler, deforme edilmiş vücut hatlarıyla tasvir edilmiş hayvan figürleri, Erginsoy'a göre İslam inancıyla değişen duygu ve düşüncelerin da etkisiyle geometrik biçimlerle vurgulanarak soyut anlayışlara yönelmiştir. Biçim değiştiren bu hayvan figürleri sonraları bitkisel motiflerle de kaynaştırılmıştır (Erginsoy, 1978, s. 1)

Gülensoy'a (1998, s. 109) göre, Anadolu halı, kilim ve seccadelerini süsleyen horoz figürleri stilize formlarda kullanılmıştır. Türk halı ve kilimlerindeki simgesel olan hayvan motifleri, güç, kuvvet, cesaret ve bereket anlamlarını taşırlar. Dündar'ın ifade ettiği üzere, Viyanalı Eric Feigl Koleksiyonunda bulunan Konya ve Konya-Ereğli halılarındaki oval madalyonlar içine yerleştirilmiş çift başlı horoz figürleri bu uygulamaya örnek eserlerdendir.

Konya Etnoğrafya Müzesi'nde bulunan 14.-15.yüzyıl'dan kaldığı ortaya çıkan *Horozlu Halı* da horoz figürleri bulunan halılara diğer bir örnektir (Şekil 3.81) (Deniz, 2005, s. 81).



Şekil 3.81 Horozlu Halı, 14.-15. Yüzyıl, Koyunoğlu Müzesi, Konya,Türkiye (G.Öney Arşivi) (Deniz, 2005, s. 96)



Şekil 3.82 Horoz Figürlü Konya Halısı



Şekil 3.83 Marby Halısı, 15. yüzyıl, Stockholm

Dündar (2000, s. 235) belirttiğine göre; bu örneklerdeki çift başlı horoz figürleriyle, özellikle 1.Pazırık kurganında bulunan arasında benzerlik olduğu görülmektedir (Şekil 3.82). Bu benzerliği Eski Türklerin şaman inançlarına bağlamak mümkündür. Hayvan Figürlü Anadolu halı örneklerinden biri de 14.-15.yüzyıl Anadolu beylikleri dönemine ait olduğu düşünülen İsveç',in Marby Köyü'ndeki kilisede bulunan *Marby Halısı'*dır (Şekil 3.83).

İslam sanatında yazma eserlerde anlatılan olayları görselleştirmek amacıyla yapılan kitap resimleri olan minyatürlerde de hayvan figürleri çok işlenmiştir. Horoz tasvirleri, Türk- İslam sanatının erken devirlerinden itibaren çalışmanın bu bölümünde değindiğimiz diğer alanlarda Selçuklu döneminde olduğu gibi Osmanlı döneminde de sembolik anlamlarıyla kültürel yapıtlarda varlığını sürdürmüştür. 17.yüzyılda yaşamış

şair, hattat ve müderris Ali Çelebi'nin Farsça'dan Türkçe'ye tercüme ettiği hayvanlar dilinden devlet yönetimini anlatan ve metni *Kelile Dimne* ismli esere dayanan *Hümayunname* ile, yaratılış ve peygamberler tarihinden itibaren Osmanlı tarihinin anlatıldığı *Zübdetü't Tevarih* adlı minyatürlerin Nuh Tufanı'nın anlatıldığı bölümünde de horoz sembolü yer almıştır. Gecenin karanlık ruhlarını şafaktaki ötüşüyle kovduğu için müjdeci, koruyucu gibi simgesel anlamlar taşıyan horoz imgesi, Kelile ve Dimne isimli hayvan hikayelerinde alegori olarak kullanılmıştır (Şekil 3.84). Tilki ve horozun konuşmasının konu edildiği Hümayünname 'den alınan minyatürde, horozun gecenin bitişini ve yeni günün başlamasını insanlara haber veren, onları uyandıran ötüşüne atıf yapılarak, hikayedeki tilkinin yaptığı şeyin anlamsızlığı sebebiyle uyarıldığı anlatılmaktadır (Deniz, 2005, s. 83).



Şekil 3.84 Horozla Tilki, Kelile ve Dimne Hikayelerinden (Çoruhlu, 2000, s. 180)



Şekil 3.85 Humayunname'den Horoz ile Şahin, 17. Yüzyıl (Büyükkaragöz, 2016, s. 39)

Osmanlı-İran arasındaki Eriven Seferi'ni konu alan mesnevi olarak yazılmış *Şeca'atname* adlı yapıtın minyatürlerinde de horoz sembolü kullanılmıştır. Büyük İskender'i tahtında oturur şekilde tasvir eden minyatürde, Dara'nın saygısızlığına cevap niteliğinde İskender'in yere attığı darıların horoz tarafından yenmesiyle Dara'nın ordularının da adeta bir darı gibi yok edileceğinin alegorik anlatımı görülmektedir. Burada horoz İskender'i simgelemektedir. (Büyükkaragöz, 2016, s. 38)



Şekil 3.86 İskender'in, Dara'ya Yanıt Olarak Horozun Yemesi İçin Yere Darı Serpmesi, 16. yüzyıl, Minyatür, Şeca'atname (Büyükkaragöz, 2016, s. 38)

Miraçname'ler de Horoz imgesinin kullanıldığı önemli eserler arasındadır. Timuri Sultanı Şahruh için Heart'ta 1425-1430 arası yazılıp resimlenmiş Paris Bibliotheqe Nationale, Suppl. Turc. 190 numaralı, Uygur alfabesiyle yazılmış Miraçname'de bulunan minyatürde, Hz. Peygamber'i Burak bineği üzerinde ve Cebrail'in rehberliğinde göğün katlarına yaptığı kutsal yolculuk olan Mi'raç anlatılmaktadır. Mavi gökyüzünde Cebrail Melek Hz. Muhammed'e oldukça iri beyaz horozu gösterir şekilde betimlenmiştir (Şekil 3.87), (Gülensoy, 1998, s. 110).



Şekil 3.87 Miraçname Beyaz Horoz, Paris Bibliotheque Nationale, Turc 190 No. İstanbuli, Türkiye ,(Taşkent, 2012, s. 212)

Diğer bir Miraçname örneği ise, 14. yüzyılda Moğol döneminde yapılmış bir Siyer-i Nebi nüshalarından çıkarıldığı düşünülen resimde, Mir'aç sahnesinin ortasında altıgen bir sehpa üzerinde melek olduğu düşünülen büyük beyaz bir horoz görülmektedir. İstanbul Topkapı Sarayı Hazine Kitaplığı'ndaki albümde yer alan eserde, sol tarafta ellerini yukarı kaldırarak dua eden melekler, sağ tarafta ise Hz. Muhammed ve onun rehberliğindeki Cebrail (a.s.) resmedilmiştir (Şekil 3.88) (Gülensoy, 1998:113).



Şekil 3.88 Kutsal Horoz, 14. yüzyıl, Resim, 31,2*24,0 cm, Miraçname'den Bir Sahne, İstanbul, Topkapı Müzesi Kitaplığı, Topkapı Sarayı , Hazine Kitaplığı 2154/61b numaralı albümdeki resim, İstanbuli, Türkiye (Büyükkaragöz, 2016, s. 36)

16. yüzyılda minyatürlere konu olan Nuh Tufanı'yla ilgili nakkaşların çizmiş oldukları gemi tasvirlerinde yüzyıllar bazında farklılıklar bulunmaktadır. Bu örnekler içinde Kemanü'd-Dünya'da bulunan, sancak tarafından çizilmiş, tek direkli ve tek yelkenli olan *Nuh'un Gemisi* betimlemesindeki en önemli özellik horoz biçiminde gösterilmiş olan gemi baş figürüdür. Bu horoz başının çiziminde referans alınan kaynağın Kitab-ı Mukaddes olduğu düşünülmektedir. Geminin içinde oldukça stilize edilerek çizilmiş çeşitli türde hayvanlar en üstte kuşlar olacak şekilde yer almaktadır. 16. yüzyıl minyatür sanatı içinde peygamberlere ait olayların anlatıldığı Zübdetü't-Tevarih'te rastladığımız Nuh'un gemisi tasvirlerinde de gemibaş figürü olarak horoz başının tercih edildiğini görmekteyiz (Atila, 2014, s. 39).

Türk İslam Eserleri Müzesi'nde Nuh tufanının tasvir edildiği 16. yüzyıla ait bir diğer minyatürde de aynı yüzyılda yapılmış diğerleri gibi gemibaş figürü olarak horoz başı tercih edilmiştir. Nuh Peygamber geminin kıç üstündeki bölümünden gemiyi kullanır halde tasvir edilmektedir (Şekil 3.89). Gemideki horoz başı, Tufan sonrası, horozun koruyuculuk ve güneşin yeniden doğuşunun müjdesini insanlara ulaştırma özelliğine atıf yaptığı düşünülmektedir (Beydiz, 2018, s. 15).



Şekil 3.89 Nuh Tufanı, Zübdetü'l Tevarih, 15831, Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul, Türkiye (Dündar, 2000, s. 214)

Horoz figürünün resim-yazı şeklinde kullanıldığı örnekler de bulunmaktadır. İslam'da resim yasağı olarak algılanan sınırlamaların aşılması için sanatçılar özellikle tekkelerde resim-yazıları kullanmaya başlamışlardır. Besmele terkiplerinin yapıldığı bu resim-yazılarda horoz biçimi kullanılmıştır. İstanbul Belediye Müzesi'nde bulunan

horoz biçimli besmele terkibinde talik yazı ile yazılmış “Allah, güçlükten sonra kolaylık verir.” anlamını taşıyan bir metin bulunmaktadır (Şekil 3.90).



Şekil 3.90 Horoz Biçimli Terkipli Besmele, İstanbul Belediye Müzesi, Türkiye



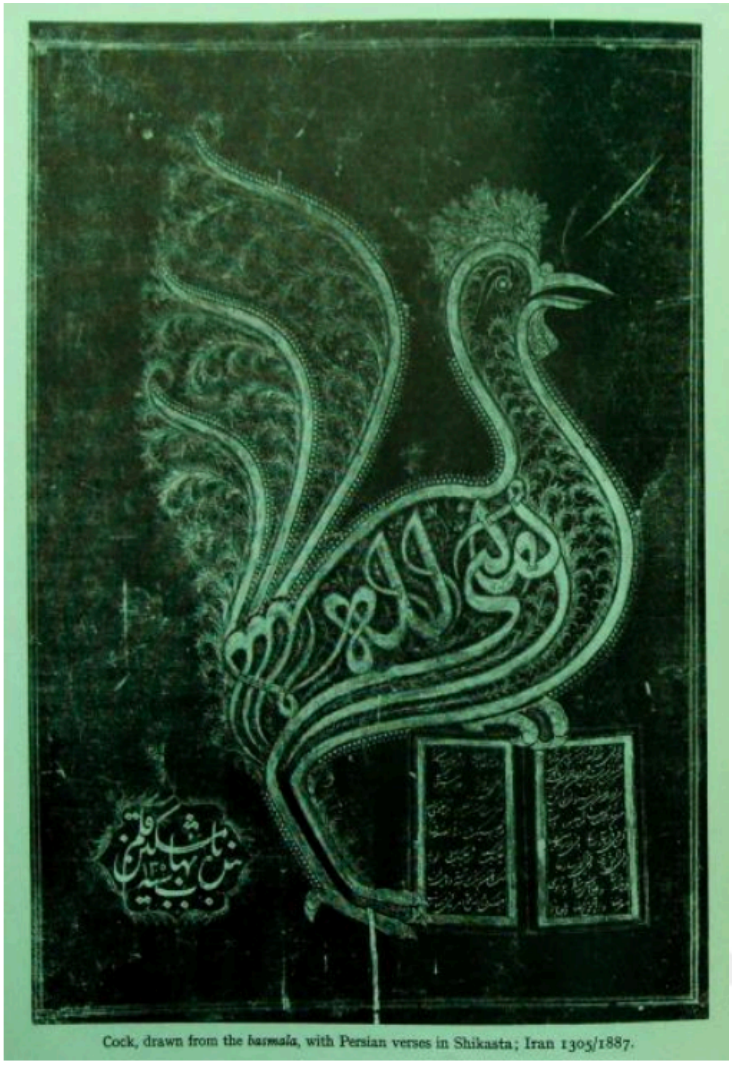
Şekil 3.91 Horoz Şeklinde Besmele, Tarih Bilinmiyor, camaltı resim, Hacıbektaş Müzesi, Nevşehir, Türkiye (Taşkent, 2012, s. 297)

İslam coğrafyasında kültürlerin kadim din ve geleneklerle oluşturduğu çok katmanlı yapı içinde önemli bir unsur oluşturan evliya kültlerinin, İslamiyet öncesi kutsal mekan ritüellerinden eklemledikleri yeni kutsal mekanları olan tekkeler de, kendine özgü sembolik bir dil taşıyan sanatsal üretimlere sebep olmuşlardır. Bu vesileyle oluşmuş tekke yazıları evliya kültünün organik yapısına eklemlenerek bir kült objesine dönüşmüş ve İslam sanatında tasavvufi sembolizminin eşsiz örneklerini oluşturmuşlardır. Kuşlar tekke yazılarında sıklıkla kullanılan hayvan figürlerindendir. İslam tasavvufundaki ruh-kuş denklemiyle bağlantılı olarak mutasavvıflar Hz. Muhammed'i "şah-ı murgan-ı melekut" yani melekler alemindeki kuşların şahı olarak kabul ettikleri gibi arınmış insanın ruhunu da göksel yolculuk ve kuşlarla özdeşleştirmişlerdir. Hümeyra Uludağ'ın ifade ettiği üzere, Bektaşilikteki tenasüh-ruh göçü inancı da kuşların insan ruhunu temsiliyle ilgilidir. Nevşehir'deki Hacıbektaş Müzesi'ndeki Horoz şeklinde besmele yazısı tekke yazılarındaki horoz tasviri için önemli bir örnektir (Şekil 3.91) (Kançal-Ferrari ve Taşkent, 2016, s. 297, s. 307-308). Nasuriddin Şah tarafından Muşkin Kalam -Misk Kokulu Kalem- unvanı verilen Hattat

Muhammed Hüseyin'in yazıp resimlediği hat panelde de dövüş horozlarının tasvir edildiği bir başka yazı-resim örneği görülmektedir (Şekil 3.92).



Şekil 3.92 Muhammed Hüseyin, Dövüş Horozlu Kaligrafik Panel, 14.yüzyıl, Princely Koleksiyonu, Sotheby's London, (https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2010/a-princely-collection-treasures-from-the-islamic-world-l10225/lot.56.html) Erişim Tarihi: 20.04.2021



Şekil 3.93 Hattat Muşkin Kalem, 14. Yüzyıl, Türkiye

Yine Nasuriddin Şah zamanında yapılan Hattat Muşkin Kalem'e ait horoza benzeyen 14.yüzyıl tarihli resim yazıda kuşun gövdesindeki kelime 'lillah' olarak okunabilirken, yazının içeriği tam olarak anlaşılamamaktadır. Hayvanın ayakları önünde de nesta'lik hattıyla Farsça yazılar vardır (Şekil 3.93) (Özkafa, 2017).

Alevi – Bektaşi geleneğine ait "evren betimlemesi'ndeki horoz figürü, Türk kültüründe horozun yerini anlamamız açısından önem taşımaktadır. Resimde yanyana duran iki balığın üzerinde, sol elinde aslan, sağ eliyle de ejder tutan insan figürü yer almaktadır. Figür üzerinde burçları, denizleri, dağları ve evrendeki diğer varlıkları ve yerlerini gösteren semboller bulunur. Resim sol tarafa yerleştirilen ağaç ve dalındaki horoz ile tamamlanmıştır (Şekil 3.94). Bu resim horoz-evrensel eksen ilişkisini anlatır. Ağaç hayat ağacını, yani evrenin eksenini, üstündeki horoz da, Altaylar'da yurtların

yanına dikilen gök direklerine gönderme yapan gök kuşunu temsil eder (Dündar, 2000, s. 234).



Şekil 3.94 Yazı-Resim, Evren Betimlemesi

Türk kültüründe horoz imgesinin sembolik olarak kullanıldığı örnekler bu bölümde incelenen örneklerle sınırlı değildir. Daha önce ifade edildiği gibi sözlü edebiyatta da görsel sanatlarda olduğu gibi horoz sembolizmi ilgi görmüş ve kullanılmıştır. Batılı anlamda Türk resim sanatının gelişmeye başladığı Osmanlı Batılılaşma dönemi sürecinde 1950'li yıllara kadar horoz imgesinin sanatsal ifade unsuru olarak kullanıldığı örneklere rastlanmamıştır. Ancak 1950 sonrası dönemde batılı anlamda tuval resminde horoz sembolünün kullanıldığı tespit edilmiştir. Horoz imgesinin Türk resminde sembolik olarak kullanıldığı eserlerde taşıdığı kavramsal ve/veya plastik anlamın kökenini Türk kültüründeki Şamanist geçmişe bağlayan Ahmet Dalkıran, horoz sembolünün eserlerde bazen geleneksel kültürdeki sembolik anlamlarıyla , bazen de sadece plastik bir ifade unsuru olarak kullanıldığı tespitini yaptıktan sonra, imgenin plastik ifade aracı olarak kullanıldığı durumlarda bile sanatçısının kültürel belleğinde imgeye yönelmesini teşvik eden bilinçaltı kaynaklı bir dürtünün olduğuna değinerek, çalışmamız için çok önemli bir noktaya işaret etmiştir.

Sanatçıyla yapılan görüşmede horoz sembolü örneğinden hareketle herhangi bir yapıt ortaya koyan sanatçının eserinde kullandığı sembolik unsurları metaforik amaçlı olmadan sadece plastik ifade aracı olarak kullanması durumunda bile bilinçaltında kendinin dahi fark etmediği, kültürel belleklerden miras gelen bir güdüyle yapıtına ekleyebileceğini belirtmiştir. Sanatçıların yapıtlarının da bu doğrultuda değerlendirilmesi gerektiğinin altını çizmiştir (Kişisel İletişim, 14 Ocak 2021, 14:30).

BÖLÜM 4

4. 19. YY. SONUNDAN GÜNÜMÜZE DEK BATI'DA VE TÜRKİYE'DE SOSYO-POLİTİK GELİŞMELER VE SANATA YANSIMASI

"Horoz" sembolünün kültürel belleklerdeki iz düşümleri ve bunların sanatsal yansımalarının incelenmesiyle birlikte aslen konumuzun odaklandığı 19. Yüzyıl sonundan günümüze dek Batı'da ve Türkiye'de sosyo-politik gelişmeler ve bunların sanata yansıması anlamsal çözümlemede faktör oluşturacağı düşüncesiyle incelenecektir.

4.1 19. YY Sonundan Günümüze Dek Batı'daki Sosyo-Politik Gelişmeler ve Sanata Yansıması

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında Batı Sanatında Modern Dönem olarak isimlendirilen ve birbiri ardına doğan sanatsal akımların ortaya çıkışına zemin hazırlayan kültürel ve sosyo-politik koşulları incelemeye başlamadan önce Batı Sanatının oluşumunu hazırlayan sürecin sosyoloji ve sanat tarihi açısından incelenmesi gerekmektedir. Batı sanatının temelini oluşturan Antik Yunan ve Roma sanatında uygulanan klasik sanat formlarıyla tanrıların ve kahramanların etkileyici tasvirlerinin yapılması geleneği, Roma İmparatorluğu'nca yeni kabul edilen Hristiyanlığın öğretilerinin inananlara aktarılması için İncil ayetlerinin ve kutsal hikayelerin imgeleştirilmesi sonucunu doğurmuştur. Hristiyan inancında insanın günahını affettirmek için insan kılığına giren tanrı insan suretinde tasvir edilebiliyordu. Böylece Hristiyan dünyasında Hz. İsa başta olmak üzere dinsel kimlikler ve olaylar

imgeleştirilerek kilise duvarlarında veya aristokrasiye ait özel mülklerde yerlerini almışlardır. Erken Hristiyanlık döneminde katakombların duvarlarında çizilen imgeler sadece tanrı temsilleri değil, doğadan alınmış görüntüleri de içeren tasvirlerden oluşmaktaydı. Ayrıca bunların amacı güzellik değil, Tanrı'nın gücünü göstererek merhametini kazanmaktı. Orta Çağ Hristiyan Sanatı'nın özgün stilini anlatan Ernst H. Gombrich (2011), dönemin sanatçılarının Mısırlılar gibi var olduğuna inandıkları şeyi veya Yunanlılar gibi gördükleri şeyi çizmelerinden farklı olarak duygularını da eserlerinde anlatma noktasında başarılı olduklarını belirterek onların ana motivasyonunu şu sözleriyle özetler; "(…) bu sanatçılar, doğaya inandırıcı bir ölçüde benzeyen veya güzel şeyler yapmak için ortaya çıkmamışlardı; aynı inançta olan kardeşlerine kutsal öyküyü ve onun mesajlarını iletmeye çalışıyorlardı ve bu konuda olasılıkla kendilerinden daha önce ve daha sonra gelen sanatçıların çoğundan daha başarılıydılar." (s. 165)

Semavi dinlerdeki bu imgeleştirme eğilimi Hristiyanlık öncesinde Musevilikte de uygulanmıştı. Doğu kentlerindeki sinagoglarda Eski Ahit'in öykülerinin tasvirlerinde kullanılmış olsa da putperestliği uyandırır endişesiyle imge yasaklanmıştı. İmgeyi sanatında kullanmak isteyen sanatçının kutsal emre karşı gelmemek için bulduğu yöntem ise betimlediği figürü gerçekten olabildiğince uzak tutmaktı (Gombrich, 2011, s. 127).

Hristiyanlık, MS. 313 yılında, İmparator Konstantin tarafından resmi din olarak kabul edilince, sanat da mimari olarak yeniden kurgulanan kilisenin hizmetine dahil edilmiştir. Sanatın taşıyıcılığını yapan kilise Ortaçağ boyunca sanatın gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Ortaçağ'da dinin algılanışında belirmeye başlayan farklılıklar, insanların kendi düşüncelerine dogmalardan daha fazla önem vermeye başlamasıyla ve sonuçta din kurumunun dünyevi ilişkilerden uzaklaşmasıyla sonuçlanmış, bu eğilimin uzantısı olarak da yeniden doğuş anlamını taşıyan Rönesans'ın habercisi, bilgi, güzellik, kişisel başarı öne çıkmıştır. Mehmet Karakaş Rönesans'la beraber başlayan bu yeniçağın *Modern Çağ* olduğunu ifade etmektedir (Karakaş, 2005, s. 446-447). Antik Yunan ve Roma'nın Pagan dünyasının sadeliğine, yani klasik formlara dönme arzusu taşıyan Rönesans, Ortaçağın karanlığından kurtularak, yeniden doğuşu gerçekleştirmek ve bu Modern Çağ'ı yaşamak ülküsündeydi. Modern kavramının ilk ortaya çıkışı ise, daha öncelere, 5. yüzyıla tarihlenmektedir. Bu dönemde Hristiyan dünyasını Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için ilk defa kullanılmaya başlanan *modernus* kelimesinden türetilen modern

kavramı, Hristiyan Ortaçağında yaratılmış özel bir kavramdır. Karanlık eski dünya, İsa Mesih'in Tanrının sureti olarak insanlar arasından doğmasıyla yeni modern dünyaya dönüşmüştür. Yeni dünyanın eski dünyadan en büyük farkı ise zaman anlayışıdır. Döngüsel, tekrarlamacı pagan dünya zamanına karşın, modern Hristiyan dünyanın zamanı düz bir çizgiyi takip eden, geçmişe dönmesi bir daha mümkün olmayan ilerlemeci bir zamandır. 17. yüzyılda modernliğin dinle ilişkisinin kopartılmasına kadar modernlikle dinin bu ilerlemeci zaman yaklaşımında birlikte ilerledikleri görülmektedir (Uzdu, 2011).

17. yüzyılda modern felsefenin babası Descartes'ın insan aklını merkeze alarak attığı tohum, bilginin merkezi olarak yüceltilen 'ben'in Tanrı'yı sorguladığı süreci başlatmış ve Aydınlanma dönemi diye adlandırılacak, sosyal, siyasal, inançsal ve kültürel büyük değişimlerin yaşandığı dünyanın kapılarını açmıştır. Bu dünya, 1789 Fransız İhtilali ve İngiltere'deki Endüstri Devrimi'nin sonucu olarak burjuva sermayesine dayanan, aklın, bilimin, teknolojinin, kentliliğin, dünyeviliğin öne çıkarıldığı, insanın zaman ve mekanla kurduğu ilişkinin dönüştürüldüğü modern yeni bir dünyadır. Mehmet Yılmaz'a göre, Modern sanat da sanayileşmiş toplumun ve eleştirel bilincin ortak ürünüdür (Yılmaz, 2013, s. 19) (Erzen, 2011, s. 41). Modern sanatı üretecek toplum da Habermas'ın belirttiği üzere Aydınlanma düşünürleri tarafından geliştirilen modernlik projesinin temeli, nesnel bilimi, evrensel ahlak ve yasayı, kendi iç mantığı çerçevesinde sentezleyerek sanatın özerkliğini geliştirme hedefinden oluşuyordu (Şahin, 2016, s. 78).

Modernlik projesinin geliştirilme sürecinde Batı kendi üstünlüğünü sağlamlaştırmak adına öteki ya da Batı-dışı olarak kabul ettiği Doğu toplumlarına tartışmasız gücünü empoze etme gayretinde olmuştur. Bu şekilde evrenselleştirdiği modern-geleneksel ayrımıyla, kendini ve dünyayı modernlik perspektifinde yeniden kurgulamış, kendi öncüllüğünün ve üstünlüğünün kabul edildiği yenidünyada olabilecek muhtemel gelişmeleri kontrol edip, yönlendirmeyi hedeflemiştir. Bu amacında da çoğunlukla başarılı olmuştur (Karakaş, 2005, s. 446-447).

Erzen de Batı'nın sömürgecilik hareketleri sürecinde öteki olarak kabul ettiği kültürlerle tanışmasının Batı kültürünün karşısına bir başka bilinmez getirmiş olmasına işaret ederek bunun özellikle oryantalist resimlere de yansıtıldığı şekilde 'öteki'ni algılama ve bununla yüzleşerek kendini sorgulamaya giden bir süreci de beraberinde getirdiğine dikkat çekmektedir (Erzen, 2011, s. 68).

Batı-dışı olarak nitelenen Doğu toplumlarına yönelik ilgi kökeni Antik Yunan'a kadar giden bir olgudur. Yunanlıların Yunan olmayan toplumları barbar olarak tanımladıkları bilinmektedir. Doğu'nun savaşçı toplumlarıyla beraber inançları da, yağmacı, barbar toplum nitelemesine mahkum edilmişlerdir. Osmanlılar da güçlü dünya devleti olmaları itibariyle barbar olarak nitelendirilmelerinin yanı sıra Batı'da tehlikeyle beraber tanımlanmışlardır (Şahin, 2016, s. 85).

Sonuçta ne olursa olsun Batı egemenliğinde kurgulanan sistemin eleştirileri de hiçbir şekilde Batı'nın bu tartışmasız gücü ve konumunu eleştirmeye yönelik olamamıştır. Aydınlanma düşüncesi ise Batı'nın kendi tarihini dünya tarihi olarak başlatma hedefine hizmet edecek şekilde, Batı dışı kültürlerin aşağılanmasına, toplumların tarih dışı sayılmasına zemin hazırlayacak şekilde gelişme göstermiştir. Batı için geçmişin yorumundan çok geleceğin, özellikle kendi çıkarlarını önceleyecek şekilde inşası doğrultusunda tarihi yorumlayan bir yaklaşım söz konusu olmuş, buna hizmet etmeyecek sistemler de devre dışında bırakılmıştır. Türk toplumunun geleceğini kurgulaması, toplum çıkarlarını koruması için kendi tarihsel ve kültürel gelişme çizgisine sahip çıkıp bunu yeniden yorumlaması gerekmektedir. Bu 19. yüzyılda Batı'da meydana gelen gelişmeleri göz ardı etmeden yapılmalıdır (Karakaş, 2005, s. 449-450).

Aydınlanma düşüncesinin oluşturmak istediği yeni dünya sistemi insanlığın bütünü için eşit sonuçlar doğurmamıştır. Cevizci, Aydınlanma fikrinin insanlık için hayal kırıklığıyla sonuçlandığının altını çizerek, Aydınlanmanın temel ögeleri olan hümanizmin, iyimserliğin, insanın koşulsuzca ilerleyebileceğine duyulan inancın, bilim, akıl ve evrenselcilikle kazanılması hedeflenen müreffeh düzenin ve kendine güvenli insan tipinin aksine bir sonuç doğurduğunu belirtmektedir. Bunun sonucu olarak, Avrupa'da 19. yüzyılda daha çok duyguları tarafından yönlendirilen, tedirgin, yabancılaşmış ve içe dönük bir insan tipi ortaya çıkmıştır (Cevizci,1999, s. 35-36).

Arnold Hauser meydana gelen teknolojik gelişmelerin ve değişimlerin toplumu bunalıma sürüklediğini şu şekilde ifade etmiştir: Çünkü teknolojinin hızla gelişmesi, moda ve alışkanlıkların daha çabuk değişmesine neden olduğu gibi estetik beğeni değerlerinde de hızlı değişimlere yol açar. Bu hız, genellikle, yenilik için anlamsız, verimsiz ve delice bir istek duymaya ve sırf yenilik olsun diye durmadan yeni olanı isteyip huzursuz bir yaşam sürmeye neden olur (Hauser, 1984'ten akt. Ataseven, 2018, s. 1032).

Aydınlanma düşüncesinin teşvik ettiği ilmi araştırmalarla keşfedilen bilimsel perspektif ise, insan bakışını merkeze alan yaklaşımıyla dönemin sanatsal hareketlerine bir temel oluşturmuştur. Bu buluş Rönesans'ın dünyayı algılayış felsefesiyle örtüşecek şekilde resim sanatına dahil olmuştur. Batı sanatlarını farklılaştıran da insanın dünyayı algılayış biçimi ve onu irdeleme eğilimidir. Dini öğretilerin dışına çıkan Batılı, icat edilen camera obscura yardımıyla o güne değin geleneğin göstermeye çalıştığının dışındakini öğrenme gayretine girmiştir. Bilimselliğin ilk kuralı olarak kazandığı nesnel bakışın geliştirdiği doğa gözlemiyle önce manzara resimleri, sonra da kişisel özellikler taşıyan, belirgin ve sağlam çizgilerin hakim olduğu bir üslupla çizilen ideal insan resimleri önem kazanmıştır. Estetik değerlendirmede 'realizm' anlayışının temel alındığı bu yönelimle, bireyin çevresiyle eşitliksiz bir zeminde oluşturduğu özne-nesne ilişkisiyle, yönetimi altına aldığı çevresine yukarıda da belirtildiği gibi yabancılaştığı yeni dünya düzeni inşa edilmiştir. Böylece Batı sanatı 1350-1600 aralığını kapsayan Rönesans ile birlikte, 18. Yüzyılda yaşayacağı sanat ve zanaat ayrımıyla sonuçlanacak ve Modern sanat dönemi olarak adlandırılacak uzun ve kademeli geçiş sürecine girmiştir. Bu süreçte sanatın hamileri de Ortaçağ'daki kilise ve asiller yerine, Rönesans'la yıldızı parlayan, zenginleşen burjuva olmuştur. Rönesans sanatı burjuvanın estetik beğeni ve tercihleri doğrultusunda gelişim göstererek yönünü dini konular yanında yaşanılan dünyaya çevirmiştir. (Turani, 2017, s. 346-347) (Erzen, 2011, s. 128). Unutulmaması gereken önemli nokta; Rönesans sanatçısı kendini keşfetmeye başlasa da ortaya koyduğu eserlerinde henüz konu ve biçim birliğine ulaşamamıştır.

Ekonomik krizler, savaşlar, toplumdaki sosyal parçalanmalar ve nihayetinde Aydınlanmanın temel bakış açısı olan materyalizme olan güvensizlik toplumda sosyal ve psikolojik olarak sarsılmayla sonuçlanınca sanatçılar da çıkış yolları aramaya başlamışlardır. Atomun parçalandığı yüzyılda plastik sanatlarda da objenin parçalanarak yok edilmesi sürecin doğal bir sonucu olarak görülmektedir (Turani, 2017, s. 555).

19. yüzyıl gelenekten kopuşun ilk adımlarının atıldığı bir dönemi ifade eder. Toplumsal düzenle beraber sosyal yapının da yeniden tanımlanmasıyla yaşanan dönüşüm insanla ilgili her şeye yansıdığı gibi, sanatsal anlayışlara, akımlara ve yapıtlara da yansır. 19. yüzyılda, Endüstri çağında dünyada yaşanan değişimlerin uzantısı olarak sanatçı statüsünün de yükselmeye başladığı, esin, hayal gücü, deha ve özgürlük gibi üstün özelliklerin sanatçıya atfedildiği, sanatçının adeta kutsallaştırıldığı

bir döneme girilmiştir. Çağa damgasını vuran eleştirel yaklaşım sanatçıların üsluplarını sorgulayarak çeşitliliğe gitmelerine, arayışta olmalarına zemin hazırlamıştır. Yukarıda belirtildiği üzere Batı'da Rönesansla beraber dünyaya egemen olmak isteyen yaklaşımı da içeren, Doğu kültürlerinde sürekli yinelenen, döngüsel kurgulanmış mitik bir zaman ve mekan algısının tersine, anı yaşamadan sürekli ileriye doğru hareket eden, hedef odaklı bir anlayışın gelişmesiyle beraber, Kant'ın 'yaratıcı deha' kavramından da beslenen sanatçılar bu yeni düzeni biçimlendirme misyonunu üstlenmişlerdir. Theophile Gautier (gerçekçiliği savunan Fransız edebiyatçı) ve Victor Cousin (gerçekçiliği savunan Fransız filozof) tarafından savunulan 'Sanat için sanat' düşüncesi doğrultusunda görüntü ruhtan koparılmış, sanat seküler bir kültür içine girmiştir. Sanatta imge ya da biçimin gerçeklikle ilişkisi ve taşıdığı anlam üzerine sorular sorulmaya başlanmış, doğayı- görüneni inandırıcılık sağlayacak şekilde olduğu gibi yansıtmaya çalışan natüralist anlayıştan uzaklaşmanın neticesinde, biçimin taşıdığı anlamın, estetik, güzellik ve beğeniden daha önemli olduğu düşüncesi ağırlık kazanmıştır. Güzelliğin anlamını tartışan çeşitli felsefe ekollerinin de etkili olduğu bu süreçle beraber estetiğin sadece güzel olanda değil, anlam taşıyan biçimde de olduğu kanısı yerleşmiştir (Erzen, 2011, s. 19-23).

19. yüzyıl sanatçıları modernliğin ruh halini hissettirmeye çalışırlarken, girdikleri teknik arayışlarla güzel duyunun ötesini amaçlayıp, izleyicilerin görme biçimlerini de değiştirme gayreti içinde olmuşlardır. Daha sonra değinilecek 20. yüzyıl sanatına temel oluşturan süreç ise bu gayretlerin sonucudur (Antmen, 2019, s. 18).

Bu çabaları devam ederken burjuvaziyle aristokrasinin giriştikleri iktidar mücadelesinde soylular ve Kilisenin darbe yiyerek desteklerini sanatçıların üzerinden kesmeleri önemlidir. Bunun sonucunda yalnızlık içinde kalan sanatçılar, geleneği önceleyen akademiyle ve doğayla da (naturalist yaklaşımla) bağlarını kopardıkları için kendi içlerinden gelen sınırsız konulara yönelme fırsatını yakalamışlar ve bu süreçte burjuvazinin kurduğu piyasa mekanizması içinde, burjuvazinin beğenisini kazanamama riskine rağmen yaratımlarına devam etmişlerdir. Yılmaz'ın ifadesiyle; Modern dünya görüşü her ne kadar bütün sistemleriyle beraber sanatçıyı kendine mahkûm etse de, modernizm ile modernlik arasında kalan avangard sanatçılar, içten içe, yaratıcılıkları uğruna modernizmin önceledi̇ği akıl ve bilime rağmen duygu, sezgi ve coşkularına ağırlık vermişlerdir (Yılmaz, 2013, s. 21).

Kısa sürede gerçekleşmeyen sanatta modernleşme sürecinin nesnel bir tarihsel dökümünün mümkün olmadığı da kabul edilen gerçeklerden biridir. Bazı görüşler

Rönesans'ın tohumlarını attığı modernleşme sürecinin ilk başlangıcını sanatsal anlamda kalıpların, kuralcılığın kırıldığı Maniyerizm dönemine tarihlemektedirler. Charles Baudelarie gibi bazı düşünürler de 18. yüzyılın son dönemlerinde başlayıp 1850'lere dek devam eden *Romantizm*'in sanatta modernleşme sürecini başlatan akımlardan olduğunu düşünmektedirler. Baudelarie' e göre içsellik, bireysellik, coşku, özgürlük ve eleştirel yönü ortaya çıkaran ve sanatçıya ilham olan Romantizmdir. Bu anlayışla Rönesans'la beraber uyanmaya başlayan ve çağdaş dönemde 'sanatçı personası' denilecek sanatçının ideallerini, egosunu, dehasını yüceltecek süreç Romantizmle yükselmeye başlamıştır. Yeni konularla beraber, rengin en önemli ifade aracı olduğu, tinsellik ve sonsuza duyulan özlemin öne çıktığı ilham peşinde yeni biçimleri keşfetmeye çalışan romantikler, ekonomik güç odaklı burjuvaziyle iç içe bir yaşam sürmekteydiler. Romantizmin en önemli sanatçılarından birisi olan Theodore Gericault'un Fransız hükümetince tepkiyle karşılanan Medusanın Salı isimli tablosu, Yeni Klasizim'den Romantizm'e geçişte, Romantizm akımının ilk örneği olarak görülmektedir. Aynı dönemde burjuvazi ve akademinin tutuculuğuna tepki Gustave Courbet'nin öncü olduğu *Realizm* akımıyla gerçekleşmiştir. *Toplumsal Gerçekçilik* fikrini benimseyen ve güzellik yerine gerçeği arayan, dokunamadığı, göremediği şeyi resmine dahil etmeyen Courbet'nin tuvalinin kahramanları alt tabakadan insanlar olmuştur (Gombrich, 2011, s. 511). Realist sanatçılar, sanat için sanat anlayışına sahiptir. Sanatı ve edebiyatı toplumu değiştirme, eğitim ve mücadele aracı olarak görmemişlerdir. Düşünsel alanda August Comte'un pozitivizm felsefesinin neden-sonuç ilişkisine önem verip, doğa ve insanı deney ve gözlemle açıklamayı hedefleyen yaklaşımı ve bilimsel gelişmeler Realizmi hazırlayan süreçlerden olmuştur (Halıcı, 2009, s. 9).

Akıl ve nesnelliğin belirleyici olduğu Realizm ile duygu ve öznelliğin belirleyici olduğu Romantizm birbirinin zıttı iki yaklaşım şeklinde karşımıza çıksa da, aralarındaki bu zıtlık ilişkisi farklı şekilde de yorumlanmaya açıktır. Unutulmaması gereken nokta, gerek romantik, gerekse realist sanatçının, toplumun değer yargılarına önem verme noktasında ayrı kutuplarda olduklarının düşünülmesi, toplumun zaten birbirinden farklı değer yargılarına sahip sınıflardan oluştuğunun göz ardı edilmesidir. Bu açıdan bakınca Realizim olarak adlandırılan akımın öncüsü olan Courbet, gerçekçi olduğu kadar ideallerinin peşinden giden devrimci ve öncü bir sanatçı olması sebebiyle romantiktir de (Yılmaz, 2013, s. 34).

Fotoğraf makinasının keşfiyle görünen realitenin temsilini yapmanın değer ifade etmediğini anlayan sanatçılar, içinde bulundukları arayışın da etkisiyle *Empresyonizm – İzlenimcilik* akımı denilen bir akıma doğru yönelim göstermişlerdir. Modern sanat anlayışının temelini oluşturan, nesnenin doğal görüntüsünden uzaklaşarak varlığın özüne-anlamına ulaşma hedefi için, nesnenin bütün gerçekliğini ortaya çıkaran fotoğraf dönemin sanatçılarının bazıları tarafından küçümsense de, bir bakıma 'mimesis-taklit' görevini üstlenerek, dış gerçeklikten uzaklaşmak isteyen sanatçıları özgür kılmıştır. (Yılmaz, s. 47-50) Zaten 20. yüzyılda Empresyonizm başta olmak üzere güçlenen tüm akımların paylaştığı tek özellik konuları doğada oldukları gibi işlemeye karşı çıkıştı ve eleştirmenlerin çoğunluğu da gelişmeye uzanan yolun gelenekselden tamamen kopmaktan geçtiği inancıyla bu süreci destekledi (Gombrich, 2011, s. 494). Empresyonizm, mekanik olarak doğa taklidine dayanan objektif değil, duyusal olarak doğanın anlaşılmasını sağlayan subjektif bir naturalizmdi. Rönesanstan Empresyonizme kadar sanat hep obje odaklı ilerlemişti. Tunalı'nın da belirttiği gibi 19. yüzyıldaki objektif-materyalist anlayış, 20. yüzyılda yerini subjektif anlayışa ve obje de yerini sujeye bırakıyordu (Tunalı, 2020, s. 187).

Bu doğrultuda resmi bir bilim olarak gören Edouard Manet'in önderliğinde bir grup avangard sanatçı nesnelerin biçim ve anlamlarından ziyade, onların üstüne düşen anlık güneş ışığının peşine düşmüşlerdir. Bilimsel gelişmelerin sağladığı bir avantaj olarak yağlı boyanın tüplerde saklanabilmesiyle açık havada çalışabilme imkanı yakalayan sanatçılar için ışığı yakalamak adına edinilen hızın getirisi olan rahat fırça tuşları, sanatçı dehası sıfatının da sebebi olan akademik resimlerdeki ayrıntıcılıktan çok uzak olan, resme bitmemişlik hissi veren, Empresyonizm akımı olarak tanımlanacak bir üslubu doğurmuştur. Realizm'in dinsel konulardan uzaklaşarak günlük hayatı resmetme eğilimi Empresyonizmin kaynağı olmuştur. Dönemin sanatsal anlamda referans merkezleri olan Salon Sergileri'nde eserlerin reddedilmeleriyle sonuçlanan bu yeni yönelim, 'görmede' gerçekleştirilen önemli bir devrimdir. Claude Monet'nin de gelişmesi noktasında öncül olduğu bu yeni akım başlangıçta burjuvazinin tereddütüyle karşılaşsa da, Yılmaz'ın ifade ettiği şekliyle din, ahlak ve kasvetli konulardan uzak olması sebebiyle nihayetinde burjuvazi tarafından sahiplenilmiştir (Yılmaz, 2013, s. 37).

Aydınlanma düşüncesiyle beraber sekülerleşen sanatta, estetik ve güzelliğin sorgulanarak anlamın öne çıkarılması ile algılanan gerçeklerin ötesinde daha başka gerçeklerin olduğu inancı ağırlık kazanmış ve 19. yüzyılın ikinci yarısında Fransa'da

natüralizm ve realizme, bir bakıma aşırı nesnelleşen dünyaya tepki olarak önce edebiyat alanında olmak üzere *Sembolizm* eğilimi öne çıkmıştır. Empresyonizmin öne çıkardığı nesnelerin görüntüsünün yerine duyularla algılanan ideaların asıl gerçeklikler olduğu düşüncesiyle sezgiye, mistisizme, ezoterik fikirlere, bilinçaltına önem veren Sembolizmde, sanatçılar direkt ya da in-direkt semboller kullanmışlardır. Empresyonizmdeki doğrudan duygu aktarımı yerine, Sembolizm betimlemeye, tanımlamaya ve derin anlamın dolaylı anlatımına yönelmiştir. Bu anlatım yolu sanat tarihi boyunca her dönemde var olmuştur. Avrupa resim geleneğinde Rönesans ve Barok dönemlerde de, sonraki dönemlerde de, günümüze kadar semboller metaforik anlamlarıyla resimlerde kullanılmışlardır. Ancak unutulmaması gereken nokta sembol kullanılan her eser Sembolizm eğilimi içinde yer almayabilir. Sembolizmde sanatçılar rastlantısal sembollerden, yani kendi iç dünyalarını ilgilendiren sembollerden faydalanmışlardır.

Modern Sanat, Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm, Konstrüktivizm, Soyut Ekspresyonizm, Minimalizm, Pop-Art, Arte Povera, Land Art, Fluxus ve Kavramsal Sanat gibi yeni sanat akımlarının ard arda ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Birbirlerini tecrübe ve yaklaşımlarıyla etkileyen bu akımların birbirinden farklı ifade arayışlarının her biri sanatta devrimsel etkiler yaratmışlardır. Sanata yansıyan bu etkiler doğal olarak toplumu ve insanı da dönüştürmüştür. Yeni düzendeki bütün yapılar aralarında taşıdıkları geçişken nitelikler gibi sahip oldukları çoklu sanat anlayışlarıyla Modern sanatın özelliklerinden birini oluşturmuştur. Bu süreçte öne çıkan eleştirmenlerinden biri olan Clement Greenberg (1909- 1994) modern hayatın çağı tüm yönleri ile kapsayan yenilik temelli bir model olduğunu belirtmiştir. Yazdığı yazılarla sanatçıları ve dönemi etkilemiştir (Zeybek, 2017, s. 49).

Modern sanatın oluşum sürecinin hem süjesi hem nesnesi olan toplum, toprağa bağlı bir yaşamdan sanayi devriminin getirilerini taşıyan yepyeni bir dünya düzenine geçiş yapmıştır. Serbest piyasa koşulları, hızlı şehirleşme, ekonomik eşitsizlikler, sömürgecilik, dünya savaşları bu yeni toplumun sosyolojik yapısı üzerinde çok önemli dönüşümler oluşturmuştur. Adnan Turani, dönemin koşulları ve sanat ilişkisini şu sözleri ile ifade etmektedir: “Bu gün çağımızın çehresini biçimlendiren endüstridir. Endüstrinin toplumsal çevreyi; dolayısıyla insan hayatını, dünya politikasını, dünya görüşlerini etkilediğini biliyoruz. Bu kadar güçlü bir faktörün etkilediği ortam içinde

olan sanatçının, artistik çalışmasına da bu faktörün biçim verdiği açık olarak anlaşılmıştır" (Turani, 2017, s. 550).

Sanat dünyasının döneme damgasını vuran bu köklü toplumsal değişimden etkilenmemesi zaten reel olarak mümkün görünmemektedir. Ancak dönemin sanatsal yaklaşımlarındaki değişimler toplumun bütün kesimlerince her zaman desteklenmediği gibi Almanya'daki Hitler rejimi ve Doğu Bloğu ülkeleri başta olmak üzere bazı baskıcı rejimlerce de destek görmemişlerdir. Bu durum pek çok sanatçının Fransa veya İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerika'ya kaçmalarıyla sonuçlanmıştır. Modern sanat sürecinde Empresyonizmdeki görece biçimsel serbestliği sağlam bir temele dayandırma gayretiyle *Post Empresyonizm* başlığı altında tanımlanan sanatçılardan Paul Cezanne, Vincent Van Gogh, Seurat ve Paul Gauguin giriştikleri farklı arayışlarla farklı estetik sonuçlara ulaşmışlardır. Cezanne, Monet'nin ışık ve doğa gözlemi ile ulaştığı neticeleri aşarak oluşturduğu sağlam bir biçimsel form ile biçim noktasında yapılan devrimin temel taşı olmuştur. Bir anlamda natüralizmden soyuta kayan anlayışta aracılık görevi üstlenmiştir ve bugünün soyut sanat denilen sanatının babası da o kabul edilmiştir. Cezanne'ın amacı yanılsama yaratmak olmadığı için çizgisel perspektifle igilenmemiştir. (Gombrich, 2011, s. 520). Hayali üç boyutlu doğayı iki boyutlu resim yüzeyinde yansıtabilmenin sırrını keşfetmektir. 'Doğayı küpler ve konilerle ele alma' şeklinde ifade edilen yaklaşım resimsel mekanın algı*lanan esaslı* olmaktan çıkıp *kavramsal esaslı* olana dönüşmekte olduğunun işaretidir. Dünyanın görünmeyen öz anlamı bu yolla yakalanır. Cezanne'ın söylediği, sanatın doğaya koşut bir harmoni olduğu, ifadesi de dönemin düşünsel etkinliğini açıklaması bakımından önemlidir (Tunalı, 2020, s. 191).

Cezanne aradığı cevabın geometrik biçimlerde olduğunu anlamasıyla, kendinden sonra Picasso'yla başlayacak ve kendinden önceki hiçbir sanat akımına benzemeyecek, geleneksel resim sanatının görme biçimini dönüştürecek *Kübizm* anlayışının temelini atmıştır. Almanya'daki *Ekspresyonizmle* eşzamanlı olarak Paris'te gelişen Kübizm, Cezanne'ın biçimleri geometrik şekillere bölerek parçalamasıyla kurmaya çalıştığı yeni biçimsel doğa düzenin somutlaştığı harekettir. Akımın sözcülüğünü de yapmış sanat eleştirmeni Guillaume Apollinaire'in ifadesiyle de 'Kübizm biçimsel bir devrim' dir. Bu devrim dönemin bilimsel ve felsefi yaklaşımlarıyla ilişkilendirilmek istense de, akımın temellerini attığı düşünülen Picasso Kübizm için yapılan bütün bu yorumları reddetmiş ve yalnızca resmin sınırlarında kalan, sadece resimle ilgilenen bir akım olduğunun altını çizmiştir. Yine

Apollinaire'nin yaklaşımıyla, Picasso, Kübizm ile tasarladığı yeni dünyanın yeni insanıdır. Duyularla ilgilenen Empresyonist dünyaya karşı, bu yeni dışavurumcu dünya nesnelerin kavramları dünyasıydır. Kübistlerin ilgilendiği konu değil biçimdir. Bu yüzden yapısal bir sanattır. Kübist sanatçılar bir nesneyi farklı açılardan göstererek çözümlüyorlar, çarpıtıyorlar ve böldükleri parçaları adeta yeniden inşa ediyorlardı. Yaptıkları nesneyi tamamen ortadan kaldırmak değildi. Kavramlarla duyuların birbirine bağlılığı üzerinde duran Kübistler, Empresyonizmin duyumlarla algılanamayan, kavramlardan yoksun olan yüzeyselliğinin bir tür körlük oluşturacağını düşündükleri için, duyulardan çok da soyutlanmayacak şekilde bir düşünce veya kavram ressamıydılar. Ancak kübistlerin kavram ressamlığı doğayla bağları kopartılmamış bir yönde ilerlemekteydi. Kübistlerin doğaya yaklaşma ve onu daha iyi tanıyabilmek için sembol ve şifrelerle yüklü kavramlara yöneldiklerini söyleyen Kahnweiler'e göre nesnelerin kavramını vermek için belleğimizde yer etmiş algıların birikiminden faydalanmaktaydılar. Kübizmle eşzamanlı İtalya'da gelişen Fütürizm, çağın teknolojik araçlarını devinim ve hızı temel aldıkları yaklaşımıyla Kübizimin biçim dilini kullanarak sanat tarihinde yerlerini almıştır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017, s. 42-43).

Oğuz Haşlakoğlu, Kübizmin doğuşunu incelediği makalesinde Picasso'nun "Önemli olan sanatçının ne yaptığı değil, ne olduğudur" sözünün açılımındaki, Modern sanatın anahtarının yaşama ve düşünme biçiminde olduğuna odaklanmıştır. Böylece Sanat eserinin ne olduğu, anlamını, sanatçısının "neyi nasıl yaptığında" değil, "ne olduğunda " bulur. Haşlakoğlu aynı makalede, John Berger'in de *Görme Biçimleri'*nde anlattığı üzere Picasso'nun resimsel eyleminin görüntüden bağımsız, gördüğünü kavramaya dayanan bir yapısı olduğuna inanmasıdır. Çünkü Kübist resim anlayışı, dünyanın görünmeyen yanlarının görünenlerle birlikte resmedilebilirliği anlayışına dayanır. Picasso görünmeyeni kavramaya yönelik giriştiği resim eyleminin başlangıcında neyin resmini yaptığının farkında olmadığını ifade etmiştir. Bu süreçte beyaz tuvalde yoktan var ettiği resmin ruhsal arka planının yani resimsel düşüncenin ressamda zaten var olduğu esası kabul edilen bir olgudur. Ressamın da gözü adeta bir gören el gibi resim eylemine dahildir. Bu eylem basit bir temsil eylemi değildir. Ressam, bir fotoğraf makinesi gibi, aldığı görüntüyü yansıtmaz; hafızada tuttuğu modelini hayal gücüyle tüm yönlerden kuşatarak, oran, yerleştirme, kompozisyon vb. yardımıyla tuvalinde biçimsel esasta yeniden inşa eder. Sanat felsefesinin temelini oluşturan temsil sorunsalının merkezinde yer alan sembol

kavramının ilişkin olduğu, temsil eden ve edilen unsuru, kavramsal ve duyusal kategorilerde anlam bulur. Hayal gücüyle beraber hafızada yer etmiş biçimler, kavramsal ve duyusal temsiller arasında bağ kurar. Bir kavram, sembolik bir nesneyle bağ kurarak görünür olur, duyusal gerçeklik kazanır. Buradaki sembol mimesis esası taşır ve anlam esasına dayanır. Hayal gücüyle mümkün sembol oluşturma yeteneğinin sanatsal ifadenin en temel özelliklerinden biri olduğu kuşku götürmezdir. Ancak resmin ontolojik anlamını, bir eser/iz olarak ressamın 'mimetik sembolü' olmasında bulur (Haşlakoğlu, 2015, s. 111-112).

Bu çalışmada Picasso'nun parçaladığı biçimlerde anlamla kurduğu ilişkiye yönelen ilgi, kendisi tarafından yapılmış ve çalışmanın odak noktası olan horoz figürünün kübist anlayışla yapılmış örneğinin de olmasıyla ilgilidir. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde Picasso'nun horoz temalı eserleri bağlamında bu inceleme detaylı şekilde yapılacaktır. Batı sanatında Empresyonizm sonrasında yaygın bir diğer eğilim olan Ekspresyonizm-Dışavurumculuk başlığı altında ele alınan sanatsal yönelimde sanatçıların birbirinden bağımsız yaklaşımlarla dünyayı görünenin aksine, kendi izlenimleri doğrultusunda resmetme eğilimi söz konusudur. Norbert Lyton'un (1927-2007) altını çizdiği "İnsana özgü her eylem dışavurumdur; sanat da bir bütün olarak dışavurumcudur." yargısı bu eğilimin yalnızca modernlere has bir özellik olmadığını, insanın doğasında bulunduğu için bütün insanlığı ilgilendiren bir eğilim olduğuna işaret eder (Antmen, 2019, s. 20).

Ekspresyonist sanatçılar Croce'nin belirttiği gibi, sanatın oluşumunun arayışını ve gereksinimlerini, temsil kavramından ifade/dışavurum kavramına doğru kaydırıyordu. Sanatçı ister renge isterse figüre anlam yükleyerek yapsa da nesnenin aynısını yapmaktan vazgeçip yaptığı nesneye imgesel şeyler yüklemeye başlamıştır (Ataseven, 2018, s. 315).

Batı sanatında Afrika ve Okyanusya toplumlarının kültürel objeleri, Japon estampları, Doğu sanatı, avangard sanatçıların etkilendikleri modern olmayan ancak saflıklarıyla insanın doğasına ait mesajlar taşıyan kültürel öğeler olmuşlardır. Modern sanatın özünü oluşturan geleneğe muhaliflikle zıtlık oluşturan bu eğilim, Modernizmin iç çelişkilerinden biri gibi görünse de, bir anlamda Aydınlanmanın insanlığa vadettiği mükemmel yenidünya düzeni yerine yaklaşmakta olan savaşa karşı hissedilen umutsuzluğun sanatçıların umutlarını ilkel kültürlerin saflığına yöneltmesinin sonucudur. 'Modernleşme karşıtı modernistler' de denilen bu yaklaşımın savunucularından biri olan Henri Matisse, Fovizm- Vahşilik olarak tanımlanacak yeni

bir yönelimin içine girmiştir. Hedefinin dinginlik ve saflık içeren anlatım olduğunu ifade eden sanatçı hedefine ulaşmak için biçimi çarpıtmak yerine sıcak-soğuk tonları korkusuzca kullandığı renkleri hedeflemiştir (Antmen, 2019, s. 25) (Yılmaz, 2018, s. 40).

Modern sanat döneminde Almanya'da ortaya çıkan dışavurumcu eğilimlerden biri olan, eski sanat ile yeni sanat arasında köprü olmak çabasının isim verdiği Die Brücke (Köprü) grubu ise, dünyanın sosyal dengesizliklerine yabancı kalamayan sanatçıların, hiçliklerini anlayarak kendi içlerine kapanmaları neticesinde, başkaldırı veya sığınak olarak sarıldıkları bir sanatsal yönelimdir. Aralarında Vasili Kandinski'nin de bulunduğu Almanya çıkışlı *Der Blaue Reiter* (Mavi Atlı) grubu ise soyut anlatımı önceleyen dışavurumcu bir diğer yönelimdir. Beckmann'ın "Ben endişeme, üzüntüme egemen olmak için resim yapıyorum." ve Franz Marc'ın ise: "Ben korkumdan kurtulmak için resim yapıyorum" ifadeleri dönemin sanatçı ruhunu anlamamız açısından önemlidir. Dışavurumcu sanatçılar ruhsal olarak itildikleri yalnızlığın yansıması olarak eserlerinde toplumun psikolojik bozukluklarını ifade etme yoluna gitmişlerdir. Ekspresyonistler yaşadıkları iç huzursuzluğun etkisiyle yaşamın sadece güzel yönlerini yansıtmak yerine, doğanın çarpıtıldığı, güzellikten uzak bir anlatım dili oluşturmuşlardır (Gombrich, 2011, s. 564).

Kübizmin nesne kavramsallığındaki nesnenin elenmesiyle, tamamen nesnesiz *Soyut Sanat* dönemi başlamıştır. 1910'da ilk Soyut resmi yapan Kandinski'nin söylediği "obje, resimlerime zararlı olmaktadır." ifadesiyle kastedilen, duyular yoluyla kavranan gerçekliktir. Oysa onun ulaşmak istediği duyularla kavranamayan tinselliktir. İlk figürsüz resimleri yaparken de aradığı tinselliktir. Ona göre soyut sanat sanatçının iç dünyasını görünür kılmıştır. İlkel dönemden itibaren sanatın serüveninde yönelimin çoğunlukla soyut sanata doğru olduğu da kabul edilmektedir. Alman Sanat tarihçisi Wilhelm Worringer, "insanoğlunun ilk yaptığı sanatın soyut sanat olduğunu ileri sürmektedir". Sanatın ilkel insanda kaynağını teşkil eden ve bilinmezle baş etme yolu olan büyünün baş vurduğu esrik duygulanımın dayandığı mistizm, tarih boyu sanat yapıtlarının içsel olgusunu ve gizemli yönünü etkilemiştir. Sanatçının yaratma sürecindeki aşkınlık hali, bilinçaltındaki imgeleri, yoğun psişik yaşantıları sezgi ve yaratıcılığıyla dışarıya sunulur. Bu sunumun içerdiği kavramsal unsurlar tarih boyu Worringer'in de dediği gibi natüralist üsluba dayanan özdeşleyim ve soyut üsluba dayanan soyutlama denen iki içtepiyle dışa vurulmuştur. Ona göre soyut sanat, sadece uygar insanların yaşadığı çağımıza özgü olmayıp, aynı zamanda ilkel toplumlarda da

görülür. İlkel toplumlar kendilerini tetikleyen bilinmeyen dünyadaki karışıklıklar ve belirsizliklere duydukları korkuyla soyut sanata sığınmışlardır (Bal, 2009).

Soyut sanatın teoricisi olan ve Hollanda çıkışlı *De Stijl* hareketinin temsilcisi olan Theo van Doesburg, sanatın biçim verici araçlarla yapılan biçim verici bir ifade, olduğunu söylerken kastettiği biçim verme, figüratif-natüralist eğilimli sanat yaklaşımlarının algıladığı biçimden farklı bir şeye işaret etmektedir. Soyut sanat olarak üretilen yapıtların da sanatçının düşüncesinde somutlaştıklarından, aslında somut sanat olarak nitelenebileceklerini söyleyerek olaya farklı bir bakış açısı getirmiştir. Bu yaklaşım doğrultusunda figüratif sanatlar giderek algı objelerinin ve görünen biçimlerinin kopyası olmaktan uzaklaşmışlardır (Tunalı, 2020, s. 203).

Dünyayı karşıtlıkların savaşımı olarak niteleyen Piet Mondrian ise, zıtlıkların oluşturduğu dengesizlikten kurtulmak için doğayı yıkma yoluna gitmiştir. Aradığı dengenin özelliği düşünsel ve insancı olması, evrensel hümanizm beklentisiydi. Aynı dönemde Rusya'da teknolojik gelişmeleri ve buluşların modern toplumun sanatsal ifadelerinde yer bulmasını benimsemiş Konstrüktivistler, toplumsal ihtiyaçlara göre biçimlenmiş kollektif üretime yönelmişlerdir. Akım içinde önemli bir yere sahip Kazmir Malevich ilerleyen sürecinde beyaz zemin üzerindeki siyah bir kareden oluşan ve "Sıfır-Biçim" ismini verdiği *hiçliği* anlatan salt kavrama yönelen yapıtıyla geçmişle bağlarını koparan yeni sanatın başlaması gerektiğine işaret etmiştir. *Süprematizm* çağı olarak adlandırdığı bu yeni dönemde 'kareye' sığınarak sanatı nesneler dünyasının yükünden kurtarmayı hedeflemiştir. Bu yönelim Endüstri çağının felsefesi olan geçmişi eleme bilincinin sanatsal yansımasını çok iyi açıklamaktadır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017, s. 45).

Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Batı toplumunda Batı medeniyeti ile ilgili şüpheci yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Medeniyetin geldiği nokta sorgulanmaya başlanır. Batılı medeniyetlerin giriştikleri dünyayı paylaşma kavgasının yarattığı tedirginlik, Doğu'lu halkaların ve sömürgelerin direnişlerinin yaydığı korku, ölümler, kayıplar siyasi dengeleri alt üst etmiştir. Bu dönemde sanat hareketlerinde, sanattan çok siyaset olgusu hakim olmuştur. Artun'un ifadesiyle "Avangard sanat-siyaset modelinde sanat siyaset haline gelir, modernite boyunca büründüğü tarafsızlıktan soyunur, ve mevcut yaşamın ilerisinde, bugünde geleceği temsil eden, bunu da sanat değil siyaset bağlamında yapılan bir alana dönüşür."(2009, s. 38) . Nazizm, faşizim ve komünizm gibi totaliter rejimlerin ve siyasi hareketilerin aracı konumuna getirilen

sanat, *Nazi Sanatı* ve *Sosyalist Sanat* gibi tanımlamalarla sanatsal akımlar olarak kabul ettirilmesi sürecini de beraberinde getirmiştir (Şirin, t.y.).

Bu baskıcı yaklaşımların sonucu olarak, Birinci Dünya Savaşı sonrasında farklı ülkelere dağılan savaş karşıtı ressam, yazar, tiyatrocu, sinemacı gibi çeşitli çevrelerden gelen sanatçıların birbirinden habersiz şekilde Zürih ve New York'ta eşzamanlı başlattıkları *Dadaizm* hareketi, ilk oluşum döneminde bir anarşizm gibi görülse de, 20. yüzyılın ikinci yarısında bu görüş değişmiştir. 1918 yılında Tristan Tzara tarafından yazılan Dadaist Manifesto'da protestocu bir eylem olarak tanımlanan hareket, mantığa ve sistematik kavrayışa savaş açmıştır. Dada pek çok şeyi yıkmak isteyen, içinde hiciv de barındıran bir harekettir. Burjuva toplumunun değişmez kültür değerlerinin dokunulmazlığı da Dada'nın hedefleri arasındaydı. Amaçladığı dönüştürme eylemini *ready made* denilen hazır eşyalarla yapıyordu. Marcel Ducamph bu türün ilk örneklerini veren sanatçılardan biriydi (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017, s. 90).

Psikanaliz bilminin kurucusu Sigmund Freud'un bilinçaltına açtığı perdeyle rüyaların, fantezilerin dünyasına giren bazı sanatçılar, modern resmin biçime verdiği önem yerine, resmin konusuna ve anlattığı şeye önem vermişlerdir. 1924'te yayımlanan *Sürrealist Manifesto*'yla varlığını ilan eden Sürrealizm Dada hareketi içinden doğmuştur. Sürrealist sanatçılar gözle görünenin gerçekliğini değil her şeyin gerçekliğini kaplayan gerçeküstünü, bilinçaltının sırlı gücünü ararlar. Dadaistler gibi Sürrealistler de her şeyi yok etme gayreti içindedirler. Toplumsal ve sembolik referanslar, akıl dışı görüntülerle kurgulanmış bir betimleme dili oluşturmuşlardır (Turani, 2010, s. 616).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra dünyadaki dengeler iyice karışmıştır. Bozulan siyasi dengelerin tekrar oturtulması, Batı'nın kaybettiği kendine güven duygusunun tekrar oluşturulması için Modernleşme Kuramı geliştirilmiştir. Böylece Batı düşüncesinde başat rol oynayan evrimci, ilerlemeci toplumsal değişim anlayışı, modernleşme kuramı ile tekrar canlandırılmaya çalışılmıştır. Modernleşme kuramında hedef Batılı olmayan toplumların Batı'nın gelişmişlik seviyesine gelebilmelerini sağlamaktır. Buradaki Batı'dan kasıt artık Avrupa yerine Amerika'nın savaş galibiyetiyle ilişkili şekilde model alındığı bir toplumsal değişim yaklaşımıdır (Coşkun, 2012).

İkinci Dünya Savaşı'nın dünyadaki sosyal ve siyasal dengeleri iyice alt üst etmesi sanatçıları da sarsıntıya uğratmıştır. Avrupa'daki sanat merkezliği sıfatı Amerika Birleşik Devletleri'nin savaş galibiyetiyle New York'a devredilmiştir. Daha

önce ifade edildiği gibi özellikle Doğu Bloğu sanatçıları başta olmak üzere pek çok sanatçı Amerika'ya göç etmişlerdir. Hayal kırıklığı ve güvensizliğin çevrelediği sanatçıların, içsel duygularını herhangi bir doğa imgesi kullanmaksızın, tamamen resimsel elemanlarla eserlerini oluşturmalarıyla tanımlanan Soyut Ekspresyonizm akımı varoluşçu ve spontan eylemlere dayanan bir nitelik taşımaktaydı. Sanatçıların içinde bulundukları durum sadece Avrupa'yı terk etmeleriyle açıklanamazdı. Onlar Avrupa'ya ait ne varsa terk etmişlerdir. Başka şekilde ifade etmek gerekirse Amerikan sanatçıları için artık Avrupa modernist sanat ömrünü tamamlamıştı. Artık gelinen nokta 'Modern -Sonrası' anlamına gelen *Postmodern* dönemdi (Turani, 2010, s. 700). Modernizm referans aldığı bilim ve aklın, insanlığa huzur ve mutluluk getireceğini vaad etmişken; ölüm, savaşlar, fakirlik, açlık, işsizlik ve bunların getirdiği ruhsal bunalımlarla yüzleşmek zorunda kalan dünya, artık büyük anlatıları geride bırakarak, 20. yüzyıl sonlarında Modernizme karşı bir hareket olarak ortaya çıkan Postmodernist düşünceye bel bağlamıştır. Modernizmin kuralcılığını, tek tipliğini reddederek, her türlü kültürel çoğulculuğa özgürlük tanıyan Postmodernizm, felsefi olarak şüphecilik düşüncesine dayanmaktadır. Postmodern sanatta ise bilimsellik ve bireysellik sorgulanarak, Modernizmin eksik kaldığı alanlarda sanatsal üretim alternatifleri geliştirilmesi hedef alınmıştır. Duygu, yaratıcılık, öznellik ve hayal gücünü merkeze alan Postmodernist sanatçı, beğeni yerine gösterilmeyene ve anlatıya önem verir, bir nevi felsefeci konumundadır. Mutlak gerçeğin olmadığı, ahlakın göreceli olduğu, kısıtlayıcı olacağı için milli ve evrensel kültürün reddedildiği, çoğulculuğun öncelendiği, ideolojilerin dışlandığı, tutarsızlıkların ve zıtlıkların kabul gördüğü bir sanatsal yaklaşımdır (Yılmaz, 2013, s. 211).

Tüketici ürünlerini, popüler kültürü bir sanat nesnesine dönüştüren ve seçkinciliğe tepki gösteren Amerika Birleşik Devletleri kaynaklı *Pop-Art* Postmodern sanatın ilk hareketidir. Bu dönemin en önemli ismi şüphesiz Andy Warhol'dur. Postmodern sanatçılar sanat eserinin taşıdığı tek anlamdansa, izleyici ve sanatçının ortak hakimiyetlerinin oluşturduğu çoğul anlamlardan bahsederler. Amerika Birleşik Devletleri çıkışlı diğer bir hareket olan ve 'sanat ne görüyorsan odur' felsefesine dayanan *Minimalizm* ise *Amerikan Soyut Dışavurumcuları*'nın bireyselliği ve öznelliği yücelten, her doğaçlama fırça hareketine varoluşsal anlamlar yükleyen tavrına karşılık, simetri ve düzeni merkezine almış bir eğilimdir. Gündelik endüstriyel malzemelerin kullanımıyla resim ya da heykel sınırlamasına girmeyen ve geleneksel sorunlara yeni çözümler getirme gayretini taşıyan 'spesifik nesneler' kavramı Minimalizmin getirdiği

önemli bir açılım olmuştur. Minimalist sanatçılar eserlerini bir kompozisyon halinde sunarlarken seyirci, yapıt ve mekan arasındaki ilişkiyi göz önünde tutmuşlardır. 1970'lerde Minimalizm özellikle ABD'de pek çok sanatçının yöneldiği bir eğilim olmuştur (Antmen, 2019, s. 184).

Başlangıcı çoğunlukla Marcel Duchamp'a bağlanan Kavramsal sanat ise Sol Le Witt'in yazdığı "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" başlıklı makalesiyle dikkatleri üzerine çekmiştir. Bu makalede Kavramsal sanat eserinde en önemli olan şeyin düşünce veya kavram olduğunun üstünde durulmuştur. Kavramsal sanatta izleyicinin sanat eserine bakarak sanatçının düşüncesini fark etmesi beklenmez. Aklının karışması yeterlidir. Biçim, estetik ya da sanatçının el becerisi önemsizdir. Önemli olan sanatçının yarattığı düşünce ve yapıtın yaratım süreçleridir. Performans sanatları, Arte Povera, Fluxus, Hapeningler, Arazi Sanatları da Postmodern dönemin *Kavramsal Sanat* başlığında geliştirdiği ve günümüze uzanan diğer hareketlerdir (Yılmaz, 2013, s. 284-285).

Pop Sanattan sonra görülen Minimalizm, sanatı gündeliğe, faydacılığa sanatsal olmayana yönlendirmiştir. Minimalizm, biçimsel açıdan sanatta yaptığı sadeleştirmeden sonra 1970'li yıllarda görülen Kavramsal Sanat, sanat nesnesinin biçimsel var oluşunu tümden ortadan kaldırmış, maddesizleşen sanatta özgün düşünce biçim ağırlıklı üslubun önüne geçmiştir. Böylece sanat alanında yeni bir anlayışın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bundan sonra geleneksel estetik kuralları bir kenara bırakılmış, yerine teoriler doğrultusunda oluşturulmuş sanat anlayışı almıştır. Kavramsal Sanat, resmi, heykeli ve ondan önce varlık gösteren üç boyutlu minimal yapıtları reddeden modernizmin son noktası olarak değerlendirilmiştir. Kavramsal Sanat, sanatın dille olan bağlantısını da kurmuştur. Burada sanat eserinin oluşumu nesnenin, kavramsal olarak üretilmesi, onun yeniden adlandırılması ile gerçekleştirilmiştir. Kavramsallaştırmaya yönelik bu girişim, felsefeyle olan ilişkiyi de ortaya çıkarmıştır.

1980'li yıllarda, temsili resme geri dönüşün nedenlerinden biri de modernizme olan güvenin son bulmasıdır. Özellikle 1980'lerde resmin mitolojik ve mistik anlayışı tekrar önem kazanmıştır. Kültürel bir hareket olarak tanımlanan postmodernizm, modern çağın getirdiği yabancılaşmaya karşı bir tepki olarak doğmuştur. Postmodern anlayış modern sanatın son noktasına ulaştığını, yapılacak bir şeyin kalmadığını ve bundan sonra yapılacak tek şeyin önceden yapılmış olana geri dönmek olduğunu savunmuştur. Bu anlayış doğrultusunda postmodern resimde figür olgusu, tekrar

gündeme gelmiş, biçimler arasındaki ilişki incelenmiştir. Figüratif resimde görülen bu gelişmeler, 1980'lerde yeni küçük akımlarların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yeni İmge Resmi, Foto Realizm, Neo-Expresyonizm, Grafiti Sanatı olarak adlandırılan bu akımların temeli tuval resmine bağlıdır. Çağdaş sanat dönemi olarak adlandırılan bu dönemde küreselleşmenin etkisi altında olan çağdaş sanatçılar, sosyo-kültürel alt yapıya dayanan ve özgün gündelik yaşam yorumlarına dayanan eserler üretmeye başlamışlardır (Ataseven, 2011).

4.2 19. YY Sonundan Günümüze Dek Türkiye'deki Sosyo-Politik Gelişmeler ve Sanata Yansıması

Günümüz Türk sanatının oluşum süreci incelendiği zaman, bugünkü Türkiye Cumhuriyeti'nin coğrafi olarak yerleştiği Anadolu topraklarında varlığını sürdüren çok kültürlü belleğin yapı taşlarını oluşturduğu bir sistemle karşı karşıya kalınmaktadır. Önceki bölümlerde incelendiği üzere Orta Asya steplerinden bugüne taşınmış sembolik kodlar, bütün diğer kültürlerde olduğu gibi, günümüz Türkiye'sinin kültürel yapısında da kendini göstermektedir. Türk resim sanatının gelişim sürecinin inceleneceği bu bölümde geleneğin sanat ve sanatçı üzerindeki etkisinin tekrar hatırlanması açısından Herbert Read'in görüşü önemlidir;

> "Sanatçılar boşlukta yaratmazlar. Geçmişteki sanat geleneği ya da sanatçılardan sürekli olarak etkilenirler. Hatta geleneğe karşı çıkarken bile geleneğe bağlılıklarını sürekli ele verirler. Gelenek, sanatçıların beslendikleri ve üzerinde büyüdükleri topraktır. En büyük, en özgün sanatçılar, hatta en şaşırtıcı yenilikçiler geleneğe en fazla duyarlı olanlardır." (Bal, 2009, s. 94).

Ayrıca geleneği inanç bağlamında ele alan Rene Guenon *"ilahi bir kaynaktan doğan, birey ve toplum yaşamını bütün yönleriyle düzenleyen bir sistem"* olarak ele aldığı geleneği din ile eşitlemiştir (Bal, 2009, s. 94).

Osmanlı sanatında olduğu gibi Türkiye'de Cumhuriyet sonrası gelişen Batılı resim anlayışında da geleneğin etkisini din bağıntısını kurmadan açıklamak mümkün değildir. Ayrıca bu sürecin anlaşılabilmesi için Cumhuriyet sonrası üzerinde durulan milli sanat kavramının da tam olarak açıklanması ve her birinin birbiriyle bağlantılarının kurulması gereklidir.

Geçmişten gelen kültürel değerler insanlığın ortak birikimi sayılsa da, toplumlar kendi tarihi gelişimleri sürecinde yarattıkları sanatı *milli sanat* olarak kabul etmişlerdir. Türkiye'de bu bakış açısından yapılan değerlendirmede ulaşılacak kavram olan *Türk Milli Sanatı* kavramı, Türkiye gibi çok kültürlü yapının yüzyıllar boyunca süregeldiği bir coğrafyada mümkün görünmemektedir. Oysa Türk Sanatı olarak konulacak başlık, Türkiye sınırları dışındaki Türk Sanat üretimlerini de içine alacak şekilde olursa, bu kapsayıcılığı ifade edebilir. Doğan Kuban'ın da belirttiği üzere, Çağdaş Türk Sanatı'nın gelişimine bu açıdan bakılması uygun görülmektedir (Kuban, 1978, s. 7-8).

Bugünkü Türkiye Cumhuriyeti coğrafyasında tarih öncesi çağlardan itibaren yaşamış uygarlıkların kültürel bellekte oluşturduğu izler içinde hakim inanç sistemi olan İslamiyetin Anadolu'daki varlığından önce, Doğu Roma İmparatorluğu'nun temsil ettiği Hristiyan kültürünün de büyük etkisi vardır. MS. 395'te politik ve kültürel ilişkilerin merkezi Doğu'ya kayarak Konstantinopolis'te Bizans İmparatorluğu'yla beraber Bizans sanatının oluşumunu başlatmıştır. Roma İmparatorluk geleneği ve Yunan kültürünün senteziyle Doğu Hristiyan kültürü, Doğu'da güçlenen İslam İmparatorluğu'nun baskısı altında varlığını sürdürmüştür. 1453'te de Konstantinopolis'in Türkler'in eline geçmesiyle bin yıllık Doğu Hristiyan kültürü, Doğu Akdeniz ülkelerinde silinmeyecek önemli etkiler bırakarak Anadolu'daki sürecini tamamlamıştır (Kuban, 1978, s. 63-64).

Türk-İslam sanatı olarak tanımlanan hakim sanatsal yapının oluşumunda Türklerin gerek Orta Asya'dan getirdikleri, gerekse Anadolu'da kendilerinden önce var olan kültür ve inançların etkileşimiyle oluşmuş ve islam felsefesiyle de beslenmiş bir sentezin etkili olduğu bilinmektedir. Çalışmada Türkiye'de Erken Cumhuriyet döneminden itibaren yerleşmeye başlayan Batılı anlamda resim sanatı dahilinde üretilen horoz temalı yapıtların incelenebilmesi için, bu coğrafyada hakim sanatsal yaklaşımın biçimsel, içeriksel dayanaklarının ve inançsal- felsefi boyutlarının da irdelenmesi gerektiği düşünülmüştür. Öncelikle *İslam Sanatı* kavramının araştırmacılar tarafından çoğunlukla tam isabetli bulunmayışı iddiasına yorum getiren Oleg Grabar, bunun nedeni olarak islam sıfatıyla belli bir dinin sanatının nitelenemeyeceğini belirtir. Ona göre inançsal perspektiften bakılmasa da bu sanatının en belirgin özelliği tekil-özgün olmasıdır. İslamdaki ikonografik sınırlamalar sebebiyle, sanatsal enerjinin bezeyici üslupta yoğunlaşmış olmasının bu özgünlüğü oluşturan temel sebeplerden biri olduğu düşünülebilir. Bu özgünlük İslam sanatında

Batılı anlamda bir resim ve heykel sanatının doğmamış olmasının da sebeplerinden biridir (Grabor, 2018, s. 23 & s. 225).

Sanat yapıtında tasvirin sınırlandırılmasıyla, İslam dünyasında natüralizm-doğalcılık yolunun özellikle resimde kapandığını ifade eden İpşiroğlu, varlıkların resme soyut nakış olarak girdiklerini söyler. Bu sebeple İslam sanatçısının yolunun soyutlama yolu olduğunu da ifadesine ekler. İlkçağ düşünürlerinden Platon'un da savunduğu tek tanrısal varlığın dışarıya yansıyan ışınlarından oluşan görüntüler dünyası felsefesiyle örtüşen, dünyanın tanrısal bir görüntü olarak tanımlanmasının yolu olarak kullanılan soyutlamada, surete ihtiyaç yoktur. Tasvir sınırlamasıyla çelişkiye düşmeyen ve 'Kavram ressamlığı' ifadesiyle karşılık bulacak bu yönelimde gerçek olarak tanımlanan her şey ortadan kalkar, gölge-ışık, perspektif gibi bütün ifade araçlarının yerini renk ve şemasal biçimler alır. Böylece resim nakış ve sembol olurken, sadece görüntüden oluşan dünyanın geçiciliğinin şuurunda, değişmeyen "Hakikat" olan Allah'ı tefekkür etmenin yolu açılmış olur. Bu süreçle Batı'nın hakim yaklaşımı olan Hristiyanlıkta Mesih suretinde insanlaşan, başka bir ifadeyle somutlaşan Tanrı inancını temel alan sanatın tam zıttı bir sanat anlayışı oluşmuştur. İslam sanatçısında, Hristiyan dünyada natüralizm ekseninde gelişen ve İslam tasavvurunda aldatmacadan ibaret olan insanı ve maddeyi önceleyen sanatçı profili karşısında, nefsine karşı mücadeleyle maddeye karşı savaş açan bir ruh halinden söz edilebilir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2017, s. 95).

Oryantalist sanat tarihçilerinin bazıları ise İslam sanatındaki tasvir yasağının İslamın erken dönemlerinde olmadığına dikkat çekerler. Bu görüşlerini Ürdün Krallığı topraklarındaki Kusayr Amra Sarayı'ndaki erkek, kadın, hayvan, bitki ve burçlardan meydana gelen resimlere ve yine insan dahil pek çok canlı varlığın kabartma desenlerinin bulunduğu Kasru'l-Hayru'l-Garbi, Mışatta ve Hırbetü'l-Mefcer gibi saraylara bağladıklarını belirten Ayşe Taşkent, bu düşüncelerinin temelinin Lammens'in (1915) ve onun takipçileri olan Arnold ile Creswell'in, İslam'ın ilk devirlerinde figuratif tasvirin yasak olmadığına, resim yasağının Hristiyan dünyada ve Bizans'ta ortaya çıkan ikonaklazm hareketinin bir sonucu olarak sonradan ortaya çıktığına ilişkin iddialarına dayandığını belirtmiştir. Creswell'in ikonaklazm hareketini ise Yahudi etkisine bağladığını da eklemiştir. Yine Taşkent'in ifade ettiğine göre Grabar da bu konuda Yahudi etkisinin olduğuna kesin gözüyle bakmakta, ancak bu kısıtlamanın başlamasının ilk sebebinin Yahudi etkisi olamayacağını da belirtmektedir. Araştırmacıların bu konuda vardıkları ortak kanı ise İslam'ın imgeler

karşısındaki tutumunun tarihsel koşullar dışında antropoloji ve felsefi açılardan da incelenmesinin zorunlu olduğudur (Taşkent, 2012, s. 162). Bu bağlamda tasvir kısıtlamasına İslam sanatçısının tercihi açısından bakmanın da daha doğru bir yaklaşım olduğu düşünülebilir. İslam felsefesinde ve tasavvufi yaklaşımındaki Tanrı-insan-evren algısının bu tercihteki rolüne odaklanılması da gereklidir.

Erzen'e (2011, s. 28-29) göre İslam sanatını şekillendiren insanın, varlığın özünü ve Tanrı'yı bilemeyeceği ve yorumlayamayacağı ve dolayısıyla gerçekle yanılsamanın ayrımını da yapamayacağı düşüncesidir. Bu yaklaşımın sonucu olarak İslam sanatı minyatürde de, mimaride de ve hatta edebi sanatlarda da sonsuz tekrarlara dayanan ayna imgeleri ve yansımalarla oluşturduğu bir estetik form yakalamıştır. Bu form içinde merkeze insanın bakışını koymayan, bunu tek noktaya indirgemeyen yani Batı sanatında Rönesans'tan beri uygulanan çizgisel perspektiften farklı bir perspektif algısı vardır. El-Kindi'nin ifadesiyle "Her şey etrafına ışık saçtığı için sonsuz perspektifler vardır ve bir olguyu seçilmiş tek bir perspektiften anlamaya çalışmak indirgemecilikle eş değerdir." Gerçeğin peşinde olmayan, gözün görmediğine şekil verme çabasında olan İslam sanatçısı soyut ve özgür imgelemlere yönelmiştir.

Öndin (2011, s. 15-16) de İslam inancının özünü teşkil eden tevhid inancının, aynı zamanda kozmik sistemdeki estetik düzene ve düzenin özüne işaret ettiğini ifade eder. Ona göre bu öze ulaşabilmenin şartı bakmayı bilmektir. Osmanlı-Türk metafizik estetiğinde aşkın olanla bağlantı kurmanın yolu eşyanın görünmeyen tarafını görebilmekten geçer. Yukarıda ifade edildiği üzere eşyanın görünmeyen özüyle ilgilenen İslam sanatçısı soyut imgelemlere yönelmiştir. İslam estetiğinin bu yaklaşımı, Platon'un estetiğinin de çıkış noktasıdır. Ancak fiziki güzellikten geçilerek ruh ve erdem güzelliğine ulaşılabilir. Bu yol Öndin'e göre mutlak güzelliğe giden yoldur.

İslam'ın ilk yıllarında tasvir kısıtlaması yürürlüğe henüz girmediğinden ve tasvir geleneği Emevi halifelerinin fethettikleri topraklarda yaşayan kültürün bir parçası olduğundan, resim sanatı, dini yaymak maksadıyla camilerde, saraylarda ve kültürel diğer yapılarda uygulanmıştır. Unutulmaması gereken husus; bu resim geleneği eski Sasani ve Geç-Helenistik sanat geleneklerinin etkisini taşıyan bir yapıdaydı. Ancak Geç-Abbasiler döneminde uygulanan tasviri sanat, Bağdat Okulu tanımlaması altındaki minyatür ismi verilen kitap resimlerinde tabiattan uzak, soyut bir sanat olarak varlığını sürdürmüştür. Biçimden ziyade anlama yönelen minyatür sanatçısı, özden uzaklaştıracak perspektiften ve figür ile nesneyi cisimleştireceği için hacimden

uzaklaşarak, gerçeğe bağımlı olmayan renk seçimleriyle kendine özgü bir sanat icra etmiştir. Minyatür sanatındaki cansız tasvirler de daha önce belirttiğimiz, islamın özünü oluşturan tevhid anlayışının sonucudur. Sonrasında Moğol İmparatorluğu'nun hakimiyetine giren bu coğrafyada sanat ciddi bir hasar görmüş ve sanatsal hareketler İran üzerinden, Orta Asya ve Uzak Doğu'yu da içine alacak bir anlayışla varlığını sürdürmeye devam etmişlerdir. Bu süreç öte dünya inancıyla bütünleşmiş soyut form dilini kullanan İslam sanat üslubu yerine, gerçekçi bir yaklaşıma dayanan "Moğol üslubu" nun öne çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Moğollar devrinin sona ermesiyle kitap ressamlığı doğrultusunda iyice gelişen minyatür resmi ulaşabileceği en üst seviyeye İran'da ulaşmıştır. Soyut form diline dayanan İslam sanat üslubu bu anlamda ulaşabileceği en yüksek seviyeye ulaştığı için, özellikle Safaviler döneminde süslemeciliğe yönelse de Yeniçağ'ın tabiat merkezli resim üslubuna yabancı olduğundan çağın gelişiminin gerisinde kalmıştır (İpşiroğlu, 2020, s. 10-13).

İslam dünyasında tasvir kısıtlamasının sonucu olarak, soyut dilin hakim olduğu hat sanatının Batılı anlamda resim yerine tercih edilmiş olduğu düşüncesi özellikle Batı'da kabul edilmiş yaygın bir görüştür. Batı sanatının belli bir dönem tercih ettiği temsili resmin, tamamen Avrupa-merkezci bir bakışla bütün dünya tarafından benimsenmesi gerektiği, bunun gerçekleşmemesi durumuna verilecek cevabın ise 'temsilin kısıtlanması' olarak kabullenildiğini ifade eden İrvin Cemil Schick, ayrıca bu yaklaşımın sorunlu olduğunu da belirtmiştir. Ona göre altının çizilmesi gereken önemli nokta ise; farklı kültürlerde farklı tercihlere kısıtlamalar olmadan da gidilebileceği ve sanat tarihinin erken dönemlerinde Müslümanlar dışında soyut resim tercihinde bulunan kültürlerin de olageldiğidir. Kançal-Ferrari ve Taşkent de İslam sanatının incelenmesinin başlangıcının Oryantalist araştırmaların başladığı döneme tarihlendiğini belirterek, İslam sanatının genel geçer bir yaklaşımla *tasvirsizlik-imgesizlik* düşüncesiyle temellendirildiğini de ifade etmişlerdir (2016, s. 117-121). İslam dünyasını homojen bir yapıda gören bu oryantalist zihniyetin, İslam geleneğinin kadim felsefesine ve inancına hakim olmadan, İslam sanatını dünyaya kendisinin evrensel mutlak olarak empoze ettiği figüratif yaklaşımdan yoksun ve eksik olarak nitelemesi artık bugün gerçekçi görülmemektedir. İrvin Schick'in de belirttiği gibi ne yazık ki Batı'nın bu görüşü İslam dünyasında da kısmen kabullenilmiş ve bunun sonucu olarak özellikle Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi Batılılaşma sürecinde klasik sanatlarımız itibarsızlaştırma politikasına maruz bırakılmışlardır (2012, s. 59-60). Kançal-Ferrari ve Taşkent ise bu süreçte modern olma çabasında olan Türkiye'de

oryantalist klişelerden beslenmiş, modern sanat ütopyasına hayranlık duyan aydın bir zümrenin varlığından söz ederler.

Suut Kemal Yetkin'in İslam sanatında Batı normlu resim ve heykelin olmadığından yakınması, Mazhar İpşiroğlu'nun ise kendisinin de içinde olduğu geçmişin köklü sanatsal mirasından *nakış ve süslemecilik* olarak bahsetmesi bu yaklaşıma verilecek önemli örneklerdendir. "İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları" adlı kitabında İpşiroğlu bunu kendi ifadesiyle şu şekilde anlatmaktadır: "Rönesans'ın insana ve tabiata değer veren dünya görüşü İslam düşüncesine ters düşüyor. Müslümanların Yeniçağ'a uyum sağlayabilmesi için, ilkelerinin yeni bir anlayışla yorumlaması gerekiyor ve bu sebeple İslam sanatı bir nakış ve sembol olmaktan öteye gidemiyor."(İpşiroğlu, 2020, s. 75).

İslam kültür ortamında 9. yüzyıldan itibaren bir araya gelen çok çeşitli kültürel birikimlerin Anadolu'ya yansıması ve özellikle Batı Anadolu'da çevre verileriyle özdeşleşerek oluşturdukları yeni sentez, Osmanlı Sanatı olarak isimlendirilen yeni bir süreci başlatmıştır. Osmanlı Sanatındaki resim üretimleri araştırıldığında Anadolu Selçukluları ile 14.yüzyıl aralığını kapsayan döneme ait herhangi bir resim örneğine rastlanmamıştır. Selçuklularda gerçek bir heykel sanatına da rastlanmamıştır. Sadece mimari yapılarda Türklerin Orta Asya göçebe kültürlerinden getirdikleri hayvan üslubuna da dayanan, çeşitli stilize hayvan ve insan figürlerinin olduğu süsleme maksatlı kabartmalar yapılmıştır. Minyatür, hat ve tezhip sanatları eğitiminin kurumsal değil de usta-çırak ilişkisi halinde veriliyor olması Batı resminin ilk aşamada yeterince özümsenemeyişinin sebeplerinden biri olarak düşünülmektedir. Minyatür resminin dini ve litürjik içerikten ziyade, günlük yaşam sahnelerinin betimlenmesi şeklinde gelişmiş olması da Batı resminin özünü oluşturan ve Antik dönemden itibaren süregelen kutsalın ifadesi geleneğine dayanmasıyla oluşan farkın cevabı niteliğindedir.

15. yüzyıl itibariyle resim faaliyetleri hakkında bilgi edindiğimiz kaynaklar vardır ki Fatih Sultan Mehmet'in İtalyan ressam Gentile Bellini'ye yaptırdığı portresi, sanatın merkezi olan Osmanlı Sarayı'nın ve hükümdarının sanatsal, fikri ve siyasi bakışını anlamamız açısından önemlidir. Fatih Sultan Mehmet'in Batı resmine ilgisi Osmanlı ressamlarının İtalyan resmine ilgisinin doğmasıyla sonuçlanmıştır. Ancak Fatih sonrası oğlu 2. Beyazıt'ın Tansuğ'un (2006) ifadesiyle; "İslam kültürünü yeniden özgün biçimde yorumlayabilecek kudrete sahip olan Osmanlı kültürünün, anıtsal değer taşıyan yeni bir islami resim alanı oluşturabilmesi amacını taşıyan ve kesinlikle olumsuz karşılanmaması gereken yaklaşımı sonucunda Batılı resim eğilimi

yerini klasik eğilimlere bırakmıştır." (s. 150-151). Böylece Osmanlı minyatür alanının önü açılmış, İslam resmi kitap süsleme amaçlı gelişim göstermiştir. Osmanlı minyatürlerinde şiddetli renkle beraber kullanılan hiyerarşik, sert ve donuk bir düzende sıralanmış figürler, Osmanlı resminin ayırıcı özelliklerindendir (Kuban, 1978, s. 168-170).

Osmanlı minyatürlerinde kullanılan hayvanlardan biri olan horoz figürlerinin de yer aldığı minyatürlere çalışmanın Mustafa Gürbüz Beydiz tarafından kaleme alınan "Osmanlı Minyatür ve Ağaç Sanatında Nuh'un Gemisi İkonografisi" adlı bildiriden verilen örneklerde yer verilmişti. Figüratif resim örneğinin minyatür dışında kullanımı için çok fazla örneğe rastlanmasa da Topkapı Sarayı'nda Yavuz Selim zamanında yaptırılmış bir köşk figüratif duvar resimleriyle süslenmişti. Tekke ve sivil mimarilerde de insan ve hayvan figürlü resimlerin olduğu yazılı belgelerden öğrenilmiştir. Özelliklle Alevi- Bektaşi kültüründe ve hatta Mevlevi tekkelerinde de figüratif duvar resimlerinin olduğu eski belgelerden anlaşılmıştır. Bu bağlamda çalışmanın aynı bölümünde yazı-resim olarak üretilen horoz tasvirli hatlardan biri olan ve İstanbul Belediye Müzesi koleksiyonunda bulunan *Horoz Biçimli Terkipli Besmele* eseri örnek verilerek incelenmişti. Bu kaynaklar son Osmanlı Çağı'nın değişmekte olan kültür yapısının yansımalarıdır. Hristiyan azınlıklar ise Anadolu'da figüratif resmin yoğun olmasa da varlığını devam ettirmesinde etkili olmuşlardır. 16. yüzyılda yapılan minyatürlerdeki farklı bir resim mekanı anlayışı ile beraber uygulanmış renk dengesi minyatür resminde yeni bir Türk üslubu olarak adlandırılmıştır. 17. yüzyıl sonunda Lale Devri'nin de etkisiyle Batı'ya yönelik artan ilginin uzantısı olarak saraya davet edilen veya Batı'da yükselen Oryantalizm'in de etkisiyle kendi istekleriyle gelen yabancı ressamların girişimleriyle Batılı anlamda yağlı boya resmi ilk kez Osmanlı Sarayı'nda uygulanmaya başlanmıştır (Kuban, 1978, s. 209-217).

Batıya yönelen ilginin bir diğer boyutu da, 17. yüzyıla kadar sınırlarının genişleme hızı kadar, siyasi, askeri ve kültürel gücü de yüksek olan ve buna güvenen Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı'daki değişimleri görmesine rağmen Şerif Mardin'in de ifadesiyle; "Osmanlılar kendi uygarlıklarını Batı'nınkinden üstün saymışlar ve o süreçte Batı'nın bir model olarak izlenmesi bir sorun olarak henüz ortaya çıkmamıştır." Fakat özellikle yüzyılın ikinci yarısından itibaren toprak kaybetmeye başlanması ile yükselen taht ve iktidar kavgaları ve bunlar sonucunda artan istikrarsızlıklar, imparatorluk idarecilerini zaman içinde yeni arayışlara sürüklemiştir. İmparatorluğa yeniden güç kazandırmak isteyen Osmanlı yöneticileri, Batı'nın

yükselen gücünü ve icraatlarını dikkate almaya başlayınca, siyasi ve idari örgütlerde olduğu kadar, toplumsal ve kültürel yapılarda da değişimin önünü açmışlardır *Batılılaşma Hareketleri* olarak karşılık bulan bu yönelim Mustafa Cezar'ın (1971) da ifade ettiği gibi Osmanlı toplumunun kendisinden kaynaklanmamış, yönetici kadronun yönlendirme ve zorlamalarıyla gerçekleştirilmeye çalışılmıştır (s. 3).

Hasan Bülent Kahraman (2013) da Osmanlı kurumsal olarak hızla Batılılaşsa da, toplumsal zihniyet olarak aynı hızla bu sürece girmesinin kolay olmadığına dikkat çekmiştir. Batı modernleşmesinde değinildiği gibi Batıda özellikle Fransa'da değişimi hazırlayan arayışın kökeni Aydınlanma düşünürlerinin yapıtlarında ortaya çıkmış ve ardından Fransız ihtilaliyle devrim yapılmıştı. Oysa Osmanlı toplumu aynı dönemdeki düşüncelere ilgisiz kalmıştı. Bir diğer önemli nokta ise Batı toplumunu oluşturan sınıfsal farklılıkların, siyasi iktidar talebi olan burjuva sınıfının, toplumsal tabakaların var olmasına rağmen, Osmanlı'da bu gibi sınıflamanın mevcut bulunmayışıydı. Osmanlı'da değişim talebi seçkin aydınlardan, bürokrasiden kaynaklanıyordu. Çok önemli diğer fark ise, Osmanlı'nın yaşamak istediği değişim eskiden kopmak anlamına gelmiyordu. Tersine bu değişimle eskiyi bütünleştirme amacı taşıyordu (s. 68-69).

İlki 3. Ahmet zamanında olmak üzere Batı'ya gönderilen elçilerin kaleme aldıkları raporlar, seyahatnameler ise Batı ile ilgilenmeye başlayan Osmanlı için *Batılılaşma* diye tanımlanan sürecin önemli kaynaklarındandır. Aynı zamanda İbrahim Müteferrika'nın Batı'dan basın sanatını Osmanlı'ya getirmesi de bu süreci hızlandıran etkenlerden olmuştur. Cezar'ın (1971) üzerinde durduğu bir diğer önemli husus ise bahsedilen dönemde Batı'nın da Osmanlı'ya karşı merakının, ilgisinin yüksek seviyede olması ve çökmekte olan büyük sistemden kazanacakları ekonomik, siyasi, askeri faydaların bu ilgiyi beslediğinin unutulmaması gerektiğidir. Böylece sebep ne olursa olsun 18. ve 19. yüzyıllar Batı ile Osmanlı'nın karşılıklı ilişkilerini güçlendirdikleri ve kültürel etkileşimlerini arttırdıkları dönemler olmuştur (s. 7).

Batılılaşma tanımı genel olarak Batı ülkeleri dışında kalan toplumlarda, özel olarak da Osmanlı İmparatorluğu ile Cumhuriyet Türkiyesi'nde Batı'nın gelişmişlik düzeyine ulaşabilmek için gerçekleştirilen siyasi, sosyal ve kültürel hareketleri ifade etmektedir. Ahmet Kamil Gören'in (1997) ifadesiyle Batılılaşma Osmanlı İmparatorluğu'nun konumu açısından tanımlanacak olursa: "Osmanlı İmparatorluğu'nun, tarihin belli bir döneminde, kendinden o an için daha gelişmiş durumda olan ülkelerin bilgilerinden yararlanmak için, seçmiş olduğu bir hedef olarak kabul edebiliriz. Bu hedef içinde sanat da önemli bir yer tutmaktadır."

Osmanlı yönetiminde Batılılaşma'nın tarihsel gelişimini yakından inceleyen Şerif Mardin, Batılılaşma çalışmalarının tarihini 17. yüzyılın sonlarına kadar götürmektedir. Mardin'e göre, Batılılaşma çabaları iki yüzyıla yakın süre Türk tarihinin ana meselesi olmuştur. Özellikle Atatürk devrimlerinden sonra Batılılaşma hareketleri daha büyük bir önem kazanmıştır. Şerif Mardin'e göre, II. Abdülhamit, Batılılaşma gayretleri içinde *Batıcılığı* belki de en iyi anlayan Osmanlı Padişahı olmuştur. Onun anladığı Batıcılık, İslamcılık anlayışını halkı arasında kuvvetlendirme gayreti ile beraber Batı'nın ilim ve tekniğini, idari sistemini ve bilhassa askeri teşkilatını ve eğitimini alıp, kültürel anlamda, bir yaşam tarzı olarak Batı'yı taklide gerek duymamaktır (Uzdu, 2011, s. 41).

Ancak Hilmi Ziya Ülken'in (2019) Batılılaşma sürecinden anladığı bunun tam zıttıdır. 'Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi' adlı eserinde Batı'dan alınacak unsurlar arasında tercih yapılamayacağını şu ifadelerle açıklamıştır: "Sanatçısını, ahlakçısını, hukukçusunu, filozofunu milli, alimini milletlerarası sayan bir kültür çevresi olamaz. Tekniği Batı'dan alalım, ahlakımızda, hukukumuzda Şarklı kalalım diyemeyiz...sanatımız, felsefemiz milli olsun hiç diyemeyiz. Sadece onların meyvesi olan tekniği ve teknik ürünlerini almaktan hiçbir sonuç çıkmaz. Çünkü onları yapan, o üstün kültürün yaratıcılığını sağlayan, dünya görüşü ve zihniyettir." Ülken bu yaklaşımın sonuçlarının, Yakın ve Ortadoğu'da yüzyıllardır süren ve eksik kalmış modernleşme çabasında göründüğünün, Türkiye'de ise bu şuurun yine onun ifadesiyle "(...) hiç değilse aydın tabakasının önemli bir kısmında yerleşip derinleşmeye başladığı" nı belirtmiştir (s. 10).

Batılılaşma hareketleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun askeri, siyasi ve kültürel olarak geri kalmışlığını tersine çevirme gayretini kapsasa da unutulmaması gereken nokta, Nilüfer Öndin'in de ifade ettiği gibi, Osmanlı'nın çok kültürlü zenginliğiyle beraber geleneksel yapısındaki *çoklukta birlik* ilkesiyle de bütünleşmiş millet sisteminin içerdiği güzellik duygusundan beslenen, kollektif dinsel-kültürel kimliklere saygı ekseninde oluşmuş uyum merkezli toplumsal düzenininin, hoşgörü ve güzelliğe dayalı estetik yaklaşımın eseri olduğudur. Bu uyum aynı zamanda Batı'nın Doğu hayranlığının da kaynağını teşkil etmiştir. " Doğu, göz ve görünüm dehasına sahiptir. Orada her şey, ressamın hayali ve ışığı olmak üzere sanki Tanrı tarafından hazırlanmış bir tabiat fonu üstüne değişik tablolar halinde tertiplenmiş görünür." ifadesiyle Lamartine (1790-1869) bu hayranlığın tarifini yapmıştır. (Lamartine, 1971, s. 162'den akt. Öndin, 2011, s. 11-14).

Erzen (2011) de Doğu-Batı arasındaki estetik farkları incelediği çalışmasında öncelikle yaygın olarak kullanılan Doğu-Batı kavramlarıyla işaret edilen kültürlerin ve coğrafyaların zamana göre değişkenliği konusuna dikkat çekmiştir. Ancak yaygın görüşün tanımladığı Doğu-Batı ayrımında Batı eleştirel ve analitik, Anadolu topraklarının da içinde bulunduğu Doğu ise daha yaşantısal olarak kabul görmüştür. Bu yaklaşımın temel sebebinin özellikle sanatla ilgili yaklaşımı etkileyen Doğu- Batı düşünce farklarından kaynaklandığını belirtmiştir. Erzen bu farkın kökenini Batı'da Aydınlanmayla beraber tinselliğin tanrı kavramı yerine estetik ve güzellikte aranmaya başlanmasıyla ortaya çıktığını vurgular. Böylece kendini sorgulamaya başlayan ve eleştirel bakışı gelişerek nesnelleşen yeni insanın, camera obscuranın da icadıyla dış noktadan bakamaya başladığı dünyayı da nesnelleştirdiği ve sonuçta her şeye yabancılaştığı süreci de beraberinde getirmiştir. Bu yeni insanın çevresiyle kurduğu eşitliksiz ilişki ona çevresini denetleyebilme gücünü de kazandırmıştır. Batı'nın kurguladığı endüstrileşen modern toplumun gereği olan eleştirel düşüncenin gelişimi için bireyin dünyadaki yerini daima sorgulaması gereklidir. Sanat ise içerdiği perspektifin sağladığı nesnellikle insanın kendini tanımasının aracı olmuştur (s. 125-128).

Worringer Batı'nın nesneyle kurduğu ilişkinin, sanatçının şahsına atfedilmiş özel yetisiyle canlandırdığı ve açıkladığı nesneye sahip olduğu zannına dayandığını ifade etmiştir. Bu ifade insan ile dış dünya arasındaki bağımlılığı yücelten bir yaklaşımı getirmektedir. Doğu'daki yaklaşımda ise aşkın sanat görüşünün benimsendiği düzende bu bağımlılıktan kaçınılır. Bu nokta nesnelerin dışsal karmaşık yaşam düzeni bağımlılığından arındırıldığı, algıların aldatıcılıktan kurtulduğu Doğu sanat anlayışının Batı soyut sanatıyla buluştuğu noktadır (Bal, 2009, s. 82).

Erzen'in (2011) ifade ettiği eşitsizlik ilişkinin karşılığı da bu yüceltici yaklaşımdır. 20. yüzyıla kadar gelenekselliğini korumuş Doğu toplumları ise Batı'nın aksine sanatları ile dünya görüşlerini, geleneksel değerlerini ifade yoluna gitmişlerdir. Bu yaklaşımlarında sorgulama yerine, aklın her zaman üstün-aşkın bir güce bağımlılığına inanılır. Doğulu düşünce bireysel bilginin kesinliğine güvenmez, kendi varlığına ve gerçeği algılayışına hep kuşku ile bakar. O bütün olan evrenin içinde, yalnızca ona bağımlı bir öğedir. Bu yaklaşımın verdiği 360 derecelik bakış açısı-perspektif minyatürde üstün bir estetik içerikle kendini bulur. 360 derece bakış açısı bireyi dünyanın döngüsüyle uyumlu kılar. Doğulu sanatçı bu bakışla eserine dünyayı anlamak için yaklaşır, onu bir vasıta kılar. Ancak sürekli değişim halinde olan varlığın

tümüyle açıklanamayacağını bildiği için sanatıyla direkt açıklama yapmak yerine, betimlemeye yönelir. Onun sanatsal tavrı da doğaya, varlığa duyduğu hayranlıktan beslenir (s. 129-134).

Batı'nın Doğu olarak tarif ettiği coğrafyada bulunan Türkiye'deki sanat gelişimi de Cumhuriyet sonrası gelişen Batılı anlamda yağlıboya resmin mevcut coğrafyanın kültürel belleğinde yerleşmiş çeşitli kültürel sentezlerin ve özellikle İslam tasavvuf anlayışının beslediği bir estetik ve plastik biçim anlayış geleneği üzerinde şekillenmiştir.

Türk resim sanatının gelişim süreci iki ayrı döneme ayrılarak incelenebilir. Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma hareketlerinin başlamasıyla Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasına kadar geçen süreç ilk bölüm olarak incelenebilir. Cumhuriyet'in ilanıyla başlayıp günümüze uzanan süreç ise ikinci kısım olarak kabul edilebilir. Osmanlı Türkiye'sinde Batılı tarzda doğayı bilimsel yöntemle tanımayı öngören gerçekçiliğin kullanıldığı yağlıboya resmin ilk uygulanmaya başlaması Tanzimat Dönemi'nde gerçekleşmiştir. 18. yüzyılda 3. Selim zamanında kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun ile birkaç yıl sonra açılan Mekteb-i Harbiye'de daha çok askeri amaçlarla da olsa içinde perspektifin de olduğu harita ressamlığına dayanan teknik resim eğitimleri verilmeye başlanmıştır ki bu Batılılaşma hareketlerinin kültürel ayağını oluşturan icraatlerden biridir. 19. yüzyılda ise Mühendishane'de eğitim programına serbest resim dersi eklenmiş ve yetenekli öğrenciler Avrupa'ya resim eğitimine gönderilmiştir. 3. Selim döneminde başlayan Batılılaşma hareketleri 2. Mahmud döneminde hız kazanmış, Abdülmecit'in Tanzimat Fermanını ilan etmesiyle de Osmanlı modernleşmesi 1839'da temel bir metne kavuşmuştur. Hasan Bülent Kahraman (2013), Tanzimat dönemine her şeyin birdenbire değiştiği bir dönem olarak bakmanın da yanlış olduğunu belirterek, değişim sürecinin uzun bir zaman aralığında gerçekleştiğinin altını çizmiştir (s. 75).

Batılı ressamların yaptıkları gravürler ve yağlıboya tablolar Türkiye'de resme duyulan ilginin arttığı bir atmosfer oluşturmaya devam ederken 2. Mahmut'un devlet dairelerine yağlıboya portresini astırması resmi topluma mal etme yolunda atılmış ilk adım olması bakımından önemlidir. Abdülmecid de aynı geleneği devam ettirmiştir. Cezar'ın (1971) da belirttiği üzere dünyadaki bütün monarşilerde olduğu gibi Osmanlı'da da toplumu ve devleti ilgilendiren her icraat hükümdarın kişiliği, düşünce tarzı, dünya görüşü ve yönetim becerisiyle bağlantılı şekilde biçimlenmiştir. Sanatla ilgili konularda da durum böyledir (s. 37).

Osmanlı padişahları içinde ilk yurtdışı seyahati yapan Padişah Abdülaziz döneminde yabancı devlet erkanıyla görüşmeler sıklaşmıştır. 1874'te Fransız ressam Pierre-Désiré Guillement tarafından İstanbul'da Resim Akademisi adlı özel bir okul açılmış, 1883'te ise Türkiye'de çağdaş resim eğitimi veren ilk kuruluş olan ve daha sonra ismi Güzel Sanatlar Akademisi olarak değişen Sanay-i Nefise Mektebi'de yine Abdülaziz döneminde açılmıştır. Cezar'ın (1971) da belirttiği gibi, Türk güzel sanatlar tarihi bakımından çok önemli kabul edilebilecek bir husus ise Abdülaziz'in bizzat kendisinin yağlıboya resim yapıyor olmasıdır (s. 108).

Osmanlının *Primitifler* olarak adlandırılan ilk asker ressamları Batı'nın taklit esaslı görsel algısına ve perspektife hakim değillerdi. Görsel sistematiklerini değiştirerek, perspektifi öğrenme gayretine girmişlerdir. Fakat bunun için inançlarının, tasavvufun şekillendirdiği dünya görüşlerinin, doğayla kurdukları ilişkinin değişmesi, Batılı gibi bakmayı-görmeyi öğrenmeleri gerekiyordu. Onların resim yapış şekli direk modelden doğayı gözlemleyerek değil, doğanın taklidi olan fotoğraftan bakarak doğanın suretinin temsilini yapmak şeklindeydi. Doğu-islam düşüncesi bağlamında dünya ile içinde yaşayan insan zaten suret olarak kabul edilmekteydi. Dolayısıyla suretten resmetmek bu anlam ilişkisi ile örtüşüyordu. Tabiat onlar için batılı gibi seküler değil uhrevi bir alemdi. John Berger'in Şeker Ahmet Paşa'nın *Ormancı* resminde tespit ettiği perspektif hatasının da kökü bu kavrayış farklılığındandır. Şeker Ahmet Paşa perspektifi bilmediğinden değil, dünyayı öyle algıladığı için o şekilde resmetmiştir. Abdülaziz devrinden itibaren artık Türk sanatçılar için de Batılı anlamda yağlıboya resim ve perspektif kabullenilme süreci aşılmış, böylece sanatçılar yeni resmi uygulama cesaretine ulaşmışlardır. Abdülaziz sonrası dönemde kendilerini Yeni Osmanlılar olarak adlandıran Tanzimat kuşağı diye bilinen aydınların girişimleri ve 1860'ta ilk kez yayınlanan Türkçe gazete değişim mekanizmasının ileriye doğru ivme kazanmasının önemli köşe taşlarından olmuştur. 1889'da ise August Comte'un pozitivist görüşünün etkisiyle Osmanlı elitleri inancın yerine bilimsel bilgiyi dünyayı açıklayacak temel kaynak olarak görme fikrini toplumsal dönüşüm için benimsemişlerdir. Bu süreçte artık Fransız düşünce ve siyasal sistemleri Osmanlı modernizminde merkezi bir öneme yükselmiştir. Bütün bu değişimlerin uzantısı olarak Devlet Batılı anlamda resim yapılmasına karar vermiştir ve bu sebeple Avrupa'ya 1834'ten başlayarak öğrenci gönderilmiştir. Ayrıca Paris'te saraydaki resim hocalarının eğitileceği bir okul kurulmuştur. Oryantalist ressam Jean Leon Gerome da okulun hocalarındandır. Osmanlı ressamlarında Batılı'nın doğuyu algıladığı şekilde

bir algı yerleşmesinin ve dolayısıyla oryantalist resim eğiliminin oluşmasının sebebi olarak görülen bu girişim Kahraman'a (2013) göre önemli bir zihniyet problemini de beraberinde getirmiştir (s. 78-79).

Burcu Pelvanoğlu (2017) da Türk Modernleşmesi sürecinde Oryantalistleşen zihniyetin sebebini, belli bir tarihsel- toplumsal gelişme ve kapitalistleşme sürecinden geçmemiş *aktarmacı* bir tavırla ortaya çıkmış Osmanlı modernleşmesinin, Batılı anlamdaki modernleşme sürecinden farklı seyretmiş olmasında bulur. Oryantalist söylemin ise Batı'nın sahip olduğu özellikleri kendi bakış açısıyla Doğu'nun noksanlığına veya farklılığına dayandırdığı için aslında bizim açımızdan negatif bir söylem olduğunu ve bu yaklaşımın sonuçlarından birinin de Osmanlı toplumunu Batı'nın modern değerlerini sorgulamadan kabul edenler ve geleneksel değerlere bağlı kalanlar şeklinde ikiye bölünmesi şeklinde sonuçlandığını söyler. Böylece modernleşme elit bir sınıfın problemi olarak mevcudiyetini Cumhuriyetle birlikte de sürdürecektir (s. 35).

Duben (2007) de aynı yaklaşımla toplumdaki bu bölünmeyi *büyük ve küçük* kültürler olarak adlandırmış, özellikle Batı'dan etkilenmiş eğitim kurumlarının gelişmesinin bu ikiliği kuvvetlendirdiğine işaret etmiş ve bu görüşünü Şerif Mardin'in tespitiyle şu şekilde aktarmıştır: " (...) böylece Osmanlı kültürel yapısı çok zayıf bağlarla birbirine bağlı ve semboller alanında birbirinden kesinlikle ayrılmış iki gruptan oluşuyordu(…) " Duben'in eklediği bir diğer önemli nokta ise sanat dünyasında, ve hatta resim dünyasında Batıcılığın zaman zaman kınanmış olmasıdır (s. 13).

Toplumda meydana gelen bölünmeyle, seçkin kabul edilen zümrenin, *küçük kültür* olarak adlandırılan halk zümresi tarafından imtiyazlı kabul edilerek onlara karşı tepkisel bir ortam oluşmasına zemin hazırlanmıştır. Osmanlı gazeteciliği de 1870'lerden itibaren seçkinciliğe karşı alternatif yaklaşımlar geliştirmişlerdir. Bu süreçte yöneten-yönetilen uyruklar-dini yapılar olarak ayrım yapmak yerine, evrensel uyruk kavramıyla beraber *milliyet* unsuru öne çıkarılmıştır (Duben, 2007, s. 15).

Buradaki milliyet unsuru Cumhuriyetin ilanından sonraki yapılanmada ve kültürel programlarda da etkin bir kavram olarak yerini alacaktır. 1908 yılında Abdülhamid'in II. Meşrutiyet'i ilan etmesiyle sosyal, siyasal, düşünsel... vb açılardan olduğu kadar kültür ve sanat yaşamı için de bambaşka bir döneme girilmiş olur. Birçok alanda gereksinim duyulan yeniliklerin uygulanmasına, ulusal bilincin ve bireyin ön plana çıkmasına olanak tanınır. 1908'de Abdülhamit'in Jön Türkler tarafından

devrilmesiyle İttihat ve Terakki Partisi yukarıdan aşağıya bir örgütlenme ile ve Batıdan ithal bir toplumsal zihniyetle modernleşmeyi yerleştirmek amacında ilerlerler. Şerif Mardin, Türk modernleştirmesinde Jön Türklere önem vermiştir. Ona göre, Jön Türklerin beklentilerinin temelinde hürriyet özlemi değil, Osmanlı Devleti'nin parçalanmasını durdurmak ve halkı yönlendirme gücüne sahip siyasal bir elit oluşturabilmektir. Yukarıda da belirtildiği üzere stratejik olarak oluşturulan bu elit zümre toplumsal ve kültürel anlamda başka bir takım bölünmelerin de merkezini oluşturmuştur. Bu süreç dünyanın pek çok ülkesiyle beraber Türkiye'nin de 1. Dünya Savaşı'na sürüklendiği bir süreçtir. Savaşın sonunda artık imparatorluk dağılır ve 1919'da başlayan Kurtuluş Savaşı ile Cumhuriyet sürecine girilir. Avrupa'nın saldırgan politikasına karşılık Batıcılık güç kaybeder ve Türkçülük ağırlık kazanır ve Türk milliyetçiliği güçlenir (Uzdu, 2011, s. 41-42).

Modernleşmenin kültürel yapılanmada da hız kazandığı bu süreçte sanat eğitimi 1914'lere kadar Sanayi-i Nefise Mektebi'nde yabancı hocalar tarafından verilmeye devam etmiştir. Ancak unutulmaması gereken bir husus da Türk resim sanatının doğuşu ve gelişiminde fotoğrafın olumlu etkisidir. Batıya gönderilen ilk ressamlar olan Asker ressamlardan sonraki dönemin Türk Primitifleri olarak da anılan öğrenci kuşağından oluşan genç ressamları İstanbul fotoğraflarından faydalanarak ilk peyzajlarını çalışmışlardır. İlerleyen dönemlerde 1914 Kuşağı sanatçıları olarak isimlendirilecek genç ressamlar, Avrupa'daki eğitimlerini bitirip yurda döndükten sonra etkilendikleri empresyonizmin de etkisiyle eserler üretmişler ve artık 2.Meşrutiyetin özgürlükçü ortamında modelden resim yapma yasağı kalktığı için, fotoğraftan yapılan resme karşı ise mesafeli olmuşlardır. *Çallı kuşağı* da denilen *1914 Kuşağı*, güneş ışığını empresyonist ressamların anlık fırça vuruşlarıyla resimlerine aktarmışlar ve böylece Türk resmindeki değişimin önemli adımını atmışlardır. Doğanın tekrarlanmadığı, cesaretli renk kullanımlarıyla kişisel yorumların katıldığı manzara ve figür resmine önemli örnekler vermişlerdir. Batılı resim öğelerinin Türk resmine girişini sağlayan ressamların başında sayılan Osman Hamdi Bey de Paris'teki eğitimden sonra yurda dönen ressamlardandır ve girişimleriyle açılan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müdürlüğüne getirilmiştir. Kızların sanat eğitimi gördüğü İnas Kız Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması ise 1914 e tarihlenmektedir. Kurtuluş Savaşı ve Çanakkale Savaşları'nın yaşandığı bir ortamda resim konularına savaş temasının girmesi ve dönemin Genel Kurmay Başkanlığı tarafından Şişli Atölyesi'nin kurulmasını takiben 1918'de ilk toplu yurt dışı sergisi olan Viyana Sergisi'nin açılması

sanatçılara katkı sağlayan dönemin sanat hareketlerindendir. Cumhuriyetin kuruluşuna kadar geçen süreçte Türk resim sanatına 1914 kuşağı santçıları hakim olmuşlardır (Gören, 2010).

İlk kez 19. yüzyılda geleneksel biçimden kurtularak manzara resmiyle Batılı anlamda resim üretimine başlayan Türk ressamlarının Batılı anlamda figüratif resimle,

2. Mahmut'un devlet dairelerine astırdığı portresi dışında belirgin bir ilişkileri olmamıştır. Duben'in (2007) ifadesiyle; "Osman Hamdi Bey'in figür çalışmaları Türk resminde radikal bir atılımdı." Ancak onun figürleri de aralarında organik bağ kurulamayan, dramatikliği olmayan, bakanın iç dünyasına nüfuz edemeyen, bütünlüksüz form, ışık, çizgi düzenlerinden oluşmaktaydı. O dönem itibariyle gerçek anlamda dramatik figür ve portre yapabilen yoktu (s. 74).

Cumhuriyetin kurulmasıyla beraber sosyal hayattaki değişimlerin yanı sıra güzel sanatlar alanında da önemli gelişmeler kaydedilmiştir. Atatürk Devrimleri'nin sınırlarını oluşturan *milliyetçilik ve halkçılık* ilkeleriyle, Türkiye Cumhuriyeti'nin kültürel alanda da millileştiği ve kendi köklerinin bilinciyle inşa ettiği bir çağdaşlaşma öngörülmüştür. Böylece Cumhuriyetin kültür ve sanat politikalarının etkisinde milli sanat kavramı gündeme gelmiştir ve bu süreçte sanatçıların yapıtları devrim ideolojisi doğrultusunda biçimlenmiştir. 1929 yılında kurulan Cumhuriyetin ilk sanatçı topluluğu *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin* ilk yapıtlarında da ülke atmosferinin izleri görülmektedir. Birliği oluşturan sanatçıların eğilimlerinde Realizm, Ekspresyonizm ve Kübizmin de etkisinin görüldüğü dönemin gazete haberinde yayınlanmıştı. Doğanın ilk kez sorgulanması, insan ve gündelik hayatın, evlerin, kasaba-köy yaşantısının karakterize edilmesi ilk kez Müstakiller tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu grup 1928'de dağılsa da modern resmin Türkiye'deki temeli bakımından önemlidir (Berk ve Gezer, 1973, s. 43).

Avrupa'da eğitim gören ressamlarımız için Batılı modern sanatçıların figür ve peyzaj yerine artık renk ve çizgilerle oynayarak, doğa formlarına benzemeyen biçimler ürettiklerini görmek, Doğu minyatür ve yazılarını, Japon estamplarını, zenci maskelerini eserlerinde kullandıklarına şahit olmak özellikle bazılarının sonraki dönem yapıtlarına etkileri bakımından önemlidir. Özellikle bu eğilim 1940'lardan itibaren yaygınlaşarak sanatsal üretimlere dahil olmuştur (Bal, 2009, s. 95).

Celal Esad Arseven Türkiye'de modern resmin başlangıcını şu şekilde ifade etmiştir: "Modern resmin İstanbul'a ilk girişi Münih'de Hoffman'ın Akademisinde resim tahsil eden Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi'nin İstanbul'a avdet ederek

Galatasaray Lisesi'nde eserlerini teşhir etmeleriyle başlar. Hacim anlayışları itibariyle ekspresyonizmden ayrılan ve Kübist şekiller taşıyan bu resimler oldukça ilgi çekmişti(...)Ancak bunlardaki Kübizm tam anlamıyla Paris'teki 1918-1922 arasındaki mücerred ve hendesi bir kübizm değildi." Bu yeni eğilimler 1928 sonrası *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*'nin bünyesinde gelişmeye devam eder (Germener, 2008, s. 4).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği üyeleri, hocaları olan 1914 Kuşağı grubu ressamlarının izlenimci renkçiliğine karşı, daha çok tablonun desen yapısına, çizgisel kuruluşuna önem veren bir eğilime yönelmişlerdir. Böylece Kübizm'den Ekspresyonizm'e kadar birçok sanat akımından yaralanarak konstrüktif dizge açısından güçlü bir biçem yenilenmesiyle yapıtlar üretmişlerdir. Ahmet Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi önderliğinde bu grup Münih'teki hocaları Hofmann'ın etkisiyle biçim, yüzey, hacim, boşluk, plan, modülasyon gibi öğeleri kendi bağlamları dahilinde resimlerine aktarmaları çabasına odaklanmışlardır. Hofmann'dan öğrendikleri, nesnenin plastik yapısı yanında, psikolojik özelliklerinin de önemsendiği bir yaklaşımla resimler üretmeye başlamışlardır (Gören, 2003).

Müstakiller'in Türk resim sanatına en büyük katkıları, batı resim tekniklerini, yeni gelişen akımları, Türk sanatçısı olma duyarlılıklarını yitirmeden, taklitçilikten uzak biçimde özgünlüklerini koruyarak, yeni ve çağdaş yaklaşımlı eserler ortaya koymuş olmalarıdır.

Sezer Tansuğ (1993) Müstakiller'in yeni sanat biçimlerini ülkeye getirme sürecindeki çabalarının önemine değinmiş, bu çabaların Cumhuriyet'in ilanıyla Atatürk'ün başlattığı devrimci hareketlerle bağıntılı olduğunu da belirtmiştir (s. 167). Kaya Özsezgin (1993) de 1914 Çallı kuşağı'nın konu olarak daha çok İstanbul doğasının içinde kalmalarına karşılık, Müstakiller'in Anadolu yaşantısını, yöresel konuları kendi sanat anlayışları doğrultusunda ele aldıklarını ifade etmiştir (s. 57-58). Araştırmanın ana konusu horoz figürünü eserlerinde kullanan ve 5. bölümde eserlerinin tahlili yapılacak Cumhuriyet dönemi Türk sanatçılarından Cevat Dereli de bu birliğin bünyesinde ilk eserlerini icra etmiştir. Dereli, Hofmann'ın etkisiyle yapıtlar üretmiş ve bir süre sonra resini kavramlar boyutundan, duygu boyutuna yönlendirmiştir. 1933'te kurulan *D Grubu* ile modern sanatın yerleşme süreci hızlanmıştır. Bu grubun sanata bakış ilkesi, sanatın fikri ve teknik olmak üzere iki çehresinin olduğudur. Emile Zola'nın "Sanat, bir mizacın süzgecinden geçmiş

tabiattır.” sözünü ifade eder şekilde sanatçının eserini hem fikri hem de teknik olarak uyuma dayalı şekilde inşa etmesi gerektiğini savunmuşlardır. Akademizimin doğayı taklitçi naturalist üslubuna karşı durmuşlar, empresyonist eğilimleri reddetmişler, sağlam desen kurgusuyla kübist konstrüktif temelli kompozisyonlara yönelmişlerdir, ancak yapıtlarıyla da eleştirilere maruz kalmışlardır. Türk resim sanatında modern dönemin başlangıcı sayılan grup 1947’de dağılmış ve sanatçılar bireysel gelişimlerine odaklanmışlardır. Berk’in de ifade ettiği üzere; Batı plastik sanatlarının 1910 yılından beri yürüttüğü sentezci, yorumcu anlayışı ve soyut, süslemeci, bezemeci üslupları Doğu estetiğiyle yakınlıklar gösteriyordu. 1933’ten sonraki Türk resminin soyut gösterilerdeki başarısı ve Doğu ile Batı’yı bağdaştırdığı özgün sonuçlara varması grubun girişimlerinin sonucuydu. Dolayısıyla D Grubu’nun Türk sanat tarihindeki rolünün önemi ise buradan kaynaklanmaktadır. D grubu içine sonradan dahil olan Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Anadolu folklöründen, klasikleşmiş süsleme sanatlarından aldığı motifleri yağlıboya, gravür, seramik ve mozaik gibi farklı tekniklerde sentezleyerek eserler oluşturması modern Türk sanatına katkıları bakımından önemlidir (Berk ve Gezer, 1973, s. 63-66).

D Grubu, Anadolu kent ve kasabalarını, köylülerini, hanlarını, kahvelerini, ağaçlarını kübist anlayışla bozdukları biçimlerle tuvallerine aktarmışlardır. Fransız ressam Leopold Levy’nin öğrencileri olan genç ressamlar 1941’de *Yeniler Grubu* ya da *Liman Ressamları* adıyla yeni bir oluşum kurdular. Bu grup Avrupa’ya resim eğitimine gitmeyen ilk ressam grubuydu. Amaçları taklitçi olarak niteledikleri D Grubu’na karşı çıkmak ve toplumcu gerçekçi bir anlayışı savunmaktı. Yeniler Grubu, savaş yıllarının, ülkenin içinde bulunduğu sosyo-ekonomik zorlukların etkisinin imkansızlıklarla dolu ortamında, dışarıyla bağlantısı olmayarak sadece akademiden aldıkları eğitimlerle ve kendi şartlarımızla geliştirdikleri sanatları ve yöneldikleri toplumcu gerçekçilik anlayışları yönünden ülkenin pek çok bilim adamı, aydını tarafından desteklenmişlerdir. Batı resmini taklit etmenin ulusal resim sanatımızı geliştirmeyeceği fikrinden hareketle, batının teknik ve yöntemlerini kullanarak kendi yöresel motiflerimizi, ulusal değerlerimizi öne çıkardıkları bir yolu tercih etmişlerdir. Hasan Bülent Kahraman’ın (2013) ifadesiyle “Kültürel değişime halktan gelen tepkiler üzerine, terk edilmiş Selçuklu-Osmanlı kültür bileşiminin oluşturduğu boşluk, Orta Asya’daki köklere dönülerek doldurulmaya çalışılmıştır.” Böylece Anadolu’da doğmuş ve yaşamış bütün uygarlıkların sahiplenilmesi süreci başlatılmış olur (s. 33).

1938-1944 yılları arasında Cumhuriyet Halk Partisi'nin ulusal sanat bilincinin oluşması amacıyla düzenlediği Yurt Gezileri'nin de bu eğilimdeki katkısı büyüktür.

1933-1950 arası dönemde açılan İstanbul Resim Heykel Müzesi ve Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü de devletin yeni kültür politikası kapsamında sanat ortamını etkileyen önemli unsurlar olmuşlardır. Böylece grubun girişimleriyle Türk resim sanatında 1950'lere doğru soyutlamayla başlayıp soyuta yönelen ifade biçimleriyle üretilmiş kavramsal içerikli resim anlayışı başlamıştır. 1946'dan sonra tek partili dönemden çok partili döneme geçilmesi ile değişen kültür politikalarının uzantısı olarak devlet desteğinden uzak kalan sanatçıların kişisel yaşantı ve iç dünyalarını yansıttıkları eserleri üretme sürecine girmeleri de bu yeni anlayışın başlaması için önemlidir. Türkiye İkinci Dünya Savaşı'na girmese de dünyanın içinde bulunduğu sıkıntının yansımalarını yaşamıştır. Yükselen uluslaşma hareketlerinin etkilediği sanatçılar Batı öykünmeciliği, sanatta ideoloji, halk sanatı, politik sanat, kübizim, soyut sanat gibi konularına kafa yormaya başlamışlardır (Gören, 2010).

Yurt gezilerinin Anadolu Türk toplumunun aydın sanatçılar tarafından tanınmasını ve bu şekilde ulusal değerlerle üretilmiş eserlerin Türk resim sanatına ve topluma sağlayacağı katkı hakkında Duben'in ifadesiyle Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eleştirisi önemlidir. Eyüboğlu'na göre bu girişim köy insanı ve yaşantısına karşı ressamların ilgisini uyandırsa da 1950'lerde hala Anadolu insanı tanınmamıştı. Kentli ressamlarımız yerel motiflerin sembolik anlamlarına girmeden, bazen biçimleri basitçe istifleyerek derinliksiz resimsel formlar oluşturuyorlardı. 1940'lardan itibaren resme kolay anlaşılabilirlik kazandırmak amacıyla gerçekçiliğe yönelimler de artmıştı. Batılılaşma olgusuna rağmen, ona karşı durmadan, onunla birlikte, özgün, samimi, köklere dönük resim yapma gayretleri çok önemliydi. Ancak Duben'in (2007) dikkat çektiği üzere, Batıya ne derece uzak iseler, Anadolu bozkır yaşamına da o kadar uzaklardı. Türk insanının çekingenliği, kendine has melankolisi, dış dünyayı fazla önemsememesi, bireyselleşememesi, figürle çevreyi birbirine başkalaştıramaması gibi özellikleri sebebiyle Türk ressamlarının o dönem için figürden ziyade soyutta daha başarılı olduklarının da altını çizmiştir (s. 115-121).

1946'da Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesi öğrencilerinden oluşan *Onlar Grubu* halk sanatı kaynaklarına yönelerek, teknik açıdan renkçi-lekeci bir anlatımı tercih etmişlerdir. Amaçları Doğu-Batı birleşimini Türk resminde oluşturabilmektir. 1951-1952 yılları arasında Akademi dışındaki ilk hareket olarak kabul gören *Tavanarası Ressamları* grubu, taklitçiliğe karşı olan duruşlarıyla özgün ve soyut sanat hareketi hız

kazanmaya başlamıştır. 1959'da kurulan *Yeni Dal* hareketi ise Yeniler grubunun toplumcu-gerçekçi anlayışının devamı niteliğindedir (Gören, 2010).

Semra Germener (2008) 1950'lerin Türk sanatında resim ve heykel alanında modern adına önemli adımların atıldığı bir dönüm noktası olduğunu belirttiği makalesinde 1950 sonrası Türk resminin günümüze dek gelişimini de anlatmıştır. Onun ifadesiyle Türkiye için Çağdaş dünyayla ilişkilerin arttığı bu dönemde, Batılı sistemin koşullarına uyum sağlayıcı nitelikte çağdaş düzenlemeler ve sanayileşme çabalarının artması önemli olmuştur. Sanatçıların Batıya gitmesi hızlanmış, yurt dışı bianaller, sergilerle çağdaş sanatçılarla ilişkiler kurulmaya başlanmıştır. Yerel ve ulusal ile soyut ve evrensel olarak iki farklı eğilim içinde ele alınan dönemin Türk sanatında ortak yaklaşım olarak geometri, anıtsallık ve motif vurgulamaları tercih edilmiştir. 1950'ler sonrası ise soyut sanat yaygınlık kazanmaya başlamış, Avrupa'daki gibi *Yeni Figürasyon* yaklaşımları ve yeni dışavurumcu sanat anlayışı hakim olmuştur. Yeni Figürasyon eğilim ile figüratif anlayış, gelişen teknolojinin ve yeni malzemelerin de dahil olduğu çok çeşitli anlatım biçimleriyle 1960'lardan günümüze dek etkin şekilde varlığını sürdürmektedir. 1970'lerden sonra Türkiye'nin yaşadığı toplumsal çalkantılar, politik ve ekonomik alanlarda yükselen eleştirel yaklaşımlar, Doğu-Batı, modern-geleneksel kavramlarının sorgulanması Türkiye'deki sanat ortamını çok etkilemiştir. Bireysel ifade yollarına yönelmiş sanatçılar, çoğunlukla tercih ettikleri soyut ve figüratif çalışmalarda özgünlük ve kimlik sorunlarına, büyük kent yaşantısına ve Osmanlı-İslam dünyasının düşünce biçimlerine, insanların içsel sorunlarına, değerlerine, zaaflarına öncelik vermişlerdir. Figür nesnellikten arınarak, öznel bir nitelik kazanmış, içerikle denk bir kullanıma ulaşmıştır. Böylece yapıtlardaki anlam, biçim kaygısından kurtularak özgürleşmiştir. 1970-1990 arası yeni bir gerçekçilik eğilimi uyanmıştır ki bu süreç Pop Sanat, Foto-Gerçekçiliğe uzanan dönüşüme de işaret etmiştir. Toplumsal duyarlılıkların ve içsel sıkıntıların yansıdığı eserlerde sanatçılar özeleştiri, cinsellik, hiciv, çocukluğa dönüş ve değerlere başkaldırı gibi temaları kullanmışlardır. Germener'e göre bu süreç artık figürün biçimsel öğe olmaktan çıkıp, anlatımsal öğeye dönüştüğü, bir başka ifadeyle kimlik kazandığı bir varlık halini aldığı bir sürece karşılık gelmektedir. 1990 sonrası dönem sanatçıların dışa açılma çabalarının sonuç verdiği, evrensel düzeyin yakalandığı bir dönem olmuştur. Sanatçılar çağdaş demokratik düşünce doğrultusunda benimsedikleri çoğulcu görüşleriyle koşut olacak nitelikte imge, biçim, kavram ilişkilerini sorgulayarak çağdaş eserler üretme sürecine girmişlerdir (s. 16-17).

Yeni figüratif yönelimde hayvan imgesi de kimliği olan rollerle ve sembolik anlamlarla plastik sanatlarda yerini almıştır.

BÖLÜM 5

5. HOROZ İMGESİNİN SANATTA YORUMLARI

Tarihin ilk çağlarından itibaren insanoğlunun sanatsal üretimlerinde, duygu ve düşüncelerini, korkularını ifade etmek, bazen korunmak, bazen iletişim kurmak için kullanmayı keşfettiği sembollerden olan horoz imgesinin farklı kültürler, coğrafyalar, dönemler ve inançlar ekseninde yüklendiği zengin miras sanatçısının yorumuyla bağıntılı şekilde kavramsal ve/veya plastik değerleri bağlamında yapıtlarda estetik bir unsur olarak kullanılmıştır ve kullanılmaya devam etmektedir. Bu bölümde 20. yüzyıldan günümüze Batı'da ve Türkiye'de plastik sanatlarda horoz imgesini kullanan sanatçıların, hem imgenin kullanımında dönemsel olarak istikrar sağlamış olmaları, hem de imgeye yükledikleri sembolik anlamın ayırt edici kavramsal ve/veya plastik değerler içermesini odağına alan seçimle belirlenen eserleri, ikonografik analiz yöntemiyle çözümlenecektir.

5.1 Batı Plastik Sanatlarında 20. Yüzyıldan Günümüze Horoz İmgesinin Kullanımı

5.1.1. CONSTANTIN BRANCUSI (1876-1957)

Eserde Constantin Brancusi tarafından yapılmış yalın ve geometrik formlu ahşap bir heykel görülmektedir (Şekil 5.1). Yüzeyde ahşabın doğal damarlı yapısı seçilebilmektedir. Silindir bir kaide üzerinde verev bir yönde yükselen yapının sol kesiti dümdüz ve keskin bir düzlemle sivrileşirken, sağ alt tarafa bakan yüzeyi üç kademeden oluşan zigzaglı bir formda devam edip incelerek, tekrar alt kaideyle birleşmektedir. Keskin ve yuvarlak formların, yumuşatılmış yüzeylerin dengeli

kullanımı, heykelin yukarı yönelen hareketinin şiddetini yumuşatmaktadır. Buna rağmen formdaki yukarı doğru keskin bir ok gibi uzayan sivri kesiti ve alttaki ritmik zig zag yapı heykele dinamizm katmaktadır. İzleyicide ilerleme ve yükselme hisleri uyandırabilecek yapıtın kızıla dönük kahverengi, ahşabın ifade ettiği sıcaklık hissini veren bir faktör olduğu düşünülebilir (“The Cock”, t.y.).



Şekil 5.1 Constantin Brancusi, Horoz, 1924, Heykel, 122*46,3*14,6 cm, Modern Sanat Müzesi, New York City, ABD (https://www.moma.org/collection/works/81692) Erişim Tarihi: 02.05.2021

Brancusi’nin verdiği *Horoz* isminden hareketle yapıtın bir horozu sembolize ettiği düşünülmektedir. Sanatçının tek bir kırmızı kiraz ağacından, bölmeden yaptığı dikey formlu soyut horoz heykelinde Rodin’in etkisiyle geliştirdiği basitleştirilmiş formlara yönelmiştir. Sanatçı bu şekilde nesnelerin özünü yakalayabileceğine inanmaktadır (“The Cock”, t.y.). Eserlerinde vermeye çalıştığı biçimsel ifade ile

yakaladığı şiirsel nitelik Horoz heykelinde de hissedilmektedir (Erenus, t.y.). Kişiliğindeki münzeviliğin uzantısı olacak şekilde yapıtlarında gözlemlenen sade anlatım, saflık arayışı ve etkili soyutlama Horoz'un sade formuna da egemen olmuştur. "Sanatta basitlik amaçlanmaz; kişi, nesnelerin gerçek anlamına yaklaştıkça istemeden başarır." sözüyle sadeliğin bir hedef değil sonuç olduğunu anlatmak ister (Erenus, t.y.). Geleneksel Romen biçimlerinin ve folklorünün etkisiyle mecazi anlamları da deneyimlemiş olan Brancusi, Horoz'u tanımlarken "Le Coq c'est moi" (Horoz ben'im) ifadesini sıkça kullanmıştır. Bu mecazi ifadede horoz hayvanını Romanya'ya özgü mitolojik anlatımlarda veya halk hikayelerinde taşıdığı sembolik anlamların uzantısı olarak "eril erkeklik teması"nı kendiyle özdeşleştirdiği veya güneş saatinin *gnomon*'una[6] benzeyen üst sivri kesiti sebebiyle zamanla bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Brancusi; "Doğayı yeniden üretiyormuş gibi görünen bir şey yalnızca kopya olur, manevi bir şey yaratmaya çalışıyorum." diyerek heykelin güzelliğini fiziksel formun yeniden yaratılmasında değil, daha önce görünmeyen bir şeyin açığa çıkmasında yattığını görmüştür ("The Cock", t.y.). Bu bakımdan sanatçının, Batılı seleflerinin tarzını takip etmeyen ve akademik gelenekten uzak şekilde temsili olmayan heykeller yapma kararı bilinçli ve cesur bir sanatsal seçimidir (Macholz, 2018). "Anlaşılmaz formülleri ve gizleri aramayın boşuna. Sevinçten başka bir şey değil benim size sunduğum. Görünceye kadar bakın benim heykellerime. Tanrıya en yakın olanlar onları gördüler." Sözleri Brancusi'nin özgün tarzının temelini oluşturan varlığı anlayış biçimini ve yapıtlarındaki mistik boyutu tarif etmesi bakımından önemlidir (Atalay, 1994).

Eserde gördüğümüz ve sanatçının ifadesinden hareketle horoz olduğunu anladığımız soyut heykel, zigzaglarla ifade edilmiş gibi görünen tarakları ve kuyruğu ile dimdik durduğu kaidenin üzerinde gururlu olduğunun düşünüldüğü bir biçimle göğe uzanmıştır ("The Cock", t.y.). Ötme hareketini çağrıştıran bu pozisyonuyla horozun, mitolojik kaynaklardan ve eski geleneklerden beslendiğini bildiğimiz sanatçı için yeni günün habercisi olduğunu düşünebiliriz. Bir başka açıdan bakıldığında ise sanatçının kendini horozla özdeşleştirmesi sebebinin, taşradan Paris gibi kozmopolit ve büyük bir şehre göç eden sanatçının kendi memleketine karşı taşıdığı milliyetçilik duygularının da tesiriyle içinde bulunduğu ortamın sosyo-politik farklılık ve

[6] Gnomon: Güneş saati kadranı

karmaşasına karşı direnç oluşturması ve bunu gururlu ve ışığı karşılayan bir horozla anlatmak istemesi olduğu düşünülebilir.

5.1.2. **PABLO PICASSO (1881-1973)**

Belirsiz bir mekanda ayakta duran, açık gagasından keskin dili görünen, dışarı fırlamış gözleri dikkat çeken ve tuval yüzeyini tamamına yakın bir oranda kaplayan boyutuyla bir horoz görülmektedir. (Şekil 5.2) Yukarı doğru uzayan boyun hareketi, yere sağlam basan ve uçlarındaki sivri tırnaklarının da açık tonlarla belirginleştirildiği ayakları, bacaklarının arkasındaki mahmuzları, kağıdın sol tarafına uzamış kanadı ve arkasındaki dikleşmiş saçak saçak kuyruğu, karikatürize edilse de geleneksel üslupla çizilmiş bir figür resmi olan horozun bilinen anatomisinin parçalarını oluşturmaktadır. Kompozisyonun neredeyse çoğunluğunu oluşturan eğimli çizgiler, özellikle kuyrukta ritmik tekrarlara dönüşmüştür. Bacaklardaki aşağıdan yukarı çıkan birbirine paralel dikey form, boynun eğimleştiği noktaya kadar devam ederek, iki kanadın yatay düzlemiyle kesişmekte ve merkezi bir denge unsuru oluşturmaktadır. Gagaların dil ile yaptığı çatalsı biçim izleyenin dikkatini toplayarak, iyice açılmış gözlere doğru yöneltmekte, böylece figürle verilen psikolojiyle izleyiciyi karşı karşıya bırakmaktadır. Verev ve ritmik hareketlerle çizilmiş ibikler, kuyruktaki ritimle beraber resmin dinamizmini oluşturmaktadırlar. Füzenin açık renk kağıtla oluşturduğu kontrastı dengeleyen lekesel tonlamalar ve çizgisel hareketler de belirgindir.



Şekil 5.2 Pablo Picasso, Le Coq – Horoz, 1938, Kağıt Üzerine Füzen, 76,9*56,9 cm, Modern Sanat Müzesi, New York City, ABD (https://www.moma.org/collection/works/33706) Erişim Tarihi: 02.05.2021

Picasso ülkesi olan İspanya'nın içinde bulunduğu iç savaşın, Alman uçaklarının bombardımanla yerle bir ettiği Guernica'nın ve dünyanın yeni bir savaşa hazırlandığı umutsuz dönemin psikolojisi içinde, sürekli devam eden hava bonbardımanlarının altında ölüm korkusu da yaşayarak yapıtlarını üretmeye devam etmekteydi. *Le Coq* 'da böyle bir dönemde ürettiği bir yapıttır.

Gombrich (2011) Picasso'nun geleneksel biçimlerle çizdiği Le Coq' da sadece biçimi vermekle yetinmediğini, horozun doğasından gelen saldırganlığını, bönlüğünü de ifade etmek istediğini belirtmiştir (s. 576).

Sanatçının kayıtlarda ulaşılan en eski horoz figürü çizimi 1896'da tahminen Toulouse Lautrec'in Hayvan Kitabının çizimlerini yaptığı dönemle eşzamanlı olan ve Lautrec'in çizgisini anımsatan horozudur. Daha sonra 1907 de bir ifade biçiminin

arayışlarını hissettiren eskiz ve karalamalar şeklindeki tek ve kesintisiz çizgilerden oluşan çizimlerini görürüz. Bu çizimlerin Kübist dönemdeki sert açısallığı kıran ve onlara rahatlatıcı etki sağlayan doğrusal çizimlerine ön çalışma niteliği taşıdığı düşünülebilir (Misfeldt, 1968).

Picasso eserlerinde İspanya'dan getirdiği değerleri, mitolojik anlatıları da kullanır. Sıklıkla kullandığı boğa, at figürleri gibi horoz da sembolik anlamlarıyla eserlerinde biçimsel bir ifade aracına dönüşmüştür (Şekil 5.2). "Horozlar, her zaman horozlar olmuştur, ancak her şey gibi onları da keşfetmeliyiz, tıpkı Corot'un sabahı keşfettiği ve Renoir'in kızları keşfettiği gibi(…)" ifadesinde horozlarla ilgili düşüncelerini ressam Xavier Gonzales'e anlatan Picasso tablolarında boğa, at, köpek gibi hayvan figürlerini sıklıkla kullanmış, özellikle horoz imgesini gençlik yıllarından beri belli periyotlarla kullandığı eserler üretmiştir. Hayvanlara olan düşkünlüğü, evinde pek çok evcil hayvanın yaşamasına izin vermesi, hayvanları gündelik yaşamına dahil ederek daha fazla gözlemleme şansı kazanması onun eserlerine hayvan imgelerini başarıyla dahil etmesinin sebeplerinden biridir (Misfeldt, 1968) (Spiller, 2012).

Berger'in (2019) ifadesiyle Picasso İspanya'dan gelip sanat kariyerine devam etmek istediği Paris'te önce dışlanmış ve sonunda fatih olmuştur. Yine onun deyimiyle *tepeden inme bir istilacı* olsa da kültürüne yabancı olduğu bir ortamda bu yabancılığını her zaman hissetmiştir. Kendi ifadesiyle resim yaparken başlangıçta tuvale ne yapacağını bilmediğini, içine doğan görünün kendisine egemen olmasına boyun eğdiğini ve aslında başkaları için görerek, onların duygularına sözcü olarak eserlerini tamamladığını söylemesi önemlidir. Resimde bu şekilde aramadan bulunacağını düşünür (s. 44, 54, 150).

Picasso'nun burada içgüdüsel ve bilinçsiz olarak sembolik anlamları kullanmış olabileceğine vurgu yapması bize Croce'nin ve Venturi'nin yapıtı sanatçının sezgisine, psikolojisine, geçmişinden getirdiklerine, yaşadığı toplumun kültürüne, sanatçının ahlakına ve inançlarına dayanarak eserlerini oluşturduğunu iddia ettikleri görüşle uyumlu bir ifadedir (Duben, 2007, s. 6).

Ancak evrensel boyutta irdeleneceği zaman, dünyaya başyapıtlar kazandıran bir sanatçının imgelerinin öznelliklerinin yanı sıra, evrensel ölçekli sembolik anlamlar taşıyıp taşımadığı her zaman tartışma konusu olmaktadır. Picasso bunu Guernica'daki figürlerinin anlamını açıklaması istendiğinde verdiği cevapla araştırmamız açısından daha da önemli bir sonuca bizi yaklaştırmıştır;

> "(...)bu boğa bir boğadır ve bu at bir attır... Resimlerimdeki belli şeylere birer anlam verdiğinizde bu doğru olabilir, ama bu anlamı vermek benim fikrim olmamıştır. Sizin vardığınız fikirlere ve sonuçlara ben de varmış olmalıyım, ama içgüdüsel ve bilinçsiz olarak. Ben resim yapmak için resim yapıyorum. Nesneleri oldukları gibi çiziyorum." (Akgün, 2013, s. 62)

Picasso sık kullandığı imgelerden biri olan horozun sembolik anlamlar taşıyıp taşımadığı konusunda net cevaplar vermese de - çünkü sembolik anlamlar yüklediğini açıkladığı tek eseri Guernica'dır- sanat tarihçileri ve eleştirmenler bu konuda çeşitli yaklaşımlarda bulunmuşlardır. Bunlardan biri ise Fransa'nın ulusal simgesi olan Galya horozunun temsil ettiği direniş, meydan okuma, cesaret ve güç özelliklerinin Nazilere karşı Fransız ulusuyla özdeşleştirilerek Picasso'nun horozlarında karşılık bulduğu iddiasıdır.

Picasso bu yaklaşımlara yine kesin bir yanıt vermese de, Fransa'nın 1944 yılında Nazi istilasından kurtuluşundan kısa bir süre sonra 1932 tarihinde yaptığı "Coq" (Şekil 5.3) heykelini Ekim 1944'te 'Salon de la Libération'da Picasso galerisine dahil etmiş, Fraternité gazetesi de bunu "İspanyol boğası gömüldükten sonra, her zaman bir canlılığın, erkeksi gücün ve cesur hareketin sembolü olan Fransız horozu!" diye ilan etmiştir ("Christie's", t.y.).

Sanatçının horozlarıyla ilgili sorulan sorulara verdiği cevaplardan hareketle horozu yalnızca bir kümes hayvanı olarak, plastik değeri ilgisini çektiği için çizdiğini belirtmesi, aynı şekilde eserlerindeki boğanın boğa, atın da yalnızca bir at olduğunu söylemesi, sembolik anlamları da sadece Guernica tablosunda kullandığını söylemesi, çalışmamızın ana temasını oluşturan 'sanat eserindeki nesnelerin, imgelerin sembolik kullanımlarının incelenmesi, sebep-sonuç ilişkilerinin irdelenmesi bakımından önem taşımaktadır. Picasso'nun çalışmalarının çoğu gibi, bunlar da doğası gereği otobiyografik görülmektedirler ve kişisel bir sembolizm içerdikleri kesindir (Misfeldt, 1968).

Şiddetli bir sesle öttüğünü düşünebileceğimiz "Le Coq" Picasso'nun ölüm korkusuna, savaşa, Nazilerin vahşetine, insanların acizliğine karşı horozun karakteriyle de özdeşleştirdiği isyan çığlığının ifadesi olabilir. Aynı zamanda araştırmacıların söylediği gibi Fransa'nın kurtuluş sembolü olması itibariyle, Fransız askerlerinin dik duruşu horozun taşıdığı, kavgacılık, gurur temsili yanında yeni başlangıçlar için umut ifadesi olarak kullanılmış olabilir. Berger'in ifadesinden yola çıkarak istilacı ve mücadeleci kişiliğiyle Picasso horoz imgesiyle kendini de

özdeşleştirmiş olabilir. Picasso, Dışavurumcu üslup taşıyan ‘Le Coq’ ile savaşın zalimliği altında ezilen insanların ve belki de kendi iç dünyasının sözcüsü olmuştur.



Şekil 5.3 Pablo Picasso, Horoz, 1932, 65,5*58,2*39,5 cm, Heykel, Tate Modern, Londra (https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-cock-n06023) Erişim Tarihi: 02.05.2021

1932’de yaptığı ve 1944’te Paris’te Salon de la Liberation’da Fransa’nın Nazi işgalinden kurrtuluşuyla ilişkilendirilebilecek şekilde galerinin ortasında bir amblem olarak sergilenen horoz heykeli “Le Coq”dan önceki döneme tarihlenmektedir (Şekil 5.3) (“Christie’s”, t.y.). Bronzdan yapılmış heykel, arkaya, kalkık kuyruklarına doğru uzattığı başında gösterişli bir tacı bulunan, ama buna karşılık sakalı küçük, karnı çıkık, yuvarlak hatlarıyla beraber vücudunda belirgin bir kıvraklık gözlenen bir horoz heykelidir. Horoz pençeleriyle kavradığı bir taşın üzerinde durmaktadır. Willeard E. Misfeldt makalesinde Picasso’nun önce alçıyla modelleyip sonra bronzla kapladığı heykelde, 1917’deki kesintisiz çizimlerinden kazandığı pratiklikle hacim ve hareketin

dinamik ifadesini başarıyla vermiş olduğunu ve zarif kıvrımlarıyla, dönüşüyle uzamla bütünlük sağlayan bir form yakaladığını belirtmiştir. Islak alçıda başardığı modelleme tekniği açısından formdaki hareket duygusunun önemine de değinen yazar, heykelin dış yüzeyindeki pürüzlü dokusunun ışığı farklı doğrultularda kırarak estetik bir canlılığı yakaladığını da ifadesine eklemiştir (Misfeldt, 1968, s. 148).

Horozun duruşuyla yüksekçe bir yerde günü karşıladığı düşünülebilirken, çalımlı, kıvrak görünümünün meydan okuyucu karakterini sembolize ettiği düşünülebilir.



Şekil 5.4 Pablo Picasso, Kadın ve Horoz, 1938, Tuval üzeri Yağlı boya, 145,5*121 cm, Özel Koleksiyon, (https://gallerix.org/album/Picasso-1931-1942/pic/glrx-831057739), Erişim Tarihi: 02.05.2021

Eserde karo taşlarla kaplı bir zeminde kucağına yatırdığı horozla oturan elbiseli, topuklu ayakkabılı ve rujlu bir kadın görülmektedir. (Şekil 5.4) Kapalı kompozisyon

ilkeleriyle yapılmış resimdeki kadının sağ elinde şeffaflığından cam olduğu düşünülebilecek bir kase bulunmaktadır. Sol eliyle kucağındaki horozun hareketini kısıtladığını düşündürebilecek bir kavrayışla horozu kanatlarından tutarak bacağına doğru bastırmaktadır. Horozun pençelerinin yukarı doğru birbirine birleşik duruşu bağlanmış izlenimi verirken, açık gagası, iyice açılmış gözleri ve kıvrılmış kuyruğuyla kıstırılmış ve çaresiz bir pozisyonda olduğunu hissettirmektedir. Kadın gerek oturuşuyla, gerek sanki bir şeyler söylüyormuş gibi aralık duran dudaklarıyla, kasılmış görünmeyen omuz duruşuyla rahat bir izlenim vermekte, sadece sol elinin parmaklarındaki sıkı kapanış belli bir direnç halinde olduğunu düşündürmektedir. Sağ bacağının yanında yatay bırakılmış bıçak ise ilk bakışta sahnede alakasız gibi dursa da, kadının kanatları kararlı bir şekilde kavraması ve horozun pençelerinin de bağlanmış olmasıyla şüpheli hale gelen bıçak izleyicide de şu sorgulamayı başlatabilir; Kadın bu hazırlığı horozu kesmek için mi yapmıştır? Kübist form dilini kullandığı yapıtta Picasso sarı, kırmızı, yeşil ve mavi renklerle dengeli bir kompozisyon oluşturmuştur. Karo görünümüyle ritmik çizgilerle parçalanmış zeminin dinamizmi, arka fondaki sakinlikle dengelenmiştir. Açık koyu kontrastlar kullanılsa da bunların ara tonlara yakın oluşunun şiddeti düşürdüğü söylenebilir. İzleyiciyi şüpheye sokan kurgunun da heyecanını yatıştırmak için belki de özellikle horozun belirginleştirilen gözlerinde ve kadının bön bakışında bir miktar karikatür etkisi sezilmektedir. Çizgisel olarak üçgenlerin ve eğrilerin dengeli dağılımı izleyicinin dikkatini önce horozun yüzünde, sonra kadının sağ elinde toplamaktadır.

Picasso'nun arkadaşı Amerikalı heykeltıraş Mary Callery, Picasso'nun kendisine bu resmin çaresiz insanlığın şeytani güçler tarafından yok edilmesini simgelediğini açıkladığını belirtmiştir. Diğer bazı yorumcular ise resimde Picasso'nun horozun şafakla ya da Hıristiyan hikayesiyle olan geleneksel çağrışımlarından hiç iz kalmayacak şekilde zamanın ruhsuzluğuna, vahşetine gönderme yapmak için masum horozu kesip attığı gibi düşüncelerini ifade etmektedirler. Yorumcuların ortak kanaatleri ise resimdeki korkunç ve çirkin kadının kucağına yatırdığı masum ve çaresiz horozu kurban etme hazırlığında olduğu ve yanındaki bıçağın kurban aleti, elindekinin ise hayvanın kanını toplamaya yarayacak kase olduğudur (Misfeldt, 1968, s. 150).

Horozu bağlayıp kucağında elleriyle kıstırmış kadının, özellikle yanında bıçak da varsa niyetinin masum olmadığı düşünülebilir. Horozun akıbetinin bilincinde olarak ya da belki sadece zorlanmaktan dolayı gözlerinin şaşkın ve korkmuş olduğunu söyleyebiliriz. Kadının soğukkanlı ve biraz da bön duruşuna karşın horozun bu çaresiz

hali izleyicide acıma duygusu uyandırır. Sonuçta izlenen katliam sahnesindeki bir kurbandır.

Bu eserde mitolojilerde, inanışlarda horozla bütünleştirilen yüceltici özelliklerin hiçbirinin kalmadığını görüyoruz. Önceki "Le Coq" yapıtındaki isyan eden, haykıran, mücadeleci horozun gözünü kötülük bürüdüğü düşünülebilecek bir kadının elinde kurban haline dönüştüğünü söyleyebiliriz. Buradaki kurban kavramı savaşın yaratıcılarının zalimliğine karşı insanlığın düştüğü durum olduğu gibi, horozuyla özdeşleştirdiği kendisinin çalkantılı özel yaşamında zalim kadınlar tarafından düşürüldüğü durum da olabilir. Horozun kibri, kendine güveni, mücadele gücü, umuda uyandıran sesinin Picasso tarafından bir vahşi olduğu düşünülen kadın tarafından susturulmuş olması bir anlamda Picasso'nun çoğu eserinde kullandığı kadın-erkek ilişkisindeki dengelerde, kendini özdeşleştirdiği eril figür olan horozla aynı kaderi paylaşarak, kadınlarına karşı düşürüldüğü zayıf konumu da çağrıştırmaktadır. Picasso'nun çalışmalarında dişil figür tavuk yerine çoğunlukla horozu seçmiş olması da kendisiyle özdeşim kurduğu iddiasını güçlendirmektedir.

5.1.3. **JOAN MİRO (1893-1983)**

Tuvale tamamen hakim olan horozun duruşu, yukarı yükselmiş boynu ve açık gagası ötmekte olan bir horozu çağrıştırmaktadır (Şekil 5.5). Gözleri iyice açılmış, kuyruğu yükselmiş rengarenk horoz, mavi gökyüzünde parlayan kırmızı bir güneşin altında, kırsal bir yükseklikte durmaktadır. Kapalı formlu olarak kurgulanmış kompozisyonda, arka plandaki tepelik manzaranın sol yukarı doğru eğimi, horozun yükselen başının yönüyle bir paralellik oluşturmaktadır. Bu geometrik kurgunun horozun ötme işlevinin izleyicideki etkisini arttıran bir faktör olduğu düşünülebilir.



Şekil 5.5 Joan Miro, Horoz, 1940, Kağıt üzerine guaj boya, 63,5*48,9 cm, Özel Koleksiyon, (www.christies.com/en/lot/lot-4935427) Erişim Tarihi: 02.05.2021

Horozun ayaklarının arasında oluşan üçgen plan, onun yere sımsıkı bastığı hissini uyandırıyor. Gagadaki, ibiklerde ve kuyruktaki hareketlerle sağlanan ritimsel dinamizmin, renklerdeki fovist yaklaşımla kuvvetlendiği düşünülebilir. Sanatçının renklerle böldüğü geometrik parçaların ise horozun başındaki hareketi destekleyecek duygunun yanında resimsel yüzeye şiirsel, neşeli bir anlatım kazandırdığı düşünülebilir.

Miro'nun, eserinde canlı renklerle şiirsel bir harmoni yakaladığı hissedilmektedir. Geniş ve mavi gökyüzündeki kıpkırmızı parlayan güneşin altında yükselttiği bedeni ve kabarttığı rengarenk kuyrukları ile boynunu göğe kaldırmış horozun gövdesinde ve üst gagası ile yüzünün bir kısmında kullanılmış net beyaz renk, etrafında gezinen canlı renklere dingin bir merkezi alan oluşturuyor. Böylece

izleyicinin dikkati beyazda sakinlik kazandıktan sonra yavaş yavaş daireler çizerek resim yüzeyinde dolaşıyor. Modle etkisi olmayan yüzeysel fırça kullanımının oluşturduğu iki boyutluluk etkisi, renklerin parçalı ve asimetrik geometrik formlarla kullanılmasıyla hacimsellik kazanmaktadır. Alt plandaki yoğun sarılıkla, üst plandaki mavilik biraz gerilimli, biraz dengeli bir sıcak-soğuk ilişkisi oluşturuyor. Zıt ve komşu renklerin resimde dengeli dağılışının da bu etkiyi desteklediği söylenebilir. Güneş, ibik ve kuyruktaki baskın kırmızı resmin birkaç noktasında daha gezinerek, sanatçının horozun sesiyle vermek istediği heyecana destek olmuştur denilebilir. Yine baskın olarak kuyrukta olmak üzere birkaç noktayı dolaşan siyah leke, kontür etkisi yaratarak bütündeki renk dengesini kuvvetlendirmiştir.

İspanyol sürrealist ressam Joan Miro'nun İspanya İç Savaşı'ndan (1936-1939) kaçtıktan sonra sığındığı ve İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcı olan Mayıs 1940'a kadar kaldığı Normandiya kıyısındaki (Fransa) Varengelli-sur-Mer kasabasında 1939'da resmettiği *Horoz* (Şekil 5.5) sanatçının neşeli, mizahi, renkçi üslubunu en iyi şekilde taşıyan eserlerinden biridir. Yapıtlarında sembolik anlatıma önem veren Miro, doğup büyüdüğü coğrafya olan Katalan mirasının izlerini de taşıyan pek çok unsuru geliştirdiği özgün ve şiirsel bir resim diliyle tualine aktarmıştır. Kaligrafiyi andırır çizgiler, biyomorfik formlar, güneş, yıldızlar, burçlar gibi kozmogonik varlıkların yanında insanlar, hayvanlar ve bitkilerle oluşturduğu şiirsel alegori dünyasının içinde horoz da önemli bir yere sahiptir. Savaşın dünyada arttırdığı zulmün üzüntüsüyle sığındığı bu bol güneşli Akdeniz kasabasında hissettiği derin kaçış arzusunun, kendini bilerek iç dünyasına döndürdüğünü ve burada tekrar hatırladığı kırsal sükunet ile sanatsal olarak farklı bir aşamaya geçtiğini ifade etmiştir ("The Art Story Foundation", t.y.).

Miro'nun soyut anlatımla betimlediği horoz sembolünü burada tek figür olarak kullanmasının sebebi, horozun geleneksel anlatılardaki sembolik karşılıkları düşünüldüğü zaman ve onun da Katalan köklerine bağlılığı bilindiğinden bu sembolik karşılıklardan haberdar olduğu, zaten sembolik anlatımlara yapıtlarında öncelik veren bir sanatçı için kaçınılmaz olmalıdır. *Horoz*'u yaptığı dönem, savaşın şiddetlendiği, kendisi de dahil pek çok insanın özgürlüklerinin tehdit altına alındığı bir dönemdir. Horozun sembolik karşılıklarından olan yeni günün, uyanışın müjdecisi olması, umut içermesi, azim ve gücü temsil etmesi, zulmün, ölümlerin olduğu dönemin biteceği umudunu ifade etmektedir. Horozun üzerindeki renk ve leke parçalanmalarının da savaşın parçaladığı dünyalara gönderme yaptığı düşünülebilir. Güneş sembolünü de

eserlerinde çok kullanan Miro'nun, güneşin de horoz gibi yeniden doğuşu, mutlu yarınlara uyanışı temsil ettiği bilindiğinden bu eserde beraber kullandığı söylenebilir. *Horoz*'da esin kaynağı olan doğa, güneş ve Akdeniz kırsalının parlak renkleridir.



Şekil 5.6 Joan Miro, Geçit ve Horoz, 1927, tuvale yağlı boya, 131*196,5 cm, Kraliçe Sofia Ulusal Sanat Müzesi ve Fondation Beyeler, Madrid, İspanya ve Riehen-Basel, (https://www.fondationbeyeler.ch/en/collection/work?tx_wmdbbasefbey_pi5%5Bartwork%5D=227&cHash=f83ac001019e)

Eserde ilk bakışta tuvali neredeyse eşit şekilde bölmüş sınırsız bir toprak parçasıyla ufuk çizgisinin ayırdığı geniş gökyüzünü görüyoruz. (Şekil 5.6) Sade ve lokal renklendirmenin kullanıldığı ve sıcak-soğuk dengesinin kurulduğu bu iki alanda çizilmiş çocuk resmini andıran imgeler, alanda boşluk hissi yaratacak şekilde aralıklı ve küçük boyutlu kullanılmışlardır. Toprak parçasının sağ üst planında vücuduna oranla büyük olan kuyruğu görkemle açılmış, ayaklarındaki hareketten sıçrayarak taşa çıktığı düşünülen, başı göğe doğru yükselmiş, ağzı açık bir horoz görülmektedir. Horoz taş olduğunu düşünebileceğimiz köşeli bir yükseltinin üstündedir ve sağ ayağında "E" olduğu okunan bir harf bağlıdır. Tuvali tam ortadan dikey bir düzlemde bölen silik bir merdiven aşağıdan yukarı daralan bir açıyla göğe doğru gizemli bir şekilde uzanmakta ve iki siyah dairesel noktayla tuvalin üst sınırında sonlanmaktadır. Sol planda bir tekerlek, gökyüzünde tuhaf bir bulut parçası, sol ön plandaki büyük

olmak üzere etrafa dağılmış birkaç elips formlu taş parçası tuvalde görülen diğer nesnelerdir.

Miro doğunun kaligrafi sanatına olan ilgisinden dolayı eserlerinde harf benzeri şekilleri çok kullanmaktaydı (Bayramoğlu, 2016). Horozun ayağına bağlı "E" harfinin o dönem Fransa'da yaşayan sanatçının İspanya özlemini dile getirdiği düşünülebilir. Bu durumda toprak sarısı ve yoğun mavi renkli gökyüzünün de Miro'nun İspanya kırsalına olan özleminin bir işareti olduğu tahmin edilebilir. Resimde kullanılan horozun yüzünün açık sarı oluşu, geleneksel anlatılardaki güneşle bağını düşündürmekte, grafiksel formda sanki bir yelpaze gibi çizilmiş kuyruklardaki hareketli form dinamizm katarken, koyu renkleri , tuvale serpiştirilmiş taşlardaki koyu renklerle birleşerek, kontür etkisi oluşturmakta ve tuvale hakim olan sınırsızlığı toparlamaktadır. Tuvaldeki sınırsızlık hissini pekiştiren merdivenin silik rengi ile tekerlekteki silik rengin kurguya mistik bir hava kattığı düşünülebilir. Sembolik anlamı *Kaçış merdiveni* olan ve Miro'nun eserlerinde kullandığı bu göğe uzanmış merdiven dünya ile dünya dışını, kozmik varlıkları birbirine bağlamaktadır (McKenzie, 2011).

Merdivenin yükseldiği gizemli yöne doğru kaldırdığı başı ve aralık gagasıyla horozun öttüğü düşünülmektedir. Gökyüzünde form olarak oldukça tuhaf bulut kümesi gerek açık renk hakimiyetleri gerekse tuvalin sol tarafında oluşturdukları düzlemsel paralellikle sağdaki horozun kütlesel ve renksel hacmine karşı denge oluşturmuştur.

Resmin genelinde geniş boşlukta serpiştirilmiş olarak görülen imgelerin, matematiksel bir kurgunun ahengini taşıdıkları söylenebilir.

Gerçeküstücülüğün babası kabul edilen Fransız kuramcı Andrea Breton, 1920'lerin başlarında Paris'e gelen Miró'için , "Sürrealist sanatın gelişiminde önemli bir aşama" övgüsünü yapmıştır. Ona göre Sürrealistler; "Aklın uyguladığı herhangi bir kontrol" olmaksızın saf bir psişik otomatizm yoluyla zihnin gerçek işleyişini özgürleştirmeye çalışmışlardır. Miro'da "Bir şey resmetmek yerine resme başlıyorum ve resim yaptıkça kendini ortaya koymaya başlıyor (...) İlk aşama özgür ve bilinçsizken, ikinci aşamada her şeyi dikkatlice hesaplıyorum diyerek" Breton'un dediğini nasıl formalize ettiğini ifade etmiştir. Bilinçdışını serbest bırakarak yaptığı eserlerinden biri olan *Paysage au Cock - Horozlu Manzara* (Şekil 5.7) 1927'de ailesine ait çiftlik evinin olduğu Mont-roig'de geçirdiği yılların etkisiyle ürettiği kırsal manzarayı temsil eden bir dizi büyük boyutlu çalışmadan biridir. Miro Fransa'daki hayatına göre daha çok kıymet verdiği kırsal yaşantısını şiirsel ve özgün bir dil

kullandığı çizgisel biçimlerle tuvaline aktarmıştır. “Boş alan, boş ufuklar, boş ovalar, soyulmuş her şey beni her zaman etkiledi.” diyen sanatçı sürrealist üslubuyla yaptığı resimlerinde geniş boşlukları tercih etmesinin sebebini açıklamıştır (McKenzie, 2011).

Miro dönemindeki bütün diğer sanatçılar gibi dünyada savaşın getirdiği bütün olumsuzlukları hissetmekte, topraklarını özlemekte, bir yandan da sanatında ilerlemek için mücadele etmektedir. Onun hayal dünyasından, bilinçaltından gelen sembollerle dünyanın ve kendisinin içinde olduğu bu umutsuz dönemden bir kaçış, kurtuluş ümidini canlı tutmak için horozu bu dileğinin sözcüsü olarak kararlılık ve inatla öten, merdivenin ulaştığı evrenle kozmik bağlantılar kurmaya çalışan ve böylece umut dolu geleceği müjdeleyen bir sembolik derinlikle betimlemiş olduğu düşünülebilir.

5.1.4. **OTTO DIX (1891-1969)**

20. yüzyılın önemli Dışavurumcu baskı resim sanatçısı ve ressamlarından biri olan Alman asıllı Otto Dix, savaşların yoğun olduğu bir dünyada yaşayıp, yetişmiş sanatçılardandır. Birinci Dünya Savaşı’nda Alman ordusunda savaşa katılması onun sanatsal kariyerinde de etkili olmuştur. Cepheyi bir bakıma sanat atölyesi olarak değerlendirmiş, 1920’lere kadar Dışavurumcu üslupla ve sonrasında öncü olduğu, gerçekçi, sosyal eleştiri niteliği taşıyan Yeni Nesnellik yaklaşımı ile savaşın acılarını ve psikolojisini, burjuvanın ikiyüzlülüğünü eserlerine aktarmıştır. Korkunç olduğunu bilmesine rağmen, insanların eziyet altındayken nasıl olduklarını görmek, insanoğlunu daha iyi tanımak için savaşa kendi arzusuyla katıldığını belirten sanatçı, savaş bittikten sonra yaşadığı acı gerçekliği bütün insanlara aktarma yolunu seçmiştir (Zencirci, 2012, s. 32-33). Savaş sahneleri resmederek ilerlettiği kariyerinde siyasi görüşleri sebebiyle Nazilerin tepkisini çekerek, *dejenere sanat* yaptığı iddiasıyla suçlanmasının ardından, İkinci Dünya Savaşı’nın da bitmesiyle temalarını savaş sonrası acılara, dini alegorilere ve İncil sahnelerine yöneltmiştir. 1960 da Matta incilinden sahneleri resmetmek ile görevlendirilmiştir. Horoz temasını içeren “Petrus und der Hahn -Peter ve Horoz” (Şekil 5.7) eseri de teması İncil hikayesine dayanan bir çalışmasıdır (“Petrus und der Hahn”, t.y.).



Şekil 5.7 Otto Dix, Petrus ve Horoz, 1958, Litografi, 66*52,5 cm, Dresden Devlet Sanat Koleksiyonları, Almanya (https://www.pius-kirchgessner.de/07_Bildmeditationen/2_Karwoche/Petrus.htm) Erişim Tarihi: 02.05.2021

Eserin isminden aldığımız izlenimle sol ön köşede Petrus olduğunu düşündüğümüz kişi elleriyle yüzüne dokunmaktadır. Hemen arkasındaki duvarın üzerinde tuvale neredeyse tamamen hakim bir horoz kanatlarını açmış şekilde durmaktadır. Açık gagasının içinden çıkan dikey çizgiler kağıdın dışına doğru taşmaktadır. Kompozisyon olarak açık prensiple kurgulanmış resimde renk çeşitliliği açısından olduğu gibi çizgisel olarak da sadelik sezilmektedir. Petrus'un kendisine göre sağ elinden başlayıp horozun kanatlarını takip eden diyagonal doğru kağıdı sağ ve sol bölümlere çapraz olarak bölmektedir. Sol planda horozun baş, sağ planda da duvarın ardında doğmakta olan kırmızı güneş görülmektedir. Renginin yanında etrafını çevreleyen ve üç boyut hissi veren gölgesiyle tuvalde merkezi bir unsur olan güneş, yakaladığı izleyiciyi sağ plandaki kanattan başlayarak iç bükey bir rotayla

bütün tuvalde gezdirerek sonunda parmaklarıyla yüzünü tutan Petrus'ta bırakmaktadır. Horozun görünen sol ayağı bu hareketi dengeleyen yardımcı unsur olarak sağdaki duvarın üzerinde dimdik durmaktadır. Petrus'un yüzündeki ifadenin mutluluk olmadığını düşünebiliriz. Sımsıkı kapalı ağzı, hafif kasılmış bir yüz hareketi hissedilmekte, gözlerinde de boşluğa bakar gibi derin bir karanlık görülmektedir. Horozun başının yönü ve gagasından uzayan çizgilerin, tuvalin sol planından dışarı doğru ilerleyen hareketi resme dinamizm katmıştır denilebilir. Horozun ibiği, gözü ve kanatlarına serpiştirilmiş kırmızılar, güneşteki rengin dengeleyici unsurlarıdır. Ancak kırmızının tonunun baskın olmadığı görülmektedir. Kontrastta siyah dışı renklerde tercih edilen ara tonların, karamsar olduğu düşünülen ama çok da sert olmayan bir anlatım yaratmış olduğu hissedilebilir. Göğsündeki ritmik koyular ile, kanatlar ve ibikteki zikzakların plastik olarak monotonluğu kıran formsal ve lekesel düzenlemeler olduğu da düşünülebilir.

Eserin renkleri ile jestsel ve mimiksel unsurlar eserde dramatik bir atmosfer yaratmaktadır. Baskın renk kırmızıdan kahverengiye dönen bir kızıl renktir. Hatta Petrus'un yüzünde kırmızı iyice parçalanır, kararır ve koyu kahverengiyle son bulur. Tuvalin oransal olarak yarısından azını kaplayan kirli beyazın, koyularla kontrast oluşturarak, resimdeki dramatik etkiyi oluşturduğu düşünülebilir.

Otto Dix, dışavurumculuğun öznel duyarlılığını terk ederek benimsediği ve öncüsü olduğu Yeni Nesnellik'le beraber toplumun duygularına, çözümlerine odaklanmaya başlamıştır. İçsel gerilimleri ve psikolojik boyutu vurgulamak için keskin renk düzenlemeleri yapmıştır. Bu onun paletindeki renkleri daha koyulaştırdığı, griler gibi ara değerdeki renk tonlarını kullanmaya başladığı ve aslında doğal dünyanın dışavurumda olduğu gibi renkli olmadığını keşfettiği bir dönemdir. Böyle bir yönelim ona temsile dayalı biçimlendirme için daha geniş bir ifade imkanı sağlamıştır (Gökova, 2015, s. 74-75).

Sanatçı 1. Dünya Savaşı'na gönüllü olarak katılıp ön saflarda savaşmıştır. Bunun sebebini şu şekilde ifade etmiştir; "Gerçeği seven bir kişi olarak her şeyi görmeliydim. Kendim için hayatın bütün derinliklerine dalmalıydım. Bu yüzden savaşa katıldım, bu yüzden ilk saflarda gönüllü olarak çarpıştım." Ayrıca bu yöneliminin sanatına yansımasını da şöyle ifade etmiştir; "Ben görsel düşünen bir insanım, filozof değil. Bu nedenledir ki tavrımı, duruşumu hep resimlerimle belli eder; gerçeği, neyin ne olduğunu, anlatılması gerekeni resimlerimde gösteririm." (Zencirci, 2012, s. 31-32).

Dix'in bu ifadeleri hayatını riske atabileceği savaş ortamına girmesini sağlayan toplumsal duyarlılığının göstergesidir. 2. Dünya Savaşı'ndan sonra ise çok dindar olmasa da İncil konularını işlemeye başlamıştır. Hıristiyan öğretisinin bütün zamanları kapsadığına inanmanın yanı sıra çok kuvvetle bağlı olduğu özellikle Hz. İsa hikayelerini kendisinin ve insanoğlunun ibret alacağı öyküler olarak nitelemiştir (Altuner, 2015, s. 235).

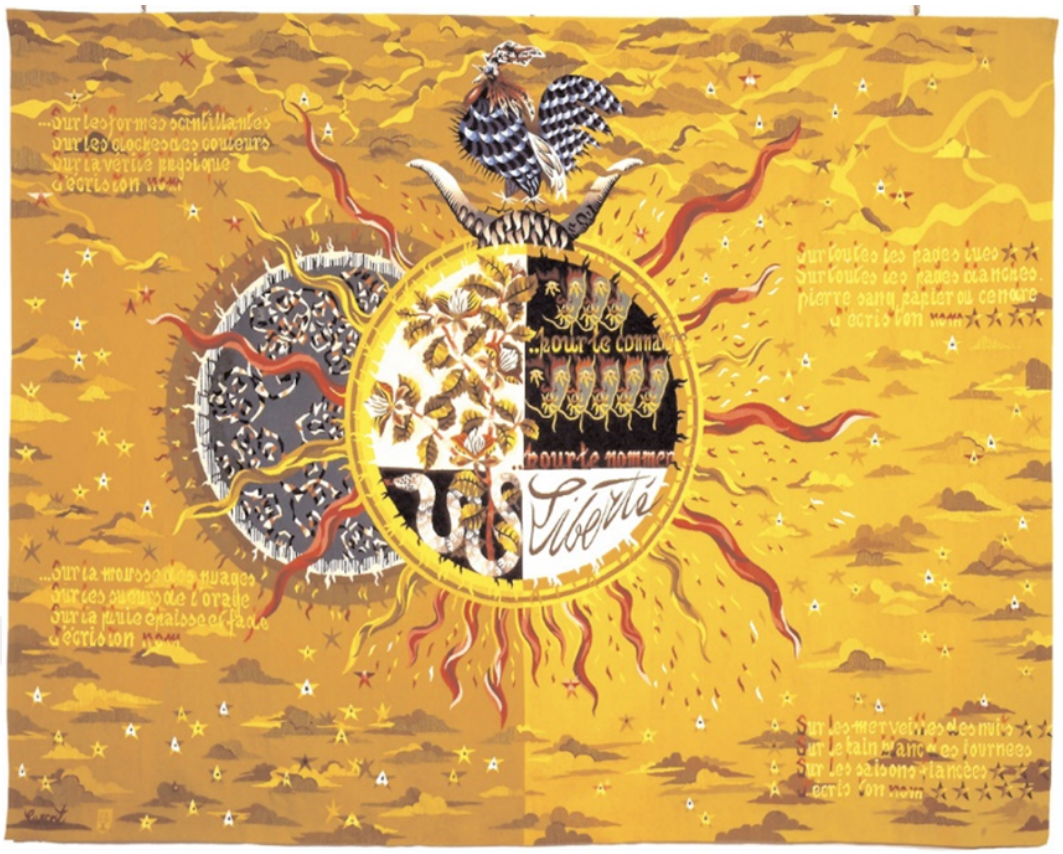
Eser isminden de anlaşıldığı üzere İsa'nın havarilerinden Aziz Petrus'la İncil'deki anlatısına ilişkin bir olayın tasviridir. İsa tutuklanmadan önce Petrus'a, "(...) horoz ötmeden beni üç kez inkar edeceksin!)" der ve horoz öterken Petrus yaptığı hatayı fark eder, dışarı çıkıp pişmanlıkla acı acı ağlar (Matta, 26).

Eserde bu anlatıdan hareketle ellerini yüzüne kapamış Petrus'un ağladığını düşünebiliriz. Olaydaki pişmanlık havasını da acıyla beraber hissettiğimizi düşündüğümüz resimde horozun gagasından uzayan çizgilerin ses ifadesi olduğunu, dolayısıyla horoz'un Petrus'u uyarmak için öttüğünü söyleyebiliriz. Horozun bu nidası Petrus'un şahsında bütün insanlığa kötülüklere, ihanetlere, hatalara karşı uyanık olsunlar diye yapılan bir uyarı çağrısı olarak yorumlanabilir.

Horoz, Peter ile beraber metaforik anlam içeren ana figür olmuştur. Onun kültürel bağlamında bilinen sembolik karşılıklarını Dix bu eserde olduğu gibi horoz ikonografisini kullandığı diğer eserlerinde de kullanmıştır.

5.1.5. **JEAN LURÇAT (1892-1966)**

Eserin ortasında biri diğerinin üzerinde güneş ve ay izlenmektedir. Dört köşede ayrı ayrı dörder satırlı yazılar görülmektedir. (Şekil 5.8) Öndeki güneşin bir Orta Çağ armasını andırdığı düşünülebilir. Dört parçaya bölünmüştür. Sol alttaki parçada siyah zeminde çiçek açan bir yılan ve üstteki bölüme uzayan çiçekli bir bitkinin gövdesi görülmektedir. Sağ üst parçada siyah zemin üzerinde insan maskelerine benzeyen simetrik desenler ve üzerlerinde yazılar, alt beyaz parçada ise *Liberte* yazısı görülmektedir. Güneşin arkasında olan ayın dış çeperinde zayıf ışık enerjisini ifade eden bir gölge alan ile kısa çizgiler görülürken, içinde birbiri üstüne yığılmış kafatası benzeri çizgisel biçimler belli belirsiz seçilmektedir. En üstte bir boğa boynuzunun üzerinde dimdik duran, kırmız, mavi, beyaz renklerde boyanmış, görkemli ibikleri ve kuyruğu uçuşan açık gagalı bir horoz durmaktadır. Goblenin arka planı açık ve koyu renkli bulutlar, sarı ve beyaz parıldayan yıldızlarla bezelidir.



Şekil 5.8 Jean Lurçat, Özgürlük, 1943 Karton, 1952 Goblen Dokuma, 2,83*3,64 cm Atelier Picaud, Jean Lurçat Müzesi Aubusson Koleksiyonu, Saint-Paul de Vence, Fransa (http://musees.angers.fr/collections/oeuvres-choisies/musee-jean-lurcat-et-de-la-tapisserie-contemporaine/jean-lurcat-liberte/index.html) Erişim Tarihi: 09.05.2021

Eserin biçimsel çözümlemesinde ise ilk göze çarpan ortadaki yuvarlak güneşin arkasındaki ay olduğunu düşündüğümüz diğer yuvarlak ile ritimsel bir denge oluşturmasıdır. Güneşin iç planını dikey bölen düzlem bir anlamda eserin sağ ve sol planlarını da ayırmakta. Güneşin etrafa saçtığı ışınları temsil eden eğimli çizgiler tam merkezde oluşturdukları ritim duygusuyla hem dinamizm verirken, hem de simetrik dağılımlarıyla merkezi bir denge unsuru oluşturmaktadırlar. Güneşin arkasından dörtte üçü görünen ayın kütlesel ağırlığı ile yukarıdaki horoz birbirini dengelemektedir. Fona serpiştirilmiş yıldızlar ve bulutlardaki açık- koyu ışıklar derinlikle beraber hareket etkisini güçlendirmektedir. Asimetrik yerleşmiş mısra grupları ise özellikle sağ planda aydınlık bir zemine yerleştirildikleri için izleyicinin dikkatini eserde dolaştıktan sonra sağ bölüme yönlendirmektedir.

Güneşin, ışığın rengi olan sarı ile yeni başlangıçlara, kurtuluşa umudu da temsil ettiği düşünülebilir. Sarı- kırmızı alevlerle parlayan güneşin arkasında soğuk renklerle

tasvir edilmiş, zemininde kafatasları yüzen ay ise yine zayıflamış ışınlarını ifade eden buğulu bir hareyle gösterilmiştir.

"Özgürlük- Liberté" isimli yapıt (Şekil 5.8), 20. yüzyıl Fransız resam Jean Lurçat'ın goblen tekniğinde gerçekleştirdiği büyük ölçekli bir duvar halısıdır. 15. yüzyıldan itibaren yapılan örnekleri tespit edilen goblen duvar halısı, 20 yüzyılda teknik olarak Lurçat'ın özgün yorumuyla geleneksel goblen estetiğinden farklı bir görünüme bürünmüştür.1940-1962 yılları arasında 800'den fazla goblen eser üretmiş olan Jean Lurçat, goblen sanatının yenileyicisi olarak kabul edilmiştir. Orta çağlardan kalma otantik goblen tekniğini resimsel tasarımlarla yeniden yorumlayarak Picasso da dahil olmak üzere pek çok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur.

Goblen tekniğinden önce yağlı boya resim üzerine yoğunlaşan sanatçı, aynı zamanda litografi, seramik gibi plastik sanatların pek çok alanında eserler üretmiştir. Genellikle doğa, hayvanlar ve kozmoz gibi yinelenen motifleri Sürrealizm, Kübizm, Modernizm ve Klasisizm unsurlarını birleştirerek dokumasına transfer eder (Weaver, t.y.).

1930'lardan itibaren yağlı boya yerine tamamen duvar halısına adamıştır kendini. Bir komünist olarak, duvar halısının, çoğu sanat formunun aksine, yalnızca tek bir dehanın çalışmasına dayanmayan işbirlikçi yönüyle de ilgilenmiştir: sanatçı, modeli yaratıyor, ancak geri kalanını dokumacılar yapıyordu. Bu ona, işçilerine istihdam sağlayarak Aubusson üretimini yeniden canlandırma fırsatı vermiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın travması dönemin modernist sanatçılarının hepsini etkilediği gibi Lurçat'ı da etkilemiştir. Fransa'nın Alman işgali sırasında, siyasi görüşleri itibariyle Kominist Parti'ye bağlı olan Lurçat, direnişin aktif bir parçası olduğu gibi sanatsal üretimlerine de devam etmiştir ve büyük boyutlu duvar halıları yapmıştır. Barış ve özgürlüğün sorgulanması işlerinin merkezinde yer almıştır. Lurçat, Kübizm entellektüelizminin insanın manevi sefaletine cevap vermeye uygun olmadığı düşüncesinden hareketle, illüstrasyon tutkusunu duvar halısı aracılığıyla edebiyat ve şiir tutkusuyla birleştirmiştir. Nazilerle savaşmak için kendi gibi sanat yolunu seçen Sürrealist şair Paul Eluard ile kurdukları sanatsal dialog, plastik sanatlar ile edebiyat arasındaki önemli bağların da simgesidir. Eluard'ın savaşa karşı mesajlar içeren şiirleri için " Şiir benim için önemli, özellikle savaş sırasında duvar halılarıma pek çok mısra ekledim, anlamı olduğu için şiir mükemmel bir dildir." Yorumunu yapan Lurçat'ın eserlerinde de Eluard'ın şiirleri yer bulmuştur ("Musées D'Angers", t.y.a).

Bunlardan biri olan “Özgürlük- Liberté” isimli duvar halısı Eluard’ın aynı adlı şiirinin de kurguya eklendiği önemli bir yapıttır. Aubusson atölyelerinde (Fransa’da

18. yüzyıl’da Kraliyet duvar halısı üretim reformuyla kurulan ve bugün Ulusal Dekoratif Sanatlar Okulu olarak faaliyet gösteren çizim okulu) Eser sarı hardal renginde dokunmuştur.

Eserde kullanılan yazılar Paul Eluard’ın *Liberty* isimli şiirinden alıntılardır. Şiir güneş yıldızına yazılmıştır. Güneşin içindeki bölümlerde bulunan simgelerden biri olan yılan tarih boyu bütün mitolojilerde çoğunlukla şeytanla, kötülükle özdeşleştirilmiştir (Akbaba ve Sivri, 2018, s. 58).

Yılandan büyüyen bol çiçekli ağacın da yine kültürel belleklerde olduğu gibi hayat ağacını simgelediği düşünülmektedir. Ritmik hizalanan insan yüzleri ise canlılığı, yaşamı ve aynı zamanda eser bir direniş eseri olduğu için direnişi simgelemiş olabilir. En üstte bütün bu kozmik alana hakim, gururlu göründüğü düşünülen horozun, taşıdığı kırmızı, beyaz ve mavi renklerden dolayı Fransız bayrağını simgelediği düşünülebilir. Horoz burada taşıdığı çok katmanlı tarihsel anlamlarına dayanarak farklı metaforlar içerebileceği gibi bu renklerden dolayı Fransa’nın ulusal sembolü olan horozu hatırlatmaktadır.

Eserdeki sembolik anlamları irdelerken savaşın vahşetine karşı, düzene, siyasete ve düşmana duyulan hırs, isyan ve direniş duygularının eserin yaratılmasındaki hakim psikoloji olduğu gerçeğinden hareketle, sanatçının belki de toplumdaki direniş duygusunu canlandırmak için güneşin enerjisine bel bağladığını düşünebiliriz. Düşmana direnmek için ışığa, yeniden doğuş müjdesine, yeni güne ihtiyaç var. Kötülüğün askerleri, karanlık güçler bu enerji ve azimle yenilecekler. Onların kötülük tohumlarından çiçekli, umut dolu hayat ağaçları, yaşamlar büyüyecek. Tabii ki horoz muhteşem şarkısıyla, azmiyle, gücüyle, kötülüklere karşı meydan okuyacak ve bütün kozmozu koruyarak barışı müjdeleyecek.

Lurçat’ın mitolojik ve kozmolojik sembolleri eserlerinde kullandığı bilindiğine göre, ‘horoz’ da mitolojik ve tarihsel sembolik anlamlarıyla eserlerine dahil olmuştur. Sanatçı kariyeri boyunca tutkulu bir şekilde horoz ikonografisini kullanarak pek çok dokuma, seramik, litografi ve yağlı boya resim üretmiştir. Horoz savaş yıllarında eserlerinde vatansever bir rolle göründüğü gibi kişisel anlam dünyasında sahip olduğu sembolik değerin bir başka sebebini Lurçat 1950 tarihli Designing Tapestry adlı yayınında 1942'de bir yavru horozla yaşadığı karşılaşmayı şiirsel bir dille şu şekilde ifade etmiştir: “1942 sürgünümü geçirdiğim Lot bölgesindeki o muhteşem sabahlardan

birinde, stüdyomun yanındaki çayırda, her yerde bulunabilecek en küstahça ukala bir horoz gördüm (...)Kuş ezici bir şekilde gururla bakıyordu. Güneş onu kuşattı, göğsünü parlattı, aslında onu bir tür Kızıl Tanrı yaptı (...)Parlak tepesi ve tüyleriyle bu hayvan, her adımında bir eskrimci gibi ciğerleri yükselir ve pençeleri ortaya çıkar. Ne ihtişam! Ne ihtişam - bir kendini gösterir - bir Kral! - büyük hükümdar - Güneş Kral! Bir goblen için yeni şiirsel madde! (...) Bundan sonra yapılması gereken tek şey onu plastik forma çevirmekti" (Lurcat, 1950, s. 51-52).

Paul Eluard'ın yazdığı 'Liberty' şiirinden duvar halısına alıntılar:

"Parıldayan şekillerde
Renkli çanlarda
Gerçek üzerine
İsmini yazıyorum
Bulutların köpüğüne
Fırtınanın terlemesinde
Kalın ve bayat yağmurda
İsmini yazıyorum

Tüm beyaz sayfalarda
Taş, kan, kağıt veya mürekkeple
İsmini yazıyorum
Gecelerin harikalarında
Günlerin beyaz banyosunda
Nişanlı mevsimlerde
İsmini yazıyorum
Seni tanımak için sana
Özgürlük adını vereceğim" ("Musées D'Angers", t.y.b)

5.1.6. **MARC CHAGALL (1887-1985)**

Yapıtta ön planda büyük bir beyaz horozun kanadında oturmuş gibi duran, damadın geline sarıldığı bir çift ile yanlarında kıvrılarak keman çalan kanatlı bir melek görülmektedir. (Şekil 5.9) Gelinin elinde üçgen formlu mavi bir çiçek demeti bulunmaktadır. Arka planda ise Eyfel Kulesi resmin ortasına yakın bir noktadan yükselen dik formuyla resmi iki bölüme ayırmıştır. Sağ üst planda kitap okuyan bir çocuk, yanında bir viola ve elinde müzik aletinin sopasını tutan bir oğlak, sağ ön altta elinde tuttuğu 3 kollu şamdan ile ters duran kanatlı bir melek ve arkasında altındaki kent görüntüsünden yukarı doğru uzayan büyük bir ağaç, damadın bacaklarının arkasına gelen planda arkasında dağ gibi bir yükselti olan ve önünde gelin-damat

olduğu düşünülen bir çift ve etrafında dans eden iki insan görülmektedir. Resmin sol üst planında ise elinde buketle uçan bir melek ile sapsarı bir güneş vardır.



Şekil 5.9 Marc Chagall, Eyfel Kulesi ile Gelin ve Damat, Ketene yağlı boya, 1938, 150*136,5 cm, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris, Fransa

(https://www.marcchagall.net/the-bridal-pair-with-the-eiffel-tower.jsp) Erişim Tarihi: 02.05.2021

Bride and Groom of The Eiffel Tower-Eyfel Kulesi ile Gelin ve Damat'ta hikayenin geçtiği mekanın Eyfel Kulesi'nden dolayı Paris olduğu düşünülmektedir (Şekil 5.9). Açık kompozisyon olarak kurgulanmış zamanı belirsiz hikaye örgüsünde, tuvali arkadan ikiye bölen Eyfel Kulesi'nin dik düzlemi ile öndeki horoz ve aşıkların diyagonal düzlemi birbirini dengeleyen ana unsurları, sağdaki dikey ağaç, altındaki yatay kent, sağ üstteki diyagonal viola, onunla zıt yönde diyagonal ilerleyen dağ ve eli

buketli melek ise yardımcı unsurları oluşturarak dengeye katkı sağlamaktadırlar. Böylece izleyicinin gözü gelin-damat-horoz figürlerinden harekete başlayıp sağ ve sol hafif salınımlarla önce Eyfel Kulesi'ne gider ve dağılmadan parlak sarı güneşin dairesel formuyla tekrar öndeki üç figürle buluşur. Figürleri yer yer örten sis perdesi atmosferi gerçeklikten koparıp, rüyadaymış hissini kuvvetlendirmektedir. Gökyüzünde uçuşur gibi duran figür ve nesnelerin dinamik görüntülerinin yanında, özellikle gelinin direkt izleyiciyle buluşan sabit bakışlarının hissettirdiği durağanlığın masalsı atmosferi güçlendirdiği düşünülebilir. Tuvale hakim olan açık renkler, fonda hafif buğulu açık bir mavi, kulenin laciverti ve yine soğuğa yakın bir yeşil tonuyla desteklenmiş, böylece yumuşak soğuklar horozun sakalı ve ibiğindeki kuvvetli kırmızıyla, güneşteki parlak sarı ve yine onu güçlendiren kırmızı lekesiyle sıcak-soğuk dengesine kavuşmuştur. Gelinin mavi buketi de dengenin diğer bir unsurudur.

Chagall'ın 1939 yılında yaptığı *Bride and Groom of The Eiffel Tower-Eyfel Kulesi ile Gelin ve Damat* yapıtı sanatçının bütün çalışmalarında olduğu gibi bir rüyadaymış hissini vermektedir. Sanatçı yaşamı boyunca ürettiği bütün eserlerde bazı temaları sürekli tekrarlamıştır. Rusya'nın Vitebesk isimli kasabasından sanatsal kariyeri için daha iyi olacağını düşündüğü modern sanatın merkezi konumundaki Fransa'ya gelince yapıtlarına yansıyan imgelerinde çocukluk anılarını hep canlı tutmuştur. Kolay anlaşılır resimler yapma arzusuyla biçimlendirdiği eserlerinde kullandığı aşıklar, horoz, keçi, eşek, oğlak, köy, keman ve sirkler, gerçek halk sanatının zenginliğini ve büyülü çocuksuluğunu koruduğu temalarıdır (Gombrich, 2011, s. 589).

Chagall'ın bütün eserleri gibi bu yapıtı da sembollerle yüklüdür. Beyaz Rusya'nın Vitebsk kasabasında geçen çocukluk ve ilk gençlik yıllarının ve mensubu olduğu Hasidik Yahudi topluluğunun geleneklerinin kültürel mirasıyla çevrelenmiş bu semboller dünyasında horoz mitolojik ve dinsel anlatımları olduğu kadar kırsal yaşantının bir parçası olması sebebiyle çoğu eserinde rengarenk şekilde yer bulmuş önemli bir imgedir. Meyer'in ifade ettiği üzere binlerce yıldır dini ritüellerde güneşi, ışığı, ateşi simgeleyen horoz, Chagall'ın eserlerinde genellikle bu eserde olduğu gibi aşıklarla beraber kullanılır (Compton, 1985). Yine bu eserde olduğu gibi zaman zaman aşıkları kucaklar, zaman zaman da sahnedeki bir köşeye usulca saklanır. Ama çoğunlukla orada mutlaka olur. Bazı araştırmacılar horozun otoportre gibi Chagall'ın temsili olduğunu düşünmektedirler ("Art Sprouts", 2019).

Paris'te bulunduğu yıllarda etkin olan Kübizim, Orfizm, Sembolizm, Fovizm ve Süprematizm tekniklerini özümseyerek bu stilistik eğilimleri kendi halk üslubu ve içsel varlığının psişik yapısıyla harmanlayarak, naif ve farklı bir sentez oluşturmuştur. Bu sentez zaten geometriyle olan yakınlığıyla beraber biçimlerine yansıdığı gibi renklerinde de büyüleyici bir etki alanına ulaşmasını sağlamıştır. Yapıtları Sürrealizme yakın da görülse o bu yaklaşımı reddetmiştir. Renk ustası olan Chagall sadece iki üç renkle çarpıcı görüntüler oluşturmuştur (Chagall, Du Noir Et Blanc, 2018).

Onun renklerdeki ustalığını Picasso şu şekilde ifade etmiştir: " Artık Matisse öldüğüne göre, Chagall rengin ne olduğunu gerçekten anlayan tek ressam(...)Renoir'den beri onun sahip olduğu ışık hissine sahip kimse olmadı." (Hızlı, 2015).

Daniel E. Schneider (1946) makalesinde Marc Chagall'ın resminde bilinçdışının belirli ve tuhaf içeriğini kendiliğinden resmeden gerçek bir sanatçı yaklaşımı görüldüğünü söylemektedir. Bunların gerçek sembolik formülasyonlar olduğunu da ekledikten sonra sanatçının kendi ifadesini de şu şekilde aktarmıştır; "Resimlerimi açıklamamı isteseniz onları kendimin de hiç anlamadığımı söylerim. Onlar edebiyat değiller. Sadece beni takıntı haline getiren görüntülerin resimsel düzenlemeleridir (...)

Kendimi açıklamak için uyduracağım teoriler ve çalışmalarımla bağlantılı olarak başkalarının detaylandırdığı teoriler ise çok saçma (...) Resimlerim benim varoluş sebebim, hayatım ve hepsi bu." Scneider onun resimlerinin kendisinin de söylediği gibi varoluş nedeni olan takıntılı sembolleriyle kurgulanmış dünya rüyaları olduğu yorumunu yapmıştır. Chagall'ın resimlerinde çok sık görülen, adeta bir imza haline gelmiş uçan figürlerinin ise Freud'un psikanaliz yaklaşımından hareketle erken çocuksu bir dilek olan cinsel başarı yeteneğine duyulan özlem olduğunu da ifadelerinde belirtmiştir. Chagall, yeryüzünün yaratıklarıyla ittifak kurmak için yeşili kullanır; görünüşe göre bunu coşkuyu ifade etmek için de kullanıyor, çünkü belki çok fazla dönme ve dansla yeşile dönebilir (s. 117).

Tuvaldeki rüya ortamını oluşturan birbirinden kopuk ve belli bir olay örgüsü içinde bütünleştirilemeyecek gibi algılanan nesnelerin sembolik karşılıklarını incelediğimiz zaman, ön plandaki çiftin tutkulu aşk yaşadığı Bella ile kendi tasvirleri olduğunu düşünüyoruz. Chagall bu eseri yaptığı zaman Fransa'da Bella ile kurduğu yaşamın belki de en huzurlu ve mutlu günlerini yaşıyordu. Dünyada savaş huzursuzluğu vardı ama henüz Naziler Fransa'yı işgal etmemişlerdi ve iki sene önce geçtikleri Fransız vatandaşlığıyla huzurları yerindeydi. Horozu eserlerinde daha çok

verimlilik, umut, ışık sembolü olarak kullansa da, bir anlamda üstlerinde Bella ve kendisini taşıyan, Fransız kültüründe Fransa'nın sembolü olarak kabul gören horozla Fransa'nın vatandaşlığındaki huzuru da temsil ettiği düşünülebilir. Chagall'ın hayatı boyunca yaptığı eserlerinde neredeyse tamamen kendi ülkesinin kültürüne, geleneklerine, inançlarına dair öğelerini kullanmış olduğu bilindiği için hikaye okuyan çocuğun da hayran olduğu ve ilham aldığı Ukraynalı hikaye yazarı Sholem Aleichem olduğu düşünülebilir. Hasidik Yahudiler için müzik hayatın ayrılmaz bir parçasıydı, o yüzden Yahudi kemancı ve viola eserlerinde yine eski hayatına gönderme yapan öğelerdir. Keçi de eski kırsal yaşamında ekonomik açıdan önemli bir figürdür. O yüzden eserlerinde bazen tek başına, bazen de kemanıyla beraber görünür, bu eserde viola ile göründüğü gibi. Yahudi kemancı ise çifti taşıyan horozun karnında sanki bir cenin gibi bacaklarını kıvırarak durmaktadır. Kemanın Vitebeks halkı için doğum, düğün ve ölüm gibi törenlerde çalındığını düşününce, horozun hamile olarak tasvir edilmiş olabileceği anlam kazanır. Mutlu çiftin hayatının bereketi olarak düşünülebilir (Floirat, 2019, s. 3-4).

Dini unsurlar da Chagall için çok önemlidir. Yahudi olmasına rağmen her zaman Eski Ahit'teki anlatılarda Mesih İsa ile kendini özdeşleştirmiştir. Hristiyan inancındaki Tanrı'nın oğlu olması vasfıyla değil, Yahudi bir şehit olması itibariyle evrensel acının sembolü olarak kabul etmiş ki bu yaklaşım Yahudilerin yaşadığı zulme bir anlamda göndermedir. Veya Mesih İsa'yı şiirsel öğretisi modern dünya tarafından unutulmuş büyük bir şair olarak sembolize etmiştir. Melekler de bu anlatılardan süzülüp Chagall'ın eserlerinde barış ve günahsızlık umudu vasıflarıyla yerlerini alırlar.

Meleğin elinde tuttuğu ters şamdan ise Yahudi inancındaki Menora'ya benzer. Üç-beş ya da yedi kollu olan Menora umut ışığıyla bağlantılı olarak tasvir edilir. Burada kullanılan üç kollu Menora bir anlamda yaklaşan savaşın ümitsiz ortamının işaretidir (Floirat, 2019, s. 5-6).

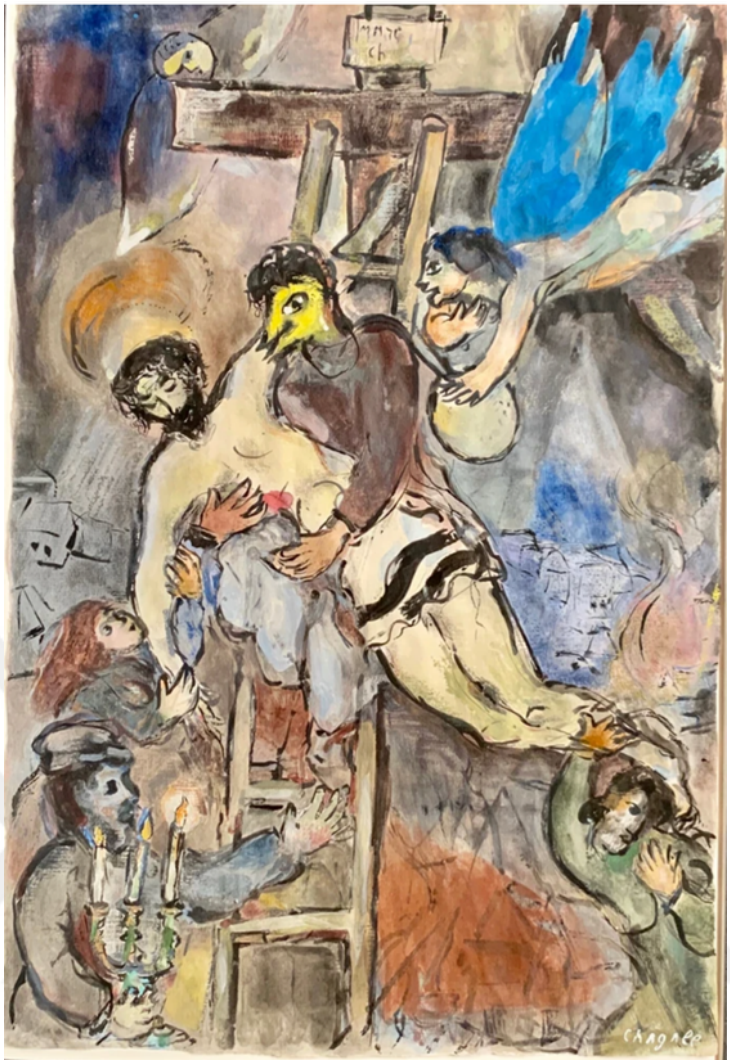
Sol planda izlediğimiz gelin ve damat figürleri ile Rusya'da Yahudi düğününe gönderme yaptığı düşünülen bu düğün muhtemelen Chagall ile Bella'nın düğünüdür ve nostalji hisleriyle memleketine özlemin ifadesi olduğu düşünülebilir. Böylece arkadaki Eyfel kulesiyle iki plana ayırdığı tuvalinde sol taraf Vitebsk'i tasvir ederken, sağ plandaki kent yapısı gibi duran yüksek çatılı binalar ise Paris'i işaret ediyor olabilir. Bu kent temsilinin üzerinde yükselen, aşıklar ve horoz dışındaki diğer figürlere göre oldukça görkemli resmedilmiş, dalları gür yeşil yapraklarla dolu ağacın, sanatçının eserlerindeki hayat ağacını tasvir ettiği düşünülmektedir. Hayat ağacının

ikonografik çözümlemesinin ölümsüzlük, gelişmek, bereket olduğunu düşünürsek, çiftin yaşamını kurduğu Paris'i temsil eden kent tasvirinin üzerinde yükselmesi, sanatçının Paris'teki yaşamına ve buradaki kariyerine umutla baktığı anlamına bizi götürebilir. Aynı zamanda dini sembolleri başarıyla kullanan sanatçı için bu ağaç, çarmıhla da özdeşleşmiş olabilir. İsa Mesih'in çarmıhının ağaç olmasından hareketle, haçın da hayat ağacı ile ilişkilendirildiği düşünülmektedir. Haç ve hayat ağacı da böylece cennet ve cehennem arasındaki bağlantıyı kuran kozmozun mistik merkezleridir. Gelinin elindeki mavi buketi ise aşığıyla huzurlu ve mutlu yaşamının ifadesi olarak düşünmek mümkündür.

Sonuç olarak sanatçı eşiyle beraber eski ve yeni iki dünyası arasında güçlü ve umutlu bir bağ kurduğunu bu şekilde anlatmış olmalıdır (Cirlot, 2001, s. 346-347).

En üstte kuvvetli sarı ve kırmızı renkleriyle sıcaklığını hissettiğimiz ve bütün ortama hakim olan güneş ile ona doğru uçan melek Chagall'ın kişiliğinde taşıdığı çocuksu heyecanı ve umudu anlatıyor olabilir. Meleğin elindeki çiçek de bu umudun tanrısal bir ödül olduğunun işareti olarak düşünülebilir.

Chagall'ın aslında hep uçan, havalanan, yerine göre ters dönen nesnelerle doldurduğu resimleri son derece dinamik olmaları gerekirken oldukça durağan, adeta zamanın donduğu bir atmosfere taşırlar izleyiciyi.



Şekil 5.10 Marc Chagall, Çarmıhtan İndiriliş, 1941, Kağıt üzerine mürekkep ve guaj, 49,5*32,7 cm, Rastegar Ailesi Koleksiyonu, California, ABD(https://www.andrewweissgallery.com/products/marc-chagall-descent-from-the-cross) Erişim Tarihi: 02.05.2021

Tablodaki sahne Mesih İsa figürü'nün çarmıhtan indiriliş sahnesinin tasviri gibidir. (Şekil 5.10) Bir horoz başlı adam kucakladığı İsa'yı merdiven yardımıyla indiriyor, etrafta telaşlı birkaç insan ona yardım etmeye çalışıyor, sağ üstten mavi kanatlı bir melek elinde tuttuğu nesnelerle onlara doğru uçuyor, belli belirsiz silüetler şeklinde konumlanmış bitişik çatılı kent binaları arka orta planda tuvali yukarıdan aşağı iki ayrı plana bölüyor ve sol önde üç kollu şamdan taşıyan bir adam var. İsa'nın elini tutan bir kadın ise solda şamdanlı adamın arkasında görünüyor.

Sahne her ne kadar sanat tarihinde sayısız kere tasvir edilmiş bir çarmıhtan indiriliş sahnesi olsa da Chagall'a özgü sembolik öğeler ve formlar ikonografik olarak

incelendiğinde bilinen Eski Ahit anlatımından farklı metaforlara ulaşılacağı düşünülmektedir.

Açık form şeklinde kurgulanmış *Descent From The Cross-Çarmıhtan İndiriliş* adlı eserin (Şekil 5.10) grafiksel kompozisyonuyla ön planda diyagonal düzlemdeki İsa figürünün kestiği dikey horoz başlı adamla üzerinde durduğu merdiven ve haç öncelikle görülmektedir. Sağ üstte uçan melek, İsa ve ayaklarını tutan adam ile ters diyagonal konumda bir üçgen plan oluşturmuştur. Meleğin bacakları ile ayakları tutan adamın vücudunun bir kısmı tuvalin dışına taşmaktadır. Sol öndeki adamın sol kolu ile İsa'nın kolu ise ayrı daha küçük bir üçgen plan oluşturmuştur ki, İsa'nın bedeninin sol tarafındaki bu iki üçgen formun kapalı geometrik yapısının, resimde uçuşan figürlerin dinamizmine karşın durağanlık oluşturduğu düşünülmektedir. İsa ve horozun baş- vücut eğim ağırlıklarının küçük kapalı üçgene yönelik olması ise bu etkiyi güçlendiren ikinci faktördür.

Chagall'ın eserinde çok koyu ve donuk renkleri kullanmış olmasının sebebinin konudaki ağırlık olduğu düşünülebilir. İsa'nın bedeni, dikkati ona yöneltmek adına en açık tonlu figürdür. İsa'nın bedenindeki kanı işaret eden kırmızı, horozun başındaki sarı ve sağdaki meleğin mavi kanadı sahnedeki en canlı renklerdir ve bunlar donuk toprak renkleri ve soğuk griler ile dengeli bir armoni oluşturmuşlardır. Ancak yine de horozun sarı renginin kuvvetinin bu dramatik sahnede onun sembolik önemini işaret eder ölçüde göze çarptığı düşünülebilir.

Bu horoz başlı adamın kurgudaki rolünü, Yeni Ahit anlatılarında İsa'yı Çarmıhtan kucaklayarak indirenin tarihsel bağlam doğrultusunda Aramatyalı Yusuf olduğu tahmin edilebilir. Yeni Ahit'teki anlatımda Mesih İsa çarmıhtan indirilirken etrafında ağlaşan insanlar yanında, onu taşıyan Aramatyalı Yusuf'un İsa'ya inancını gizleyen nüfuslu bir Yahudi olduğu belirtilmektedir. Bu şahısın toplumda inançlarından dolayı eziyet görenlere yardımcı olan önemli bir figür olduğu söylenmektedir (Sahilli, t.y.).

Bu figürü horoz başıyla ve güneşin renkleriyle simgelemiş olması Horozun Chagall'ın ikonografisinde güç, bereket, özgürlük, umut ve ışık gibi anlamlar içermesiyle paralel olabilir. Parlak sarı renginin ise yine ışık ve umutla, bereketli bir yeni doğumla örtüştürüldüğü düşünülebilir. Çarmıhın üzerinde geleneksel olarak var olan INRI yerine gördüğümüz 'Marc Ch' kelimesi burada İsa figürünün aslında Chagall'ın kendisi olduğuna işaret ediyor olabilir. Dolayısıyla sahnedeki horoz başlı adam hem Chagall'ı umutsuzluk, başarısızlık girdabından kurtarıyor, hem de

başarının, mutluluğun olduğu yeni başlangıca doğru kucaklıyor şeklinde yorumlanabilmektedir. Diğer bir anlamda da Yahudilerin zulümden kurtuluşları ve yeniden doğuşları için yardımcı ve müjdeci bir figür olarak tıpkı horoz sembolünün kültürel belleklerde yerleşmiş güneşle, ışıkla, mutlu yeni başlangıçlarla, güçle yerleşmiş ikonografisiyle örtüşecek şekilde betimlenmiş olması da mümkündür.

Üç kollu şamdan ise sanatçının eserlerinde Yahudi diniyle alakalı olan üç kollu Menora'nın temsilidir. Menora da onun ikonografisinde umutla özdeşleşmiş sembolik bir unsurdur (Floirat, 2019, s. 11-12).

Sağ üst köşedeki melek Chagall'a yardıma ilerlerken paletini ve kurumuş fırçasını getirmektedir. Burada meleğin bu desteği, hem dünyada savaşla yükselen vahşetin sanatsal yaratıcılığında oluşturduğu olumsuzluğun yok olmasına, hem de onun sanatsal üretiminin Yahudi halkını zulme karşı canlandıracağına olan inancının ifadesi olabilir. Çarmıha gerilme betimlemesi, Yahudi acılarının bir sembolü olmasının yanı sıra, Chagall'ın sanatçı kimliğindeki mücadelesinin bir metaforu olarak yorumlanabilir. Chagall'ın bu eseri yaptığı yıl olan 1941 de yazdığı "The Painter Crucified" adlı şiiri, tablosundaki çarmıh ile sanatının iç dünyasında nasıl bir ilişki içinde olduğu konusunda bizi aydınlatmaktadır;

> "Her gün bir haç taşıyorum
> Beni itiyorlar ve elimden tutuyorlar
> Zaten gecenin karanlığı beni çevreliyor
> Beni terk ettin Tanrım! Neden? …
> Kuru fırçalarıma yukarı koşuyorum
> Ve çivilerle şövaleye tutturulmuş İsa gibi çarmıha gerildim." (Rosen, 2017) (Floirat, 2019, s. 12).

1941 yılında yaptığı ve ilk bakışta İsa'nın çarmıha gerilme sahnesi olduğu anlaşılan "*Descent From The Cross-Çarmıhtan İndiriliş*" isimli eserde Chagall kendi ifadesiyle nerdeyse sanatı için bir takıntı haline gelmiş İsa ve Çarmıh temasını kullanmıştır. Sanatçının diğer eserlerinde de görmeye alışılan horoz ile beraber diğer figür ve nesneler sembolik anlamlarıyla yine sanatçının karakteristik şekilde zamanı belli olmayan, rüyadaymış hissi veren kompozisyon örgüsü içinde tuvalde yerlerini almışlardır. 'Horoz'un da içinde baş karakterlerden biri olduğu kurguda öncelikle İsa sembolüne değinmenin yerinde olacağı düşünülmektedir. Chagall bir Yahudi de olsa Ortodox Hristiyan Rusya'da çocukluğundan beri izlediği ikon resminden ilham almış ve kariyeri boyunca İsa figürünü kendi ifadesiyle 'şiirsel öğretisi modern dünya

tarafından unutulmuş büyük bir şair veya gerçek bir Yahudi şehidi' olarak bazı eserlerine yerleştirmiştir. Bu iki ayrı gibi görünen tanımlama kendi içinde öncelik bağlamında sürekli yer değiştirmiştir. Özellikle Nazi Almanyası'nın başlattığı Yahudi katliamından sonra artan insanlık zulümü ve ölümler eserlerindeki İsa'yı Yahudi şehidi tanımlamasına yaklaştırmıştır (Rosen, 2017) (Floirat, 2019, s. 13).

Bu eser de Yahudi'lere yapılan zulmün arttığı, vatandaşlığını almaktan çok mutlu olduğu Fransa'dan Amerika'ya uzayacak yolculuğunun öncesinde yaptığı bir çalışmadır. Acı çeken bütün insanlık için ızdırap duyan Chagall sanatsal yaratıcılığının da bu süreçte olumsuz etkilenmesinden muzdariptir.



Şekil 5.11 Marc Chagall, Yavru Horozu Dinlemek, 1944, Kanvasa Yağlıboya, 99*71,5 cm, Özel Koleksiyon, New York, ABD (https://www.marcchagall.net/listening-to-the-cock.jsp) Erişim Tarihi: 02.05.2021

Yahudilere zulüm yapan Almanya ve Hitler'in yenilgisiyle tekrar eski neşesine dönen Chagall'ın 1944'te yaptığı "Listening The Cockerel-Horozu Dinlemek" eseri (Şekil 5.11) iyimser hislerle dolu bir tablodur. Kanvas üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Figüratif anlatımın olduğu eserde canlı bir kırmızı renk hakimdir. Kırmızı arka plandan sadece kontür çizgisi ve renkli kafasıyla ayrılan bir yavru horoz figürü görülmektedir. Resim temel olarak alt tarafta horozun, üstte de başı erkek-kadın insan figürü olan, gövdesi de inek olan yaratığın oluşturduğu iki dairesel plandan ve arkalarındaki zıt renkli fonlardan oluşmaktadır. Hareketli kuyruğunda gizlenmiş kemancı, horozun içinde doğmaya hazır beyaz bir yumurta, ters bir ağaç, ay ve güneş kompozisyonun diğer öğelerini oluşturmaktadır. Boşluk ve doluluk dengesinin ahenkli olduğu düşünülen bir kurguyla oluşturulmuş açık formlu kompozisyonda horozun gövdesinin alt planın ortasını kaplayan yay formu ile üstteki ineğin gövdesindeki alttakine göre ters yay formu, dağınık kuyruktaki hareketi dengeleyerek izleyicinin dikkatini horozun karnındaki beyaz elipse odaklıyor. Yumurta olduğu anlaşılan bu elipsle ritim oluşturan sol plandaki yuvarlak leke diğer bir odak noktasını oluşturuyor. Tuvaldeki yay formlarına karşın dikey düzlem olarak ters ağacı ve onu destekleyen horozun sağ bacağındaki dikeyliği görüyoruz ki bu geometrinin durağanlığa devinim kattığı düşünülebilir.

Sanatçının esere verdiği ismin yaptığı çağırışımla horozun ötmekte olduğu düşünülebilir. Horozun ötüşünün bütün kültürel anlatılarda yeni günün başlangıcını, yeniden doğuşu haber verdiği önceki bölümlerde detaylı şekilde anlatılmıştır. Eril cinsine rağmen karnında yumurta taşıyan yavru horoz yeniden doğuşu, zulmün bitişini müjdeliyor olabilir. Güneşe doğru uzayan Hayat ağacı ve güneşin rengiyle yani ışıkla, umutla yanan hilal biçimli ay da yeniden doğuş sembolleridir. Üst plandaki ineğin bereketi ve güçlü yeni başlangıcı temsil ettiği düşünülebilir. Chagall'ın milliyetçiliği bilindiğinden savaştan ve Nazilerin yenilgisinden sonraya tarihlenen eserinde Yahudilere zulüm yapan Almanya ve Hitler'in yenilgisiyle duyduğu neşeyi, umuda gebe horozla, bereket sembolü ineğin başında Fransa bayrak renklerini taşıyan çiftin mutlu beraberliğiyle zaferden duyulan mutluluğu anlatmış olduğu düşünülebilir.

Yapıtlarında hep gözünde sevgi dolu ifade taşıyan horoz, taşıdığı sembolik anlamların uzantısı olarak bu yapıtta da hem eril cinsiyet sembolü olarak kırmızı rengin de güçlendirdiği bir aşk ifadesi, hem de mutlu yeni başlangıçların müjdecisi olarak sembolize edilmiş olabilir (Harris, 2014, s. 1096-1097).

Üç eserinin incelediği Chagall'ın eserlerinde kullandığı semboller dünyasında çok önemli yere sahip olan *horoz* figürünün, sanatçının tarihsel geçmişinden, yaşadığı toplumun kültürel belleğinden süzülmüş anlamlarla eserlerinde yer bulduğunu görüyoruz. Dini ritüellerde güneşi, ışığı, ateşi simgeleyen horoz, Chagall'ın eserlerinde genellikle bu eserlerde olduğu gibi ya aşıklarla beraber veya İsa Mesih'i kurtardığı için kutsal, yeniden doğuşu müjdeleyen, ışık ve zaferin sembolü olarak kullanılır. Sanatçının sembollerin anlamları sorulduğunda verdiği cevap, onların hiçbir şeyi ifade etmediği, sadece plastik değerler olarak eserlerinde yer edindikleri üzerine de olsa, bir diğer ifadesinde; önceden kararlaştırılmış veya düşünülmüş sembolleri kasıtlı olarak hiçbir şekilde kullanmadığını, izleyicinin eserlerinde gördüğünü iddia ettikleri sembolleri istedikleri gibi yorumlamalarında sakınca olmadığını söyleyen sanatçının sembol gruplarıyla ürettiği her eserinde metaforlar aramak mümkün olabilir (Yılmaz, 2011).

5.1.7. **ÉDOUARD PIGNON (1905-1993)**

Eserin isminin yaptığı çağrışım bir horoz dövüş sahnesi olduğunu düşündürmektedir. (Şekil 5.12) Soyut ve lekesel anlatımla çalışılmış resimde geniş fırça darbeleri belirgindir. Dikey kullanılan tuvalde desen yoğunluğu üst planda hissedilmektedir. Aşağıdan yukarı ilerleyen eğrisel çizgiler sol ve sağ planlarda ortaya göre dış bükey biçimler almışlardır. Bu hareketin odağı desenin de yoğunlaştığı üst plana çektiği düşünülmektedir. Resimdeki doğasal olmayan formları figürtif tanımlama ihtiyacı izleyicinin orta plandaki formu, ibikleri sağa doğru uzamış yüzü aşağı dönük bir horoz başı olarak algılamasını sağlayabilir. Sahneye ve savaşa hakim görünen bu horozun solda bacakları olduğu düşünülen ince siyah çizgilerin dibinde, başı ve gövdesi yere serilmiş bir diğer horozun varlığı algılanabilir. Bu yatay hareket kompozisyonda dikey-yatay dengesini de oluşturmaktadır. Üst plandaki eğrisel hareketlerin de bu yaklaşımla havalanmış kanatlar olduğu düşünülebilir. İncelen kalınlaşan lekelerdeki yer yer ritmik zigzaglar, kısa- uzun diyagonaller güçlü bir devingenlik hissi uyandırmaktadır. Fondaki kırmızı renk sahnedeki şiddeti tarif ederken, yeşille yaptığı kontrast ve soğuk griler ile siyahlar enerjiyi yükselten renk unsurlarıdır. Resmin bütününe yayılmış dalgalanma ve yükselme hissinin ise tansiyonu arttırıcı önemli bir öğe olduğu söylenebilir.



Şekil 5.12 Édouard Pignon, Horoz Dövüşü, 1969, 81*60 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya , Yer Bilinmiyor (https://www.mutualart.com/Artwork/COMBAT-DE COQS/B91868A1AC4AF986) Erişim Tarihi: 02.05.2021

1950'lerden itibaren horoz temasını eserlerinde biraz da savaşın getirdiği belirsizliklere karşı yükselen yurtsever dürtüleriyle kullanan Fransız sanatçılardan biri olan Édouard Pignon, "Çocukluğumda tanıdığım bütün horozları hatırlayarak çizdim." dediği horoz dekorlu seramikler de yapmıştır. Dışavurumcu üslubu kullandığı horoz dövüşlerinde ise kullandığı renk çeşitliliği ile istikrarlı biçimde çizmeye devam ettiği dövüş sahnelerinde uzmanlık seviyesine ulaştığı düşünülmektedir ("Grande assiette", 2013).

Édouard Pignon için bir imza niteliğinde olan "horoz dövüşü" resimlerinin kökeni, büyüdüğü madenci kasabasındaki horoz dövüştürme geleneğinden gelmektedir (Gorrée, t.y.).

Édouard Pignon'un doğup büyüdüğü Fransa'nın Marles-les-Mines isimli madenci kasabasında horoz dövüşleri, özellikle madenciler tarafından tercih edilen oldukça yaygın bir eğlence biçimiydi. Sanatçı savaşın ardından kaosun yaşandığı dünyada sosyalist fikirlere yakın bir çevrede, proleteryayı destekleyen popüler bir sanat dili oluşturma çabası içindeydi. Sosyalist gerçekçi bir üslubu benimsemiştir. 1958 yılında çocukluğunun geçtiği Marles-les-Mines kasabasına özellikle horoz dövüşlerini izlemek için sık sık gitmeye başlamıştır. Bu dövüşleri şu şekilde aktarmıştır; "İki yıl boyunca haftada iki kez horoz dövüşüne katılmak için kuzeye gittim. Etrafımda bir kalabalık vardı. Dövüşler sırasında bahislerin yükselişinin olağanüstü gürültüsünü, dumanı, küçüklerin şakalarını, çocukların ulumalarını dinlemek...Öğleden sonra bazen kırk kavga oluyordu. Bu gerçek bir savaş, çılgın bir doğaydı. Çarpışmanın bu şiddetini ifade etmek için çok daha hızlı bir çizim gerekiyordu. Arka arkaya dört veya beş saat çalıştım. Bütün bu notlar, hareket sırasında yapılan bu çizimler dövüşe bağlı olarak bana bir form repertuarı verdi. Doğrudan gerçeklikten kaynaklanan ifade edici biçimlerdi ve bunlar benim için tam bir savaştı." Pignon'un daha sonra İtalya'da bulunduğu dönemde yöneldiği buğday harmanı teması da temelde horoz dövüşlerine benziyordu. Kendi ifadesiyle harmandaki saçılım hareketi, horoz dövüşündeki bütün hareket unsurlarıyla benzer bir görsellik taşıyordu. Harman çizimlerinde sanatçı sabahları beşten öğleden sonra bire kadar güneşin altında harman yapan insanların hareketlerini yakalamaya çalışmıştır. Saman yığınları arasında ellerinde büyük çatallarla koşan adamların bir savaş meydanındaki süngülü askerlere benzediklerini söylemiştir. Temelde biçimsel olarak buğday harmanı, horoz dövüşleri ve savaşlar arasındaki benzerlik ve devamlılığın önemine işaret eden sanatçı, hepsini bir nevi horoz dövüşü olarak kabul ettiğini de belirtmiştir. Daha sonra tema olarak ele aldığı dalgaların da horoz dövüşleriyle başlayan ritimsel biçimler serisinin devamı niteliğinde olduğunu ifade etmiştir (Édouard Pignon, t.y.a).

İzlenimlerine ve iç dünyasına göre resimlerini yapan Edouard Pignon seyircisini memnun etmeye odaklanmak yerine, sadece kendisini ifade etmeye yönelmiştir. Başkası için herhangi bir vaad taşımayan resimlerini, kendisini tanıyabilmesi ve kafasından çıkanlara hayat verebilmesi için bir araç olarak görür (Gorrée, t.y.).

Edouard Pignon yaşadığı coğrafyadaki kökleşmiş bir geleneğe olan aşinalığının, bir sanatçı gözü hassasiyeti ve yoğun gözlemiyle birleşmesi sonucu, istikrarlı şekilde araştırdığı ritimsel formlarla bir anlamda dövüş sırasındaki hareketin kimyasını çözme

gayretiyle oluşturduğu dövüş sahnelerini soyut dışavurumcu üslubuyla yorumlamıştır. Sanatçının gözlemleriyle bizzat içinde yaşayarak tasvir ettiği horoz dövüşlerindeki duygu yoğunluğu vahşetin boyutlarını gözler önüne sermektedir. Birbiriyle savaşan ülkelerin, insanların dünyaya hakim olduğu dönemde yaşayan diğer sanatçılar gibi seçtiği temayla harekete gönderme yaptığı gibi bu devinimin müspet-menfi sonuçlarını eleştirel yaklaşımıyla savaşın yarattığı vahşetle özdeşleştirmiş olabilir. "Tavana, yerlere dağılmış parçalar, çığlıklar, kafalar, dramatik gölgeler, savaş ve ölüm, bir kalp kırıklığı atmosferiydi." şeklinde kendi ifadeleri de bu yaklaşımın sebebidir (Gorrée, t.y.).

5.1.8. **IVAN GENERALİC (1914-1992)**

Eserin isminden sahnenin ölümle ilgili olduğu anlaşılıyor (Şekil 5.13). Yemyeşil bir arazide on üç beyaz-sarı yanan mumla çevrili bir yerde yatan ölü olduğu düşünülen bir adam figürü görülmektedir. Adam sol köşeden düzleme verev bir doğrultuda sağa doğru yatmaktadır. Hemen yanında izleyiciye göre sağ tarafta boynunu aşağı doğru eğmiş, yüzü de yere dönük bir horoz bulunmaktadır. Sol üst köşede yanında kuru, karanlık, yapraksız bir ağaç olan kırmızı çatılı yüksek gri bir ev ve önünde ikisi erkek, ikisi kadın dört insan figürü vardır. Erkeklerden beyaz ceketli olan elleriyle yüzünü kapamaktadır. Sağ alt kısımda ise büyük renkli bir horoz görülmektedir. Sağ üst köşede çok sayıda küçük köy evi ve ağaç grubunun arasından geçen geniş yataklı bir nehir resimdeki ufuk çizgisine paralel ilerleyip daha sonra hafifçe dönerek soldaki evin arka tarafındaki boşluğa doğru yönelmektedir. Resmin sol tarafındaki sahneyle sağdaki canlı renkle betimlenmiş bölgenin arasını kesen koyu renkli dikenli teller, ufukta sola doğru aktığı görülen ırmağın kıyısı boyunca devam edip, aynı onun çizdiği rotayı takip ederek evi, insanları ve horoz ile yerdeki adamı içine alacak biçimde evin arkasına doğru uzanmaktadır. Bu bölünme adamın yattığı alanla diğer bölümün belki de iki ayrı dünya gibi yorumlanmasını sağlamaktadır. Sol taraftaki açık yeşil renk hakimiyeti, dikenli tellerin bu bölüme yakın planının arkasında, vaha gibi görünen bölgeden önce kontrast oluşturan oldukça karanlık bir alan görülmektedir. Oysa vaha gibi görünen alan çok aydınlık, pastel tonların hakim olduğu huzur hissi veren bir görünümdedir. Ama karanlık sularda da yer yer hafif aydınlıklar görülebilir. Adamın etrafına yerleştirilmiş on üç adet yanan kırmızı alevli sarı mum görülmektedir. Çevresinde ise yeşillik üzerinde yer yer koyu lekeler belirtilmiştir. Yerde sırt üstü

yatan adamın yanındaki horoz resimdeki bütün diğer elemanlara göre oransal olarak büyüktür ve kırmızı ibik ve sakalları, rengarenk tüyleri, kuyruğu ile diğer unsurlara göre ayrıntılı çizilmiştir. Sırt üstü yatan, Parmakları gövdesi üzerinde kenetlenmiş, ayakları çıplak, siyah bir gömlek, kahverengi ceket ve koyu gri-kahverengi paçaları yırtık bir pantolon giyinmiş adamın gözleri beyaz dikdörtgen kumaş gibi bir şey ile örtülmüştür. Traşsız yüzü ve kapalı dudakları fark edilebilir. Cildi kara sarı denilen toprak rengine bürünmüştür. Resmin geometrik kompozisyonunda adamın ayaklarının dibindeki mum ile başlayıp, başında köşe açısını tamamlayan büyük bir üçgensel alan görülmektedir. Horozu da içine alan bu plan izleyici için odak noktasını belirler. Solda bina ve adamların olduğu grup ile sağda vahanın olduğu bölüm üçgenin dışındaki kompozisyonun denge unsurlarıdır. Bu keskin düzlemleri bir yaya gibi bölen çit ise izleyicinin odağını öndeki sahneye toplayan ikinci bir unsurdur. Vaha bölümündeki ağaçların yuvarlak formları ise ritimsel bir dinamizmi ifade etmektedir.



Şekil 5.13 Ivan Generalic, Virius'un Ölümü, 1959, Cam Üzeri Yağlıboya, 4,90*6,20 cm, Hırvat Naif Sanat Müzesi Koleksiyonu-Hırvatistan, (Sumpor, 2014, s. 235)

Adamın koyu renk giysisiyle beyaz yüz örtüsünün oluşturduğu kontrastın anlatımın duygusal boyutunu güçlendirdiği düşünülebilir. Horozun ibiğindeki ve

bedenindeki kırmızı dikkati yoğunlaştırdığı gibi, soldaki binanın çatısında, kadının eteğinde, mumların alevinde ve silik de görülseler sağdaki vahanın ortasındaki evlerin çatılarında izleyicinin dikkatini yönlendiren renksel çözümlerden olduğu düşünülebilir.

20. yüzyılda soyut akımların etkisinin bütün dünyada etkin olduğu dönemde yöneldiği figüratif resmin bir uzantısı olarak değerlendirilebilecek *Naif* üslupla bir ekol oluşturan, dünyadaki Naif Sanat'ın en önemli temsilcilerinin başında gelen Hırvat ressam İvan Generalic'in eserleri izleyenleri şiirsel bir dünyaya sürükler. Yaşamını sürdürdüğü Podravina ovasındaki Hlebine köyünde akademik bir eğitim sürecinden geçmeden ürettiği resimlerinde, köy yaşamından sahneleri naif fırçasıyla, teatral bir anlatım dili ile tuvaline aksettirmiştir. Yerel motiflerden ilham alarak ürettiği eserlerini daha çok tuval ya da kağıt yerine cam üzerine uygulamıştır. "Bu teknikle daha taze renkler elde edebileceğimi ve daha fazla ayrıntı ekleyebileceğimi fark ettiğimde cama geçtim. Cam üzerindeki renkler daha güzel, daha aydınlıktır. Tuval bir şekilde renklerimi yuttu, donuk görünmelerine neden oldu ve ayrıca istediğim tüm detayları gösteremedim. Kanvas çok kaba bir malzemedir ve saf bir resmi tamamlayan tüm bu ince noktaları yapmanın imkansız olduğunu gördüm." sözleriyle bu malzemeyi tercih sebebini açıklamıştır (Schwab, 1979).

Kurguladığı kompozisyonlarında yarattığı mistik ve efsanevi atmosferi, yerel yaşantısındaki motifler, bir Hırvat köyünün-köylüsünün gündelik yaşantı sahneleri, mevsimsel değişen pastoral görüntüler ve bunların hikayesel anlatımlarıyla zenginleştiren, renkleri de formlarının yorumlayıcısı olarak seçen Generalic, 1950 li yıllardan itibaren şiirsel gerçeklik yerine bu süreçte keşfettiği renksel ilişkileri de kullanarak, daha fazla kurgu ve sembolizme yönelmiştir. Bu süreçte gördüklerinden ilham almaya devam etse de, kavramsal imgeleri görünenin ötesine geçmiştir.

Generalic'in yapıtlarında sıklıkla kullandığı sembollerden biri de horozdur. Bu figürü İvan Generalic'in önderliğinde açılan Hlebine Okulu'ndaki sanatçıların çoğu ondan esinlenerek kullanmıştır. Kültürel belleklerde güneşle özdeşleştirilen, gün doğumu ve şafağı müjdeleyen horoz, Generalic için öncelikle köy yaşantısının temel unsurlarından biridir ve anatomik özellikleri ve renksel zenginliğiyle plastik anlamda değerlidir.

Sanatçının horozlara karşı duyguları kendi ağzından şu şekilde ifade edilmiştir ;

> “ Horoz bahçemizdeki hayvanların en iyisiydi. Sahip olduğu renklerden dolayı en çok onu çizmeyi severdim. Dalın üzerinde, evin üzerinde, çingenelerin oyunlarında ve daha başka mümkün olan her biçimde onu resmettim. O köylülerin dostudur, sohbet arkadaşıdır.” (Sumpor, 2014, s. 161).

Generalic’in horoz sembolünün ilişkilendirildiği bir diğer bağlantı ise 16. yüzyıldan kalan bir efsaneye dayanmaktadır. Hırvatistan kültüründe özellikle Podravina bölgesinde, günümüzde *Picokijada* isimli şenliklerle kutlanan, *Picoki* denilen yavru bir horozun kahramanlığını anlatan efsanede horoza atfedilen önem bilinmektedir. (Bu efsane çalışmanın 3.2.1 Bölümünde Tek Tanrılı Kültürler-Hristiyanlıkta Horoz İkonografisi metninde anlatılmıştır.) Dolayısıyla kültürel belleklerde de yeri önemli olan horozun yerel bir sanatçının eserlerinde belirmesi, üstelik gündelik yaşamının bu derece içindeyken oldukça doğal görülmektedir. Ancak Generalic’in eserlerinde horozun taşıdığı anlamın efsanedeki hikayeden ayrı olarak daha çok güneşle, yeni günün başlangıcıyla ve köy yaşantısıyla ilişkilendirilmesi daha isabetlidir. Değerlendirmenin bu yönde yapılmasında etkili olan en önemli faktör ise İvan Generalic’in torunu olan Goran Generalic’le mail yoluyla yapılan görüşmeye dayanmaktadır. Goran Generalic’in ifadesine göre büyükbabası İvan Generalic horozları kırsal yaşantının bir uzantısı ve yeni günün habercisi olarak resmetmesinin yanı sıra, çocukluğuna dair anlattığı ve kendisinde çocuksu intikam duygularını canlandıran eski bir hatıranın da bu eğilimde rolü olduğunu eklemiştir. Hatırasına göre sanatçının babasının çiftlik işlerinde çalıştırmak için sabahın erken saatlerinde odasında ötüştürdüğü horoza atfen bu intikam duygusu yerleşmiş ve tuvalinde mizahi bir dille çarmıha gerilip, boynu kırılarak diyetini tamamlamıştır (G. Generalic, Kişisel İletişim, 01.02.2021).

The Death Of Virius - Virius’un Ölümü yapıtı sanat tarihçileri tarafından sanatçının en önemli eserlerinden biri olarak görülmektedir (Şekil 5.13). Resimlerinde sembolik ve fantastik unsurlar ile savaş sonrası atmosferin yaklaştırdığı sosyalist gerçekçiliğin etkisinin olduğu dönem aralığında, 1959 yılında yapılan eserde sahnenin ortasında yatan ölü adam eserin isminde zikredilen Mirko Virius’tur. Generalić'in arkadaşı ve köylü bir ressam olan Virius, 1943'te Zemun'daki faşist toplama kampında Nazi askerleri tarafından kominist fikirleri sebebiyle öldürülmüştür. Bu eserde Virius’un aynı yerel geleneklerdeki gibi koyu renkli giysileriyle adeta Mesih İsa gibi

yerde yatmaktadır. Mezarın yeri bilinmediği için bu trajik olay tamamen Generalić' tarafından yorumlanmıştır (Sumpor, 2014, s. 243).

Tamamı mecazi olan yapıt zamansız bir boşlukta geçiyor hissini uyandırabilir. Virius bir yeşillikte ölmüş olduğu için yüzü toprak rengini anımsatan kara sarı bir renge bürünmüş halde yatarken, ölünün cenazeye kadar yüzüne beyaz bir bez örtmenin yörede gelenek olması sebebiyle yüzüne beyaz bez örtülmüştür. Virius'un yüzündeki tektonik renklerin öbür dünyayı çağrıştırdığı düşünülebilir. Resmin en önemli detayı, gösterilen diğer her şeyin üzerinde defalarca büyütülmüş büyük, renkli bir horozdur. Horozun aşağı dönük başının bu ölüm karşısındaki psikolojisini gösterdiği düşünülebilir. Virius'un bir horozu olduğu da kaynaklardan öğrenilmektedir (Sumpor, 2014, s. 257-258).

İzlediğimiz bu manzaranın Zemun olmadığı da kaynaklarda belirtilmiştir, Podravina da olamaz. Çünkü Generalic Podravina'yı eserlerinde asla resmetmemiştir. Çünkü her zaman kendi kişisel manzarasını yaratmıştır (Crnković, 2005, s. 7).

Cesedi her yönden çevreleyen yanan mumların, dramatik hava yarattığı düşünülebilir. Mumlardaki ateş renginin kırmızı olarak betimlenmesi tarih boyu ilahi gücün sembolü olarak ateşin kabul edilmesine gönderme olabilir. Ateş bütün diğer elementler arasında dönüşüm aracıdır. Işığıyla aydınlığı sembolize eder. Ayrıca mum yakmak dua anlamı taşır (Yıldırım, 2018, s. 3).

Bu açıklamadan hareket ederek mumun ateşiyle hem sahnedeki dramaya eşlik ettiğini, hem bir dua olduğunu, ayrıca sonsuzluğa giden ruhun dönüşerek arınacağına işaret edilmiş olabilir. On üç tane var ve bu sayı, popüler inanca göre bir kazayı, uğursuzluğu, bir felaketi haber verdiğinden, bu sahnenin dramını daha da vurgulamaktadır. Arka plandaki insanların ölen kişi için üzüldükleri düşünülebilir. Bu özellikle büyük bir üzüntü ifadesi olarak ellerini yüzünün üstünde tutan soldaki figürün duruşuyla anlaşılabilir. Generalic'in oldukça tiyatral bir hava oluşturduğu düşünülen sahnede sol arkadaki evin Virius'un kaldığı kampın bir sembolü olduğu düşünülürse, bu küçük insan grubu mahkumları, dolayısıyla ölüm adaylarını da sembolize ediyor olabilir. Binanın arkasındaki çıplak ağaç da yemyeşil peyzaja uyumsuz bir kuruluk, cansızlık ifade ettiği için ölümü sembolize edebilir. Virius'un bulunduğu geniş yeşil çimenli alanı çevreleyen dikenli teller bir bakıma kampın bulunduğu alanı dış dünyadan ayırır. O dünya Generalic'in sembolize ettiği içinden suların aktığı yemyeşil bir cennet köşesidir. Ya da yaşamın canlılığının sembolüdür. Virius'un yattığı yer-sol-cehennem ise, orası -sağ taraf- cennet olarak düşünülmüş olabilir. Ve cehennemde

sırtüstü yatan Virius'un yanında etrafındaki her şeye göre abartılmış bir görkemi olan, Virius'un en sevdiği horoz, dostunun yasını, başını eğerek, çaresizce tutmakta. Tuvaldeki herşeyden daha parlak renklere sahip olan horozun eserdeki bu ayrıcalıklı konumunun, Virius'un ve diğer taşralıların gündelik evcil hayvanı olmasından daha derin sembolik anlamlar taşıdığı düşünülmektedir. Şafağın, doğumun, yeni başlangıçların habercisi olan horoz, mecazi olarak gece ile gündüzün, cennet ile cehennemin karşılaştığı noktada dünyevi olanı, yaşamı, ışığı vurgulamış olabilir. Dini yorumla yapılan okumada ise, ölen kişinin ruhunun öte dünyada tekrar dirilişinin müjdecisi olduğu söylenebilir. Ancak daha makul bir yaklaşımla, rengindeki parlak kırmızılar ve tuvale ritmik şekilde dağılmış diğer kırmızılarla beraber canlılığı desteklediği söylenmelidir. Eserdeki diğer renk detayları da horozla verilmek istenen mecazı kuvvetlendiriyor. Ölümün olduğu sol taraftaki karanlık, cansız renkler, yerlerdeki yer yer koyu lekeler, yaşamın olduğu sağ arka plandaki pastel renkler. İnsanların giysilerindeki renkler de genel armonideki renk ritmini oluşturan unsurlardandır. Resimdeki yoğun yeşillerin, gökyüzünde yeşile yakın turkuazın, tepelerdeki ağaçlardaki yeşillerin yaşam prensibiyle, uyanış ve ölümsüzlükle ilişkili olması sebebiyle, Viriüs'ün ölümünün trajedisine rağmen, kötülük ve ölüme karşılık yeni başlangıçların, yaşamın, umudun, uyanışın yakın olduğunu hissedebiliriz. Yanan mumların da yeniden dönüşümün, doğuşun sembolü olarak kullanılmış olması da mümkündür.

Generalic'in burada ifade ettiği sayısız sembolik yaklaşımın, çeşitli halk inançlarının, hikayelerin ve Hıristiyan mitolojisinin de bir sentezi olduğu düşünülmektedir.



Şekil 5.14 Ivan Generalic, Çarmıha Gerilmiş Horoz, 1964, Cam Üzeri Yağlıboya, Hırvat Naif Müzesi, Hırvatistan

Eserde, Hz. İsa'nın gerildiği çarmıh benzeri bir üçgen ağaç direkte asılmış olan kırmızı-beyaz bir horoz görülmektedir (Şekil 5.14). Ön plandaki sapsarı başaklar da ilk anda horozla beraber dikkat çekici ana unsurdur. Horozun arkasında uzaklarda aydınlık bir köy manzarası görülmekte, horozun bulunduğu yakın planda ise gökyüzünü karanlık, kasvetli bulutlar kaplamaktadır. Horozun kesilmiş boynunda kan lekesi vardır. Ancak horoz ya henüz ölmemiştir ya da ölmüşse bile gözleri kapanmamıştır. Ağaç direklerin üzerinde İsa'nın çarmıhındaki gibi bir yazı dikkate çarpar. Yazıda bilinen INRI yazısı yerine sanatçının isminin baş harfleri ve yapılış yılı yazmaktadır.

Eserin biçimsel analizinde, başakların en ön planda oluşturduğu yatay düzlem ile onun paralelindeki çarmıha gerili beyaz kağıt ile arkadaki manzaranın yatay

düzlemleri, çarmıhın ve horozun kanatlarındaki sağ ve sola açılan verevlerle desteklenmektedir. Böylece resimde birbirini kesen dört yönlü üçgen alanlar oluşmaktadır. Öndeki oransal olarak iri görünen başaklar ile arkada oldukça küçük görünen ova perspektif ilkesiyle derinlik hissini oluşturmaktadır. Başaklardaki hareketli yönler ritim duygusuyla resme dinamizm katmaktadır. Başaklardaki hareketliliği kuyruk ve kanatlardaki hareketler dengelemektedir. Horozun sol öne uzanmış paralel düzlemde gergin ayakları ile boynu ve çarmıhın bacaklarındaki paralellik ve sağ taraftaki kuyruğun yay formuyla, kanatlarındaki yay formlar birbirlerini dengeleyici geometrik unsurları oluşturmaktadırlar. Bu geometrik biçimlerin dengeli şekilde tuvale yerleştirilmesiyle izleyicinin odağı horozun sarkan kesik boynu ve açık gözlerinde toplanmaktadır. Ayrıca çarmıhın ağaç bacaklarından izleyciye göre solda olanın üzerindeki yukarı yönlü çıkıntı da, horozun acıklı görüntüsüne işaret etmektedir. Gergin pençelerin ise gerilim hissini arttırdığı düşünülebilir.

Bu sahnedeki etkinin diğer unsuru olan renkler ise Generalic'in de ifade ettiği üzere onun 'düşüncelerini ve duygularını' ifade etmenin başlıca aracı olmuşlardır. Ona göre renkler sevinç, acı, hassasiyet, ani şiddet, güç veya ölümden bahsetmelidir (Schwab, 1979).

Generalic eserlerinde horoz figürünü kurguladığı sahnelerde şekilden şekile sokmuştur. Çatılarda şarkı söyleyen horoz, kimi zaman çatılarda hemcinsiyle kavgaya tutuşmuş, kimi zaman köy halkına yangını duyurmuş, güneş tutulmasında köylülerin doğa olayı karşısındaki şaşkınlık ve hayretine dahil olmuş, köy yaşantısında insanların yaşamlarındaki doğal seyrin içinde onların arkadaşı konumunda görüntülenmiş veya burada ve 1959 da çalıştığı *Asılmış Horoz* yapıtında olduğu gibi korkutucu bir felaket sahnesinin içinde baş rolü almıştır. Horoz önceki tahlilde değinildiği gibi görsel zenginliği sebebiyle olduğu kadar, kültürel ve geleneksel sembolik karşılıkları olduğu için de sanatçının yapıtlarının konusu olmuştur. Ancak burada diğer bütün sembolleştirmelerdeki olumlayıcı rollerden farklı olarak horoz olumsuz duygular uyandıran bir sahnenin parçası olduğu fark edilmektedir. Önceki tahlilde sanatçının torunuyla yapılan görüşmede ifade edildiği üzere, sanatçının çocukluk anılarında yer etmiş ve horoza mizahi bir intikam duygusu beslenmesine sebep olmuş hatırasının uzantısı olarak, sanatçının intikam andının bir neticesinin bu kurgularda etkili olduğunu düşünüyoruz. Sanatçının kendi ifadesinden alınan bir alıntıya burada değinmekte fayda var: “Bu horozu çarmıhta asılmış haliyle hayal ettim, sonra onu

gerçekten böyle bir ağaca astım, sonra ona baktım ve boyadım. Resimde çok az manzara var. Podravina'da bir horoz temel bir besin maddesidir, her zaman her yerde, çöldeki deve neyse burası için de horoz öyle. Benim resmimde ise güzel bir rengi var; Üstüne, bir kağıda ismimi ve yılını yazdım. Burada da belki bir sembolizm var, bu horozun o sembolik dramatik derinliğine benzer şekilde (…)" (Sumpor, 2014, s. 157-158).

Bu yaklaşım bağlamında ölmekte olan horozun izleyiciyi uyarmak ve sahnedeki dramı yansıtsın diye canlı kırmızı ile boyandığı düşünülmektedir. Kanat ve kuyruklarındaki beyazlar zıtlık etkisiyle kırmızının ifade gücünü arttırır. Öndeki sarı başaklar ile arkadaki gökyüzündeki geniş mavilik sıcak-soğuk dengesi açısından önemlidir. Arkada uzakta görünen ve ufka doğru silikleşen yeşil ovalık alan bu sıcak-soğuk dengesinde perspektif ve derinlik açısından ikinci bir yumuşatıcı denge unsurudur.

Crucified Rooster-Çarmıhtaki Horoz'un (Şekil 5.14), Generalic'in eserlerinde çocuksu hatıralarının ve yaşamının folklorik unsuru olması dışında, onun tematik gelişim evrelerinden savaş sonrası dönemde fikri olarak daha çok yöneldiği sosyalist gerçekçilik bağlamında da mesajlar içerdiği düşünülebilir. Buradaki ikonolojinin Hristiyan dini ile bağlantısından dolayı, Çarmıhtaki horozun İsa ile özdeşleştirildiği düşünülmektedir. Açılmış kanatlar uçmakta olan, bir anlamda özgürleşecek ruhu simgelemektedir. Bu bağlamda İsa'nın bu dramatik sahnesinde bulutlar ve kararan gökyüzünün kasvete eşlik ettiği düşünülmektedir. Doğa da bu sonuç için hüzne boğulmuştur. Ancak ufuktaki aydınlık bu kasvetin sonrasındaki aydınlık geleceğe duyulan umudu simgeleyebilir. Horozun gözünün kapanmamış olması da her türlü olumsuz şartlara rağmen yaşam ve diriliş umudunu desteklemektedir. Ön planda oransal olarak neredeyse tuvalin bütününde baskın olan sarı başakların dinsel bağlamda ikonolojik olarak Meryem Ana'nın bereketini sembolize etmesi, aynı zamanda sarı başakların İsa'nın fedakarlığıyla kazanılan yeniden doğuşu temsil etmesi, eserde kullanılan bütün diğer yeniden doğuş imgeleriyle birleşerek, sanatçının horozun ödediği diyetle- ki horoz zaten her durumda bir yeniden doğuş sembolüdür- ulaşılacak güzel yarınlara gönderme yapmasını sağlamaktadır (Osmanoğlu, 2018, s. 5, s. 46-47).

Çarmıhtaki Horoz ile Generalic'in savaş sonrası dönemde her şeyin yeniden inşa edildiği bir dünyada çocukluğunda intikam yemini ettiği horoza ödettiği diyetle, yeni

ve aydınlık gelecek umudunu da sembolize etmiş olması sanatçının etkisinde kaldığı sosyalist gerçekçiliğin de bir yansıması olabilir.

5.1.9. **WOLFGANG LETTL (1919-2008)**

Eserde horoz kafalı ve askeri üniformalı bir adam zemini eşit büyüklükte karo taşlarla kaplı çok büyük bir alanda izleyiciye yakın bir planda görülmektedir (Şekil 5.15). Karo taşlar perspektif esaslarına göre oldukça uzakta görünen 'U' şeklindeki binaya doğru daralarak devam etmektedir. Bu bakışla bina olduğundan daha uzak görülmektedir. Binanın sağ ve sol iç köşelerinde atlı heykeller ve ortalarındafıskiyeli bir havuz vardır. Adamın bacakları arasından devam eden çizgi arkadaki binanın tam merkezinde duran fıskiyeli havuzla birleşerek arkadaki yapıyla ön sahnenin bağlantısını kuvvetlendirmektedir. Arka planın dörtte üçlük alanını çok bulutlu ve grimsi bir gökyüzü doldurmaktadır. Önde horoz başını soluna çevirmiş, sağ elini önde üniformasının içine sokmuş, çizmeli ayakları biraz aralık ve poz verir biçimde durmaktadır. Öndeki figürün dikey olarak eşit şekilde ikiye böldüğü sahne, arkadaki binanın yatay düzlemiyle dengeli bir kompozisyon oluşturmaktadır. Binanın yatay düzlemi resmin alttan dörtte birlik alanına isabet etmekte ve gerek yakınlık, gerekse renkler itibariyle öne çıkan figürü oluşturduğu ağırlık noktasıyla dengelemektedir. Binanın izleyiciye yakın olan simetrik iki ucu da ritim oluşturmaktadır. Horozun yan profilden görünen tek gözü ve sıkıca kapalı gagası ile ciddi bir bakış sergilediği anlaşılmaktadır. İbik kıvrımları, sakalı ve omuzlarına bir yaka gibi düşen boynunun dilimleri ritimsel bir armoni oluşturur. Adamın apoletli yeşil ceketi, sırmalı düğmeleri, pantolonu ve çizmeleri asil bir imaj oluşturduğu düşünülmektedir. Bakışındaki ifadenin de bu asaleti desteklediği düşünülebilir. İbikteki kırmızı renk ile yeşil ceket resmin en sıcak ve canlı olmakla beraber birbirine zıt iki rengidir. Bu kontrastlık resimde odak noktasını da işaret etmektedir. Onun dışında soğuk gri maviler, mor çatılar donuk bir atmosfer yaratmaktadır. Resmin büyük çoğunluğunu oluşturan krem renginin zemin, bina ve pantolonda kullanılması da birbirlerini destekleyen ahenk unsurudur. Resimdeki tek koyu nokta çizmelerdir. Pantolon ve zemin arasında kontrast oluşturmuş ve derin perspektifli sahnede adeta bir çivi gibi izleyicinin odağında figürü sabitlemiştir.



Şekil 5.15 Wolfgang Lettl, Horoz Olmak İçin 13 Girişim, 1978, 35*32,5 cm Kartona yağlıboya, Florian Lettl Koleksiyonu, Augsburg, Almanya

İkinci Dünya Savaşı yıllarında sanat kariyerini gerçekleştiren Wolfgang Lettl, Alman ordusu mensubu olarak bulunduğu cephede de sanatsal üretimlerine devam etmiştir. Savaşın yıkıcılığının, vahşetin, ölümün içinde olmanın insan ruhunda yarattığı olumsuz psikolojiyi yaşayan bütün insanlar gibi o da kendi payına düşeni seçtiği imgelerle sanatsal üretimlerine aktarmıştır. Sürrealizmin etkisi altında ürettiği yapıtlarında kullandığı sembollerin kaynaklarını şu şekilde aktarmıştır;

> "Sürrealizmin bilinçdışından elde etmeye çalıştığı görüntüler mitlerden, rüyalardan ve masallardan beslenir, gerçekçi olmayan bu imgeler akılla kavranamazlar ve bu yüzden bazen kafa karıştırıcı olabilirler…mitlerin bahsettiği devler, tanrılar, cennet, yeraltı dünyası gibi imgeler resimlerimde semboller olarak ortaya çıkarlar".

Sürrealistlerin sembollerle aktardıkları bu imgeler, fizik kurallarının da dışına çıkarak birbirleriyle ilişkisiz gibi görünen biçim ve nesnelerin bir araya gelmesiyle, bazen perspektif bir derinlik içinde sunulmasıyla resimsel düzlemde yerlerini alırlar. Felsefik derinlik taşıyan bu çok katmanlı yapı, izleyiciyi sorgulama ve düşünmeye yöneltir ("The Surrealism Website", t.y.).

Wolfgang Lettl, 1977-1978 yıllarında *Horoz Olmak İçin 13 Girişim-13 Attempts to Become a Rooste*r isimli seriyi üretmiştir. Seri gerçeküstü bir özgeçmiş olarak kabul edilmektedir. Serinin 5 numaralı eserinin (Şekil 5.15) Chateau de Malmaison'un (1. Napolyon ve eşi Josephine'in Paris'teki ikametgahı) önünde resmedilmiş askeri giysili ve horoz başlı bir soylunun temsili olduğu bilinmektedir. Bu eserde başının horoz olması dışında, Fransız ressam François Gerard (1770-1837) 'ın 1804 de 1. Napolyon'u resmettiği portrenin aynısıdır. Sanatçı eserle ilgili yorumunda Napolyon'a duyduğu hayranlık yanında kendisini onunla fiziki olarak özdeşleştirdiğini, daha doğrusu bunun böyle olmasını hayal ettiğini belirtmiştir ("Google Arts & Culture", t.y.).

Resimdeki poz 1.Napolyon'un alçakgönüllü cesaret ve centilmenlikle özdeşleştirilen iyi bilinen pozudur (Salik, 2017). Lettl Gerard'ın tablosundaki Napolyon'un aynı pozunu resmederken, Meydanda, renklerde ve adamın postüründe bazı değişiklikler yapmıştır. Renklerin daha griye döndüğü ve bu şekilde horozun sakal ve ibiklerinin ihtişamının öne çıktığı bir görünüm yakalamıştır. Cekette yeşil rengi kullanarak adalet, istikrar, azim ve iktidarı, ayrıca refahı ifade etmek istediği düşünülebilir. Fransa'nın sembolünün de horoz olması itibariyle idol olarak gördüğü Fransa Kralını bütünleştirmesinin sebebi, yukarıda sayılan özelliklerle horoza sembolik olarak atfedilen özelliklerin benzer olması olabilir. Horozun dikkat çeken gözleri, kararlı bakışı, centilmen duruşunun bütün bu anlamları kuvvetlendirdiği düşünülmektedir.

Hayalle gerçeğin karıştığı bu sahnede Lettl kendini Napolyonla özdeşleştirdiği gibi, horozun bu sayılan sembolik anlamlarıyla da özdeşleştirir. Kendisi 2. Dünya Savaşı'nda Fransızlara karşı Alman ordusunda savaşmış olsa da, savaş sonrası dünyanın yeniden barış içinde yapılandırılmasına bütün insanlar gibi özlem duymaktadır. 1.Napolyon gibi neredeyse dünyanın geniş bir kesimine hakim olmuş büyük bir kahramanın sıfatında bir kurtarıcıya olan özlem bu eserde horozun ve Napolyon'un özellikleriyle metaforik olarak birbirine bağlandığını düşündürmektedir. Serinindiğer çalışmalarında da sanatçı gerçekleştirdiği düşsel sahnelerde, savaşın

sonuçlarına dikkat çekecek biçimde horoz ikonografisini sürrealist ve renkçi bir üslupla sembolik olarak kullanmıştır.

Wolfgang Lettl, yaptığı sürrealist eserleri hakkındaki görüşünü şu şekilde açıklamıştır:

> "Birbiriyle ilgisi olmayan nesneleri alıyorum. Onları bilinmeyen bir iç yasaya göre belirli bir sıraya koyuyorum, bu da kesinlikle kasıtsız bir ifadeyle sonuçlanıyor. Dahası, sonuç her zaman amaçlanan bir ifadenin olabileceğinden daha dikkat çekici ve daha şaşırtıcıdır…Resimler öncelikle açıklanacak değil, bakılacak şeylerdir. Ve açıklamaya çalışmanın hiçbir anlamı olmadığı resimler vardır. Çünkü resmin anlamı, dil tarafından ifade edilenden farklıdır. "

Sanatçının yalnızca tanrılardan gelen mesajın, bilinçdışı mesajının taşıyıcısı olduğunu ve bir postacı nasıl ki postanın içeriğiyle değil, yalnızca postayla ilgilenirse, bu yüzden sanatçının da anlamla ilgilenmemesi gerektiğini de sözlerine eklemiştir ("Lettl"; t.y.).

Avrupa'da savaşın şiddetini bilfiil yaşamış sanatçıların "horoz" ikonografisini kullanarak düzene isyanı, yeniden doğuşa ümidi metaforik olarak ifade ettikleri gibi, Wolfgang Lettl de benzer gerekçelerle horoz sembolünü resimlerinde kullanmıştır.

5.1.10. **ROBERT RAUSCHENBERG (1925- 2008)**

Eser, yağ, suluboya, kalem, mum boya, kağıt, kumaş, fotoğraflar, basılı reprodüksiyonlar, minyatür taslak, gazete, metal, cam, kuru ot ve çelik yün, yastık, ahşap direk, elektrik lambaları ile ve ahşap yapı üzerinde doldurulmuş horozdan oluşan bir dizi birleştirme- kombinasyon malzemesini içerir (Şekil 5.16). Eserlerinde doldurulmuş hayvanları kullanan sanatçı *Horoz* figürünü diğer birkaç kombinesinde ve kolajlarında da genellikle cinsiyet özelliği bağlamında kullanmıştır. Burada cinsinin Plymouth Rock olduğu bilinen doldurulmuş beyaz horoz üzeri renkli resimlerle kaplı iki tarafı açık bir dikdörtgen kutunun üzerinde durmaktadır. Resimlerin üzerleri lambalarla aydınlatılmaktadır. Kutunun ortasından geçen ağaç direk tam merkezden bir beyaz yastığın içinden geçerek dikey bir formda alttaki tekerlekli bir tahta zemine sabitlenmiştir. Prizmanın dört yüzeyini kaplayan fotoğrafların çoğu sanatçının ailesinden kadınların fotoğraflarıdır. Bir kısmı ise dergi ve sanat eserlerinden toplanmış çıplak veya erotik kadın fotoğraflarının kolajlarıdır.



Şekil 5.16 Robert Rauschenberg, Odalık, 1955-1958, Bağlantısız birleştirme. 210,8*64,1*68,8 cm. Ludwig Müzesi, Köln, Almanya (https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/odalisk) Erişim Tarihi 02.05.2021

Çalışmanın ismi olan *Odalık* kelimesi Türk kökenli bir kelimedir ve haremdeki cariye veya kadın köleyi tanımladığı bilinmektedir. Rauschenberg çalışmasına bu ismi vererek ve kolaj fotoğraflarına erotik kadın görüntüleri ekleyerek, Titian, Goya, Ingres, Manet ve Matisse tarafından yapılmış uzanan çıplak kadın tablolarına gönderme yaptığı düşünülmektedir (Şekil 5.16). Alttaki yastığın kıvrımlı formu, özellikle Ingres'in Odalisk'indeki kıvrımlı çıplak figürün kıvrımlarına karşılık gelmektedir. Yastık yapıyı destekleyen direğin itme kuvvetini alır. İronik olarak bütün bu sisteme erkek cinsiyetini temsil eden horoz hakimdir (Rauschenberg, 1976, s. 88). *"Resim hem sanatla hem hayatla ilişkilidir. İkisi de yapılamaz."* ifadesinin ekseninde hayatla sanat arasında kaybolduğunu düşündüğü ilişkinin oluşturulması amacıyla sanatını gerçekleştiren Amerikalı ressam, heykeltraş, fotoğrafçı, baskı ve performans sanatçısı

olan Robert Rauschenberg'in 1955-1958 yılları arasında yaptığı *Combine* serisinden olan *Odalisk-Odalık* adlı eseri resim ve heykel sanatlarının bir kombinasyonudur. Odalık'da da diğer kolaj ve asamblajlarında olduğu gibi, heyecanlı fırça darbeleri ve akan boyalardan oluşturduğu dışavurumcu zemine, rastlantısal olmakla beraber estetik kaygı da barındıran ve belli bir düzende birleşen gündelik hayat nesnelerini kullanmıştır. 1950 sonrası dönemde, Amerikan Soyut Dışavurumculuk ve onun kolu olan Eylem Resmi'nin sıradanlığından uzaklaşmak için aradığı çıkış yolunda yöneldiği kolajlar ve asamblajlar, üçüncü palet dediği gündelik hayatın kültürel verileri olan gazete, fotoğraf, kentsel atıklar ve doldurulmuş hayvanlar gibi nesnelerin boyayla birleşmesinden oluşmaktaydı. (Yılmaz, 2013, s. 252-253) Yeni Dadacılık denilen bu eğilimle sanatı ve hayatı sorgulamaya devam etmiştir.

Rauschenberg erkek ve dişi arasındaki cinsel çekişmeyi düşündüren Odalık'da bütün kombinelerinde yaptığı gibi "gerçek" ve "gerçek olmayan" yapıları oldukça serbest, yoruma açık bir biçimde birleştirmiştir. Yapıtın etrafında serbestçe dönebilen izleyici sanat yapıtına katılarak, böylece çalışmayı kendine özgü biçimde tecrübe edebilecektir. Horozu kadınları temsil eden fotoğraf ve nesnelerin üzerine bir kral gibi yerleştirmesi, kümesinde kendine tabi olan tavuklara kurduğu hakimiyet ve üstünlüğünün ironik ifadesinin izlendiği düşünülebilir.

5.1.11. **KATHARİNA FRİTSCH (1956-)**

Eser koyu mat mavi boyalı bir horoz heykelidir (Şekil 5.17). Bedeni, yüzü, ibik ve sakalları, gagası, kanat ve kabarık kuyrukları, pençeleriyle doğal formunun bir kopyası olarak yapılmıştır. Fiberglasve polyester malzemenin kullanıldığı heykel 4.27 mt'lik oldukça iri boyutlarıyla anıtsal bir görüntü sergilemektedir.

Katharina Fritsch'in dev deniz mavisi horoz heykeli, ilk kez Londra'da Trafalgar Meydanı'ndaki 4. Kaidenin üzerinde sergilenmek üzere yapılmıştır. Polyester formun üzerine ışığı emen mat boya sanatçının işlerinde dikkat çeken unsurdur. Tanıdık nesneleri bir rüyadaymış gibi göstererek bilinçaltındakileri gün yüzüne çıkarmaya çalışan Alman heykeltraş çoğunlukla tanınabilir imgelere odaklanmıştır ("National Gallery of Art", 2021).



Şekil 5.17 Katharina Fritsch, Horoz, 2013, Polyester ve Fiberglas, 4.27 mt, Sanat Galerisi, Washington

Mitlerden, masallardan, tarih ve dini kimliklerden faydalanarak eserlerinde kullandığı nesneleri günlük hayattan seçerek, ölçek ve renklerinde alışılmadık değişimlerle metaforlar içeren yapıtlar üretmektedir. *"İnsanlar kendilerini, karakterlerini hayvanlarda görebilirler"* düşüncesiyle hayvan figürlerini çalışmalarında hem gerçekçi hem de gerçekötesi bir anlatımla kullanan Fritsch'in *Hahn-Cock-Horoz* heykeli de aynı yaklaşımla yapılmıştır (Şekil 5.17). Rengi ve ölçüsü sebebiyle gerçeküstü, ayrıntılı fiziki özellikleri ve duruşuyla da gerçekçidir. "*Onu eşitler, soyut hale getirir, görsel bir işaret-simge gibi*" diyerek önemine vurgu yaptığı renk, sanatçı için bir heykeli doğal bir süslemeden sembole dönüştüren bir unsurdur. Ayrıca çocukken gezdiği Ortaçağ ve Barok kiliselerindeki parlak boyalı sanat eserlerindeki renklere aşık olduğunu ve sonrasında renklerele sayı ve günlerin bağlantılarını kurarak eserlerinde uyguladığını da söylemiştir. Ama 20. yüzyıla soyut dönemde renklerin çocukça bulundukları için önemini yitirdiğini de bir eleştiri olarak ifadelerine eklemiştir. Burada mavi rengi seçmesinin de belli sembolik anlamları olduğu düşünülmektedir (Barnett, 2013).

İlk kez Londra'nın Trafalgar Meydanı'ndaki dördüncü kaide üzerinde sergilenen *Hahn/Cock-Horoz,* İngiliz kahramanı Amiral Nelson'ın sütunuyla karşılıklı bir konumda sergilenmiştir. Bu tercihin bilinçli yaratılmış bir ironi taşıdığı iddiası Amiral Nelson'un Trafalgar Savaşı'nda Fransızlara karşı kazandığı zaferle hayatını kaybeden bir kahraman olmasına dayandırılmaktadır ("History", 2010).

Fransa'nın horoz sembolüne ve kraliyet mavisine dayanarak *Hahn/Cock-Horoz'* un Fransız horozuna gönderme olduğu düşünülmüştür. Fritsch Nelson'un heykelinin erkeksi duruşuna ve gücüne atıfta bulunarak, cinsiyetten kaynaklanan güç gösterisine bu güç, gurur ve cesaret sembolü horozuyla ironik bir cevap vermek istemiş olabilir. Bu konuda sorulan sorulara, dille oyun oynamaktan hoşlandığını söyleyerek mizahi bir yanıt vermiştir ("Walker", t.y.) (Barnett, 2013).

Londra'dan sonra Washington Ulusal Sanat Galerisi'ne 17 Mart 2021'de kalıcı olarak yerleştirilen ve genellikle yenilenme, uyanış ve güçle ilişkilendirilen mavi horoz heykeli *Hahn/Cock-Horoz* her gece aydınlatılarak Washingtonlular tarfından gece de izlenmesi sağlanacaktır ("National Gallery of Art", 2021).

Heykellerinin hiçbir zaman tam anlamıyla kavranamadığını ifade eden Fritsch, onların muamma gibi akılda kaldıklarını iddia eder ("Matthew Marks Gallery", t.y.).

5.1.12. **KOEN VANMECHELEN (1965-)**

Enstelasyonun bölümlerinden biri beyaz duvarları olan geniş dikdörtgen bir salonda bulunmaktadır (Şekil 5.18). Duvarda yüzleri birbirine dönük beyaz tüylü kırmızı ibikli bir horoz ile siyah tüylü kırmızı ibikli bir tavuk fotoğrafları yer almaktadır (Şekil 5.19). Fotoğrafların sol alt çaprazında televizyon olduğu düşünülebilecek kırmızı ekranlı bir aygıt elektrik prizine takılı olarak yerde durmaktadır. Horoz-Tavuk ikilisinin diğer yanında ise duvara asılı üzerinde çeşitli horoz-tavuk fotoğraflarının olduğu bir başka çerçeve daha görülmektedir. Duvardaki bu fotoğraflara paralel pozisyonda salonu ortalayacak biçimde her tarafı şeffaf, tabanı ahşap büyük bir ağaç kümes yerleştirilmiştir. Kümesin ortasında ahşap merdivenle dayalı kapalı bir küçük kümes daha bulunmaktadır. Kapalı kümesin üzerine denk gelecek şekilde açık kırmızı ışıklı bir lamba tavandan sarkmaktadır. Büyük kümesin içinde iki tane silindir biçimli metal yemlik olduğu düşünülen aynı nesneler bulunmaktadır. Kümeste gezinen ve yemlenen iki tane siyah tavuk da görülmektedir. Kümesin dışında sol köşesine yakın pozisyonda metal dört ayağın üzerine

yerleştirilmiş şeffaf malzemeli, elektrikli bir makine bulunmaktadır. Enstelasyona ait diğer unsurlardan biri ise Şekil 5.20'de görülen dijital saatli video yerleştirmesidir. Şekil 5.21'de kümesin arka kesiti görülmektedir. Şekil 5.22'de ise şeffaf bir kuluçka makinası bulunmaktadır. Şekil 5.23'te görülen duvarlara asılmış açık renk ahşap çerçeveli çizimler ve çerçevesiz tablolardır. Şekil 5.24'te açık renk zemin üzerinde, merkezi dolduracak şekilde serbest boya sıçratması olduğu düşünülen bir teknikle sürülmüş sarı renkli fon üzerine yüzü izleyiciye dönük kanatları yanlara açılmış siyah renkli, kırmızı ibikli bir horoz görülmektedir. Horozun kanatları iki tarafa simetrik olacak şekilde yay formunda yerleştirilmişlerdir. Ayakları ise bir üçgen oluşturacak düzende yapılmıştır. Kanatlardaki tüylerin gerçek olduğu görülmektedir. Şekil 5.25'te aynı şekilde açık renk fon üzerinde açık bej renkli serbest boya uygulamasının tam merkezinde siyah bir horoz başı hafif yan yatmış biçimde görülmektedir. Üzerlerine yapıştırılmış gibi görünen tüyler ve tellerle, ayaklar ve kanatlar üç boyutluluk kazanmıştır. Her iki resimde de sanatçının bazı harf karakterleri kullandığı görülmektedir.



Şekil 5.18 Koen Vanmachelen, Cosmopolitan Tavuk Projesi, 2009, Conner Contemporary Art, Washington DC, ABD (https://www.connersmith.us.com/exhibitions/cosmopolitan-chicken-project-dc/selected-works?view=slider) Erişim Tarihi: 02.05.2019



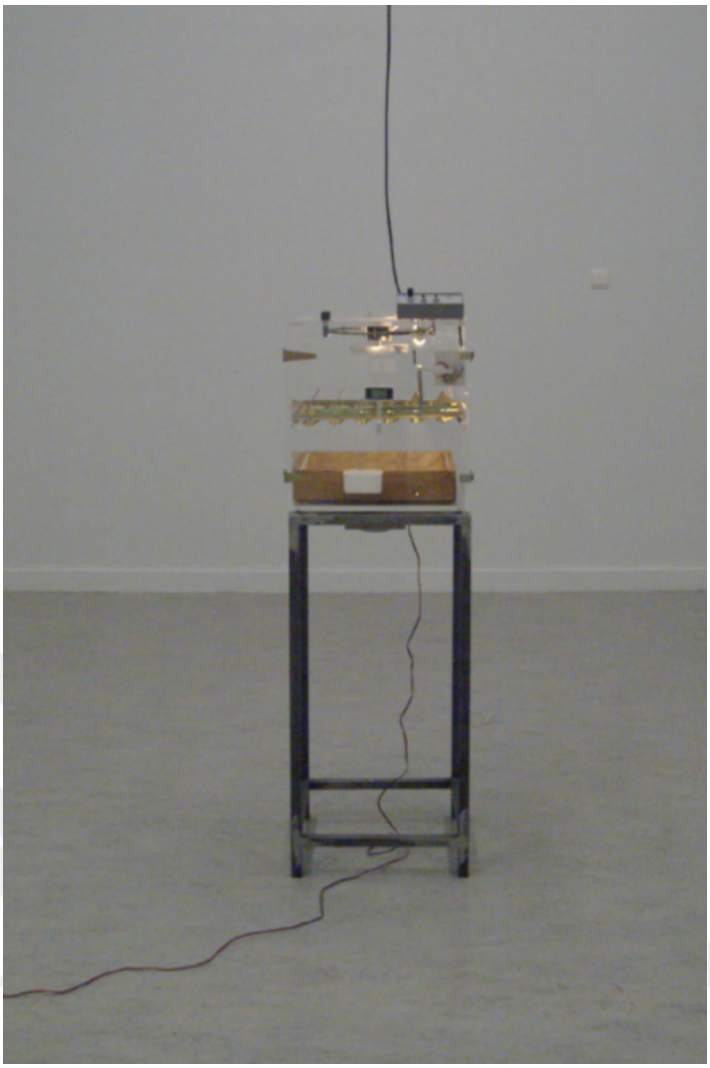
Şekil 5.19 Koen Vanmachelen, Horoz ve Tavuk, Cosmopolitan Tavuk Projesi, 2002/2009, forex üzerine lambdaprint,120,01*120,01 cm (her biri), Conner Contemporary Art, Washington DC, ABD (https://www.connersmith.us.com/exhibitions/cosmopolitan-chicken-project-dc/selected-works?view=slider) Erişim Tarihi: 02.05.2019



Şekil 5.20 Koen Vanmachelen, Yumurta, Cosmopolitan Tavuk Projesi, 2002-2009, 2 Djital Saatli Video Enstelasyon, Değişken Boyutlar, ed:3, Conner Contemporary Art, Washington DC,ABD (https://www.connersmith.us.com/exhibitions/cosmopolitan-chicken-project-dc/selected-works?view=slider) Erişim Tarihi: 02.05.2019



Şekil 5.21 Koen Vanmachelen, Enstelasyon Görünümü 1, Cosmopolitan Tavuk Projesi, 2009, Conner Contemporary Art, Washington DC, ABD(https://www.connersmith.us.com/exhibitions/cosmopolitan-chicken-project-dc/selected-works?view=slider) Erişim Tarihi: 02.05.2019



Şekil 5.22 Koen Vanmachelen, Kuluçka Makinesi, Yetiştirme Makinesi, Cosmopolitan Tavuk Projesi, 2009, 156,21*44,45*43,18 cm, Conner Contemporary Art, Washington DC, ABD (https://www.connersmith.us.com/exhibitions/cosmopolitan-chicken-project-dc/selected-works?view=slider) Erişim Tarihi: 02.05.2019



Şekil 5.23 Koen Vanmachelen, Enstelasyon görünümü 2, Cosmopolitan Tavuk Projesi, 2009, Conner Contemporary Art, Washington DC, ABD (https://www.connersmith.us.com/exhibitions/cosmopolitan-chicken-project-dc/selected-works?view=slider) Erişim Tarihi: 02.05.2019



Şekil 5.24 Koen Vanmachelen, İsimsiz 1, 2008, yumurta tempera, tüyler, kağıt üzerine kahve ve mürekkep, 25,4*35,56 cm, Conner Contemporary Art, Washington DC, ABD

(https://www.connersmith.us.com/exhibitions/cosmopolitan-chicken-project-dc/selected-works?view=slider) Erişim Tarihi: 02.05.2019



Şekil 5.25 Koen Vanmachelen, İsimsiz 2, 2008, yumurta tempera, tüyler, kağıt üzerine kahve ve mürekkep, 25,4*35,56 cm, Conner Contemporary Art, Washington DC, ABD (https://www.connersmith.us.com/exhibitions/cosmopolitan-chicken-project-dc/selected-works?view=slider) Erişim Tarihi: 02.05.2019

Canlı tavuklar, kuluçka makinası, video, fotoğrafların yanı sıra sanatçının yetiştirdiği tavukların yumurtalarından yapılan tempera çizim ve resimlerinden oluşan enstelasyon çalışması bir dizi melezleştirme zincirinin sunumudur. Sanatçının Amerika'lı Jersey Giant tavuğu ile Belçika'lı Mechelse Koekoek, İngiliz Redcap ve Fransız Poulet de Bresse tavuğunun geçişinden doğmuş Mechelse Redcap horozunu çiftleştirmesiyle 2002'de Belçika'da yetiştirdiği Mechelse Giants cinsini tekrar ABD toprağına kavuşturarak, bir nevi sürgünden kurtuluş hikayesini "*Amerika'ya kayıp bir nesil evlat edinme çağrısı*" olarak tanımladığı çok boyutlu bir gösterisidir ("Connersmith", 2009).

Koen Vanmechelen, 1999'dan itibaren Cosmopolitan Chicken Project (CCP) olarak adlandırdığı sanat, bilim ve güzelliğin etkileşimi yoluyla biyokültürel çeşitlilik ve kimlik temalarının küresel, disiplinler arası bir incelemesi olarak tanımladığı projede farklı ülkelerden tavuk ırklarını melezlemektedir. Hedefinin, gezegendeki tüm

tavuk ırklarının genlerini taşıyan ve hastalıklara karşı çok daha dirençli olan bir Cosmopolitan Chicken türü geliştirmek olduğunu belirtmektedir (Stinckens ve ark., 2015).

Heykeltıraş, ressam, film yapımcısı, akademisyen ve aynı zamanda bir insan hakları aktivisti olan Kavramsal sanatçı Koen Vanmechelen, sanatı doğanın yeniden icat edilmesinin bir pratiği olarak gördüğü gibi, doğanın barındırdığı sırlara bir erişim kapısı ve aynı zamanda da korunması için temel bir gereklilik olarak da görmektedir. Bunun ancak sanatın bilimle kurduğu ortaklıkla başarılabileceğine olan inancı sanatını, 80li yıllarda ürettiği ahşap heykellerinden, yeni kümes hayvanlarının türlerinin neslini hedefleyen geniş bir araştırma projesiyle bağıntılı enstalasyonlar ve sanat eserlerine ve büyük mimarilerle doğal yaşam alanlarının kurgulandığı LABIOMISTA adlı muazzam bir biyolojik çeşitlilik parkına götürmektedir.

Yapıtlarının merkezinde, toplum için hem bir sanat eseri hem de bir metafor olarak sunduğu tavuk/ horoz bulunan Vanmechelen, resim, çizim, fotoğraf, 3D teknikler, video, enstalasyonlar ve ahşap heykellerden oluşan disiplinlerarası projeler meydana getirmektedir. Vanmechelen, kendi başına bir sanat olan tavuk/horozun, insan ile hayvanların gezegendeki biyolojik ve kültürel çeşitliliği ile ilişkisi için bir metafor görevi gördüğünü düşünmektedir.

Medusa, Metamorfozda Ovidius adlı çalışmasında izleyicilerine özgün bir Medusa versiyonu sunmuştur. Şekil 5.26'da görülen eserde isminden *Medusa* olduğunu anladığımız mermerden bir kadın başı heykelinin saçları yerinde renkli yılanlar ve aralarında horoz kafaları görülmektedir. Enstalasyon olarak düzenlenmiş gösteri, Şekil 5.27'de görülen Hendric Goltzius'un (1558-1617) içerikteki mitolojik sahneleri çağrıştıran elli tane gravür serisi, Şekil 5.28'de orijinal el yazmaları, heykel ve resimlerden oluşan yerleştirme, Şekil 5.29'da Ovidius'un orijinal Metamorfozlar kitabı ve Şekil 5.30'da Vanmechelen'in şiirlerden pasajlar okuduğu canlı performansından oluşmaktadır.



Şekil 5.26 Koen Vanmechelen, Medusa, Metamorfozda Ovidius, 2019, Boyut Bilinmiyor, University Library KULeuven, Leuven, Belçika



Şekil 5.27 Koen Vanmechelen, Hendrick Goltzius'un Gravürleri, Metamorfozda Ovidius, 2019, University Library KULeuven, Leuven, Belçika



Şekil 5.28 Koen Vanmechelen, El Yazmaları, Heykeller ve Resimlerden Olan Yerleştirme, Metamorfozda Ovidius, 2019, University Library KULeuven, Leuven, Belçika



Şekil 5.29 Koen Vanmechelen, Publius Ovidius Naso'nun Orijinal El Yazması Yerleştirmesi, Metamorfozda Ovidius, 2019, University Library KULeuven, Leuven, Belçika



Şekil 5.30 Koen Vanmechelen, Ovidius'un Şiirini Okurken Vanmechelen, Metamorfozda Ovidius, 2019, University Library KULeuven, Leuven, Belçika

Antik Çağı'ın önemli yazarlarından olan Publis Ovidius Naso'nun mitolojik kahramanları dönüşüme uğrattığı şiirlerini içeren on beş kitaplık Metamorfozlar'ının dördüncü kitabında Medusa'nın üzücü kaderinden bahsetmiştir. Mitolojik anlatıya göre, Medusa, tanrıça Athena'nın tapınağında deniz tanrısı Poseidon tarafından saldırıya uğrar ve Athena'nın gazabını çeken Medusa'nın saçları yılana dönüşür. Artık Medusa'ya bakanların da gözü taşlaşacaktır.

Koen Vanmechelen heykeliyle Medusa'ya ikinci bir metamorfoz daha verir (Şekil 5.26). Horozlarını yılanların arasına yerleştirir. Bu Medusa için enerji ve horozun metaforik olarak içerdiği yeni bir yaşamın sembolüdür. Ayrıca hem horoz hem de yılanın mitolojik karşılığı olan tıbbi gücü temsil etmeleri de bu projedeki bağlamları anlamamız bakımından açıklayıcıdır ("Koen Vanmechelen", 2019).

Sanatçı hayatı, kaderi, dünyayı değişimin- dönüşümün bir parçası olarak görmektedir. Her organizmanın hayatta kalmak için başka bir organizmaya ihtiyacı olduğunu düşünmektedir.

Sanatçının Zimbabwe'de Ulusal Galeri'de 2016 yılında gerçekleştiği enstelasyon projesinin konusu olan *Planetary Community Chicken- Gezegensel Topluluk Tavuğu- PCC Projesi* (Şekil 5.31), Cosmopolitan Tavuk Projesi'nde (CCP) yıllarca süren melezleme sonunda her bir melez neslinin daha dayanıklı olduğunun, daha uzun yaşadığının, hastalığa karşı daha az duyarlı olduğunun ve daha az saldırgan davranış sergilediğinin keşfi ile başlatılmış bir projedir. Böylece Vanmechelen, Afrika kıtasında yerel cinslerle yapacağı melezlemenin yerel çevreye uygun özellikte dirençli nesillere dönüşüm sağlanmasını hedeflemektedir. Bu proje kapsamında Zimbabwe'de Ulusal Müzesi'ndeki Courtauld Galeri'de gerçekleştirilen yerleştirmede zemin kumla kaplanmıştır. Galeri'nin duvarında boydan boya giydirilmiş olan büyük boy posterdeki fotoğraflarda çiftleştirilecek cinsleri temsil eden başları birbirine dönük Mechelse Sulmtaler cinsi horoz ve yerel bir tavuk olan Christon Bank, altlarındaki kum zeminde gezen sürülerini izlemektedirler. Tavandan sarkan dev yuvalar yumurtalarla doldurulmuştur. Havaya asılmış yuvalar ve uçurulacak yumurtalar, dünyadan kurtulma sürecini sembolize etmektedir. Yeniden doğuş, yeni bir hayat, doğmamış kimlikler ve içerdikleri gizemler bu yuvaların metaforunda gizlidir. Galerinin merkezinde yapılan tavuk kulübeleri ise yerel halkın geleneğine atıfta bulunan kil ve çubuktan yapılmış Dakka kulübelerini temsil etmektedirler. Projenin devamında bahçeye inşa edilen ve özgürlüğü simgeleyen CosmoGolem isimli büyük ahşap yapı ise yerel halkın katılarak umut ve hayallerini başkalarıyla paylaşabilecekleri atölyelere ev sahipliği yapmaktadır ("Koen Vanmechelen", t.y.).

"*Bu onların ve bizim geleceğimiz*." diyen Koen Vanmechelen "*Bu işbirliğinde çeşitlilik ve küresel bağlantı mesajını yerel yetkilendirmeye çeviriyoruz. Aynı zamanda, yerel mirası entegre ederek yerel katkıları küresel hikayenin bir parçası haline getiriyoruz*. " diyerek projenin evrensel farkındalık ve faydacılık boyutlarına dikkat çekmektedir.

Bu proje her yıl yeni CCP melezlerinden bir horozun dünyanın herhangi bir yerinde yerel bir ticari tavukla eşleştirilmesiyle yeni melez bir tavuk topluluğunun oluşturulmasını sağlayacak şekilde sürdürülmektedir. Vanmechelen, melezleştirme mekanı olarak bir sanat sergisi yapar ve bu sayede çeşitliliğin ve kimliğin değeri ve anlamı hakkında kamusal tartışmayı teşvik eder. 'Ötekinin' güzelliği, küreselin yerelle

bir araya gelmesi çok çeşitli işlerde görselleştirilir. Yeni melez civcivler, seçilen serbest dolaşan sürülere aktarılmadan önce, genellikle yerel topluluklar tarafından inşa edilen ve geri dönüştürülen sergi malzemeleri ile galerilerde ve müzelerde yumurtadan çıkarlar. Aralık 2016'da Sint Truiden'de yumurtadan çıkan ilk Gezegensel Topluluk Tavuğundan bu yana proje, horoz/ tavuk aracılığıyla birleşen, sürdürülebilir gıda, sağlıklı toplumlar ve sosyo-ekolojik direnç üzerinde çalışan küresel bir insan ağına dönüştürülmüştür (“Mouth”, 2019) (“The Future of HOPE”, 2021).



Şekil 5.31 Koen Vanmachelen, Gezegensel Topluluk Tavuğu, 2016, Zimbabwe Ulusal Galeri, Zimbabwe

Vanmachelen’in sanatla bilimin birleştirdiği işlerinde, horoz ve tavukların doğalarında bulunan üreme ve faydacılık özelliklerini mükemmelleştirecek projeler üretirken, estetik özellikleri ve mitolojik anlatılardaki sembolik anlamları da çalışmalarıyla sentezlemektedir. Metamorfoz işinde horozu dönüşümün ve

iyileşmenin bir parçası olarak kullanarak, diğer bilimsel işlerinde de horozla yarınlara, yeni nesillere, insanlığa fayda sağlayacak buluşlara işaret etmektedir. Çalışmalarında horoz bilimsel bir unsur olurken, aynı zamanda metaforlar içeren sembolik bir unsur olarak kullanılmıştır.

5.1.13. **JOANNA VASCONCELOS (1971-)**

Eser siyah zemin üzerine kırmızı, sarı, yeşil ve mavi desenlerle süslenmiş, özellikle gece versiyonunda her desen içinde veya çevresindeki küçük ampüllerin görüldüğü, yuvarlak ve alçak bir kaide üzerinde duran büyük ölçekli bir horoz heykelidir (Şekil 5.32). Dış mekan için tasarlanmış olduğundan bir şehir meydanında sergilenmekte olduğu görülmektedir. Horoz figürünün soyutlanmış bir yorumu olan heykelde yuvarlak formun hakim olduğu görülmektedir. Kırmızı ibiği ve ondan biraz daha büyük olan kuyruğu aynı dairesel formada biçimlendirilmişlerdir ve ahenkli bir görünüm oluşturmaktadırlar. Sakalı düz uzayan gagasının altından aşağı doğru uzayan ötekileri destekleyici bir diğer yuvarlak formu oluşturmaktadır. Yanlara doğru yere paralel dümdüz havalanmış kanatlarda da aynı yuvarlak form görülmektedir. Bacak ve pençeleri yerine ise siyah bir düzlemsel kalın ayak ile mavi yarım daire kaide ile zemine sabitlenmiştir. Kaidede de üst süslemeler uygulanmıştır. Kaide bir diğer alçak kenarlı dairesel platform üzerine yerleştirilmiştir. Horozun dış yüzeyini kaplayan ışıklandırma ile gece çok etkili bir görselliğe dönüştüğü düşünülmektedir.



Şekil 5.32 Joanna Vasconcelos, Pop Galo, 2016, el boyaması seramikler-azulejo'lar- , LED, fiberglas, demir, güç kaynağı üniteleri, kontrolörler ve ses sistemi, 900*372*682 cm, Portekiz, (https://popgalo.com/lisboa/?lang=en) Erişim Tarihi: 02.05.2021

Anıtsal heykelleriyle tanınan Joanna Vasconcelos, günlük nesneleri ironi ve mizahla birleştirerek, kültürel değerleri, toplumdaki kadınların durumunu, tüketim toplumunu ve kollektif kimliği sorgulayan işleriyle toplumlar arasında köprü oluşturmayı hedeflemiştir. Bir sanat eserinin çok kültürlülüğün bir parçası olduğuna inanır. Yapıtın kökenle, tarihle olan bağının aynı zamanda güzellik, boyut, mimari ve biçimle desteklenmesine önem verirken, odaklanılacak noktanın tarihsel geçmişi geleceğe bağlama meselesi olduğunu da belirtir.

Sanatçının 2016 yılında ürettiği Pop Galo heykeli (Şekil 5.32), Viuva Lamego fabrikasında üretilen el boyaması seramikler- azulejo'lar- , LED, fiberglas, demir, güç kaynağı üniteleri, kontrolörler ve ses sisteminden oluşmuş, Jonas Runa'nın ses ve ışık kompozisyonuyla desteklenmiş 900*372*682 cm boyutlarında rengarenk dev bir horoz heykelidir. Vasconcelos bu heykelde Portekiz kültüründe 15.yüzyıla tarihlenen ve horozun mucizesine dayanarak, Portekiz'in yaşam sevgisinin sembolü olduğu kabul edilen bir efsaneyle desteklenen Barcelos horozundan esinlenmiştir. Barcelos horozunun estetik zenginliğini koruyarak büyütüp anıtsal ölçeğe ulaştırdığı boyutunu, asırlık Viuva Lamego fabrikasında elle üretilen ve boyanan yaklaşık 17 bin adet karo

seramik ile kaplıyor; ve müzisyen Jonas Runa'nın kompozisyonu ve renkli yüzeyleri dolduran yaklaşık 15 bin adet LED ışık aracılığıyla göz kamaştırıcı bir ses ve ışık kombinasyonu oluşturuyor. Farklı ülkelerde de sergilenen Pop Galo'nun, horozun taşıdığı evrensel sembolik değerlerle zenginleşen küresel yorumlarla uluslararası bir değer oluşturduğu düşünülmektedir ("Guggenheim Bilbao", 2018).

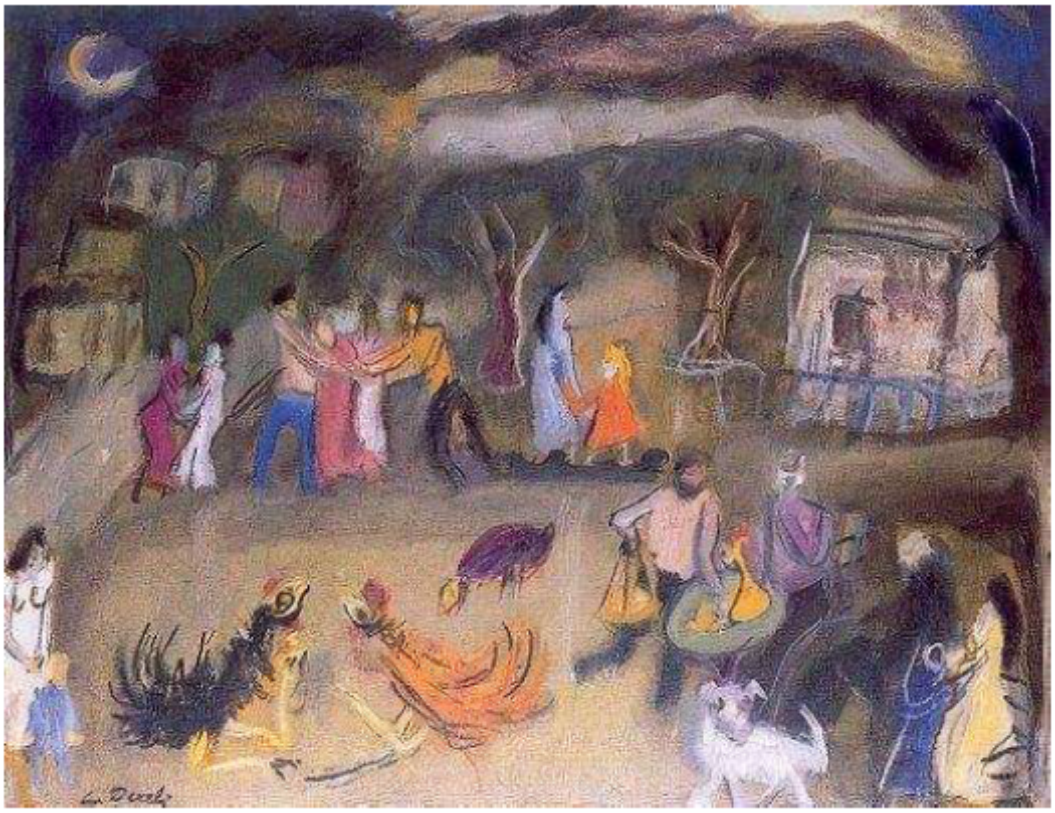
Pop Galo, geleneği ve modernliği yeniden tanımlayan Barcelos horozunun sanatsal olarak yeniden yorumlamasıdır. Eserin Barcelos horozu efsanesine dayanmakla beraber aynı zamanda bu efsanenin kökenlerinin geldiği önceki yüzyıllardan kalan diğer kültürel bellek miraslarını da bir araya getirdiği belirtilmiştir. Küreselleşmiş bir çağdaki kültür-sanat anlayışı, farklı kültürleri birbirinden izole oluşumlar olarak değil, aynı zamanda karşılıklı değişim ve etkileşimlerden oluşan çok yönlü süreçlerin birbirine bağlandığı melez oluşumlar olarak da kabul etmektedir. Bu anlamda, Pop Galo çalışmasının, sanatsal nesnenin kurucu unsurları arasında kabul ve empatiye dayanan bir diyaloğu teşvik ettiği kabul edilmektedir. Bir yandan, maddeselliğiyle, onu kaplayan üç boyutlu seramik porselenlerle Çin kültüründeki horoz sembolizasyonuyla, ve yüzeyini kaplayan azulejolarla ise Brezilya'daki sanatsal ifadenin yapısal biçimleriyle bağlantı kurduğu belirtilmektedir. Bu nedenle, Pop Galo'da azulejo, hayali olanın habercisi veya ileticisi olarak temel özelliklerinden birini üstlenmiş olur. Öte yandan, horozun stilize, dönüştürülmüş ve modernize edilmiş temsili, tüm dünyada hayırlı bir sembol olarak bilinen kuşun Çin'de evsel korumayla ilgili veya kötü ruhlara karşı bir tılsım olarak tanımlanmasını da içinde barındırdığı düşünülmektedir. Horoz'un ötüşü güneşle ilişkilendirilir ve gecenin karanlığını kırarak yeni bir günün müjdesini duyurur. Bu sembolizmin, LED'lerin parlaklığı ile gece ve gündüzün ifade ettiği dualiteyle Pop Galo tarafından yansıtıldığı görülmektedir (Carvalho, Almeida, Leitão, ve Nóbrega, 2016).

Popüler Portekiz kültürünün bir temsili olan horoz ikonografisinin taşıdığı diğer evrensel anlamlardan hareketle tasarladığı Pop Galo çalışmasıyla Joanna Vasconcelos, yapıtının seyahat edeceği yerler arasında kültürlerarası diyaloğu teşvik edecek bir platform olmasını hedeflemiştir.

5.2 Erken Cumhuriyet Döneminden Günümüze Türk Plastik Sanatlarında Horoz İmgesinin Kullanımı

5.2.1. CEVAT DERELİ (1900-1989)

Eserde, isminden de anlaşıldığı üzere bir horoz dövüşü sahnesi görülmektedir (Şekil 5.33). Açık kompozisyon esasına göre yapılmış resimde sol ön planda bulunan, yüzleri birbirine dönük iki horoz figürü dikkat çekmektedir. Horozların sol tarafında tam resmin köşesine denk gelecek biçimde beyaz elbiseli, siyah saçlı bir kadın, vücudunun bir kısmı sahnenin dışında kalacak şekilde, bacaklarının önünde tuttuğu mavi giysili, sarı saçlı bir çocukla beraber horoz dövüşünü izlerken betimlenmiştir. Mekan, çocuklar, yetişkinler ve hayvanlardan oluşan bir meydandır. Arka planda tuvalin neredeyse üstten yarısını kaplayarak mekana hakim olan dağ görünümü ile belli belirsiz küçük evler vardır. Evlerin tek katlı oluşları, biraz da derme çatma görünümleri mekanın köy meydanı olduğu hissini vermektedir. Koyu mavi gökyüzünde hilal biçimiyle betimlenmiş ay'ın varlığı vaktin gece olduğuna işaret etmektedir. Öndeki evin yanında sıralı ağaçlar vardır ve önlerindeki kadınlı, erkekli, çocuklu grubun el ele duruşları bir şenlik havası içinde olduklarını düşündürmektedir. Ayrıca bu insanların ve öndeki evin bahçe çitlerinin oluşturdukları yatay düzlem resmi neredeyse üst ve alt olarak iki plana ayırmaktadır. Alttaki bölümün sağ planında elinde kahveci tepsisi gibi bir şey taşıyan sakallı bir erkek, yüzü sağa dönük halde yürür pozisyondadır. Önündeki beyaz saçlı ve sağa dönük olan bir diğer erkek omzunda biri öne diğeri arkaya sarkan küfe gibi şeyler taşımakta, arkasındaki küfenin içinde de kırmızı ibiğinden horoz olduğunun düşünülebileceği sarı bir kuş bulunmaktadır. Onların önünde resmin sağ köşesine doğru, yüzleri dövüşen horozlara yönelmiş erkek, kadın ve çocuktan oluşan bir aile görülmektedir. Bu grubun solunda, resmin en önünde ise bakışları dışarıya yani izleyiciye yönelmiş kuyruğu havada bir beyaz köpek figürü bulunmaktadır. Sağdaki turuncu horozun arkasında ise resmin merkezine yakın bir noktada mürdüm renkli bir başka yemlenen horoz betimlenmiştir.



Şekil 5.33 Cevat Dereli, Horoz Dövüşü, 1952, 60 x 74 cm, T.Ü.Y.B.

Açık formda yapılmış eserde ressamın detaydan uzak,yumuşak ve lekeci tavrı gözlemlenmektedir. Kullanılan ince-kalın kontür çizgileri ile figürlerin neredeyse bütününde hissedilen hareketlilik resme dinamik bir hava vermektedir. Anatomiden yoksun figürler ise serbest fırça vuruşlarıyla, pastel tonlarla uygulanmıştır. Açık- koyu renk kontrastlarının oldukça dengeli bir şekilde yerleştirildikleri düşünülmektedir. Öndeki dövüşen horozlardan soldakinde, arka ortadaki adamın pantolonu ile sağ öndeki insanların giysilerinde, insanların saçlarında ve dağın oluşturduğu yatay düzlemde kullanılan koyu lekelerin, kompozisyonun kuruluş gücünü oluşturan öğelerden olduğu söylenebilir. Horozların kuyruklarında ve başlarındaki diyagonal hareket ile aydaki hilal biçimi, el ele tutuşan insanların kollarındaki yay formu, dağın ters diyagonal çizgisiyle dengelenmektedir. Öndeki dövüşen horozların yukarı yönelmiş gagalarıyla oluşmuş üçgen formu destekleyen kuyruklardaki yaylar, sahneye kattıkları dinamizmle izleyicinin odak noktasının horozlarda olmasını sağlayıcı bir unsur olurken, arkadaki figürlerin bacakları arasında oluşmuş daha küçük üçgen formlar de kompozisyondaki dinamizme güç katan diğer yardımcı unsurlardır. Resmi ortadan ikiye bölen yatay düzlem ile onunla paralellik oluşturan dağdaki açık lekeyle

yapılmış yatay düzlem, ağaçların, figürlerin ve evin önündeki çitlerin dikey düzlemleriyle birbirini desteklemektedir. Resmin ön planında açık tonlarda seçilmiş renkler, arkaya doğru koyulaşmakta ve sonuçta gökyüzünde iyice kararmaktadır. Dağın yüzeyinde ara ara kullanılan açık lekelerin ise resmin bütünlüğü açısından önemli olduğu düşünülebilir. Sanatçının seçtiği tonların pastelliği hiç bir unsuru ısrarla öne çıkarmazken, eserin ana konusu olan horozların gerek renk kontrastlarıyla, gerekse formsal anlamda dikkat çektikleri düşünülmektedir. Bunun dışında diğer renklerdeki yumuşak armoninin resmin her yerinde dengeli bir oranda gezindiği düşünülebilir. En açık ton olan beyazın tonlarında da aynı dengeli dağılım dikkat çeker. Özellikle öndeki köpeğin açık renginin yanı sıra dışarı yönelmiş bakışlarının, izleyiciyi sahnenin içine çeken tavrını da hissetmek mümkündür. Eserde ressamın özgün üslubuyla oluşturduğu şiirsel anlatımına, bütün bu kompozisyon öğelerinin dengeli, uyumlu kullanımıyla ulaşmış olduğu söylenebilir.

Cevat Dereli'nin eserlerinde çoğunlukla ele aldığı konular; peyzajlar, balıkçılar, dans edenler, ada görünümleri ile horoz dövüşlerinin de olduğu doğa ve insan yaşam sahneleridir. Özellikle yurt içi gezileri kapsamında yaptığı Sinop gezisiyle doğa ve insan yaşamına dair konuları ağırlık kazanmıştır. A. Muhip Dranas Güzel Sanatlar Dergisi'nde yayınladığı "*CHP'nin Anadolu Gezileri*" başlıklı makalesinde "*bu gezilerle kişiliğini bulduğunu*" belirtmiştir. Horoz, at, eşek, martı, köpek, kedi gibi hayvan imgelerini kent ve köy görünümleri içinde, gündelik hayatın içinde, farklı anlam yüklemelerine girişmeden kullanır (Enuysal, 2010, s. 35-38).

1970'lerden itibaren çizgi, renk ve biçim işleyişi yönünden soyutlamalara yönelen Dereli, serbest kullandığı ritmik çizgilerle daha rahat ve serbest biçimlere ulaşmıştır. Berk'e göre "*Dereli çizdiği biçimlerin üstüne basmaz, ısrarla ağırlaştırmaz.*" (Büyükkaragöz, 2016, s. 85) Eserlerinde renk, çizgiye göre gittikçe daha egemen olmuştur. Kompozisyon kuruluşunu sağlamlaştırmak için koyu ton değerlerini az oranda kullanmış, genelde açık ton değerleriyle zayıf kontrastlı uygulamalarla çalışmalarını ortaya çıkarmıştır.

Nurullah Berk'in deyimiyle Modern Türk resminde seçkin ve farklı bir yer edinmiş olan Dereli, çizgi yapısıyla renk uyumunun hoş bir şekilde buluştuğu kompozisyonlarında, ressamlarımızda nadir rastlanan duygu zenginliği taşımaktaydı. Deseni geometrik üsluplaştırmayı taşısa da sert ve inşaacı değildi. Süslemenin de atlanmadığı kompozisyonlarında, renk ve çizgilerindeki samimiyet, duygululuk hissediliyordu (Berk ve Gezer, 1973, s. 46).

Cevat Dereli, ilk çalışmalarındaki empresyonist eğilimi, Andre Lhote ile birlikte kübizime yönelmiştir. Ancak onun kübist yaklaşımı, çok sert olmayan geometrilerle ahenkli bir şekilde biçimleri kavrayan bir anlayıştadır. Pastel renk lekelerini kullanarak sade ve detaysız bir resim dili oluşturmuştur. Şiirsellik, derinlik ve yüzeyselliğin iç içe olduğu yapıtlarında duygusallığı yakalamıştır. Çalışmanın konusunu oluşturan horoz figürü Cevat Dereli'nin tablolarında "*horoz dövüşü*" sahnesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anadolu Türk Halk Kültürü'nde yer edinmiş folklorik bir gelenek olan horoz dövüşü oyununun köy meydanında tasvir edildiği bu tabloda Cevat Dereli'nin doğa gözlemine dayanarak basit ve dolaysız bir resim diliyle betimlediği horoz imgesi, Anadolu insanının günlük yaşamı içinde olağan rollerinden biri olarak, farklı bir sembolik anlam çağrıştırmadan resmedilmiştir. Eserde, sanatçının doğa ve insan yaşamına yönelmiş ilgisi görüldüğü gibi, kompozisyonundaki samimiyet ve doğallıkla da kişiliğindeki duygusallık hissedilebiliyor.

5.2.2. **TURGUT ZAİM (1906-1974)**

Eserde kapalı bir kompozisyon planı içinde betimlenmiş sol profilden bir horoz figürü görülmektedir (Şekil 5.34). Mekanın kırsal bir alan olduğu düşünülebilir. Dimdik duran horoz, kalkık ibikleri, iri yuvarlak formlu sakalı, kapalı gagası, yuvarlak gözü, gösterişli kıvrımlarla betimlenmiş kuyruğu, gövde ve kanat tüylerindeki belirgin yumuşak hareketler ve tırnaklarının seçilebildiği ayakları ile doğasal formuna uygun bir betimlemeyle tuvale hakim bir orantıyla yerleştirilmiştir. Kompozisyonun geometrik düzenlenişindeki en belirgin düzlemsel form, alt ortada bacakların yaptığı üçgensel alandadır. Resimin ortasında alt zeminde bir denge unsuru olan bacaklar üzerinde yükselen eğrisel formun hakim olduğu bedende kuyruğun ve boynun zıt eğrisellikleriyle oluşmuş orta alan yukarı doğru bir dikey plan oluşturmaktadır. Alanın izleyiciye göre sol planına hakim olan ibiğin sağa uzanan kıvrımlarındaki ritim, kuyruğun hareketiyle simetri oluşturmakta ve kompozisyondaki dengeli hareketliliği sağlamaktadır. Sakalın uzantısı gövdenin kıvrımıyla bütünleşmekte, gagadaki aşağı kavis bu hareketi desteklemektedir. Başın ortasındaki göz yuvarlağı dikkat çekici olduğu gibi merkezi bir denge unsurudur. Sağ plandaki kanat ve kuyruktaki saçakların aşağı yönelik hareketleri resmin bütünündeki ritmi destekleyici bir faktör olarak görülebilir. Eserde yumuşak toprak renklerinin hakim olduğu görülmektedir. Mekan

her ne kadar çok belirgin olmasa da fondaki yumuşak toprak renklerin lekesel uygulanışı kırsal bir alan olduğunu düşündürmektedir. Sağ ve sol ön köşelerdeki açık sarı yeşilimsi tonlar bu görüşü kuvvetlendirmektedir. Resmin tamamına yakınında kullanılmış yakın yumuşak tonların hissettirdiği bir sakinliğin resmin havasına yayıldığı düşünülmektedir. İbik ve sakaldaki, kuyruk ve kanatlardaki yer yer pastel turuncular resmin en canlı renkleridir. Kuyrukta daha belirgin olmakla beraber yer yer görülen koyu çizgiler biçimi toparlayıcı unsurlardır. Aynı zamanda açık-koyu renk geçişleriyle hacimsellik oluşturulmuştur. Gözdeki koyuluk ise merkezi bir bakış noktası oluşturması bakımından önemlidir.



Şekil 5.34 Turgut Zaim, Horoz, 1953, Kağıt üzerine Guaj, 50,5*64 cm, Yer Bilinmiyor (http://www.artnet.com/artists/turgut-zaim/horoz-qHa8gB1JjTEQydAxTA446g2) Erişim Tarihi: 10.05.2021

Turgut Zaim 1937-1944 yılları arasında Cumhuriyet Halk Partisi'nin düzenlediği yurt gezileri programıyla Kayseri'de bulunmuş ve Anadolu'nun folklorik değerlerinin, kırsal yaşamının izlerini taşıyan yapıtlar ortaya koymuştur. Çalışmalarını bu süreç sonrasında hep bu temalar merkezinde gerçekleştiren sanatçı, kırsal yaşamın insanını, doğasını ve hayvanını betimlediği yapıtlarında horoz figürünü de

kullanmıştır. Döneminin Batılı ve Türk sanatçılarından ayrılan üslubundaki ulusallık ve yerellik, teorik bir zorlama içermeyen, entelektüel kurgudan uzak, içgüdüsel bir samimiyetle yapıtlarında hayat bulmuştur. Konu seçimlerinin de üslubu gibi dönemi için ilk sayılabilecek bir yönde olduğu görülmektedir. Resmindeki başarısının en önemli yönü, Batı resminin etkisini yöresel değerlerden aldığı sentez gücüyle resmine aktarabilmesidir. Minyatür resminin geometrik kompozisyon ve şematik figür yaklaşımının da hissedildiği çalışmalarında doğa ve çevre gözlemine dayanan gerçekçi denilebilecek bir üslup geliştirmiştir. Ancak onun eserlerindeki minyatür etkisinin geleneksel minyatür tekniğinden ayrıldığı nokta; ışıklı, gölgeli, planlı, yuvarlatılmış nesnelerde derinlikli yapının hissediliyor olmasıdır. (Berk ve Gezer, 1973, s. 74-75).

Sanatçı köyleri, kentleri, bozkırları durgun ve kapalı insan-hayvan figürleriyle resmetmiştir. Figürlerinde özgün şematik bir anlayış izlemek mümkündür. Kucağında oyun arkadaşı horoz tutan çocuklar, koyunlar, köylü kadınlar… anıtsal nitelikte eserlerinde yer bulmuşlardır. İzlenimci renk duyarlılığının da gözlemlendiği yapıtlarında çoğunlukla yumuşak renklerle beraber figürlerde kullanılan koyularla renk vurgusu oluşturulmuştur. Eserlerindeki unsurların tümü özgün birer belge niteliği taşımaktadır (Arslan, 1997, s. 1960).

Sanatçının eserlerindeki Anadolu, dönemindeki diğer sanatçıların çoğunun yorumunun aksine, mutlu, neşeli, güzel yüzlü insanların, sevimli hayvanların yaşadığı güzel ve biraz da masalsı bir dünyadır. Ayrıntılardan uzak, yalın anlatım diliyle betimlediği bütün resimsel unsurlar gibi hayvanları da yöresinin bir aynası niteliğindedir (Yazkaç, 2018, s. 1037).

Turgut Zaim'in bütün çalışmalarındaki ana üslubunu oluşturan doğa gözlemine dayalı betimlemesini horoz figüründe de gözlememiz mümkündür. Yöresel-ulusal kültürel unsurları eserlerine gerçekçi bir üslupla ve neşeli, mutlu kimlikler şeklinde yansıtan sanatçının horoz figüründe de, onun doğasından gelen dik duruşunun hissettirdiği güven, cesaret ve biçimsel ihtişam diğer figürlerindeki gibi anıtsallığı oluşturacak şekilde görülebilmektedir. Aynı zamanda horozun sevimliliği de hissedilmektedir. Sanatçının horozu sembolik anlamlara başvurmadan, doğasal özellikleriyle yorumladığını söyleyebiliriz.

5.2.3. **FİKRET MUALLA (1903-1967)**

Eserde kompozisyona hakim biçimde tam ortada duran yan profilden bir horoz ile solunda ve tuval sınırının dışına taştığı için yarısı görülmeyen bir tavuk temsili yer almaktadır (Şekil 5.35). Mekanın doğal bir kırlık ortam olduğu düşünülmektedir. Açık kompozisyon ilkesine göre planlanmış kurguda lekesel üslup yanında yer yer çizgisel hareketler hakimdir. Horozun iri gözleri, aralık gagası, kalkık kuyruğu adeta çocuk gözünden betimlenmiş bir sevimliliği hissettirmektedir. Tavukta da aynı yaklaşım sezilmektedir. Kanat ve kuyruklardaki lekeler ve çizgilerde yakalanan ritim armoni etkisi yaratmaktadır. Horoz ve tavuğun formlarındaki eğrisellik tavuğun bacaklarındaki ve horozun boynundaki dikeylikle denge oluşturmaktadır. Gagalardaki simetrik yatay düzlem ile birleşen kuyruğun tepe çizgisindeki yataylık tuvali oransal olarak fazlaca dolduran ve sınırları zorlayan horoz ve tavuğun kütlesel formunu toparlayıcı, dengeleyici unsur niteliğindedir. Renklerdeki birbiriyle uyumlu pastel tonlar, resimde huzurlu ve neşeli atmosferi oluşturan önemli unsurlardır. Gökyüzü için kullanılmış mavinin tonu verdiği derinlik ve ferahlıkla bu duyguları kuvvetlendirmektedir.



Şekil 5.35 Fikret Mualla, Horoz, Hayvanlar Serisi, 1950ler, Kağıt Üzerine Guaj, 19,5*25 cm, Yer Bilinmiyor (http://www.artnet.com/artists/fikret-mualla/horoz-xR4b2qxLiruvZ7dCuc-Ajg2), Erişim Tarihi: 01.05.2021

Fikret Mualla'nın sanatındaki dönüşüme paralel olarak 1950'lerden itibaren hayvan resimleri üzerinde çalışmalar yapmış olduğu görülür. Pek çoğu küçük boyutlu olan bu resimlerde genellikle guaj boya kullanmıştır. Üslup olarak aynı dönemde çalıştığı çıplaklar, natürmortlar ve portrelerden farklı olmayan bu resimler hayvanlarla ilgili Doğu veya Batı kültürel kaynaklarındaki öykülerden ya da sembolik anlatımlardan da esinlenmemişlerdir. Onun bu hayvanları Ferit Edgü'nün ifade ettiği üzere "*Hiçbir alegorik, sembolik, gerçeküstücü, fantastik, düşsel yanları olmayan düpedüz hayvanlardır*."dır (Edgü, 2001, s. 140).

Mualla'nın çoğunluğunu Paris'te geçirdiği sanat yaşamında, özel yaşamındaki düzene karşı olan ve ruh halinde bir 'iç sürgün' olarak karşılık bulan duruş ile benzer bir yaklaşıma yönelmiştir. Dönemin hakim sanat piyasasına rağmen muhalifliğini korumuş, ön yargılardan, temel akımlardan, güncel eğilimlerden uzak bir sanatsal üslup geliştirmiştir (Cebrailoğlu, 2012, s. 55).

Sanatçı ruhsal nevrozlarına rağmen, belki de onların da katkısıyla sahip olduğu renk zenginliği ve çizgi kıvraklığıyla ürettiği, bazen tutarlı, bazen de savruk

kompozisyonlardan oluşan çok sayıda resim ve desenlerinde, Paris'te hakim Batı resmi üslupları karşısında özünde taşıdığı yerel duyarlılığı koruyarak önemli ve zor bir işi başarmıştı (Tansuğ, 2006, s. 254).

Edgü sanatçının bahsi geçen ruhsal nevrozlarının izine bütün diğer resimlerinde olduğu gibi hayvan resimlerinde de rastlanmadığının altını çizmiştir. Hayvanat bahçesi renkliliğini taşıyan, çoğunlukla insansız olarak sadece hayvanların betimlendiği resimlerdir. Hayatındaki çalkantıların aksine hayvanlarının oldukça dengeli ve tutarlı olduklarını da Edgü belirtmektedir. Onun resimlediği hayvanların, hayvan betimlemeleri yapan diğer santçılarınkinden farklı olduğu da görülmektedir. O güç ve iktidar simgesi hayvanları değil, evcil, sakin kümes hayvanlarını daha çok resmetmiştir. Picasso'nun boğasını ise onun yorumundan çok farklı, iğdiş edilmiş bir boğa olarak betimlemiştir (Edgü, 2001, s. 140).

Fikret Mualla'nın hayvanları konu alan resimlerinin bir diğer özelliği ise annesini kaybetmeden önceki masum çocukluk dönemine ait hatıralardan beslenmiş olmaları ve sanatçının yaşamındaki tutarsızlıklara rağmen diğer işleriyle son derece denge ve tutarlılık gösteren anlatımlarının olmasıdır. Çocukluğu Kurbağlıdere'de geçen sanatçının bahçelerindeki kümesde gezinen horoz, tavuk ve hindiler sonraları eserlerinde *Hayvanlar Alemi* denilecek ve kendisi için sıkıntılardan kaçmak için bir sığınak olarak kabul edilecek devrisaadet döneminin temsilleri olarak sunulmuştur (Azamet, 2012).

Üretkenliğini resim yapmanın ruh halini dengede tutmasındaki olumlayıcı yönüne borçlu olan Fikret Mualla, aşırılığa kaçmayan renkçiliğiyle, esinlenmeye dayalı anlık duyumlarını oldukça az başvurduğu çizgiselliği, serbest fırça vuruşları ve lekeleriyle tuval yüzeyine aktarmıştır. Sanatçının "*Ben hürriyetimi çok severim. Bunu naçiz sükûtumda (susmamda) bulurum. Resim yaparken, ibadet eder gibi sükûneti beynimin tepesinde, saçlarımın dibinde hissedemezsem, o zaman bilirim ki, yanlış bir işle meşgulüm*" sözleri ise resim yapmanın ruh halindeki olumlayıcı tarafını çok iyi işaret etmektedir (Cebrailoğlu, 2012, s. 59).

Mualla, betimlediği horozlarına da diğer bütün hayvanlarında olduğu gibi alegorik, sembolik anlamlar yüklememiştir. Ancak İkinci Dünya Savaşı sırasında yaptığı *Dinç Horozların Dövüşü* adlı tablosunda (Şekil 5.35) simgesel özelliklere başvurduğu düşünülmektedir. Bu yaklaşımla bu resimde betimlediği dövüş sahnesinin savaşı anlattığı, dövüşenlerin de horozlar değil, savaşan devletler olduğu tahmin

edilmektedir. Abidin Dino'nun Fikret Mualla ile ilgili anılarında anlattığı hatırası da bu değerlendirmeyi destekler durumdadır;

> "Kimi gün Mualla, beraber dadandığımız Eyüp Sultan sırtlarındaki horoz dövüşlerini düşünüyordu. İkinci Dünya Savaşı sonlarına doğru tekrar anımsamıştı, birbirlerinin gözlerini oyan Eyüp horozlarını...Bence bu horozlar savaşçılardı, bu horozlar insanlığın halini söylüyorlardı… Mualla'nın harbe dair bildiğim tek imgesi budur." (Büyükkaragöz, 2016, s. 87).



Şekil 5.36 Fikret Mualla, Dinç Horozların Döğüşü, 1943, Yağlıboya, Boyut Bilinmiyor, Kemal Bilginsoy Koleksiyonu

Eserde yeşillikli bir alanda iki horoz betimlenmiştir (Şekil 5.36). Açık kompozisyon prensibi içinde tuvalin neredeyse tamamını kaplayan figürler, serbest fırça vuruşlarıyla, lekesel üslupta çizilmiştir. Belirgin dış kontürler incelip kalınlaşarak hareketliliği arttırmaktadır. Eserin isminden de hareketle bir horoz dövüş sahnesi olan resimde horozların biri havalanmıştır ve sol alttakine saldırı pozisyonundadır. Açık renkli oluşu izleyicinin dikkatini çeken bir faktördür. Alttaki üsttekine göre daha pasif görülmektedir. İkisinin de gagaları açık olmakla beraber üsttekinin uzamış gagası,

dikleşmiş boynu, açılmış kanatları, yükselmiş pençeleri münakaşadaki üstünlüğünü gösterir biçimdedir. Alttaki geri çekilmiş boynu ve pençeleriyle daha çok savunma pozisyonundadır. Sanatçı serbest fırça vuruşlarıyla tuvaldeki boşluklara yerleştirdiği bitki, yaprak formlarıyla ilk bakışta karışık bir biçimsel atmosfer yaratmış olsa da kontürleriyle belirginleştirdiği horozlar diğer unsurlar arasında ayrımsanmaktadır. Toprak renklerinin hakim olduğu eserde pençelerdeki kırmızı renk sahnenin şiddetini arttırmaktadır. Üstteki horozun sağ kanadındaki kan olduğunu düşündürebilecek canlı kırmızılık münakaşanın sertliğine dikkat çekmektedir.

İki farklı horoz yorumunun incelendiği Fikret Mualla'nın naif kişiliği, psikolojik sorunları, annesine olan özlemi, zaman zaman çocukluk hatıralarına sığınma eğilimini doğurmuş ve duyguları eserlerinde sanatsal ifade biçimine dönüşmüştür. Bahçelerindeki kümes hayvanlarından olan horozları da böylece resimlerinde alegorik anlamlar taşımadan doğasal özellikleriyle betimlenen figürler olmuştur. Ancak diğer yorumlarından farklı olarak *Dinç Horozların Dövüşü* tablosunda savaş meteforuna gönderme yaptığı düşünülmektedir.

5.2.4. **FERRUH BAŞAĞA (1914-2010)**

Eserde geometrik bir altyapıyla kurgulanmış, tuvalin neredeyse tamamını kaplayan, karşılıklı iki horoz figürü görülmektedir (Şekil 5.37). Mekanın belirsiz olduğu sahnede eserin isminin de işaret ettiği gibi soyutlamaya yakın bir yaklaşımla betimlenmiş horoz dövüşü görülmektedir. Sol plandaki horoz sağdakine göre daha yüksekte olduğu, sağ pençesindeki ileri doğru hareketi ve aşağı yönelttiği gagası sebebiyle diğerine göre daha üstün ve saldırgan görülmektedir. Soldakinin açık ve dikkatle kendine bakan gözüne karşılık, sağdaki horozun kısılmış gözleri, kanatlarının arasına alarak korumaya çalıştığı ve içeri çektiği başı gibi detaylar tamamen savunma refleksini ve onun mücadeledeki zayıflığını hissettirmektedir. Geometrik olarak parçalanmış formlar, aralarda oluşturulmuş değişik açı ve boyutlardaki üçgenler, kanatlardaki ve kuyruklardaki dairesellikler ve bütün bunları kesen dikeyler ve verevler, ritmik ve dengeli bir formsal yapının parçalarıdır. Yer yer incelip kalınlaşan kontürler sahnenin içeriğiyle uyumlu bir dinamizm oluşturmaktadır. Zemini oluşturan yeşil renk belli ritmlerin olduğu lekesel fırça vuruşlarıyla horozların kanatlarında ve sol horozun başında da kullanılmıştır. Resmin tamamında gezinen kontürlerle fondan kopan figürler, yeşil renk lekeleriyle dengeye kavuşmuştur. Anlatım yorucu değildir.

Tatlı bir şiirsellik hakimdir tuvale. Sanatçı yeşilin zıttı olan kırmızıyı sadece horozların taç ve ibiklerinde kullanarak horozların yüzlerine dikkati yöneltmiştir. Mücadelenin galibi olduğunu düşündüğümüz horozun başının arkasındaki koyuluğa karşılık, mağlup görünenin arkasındaki beyazlık da anlamlıdır. Sanatçı bu şekilde mağlubiyetin acizliğini, savunmasızlığını belirtmek istemiş olabilir. Kullandığı turuncular ve sarının tonları ise sahnedeki duyguyu dengeleyici plastik unsurlardandır. Diğer renklere göre daha ölçülü kullandığı mavinin ise sıcak-soğuk dengesini gözeten, derinlik oluşturucu bir unsur olduğunu düşünebiliriz. Sahnenin bütününe baktığımız zaman aslında kanlı olduğunu bildiğimiz bir savaş sahnesinin betimlenmiş olduğunu bildiğimiz halde, sanatçının yarattığı şiirsellikle beraber, plastik ve estetik değerlerin öne çıkmasıyla olayın haşinliğinin gölgelendiğini düşünebiliriz.



Şekil 5.37 Ferruh Başağa, Horoz Dövüşü, 1950, Duralit üzeri yağlıboya, 32*40, Nahit Kabakçı Koleksiyonu (https://artam.com/muzayede/303-cagdas-sanat-eserleri/ferruh-basaga-1915-2010-horoz-dovusu)

Ferruh Başağa'nın yapıtlarında ilk anda sezilen müzikseliğe değinen Nazan İbşiroğlu, kompozisyonlarının içinde kendi yasasını barındıran sıkı ve düzenli

kompozisyonlar olduğunu belirtmiştir. İnceden inceye hesaplanmış kurgusal yapı öğelerinin Klee'nin resimlerindeki matematikle ve Bach'ın müziğindeki ritim ile koşutluğundan söz edilebildiğini de söyleyen İbşirlioğlu, bu yaklaşımla belirlediği kompozisyon parçalarındaki çizgilerin birbirinden kaçtığı, birbirini kovaladığı, kesiştiği ve böylece müziksel bir tınısal mekanı oluşturduklarını da belirtmiştir (Behramoğlu, t.y.).

> "…Belling, Avrupa için de çok önemli bir heykeltıraştı, çünkü Kübizimi heykelde tam olarak uygulayan yegane heykeltıraştı. Ondan çok faydalandım… Ben teknik okulu bitirdiğimde dizaynım kuvvetli idi. Konstüktivizmi de o nedenle benimsedim. Zeki Kocamemi'den kostrüktivizm üzerine dersler aldım özel olarak da konuşmalarımız, çalışmalarımız oldu, ondan da çok yararlandım… "Ben konuşarak değil, düşünerek üreten bir kişiyim." (Üstünipek, 2010)

diyen Başağa, özellikle 1947den sonra ürettiği eserlerinde tamamen soyutlama eğilimine girerek Türk Resim sanatı için bir ilki oluşturmuştur (Gürel, 1986, s. 16).

Sanatçının akademideki estetik ve mitoloji hocası olan Ahmet Hamdi Tanpınar Yeniler Grubu içinde yer alan Ferruh Başağa'nın resmine yaptığı yorumunda, nesnelerin ve objelerin her geçen gün biraz daha gerçeklikten uzaklaştığını, soyuta yöneldiğini belirtmiştir (Osma, 2002, s. 114).

Ferruh Başağa'nın 1950 yılında yaptığı *Horoz Dövüşü* (Şekil 5.37) isimli savaşımı vurguladığı düşünülen eseri İbşirlioğlu'nun ifadesiyle soyutlama eğilimini yansıttığı ilk çalışmalarındandır (İbşiroğlu, 2003, s. 6).

Resimlerinde belirlediği sağlam çizgi-desen hakimiyeti konuyu, kompozisyonunyapısını ve kurgusunu belirler. Bu çalışmadaki yeşil ve kırmızının karşıtlığında olduğu gibi desen zaman zaman karşıt renklerle ön plana çıkarılır ki sanatçı -kırmızı yeşil zıtlığını pek çok resminde kullanmıştır. Tüm yapıtlarında, sanatçının kişiliğindeki samimiyetin anlatımda sağladığı yumuşak dili hissedilir (Gürel, 1986, s. 16).

Başağa soyutu biçimsel değil, düşünsel zeminde ele alan bir ressamdır. Sanatçı kendi soyut resim anlayışını şu şekilde izah etmektedir.

> "Soyut Sanat ressamın aklında şekillendirip yarattığı bir eserdir ve bu açıdan düşünceye ve akla dayanan çağımızı simgeler. Soyut Sanatta bilinenleri taklit etmek yoktur; durağanlık yoktur. Ressamın düşüncesinde yarattığı biçim ve renkleri tuvale yansıtmasıyla ortaya çıkan canlılık ve

hareket çağımızın değişken ve dinamik yaşamına tümüyle uygundur" (Üstünipek, 2010).

Soyut Sanat anlayışını bu şekilde tanımlayan sanatçı Horoz Dövüşü eserinde de hem soyutlayarak, hem geometrik planlarla kurgulayarak aklına ve hesaba dayalı bir yapıt oluşturmuştur. Bilinenleri resmetmemiş, horoz figürlerini kendi dünyasındaki imgeleme uygun şekilde soyutlayarak, yeniden inşa etmiştir.

Sanatçı içinde yaşadığı toplumun kültür mirası yanında insanoğlunun dünyanın her köşesinde çağlar boyu ürettiklerinden yararlanılması gerektiğini düşünmesinin sonucu olarak çağdaş estetiğin oluşturulabilmesi için Doğu-Batı kültürlerinin sentezlenmesi gerektiğini savunur (Gönenç, 1986, s. 15).

Sanatçının horozların dövüşüne yönelmiş olması sanat için evrensel kültüre ve kültürler arası senteze verdiği önemin bir sonucu olarak düşünülebilir. Aynı zamanda eğlencenin gerek Türkiye'de gerek dünyada gelenek kisvesine bürünerek sorgulanmayan ancak tartışmasız olarak apaçık bir vahşetin anlatımı olan gerçekliğini de sanatçı kendi üslubuyla ortaya koymak istemiş olabilir. Sanatçının savaşların olduğu, ülkenin sosyal ve ekonomik pek çok sıkıntılı evrelerden geçtiği dönemde yaptığı *Horoz Dövüşü* yapıtının bütün insanlıkla beraber, savaş olgusunu irdeleyen yaklaşımın doğal bir sonucu olduğunun da düşünülmesi mümkündür.

5.2.5. **AVNİ ARBAŞ (1919-2003)**

Eser bir horoz dövüş sahnesidir (Şekil 5.38). Sahne resmin ortasında ve resme egemen olan pistin sağ üst köşesine yerleştirilen horozların olduğu kompozisyon düzeni ile kurgulanmıştır. Etrafında izleyicilerin olduğu arena biçiminde düzenlenmiş mavi bir pistte dövüşmekte olan kırmızı ve gri renklerde, figüratif olarak detaydan kaçılarak, serbest fırça vuruşlarıyla yapılmış iki horoz betimlemesi görülmektedir. Sanatçının belirlediği bakış açısı ile izleyiciye adeta üst tribünden izlettirdiği, bir anlamda izleyiciyi de dahil ettiği pistin sağ üst köşesindeki mücadelede kırmızı horoz diğerini köşeye sıkıştırmıştır ve daha üstün pozisyondadır. Kırmızının dikleşmiş kuyruğuna karşın grinin düşmüş kuyruğu üstünlüğün tarafını işaret etmektedir. Pistin etrafında dizilmiş belli belirsiz insanların baş ve duruşlarındaki hareketlilik heyecanlı bir müsabaka izleyicisini düşündürmektedir. İzleyicilerin arka planındaki belli belirsiz dikey parçalar derinlik hissini arttırmaktadır. Eserin bütününe neredeyse hakim olan

lekesel üslupta uygulanmış ve boşluk hissi uyandıran mavi, izleyicilerin bulunduğu plandaki koyu renkle zıtlık oluşturarak dikkati pistte yoğunlaştırmaktadır.



Şekil 5.38 Avni Arbaş, Horoz Dövüşü, 1981, Tuval üzerine yağlıboya, 81,5*86 cm, Yer Bilinmiyor (https://artam.com/muzayede/260-cagdas-sanat-eserleri/avni-arbas-1919-2003-horoz-dovusu)

Avni Arbaş çoğunlukla figüratif anlayışta yaptığı çalışmalarında doğada ve hayatın içinde gözlemlediği nesneleri kendini ifade edebildiği biçime dönüştürmüştür. 1981 yılında Kütahya'da izlediği horoz dövüşleri sonrasında çalıştığı dövüş sahnelerindeki horozlar da bu yaklaşımıyla görünen nesnel gerçek biçimlerinden çok, kendi imgelemindeki gerçekliği yansıtmışlardır. Sanatçı gerçekliğinden kopardığı imgeye daha farklı bir anlam veya değer yükleme amacından çok, imgeleri kişisel tavrı ile yeniden inşa ederek kendine özgü biçemler oluşturma hedefini güder (Algaç, 2007, s. 40). "*Ben bildiğimi resmederim*" diyen ustanın resimlerinde hiçbir öykü, metafor ya

da simgeyle karşılaşılmaz. Ressam renklerle, biçimlerle yaratacağı etkiden başka bir şey düşünmemiştir (Gökbakar, 2015). "*Figüratifim ben, resimlerimde insanlar olsun isterim; insanı, hayvanı çok severim. Dünyada var olan her şey beni ilgilendiriyor. Soyut resim hiç yapmadım…Tepki gelirse gelsin(...)"* (Aliçavuşoğlu, 1998).

Soyut sanat hiç yapmayarak üzerine tepkiler de çeken sanatçı figüre dayalı bir anlatımı esas alarak boşluğu figürün taşıdığı imgenin ruhsal yönünü de dengeleyen bir atmosfer olarak kullanır. Figüre çok bağlı olduğu için eleştirildiği dönem, Türk resminde figürsüz yani non-figüratif resmin çağdaş kabul edilmediği dönemdir ve onun doğaya bağlılığı tepki çeker. O ise bütün bu tepkilere rağmen kendi bildiği yoldan sapmamıştır.

Arbaş'ın resimlerinde estetik bir değer olarak renk, resmin bütününe hakimdir. Resimlerinde renk lekeci tutum ile bütünleşerek birbirine kaynaşır. Boşluk ve imge/figür arasındaki renklerde ise zıtlığı önceler. Bu zıt renk kullanımı o kadar dengelidir ki, izleyiciye huzursuzluk vermez (Tansuğ, 1982, s. 12). Avni Arbaş resimlerinde boşluk, bir sorun olmaktan öte izleyicide yaratmak istediği etkiyi taşıyıcı bir rol oynar.

Ferit Edgü, modern resim ustaları içinde Avni Arbaş'a en yakın sanatçının Picasso olduğunu söylemiştir. Ancak Picasso'nun kendisinden daha güçlü olduğu için kendi iradesi dışında resminin istediğini kendisine yaptırdığını ifade ettiği yaklaşımına karşın Arbaş'ın 'resme söz geçirmeye çalıştığını' ifade etmiştir (Gökbakar, 2015, s. 4).

Avni Arbaş leke değerlerine sadık kaldığı özellikle doğa betimlemelerinde ayrıntıdan kaçınmıştır. Kuralcılığın olmadığı, yumuşak ve duygulu bir ifadeciliği benimsemiştir. Konularında sınırlayıcı olmamış, duygularına ve estetik tavrına uygun bulduğu her nesneyi tuvaline aktarmıştır ("Avni Arbaş", 1993, s. 244-245).

Arbaş resimlerinde doğa, insanlar ve nesnelerle sürdürdüğü diyaloğun içinde farklı üslupları ve öğrencilik yıllarından itibaren değiştirmeden uyguladığı resim anlayışını sentezlemiştir (Gökbakar, 2015).

"Resim bir itiraftır", diyen Arbaş sanatçının çizdiği ne olursa olsun kendinden başkasını anlatmadığını söylemek istemiştir. İnsanın aynası olan sanat yapıtının aynı zamanda uluslararası bir dili de olduğuna inanırken, sanatın sosyal fonksiyonunun da olduğuna dikkat çekmiştir (Selçuk, 1963, s. 14).

Arbaş dönemin genel eğilimlerinin, belli akımların takipçisi olmayıp, salt kendini ifade etmek istediği sanatında aldığı tepkilere rağmen üslubunu

değiştirmeyerek, bir bakıma çağdaş resmin geçirdiği tüm gelişmelerin farkında olup, öznel estetik değerlerine de sadık kalarak önemli bir şeyi başarmıştır. Zeynep Oral'a verdiği bir röportaj sırasında *"Paris'e ilk gittiğimde, en büyük akıllılığım, belki bir ekole bağlanmamak oldu. Şu ya da bu ekole, şu ya da bu akıma bağlanmak, doğaya karşı gelmek olurdu. Ve kişiliğim buna elverişli değildi. Çünkü, akımların tümü elmanın yarısıysa, diğer yarısı benim kişiliğim ve içimdeki birikimdir"* demiştir (Gökbakar, 2015).

Onun bu yöneliminin önemini Kaya Özsezgin "*Avni Arbaş ve Lekenin Anlatımcı İşlevi"* makalesinde yer verdiği bilgiye göre, 1946'da düzenlenen bir karma sergiye vermiş olduğu resimleri üzerine Ahmet Hamdi Tanpınar şu şekilde anlatmıştır; *"Avni'nin resimleri gerçek bir mükemmeliyet içinde. Fırçası şimdiden usta bir fırçadır. Seçmesini biliyor. Tabiata kendine mahsus bir bakışı var diyeceğim geliyor. Biraz avına atılan kuş gibi bakıyor, sevmekten ziyade tasarruf etmek istiyor. Fakat bakıyor ve görüyor. Eşyanın vasıflarını silmiyor. Ona hürmet ediyor."* (Tasvir, 27 Mart 1946), Yine aynı makalede Özsezgin sanatçının ayrıntı ve fazlalığa yer vermeden, doğanın anımsatıcı özelliklerini yok etmeden, rengi lekenin dışına çıkarmadan tam soyutun sınırında durdurabildiği fırçasıyla nesnenin bulunduğu ortam içindeki anlamını kavramayı başardığını ifade etmiştir (Tansuğ, 1982, s. 12).

Sanatçı devletin "kültür politikaları" kapsamında organize ettiği yurt gezileri programında Siirt'e gitmiştir. Bu gezinin sanatı üzerindeki etkilerinin yanı sıra, ülkeyi ve ülke insanını tanıması yönünde çok faydalı olduğunu da dile getirmiştir. Bu şekilde ilk kez Anadolu gerçeğiyle karşılaştığını belirten sanatçının zaten sahip olduğu doğa sevgisi,1981'de gerçekleştirdiği Kütahya gezisi sırasında edindiği izlenimlerle oluşturduğu eserlerin 1993'te Artisan Sanat Galeri'sinde açtığı *"Desenler"* sergisinin konusu olmasıyla sonuçlanmıştır (Üstünipek, 2009) (Büyükkaragöz, 2016, s. 87).

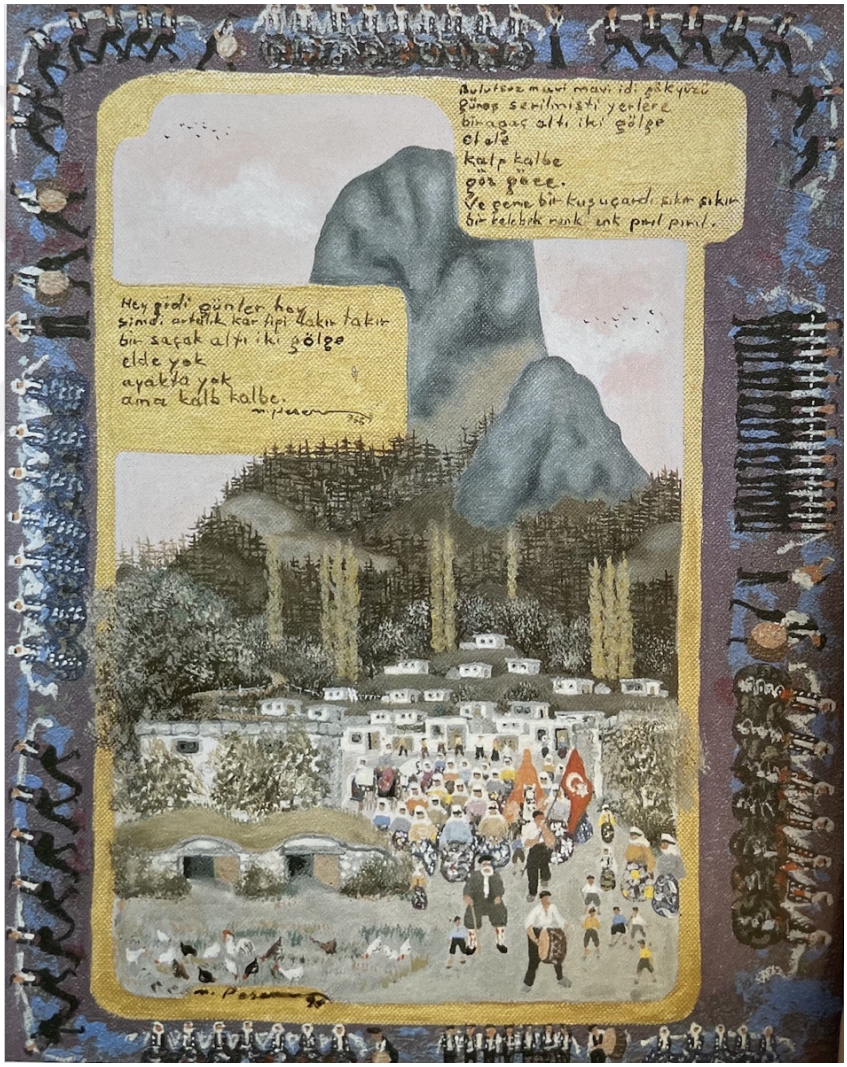
İzlediği horoz dövüşü sahnelerinden esinlenerek oluşturduğu desenlerden biri olan bu resimde yaşamını büyük şehirlerde geçiren bir sanatçının gözünden folklorik bir değer olan 'Horoz Dövüşü' nün içerdiği sert mücadeleyi, üslubuna uygun yalın anlatımıyla izleyebiliyoruz. Mücadelenin galibinin de mağlubunun da psikolojik durumu detaya lüzum duymayan lekeci anlatımla ifade edilmiştir. Sanatçının boşluk, hareket, leke ve renklerdeki zıtlık ve dengelerle kurguladığı ayrıca gereksiz ayrıntılara girmediğinin gözlemlenebildiği sahnede duyguyu izleyiciye son derece ayarlı vererek, hem dövüşün doğasındaki adrenalini hissettirdiğini, hem de tuvalin sınırlarının dışına taşırarak etkiyi yok etmediğini düşünebiliriz. Kaya Özsezgin'in de söylediği gibi

soyutun sınırında kalmış bu çalışmada horozların bulundukları arena içindeki anlamları da, çevredeki izleyicilerin görevleri de kavranabilmektedir.

5.2.6. **MEHMET PESEN (1923-2012)**

Eser figüratif öğeleri de olan iç içe iki çerçeveden oluşan bir peyzaj resmidir (Şekil 5.39). Dış çerçeve kalınca bir bordürden oluşmaktadır. Bordürde yöresel giysili folklör oyunu oynayan ayrı ayrı kadın ve erkek grupları yer almaktadır. İç çerçeve daha ince altın renkli kenarlıkla dış bordürdeki motiflerden ayrılmıştır. İç çerçeveden resimdeki sahneye uzanan sağ üst köşede ve sol orta bölümde yine aynı altın renkli dörtgensel planlar oluşturulmuştur. Bu dörtgenlerde el yazısıyla yazılmış siyah yazılar görülmektedir. İç sahnedeki peyzaj oldukça kalabalık unsurlardan oluşmuştur. İnsanların giyimlerinden köy meydanı olduğu düşünülen bir yerde kadınlı, erkekli, çocuklu kalabalık bir grup, bir at, atın üzerinde sanatçının verdiği ismin oluşturduğu imajdan dolayı köy gelini olduğu düşünülen duvaklı bir gelin, en önde tavuklar ve bir horoz, insan topluluğunun arkasında tek katlı köy evleri, arkalarında çeşitli ağaçlar ve biri diğerinden daha yüksek, sivri iki dağ görülmektedir. Gelin alayının önünde sağ en ön planda göze çarpan elinde davul olan bir erkek, etrafında renkli giyimli çocuklar ve alayı izleyen kadınlar, hemen arka çaprazında yaşlı köylü bir sakallı dede, arka çaprazında elinde kıpkırmızı Türk bayrağını taşıyan daha genç bir erkek ve arkasında çiçekli şalvarları, başörtüleriyle köylü kadınlar. Minyatür tadı olan resimde minyatürün yapısından farklı olarak kullanılmış perspektifle arkaya doğru küçülen ve derinleşen insan kalabalığı köy evlerinin bulunduğu yere kadar devam etmektedir. Arkadaki dağların desteklediği resme hakim olan üçgen kompozisyon hem enginlik, sonsuzluk hissi uyandırırken, evlerin bulunduğu yatay düzlem ve horozların arkasındaki alçak tümseğin yatay düzlemi bu yükselişi dengelemektedir. Selvi ağaçlarının dikey düzlemi ile beraber öndeki davulcu, dede ve bayrak tutan gencin dikey düzlemleri ise geometrik kompozisyonun diğer yatıştırıcı denge unsurlarıdır. Köyün içine dağılmış ağaçlarla başlayan diyagonaller sağlı sollu doğrultuda dağların eteklerindeki ağaçlarla birbirini kesen verev düzlemler oluştururlar. Sınır çizgisi vazifesi gören bu çaprazlar izleyicinin dikkatini köy meydanında tutar. Kadınların beyaz başörtüleri ritimleriyle anlatımın şiirselliğini kuvvetlendirir. En öndeki tavuklar ve tek horoz ise kendi doğal hallerinde her an yapmakta oldukları gibi yemlenmektedirler. Sahne olağan köy yaşantısından bir kesiti, bir köy düğün alayını

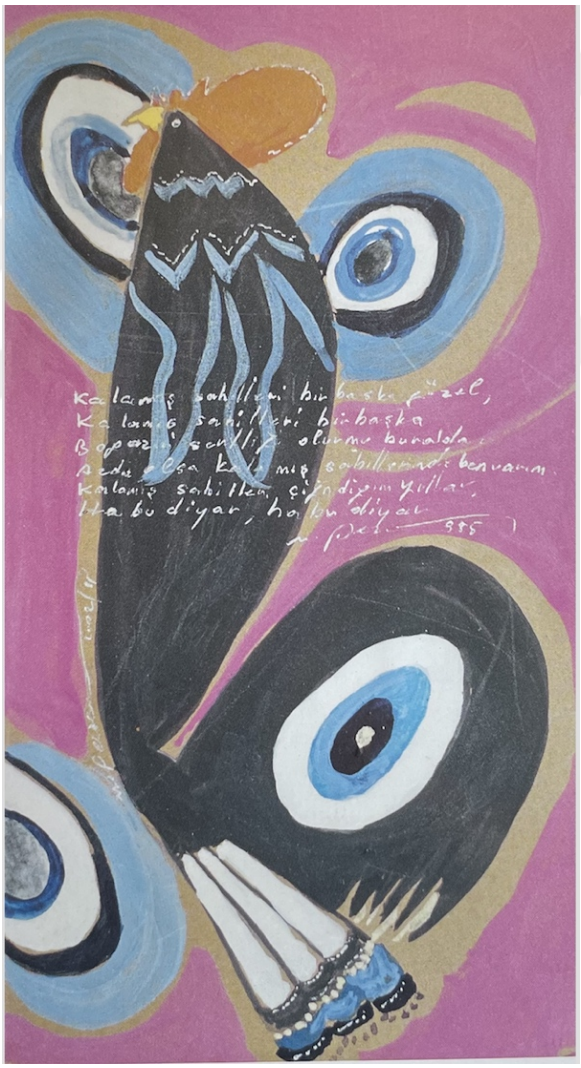
bize sunmaktadır. Kontrastların yumuşak kullanıldığı, ara ve pastel ton değerlerinin yaygın olduğu, her ne kadar minyatüre yakın gibi gözlense de az da olsa modle etkisinin figürlerde ve arkadaki dağlarda kullanıldığı, lekesel üsluplu resimde dış bordürün bu şekilde hareketli ritmik ve simetrik insan figürlerinden oluşması, resme yüksek oranda dinamizm katmaktadır. Dağlardaki gölgelendirmeler ve fondaki pastel lekeler derinlik hissini arttırırken, küçük siyah noktacıklar halinde görünen kuşlar atmosferik havayı güçlendirmektedir. Kırmızı bayrak ise resimdeki en güçlü renk unsurudur. Bayrağa en yakın ikinci renk gelinin duvaklı elbisesi ile horozun taç ve ibiğinde gözlemlenmektedir.



Şekil 5.39 Mehmet Pesen, Gelin, 1990, Tuval Üzeri Yağlıboya, 25*31 cm, Yer Bilinmiyor (Sergi Kataloğu)

Altın renkli dörtgenlerdeki yazının manzum ifadelerinden şiir olduğu anlaşılmaktadır.

“Bulutsuz mavi mavi idi gökyüzü
Güneş serilmişti yerlere
Bir ağaç altı iki gölge ötede
Kalp kalbe
Göz göze.
Ve genç bir kuş uçardı şıkır şıkır
Bir kelebek renk renk pırıl pırıl.
Hey gidi günler hey
Şimdi artık kar tipi takır takır
Bir saçak altı iki gölge
Elde yok
Ayakta yok
Ama kalp kalbe
M. Pesen 966”



Şekil 5.40 Mehmet Pesen, Horoz, 2002, Karton Üzeri Akrilik Boya, 12*22 cm, Yer Bilinmiyor (Sergi Kataloğu)

Figüratif yaklaşımla yapılmış eserde soyutlanmış bir horoz imgesi görülmektedir (Şekil 5.40). Mekanı belirsiz açık kompozisyonlu zeminde dimdik duran profilden izlediğimiz horoz kanatları ve kuyruğu stilize bir üslupla ve doğasala aykırı renklerle oldukça süslü olarak betimlenmiştir. Pembe zemin üzerinde koyu lacivert olarak çizilmiş horoz kontrast etkiyle öne çıkmakta, kuyruğundaki, kanatlarındaki beyaz daireler, açık maviler horozun rengindeki sertliği yumuşatmaktadır. Horozu kanatları ve kuyruğuyla beraber içine alan bej kontürün yer yer incelip kalınlaşması motifi toparlarken, dinamizm de katmaktadır. Horozun bütününde uygulanan iki boyutlu çizgi, bir tek kuyrukta yapılan modleyle hacim kazanmaktadır. Kuyrukta modle etkisiyle hacim kazanmış üçe ayrılmış parçalar ritm duygusu da oluşturmaktadır. Horozun taç ve ibiğinde, üstünde, kuyruğunda irili ufaklı nokta veya ince çizgi sıraları hem nakış unsuru hem de ritm unsurudurlar. Horozun üzerindeki geometrik biçimler zigzaglar, eğriler de de aynı ritm ve süsleme özelliği okunur. Horozun kanatlarındaki stilizasyonun horoz anatomisinden çok bir kelebek anatomisine benzerliği de düşünülmektedir. Eserin tam orta planında horozun üzerine açık renkli kalemle el yazısıyla yazılmış altı satırlı bir metin görülmektedir.

"Kalamış sahilleri bir başka güzel,
Kalamış sahilleri bir başka
Boğazın sahilleri olur mu buralarda
Ne de olsa Kalamış sahillerinde ben varım
Kalamış sahillerini çizdiğim yıllar
Ha bu diyar, ha bu diyar…M. Pesen 985"

Mehmet Pesen'in resimlerinde horozlar da doğaya ait bütün diğer unsurlar gibi öncelikle göze çarpan imgelerdendir. Sanat yaşamında her dönem gerek seriler halinde gerekse peyzajlarında sıklıkla betimlediği köy sahnelerinde horozları kullanmıştır. Akademideki hocası Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun da etkisiyle geleneksel sanatlarımızdan aldığı esinlerle Anadolu doğasını, yaşam biçimini, resimlerine yansıtırken hedeflediği yöreselliği teknik ve estetik bağlamında ortak bir düşüncenin ürünü olarak ele almaktadır (Özsezgin, 1994, s. 271).

Sanatının ilk yıllarında soyut ve lekeci tavırla yaptığı figüratif resimler çoğunluktadır. Türk resmini özgün bir yaklaşımla evrensel boyutlara ulaştırmak amacıyla kullandığı yöresel motifleri, kilim, kumaş, kum ve cam parçaları gibi çeşitli malzemeleri kullanarak yorumladığı horozlar 1950li yıllarda ortaya çıkmıştır. 1965'lerde de kum ve boya karışımıyla soyut yorumlu horoz serileri devam etmiştir.

Ancak 1975 den itibaren geleneksel minyatür sanatının etkileri çalışmalarında görülmeye başlamıştır. Minyatürlerin şematik ve iki boyutlu kurgusunun egemen olduğu kompozisyonlarında, Anadolu insanının, yaşamının yanında kent sahneleri de resimlerinin temalarını oluşturmuştur. Figürlerin gittikçe küçüldüğü, renk lekelerinin arttığı çalışmalarına 1980'lerde tuvallerinin etrafını çevreleyen bordürler ve içlerinde konuyla bağlantılı motifler eklenmiştir. Bu bordürler daha sonra yazı ve yine geleneksel sanatlardan olan ebrunun da eklenmesiyle özgün kimliğini kuvvetlendirmiştir (Giray, 1997b, s. 1456).

Mehmet Pesen şehirde büyümüş olmasına rağmen baba evinin bahçesindeki kümes hayvanları, tavuklar ve horozlar zaten çok sevdiği hayvanlar alemiyle ilk yakın temasına vesile olmuşlardır. Oğlu Aydın Pesen'in aktarımıyla kelebekler de bu ilgisinin odağındadırlar. Babasının tam bir Anadolu aşığı olduğunu belirten Pesen, onun Anadolu sevgisine evlerinin duvarlarını süsleyen nakışlı yün çoraplarda, çarıklarda, sazlarda, kilimlerde de tanık olduklarını sözlerine eklemiştir. Bu sevginin de itici gücüyle, hocası Bedri Rahmi'nin bütün öğrencilerini teşvik ettiği yerelliği eserlerine oldukça özgün üsluplarda katmayı başarmıştır. Ancak Aydın Pesen babasının notlarından yaptığı alıntıda kendi üslubunun farklılığını ve minyatüre yönelmesinin sebebini şu şekilde ifade etmiştir;

> "Türk resminde kırsal kesimden konuları işleyen ressamlar oldu...Örneğin harman yerini resmeden kişi olmuş, ama etrafının yaşamını benimsemiş görünmüyor. Devam etmemiş.Bir çalışmayla yetinmiş… ısrar etmiş bazı motiflerde, ama dekoratif olmaktan öteye gidememişler. Yapı olarak Bedri Rahmi köye eğilmiş, ve de nakışı resme sürüklemiş. Ne var ki nakış zaman zaman iki boyutlu kalmak zorunda kalmış, bu nedenle de grafik ya da dekoratif bir biçime dönüşmüş. Batı resmi ile nakış tatminkar bir bütünlük oluşturamamış. O halde resme daha yakın olan minyatür neden ele alınmasın?" (Pesen, 2012, s. 19-20).

Çocukluğunda babasının iş yerinde Unkapanı'nda çalışan taşralı hamallara yaptığı gözlemle onların nakışlı yün çorapları, halayları, türküleri, sohbetlerinin etkisinde kalan sanatçı, ilerleyen yıllarda Anadolu'da görev yaparken de taşra hayatını olduğu gibi, anlatılanlara bağlı kalmadan bizzat içinden yaşayarak görüp sevmiştir. Sanatına bu sevginin yansıma boyutu da bazen soyutlamalarla, yarı soyut figürlerle, bazen renkle, şiirle, folklorik tadların yaşandığı hissedildiği yorumlara dönüşmüştür (Bulut, 2009, s. 34).

Mehmet Pesen'in Anadolu insanına, yaşamına duyduğu sevginin yanı sıra, Anadolu'yu çağrıştıran bütün bu unsurları kendi yaşamında da kullanması, sazını, folklorunu öğrenmesi o dünyayı bütün ayrıntılarıyla içselleştirerek sanatında özgün motifler ve duygular olarak yaşatmasının temel sebeplerindendir diyebiliriz. Ayrıca sanatçının minyatür ve ebru gibi geleneksel anlatımları yine yerel sahneleri betimlerken sanatına dahil etmesi de, Batı ekolüne özgü perspektif öğesiyle perspektifi olmayan geleneksel minyatürün buluşturulduğu sanatsal olarak oldukça özgün kabul edilen bir yaklaşımdır.

Aydın Pesen'in aktarımıyla sanatçının minyatürle ilgili görüşleri de şu şekildedir;

> "(…)Soyut dönemimde ışık ve lekeyi yumuşak bir havayla duyurmak istedim. Yeni bir çıkış için bir güdü dönemiydi, işte minyatüre ağırlık orada başladı...ancak minyatürle resim arasında bir fark vardır. Minyatür bir hava, bir renk perspektifi düşünmez. Işık yoktur minyatürde...Işıkla renk perspektifini minyatürdeki öğelerle birleştirerek bir özgünlük yakaldım." (Pesen, 2012, s. 30).

Giray'ın *"renk renk, çizgi çizgi, ışık ışık horozlar. Her biri birbirinden farklı, ayrı ayrı özgün Mehmet Pesen yorumları bu horozlar*." ifadesiyle tanımladığı horozlar sanatçının eserlerinde yeni arayışlarının da etkisiyle farklı biçimlemelerle görünür olmuştur. *"Eşinen Horoz, Kumlu Horoz, Yeşilli Horoz, Sevişen Horoz, Dövüşken Horoz, Kümesim(...)"* gibi isimlerle kimlik kazanan horozlar yerine göre cinselliği, yerine göre kavgacılığı sergileyerek simgesel boyutlarıyla sanatçının eserlerinde tema olarak yaygın bir zaman diliminde yer almışlardır (Büyükkaragöz, 2016, s. 87).

Mehmet Pesen'in iki farklı yorumunun incelendiği bu çalışmada sanatçının evinde besleyecek kadar hayatının içine dahil ettiği horozlardan aldığı esinle ve yukarıda değinildiği üzere bir motifin sanatçının eserinde aykırı durmamasının o unsurun sanatçı tarafından içselleştirilmesiyle bağıntılı olduğu vurgusuna da dayanarak, ürettiği çok sayıda ve çok farklı üsluplu yapıtlarında horozu da sembolik olarak kullandığı kendi ifadelerine de dayanarak söylenebilir. *"Gelin"* isimli eserdeki olağan bir gelin alayı sahnesinin betimlendiği köydeki yaşantının önemli ve vazgeçilmez bir unsuru olarak horoz doğasal anlamıyla kullanılmıştır. Sanatçının giderek özgürleşen, stilizasyona daha çok dönüşen çizgisiyle betimlediği "Horoz" ise cıvıl cıvıl renkleri, mesajlı şiirleri, sanatçının bütün hayvanlar gibi düşkün olduğu kelebeklerin kanatlarıyla süslediği son dönem horozlarından bir örnektir. Sanatçının

hakkında yazılanlardan aşina olunan sevecenliğinin, duygusallığının, yaşam sevincinin, kültürümüze bu kadar aşina ve düşkün bir sanatçının fırçasında güzelliklerin, yeni başlangıçların, umudun müjdecisi olan bu horozun sembolik anlamlarıyla renklendiğini düşünebliriz.

5.2.7. **ŞEREF BİGALI (1925-2005)**

Eserde açık kompozisyon ilkeleriyle kurgulanmış mekanı tanımlı olmayan yüzeyde, soyut, figüratif anlatımlı karşılıklı iki horoz görülmektedir (Şekil 5.41). Horozlar yüzeyin tamamına yakınını kaplamıştır. Figürler doğal gerçekliklerinden tamamen soyutlanmamış olmakla beraber serbest fırça vuruşlarıyla, renk lekeleriyle rahat bir anlatımla betimlenmişlerdir. Horozların dövüş anının izlenimini veren birbirlerine meydan okuyan bakışları, savrulmuş kanatları, sağdakinin diğerine saldırı hamlesinde olduğu hissini uyandıran yükselmiş boynu, soldakinin geri çekilmiş ayakları, çetin bir mücadele sahnesinin izlendiği duygusunu uyandırmaktadır. Lekelerle ve incelip kalınlaşan kısa kesik dağınık çizgilerle yakalanan ritim, sahnenin enerjisini tarif eden önemli unsurlardır. Tuvalin tamamına yakınında eğri tuşların hakimiyeti de sahnedeki devinime güç katmaktadır. Sol horozun bacakları arasında ve iki horozun arka ortasında yükselen üçgen planlar kompozisyonun geometrik dengesi açısından önemli ayrıntılardır. Sahnenin enerjisini oluşturan bir diğer unsurun ise sanatçının seçtiği cesur ve canlı renkler olduğu düşünülebilir. Seri tuşlarla tuvalde gezinen renkler duygusal coşkuyu arttırmakta, izleyeni bu çetin mücadelenin içine sokmaktadır. Horozların başlarında kullanılan kırmızı renk, rakiplerin gücüne dikkatimizi yöneltmektedir. Horozların ana renklerindeki kontarst da denge unsuru olmalarının yanında mücadelenin güçlü ve zayıf tarafının işareti gibi de düşünülebilir. Fondaki toprak tonları ise net olmadığını düşündüğümüz mekanın aslında doğa ortamı olduğunun işareti olabilir. Renklerdeki sıcak-soğuk dengeleri, kontrastları, sanatçının bu kadar geniş bir paletle çalışmış olmasına rağmen ve ayrıca aynı titizlikle tercih ettiği çizgisel ayrıntılara önem verişinden izleyenin gözünü yormayacak dengeyi hedeflediğini düşünebiliriz. İzlediğimiz sahne henüz galibi belli olmayan ama son derece zorlu bir savaşım sahnesi duygusunu uyandırmaktadır.



Şekil 5.41 Şeref Bigalı, Horoz Dövüşü, 1997, Tuval Üzerine Yağlıboya, 55*65 cm , Yer Bilinmiyor (https://www.artiummodern.com/urun/2175486/seref-bigali-nin-sergi-katalogunun-kapak-resmi-seref-bigali) Erişim Tarihi: 3.05.2021

Şeref Bigalı'nın eserlerine konu olan kuşlar, atlar, parklar, kahvehaneler, natürmortlar, nü'ler, portreler,nesneler ve soyutlamalar gibi hayvanlar serisi içinde sayacağımız horozlar sanatçı için kendini ifade etme araçlarıdır. (Gezgin, 2006a, s. 20) Sanatçının oğlu Ahmet Necati Bigalı'nın ifade ettiğine göre, Bergama'nın Göçbeyli bucağında geçen çocukluğunun hatıralarından meyve ağaçları, asmalı bahçeleri, ahşap evleri ve horozların tavukların gezindiği sokaklarından kalan hatıraların imajları yaklaşık bütün eserlerine yansımıştır. Babasını tam bir Anadolu insanı olarak tanımlayan Necati Bigalı, onun milletimizin kökleri uzun asırlara giden muhteşem medeniyetini ve sanatını özümsediğini de ifade eder.

Bigalı'nın figürlerinde uyguladığı biçimlendirmede soyut denemelerine dayana bir kurgu anlayışı hissedilir. Kullandığı yalın renkli, vurgulayıcı kalın çizgileri canlı bir anlatım sağlamaktadır. Resimlerindeki figürler tanınırlıklarını kaybetmedikleri gibi, doğal ışıklı ve gölgeli biçimlerden özellikle uzaklaştırılmışlardır (Turani, 2006, s. 39).

Sanatçının Anadolu tutkusu, insanına, doğasına, hayvanına olan düşkünlüğü tatillerini geçirdiği memleketinden enstantaneler şeklinde resimlerinde hayat bulmuştur. Horozlu yapıtlarında da aynı hisler sezilir. Kendisini herhangi bir sanat akımıyla tanımlamasa da en yakın olduğu eğilimin ekspresyonizm olduğunu ifade etmiştir.

Sanatçının hayvanlar serisi olarak kabul edilen yapıtları içindeki horozlar da yine estetik argümanlar doğrultusunda ele alınmıştır. Horozların doğasal dinamizmleri, konunun ötesinde, renk-biçim bütünlüğü içinde görsel ve lirik bir sahne olarak sunulmuştur. Her figür resminin doğal olarak taşıdığı dramatik gerçeklik insanla ilgili bir öykü ve kültürü de yansıtır. Figürlü resimlerindeki kültürel ve duygusal açılım da, bedenlerinin mekan içinde duruşunda veya bakışlarında, yüzlerindeki ifadede gözlemlenir. Öznel bir renk- biçim ve kompozisyon mantığı içinde ele alıp yorumladığı figürlü resimlerinde dahi plastik ve estetik olanı başat öğe olarak yorumlanmıştır (Gezgin, 2006b, s. 30).

Konuyla ilgili yaklaşımını *"Konu mühim değil, asıl olan plastik hüviyettir. Yalnız hislenme, esinlenme vardır."* (Gezgin, 2006a, s. 36) sözleriyle ifade eden sanatçının renkçi-lekeci üslupla yaptığı horoz resimlerinden olan *Horoz Dövüşü'nde* de iç dünyasını dışa vuran, resim diliyle ekspresyonist eğilimiyle, gerçekçi olmakla beraber renk, armoni ve lekelerin dengeli uyumuyla ortaya çıkmış şiirsel anlatımın duyumsanması söz konusudur. Horozların dövüş anındaki duygularına yaklaşabildiğimiz gibi, onların doğanın parçası olan gerçekliklerinden de kopmuyoruz.

Sanatçının doğa sevgisiyle ve hatıralarının, gözlemlerinin iç dünyasında bıraktığı duygularla ve sezgilerle kurgulanmış, sanatçının kendi geçmişinin izlerini taşıyan, ama özel bir sembolik anlam yüklenmemiş, plastik değerlerin öncelendiği geleneksel, gerçekçi bir sahneyi izlemekteyiz.

5.2.8. **ADNAN TURANİ (1925-2016)**

Eserde kaligrafik biçimlerle yapılmış bir horoz figürü görülmektedir (Şekil 5.42). Tuvalin tamamına yakın alanını kaplayan, rahat çizimli bir çerçeveyle sınırlandırılmış horoz soyut bir anlatım taşımaktadır. Figürün yer yer çerçeveden taşan kısımları ifadedeki sınırlılığı bozan, canlılığı, dinamizmi arttırıcı bir unsur olarak düşünülmüş olabilir. Sanatçının fırçasını kağıttan en az kaldırma gayretiyle, 'azın çok

olduğu' fikrinden hareketle neredeyse tek seferde çizilmiş izlenimi veren figür, buna rağmen doğal anatomisini soyut bir yaklaşımla hatırlatmakta, böylece yalın ve güçlü bir anlatıma da ulaşmaktadır. Mekanı belli olmayan yerde başı dik, gagası aralık, gözleri açık ve belirgin, ayrıca kuyruğu kalkık şekilde betimlenmiş horoz, sanatçının paletindeki sınırlı renklerle açık-koyu renk değerlerin ahenkli kullanımıyla tamamlanmıştır. Sanatçının az ama baskın renklerle figürü betimlemesi izleyicinin dikkatini direkt olarak horozun üzerine, hatta hissettirdiği duyguya yoğunlaştırmaktadır. Eserin bütününe yayılan dairesel hareketlerdeki ritmin betimlemeye şiirsel bir ifade kattığı düşünüldüğü gibi, hiçbir çizginin fazla olmadığı desende boyanın verdiği imkanların araştırılmasıyla kurgulanmış biçimsel ve estetik denge de hissedilebilir. Horozun baş bölgesi için seçilmiş kırmızı renk odak noktası oluşturmakla beraber, su bazlı olduğu düşünülen boyanın yer yer yoğunlaşıp, yer yer seyrekleşmesiyle dalgalı bir görünüm oluşturmuştur. Siyahlarda ve sarılarda da aynı yol izlenerek figürde hacimsellik yakalanmıştır. Horozun pençelerindeki aşağı yönelen kavis, bulunduğu yerde azimle tutunduğunu hissettirmektedir. Dikkatle ileriye bakan gözleri, uzamış boynu, aralık gagası ve yükselmiş kuyruğu, ileri doğru hamle yapacak bir horozun duruşunu hatırlatmaktadır. Horoz figürünün etrafını çevreleyen çerçevenin dalgalı çizgiselliği resmin hareketliliğini arttırıcı bir unsur olmakla beraber, kullanılan rengin klasik bir yorumu çağrıştırması, kaligrafiksel biçimlerin yaldızlı çerçevelerini düşündürmektedir.



Şekil 5.42 Adnan Turani, Horoz, 2007, Karton üzeri karışık teknik, 50*70 , Yer Bilinmiyor cmhttps://adnanturani.com/eserler/210

Buradan kurulabilecek bağlam ise sanatçının kaligrafiyi tanımlarken söylediği sözlerle ilişkilendirilebilir; *''Kaligrafi insanın kendi iradesinin biçimlenmesidir, ressamın resimde imza ile özdeş tavrıdır, böylece ressam kendi karakterini sergilemektedir."* (Gönülal, 2005) diyen Turani kaligrafik anlatımla kurguladığı eserini bir anlamda kendi imzası, karakterinin izdüşümü olarak görmektedir. Bu eserde horoz figürünü adeta bir kaligrafik yazının çerçeve içinde sunulmasıyla benzer bir yaklaşımla altın yaldızlı bir çerçeve içine almıştır.

Adnan Turani'nin bilinen ilk kaligrafik horoz betimlemeleri 1974 yılında yöneldiği piktografik soyutlama boya çalışmaları ile birlikte geliştirdiği kağıt üzerine sulu mürekkeple yaptığı yazısal karakterli horoz motifli soyutlamalardır. Önceki figüratif biçimi bu desenlerde soyut, lekesel ve çizgisel biçimler haline dönüşmüştür. Turani bu denemelerinin, doğadaki figür biçiminin teknik olanakların da etkisiyle farklı bir boyasal biçime dönüştürüldüğünü, böylece doğadaki görüntüsünün dışına çıkılarak, resimsel soyut biçimin öne çıktığı bir yaklaşımla sonuçlandığını ifade etmiştir. Lirik soyutlama denilen bu eğilime yönelen Adnan Turani'nin teknik kompozisyon hakimiyeti resmini güçlü kılan en önemli faktördür (Deveci, 2013).

"Resimsel biçimleme ile ilgili mantığın oluşması alınan eğitimden çok sonra gelişmektedir." ifadesiyle Turani, yaratı sürecinin zamanla değişime uğramasının nedenini anlatmaktadır. Almanya'dan döndükten sonra lirik soyut bir anlayış temelinde kaligratif bir anlatıma yönelmesi bunun sonucudur. Sanat yolculuğu her zaman denemelerle geçen sanatçının özellikle bu çalışmaları bir defada çizilmiş izlenimi veren desen kompozisyonlarıdır. Horoz yapıtlarında da izlendiği üzere doğasalın betimlemesinde de öncelediği renkçi anlayış resmini soyut bir boyuta taşımaktadır (Kurt, 2008).

Turani'nin kaligrafik resim düzenini geliştirmiş olması, kültür kökenlerimizle soyut çizgi düzeninin benzer yönlerini araştırmasıyla da bağlantılı görülebilir.

Hedeflediği, kaligrafik kompozisyonlarla soyutlanmış figür düzenleri arasında geçişler bulabilmektir ("Galeri Soyut", t.y.). Bu çabasıyla bağlantılı olarak Milliyet Gazetesi'nde Ahmet Köksal'ın sanatçının bir sergisi sebebiyle yaptığı tespit açıklayıcı olacaktır; *"Batının nonfigüratif ve lirik soyut anlayışı çerçevesinde Doğu"nun hat süsleme ve kaligrafi düzenini batı pentürü ile bağdaştırarak yapıtlarına uyarlar."* (Deveci, 2013).

> "Çevremde gördüklerimden heyecanlanıyorum...ilginç olan, doğa biçiminde bana heyecan veren biçim ve biçimlendirme olmaması...benim kendime yüklediğim görev, doğasal biçimi, bana heyecan veren biçim haline getirebilmek. Tabii bu heyecan verici biçimi bulmam her seferinde bir serüven ki, bir didinmeyi bir araştırmayı yaşamamı gerektiriyor. Öyle bir serüven ki, bunda doğa biçimi değil resimsel boya biçimlenmesi, tasvir değil, iç yaşamın resmi, doğasal renkli değil, resimsel çarpıcılığın renkleri sizin gönlünüzden çıkagelir." (Giray, 2016).

Adnan Turani *Horozlar Serisi'*ne uzun yıllar devam etmiştir. Renk sorununu çözmek için yaptığı denemelerle doğasal biçiminin etkisini kaligrafiyi kullandığı soyut bir dilde yeniden inşa ederek, biçim-motif sentezine gitmiştir. Bu anlayışla ürettiği horozlardan biri olan incelenen çalışma; sanatçının doğasal formu reddetmeden yaratacağı heyecan duygusunu arttırmak için doğasal renklerle içsel renkleri kaynaştırması ve bunu iç yaşamının da ifadesi olan boyasal biçimlere dönüştürmesi yoluyla oluşmuş bir kompozisyondur.

Turani bu çalışmada kültürel köklerimizle ilgili yaptığı araştırmalarla bağlantılı olarak farklı yaklaşımlardan etkilenmiş olabilir. Biri resmin kaligrafik bir düzenle yapılmış olmasıdır ki, hat sanatının da esası olan kaligrafik düzenlemelerin onun bu araştırmalarında incelediği alanlar olması muhtemeldir. Bir diğer yaklaşım ise

sanatçının kültürel araştırmalar sırasında, hatta *Dünya Sanat Tarihi* kitabının yazım aşamasında horoz imgesinin taşıdığı kültürel sembolik anlamların onu etkilemiş olma ihtimalidir. Sanatçının kültürel değerleri de eserlerinde kullanma eğiliminin bir diğer sebebi için Almanya'da 1958 yılında katıldığı bir sergiyle ilgili olarak Alman basınında yer alan yorumdaki şu ifadelere de dikkate almakta fayda olduğu düşünülmektedir;

> "...Turani"nin çalışmalarında özellikle Türklere özgü bir şey arayan kişi hayal kırıklığına uğrayacaktır. Çünkü o zamanlarda Selçuklu ve İslamiyet kültürü çeşitli ilhamlar sunmasına rağmen ülkesinin büyük sanat geleneği onun eserlerinde hissedilmez…" (Deveci, 2013)

Basında yer alan yazıda sanatçıya söylenen övgü dolu ifadelerin yanı sıra böyle bir yorumda da bulunulmuş olmasının, sanatçının Türk kültürüne ait değerleri de araştırması yönünde teşvik ettiği düşünülebilir. Buna rağmen sanatçının *Horoz* çalışmasının biçimsel anlatım unsuru olmaktan öte kültürel belleklerde yerleşmiş sembolik karşılıklarının olup olmadığı hususunda bir açıklamaya ulaşılamamıştır. Ancak sanatçının ifadelerinde yer alan 'gerçek biçimin içteki biçimle sentezlenmesi, içtekinin dışa çıkartılması, karakterin sergilenmesi' sözleri sanatçının biçim olarak ele aldığı nesnenin kaligrafik ve renksel -lekesel unsurlarla beraber ifadeye dönüşmesinde kişiliğinin ya da iç dünyasının da izi olduğu anlamına yaklaşabiliriz. Bu açıdan bakıldığı zaman horoz, kendinden emin, dik duruşuyla, her an yeni bir hamleye dönüşecek sakin tavrıyla, sergilediği ihtişamlı, gösterişli kimlik ile ve ışıkla-müjdeyle-yeni başlangıçlarla ilişkilendirilen sembolizmi ile, sanatçının yaldızlı çerçeve içine alarak işaret ettiği sanatsal yaklaşımı-kişiliği-imzası veya sanatsal başarı umudu olabilir.

5.2.9. **ORHAN PEKER (1927-1978)**

Eserde açık kompozisyon ilkelerine göre planlanmış kucağında horozla bir çocuk görülmektedir (Şekil 5.43). Mekanın belirsiz olduğu resimde çocuğun horoza sağ koluyla kavrayarak sarıldığı görülmektedir. Çocuk ve horozun oluşturduğu figürsel alan kompozisyonun merkezinde büyük bir üçgen form oluşturmaktadır. Çocuğun çenesi horozun başındaki ibik bölgesine gömülmüş görülmektedir. Çocuk o sırada gözlerini sımsıkı yummuş, horoz ise dimdik boynu ve apaçık bakan gözleri ile kuyruğunu da kabartarak çocuğun kucağında adeta bir heykel gibi durmaktadır.

Kaçmaya çalışmaması, sakinliği, özellikle horozların hırçın karakterini de düşününce, rahatsız olmadığının ve belki de bu samimiyetten mutlu olduğunun göstergesi olabilir.



Şekil 5.43 Orhan Peker, Horozlu Çocuk, 1972, Karton Üzerine Yağ ve Pastel 1972, 60*45 cm, (http://www.artnet.com/artists/orhan-peker/gülibik) Erişim Tarihi: 15.03.2017

Serbest ve sakin fırça vuruşlarıyla, biçimlerinin yok edilmediği lekesel yorumlarla betimlenen figürler tuvalin tam ortasına, neredeyse tamamına yakınını kaplayacak bir kompozisyonda yerleştirilmiştir. Horozun rengindeki açıklık, çocuğun saç ve giysisindeki koyuluğun yarattığı zıtlık ve aynı zamanda fondaki sakin açık renk, derinlikle beraber kontrastlar arasında denge oluşturmakta, hem de figürlerin öne çıkmasını kolaylaştırmaktadır. Ancak renk avantajına rağmen horozla çocuğun başı arasında tam ortada birleşen altlı üstlü iki üçgensel alan, izleyicinin dikkatini çocuğun yumulmuş gözleriyle horoza gömülen yüzüne çevirmektedir. Eğer sanatçı için bu eserdeki asıl mesele iki figür arasındaki duygusal ilişkiyi yansıtabilmekse, canlı sarı

renge rağmen çocuğun yüzüne vurulan yumuşak lekeler ile kapanmış uzun kirpiklerin oluşturduğu armoninin yarattığı duygu yoğunluğu hissedilebilir. Bu bölgenin eserin kilit noktası olduğu da düşünülebilir. Çünkü çocuk ve horoz arasındaki sevgi bağının görselleştiği yer burasıdır. Horozun ibik ve sakal bölgesinde kırmızı renk tercihinin ise sanatçının eserdeki şiirselliği tamamlamak için seçtiği en çarpıcı ayrıntı olduğu düşünülebilir. Horozun kapalı gagası onun sakinliğinin bir diğer işareti olurken, apaçık bakan gözleri de her şeyin farkında olduğunun, ve bu sevgiden dolayı huzurlu oluğunun işareti olmalıdır.

Figüratif anlayış üzerine temellendirdiği lekeci çalışmalarıyla tanınan Orhan Peker'in 1970'lerde Ayvalık'da kaldığı dönemde betimlediği hayvan resimlerinden biri olan horozları da figürün yitirilmediği ancak tasvirciliğe de düşmeyen yoğun anlatım gücüyle ve simgesel renk lekeleriyle bütünleşen bir anlatımla tuvallerine yansıtmıştır. Gerçek olanla alegorik ve şiirsel olanı aynı yapıtta işlemiş, bu birliktelik resminin bütünselliğini daha da vurgulamıştır (Orhan Peker, 1997). Turan Erol bu yılları şöyle anlatır: "Büyük boyutlu, duvarları kaplayan tuvalleri çalışıyordu. Balıkçılar, ay çiçeği tarlaları, gene başını yem torbasına daldırmış, düşünen dingin beygirler, horozlar resmediyordu." (Halıcı, 2017, s. 66).

Akademide Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesindeki öğrencilik yıllarında, geleneksel el sanatlarının kaynaklarına yönelerek doğu-batı sanatı sentezi gerçekleştirecek yapıtlar üretme hedefinde olan On'lar grubundaki diğer üyelerden farklı olarak, yerellik söylemlerinden sanatçı kişiliğine uyacak kendi sentezini oluşturur. Öznel yaklaşımlarla yaşamın ayrıntıda gizli derinliğinin peşinde, renk, ışık ve lekelerle kurduğu içsel ilişkileri tuvaline aktarmaya yönelir (Giray, 2006, s. 16-18). Bu yönelimle Anadolu'nun havasını tüm gerçeğiyle, ancak kendine özgü bir yorumla yansıtmıştır ("Artam", t.y.).

Sanatçı, resimlerinde figüratif soyutlamaya dayalı dışavurumcu bir anlatımla nesneyi ilk başta tanınmayacak şekilde açık koyu renk lekelerine dönüştürerek-soyutlayarak tuvallerine koyar. Aynı yaklaşımla yaptığı horozlu çocuklarında ise gündelik belleklerden yola çıkarak yaşamın özüne göndermeler yapan izleklerini buluruz. Sanatçının doğaya duyarlı konu seçimlerinde ve hayvan yorumlarında da Trabzon'da geçen çocukluğunun hatıralarının izleri hissedilir (Giray, 2006, s. 14).

Peker, ele aldığı konunun dış çizgilerini gerçeğe uydurarak, imlediği sınırların içinde soyut lekelere geçer. Horozlu çocuklarında da bu noktadan sonra gerçekle

betimlenen arasında dış çizgilerinden başka tanınırlık kalmaz. Sadece lekesel düzlemler görünür (Koçak, 2009, s. 83-84).

"Horozlu Çocuk" tablosu artık Orhan Peker'in tamamen detaydan uzaklaşıp fırçasını savurarak özgürce, kaygılarını bir köşeye attığı yıllarda ortaya çıkmış bir tablodur. Zaten çok kullanmayı tercih etmediği mekan algısı, figür detayı ve renk tonlarındaki keskin ayrım artık tablolarında tamamen silinmeye başlamıştır. Anlatmak isteği düşünceyi artık renk tonları ve çizgisel ayrımla anlatmaya başlamıştır (Halıcı, 2017, s. 66).

Kıymet Giray'ın aktarımına göre, Peker;

> "... ben içinde bulunduğumuz çağın bütün meselelerine karşı tam bir alaka duyan insanın gerçek sanat yapabileceğine inanıyorum. ...ben de gerçek sanat yapmak istiyorum. ...estetik meselelerin yanında sosyal meseleleri de ciddiye almak gerekiyor. Ancak bir farkla, ne bir sosyolog katılığına düşmemek, ne de dogmatik düşüncelere saplanıp kalmak." (Giray, 2006, s. 22)

ifadesiyle, bir sanatçı olarak eserlerinde sadece plastik değerleri önceleyemeyeceğini, toplumsal konuları, insan yaşamını, hayatı da yine bir sanatçı duyarlılığıyla ele almak gerektiğine inandığını belirtmiştir.

'Gülibik' isimli çocuk kitabı için tasarladığı horozlu çocuk serilerinden biri olan *"Horozlu Çocuk"* tablosu Anadolu yaşamının sıradan ama gerçek bir kesitini aktarması bakımından estetik olduğu kadar da gerçekçi ve doğal bir resimdir. Çocuk masumiyetiyle hayvan ve doğa sevgisinin ve ayrıca çocuk ve horozun birbirlerine güveninin hissettirildiği, duygu yoğunluğunun izleyiciye aktarıldığı eserde horoz imgesinin kültürel belleklerdeki çok katmanlı sembolik karşılıkları yerine, Anadolu bozkır yaşamı içinde, insana yakın, gündelik hayatın parçası olan ve sevgi unsuru taşıyan anlamının irdelendiği düşünülmektedir. Eserin horoz-çocuk bağının izleyiciye aktarılmış olması yönüyle horoz imgesinin kullanıldığı diğer yapıtlar içinde farklı bir konumda olduğu düşünülmektedir. Aynı zamanda sanatın kendini ifade etme yolu, insanın kendiyle hesaplaşması yanında uzlaşmasının da yolu olduğuna inanan sanatçının (Giray, 2006, s. 20) horozlu çocuklarında betimlediği çocuğun kendisi olma ve doğaya olan sevgisini onun üzerinden anlatma ihtimali olduğu da düşünülebilir.

5.2.10. **EROL AKYAVAŞ (1932-1999)**

Eserde doğal biçimine uygun ve oransal olarak büyük boyutlu betimlenmiş beyaz bir horoz öncelikle göze çarpmaktadır (Şekil 5.44). Zeminde iç içe iki çerçeve görmekteyiz. Ebru tekniğine benzer biçimde noktasal dokulu ve açık renkli dış çerçeve izleyicinin koyu zeminli ve içinde farklı geometrik biçimler bulunan derinlikli bir fezasal alemi izlemekte olduğu hissini vermektedir. Beyaz horozun izleyicinin alanına da taşan kuyruğu iki alem arasında bağlantı fikrini düşündürmektedir. Sanatçının esere verdiği ismin *Miraçname* olmasının izleyiciyi götüreceği bağlam, İslam tarihinde önemi bilinen *Miraç* olayıyla ilişkilendirilen horoz imgesinin içeriğiyle izleyicinin bağlantı kurmasına zemin hazırlamıştır. Horoz dünyanın üzerinde tek ayağını kaldırmış bir vaziyette durmaktadır. Önünde sadece üst bedeni görünen açık-koyu lekelerin damar yapısını, anatomisini belirginleştirdiği ve ileri doğru bakan turuncu çıplak bir erkek, sağ alt köşede iç yüzeyi dokulu ve kenarları ritmik hareketlerle biçimlenmiş yeşil üçgen bir alan, onun üzerinde karesel bir düzlemin merkezine yerleştirildiği dört parçaya ayrılmış, dıştan içe küçülen çemberlerle oluşturulmuş bir dairesel form, onun üst sağ yönünde mavi bir spiral yapı ile en üst sağ planda lekesel ve toprak renkli bir ara fonun üzerinde siyah kaligrafik bir yazı yerleştirilmiştir. Son olarak horozun üst planında kaligrafik işaretlerle içi doldurulmuş mavi bir dörtgensel formun içinde izleyiciye doğru koşan kanatları açık ve başının üzerinde kırmızı merkezli bir dairesel biçim bulunan boynu kolyeli atın soyutlanmış görüntüsü yine bir dairesel yapının içine yerleştirilmiştir.



Şekil 5.44 Erol Akyavaş, Miraçname Serisi, 1987, Litografi, 65*55 cm, 8 adet renkli taş baskı, (https://galerinev.art/tr/baskilar/erol-akyavas) Erişim Tarihi: 03.05.2021

Erol Akyavaş'ın gördüğü rüya Muzaffer Ozak Efendi'nin irfanî yorumundan geçince *Miraçname* olarak tuvale aksetmiştir (Çelik ve Yıldırım, 2019). İslam tarihinin en önemli mucizelerinden biri olan Miraç olayını tasvir eden "Miraçname" serisi sekiz eserden oluşmaktadır. Eser serisi geleneğe bağlılık konusundaki hassasiyeti yanında modern sanat teknik ve perspektiflerinin icrasıyla inşa edilmiş yetkin bir sentezdir. Jale Erzen'in *"ussallık öncesi ve ussallık ötesinde şiirsel bir düzen"* olarak tanımladığı *Miraçname* serisi Miraç hadisesini yeniden bir inşa faaliyeti olarak görsel anlamda simgeleştirmektedir. Sanatçı mucizevi Miraç olayının her evresini tutarlılık ve bütünlüğün korunduğu bir yaklaşımla otantik kaynaklara bağlı kalarak eserini meydana getirmiştir. Muhammed Arkoun da Akyavaş'ın başarısını *"İslam'ın imgeleminin parçalanmış bir mekanını yeniden toparlamanın üstesinden gelmekle*

kalmıyor; dinsel duyarlığın, şiirsel coşkunun, metafizik deneyimin en eski payandalarını yeniden kuran tasarım, anlatım biçimleri de buluyor" ifadesiyle değerlendirmiştir (Baş, s. 231).

Miraçname serisinde bulunan ve içerdiği horoz imgesiyle çalışmaya dahil edilen litografi ise Hz Muhammed'in miracında gerçekleşen olaylarla uyumlu olarak pek çok sembolü ve minyatür sanatından aktarılan kolajları bir araya getiren eklektik yapılı bir eserdir. Hz Muhammed'in Miraç gecesinde, göğün dördüncü katında gördüğü ve makamı Sidre-i Münteha yani dünyanın bittiği en uç sınır nokta olan beyaz horoz suretindeki meleğin yanı sıra, miraç olayındaki kanatlı at olarak tarif edilen Burak motifi ve arap harfleri de kullanılan sembolik öğelerdendir (Yetgin, 2013, s. 70).

Çağdaş Türk Resmînde İslam tasavvufunun sembolik yansımalarının derinlik kazandığı etkilerin görülmeye başladığı 1980'li yıllar Erol Akyavaş'ın düşünce yapısına ve sanatına yansıyan değişimler açısından çok önemlidir. Sanatçı çocukluğundan itibaren dedesi sebebiyle aşina olduğu tasavvuf felsefesinin de etkisiyle 1971 yılında İranlı mutasavvıf Şebüsteri'nin Gülşeni Raz adlı kitabını okuması ile kendisi ve sanatı için dönüm noktası sayılabilecek sürece girmiştir. İslam Tasavvufu 'nu içselleştiren ve bir derviş yaklaşımı ile bu içselliği resimlerine yansıtmayı başaran sanatçımız dönemin koşullarının 'İslamî geleneğin, itikadın çağdaş bir resimle ifadesi gibi belki büyük ama hiç mi hiç moda olmayan bir yola girdim' şeklinde ifade ettiği zorlu yolculuğuyla Türk Resmine farklı bir pencere açarak, doğu ve batı arasında bir sentez kurmayı başarmıştır (Kılıç, 2015, s. 538).

Sanatçı, Jung ve Freud'un bilinçaltını açığa çıkaran görüşlerinin etkisiyle yöneldiği gerçeküstücü nitelikleri, iç dünyasındaki kaygı ve çelişkileri aldığı mimarlık eğitiminin de içeriğinde olan mekan ilişkileri bağlamında dile getirmiştir. 1970'lerde akıl dışı perspektifleri kullandığı ve minyatür sanatının da etkisinin görüldüğü piramitler, tabutlar, demir parmaklıklar, işkence ve ölüme ait birçok simgeyi içeren kalın duvarlarla çevrili kent resimleri gerçekleştirmiştir. 1980'lerde yapıtlarına hat sanatını da dahil ederek, minyatür ve ebru gibi diğer geleneksel türlerin de soyut bir düzen içinde kurgulandığı Miraçname adlı taş baskı serileri üretmiştir (Arslan ve Rona, 1997a, s. 49-50).

Sezer Tansuğ Erol Akyavaş'ın resimsel üslubunu ve kullandığı simgeleri şu şekilde yorumlamıştır;

> "Erol Akyavaş resimlerinde bilinçli simgelerle vurguladığı trajik içerikli biçim kaygılarını geri plana itmediği gibi gerçeküstücü ve metafizik üslup eğilimlerinin yaygın olduğu bir atmosferde bulunuşu, onun kavramsal yönün ağırlıklı olduğu bir yorum çemberinde değerlendirilmesini de gerektirmez. Hakim olduğu mimari biçim bilgisine rağmen kendine özgü tarzıyla resimsel değerlerin öne çıktığı resimsel yüzeyler yaratabilmektedir. Kullandığı motif simgeler, bazen ürkütücü de olsalar, resimsel desen eğiliminin temelini oluşturan geometrik amaç ve hedeften ayrı düşmemektedirler. Parça ögelerin stilize edilmesinde, organik dünyadan esinlenmiş motiflerle, yapay mimari olgulardan esinlenmiş motifler arasında kurduğu ilginç akrabalık bağı sanatçının başarısını belirleyen ölçütlerdendir…Çağdaş resim sanatında, eskiden kalma pentür alışkanlıklarının kırıldığı ve yüzeyin özgün bir düzen anlayışıyla yeni baştan düzenlendiği evrensel üsluplar yanında, sanatçının kendi kişisel üslubunda yerel kaynaklarla kurmayı başardığı bağlantılar onu güçlü kılıyor...Böylece sanatçının çağdaş duruşu içine akan her eski motif, kişisel üslubu oluşturan iç ve dış etkenlerle bütünleşmiş oluyor" (Tansuğ, 1995, s. 263-266).

Sanatçının New York'daki yaşamı çağdaş sanatla bağlarını kurduğu karşılaşmaları sağlamış olmasına rağmen içinde bulunduğu sıkıntı ve yalnızlığından kurtulabilmek için tasavvufa sığındığı dönemin de kaynağı olmuştur. Akyavaş'ın sanat anlayışı Doğu-Batı senteziyle sonuçlanacak bu karşılaşmaların derin göndermeleriyle kesişerek kozmik bir düzenin ilahi içselliğini yansıtır.1980 sonrası resimleri farklı zamanları, farklı coğrafyaları ve kültürleri sentezleyerek, tuval yüzeyine dağılan insan, kültür ve tarih imgeleriyle yüzleştirir. İslam minyatürlerini andıran resimsel tasarım, yeryüzü nesnelliğinin sığlığına karşıt olarak tinsel birliğin İslami derinliklerini irdeler ("Artam", 2021).

İslam estetiğinde Batılı anlamdan farklı olan mutlak/ ilahi güzellik çirkinliğin varlığını kabul etmez. Sanatçı ise güzelliği kaynağında yakalayarak görünenin ardındakini araştırmayı vazife edinir. Erol Akyavaş bu anlayıştan aldığı ilhamla İslami güzellik anlayışını ve İslami kavramları resimlerinde soyut bir ifadeyle kullanışını şöyle dile getirir:

> "Yaratma diye bir derdim yok. Estağfurullah. O Allah'a aittir. Sadece belki bir şeyi yakalama heyecanı o kadar. Sanatçı sadece güzelliği keşfeder. Güzellik de devamlı değişme halindedir. Dolayısıyla hakiki güzellik, güzelliğin değişmeyen özündedir. Buna erişmek ancak soyutlama ile mümkündür. Güzelliğe gelince, tek tek nesnelerde ne güzellik ne çirkinlik objektif bir değerdir." (Çelik ve Yıldırım, 2019, s. 75)

Jale Nejat Erzen (2011) sanatçının İslami tasavvuf anlayışından gelen 'ben'in geri çekilmesine dayanan ve sanatta kişilik ortaya koymak yerine bir hayret ve hayranlık ifadesi oluşturmaya yönelik olarak bir üslup oluşturma fikrine karşı durduğunu ve bunun sonucu olarak da hiçbir zaman 'biçem'üzerinde durmadığını, biçemin ise onun resminde anlamla meydana getirildiğini ifade etmiştir (s. 148-150).

Tasavvufa dair sembollerden vav harfi ve lam elif gibi, Kabe, labirent, spiral, daire, kare, boşluk, insan kanını çağrıştıran kırmızı ve varak gibi hem İslam dini hem evrensel bağlamda anlamları olan imgeleri eserlerinde kullanan sanatçı bu imgelerin iç içeriğini ancak o çevrenin kültürüne, geleneğine, inancına ve birikimine sahip kişinin verebileceğine inanır ve resminde batıni tadı yakalayabilmek için yerel elemanlar kullanır (Yetgin, 2013, s. 66).

Akyavaş'ın iki dünya arasında kalmış olmanın verdiği sıkıntıya, çağdaş yaşamın saldırılarına karşı resim düzleminde kullandığı motifleriyle ve bunları modernleştirdiği yaklaşımlarıyla Tansuğ'un ifadesiyle "*kökleşmek, çağdaş değişimlerin ürkütücü geçiciliği karşısında uyuma elverişli bir süreklilik yaratmak*" istemiştir. Madra'ya göre ise simgesel seçimlerinin ardındaki dürtünün 'uzlaştırma çabası' olduğudur (Koçak, 2009, s. 109-110).

Akyavaş'ın yapıtlarına sadece biçimsel estetiğin saf değerleri açısından yaklaşamayacağını, aksini sanatçının her zaman reddettiğini, bu noktada tek tek motiflerin anlamını aramak yerine ressamın bir ikonografisinin olması ne demektir sorusu üzerinde de düşünmenin daha verimli olacağını düşünen Orhan Koçak (2009), bu yaklaşımının sebebini çoğu modern ressamın bir ikonografisinin olmamasına bağlar. Aksine Modern resmin konvansiyonel anlam sistemlerinin, hatta anlam efektlerinin dayanaklarının İmmuniel Kant'ın felsefi projesi olduğunu da sözlerine ekler. Bu proje Modern dünyadaki zıtlıkları aşmak amacıyla öznelliğin kendisini, nesnelliğe dönüştürecek kadar daha da ileri götürmeyi önermektedir. Oysa her ikonografi sabitleşen motifleriyle öznelliğin yaratıcılığını durdurur. Onun resmindeki muamma hissi ve alegori eğilimi de, deneyim birliğini berheva eden, 'levhacılık'da güçlü bir tinsellikle değil, tam tersi dünyanın tinsellikten kaçışıyla ilgilidir (s. 111-112).Balkan Naci İslimyeli Erol Akyavaş'ın sanatı ile ilgili yorumunda;

> "Erol Akyavaş dünya sanatının en öncü, en avangart deneylerin yaşandığı New York'ta kendi tarihine, geçmişine ve dininin felsefi zeminlerine yönelerek yeni bir sanat kurmaya çalışıyordu. Mimari eğitiminin getirdiği geometri duygusunun geliştirdiği yaklaşımındaki

> çağdaş tutumu, modernizmi bütün resimsel akımların içinden yakından izleyebilmesi, Erol'un bunlarla geleneksel sanat arasındaki bağlantıyı kurmasına kendi açısından yeterli ortam hazırlamıştır. Bir anlamıyla gelenekseldeki moderniteyi keşfetmiş bir postmodern yapı kurmuştur. Benim açımdan Erol'un resmindeki en karakteristik nokta boşluk duygusunu ve zamanı kavrayışıydı. Bu mistik bir zamandı. Bir zamansal döngü kavrayışıydı Erol'un resminde. Bu resimdeki zaman kavrayışı, mekan kavrayışı Batı resminden çok farklıydı. Çünkü Batı resminde mekan kavrayışı görkemlidir, açıları açısından bilimseldir. Nitelikleri açısından da mülkiyete ilişkindir. Bir güç gösterisidir. Doğu sanatında ise mekan Tanrısal bir boşluktur. Tanrının bir yaratı alanıdır. Ve kulların hiçbir hiyerarşiye dayanmadan var oldukları bambaşka bir atmosferdir. Erol resminde bu boşluğu kavramış birisidir. Anlamlandırmış bir sanatçıdır. Ve bu boşlukla modern ve postmodern yaklaşımlardaki minimal ve kavramsal yatkınlıkları bir araya getirme, uzlaştırma becerisine sahiptir" (Çağlar, 2015, s. 194).

İslimyeli'nin de ifade ettiği üzere Akyavaş Batı ile Doğu arasında başarılı bir sentez oluşturmuş, bu sentezi içselleştirmiş, böylece özgün bir dile kavuşmuştur. Batıda hakim olan Hristıyan ikonografisi karşısında, İslam ikonografisini çağdaş bir anlatım diliyle kullanmıştır.

Sanatçının İslami kaynaklardaki anlatımlara uygun olarak Miraç olayında sema katlarında gördüğü beyaz horoz görünümlü meleği eserinde dünyanın üzerinde betimlemiş olmakla Miraç'ın dünyanın dışında gerçekleşmiş bir olay olduğuna gönderme yaptığı düşünülebilir. Horozun ve meleklerin haberci oluşları, horozun kuyruğunun dünya olarak düşünülen dış çerçevede, ayağının ise sema olarak kabul edilen iç çerçevede olmasıyla da ilişkilendirilebilir. Horozun önünde duran transparan adam Miraçla yeniden uyanışı temsil ediyor olabilir. Adeta ilk insan, ilk peygamber Hz Adem gibi, yeniden diriliyor. Baktığı yön ise dünya olarak kabul edilebilir. Spiraller sonsuzluğu, sonsuz döngüyü, iç içe geçmiş çemberlerden oluşmuş dairesel yapı ise kozmik düzeni anlatıyor denilebilir. Hat yazısındaki *Hu* ise tek Allah'ın ismidir. Sol üstte görünen at Hz Muhammed'i Miraç yolculuğuna çıkaran göğsü kırmızı yakuttan olan Burak atıdır.

5.2.11. **MUSTAFA AYAZ (1938-)**

Açık kompozisyon ilkeleriyle kurgulanmış eserde soyutlanmış figüratif bir anlatım görülmektedir (Şekil 5.45). Modle etkisini gözlemlediğimiz kız haricindeki unsurlarda bu etki kullanılmamıştır. Sağ planda omuzları açık straplez kırmızı elbiseli, uzun saçlarını pembe bir tokayla toplamış genç bir kız ve sol planda horoz bedenine

sahip elindeki kırmızı çiçeği kıza sunan bir erkek ile üzerinde kanatlarından melek olduğu anlaşılan bir başka figür yer almaktadır. Zemindeki lekesel anlatımlara rağmen özellikle melek ve erkek figürlerinde çizgisel anlatım daha hakimdir. Kızın olduğu plan ile solda horoz adam ve meleğin olduğu plan resimdeki hikayenin iki ayrı parçasını oluşturmaktadır. Sol plandaki karmaşayı, sıkışmışlığı, sağ plandaki kızın strablezinin yukarı yönlü verev çizgisi ile beraber arkadaki pastel lekelerin verdiği derinlik hissiyle ferahlattığı düşünülebilir. . Hem kız, hem horoz adamın birbirlerine dikkatle bakışı iki bölümü bağlayıcı unsurdur ve kızın beyazı belirgin gözleri hikayenin merkez noktası olduğunu düşündürmektedir. Melek ise sol üst köşede huzurlu bir yüz ifadesiyle, kanatlarını açmış halde ve kendi aleminde uçuyor gibi tasvir edilmiştir. Kanatlarındaki başak motiflerinin simetrik ve muntazam olması sembolik bir gerekçeyle yerleştirilmiş olduğunu düşündürmektedir. Meleğin kolyesi ve bedenindeki beyazlıkla kontrast oluşturan kahverengi uzunca saçları dişil bir karakter olduğuna işaret etmektedir. Yer yer geometrik düzenlemelerle doldurulmuş zemin açık-koyu renk kontrastlarıyla beraber daha yumuşak ara ton değerleriyle ve pastel lekelerle dengelenmiştir. Sol ön plandaki açık mavi üçgen form, resmin geneline hakim olan çizgisel kontürlerle belirginleştirilmiştir ve sivri tepesiyle izleyenin bakması gereken yönü göstermektedir. İçindeki daha koyu ton değeriyle belirginleşmiş dörtgensel formun görünmeyen alt çizgisi üçgeni zemine oturtarak, ilerleme hissini dengelemektedir. Üçgenin üst planında devam eden diyagonaller horoz adamın arka bacaklarına ulaşmakta ve oradan da kontür çizgilerini takip ederek melekle birleşmektedirler. Zemindeki geometrik düzenlemelerden olan eğrisel helezonlar, kısa kırık çizgiler, kanat formunun devamıymış gibi görünen ritmik diyagonal çizgiler ifadede dinamizm etkisi oluşturan unsurlardır.



Şekil 5.45 Mustafa Ayaz, İsimsiz, 1996, Tuval üzerine yağlıboya, 45*45 cm, Mustafa Ayaz Vakfı Plastik Sanatlar Müzesi Koleksiyonu, Ankara (http://www.mustafaayazmuzesi.com/pPages/pGallery.aspx?pgID=530&lang=TR&section=3) Erişim Tarihi: 03.05.2021

Kızın elbisesinde kullanılan kırmızı rengin enerjisi, genç kızın dekoltesini daha da belirgin kılmakta ve cazibeli bir hava yaratmaktadır. Resimdeki en koyu renk olan siyah çoraplarda kullanılmıştır, güçlü bir kontrast oluşturmaktadır ama bacaklardaki eğrisel formun rengin katılığını yumuşattığını düşünebiliriz. Dolayısıyla resmin geneline hakim olan yumuşak hatların yaratmak istediği psikolojinin de bozulmadığı düşünülebilir. Kızın arkasındaki, saçlarındaki kahverengi toprağın, güvenin, olgunluğun, saçındaki pembe toka gençliğin, masumluğun sembolü olabilir. Horoz adamdaki turkuazın ise saflığı, temizliği, huzuru temsil ettiği düşünülürken, elinde kıza sunduğu kırmızı çiçek ise ona duyduğu aşkın muhabbetin gücünü ifade ediyor olabilir. Meleğin saçında tercih edilmiş kahverengi ise eğer melek horoz adamın

tertemiz duygularını, benliğini, hülyalarını tasvir ediyorsa, bütün bunların ne derece olgun ve sağlam olduğunu betimliyor olabilir.

Mustafa Ayaz'ın resimlerinde horoz imgesi genellikle resminin ana konusu olan kadın figürlerinin yanındaki ikinci ana figür olarak görülmektedir. Horoz bir bütün olarak ifade edildiği gibi, insan başlı, horoz bedenli bir canlı olarak da görülebilir. Sanatçı kendisiyle yapılan görüşmede resimlerindeki horozların mitolojik varlıklar gibi biçim değiştirebildiğini ifade etmiştir. Resmettiği horozların ise kendisi olduğunu ve onları kendi yüzüne sahip biçimde kadınlara kendini göstermek isteyen heybetli bir eril figür olarak betimlediğini bildirmiştir (Mustafa Ayaz, Kişisel İletişim, 09.02.2021).

Sanatçı lekeci soyutlamacı yaklaşımla başlayıp gittikçe figüre yönelen üslubunda 1970'lerden sonra yöneldiği kaligrafik anlatımın da etkilerini kullanarak geliştirdiği çizgi ağırlıklı üslubuyla oluşturduğu kompozisyonlarında temel özellik olarak renk, desen ve ritmi ele almıştır (Rona, 1997, s. 173).

Gençaydın'ın aktardığına göre, *"Kendimi arıyorum, aradıkça kendime yaklaşıyorum."* ifadeleriyle resim yapma güdüsünün temelini açıklayan Mustafa Ayaz'ın köyle kent, sevapla günah, yoklukla varlık arasındaki ikilemlerini, duygularını, resimlerinde sembol gruplarıyla betimleme yoluna gitmiştir ("Mustafa Ayaz", t.y.).

Dış dünyanın görüntüsünden çok toplumsal ve kültürel değer yargılarıyla biçimlenmiş kişisel psişik evrenini yansıtmaktadır (Yeşilyurt, 1991, s. 17).

Mitoslaştırdığı kadınlarıyla dışavurduğu saf ve temiz erotizme, yüzeye yayılmış kaligrafiyi andırır desenlerinde ise hayatın içindeki yaşanmış ya da yaşanmamış duygularına, hesaplaşmalarına göndermeler yapar. Sanatçı "Bütün yapıtlarım hapsedilmiş aşkların öyküsüdür." ifadesiyle bu yorumu doğrulamaktadır. Kadın çizimlerinde çoğunlukla kullandığı ve "Ayaz karası", "Ayaz kırmızısı", "Ayaz beyazı" diye isimlendirilen renkleri sanatsal erotizminin de kaynağıdır. Eserlerinde muhakkak kendini de silik de olsa betimleyen Ayaz, çoğunlukla horoz kimliğinde görünür. Bir erkeklik simgesi olarak, resmindeki diğer figürlere göre daha hareketli bir biçimde, adeta koruyucu bir güç gibi belirir ("Mustafa Ayaz", t.y.).

Sanatçının eserlerindeki kadınların çoğunlukla kalın siyah ya da kırmızı çoraplı oluşları çocukluk yıllarına ait bilinçaltında yer eden köy kadınlarının ve üniversitedeyken çizimlerini yaptığı modelin bilinçaltında bıraktığı hislerin dışavurumudur (Güneştan, 2018, s. 164).

Buradan hareketle denilebilir ki, sanatçının bilinçaltının derinliklerinde bulunan anılar, ürettiği sanat eserlerinde oldukça önemli bir rol oynamaktadır. Resimdeki genç ve güzel olduğu kadar olgun da bir kimlik çizen kıza çiçek sunarak tertemiz duygularını açıklayan adamın-ki burada sanatçının kendi ifadelerinden hareketle kendisi olduğunu söyleyebiliriz, kız tarafından dikkatle dinlenmektedir. Kız bu itirafa kayıtsız değilse de, çok da gönüllü olmadığı söylenebilir. Kızın yüzüne yayılan kırmızılıktan hatta biraz utandığı, beklemediği bir teklifle karşılaştığı da düşünülebilir. Ancak Ayaz bu duygularını meleğin saflığıyla tarif ettiği gibi, meleğin kanatlarındaki başakların çağrıştırdığı bereket ve yeni başlangıç anlamından hareketle aşkının yeni ve bereketli başlangıçlar vaadi taşıdığını da belirtmek istemiş olabilir (Gümüştekin, 2011, s. 112).

Ayaz'ın eserinde, Orta Asya'dan gelen ve Anadolu topraklarında da yaşamış medeniyetlerin kültürel hafızalarında yer etmiş 'horoz' imgesinin taşıdığı sembolik anlamlardan eril kişiliği kendiyle özdeşleştirerek kullandığı gibi horozun sembollerinden olan kurtarıcı, uyarıcı, korumacı, umut verici anlamlarına da gönderme yaptığı düşünülebilir.

5.2.12. **MEHMET GÜLERYÜZ (1938-)**

Büyük boyutlu olan eserde mekanın belirsiz olduğu bir atmosferde yatar pozisyonda bir adam, kucağında bir küçük kuş ve yanında da ibiğinden horoz olduğu anlaşılan saldırı pozisyonunda bir başka kuş görülmektedir (Şekil 5.46). Kısa, hareketli, yer yer kesilmelere ve kırılmalara uğramış çizgisel anlatım, sınır çizgileri içindeki planların taramalarla zenginleştiği ve böylece derinliğin arttığı bir biçime dönüşmüştür. Sahnede bir sis bulutundan anca sıyrılan figürlerin yarı puslu görünümleri havada asılıymış hissi vermektedir. Böylece derinlik ve boşluk hissi uyandıran, açık renkli mekanda, dikkat sadece sanki her an kayıp gidecekmiş gibi görünen figürler üzerinde toplanır. Mavi mayolu ve şapkalı adamın sıkıca kavradığı küçük kuşun yüzü horoza dönüktür ve dilinin de görülmesine sebep olacak kadar açık gagası bağırdığını düşündürmektedir. Aynı şekilde kanatlarını açıp, bacak ve pençelerini gererek adamın yüzüne doğru hamle yapmış horozun kısık gözleri, tamamen açılmış gagasının hissettirdiği yüzündeki kızgın ve saldırgan ifade, sahnede bir savaş havası olduğuna işarettir. Yağlı göbeğiyle hantal görünen adam horozun saldırısına uğramaktadır. Omuzları içe kaçmış, kasılmış olduğu halde tuttuğu yavruyu

hala bırakmamış, an mekanın belirsizliği adamın uğradığı saldırı sonucu ayaktayken düşmekte olduğunu veya bir yerde yatar pozisyondayken saldırıya uğradığını düşündürse de ifadede netlik yoktur. Kompozisyon kurgusu olarak tuvalde izleyenin dikkatini öncelikle çeken horozun kırmızı ibikli başıdır. Duygu yoğunluğunun yüksek olduğu bu nokta etrafında kurgulanmış bir hikaye vardır ve izleyici sırasıyla kanatlara, horozun gagaladığı adamın şaşkın suratına ve hemen altta yavrunun adeta imdat çağrıştıran gagasına bakmaktadır. Horozun gergin ve adama temas eden bacakları yükselen duyguyu tamamlayıcı geometrinin parçası olduğu gibi, böylesi uçucu bir mekanda adamla temasından dolayı bir anlamda sahneyi zemine oturtan, belki de izleyiciye yaklaştıran görsel bir hiledir. Adamın paralel ve verev olarak sağ aşağı uzanan sis içindeki bacakları ile başlayan ve köşe noktasında adamın beyaz şapkasının olduğu üçgen, horozun başı ve en sonunda kanatlarının verev düzlemiyle bitmektedir. Bütün hikaye bu şekilde oluşan geniş açının içinde gerçekleşmektedir. Lekesel uygulanmış soft renkler içinde seçilmiş sıcak-soğuk zıtlıkları derinlik oluştururken, yumuşak kontrastlara rağmen horozun başındaki canlı kan kırmızısı ve adamın yüzündeki kızarıklıklar şiddet ifadeleri olarak görülmektedir.



Şekil 5.46 Mehmet Güleryüz, Bilmeden, 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 250*180 cm, Yer Bilinmiyor (http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=593&bhcp=1&periodID=-1) Erişim Tarihi: 03.05.2021

Yapıtlarında çağdaş insanın psikolojisini, davranışlarını ve toplumsal eleştiriyi ön plana çıkaran Mehmet Güleryüz, bilinçli olarak çirkin ya da hayvanı anımsatan insanları, hatta insan yerine koyduğu maymun, köpek ya da kurdu çarpıtılmış vücutları ile vermiş, tüketim toplumunun sevgisizliğini, bencilliğini, içtenliksiz tutumunu yer yer mizah öğesi de katarak yansıtmıştır. Bu resimlerde çirkin insan yüzleri duyarsızlığı simgelerken, hayvan portreleri de 'ahmak insanı' simgeler (Arslan ve Rona, 1977b, s. 725).

Tansuğ'a (1988) göre, Güleryüz, ifadeci biçim çarpıtmasıyla beraber muğlak da olsa deşifre etmek zorunda hissettiği ülkedeki geçmiş ya da güncel toplumsal

problemleri deforme ettiği hayvan sembollerini de kullanarak ifade etme yoluna gitmekteydi (s. 108).

Güleryüz'ün nerede başlayıp nerede bittiği çoğu zaman muğlak olan, akışkan, dinamik ve hala oluş halinde bulunan ve figürleri gibi deformasyona uğramış bir mekan anlayışı vardır.

> "Kapalı mekanın güven veren, korunaklı yapısı yerine; dengesi olmayan figürün ayaklarının altından her an kayıp gidebilecek şekilde kurgulandığı güvenliksiz mekan yaklaşımı sanatçının resimlerinde gerilim kaynağıdır. Ancak bu yaklaşım aynı zamanda figürleri özgürleştiren de bir taktiktir" (Sayar, 2015).

Mehmet Güleryüz'deki hayvan imgeleri sadece bir hayvan betimi olmaktan öte, ayrıca semboller de içerir. Güleryüz iç dünyasındaki çatışmalı kişiliğinden, geçmişiyle hesaplaşmasından, topluma ve insanlara yönelttiği eleştirel tavrından beslenen sanatında kendini veya kişileri çeşitli hayvan figürleri ile simgeleme yoluna gitmiştir. Kendini zaman zaman eserlerindeki yaratık olarak olumsuz imgelerle tanımlayan sanatçının bu tavrı, kendinin de rahatça itiraf ettiği üzere çocukluğunda yaşadığı narsistik zedelenmeyle ilişkili olabilir (Aliçavuşoğlu, 2015).

Sanatçı, Ayşegül Sönmezay resimlerinde deforme ederek kullandığı hayvanlarının kendi mitolojisinde yarattığı hayvanlar olup olmadığına dair yönelttiği sorusuna verdiği cevapta, mümkün-ötesine kaynak olan mitolojinin tanrısal güçler yüklediği hayvanların sahip olduğu bu güç ve özgürlüğe her sanatçı gibi kendisinin de zaman zaman ihtiyaç duyduğunu belirtmiştir. Sanatçının bu cevabı da horozu da 'Bilinmez' adlı eserinde de bu yaklaşımla kullanmış olabileceği fikrine bizi götürebilir (Koçak, 2009, s. 129).

Canan Beykal ile yaptığı söyleşide ise yukarıdaki yaklaşımı doğrulayıcı bir başka ifadesi görülebilir. Hayvan imgeleriyle ilgili olarak;

> "Elbette sembolik anlamları var. Bunu benden önce pek çok kişi düşünmüş. Örneğin Ezop, La Fontaine, Köy masalları. Sembolik anlatım baskı unsurlarından bir kaçış, bir dayanak arayışıdır. Gerçekte de benim resimlerimin hemen her dönemi baskıcı rejimlerin iktidarıyla birlikte tarihleniyor." (Beykal, 1988, s. 84)

Sanatçının bu iki yorumu da eserlerinde kullandığı sembolik anlatımları açısından oldukça açıklayıcıdır.

Ekspresyonizm ve anlatımcı figürasyon çizgisine ait olduğunu ifade eden sanatçı, düşlerini ve düşünce ve duygularını doğaçlamacı bir tavırla doğrudan tuvale aktarmaktadır. Tuvalin üzerinde düzene giren ve kıvam kazanan soyut ifadeler, sanatçının iç dünyasına pencere açtığı gibi, dünyaya -özellikle Türkiye'ye- bakışını da açığa çıkarıyor (Sayar, 2015).

Sanatçının *Bilmeden* adını verdiği eserinde kötü niyetli bir yabancı tarafından yavrusu zorla alınmış bir horozun saldırı anını güçlü bir çizgisel anlatımla resmettiği düşünülebilir. Mekanın adamın giyiminden deniz kenarı bir yer olduğu düşünülürse, Karakter olarak saldırgan ve korumacı horozun zaptedilen yavrusunu kurtarmak için girdiği mücadelenin psikolojisinin sanatçının figürlerin mimiklerinde uyguladığı biçim bozmalarla izleyiciye geçirildiğinin düşünüldüğü sahnede, adamın korkmuş hali yanında yavrunun da imdat çağrısı net bir şekilde anlaşılabilmektedir. Eserin isminden adamın "bilmeden" yaptığı bu hatalı davranışı cezalandırılmayla sonuçlanmıştır. Sanatçının toplumsal eleştirel yaklaşımı ve hayvanlarıyla kendini özdeşleştirdiği iki ayrı bağlam açısından yorumlanabilecek bu çalışmada ilk bağlama göre bencilce davranışın, korumacı, cesaretli ve saldırgan olduğu gibi aynı şekilde kendiyle de özdeşleştirdiği uyarıcı bir sembolizmi olan horoz tarafından, üstelik saldırmaya hakkı olan bir sebep-sonuç ilişkisi içinde, cezalandırıldığının okunması mümkündür. Hayvanlarıyla kendini de özdeşleştirdiği bilindiğinden, bu eserde haksızlığa karşı mücadele eden horoz figürüyle kendini özdeşleştirmiş olduğu düşünülmektedir. İkinci bağlamdan yaklaşıldığı zaman ise aynı şekilde insanın veya toplumun zaaflarından biri olan bencilliğin, hakimiyet kurmanın, diktanın, sanatçının kendi karakterinden çıkan mücadeleci ve saldırgan ruhla çatışmasını da izlemek mümkündür.

Güleryüz sembolik anlamlar yüklediği hayvanlarından olan horoz imgesiyle kurguladığı anlamsal bağlamı net olarak açıklamasa da saldırganlığını görselleştirmiş olmasıyla doğasala vurgu yaparak pek çok bağlama izleyiciyi götürebilir.

5.2.13. **İSMAİL AVCI (1939-)**

Eserde taşlı ve çimenlik bir mekanda iki horoz görülmektedir (Şekil 5.47). Lekesel üslupla yapılmış horozlardan önde olan taş veya beton görünümlü bir zemine eğilmiş yemlenmektedir. Yüzü görünmemekte, sadece kırmızı ibiği görülmektedir. Öne doğru eğildiği için kuyruğu arkasındaki izleyene göre yan duran diğer horozun tam ortasına doğru uzamaktadır. Bu horozun dikey düzlemi, diğerinin tam yatay

düzlemini ortadan bir ‘artı’ biçimi oluşturacak şekilde kesmektedir. Zemindeki bordür görünümlü beton kesit de arkadaki horoza paralel bir düzlemde konumlandırılmıştır ve resmin ön ortasına doğru devam eden hafif verevleşen bir düzlemde, aslında dikey horozun yönü doğrultusunda bir biçim oluşturmaktadır. Bir anlamda horozların birbirine göre düzlemsel ilişkisi, zemindeki taşlı bölümde tekrarlanmaktadır. Bu kompozisyon düzeni horozların bulunduğu mekanı önden ve yanlardan taş kesitin tuval dışına taşan düzlemleriyle dinamik bir etki oluşturmuşlardır. Sol kuyruktaki ince kalın lekelerle oluşturulmuş eğrisellik arka horozun başında ve ön horozun gövdesinde de devam ederek. ritmik yapı oluşturur. Horozların özellikle öndekinin üzerindeki ve zemindeki karışık kısa uzun kırık çizgiler, yukarı çıktıkça kalınlaşan fırça darbeleri hem dinamizm hem de derinlik oluştururlar. özellikle horozun arka üst planında açılan renk ve iyice genişleyen fırça lekeleri derinliği arttıran unsurdur. Ön horozun kuyruğundaki beyaz leke ve bütününe dağılan beyaz lekeler izleyiciye bu horozu iyice yaklaştırmaktadır. Buna rağmen arka horozun ibiğindeki kırmızılık ve sarılık dikkati arkaya çekmektedir.



Şekil 5.47 İsmail Avcı, Çilli-Paçalı Horoz, 2003, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x40 cm., Özel Koleksiyon (https://www.isikun.edu.tr/i/cv/guzel-sanatlar-fakultesi/ismail-avci/html-cv/ismail-avci.htm)

Sanat yaşamı boyunca deseni temel bir üslup olarak benimsemiş İsmail Avcı, eserlerinde yoğunlukla kullandığı hayvan imgeleri içinde horoza da ayrı bir yer vermiştir. Kendisiyle yapılan görüşmede (Kişisel İletişim, 16 Şubat 2021, saat 14.00) çalışmalarında kullandığı horoz figürünün alegoriler ya da farklı sembolik anlamlar içermediğini, horozu da betimlediği diğer canlılar gibi yerinde, doğal ortamında inceleyerek, gözleme dayalı bir biçim anlayışıyla, yaşayarak gerçekçi olarak çizdiğini belirtmiştir. Temelinde doğaya karşı duyduğu saygının olduğu bu anlayış, doğayı inkar etmeden, olduğu gibi resimsel yüzeye aktarmasında önemli bir etken olduğunu da ifadelerine eklemiştir. Sanatçılara yüklenen 'yaratıcılık' vasfının çok abartılmış olduğunu ve sanatçının yaptığı doğa yorumunun gereğinden fazla öne çıkarılmasına yönelik düşüncesinin genel kanaatin dışında olduğunu belirttiği Akademist

dergisi'ndeki söyleşisinde, her sanatçının yaptığı yorumun ne kadar özgün ve farklı olursa olsun mutlaka doğadan alındığı gerçeğinin de altını çizmiştir ("Prof. Dr. İsmail Avcı", t.y.).

Sanat eleştirmeni Ümit Gezgin, İsmail Avcı'nın Köy Enstitüleri'nden getirdiği bir yaklaşımla, 'sanatın topluma anlatılması amacıyla biçimlenen üslubu doğrultusunda ürettiği eserlerinde, estetik değerlerin de ihmal edilmediği etüt edilmiş bir gerçekliğin varlığının gözlemlendiğini belirtmiştir. Araştırmaya öncelikle önem veren sanatçının bahsedilen bu estetik gerçeklik ilkeleri doğrultusunda hayvan figürlerini, insan realitesini veya doğa olgularını özgün üslubuyla tuvaline aktardığını da ifadelerine ekleyen Gezgin, Sanatçının çok önem verdiği kültürün gelişmesini sağlamak ve dolayısıyla insana hizmet etmek için resim üretmenin yanı sıra resim eğitimi vermenin de önemine inandığını da belirtmiştir (Gezgin, 2020).

5.2.14. **JALE YILMABAŞAR (1939-)**

Eserde tuvalin alt sınırından başlayıp orta bölüme kadar devam eden sarı bir asma köprü görülmektedir (Şekil 5.48). Asma köprünün yarım yuvarlak üst ip hattının üzerinde çizgisel ifadelerle yerleştirilmiş küçüklü büyüklü evler, göz boncuğuna benzer elipsler, resmin tamamına yayılmış, neredeyse bütün boşluklarda gezinen beyaz renkli kaligrafik düzenli kısa, uzun, kırık çizgiler, çöp adamlar, ağaçlar ve en üstte de köprünün kapladığı genişliğe simetrik, uzun kuyruğu alttaki yarım daireye göre dışbükey formda büyük bir horoz görülmektedir. Horozun Figüratif öğelerin de yer aldığı soyut çalışmasında fondaki karanlık renk zamanın gece olduğunu düşündürmektedir. Sol taraftan tuvalin dışına doğru köprünün devam ettiği görülmektedir. Köprünün ayakları sağ ve sol planda dikey düzlemler oluşturmakta, ve köprünün ipleri ve horozun kuyruğuyla oluşturulmuş dairesel alana dikkati yoğunlaştırmakdır. Sanatçının bu bölgede hikayesini anlattığı düşünülebilir. Turuncuya çalan kırmızı çatılı yeşil evler alt planda, çatılarıyla beraber tamamı yeşil evler ise üst planda eğrilere simetrik olarak ritmik şekilde dizilmişlerdir. Kapılarında, pencerelerinde birbirinin aynı olmayan beyaz inceli kalınlı çizgiler, dairesel formlar ve spirallerle bezenmişlerdir. Boşluklarda yüzen kah sıralı kah dağınık beyaz çizgisel hareketlerin verdiği dinamizmin bir heyecan duygusu yarattığı da düşünülebilir. En üstte uzun kuyruğuyla bütün bu sahneyi kaplayan horozun ibiklerinden dökülen kırmızılar sol palnda köprünün dikey düzlemiyle kesişerek, horozun kıvrımlı formunu

köprünün dikeyliğiyle bağdaştırmaktadır. Böylelikle geometrik olarak horoz ve köprü bütünleşmiş olur. Horozun kuyruk ve kanatlarındaki hareketler ise metin, bir söz dizisi izlenimi vermektedir. Horozun ayaklarının altında tuttuğu veya üzerinde yükseldiği kırmızı daire de köprünün üzerinde doğmakta olan güneşi düşündürebilir. Kompozisyon içinde oluşturduğu form, resimdeki ritimsel kargaşada sakin ve merkezi bir dikkat noktası meydana getirmektedir. Horozun üst tarafında gökyüzündeki mavileşme de dikkat çeken bir diğer unsurdur.



Şekil 5.48 Jale Yılmabaşar, Sarı Köprü ve Horoz, 1994, Tuval Üzeri Yağlıboya, 200*135 cm, Yer Bilinmiyor (Anonim: 2006, s.92)

"Horoz" Jale Yılmabaşar'ın sanat hayatının bütün evrelerini ve tekniklerini kapsayan bir motif ve kendiyle özdeşleşen bir sembol olmuştur. Sanat eleştirmeni Zahir Güvemli'nin Yeni Sabah Gazetesi'ndeki "*Jalenin Horozları Başarılı Bir Seramik Sergisi"* başlıklı yazısıyla tanındığını ve o tarihten sonra "horoz"un şahsıyla özdeşleşen bir sembol olduğunu kendisiyle telefon aracılığıyla yapılan röportajda belirten Yılmabaşar, "Niçin horoz?" sorusuna verdiği cevapta ise , horozun kendisi için ilk dönemlerde sembolik bir anlam taşımadığını, yalnızca akademide canlı desen derslerinde model olarak çizdirilen bir figür olduğunu, ama 1967'de sergilenen horozlu seramiklerine (aşağıdaki resme işaret yolla) ilk sergisinde yönelen ilgiden sonra, horoz figürünün, sanat hayatının vazgeçilmez bir motifi, sembolü haline

geldiğini belirtmiştir. Aynı görüşmede horozun doğasal biçimi ve sahip olduğu renkleriyle gerek seramik, gerekse resim sanatında sağladığı estetik olanaklar açısından kendisi için heyecan uyandıran bir motif olduğunu ve bunun da (plastik olarak estetik biçimde yorumlanmaya müsait oluşunun da) devam eden istikrarlı tercihinde önemli bir faktör olduğunu sözlerine eklemiştir (Kişisel İletişim, 08.02.2021).

Anadolu'nun sınırsız kültür hazinelerinden aldığı ilhamla Türk motiflerini, çini, halı, çorap, dokuma, tahta oymacılığı, eski evlerdeki tavan-duvar süslemeleri, yazma, oya ve bunlar gibi pek çok geleneksel Türk el sanatlarını, nazar boncuklarını eserlerinde kendine özgü yorumlarıyla aktaran Yılmabaşar (2018) bir başka röportajında canlı renklerin, özellikle mavinin, turkuazın sanatında çok önemli yeri olduğunu belirtilmektedir (s. 51).

Sanatçı gerek seramik panolarında, gerekse resimlerinde büyük boyutlu çalışmaları tercih etmiştir. Hayal gücüyle beraber koruduğu çocuksu samimiliğinin ayrı ve özgün bir sanat değeri kattığı eserlerinde, Doğu medeniyetlerine ait kaligrafik çizgi ve sembolleri de kendine has özgünlükle kullanmıştır. Resimlerinde ise yöresel kaynaklı bezeme motifler soyut renkçi bir üslupla ön plana çıkmıştır (Kahraman, 2017, s. 118).

Gazeteci Mehmet Aktan sanatçıyla 1987'de Münih'te yaptığı söyleşide, Jale Yılmabaşar'ın köprü, ev ve horoz temalı eserlerinin evinin 1985 yılında Fatih Sultan Mehmet Köprüsü'nün yapımı aşamasında istimlak edilmesiyle yaşadığı üzüntünün bir dışavurumu olarak o tarihten sonra tuvallerinde yer aldığını söylediğini belirtmiştir. Kendisi için sanatsal yaşamında bir dönüm noktası da olan bu hadise, onun İstanbul Marmara Üniversitesi'nde Seramik profesörü iken, vazifesinden ve ülkeden ayrılarak Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim eğitimine başlamasının da temel sebebidir (Aktan, 2006, s. 120-121).Eleştirmen Sezer Aykan sanatçının eserlerinde öne çıkan köprüler, evler, stilize insan figürleri, acuzeler ve kuşların yanı sıra horozların çok özel yerleri ve anlamları olduğunu belirttiği yazısında;

> "Yılmabaşar'ın horozları hem bakıyor, hem baktırıyor; onlar görkemli ve gizemli yaratıklar; belki de sanatçının resimlerinde hevesle yer almasının simgesi onlar. Bazen de efsanevi boyutlar kazanıyorlar ve horozluktan çıkıp yerde gökte salınan uzun tüylü, uzun boyunlu, gür kanatlı, asilzade varlıklar haline geliyorlar. Onlar hiç altta kalmıyor, hep yukarılarda ve mıntıkalarına hakim durumdalar...Resimlerdeki enerji yüklemesi, perspektif, ışık ve gölge, renkler ve eğrilerle gerçekleştirilmiştir, ama

başarılı; tüm resimler canlı ve kendisine baktırıyor, ve bakanın nazarını sürdürebiliyor" (Aktan, 2006, s. 14).

Renklerin hayal dünyası, ilham kaynağı ve yaşama sevinci olduğunu da belirten Yılmabaşar (2018), içindeki coşkuyu en iyi aktarabildiği renklerin mavi ve turkuaz olduğunu, hatta *Jale Mavisi* ismiyle adlandırılan özel bir rengin de olduğunu belirtmiştir. Fransızların seramiklerinde çok canlı ve parlak renkleri ustalıkla gerçekleştirebilmesi sebebiyle kendisine *Ateşin Ustası* unvanını verdiklerini de söyleyen Yılmabaşar eserlerinin Eski Türk kültürüyle bağlantılı bulunmasının özellikle Batı'da dikkat çekici bir unsur olduğunun da altını çizmiştir (s. 51).

Anadolu'daki çeşitli höyük kazılarında bulunan geçmişleri MÖ 6000'lere uzanan bereket ve uğur sembolü idoller, Osmanlı alemleri, leoparlar, sirkler, profesyonel balerin olmasıyla aşina olduğu dünyadan dansçılar, lunaparklar, sirkler, çocukluk hatıralarından uçurtmalar, nazar boncukları gerek çamurla gerek boyayla Jale Yılmabaşar'ın yapıtlarında yer almışlardır. Tekstil ürünlerinde ve halılarda da bir dönem kullanılmış bu motiflerin hep tekrarlanan değişmeyen figürü ise kendisinin de ifade ettiği üzere her zaman 'horoz' olmuştur. Onun renkten renge, isimden isime giren horozlarının eserlerinde ilk göründüğü dönem her ne kadar sanatçının kültürel belleğindeki imgenin bir dışavurumu gibi dile getirilmese de, onun geleneksel Türk kültürüne ait pek çok unsuru sanatına kendi özgün yorumuyla dahil etmesi horozunun da çok katmanlı kültürel sembolik değerlere sahip olduğu yorumunu yapmamızı olanaklı kılabilir.

Boğaziçi'nin iki yakasını birleştiren bu köprünün çok sevdiği evinin üzerinde yükselmesinin Yılmabaşar'da meydana getirdiği haklı üzüntünün dışavurumunu izlediğimiz bu çalışmasında, gece renklerinde köprüyü sarıyla ifade ederek hissettiği hüznü, evlerde yeşili kullanarak bu hüznün yok olacağına dair umudunun da kuvvetli olduğunu anlatmak istediğini düşünebiliriz. Sanatçının Münih'teki hocası Prof. Jürgen Reipka, köprünün sanatçı için tarif edilen hüzünlü gerçeğinin yanında metaforik olarak, köprünün iki tarafının Yılmabaşar'ın yaşamının çocukluk ve sanatçılığının bugünkü durumu olarak iki dönemini, köprü üzerindeki yolların başından geçen olayları, dans eden figürlerin bale sanatçısı olmasının işaretlerinin sembolleri olduğunu belirtmiştir (Reipka, 2006, s. 19). Horoz figürü de bir önceki paragrafta aktarıldığı üzere sanatçıya atfedilen bir sembol olmasının ötesinde, eserlerinde kullandığı kültürel diğer motifler gibi ardına mavileşen gökyüzünü, altına ise

doğmakta olan güneşi alarak, üzerinde taşıdığı mesaj içerikli yazılarıyla beraber aydınlığı, yeni başlangıçlara olan inancı, heyecanı anlattığı bir sembol olarak Jürgen'in de değindiği yaşamının sanatçılık yönüne beslediği inancın iz düşümüdür diyebiliriz.



Şekil 5.49 Jale Yılmabaşar, Horozlu Form, 1967, Seramik, Boyut Bilinmiyor, (Yılmabaşar, J. (1980). Jale Yılmabaşar Seramikleri, Yöntemleri. Ankara: Türk Tarih Kurumu, s. 192)

5.2.15. **MEHMET AKSOY (1939-)**

Figüratif yapıtta vücudu kasılmış, kanatları geriye çekilirken boynu öne uzanmış, ibikleri dikleşmiş, sivri dilini iyice açtığı gagasından dışarı çıkarmış, pençelerini bir yere geçirmeye hazır pozisyonda tutan bir horoz görülmektedir (Şekil 5.50). Sakin bir duygu durumu izlenimi olmayan horozun ya çok kızgın olduğu için saldırı pozisyonunda, ya da korktuğu için savunma pozisyonunda olduğu düşünülebilir. Kuyruklar ve boyundaki yaylar, pençe, kanat ve gagalardaki keskin

düzlüklerle birbirini dengelemektedir. Ancak biçim bozmayla deforme edilmiş pençelerin oransal olarak iriliği bu dengeyi pençeler yönünde bozmakta ve horozun duygu durumunun şiddetine işaret etmektedir. Yüzeyindeki dokularla kırılan ışık heykeli daha da dramatik bir hale sokmaktadır. Özellikle boynunda belirginleşen dokunun hareketliliği ve keskinliğiyle horozun yüzündeki ifadenin düşündürdüğü haykırış formsal ve ifadesel dinamizm hissini yoğunlaştırmaktadır. Malzemenin sertliği de sahnenin ürperticiliğini arttırıcı bir faktördür.



Şekil 5.50 Mehmet Aksoy, Horoz, 1969, Bronz Döküm, Yükseklik: 70 cm, Yer Bilinmiyor, (http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=627&bhcp=1&periodID=-1) Erişim Tarihi: 03.05.2021

Mehmet Aksoy'un sosyal içerikli ve ifadeyi ön plana çıkarmayı amaçlayan heykelleri sanatın çağdaş işlevini benimseyen anlatımlarıyla yorumlayıcı, açık ve etkili bir dinamizm ile heykel sanatımıza önemli bir katkı oluşturmaktadırlar.

Bütünleştikleri evrensel ve toplumcu dinamiklerle güçlü bir modülasyon anlayışını öngören ve farklı üsluplaşma eğilimleri gösteren heykellerinde çoğunlukla taş, metal, alçı, pişmiş toprak, polyester gibi çeşitli malzemeleri teknik bir yetkinlikle kullanmaktadır (Atalay, 1994).

Biçimin soyut estetiğini zorlayan çağdaş figüratif heykellerinde en temel insan duygularını ve durumlarını anıtsal bir anlatımla işlemiştir. Sanatçının heykellerinde öne çıkan boyut ve kitle etkisi yönünden anıtsallık, küçük boyutlu yapıtlarında bile belirgindir. Figüratiften soyuta uzanan zengin bir biçim çeşitliliğinin yanı sıra hümanizmi önceleyerek ürettiği yapıtlarında, coşkulu, devingen ve vurgulu biçimlerden yararlandığı özgün bir anlatım diline ulaşmıştır. Heykellerini kütlenin içinden dışına, dışından da içine akışkan biçimlerle kurgulayan Aksoy, aynı zamanda pozitif-negatif, içbükey-dışbükey gibi biçim zıtlıklarıyla da eserlerine her yönde ivme ve hareket kazandırmıştır. Çok parçalı heyekellerinde bile bu hareketli yapılarına rağmen bir biçim ve düzen uyumu gözlemlenir. Sanatçının yapıtlarında doku da çok önemlidir. Uyguladığı doku ışığın süzülmesini ve yansımasını sağlayacak akışkanlığı kolaylaştıracak bir yapıdadır. Türk kültürüne karşı duyarlılığından beslenen yorum biçimiyle Anadolu efsanelerine göndermeler yaparak, bu kültürün köklerine inmeye çalışmıştır. Bir inanç ve felsefe temeli üzerinde eski uygarlıkların heykelcilik geleneğine getirdiği çağdaş yorumlarla yönlendirdiği heykelinde plastik mekan armonisini duyumsamaya da ayrıca önem vermiştir. Mimariyle heykeli arasında kurduğu bütünlükle mekanın müziğini yansıtmayı amaçlamıştır (Özsezgin, 1994, s. 24) (Erzen, 1997, s. 45).

Kendisiyle yapılan görüşmede sanatçı eserinde horoz figürünü seçmiş olmasının sebebini sembolün kültürel geçmişten itibaren taşıdığı *habercilik* anlamının etkili olduğunu belirtmiştir. *"Üzerinde yaşadığım coğrafyanın geçmişi ve bugününü buluşturmak amacıyla çalışmalar gerçekleştirdim."* diyen Aksoy horoz imgesinin hem dün için hem bugün için evrensel olarak taşıdığı *"güzel günlerin, ışığın, umudun müjdecisi"* vasfının yanı sıra mücadeleci ve dövüşçü karakterinin de onun için önemli olduğunu ifade etmiştir. Heykeli ürettiği dönemde Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasi gerginliklerin, 68 hareketlerinin, 6. Filo'ya karşı yürütülen mücadelenin yansımalarını eserlerine yansıttığını söyleyen sanatçı, *Horoz* da hem baskılara karşı bir meydan okumayı, hem de sömürü düzeninin sonlanmasına karşı beslediği umudu tasvir ettiğini söyleyerek insanlığın içinde bulunduğu sıkışmışlık hissinden bugüne de gönderme yapmıştır. Ona göre sıkışmışlık hissi her dönemde sanatçıların eserlerinde

yansımasını bulmaktadır ve bu görüşten hareketle günümüze yaptığı göndermede, insanlığın bugün Covid-19 isimli virüs tarafından karantinada olduğu gibi aslında her daim karantinada olunduğuna inandığını da belirtmiştir (Kişisel İletişim, 16.02.2021). "*Ben heykeli zamanın ve mekanın "ben" üstünden sesi soluğu olarak düşünüyorum. Zaman büyüyen, genişleyen, bizim sonsuz kere sonsuzumuz olan evrenin soluğudur. Sanatçı kendi zamanını kendi gibi yaşarsa, yaşadığı toplumdan ve dünyadan kendini soyutlamaz tersine sorumlu hissederse, ve bunu bir çıkar grubunun emrine girmeden özgürce ifade edebiliyorsa, zamanı izlerinden yakalamış olur. Böylece gelecek zamana ışık tutabilir...etnik kökeni, dini*, inanışı ne olursa olsun önemli olan farklılıkların iç içe bir arada yaşayabilmesidir (Parlayan, (Ed.), 2012, s. 5).

Hümanist yaklaşımı eserlerinin belirleyici temel unsuru olarak kabul eden Mehmet Aksoy'un, kendi ifadelerinden hareketle "Horoz" heykelinde imgenin taşıdığı sembolik karşılıklardan beslenerek, hem sömürüye karşı mücadeleyi, hem de yeniden doğuşa, özgürlüğe karşı umudu sembolik bir dille anlattığı söylenebilir.

5.2.16. **YUNUS GÜNEŞ (1950-)**

Eserde yan profilden bir horoz başı görülmektedir (Şekil 5.51). Resmin sağ sınırı, içinde simgesel harfler/rakamlar da denilebilecek grafiksel biçimlerin olduğu dikey bir bordür ile belirlenmiştir. Resmin sol alt köşesinde de içinde yine grafiksel biçimler olan bir başka küçük bordür bulunmaktadır. Resimde dümdüz çizgilerin bulunduğu bu iki alan dışındaki bütün çizgilerde eğrisel form uygulanmıştır. Hafif eğimli ve diyagonal doğrularla belirtilmiş horozun beden tüyleri, özellikle baş, boyun ve göz çevresinde daha kısa ve dairesel ince-kalın çizgilerle devam etmiştir. Horozun sağ orta planında dikey tüyler üzerine diyagonal ve diğerlerine göre daha ince belirtilmiş çizgiler ritimle beraber figüre hacim kazandırmaktadır. Horozun başından başlayıp incelerek devam eden ve sağ bordürde biten siyah eğri ile sol tüylerinin sınır çizgisi niteliğindeki, gagada biten eğimli siyah kenar ve ibik kısmındaki birbirini verevine kesen doğrular hacimselliği artıran diğer unsurlardandır. İbiğin üst sınırındaki tarak bölgesinde tekrarlayan eğriler ritim duygusunu desteklemektedirler. Horozun arkasındaki alan eğimli çizgilerin olduğu özellikle baş bölgesinin etrafında dairesel formların belirginlik kazandığı bir yapıda belirlenmiştir. Horozun aralık gagasından uzayan yer yer kesik çizgilerle devam eden doğrular, daireyi keserek yeni diyagonal biçimler oluşturmuştur. Resimdeki baskın çizgi yapısı olan eğrilerle

kontrast yapıda belirlenmiş bordürler ve içlerindeki grafiksel biçimler, bütüne hakim dairesellik içinde, keskin çizgilerin hakim olduğu bir sınır- kontür alanı oluşturmuşlardır.



Şekil 5.51 Yunus Güneş, Horoz, 2006, Linolium Kalıpla Kağıt Üzerine Baskı, 7*10 cm, Özel Koleksiyon (Sanatçının Kişisel Arşiv Kaynağı)

Özgün Baskı sanatçısı ve ressam Yunus Güneş Eski Anadolu kültürlerine olan ilgisi sebebiyle sözlü kültürün önemli bir parçası olan halk hikayelerini araştırdığı gibi, halk estetiğiyle de ilgilenmiştir. Anadolu'yu etkilemiş veya Anadolu'da yaşamış kültürlerin gelenekleri içinde yer alan unsurlara, sembollere gerek sözlü gerek görsel sanatlar bağlamında araştırmaları neticesinde vakıf olmuştur. Sanatçının bu doğrultuda gerçekleşen üretimleri içinde horoz da taşıdığı sembolik anlamlar açısından önemli bir imgedir. Geleneğin içinde yaratılıp, süreç içinde dönüştürülmüş geçmiş kültürlerin mirasını ırmak kenarlarındaki çakıl taşlarına benzettiğini belirten sanatçı bunların

günümüze gelirlerken kazandıkları biçimin önemine ve taşıdıkları mesaja şu şekilde vurgu yapmaktadır. *"Ben, toplumumuzda yaşayan her bireyin yapı harcında, bu çakıl taşlarının veya onların kum tanelerinin bulunduğuna inanıyorum."* ("Yrd. Doç. Dr. Yunus Güneş", t.y.).

Güneş, insanoğlunun görme ediminin başlattığı nesnelerin önce imge olarak algılanıp, sonra sembollere dönüştürülmesi sürecinde, iki farklı türde 'görme'den bahsetmiştir. Biri fizyoloji sürecin oluşturduğu öznel, diğeri aklın da devreye girdiği nesnel görüntüyü vermektedir. İlkinde doğrunun görüntüsüne ulaşılırken, diğerinde gerçeğin görüntüsüne ulaşılır (Güneş, 2005).

Sanatçının bu yaklaşımı Berger'in *"Görme Biçimleri"* (2019) çalışmasında belirttiği; *"Her imgede bir görme biçimi yatar…görenin dış dünyası, yaşadığı kültürel- sosyal çevresi, entelektüel birikimi ve bütün bunların bilinçteki birikimi imgeler aracılığıyla dönüştürülür."* (s. 9-10) ifadesiyle örtüşmektedir. Bu yaklaşım, ele alınan imgelerin taşıdıkları sembolik anlamların, Güneş'in ifadesiyle, ırmak kenarlarında birikerek toplumun yapı taşlarına dönüşen mirasın zenginliğiyle şekillendiği sonucunu doğurur. Sanat nesnesi haline dönüştürülen bu imgeler de sanatçısının sahip olduğu mirastan beslenen gerçek görülerin zengin sembolik anlamlar taşımasının cevabı olabilir.

Sanatçı ile yapılan görüşmede Eski Anadolu ve Hitit kültürlerine ait hikayeleri, araştırmaları okuyarak edindiği izlenimleri estetik yaklaşımlarla değerlendirdiğini ve horoz sembolünü de aynı yaklaşımla, kültürel belleğimizdeki çok katmanlı sembolik anlamları bağlamında baskılarında ve exlibrislerinde kullandığını belirtmiştir. İnsanoğlunun günlük yaşantısında neredeyse dünyadaki bütün coğrafyalarda yüzyıllardır var olan horozun farklı kültürlerde bazen benzer, bazen farklı sembolik içeriklerle çoğunlukla yer aldığını ifade ederek, özellikle güneşin doğuşunu haber veren zaman ayarlayıcı vasfı ile müjdecilik vasfının genel kabul gören özellikleri olduğuna dikkat çekmiştir. Kendisinin de estetik güzelliğinin yanı sıra horozun en çok *inleyen, çağrı yapan* ötüşüne, olağanüstü sesine odaklanarak, eserlerinde bu sesi izleyicisine duyurabilme derdine girdiğini belirtmiştir. Plastik değerlerden de ödün vermeden bu muazzam sesi, sesteki gerilimi renksel ve çizgisel olarak ifade etmek için kesişen doğrular ve paralellerden faydalandığını sözlerine eklemiştir. Halk arasında *horozlanmak* deyiminin çıkış noktası olan horozun karakteristik özelliklerinden cesaret, atılganlık, dinamizmi de aynı yolla çizgisiyle ifade etmeye çalıştığını belirten sanatçı, Anadolu'da doğup büyümüş olmanın doğayla ve doğaya ait olan her varlıkla

istisnasız ünsiyet kurabilmeyi sağladığını, bunun da özellikle sanatçının anlatım diline samimiyet biçiminde yansıdığını ifade etmiştir. Horoz imgesinin bu yöresel bütünlük içinde kendisi için çok önemli bir unsur olduğunu söylemiştir.

Geleneklerimizden gelen kültürel öğelerin nesiller boyu kuşaktan kuşağa atladığını, sembolleştiğini, yerine göre dönüştürülse de değerini kaybetmeden korunduğunu belirten sanatçı, horoz imgesinin coğrafyalara ve yüzyıllara yayılan sembolik değerleriyle sanat tarihi boyunca sanatçı üretimlerinde bulunduğunu sözlerine eklemiştir. Aynı yaklaşımla kendi eserlerinde de horoz imgesini kullandığını belirten Güneş, exlibrisinde horozun sesini gagasından çıkan çizgilerle belirtmeyi hedeflemiş ve arkasında daireselleşen çizgilerle de bu sesin gücünü, şiddetini, yarattığı gerilimi izleyicisine hissettirmek istemiştir. Arkasındaki dairesel formların da bir anlamda horozun doğuşunu haber verdiği güneşin görüntüsü olduğu da düşünülebilir. Güneş, kendine özgü oluşturduğu simgesel karakterli işaretlerini, alfabe ve rakamlarını bütün baskılarında ve exlibrislerinde bir imza niteliğinde kullanırken, estetik bir değer olarak da kullanmaktadır. Bu exlibrisindeki sağ ve alt bordürlerde gördüğümüz formlar sanatçının özgün alfabesiyle oluşturduğu yazılarıdır. Sağ bordürde aşağıdan yukarı doğru *Y.GÜNEŞ EXLİBRİS* yazmaktadır ki bu exlibrisin uluslararası kabul görmüş biçimsel formatının bir parçasıdır, sol alt bordürdeki işaretler ise sanatçının sembolik imzasıdır (Kişisel İletişim, 17.05.2021).

5.2.17. **MUSTAFA KÖSEOĞLU (1950-)**

Eserde kapalı bir kompozisyon olarak kurgulanmış belirsiz bir mekanda yanyana iki horoz görülmektedir (Şekil 5.52). Soyut ve lekeci anlayışla betimlenmiş ve kompozisyonun tamamına hakim yerleştirilmiş horozlardan izleyiciye göre sağda olan tek ayağı üzerinde dimdik bir pozla yüzü izleyiciye dönük ve diğerine göre biraz da ön planda durmaktadır. Kanatlardan itibaren kuyruk boyunca ilerleyen ritmik ve lekesel fırça vuruşları, kuyruğun ucuna doğru helezonik dönüşlerle devam etmektedir. Diğer horoz ise başının zemine yönelik duruşunun verdiği izlenimle yemlendiğini düşündürmektedir. Bedeni kısmen diğer horozun arkasında kalsa da geriden yükselen kuyruk tüyleri konumunu diğeriyle eşleştirmektedir. Resmin kompozisyon kurgusunda önde iki horozun arasındaki üçgen ile, sağdaki horozun bedeni ve kuyruğu arasındaki diğerine göre ters üçgen, üst ve alt planda denge oluşturmaktadır. Sağ horozun öndeki ayağından başlayarak kuyruğuyla devam eden düzlem resmi dikey

olarak bölmekte ve hikayenin olduğu sol plana izleyiciyi yönlendirmektedir. Her iki horozun kuyruklarındaki uzun kısa yayalar resme dinamizm katmaktadır. Fondaki ve horozlardaki lekelerin hacimsellik oluşturduğu, renk kontrastları özellikle sağdaki horozun koyuluğu, zeminin pastelliği ve arka planda kullanılmış çok canlı kırmızının da resimde dengeli bir heyecan uyandırdığı düşünülebilir. Diğer horozun sıcak rengi de bu heyecanı dengeleyen diğer bir unsurdur. Gerek renklerin, gerek lekelerin ve geometrik kurgunun şiirsel bir ifade oluşturduğu hissedilebilir.



Şekil 5.52 Mustafa Köseoğlu, Horozlar, 2021, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 50*40 cm,Yer Bilimiyor, Erişim Tarihi: 03.05.2021

Mustafa Köseoğlu'nun sanatının esin kaynağı doğadır. Desen anlayışının resminin temelini oluşturduğu sanatçının soyuta yakın figüratif anlatımında renk çok önemli bir unsurdur. Artistik özgünlüğü benimsediği dinamik figürlerinde doğal form

geriye itilerek, lekeci yaklaşımla çizgi ve renk dokusu öne çıkmaktadır ("Turkish Paintings", t.y.a).

Figürünü bazen doğal ortamı içinde, bazen de kurguladığı mekandan bağımsız kompozisyonlarda renk ve çizgi bütünlüğü ile kurgulamayı amaçlar. Bu bütünlük ritmik olmakla beraber simgesellik de taşıyan farklı bir figür anlayışına dikkat çeker ("Mustafa Köseoğlu Resim", 2005).

Konuları değişkenlik gösterse de horoz imgesi sanatçının eserlerinde sık karşılaşılan bir figürdür. Kendisiyle yapılan görüşmede eserlerinde kullandığı imgelerden biri olan 'horoz' için şu şekilde açıklamada bulunmuştur. *"Horoz figürünü resimlerimde seçmem kültürel anlam arayışlarıyla ilgili değildir. Çocukluğumda sahiplendiğim bir kırmızı horozum vardı. Diğer kümes hayvanları gibi o horoz da hayatımızın bir parçasıydı. Onun ve diğerlerinin doğal ortamlarını izleyerek büyüdüm. Ritmik hareketleri, enerjileri, karakterleri ve estetik görünümleri ile renkleri beni etkilemiş olacak ki sonradan resimlerimde ifade araçlarım oldular."* Mustafa Köseoğlu desen ve rengi sevdiğini, statik figürler yerine dinamizmi resmetmeyi tercih ettiğini, eserlerinde plastik değeri önceledeğini de belirttiği görüşmede hatıraların, yaşanmışlıkların sanatçının eserlerini etkileme boyutuna da ayrıca dikkat çekmiştir.

Sanatçı eserlerinde sıklıkla kullandığı diğer figüratif temanın ise dans eden figürler olduğunu ve resmetiği her iki konuda da ortak unsurun, ritmik-dinamik hareketler ve renk çeşitliliğinin oluşturduğu estetik değerler olduğunu da ifade etmiştir (Kişisel İletişim, 16.02.2021).

Bu eserde soyut ve lekeci bir anlayışla betimlenmiş horozlardaki canlı renk çeşitliliğinin, ritmik fırça vuruşlarının, dengeli kontrastların, özellikle kırmızının tonundaki tercihin coşku dolu bir atmosfer yaratmak için bilinçli şekilde sanatçı tarafından kurgulandığı düşünülmektedir. Sanatçı kültürel bellek kodları yerine direkt olarak yaşanmışlıklara, öznel hatıralara dayanan, ve plastik değerlerin öne çıktığı eserini, ritim ve hareket duygusu ekseninde kurgulamıştır. Özellikle kuyruklarda hissedilen bu coşkunun sanatçının resmettiği dansçılardakine benzer şiirsellik taşıdığı düşünülebilir.

5.2.18. **AYDIN AYAN (1953-)**

Yapıtta karlı bir dış mekanda kavga eden iki kuş görülmektedir (Şekil 5.53). Kompozisyonun ön planında kuşların kavga ettiği alana göre zemini karlı

olmadığından pervaz altı olduğu düşünülen bir yerde boylu boyunca sırt üstü yatan horoz bulunmaktadır. Yatan horozun bedeninin, resmin soluna doğru uzamış kuyruğuyla oluşturduğu yatay düzlem, yer yer kanatlardaki yukarı uzayan yaylarla kesilerek alt planda büyük bir yay oluşturuyor. Bu yayın sağ ve sol uçları, resmin iki tarafında kar üzerinde devam eden ışık ve gölge hattını ayıran çizgiler takip edilerek, ufuk çizgisindeki gökkuşağıyla buluşarak bütün sahneyi içine alan büyük bir yaya dönüştüğü görülebilir. Kuşların sağlı sollu uzayan kanatlarının resmin tam merkezinde oluşturduğu simetrik ve güçlü yatay form, sağ planda dikey olarak yükselen kızıl kahve duvar ve devamındaki koyu kurumuş ağaç ile sol plandaki ağaç ve önünde oturmuş hayvanın dikey düzlemiyle sınırlanmış çizgiler birbirini keserek kompozisyonda denge unsuru oluşturmuşlardır. Solda ağacın önünde oturmuş dövüş sahnesini izleyen hayvanın köpek ya da ayı benzeri bir hayvan olduğu düşünülebilir. Orta planda havalanan kuşların, açılan kanatların, yükselen boyunların ve hatta yatan horozun küçük yaylar halinde hareketli tüylerinin oluşturduğu devinim resimdeki enerjiyi, dinamizmi yükseltmektedir. Ortada dövüşmekte olan kuşların bütün uzuvları, yüzlerindeki katı ifade mücadelenin çetin olduğu hissini uyandırmaktadır. Sol planda sıçrama halindeki kuş yıkıcı bir hamle yapmıştır. Ancak alttakinin dikleşen boynu yenilmeye niyeti olmadığının işaretidir. Açık koyu renk kontrastlarının güçlü vurgulanması sahnedeki şiddet duygusunu kuvvetlendirmektedir. Yaygın beyazlıktaki soğuk griler karın yarattığı psikolojik soğukluk hissini arttırmaktadır. Bembeyaz yatan kuş ölü mü değil mi belli değil, çünkü tüylerin arasından hafif aralık gözü görülmekte. Ancak kuyruğuna paralel uzanmış kaskatı pençeleri ve beyaz tüylerindeki kan benzeri lekeler en azından ölümcül bir yara aldığına işaret edebilir. Dikkat çeken bir diğer önemli unsur ise horozun pençesine bağlı kırmızı bir ipin adeta bu vahşet sahnesini çaprazlama bölerek üzerinde sarkan kıpkırmızı biberlerle beraber sağdaki dikey duvara asılması. Sahnede kırmızı rengin oluşturduğu duygu yoğunluğu yerdeki horozun kuyruğunda, ibiğinde ve nihayetinde bu sallanan biberlerdedir ve iple beraber bu üçlü dik açılı bir üçgeni oluşturmuşlardır. Sanatçının burada oluşturduğu üçgenin sahnede ilüzyon oluşturarak, gerçeklik algısını sorgulatmakta olduğu düşünülebilir. Ufukta beliren sıcak sarı renk de resimdeki atmosferde aykırı duran diğer bir unsurdur. Doğa, Aydın Ayan'ın resimlerinde özel bir yer, yorum ve önem taşımaktadır.



Şekil 5.53 Aydın Ayan, Karda Kavga, 1996, Tuval Üzeri Yağlıboya, 130*162 cm, Özel Koleksiyon, (https://www.sobibder.org/2021/vol4_issue4_article05_fulltext.pdf) Erişim Tarihi: 03.05.2021

Eserlerinde göze çarpan gerçekçilik hissi ve güçlü desen yapısı, sanatçının canlı doğa gözlemine dayanarak eserlerini ürettiği izlenimi uyandırsa da, aksine resimleri doğada gerçekte var olmayan, sanatçının imge dünyasını görselleştiren kurgusal sahnelerdir. Bu görüntüler 'büyülü' bir dünyanın gizemli görüntüleridir. Kurguladığı dünya, figürler, yaşam kesitleri her izleyenin kendine göre yorumlayacağı çok boyutlu gerçek ya da gerçeküstü anlam katmanları içeririler. Onun kar temalı resimleri için sanatçılar, eleştirmenler, sanat tarihçileri, akademisyenler başlı başına bir araştırma konusu olduğu ve eserlerinin farklı anlam derinliğiyle görseleştirildikleri konusunda fikir birliği içinde olmuşlardır. Ayan'ın özellikle ele alınan *Karda Kavga* adlı eserinde öncelikle karın yüklendiği simgesel anlam üzerinde durulmuştur. İkinci olarak birbirleriyle ölümüne dövüştürülen horoz olduğu düşünülen kuşlarla simgelenen diğer anlam ön plana çıkarılmıştır. Bu anlamın taşıyıcısı figürler, bir yanıyla gizem içeren ama bir yanıyla da gerçek ve gerçeklikten beslenen çok katmanlı bir yapı üzerine oturtulan sembolik unsurlardır (Küpçüoğlu, 2020, s. 152).

Karda Kavga sanatçının bütün diğer çalışmaları gibi sembolik içeriklerle güçlü bir anlatım kazanmış önemli bir eseridir. Burada Ayan basit bir horoz dövüş sahnesi çizmemiştir. Resimdeki görsel unsurların tümü ülkedeki siyasi durumu anlatan sembollerdir. Horoz dövüşüyle ülkenin toplumsal profili betimlenmiştir. Toplumsal ve insani dram, yaşam, ölüm, zulüm, şiddet ve mücadele gibi evrensel temalara da vurgu yapılarak dışavurumcu bir anlatımla resmedilmiştir (Şen ve Çölgeçen, 2021, s. 349).

Mehmet Ergüven Aydın Ayan'ın resminde figürün, bilinç niteliğinin temsil edilmesi yolunda, sahnelenen gerçekliğin gerisinde kalan, hedef olmayan ve anlatılana aracılık eden bir taşıyıcı olduğunu belirtir. Mesajın aktarılma sürecinde gösterenle gösterilen arasındaki uzlaşmanın Ayan'ın figürünü deforme etmeden hem içeriği hem de işçiliği kuşatacak şekilde anlatılanın figürün formunda korunmasıyla sonuçlandığını söyler. Çünkü ona göre sanatçının amacı dünya görüşünün de doğal bir sonucu olarak aktarmak yerine anlatmak olmuştur. Tasarladığı kurgularda resmin tümünü kapsayan saydam diliyle, gerçekliğin şiddetini izleyiciye yansıtabilidiğini düşünmektedir. Var olanı görmek, doğasal olanı olduğu gibi yansıtmak amacına hizmet eden doğa Ayan'ın ilk dönem resimlerinde ideolojik içeriğe daha yakınken, ilerleyen dönemlerde giderek daha bağımsızlaşmıştır (Ergüven, 1989, s. 84-94).

Kıymet Giray sanatçının sanatsal yaşamını etkileyen unsurlardan birinin dönemin toplumsal olayları diğerinin ise Neşet Günal'ın toplumsal gerçekçilik eğiliminde ürettiği yapıtları olduğunu söylemektedir. Sanatçının zaman içinde yine figür ağırlıklı olarak, semboller yüklediği içeriklerle sağlam desen anlayışını birleştirdiği özgün üslubunu oluşturduğunu da belirtmektedir. Nihayetinde 1980 sonrası dönemde toplumsal içeriklerini güncelden kopararak evrensel- zamansız boyuta taşıdığı, simgesel, öyküsel yanılsamalar ekleyerek, ayrıca renk ve ışık oyunlarıyla da zenginleştirdiği görsel etkisi güçlü yorumlara ulaştığını da sanatçıyla ilgili yaklaşımlarında belirtmektedir (Giray, 1997, s. 172-173).

Aydın Ayan kendi sanat görüşünü şu şekilde açıklamaktadır;

> ''Sanat görüşümü açıklamam için şu üç noktayı açmam gerekecek; Sanatçı ne yapmaktadır? Niçin yapar? Kimin için yapar? Sanatçı toplumsal çatışmanın üstünde madde dışı bir ruh değildir. Onun sanatı kendisi istese de istemese de oldum bittim sınıf eğilim ve çıkarları doğrultusundadır. Sınıflar dışı yahut sınıflar üstü sanat yoktur. Toplum dışı olduğunu savlayan bir sanat dahi, belli bir toplumsal kümenin çıkarlarına hizmet eder…tüm insanlar aynı zamanda siyasal bir kişidir, resim ise odaları süslemek için yapılmamıştır." (Şen ve Çölgeçen, 2021, s. 347)

Ayan resim sanatını düşmana karşı saldırıda ve savunmada kullanılması gereken bir savaş silahı olarak görmektedir. Resmindeki ana yapının ise gerçeklikten oluştuğunu belirtir. Yaşamın çelişkileriyle ve tüm zenginliği içinde diyalektik nesnellikle resmedilmesinin sanatındaki gerçekliği oluşturduğunu ve ancak bu yolla evrensel insan özünün yakalanabileceğini belirtir. Ayrıca sanatın sanatçı için toplumsal sorumluluğunun parçası olduğunu da söylemektedir. (Şen ve Çölgeçen, 2021, s. 347) Turan Erol Aydın Ayan'ın her döneminde gerçekçi ve toplumsal bildiri içeren eserler yaptığını, üslubundaki ayırt edici özelliğin ise en gerçekçi görünen yapıtlarında dahi gözlemlenen ürperten, irkilten anlatımı olduğunu ve tuvalinin her noktasında tekrarlanan unsurların izleyiciyi gerçeküstü bir dünyaya götürdüğünü belirtmektedir (Erol, 2005).

Kemal İskender (1984) ise Ayan'ın her nesneye düşünce taşıyıcı bir işlev yüklemeye çalıştığını ve yaptığı insan- hayvan figürlerinin simgesel anlamlar içerdiğini söylediğini belirtmiştir (s. 40).

Bu açıdan bakıldığı zaman Karda Kavga eserinde vahşi bir çarpışma, savaş sahnesi izlenmektedir. Tarafların içinde olduğu amansız mücadelede savaşın kaynağı mı sonucu mu belli olmayan bir kurban vardır. Bu kurbanda insanı ürperten bir hareketsizlik görülebilir. Kardaki dinginliğin yanında soğukluğu, arkada avını beklediği düşünülen hayvanın geçici durgunluğu, mevsimin gereği olan ama ölüm gerçeğini hatırlatan kuru dallı ağaçlar, kırmızıyla hissedilen şiddet, kırmızı biberle vurgulanan acı, ve bütün bu unsurların ürperticiliğinin yanında gökkuşağı ve doğmakta olan yeni günün ışığı yarınlara karşı umudun da halen var olduğunu düşündürmektedir. Sanatçının toplumsal sorunlara eleştirel yaklaşım getirmek ve topluma faydalı olabilmek için eserlerinde figürlerine sembolik anlamlar yüklediği bilindiğinden, bu eserinde de yorumcuların düşüncelerini de kaynak alarak horozların kavgasıyla aslında insanlığın bitmek tükenmek bilmeyen kavgasını anlatmak istediği düşünülebilir. Sanatçı arkada bekleyen yırtıcı olduğu düşünülen hayvan ile insanların, ya da ülkelerin birbiriyle uzlaşmasız mücadelelerinde pusu kuran avcıların, fırsatçıların da her zaman var olduğunu, ama uyanan yeni günle de umudun da her zaman var olacağı mesajını vermek istemiştir.

5.2.19. **FARUK CİMOK (1956-)**

Eser kırmızı bir halının üzerinde duran üç horoz ile bağdaş kurarak oturmuş ve nargile içen bir adamın bulunduğu açık kompozisyon esaslı iç mekan tasviridir (Şekil 5.54). Figürler gerçekçi betimlenmişlerdir. Açık renkli karo taşlı zemin üzerinde diyagonal biçimde serilmiş, yer yer yırtıkları olan halı, üzerinde büyük boyutlu arapça bir kaligrafik düzenleme olan koyu renkli bir duvar önünde bulunmaktadır. En önde bulunan ve sahneye hakim olan iki figür yüzleri birbirine dönük, kalkık kuyruklarıyla dimdik duran güzel formlu iki horozdur. Sağ planda yönü dışarıya doğru olsa da onları izleyen ve biçimsel olarak onlar gibi ancak renkçe daha koyu bir diğer horoz bulunmaktadır. Öndeki horozları izlerken önündeki nargileyi içen, bağdaş kurmuş bir adam ise sakin bir şekilde koyu renk duvarın önünde görülmektedir. Resmin geometrik kompozisyonundaki diyagonal halı kurguyu belirleyici ana unsurdur. Diyagonelliğin verdiği enerji renklerdeki kuvvetli kontrastlarla, özellikle resme hakim canlı kırmızı tonuyla daha da artmaktadır. Horozların başlarının oluşturduğu yatay düzlem bu diyagoneli keserek dengelemekte, kuyruklardaki ve kaligrafideki eğriler de kompozisyona ritimsel etki sağlamaktadırlar. Kaligrafinin dikey biçimleriyle nargilenin dikeyliği de kompozisyonda diyagonaller, yataylar ve eğrilerle oluşmuş geometrik kurgusunun dengeleyici yardımcı unsurlarındandır. Horozların başlarına ve adamın yüzüne düşen ışık resimdeki odak noktasını işaret eder gibi kullanılmış olabilir. Zemine dağılmış ve asimetrik yönlerde duran tüyler ise plastik değere güç katan diğer ritimsel unsurlardandır. Renk dengesinde ise kırmızı ve sarının siyahla oluşturduğu kontrastta beyazlar ve griler armoniye katkı sağlamaktadır.



Şekil 5.54 Faruk Cimok, Horoz Dövüşü, 2014, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120*100 cm, Yer Bilinmiyor (Faruk Cimok Sergi Kataloğu, Peker Sanat Yayını, 2014, s. 21 https://docplayer.biz.tr/64417848-Faruk-cimok-istanbul-resimleri.html) Erişim Tarihi: 03.05.2021

Faruk Cimok Güney Anadolu'nun kırsal yaşantısını, insanını bazen karikatürize ederek kendine has estetik kurgu ve tipolojiyle resimlerinde işlemektedir (Özsezgin, 1994, s. 93).

Figüratif anlatımı tercih ettiği kompozisyonlarında doğal algılanabilecek görsel gerçekliği şiirsel bir anlatımla kullanmaktadır. Hicivsel tavrın da olduğu anlatımcılığında son dönem çalışmalarında objektif bakış da öne çıkmıştır. Resimleri yaşadığı çağın gerçek sahnelerinden kesitler sunar. Kuvvetli gözlem gücü ve nostaljik tavrı resimlerindeki strüktürel dokuda, pentüründe ve boyama tekniklerinde de hissedilir. Empresyonist ışık ve renk anlayışının ağır bastığı eserlerinde klasik çizim tekniğinin ustaca sentezlendiği görülmektedir. Kırmızı ve sarıda kullandığı tonlar

resimlerinde adeta patlarcasına izleyiciye ulaşır. Sanatsal ve sosyal gerçekliğin sentezlendiği eserlerinde kullandığı tiplemlerin karakter özellikleri de insan -mekan ilişkisi bağlamından kopmadan yaşamın gerçeğini yansıtmaktadır. Öyküsel anlatımının gücü, insan-mekan ilişkisindeki kuvvetli gözlemine dayanmakta ve bunun sonucu olarak eserleri belgesel özellik de taşımaktadır (Faruk Cimok, 2014, s. 5-8).

Sanatçıyla yapılan görüşmede bütün çalışmalarında olduğu gibi horoz dövüşlerini tasvir ettiği resimlerinde de sahnelerini gerçek yaşamdan aldığını belirtmiştir. Horoz figürünü hiçbir surette tek olarak tasvir etmediğini, her zaman bir horoz dövüşü sahnesi olarak betimlediğini de söyleyen sanatçı horoz dövüşlerinin kendi yaşamından bir gerçekliğe dayandığını şu şekilde ifade etmiştir:

> "Hatay'da geçirdiğim çocukluğumda çalıştığım terzi dükkanındaki patronum horoz dövüştürürdü. Horozları dövüşe götürürken onları taşıma görevi benimdi. Doğal olarak horoz dövüşü o yörede hayatın bir parçası durumundaydı. Horozlar taşıdıkları biçimsel değerleri, renkleri itibariyle beni etkilemekteydiler. Bu yüzden çalışmalarımda horozları şiddetli bir dövüş sahnesi içinde değil, yine horoz dövüşü olayı içinde ama şiddetten uzak bir atmosferde, plastik değerlerini öne çıkararak betimlemeyi tercih ettim. Kullandığım güçlü kontrast renklerle, özellikle kırmızılarla enerjilerini hissettirmeye çalıştım."

Cimok dövüşün vahşetiyle ilgilenmediğini, insan- horoz ilişkisine odaklanarak bir sanatçı olarak savaş çağrıştıran yönünden ziyade biçimsel ve renksel armonisini öne çıkarmayı önemsediğini özellikle belirtmiştir. Resimlerinde kullandığı mekanların, mekanı dolduran unsurların mesela bu resimdeki halı, giyimi ve oturuşuyla nargile içen adam, arkada duvarın neredeyse tamamını kaplayan kaligrafinin yaşadığı bölgenin güncel, gerçek ve doğal görünümleri olduğunu da ifade eden Cimok, kullandığı kaligrafinin ise *"Allah birdir. Hz. Muhammed onun elçisidir."* anlamını taşıyan bir hat yazısı olduğunu açıklamalarına eklemiştir. Hat yazısını hem biçimsel olarak taşıdığı plastik değer, hem de yazının içerdiği anlam açısından eski-yeni sentezinde yardımcı olacağı düşüncesiyle bazı eserlerinde kullanmayı tercih ettiğini de ifade etmiştir (Kişisel İletişim, 04.05.2021).

Faruk Cimok esere her ne kadar *Horoz Dövüşü* ismini vermiş olsa da dövüşün doğasında olan savaşım duygusunun hissetirilmediği sahnede horozların yorgun, hırpalanmış görünümleri yerine, bilinçli bir tercihle canlı ve dinamik duruşlarının verilmiş olması da, sanatçının savaşımdaki alışılagelmiş vahşet duygusu yerine estetik kaygıyı ön plana çıkarmak istemesi bakımından önemlidir. Arkadaki nargile içen

adamın duruşundaki sakinlik, ehl-i keyf hal, izlediği sahnenin şiddetten uzak bir psikoloji taşıdığına işaret eden diğer bir unsurdur. Sanatçının ifade ettiği üzere yaşamdan doğal bir kesitin tasviri olan sahnede horoz dövüşünün içerdiği geleneksel sembolik anlamlar dışında horozlar plastik değerleriyle öne çıkarılan birer figür olarak kullanılmışlardır.

5.2.20. **MUSTAFA DİĞLER (1968)**

Yapıtta boş bir alanda serbestçe dolaşan üçü daha ön planda toplamda beş horoz ve aralarından geçip gitmekte olan birinin eli diğerinin omzunda iki insan silüeti görülmektedir (Şekil 5.55). Çok uzakta yüksek binaların olduğu bir şehir görüntüsü vardır. İnsan silüetlerinin dikey formuyla arkadaki binaların dikeyliği simetri ve ritim oluştururken, onları kesen şehrin yatay düzlemi kompozisyonda denge oluşturmuştur. Horoz grubunun sol ön planda oluşturduğu renkli lekesel alan dengeye hareket katarken, en öndeki yatay formlu koyu leke yatay şehir düzlemini desteklemektedir. Horozların diagonal biçimli kuyruk ve baş yükseltileri ise dinamizm etkisi oluşturmaktadır.



Şekil 5.55 Mustafa Diğler, 2019, Horozlar Serisinden, Tuval Üzeri Yağlıboya, Özel Koleksiyon, Erişim Tarihi: 03.05.2021

Lekesel üslupla yapılmış resimde doğasal renklerden uzak ve soyut bir yorumla betimlenen horozlardan özellikle öndeki ikisinin üzerlerindeki kalın siyah lekeler ve kontürlerin ritmik bir ifade kazandırdığı düşünülebilir. Alt fondaki kuvvetli mavi oldukça soğuk bir his uyandırmaktadır. Gökyüzündeki şeker pembesi ise yine doğasal olmayan ama alt fonla zıtlık oluşturduğu gibi şehir silüetinin açık renkleriyle öne çıkmasını sağlayan bir atmosfer yaratmıştır. Pembelerin içindeki koyu tonlu lekeler ile daha sıcak geometrik formlu lekesel parçalar iki boyutluluk hissi uyandıran düz renkli zeminde hacimsel bir etki oluşturmaktadır. Aynı şekilde alt formdaki yaygın mavideki düzlüğün yarattığı iki boyutluluğa, ara ara gölge niteliği taşıyan soğuk-koyu lekeler hacimsellik katmaktadır. Sol taraftaki insan silüetinin omzuna elini atmış gibi görünen ve bedeninin bacak görüntüsü, iki küçük leke dışında belirtilmemiş olan ikinci kişinin

keskin koyuluğu, onlara en yakın plandaki siyah horozla birbirini desteklemekte ve ayrıca izleyicinin odak noktasını belirlemektedir.

Mustafa Diğler'in figüratif temelli eserlerinde horoz imgesi sembolik anlamlarıyla kullanılan bir imgedir. Kendisiyle yapılan görüşmede horoz imgesinin eserlerinde yer bulmasının sebebini şu şekilde açıklamıştır;

> "Köklü bir geleneğe sahip Türk kültür ve sanatında zengin ve derin sembol grupları bulunmaktadır. Horoz imgesi de bu sembol grupları içinde geçmişi Proto-Türk ve Hun dönemine dayanan ve kendisine yüklenen derin anlamlarla Selçuklu ve Osmanlı dönemini de kapsayacak şekilde, sembolik olarak çeşitli üslup ve tekniklerle sanatsal üretime dahil bir unsur olmuştur. Eserlerimde kullandığım horoz imgesi geleneksel kültürümüzden gelen sembolik anlamları taşıdığı gibi, bazen de plastik bir ifade aracı olarak tercih ettiğim bir simgedir."

Yaklaşık altı yıldır bu sembolü ifade aracı olarak tercih ettiğini de belirten Diğler, fovist ve dışavurumcu bir sentezle ele aldığı eserlerinde kompozisyonu oluştururken denge, uyum, ritim ve zıtlık ilkelerinin kendisi için belirleyici olduğunu, kurgu evresinde zaman zaman bildiği kuralları-kalıpları bilinçli olarak unuttuğunu, kullandığı canlı renkleriyle vermek istediği mesaja ulaşabildiğini düşündüğünü de belirtmiştir (Kişisel İletişim, 23.02.2021).

Mustafa Diğler'in resimlerindeki horoz figürlerinin genellikle kompozisyona hakim bir şekilde yerleştirildiği görülebilir. Kullandığı düz renkler kompozisyonlarına iki boyutlu bir altyapı kazandırırken, ince ve kalın kontür çizgilerinin kullanımı ritmik bir yapı oluşturmaktadırlar. Sanatçının resimlerine üç boyutlu bir form yakalama eğilimi de bu kontür uygulamasında görülebilir. Simgesel renk lekeleri içinde tasvirciliğe düşmeyen ama figürü de kaybetmeyen horoz yorumlarında yoğun anlatım gücü sezilmektedir ("Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi", t.y.).

5.2.21. **CEMİL GÜÇ (1974-)**

Eser ahşap bir horoz heykelidir (Şekil 5.56). Profilden izlediğimiz horoz, farklı boyutlarda dörtgen parçaların üst üste veya yan yana asimetrik kompozisyonda yerleştirilmesiyle oluşmuş bir zemin üzerindeki kaidede yükselmiştir. Kaide kompozisyon olarak mimari bir yapı grubunun bulunduğu mekansal bir yapıyı anımsatmaktadır. Kaidenin açık ahşap rengine göre daha koyu tasarlanmış horoz, başının üzerindeki simetrik ibikleri, gözü, sipsivri kapalı gagası, sakal çıkıntısı,dimdik

boynu, genişçe gövdesi ve kat kat görkemli kuyruğuyla, bilinen doğasal forma uygun betimlenmiştir. Ahşabın doğal damarlı yapısıyla beraber bütününde uygulanmış katmanlı doku modle etkisi yaratmaktadır. Böylece horozun formu dinamik bir yapı kazanmaktadır. Ahşabın doğal yapısı ve rengi organik bir hava oluşturmaktadır.



Şekil 5.56 Cemil Güç, Baskın Horoz, 2013, Ahşap, 56*55*20 cm, Yer Bilinmiyor (https://www.galerisoyut.com.tr/ngg_tag/cemil-guc/) Erişim Tarihi: 03.05.2021

Cemil Güç insan ve hayvan figürlerini, basit alışılmış nesneleri sembolik olarak kullandığı çalışmalarını genellikle yontu tekniği ile gerçekleştirmektedir. Kendisiyle yapılan görüşmede horoz figürünü kullandığı heykelinde horozu sembolik ifade aracı olarak kullandığını belirtmiştir. "*Anlatım dili olarak izleyiciyi basit alışılmış nesneler ve figürler kullanarak, zamanı- zamansızlığı, neden-niçini, olur mu - olmaz mı gibi zihin kurcalayıcı sorularla baş başa bırakmayı amaclamaktayım."* diyerek hedefinin insanlığın tarih boyu peşini bırakmayan iktidar güdüsüne eleştirel bakış açısı

getirebilmek ve izleyicisini ise bununla karşı karşıya getirebilmek olduğunu da ifade etmiştir (Kişisel İletişim, 25.02.2021).

İnsanlığın iktidar güdüsünün tezahürlerinden biri olan cinsiyetçi yaklaşıma, yani erkek hegemonyasına karşı kadının ezilmişliğine gönderme yaptığı heykel serisi olan *Hegemonya'*da erkek sembolü yerine kullandığı ve çeşitli isimler verdiği horoz heykelleri de bulunmaktadır. Erkeklerin adaletsiz eziciliğini form ve biçim dili olan heykelleriyle betimlemiş ve onlara *"Yakışıklı, Süslü, Bitkin, İbibik, Metroseksüel, Baskın"* gibi isimler vermiştir ("Galeri Selvin", 2014).

Ancak horozlarına verdiği bazı isimlerin ironik olduğu düşünülebilir. Kadınlar üzerinde kurdukları adaletsiz eziciliğin horozlar üzerinden eleştirildiği bu yapıtlara erkeklerin egolarını ifade eden Yakışıklı, Metroseksüel, Süslü gibi isimlendirmeler yapılması ve bu isimlerin yaygın yaklaşımla toplumda kadına yakıştırılan 'güzellik' temsili sıfatlar olması, erkeklerin kurduklarını zannettikleri hegemonyanın ironik bir eleştirisidir diye düşünülebilir.

Baskın Horoz'da ise sanatçının verdiği isimle de özdeş, horozun karakterinden, doğasından gelen iktidar, güç ve gururun gözlemlendiği düşünülmektedir. Heykel; mikro bakıştan makro bakışa doğru, üzerinde yükseldiği kademeli bloklardan hareketle, bir yapı grubunun, bir şehrin ya da dünyanın üzerinde bütün ihtişamıyla yükselen, hakim bir eril cins betimlemesi olarak da tanımlanabilir.

5.2.22. **NECATİ SEYDİ FERAHOĞLU (1975-)**

Eserde doğal bir mekan kompozisyonunda izleyiciye en yakın planda taş benzeri yüksekliğin üzerinde ayakta duran bir horoz görülmektedir (Şekil 5.57). Peyzaj resminde horoz arkasındaki manzarayı izlemektedir. Arkada derin bir perspektifte silik çizgilerle bir köy silüeti ile geriye doğru sıralanmış tepeler ve en uzak noktada oldukça yüksek bir dağ belli belirsiz seçilmektedir. Horozun bulunduğu taş ile başlayan doğrusallık, sağlı sollu üçgensel alanlar oluşturarak vadi boyunca dağın zirvesindeki üçgene ulaşmakta ve en sonunda da gökyüzünde dairesel formlu bulut kümesiyle sonlanmaktadır. Bu dikey düzlem resmi sağ ve sol olarak iki parçaya bölmektedir. Sağ ve sol planlar yatay çizgilerle birleştirilerek dengenin de sağlandığı düşünülmektedir. Dağların üzerindeki yatay formlu silik bulut hattının kompozisyondaki dengeye destek olduğu ve lekeselliğiyle derinliği arttırdığı, böylece sonsuzluk hissi oluşturduğu söylelenebilir. Horozdaki ve ona yakın plandaki aralıklı beyaz lekeler vadideki

yerleşim alanı olduğu düşünülen orta bölümdeki koyu mavilerle ve beyazlarla denge unsuru oluşturmuştur. Renk tonlamaları perspektif etkisini güçlendirmektedir. Resmin geneline hakim olan soğuk tonlar içinde bir tek horozun ibiğinin kıpkırmızı parlamasının önemli bir ifadeci ayrıntı olduğu düşünülebilir. Necati Seydi Ferahoğlu, resimlerinde insan ve doğa ilişkisini irdelemektedir. Anadolu'nun köy görüntülerini soyutlayarak yaptığı kompozisyonlarında, Türk kültüründeki mitolojik efsaneler önemli bir esin kaynağı olmuştur. Horoz figürleri sanatçının eserlerinde oldukça önemli bir öğedir. Eserlerinde horozun yanı sıra keçi ve virane evleri de ana konular olarak ele alan sanatçı, renkçi bir anlayışla ürettiği çalışmalarında sıcak ve soğuk renk armonilerinin dengesi üzerine kurulu kompozisyonlarında bu figürleri kurgunun merkezine yerleştirmektedir (Mercan, 2018).



Şekil 5.57 Necati Seydi Ferahoğlu, İsimsiz, 2018, Tuval üzerine akrilik ,110*100 cm, Özel Koleksiyon (Sanatçının Kişisel Arşiv Kaynağı)

Sanatçının eserlerinde gözlem ve yorum birbirini tamamlayan iki önemli disiplindir. Sağlam desen anlayışı ile plastik değerlerden ödün vermeden figürüyle bağlantılı kompozisyonunu, renk etkisini de öne çıkaran kontrastlar üzerinden kurgulamaktadır. Ferahoğlu, hızla akan kent yaşamında mekanikleşen insanın ruh haline ve hızla yok olan tarım alanlarına dikkat çekmek için resimlerinde imge olarak horoz ve keçileri kullanmıştır ("Turkish Paintings", t.y.b).

Sanatçı için renk unsuru çok önemlidi. Sıcak renk armonilerinin hakim olduğu çalışmlarında figürsüz bıraktağı geniş alanları özellikle anlatımı güçlendirecek soğuk grilerle doldurarak izleyicinin figürlere odaklanmasını sağlamaktadır. Resimlerinde ana unsur olan imgeleri rahat ve spontan fırça darbeleriyle beraber desen çizgileriyle harmanlayarak oluşturur. Doluluk-boşluk, büyük-küçük, ön-arka perspektif özelliklerini çoğunlukla kullansa da bazen bilinçli olarak perspektif kurallarından arınan yüzey resmine yönelir (Özeskici, 2018, s. 9).

Sanatçı kendisiyle yapılan görüşmede resimlerinde kullandığı horoz figürünün, Anadolu Türk kültüründe ve mitolojilerinde de uyanışın sembolü olarak kabul edilmiş olduğundan aldığı ilhamla, aynı vazifeyle eserlerinde imgeleştiğini ve insanları aymazlık uykularından uyandıracak bir sembolik anlam taşıdığını belirtmiştir. Böylece doğaya, yaşama karşı farkındalığı artacak insanın doğaya sahip çıkma umudunu horoz sembolüyle ifade ettiğini söylemiştir. Sanatçı mitolojik ve kültürel arka planının yanı sıra horozun Anadolu'daki kırsal yaşantıda herkes için olduğu gibi kendisi için de doğal hayatın bir parçası olarak içinde, insanla beraber konumunun da bugün eserlerinde sembolik ve çok önemli bir öğe olmasının ana sebebi olduğunu da ayrıca belirtmiştir. Çocukluk dönemindeki yaşantısında horozun rolünü anlattığı ifadeleri de çalışmamız için önemli tespitlerdendir; şu şekilde anlatmıştır;

> "Resimlerimdeki horoz figürü benim çocukluğumdan bu günüme getirdiğim bir imgedir. Oyun oynamaya giderken dedemin 'sakın geç kalmayın, horoz öttü mü evdesiniz!' diye tembihleri, aynı şekilde sabahları 'horozlar öttü, hala yataktasınız! uyarıları kırsal yaşantıdaki kanlı, canlı, yaşayan zaman ölçeğinin tanımını yapmamızı sağlamıştı. Bugüne baktığımda içinde bulunduğumuz metropol düzeninde mekanik zaman ölçekleriyle ayarlanmış mekanik hayatlar yaşanmaktadır. Bu hayatlardaki ruhsuzluk, samimiyetsizlik beni o hiç yanılmayan organik zaman ölçeğini resimlerimde sembolik olarak kullanarak izleyicimi düşündürecek, sorgulatacak ve belki de uyandıracak bir ifade aracıma dönüştü."

Sanatçı insanoğlunun yıkıcılığının sembolü olan terk edilmiş, virane evleri de uyanmanın önemine tekrar tekrar vurgu yapmak için yapıtlarında kullandığını da belirtmiştir (Kişisel İletişim, 24.02.2021).

Sanatçının eseri kendi ifadeleri bağlamında incelendiği zaman, kırmızı ibiğiyle izleyicinin dikkat odağı olan horozun uzaklarda seyrettiği, soğuk renklerle de desteklendiği düşünülen köy manzarasının dramatik bir atmosfer içerdiği söylenebilir. Horozun bu seyrinden iki düşünce çıkarılabilir. Birinde horoz bütün uyarılarına rağmen mekanikleşen, duygusuzlaşan insanın viraneye çevirdiği doğaya karşı özlem yüklü bir nazarla bakıyor olabilir. Veya horoz bu yakıp yıkmayı yapan insanın iç hesaplaşması da olabilir. Yalnızlaşmıştır, pişmandır, üzgündür ancak dimdik durduğu o yükseklikte umutsuz da değildir. Gökyüzünde dağılmaya yüz tutmuş karanlık bulutlar gibi umudu halen vardır. Horozun görkemini kaybetmeyen duruşu doğanın mücadele gücünün de işareti sayılabilir.

5.2.23. **MURAT HAVAN (1975-)**

Eserde resmin ön orta planında yüzleri birbirine dönük iki horoz figürü görülmektedir (Şekil 5.58). Lekesel üslubun hakim olduğu resimde mekan araçların, binaların olduğu bir dış mekandır. Horozlardan izleyiciye göre sağda olan hareket olarak diğerine nispetle daha yüksekte konumlanmış olsa da, soldaki horoz gerek renklerindeki kuvvetli kontrast, gerekse açık kanatlarının oluşturduğu biçimsel etki sebebiyle diğerine oranla daha öne çıkmaktadır. Horozların bulunduğu yerin zemininde toprak üzerinde tekerlek izlerini düşündüren lekesel hareketler dikkat çekmekte, iki horozun pençeleri arasında da koyu renk elips biçimli bir nesne görülmektedir. Soldaki horozun arkasında üzerinde '*Zabıta'* yazan bir levha, yanında TV uydusu olduğu düşünülen yuvarak bir aygıt, arkasında açık kapısından içi görülen üzerinde '*TV'* yazan *açık renk* bir minibüs ile arkasındaki pembe duvarlı bina ve iki tane küçük-büyük uydu aygıtı bulunmaktadır. Sağdaki horozun arkasında ise yazısı yarım görülen '*Zabıta'* levhası, arkasında açık renk bir araç, ve yine uydu aygıtları ile pembe duvarlı binalar görülmektedir. Orta plandan en geriye doğru yönü sola dönük arkasında '*Polis'* yazan *minibüs* ile bir bina grubu görülürken, üzerinde o binanın arazisinin giriş kapısı olduğu düşünülen noktada soldan sağa binalar arasında uzayan büyük bir levha daha dikkat çekmektedir. Levhanın üzerinde ' *T.C. ADALET BAKANLIĞI SİLİVRİ CEZA İNFAZ KURUMLARI KOMUTASI*' yazmaktadır. Soldaki

horozun kuyruğunun alt ucundan başlayıp gagasına gelen, oradan da diğer horozun başından kuyruk sonuna kadar devam eden yaylar, sağa sola açılan, yükselen kanatlardaki asimetrik yaylarla döngüsel bir alan oluşturarak resmin merkez noktasında dinamik bir kompozisyon yapısı meydana getirmektedir. Horozların birbirine yönelmiş bakışları, yükselmiş ve açılmış kanatları, dikleşmiş boyunları, gergin pençelerinin ifade ettiği şiddetli enerji, bu dairesel alanda kuvvetini arttırarak tuvalin her noktasına yayılmaktadır. Kuyruklardaki, kanatlardaki, ense tüylerindeki diyagonallar ritimsel hareketleriyle sahnedeki çetin mücadeleyi ifade eden diğer detaylardır. Toprak zemindeki tekerlek izlerindeki kısa ve uzun birbirini kesen diyagonaller bu ritmi artırıcı unsurlardandır. Sol ve sağ ortadaki yatay zabıta levhaları, minibüslerin, binaların ve en arkadaki levhanın yatay düzlemiyle simetri oluşturmakta ve bütün bu yatay düzlemler resmin ön planına hakim diyagonaller ile dengelenmektedir. Sol ve sağ planlarda bulunan uydu aygıtlarının dairesel formları da kompozisyonun genel geometrik yapısını dengelemektedir.



Şekil 5.58 Murat Havan, Ergenekon, 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100*120 cm, Özel Koleksiyon (Sanatçının Kişisel Arşiv Kaynağı)

Resmin arka planında gökyüzünde görülen mavi- gri gibi soğuk tonlara kıyasl , öndeki sahnede tercih edilen yoğun sıcaklar ile resmin geneline oranla sert görünen kırmızı ve koyu maviler ise sahnedeki enerjiye işaret eden renk unsurlarıdır. Adli bir kurumun önünde gerçekleşen sahnede kapısı açık basın minibüsü, birden çok TV alıcıları ve Polis araçları bir olayın sonucunun beklendiği anı çağrıştırmaktadır. Sağ horozun hareketliliğine rağmen, sol horozun karşısındakinin hamlesine göre pozisyon almayı beklediği hissinin de duyumsandığı betimlemede, sanatçının dalaşmakta olan horozlarla metaforik bir anlatıma başvurduğu düşünülmektedir. Eserin isminin de verdiği mesajdan hareketle Türkiye'nin yakın dönem siyasi gündeminde yer alan hadisenin tasvirinin yapıldığı anlaşılmaktadır.

Rene Magritte'in eserlerinde nesneler arasında kurduğu metafizik ilişkiden etkilenen Murat Havan, kompozisyonlarında gerçek üstü bir anlatıma yönelmiştir. İlk dönem çalışmalarında Magritte'in tasarladığı düşünsel mekanlarında dönüşüme uğrayan imgelerini kullanmıştır. Devam eden süreçlerinde, toplumsal gerçeklere daha duyarlı ve hayatı sorgulayan yönü çalışmalarında ağırlık kazanmaya başlayan Havan'ın eserlerinde simgeler her dönem öne çıkmıştır. Sanatçı sembolik anlatım diliyle, renkçi bir üslupla ürettiği yağlı boya tablolarının yanında, linolyumda çok titiz bir işçilikle ürettiği baskıları ve üç boyutlu seramik - heykelleriyle de çok yönlü bir çalışma disiplininin özgün örneklerini vermiştir.

Horoz imgesi sanatçının eserlerinde sembolik anlamlarıyla, sanatçının topluma duyarlı yaklaşımının bir dışavurumu olarak kompozisyonlarının ana figürlerinden biri olmuştur. Seriler oluşturacak şekilde ürettiği horoz figürlü eserlerinde özellikle "horoz dövüşü" temasının çağrıştırdığı zamansız ve karşılıklı mücadeleye dayanan derin anlamlar sembolik bir dille uygulanmıştır.

Sanatçı kendi ifadesiyle horoz imgesini eserlerinde kullanmasının sebeplerini şu şekilde anlatmaktadır;

> "Horozun tarihin ilk çağlarından beri neredeyse birbiriyle hiçbir şekilde iletişim kuramayacak farklı coğrafyalarda ve mitolojilerdeki önemine yaptığım araştırmalarla vakıfım. Tarihsel süreç boyunca insanoğlunun yaşamının içinde hep var olmuş, hikayelerinde, inançlarında çeşitli anlamlar kazanmış horozun da diğer bazı hayvan türleri gibi insanoğlunun sanatsal üretimlerinde rol alması olağan bir sonuçtur. La Fontanne de bu yolu kullananlardan biridir. O da hayvanları dönemindeki bazı sorunları, güncel olayları anlatmak, ve eleştirmek için kullanmıştır. Ben de tuvallerimde horozları dövüştürüyor gibi görünsem de aslında insanları

dövüştürüyorum. Daha doğrusu sürekli dövüşen insanları horozlar üzerinden anlatıyorum." (Kişisel İletişim, 11.02.2021)

Havan'ın kendi ifadesiyle belirttiği gibi eserlerinde insanlığın en büyük problemi olan savaşım güdüsüne odaklanıyor. Bunun için kimi zaman horozları, kimi zaman da köpekleri imge olarak kullanıyor. *Dalaşmaaa* ismini verdiği serisinde insanlığa hayvanlar üzerinden sesleniyor. İlk işlerinde figürlerin daha gerçekçi betimlendiği bir üslubu kullanan sanatçı, gitgide figürlerini soyutlaştırarak, daha stilize ve dinamik biçimlere yönelmiştir. Ülkenin siyasi ve politik mücadelelerini tasvir ettiği horoz sembolleriyle oluşturduğu tablolarından biri olan *Ergenekon* eseri de aynı seri içinde eleştirel yaklaşımını horoz sembolüyle tasvir ettiği bir çalışmasıdır.

5.2.24. **MEHMET RESUL KAÇAR (1984-)**

Resme hakim üç figür betimlemesi olan kompozisyonda ön planda sol ve sağ yönlerden başlarını uzatarak birbirlerini izleyen sadece baş ve boyun kısımları görünen iki horoz ile tam arka ortalarında onları izleyen çömelmiş bir erkek figürü görülmektedir (Şekil 5.59). Fona hakim renk olan sarı kendi içinde tonlamalarla, asimetrik yönlü kısa çizgiler oluşturan fırça vuruşlarıyla mekanın kırsal bir arzi olduğunu düşündürmektedir. Doğrusal perspektifle konumlanmış erkek figürü horozların diğer köşelerini oluşturdukları üçgenin tepe noktası konumundadır. Bu geometrik kurgu ile dengeli bir kompozisyon oluşturulduğu düşünülebilir. Fondaki asimetrik hareketlerin hissettirdiği dinamizm, horozların tüylerindeki simetrik yaylarla dengelidir. Gerçekçi yaklaşımla çizilmiş horozların gözlerindeki sert ifade izleyicinin dikkatini oradaki duyguya çeker. Resmin odak noktasının bu duygu olduğu düşünülebilir. İzleyici bozkırın rengindeki sakinliğe rağmen, bunun bozulacağına dair bir hissi horozların bakışında, renklerindeki heyecan uyandıran kırmızısında duyumsayabilmektedir. Adamın ceketindeki kırmızı da tüylerdeki ve ibiklerdeki kırmızıyla denge kurmaktadır. Erkeğin pantolonunda ve horozların tüylerinde yer yer kontür gibi izlenen siyahlar resimdeki renk kontrastını oluşturmaktadır.



Şekil 5.59 Mehmet Resul Kaçar, Boksör 5, 2019, Tuval üzeri yağlıboya, 24*33 cm, Galeri 77 (https://www.galeri77.com/sanatci_detay.asp?sanid=38) Erişim Tarihi: 19.04.2021

Eserlerinde horoz imgesini savaşım kavramıyla beraber kullanan sanatçı horoz dövüşleriyle beraber hayvanlara uygulanan bu vahşetin spor, eğlence ya da bahis adı altında gelenekselleştirilmesine yönelttiği eleştiriyi sanat tarihçi Emre Zeytinoğlu'nun aktarımıyla şu şekilde ifade etmektedir;

> "Tarih boyunca arenalar ve meydanlar, kölelerin, gladyatörlerin, yabani hayvanların kan gövdeyi götüren sahnelerine tanıklık etmiştir. Ama neden? Şiddetin seyirlik bir oyun, bir gösteri olarak işlevi nedir? /…İnsanlar zevk almak için günümüzde de hayvanlara yönelik aynı vahşiliği sergilemekte. Horoz derneği adı altında horozları dövüştürüp bahisler oynanmakta, festival deyip köpekler boğuşturulmakta. Çölde salıverilen ceylanın tazılar tarafından kovalanması ve oyuncağı haline getirilmesi bu olayın videoyla kaydedilmesi. Artvin'de yavru ayıyı yaralayıp köpekleri salmak bunu kahkahalar eşliğinde izlemek. Domuzlara yönelik av başlığı altında acayip şovlar, Tunceli'deki dağ keçisi avı, kuş avları, İngilizlerin tilki avı… Bir yandan insanoğlu bu şiddeti uygularken, diğer yandan hayvanı hayvana kırdırmaktadır. Geçmişin tarihsel arka planındaki aktörlerle içinde yaşadığımız çağın güncel aktörleri arasında güçlü bir bağ vardır."

Sanatçının ifadelerinde yer alan geleneğin meşrulaştırdığı hayvanı hayvana kırdıran şiddetin gücünü insandaki şiddet duygusundan aldığını, ve sanatçının da

resimsel anlatımıyla kurguladığı sahnelerde bu şiddeti ustaca gizleyen uygar insanı eleştirdiği Zeytinoğlu tarafından belirtilmiştir (Zeytinoğlu, 2020).

İzleyiciyisini insanlığın şiddet eğilimi üzerinde düşünmeye ve bunu irdelemeye yönlendiren Mehmet Resul Kaçar, doğup büyüdüğü coğrafyayı konu aldığı yapıtlarında kendine has bir plastik dil kullanmaktadır. Geleneksel doğa tasvirlerinin ötesine geçerek kullandığı başak sarısı fon sanatçının özgün üslubu hakkında birtakım ipuçları verir. Manzaranın içinde bulunarak değil, hayalinde kalan şekliyle betimlediği doğada, aynı rengin farklı tonlarını kullanarak, mat ve parlak doku tezatlıklarıyla derinlik hissine ulaşmıştır. Akılcı bir çizgisillikten çok ortaya çıkan renksel duyumsama, ısrarla kullandığı sarıyla belirginleşir. Onun eserlerindeki sarı da Van Gogh'un resminin konusuna dönüşen sarıyı kullanımındaki aşkınlığı anımsatacak nitelikte, eserlerinde doğanın yüceliğine ve sonsuzluğa açılma potansiyeline bir gönderme yapar. Aynı zamanda memleket özlemini yaşayan sanatçı için bir nevi coğrafi bir nitelik kazanmaktadır (Zeytinoğlu, 2020).

Sanatçı kendisiyle yapılan görüşmede asıl meselesi olan insanların zevk için hayvanlara uyguladığı zulümü çocukluk anılarındaki yaşanmışlıklarla ilişkilendirerek, sanatsal ifade biçimine dönüşmesi sürecini şu şekilde açıklamıştır;

> "Doğup büyüdüğüm Güneydoğu Anadolu'da gelenkesel bir eğlence biçimiydi horoz dövüşleri. Ben de çocukluğumda horoz dövüştürürdüm. Bir şey gelenek ise zaten sorgulamazsınız. Ne zaman ki İstanbul'a sanat eğitimi için geldim, o iklimden, ortamdan uzaklaştım, o zaman farkına vardım bunun bir zulüm olduğunu. Ayrıca beni düşünmeye iten bir şey oldu. Bir dernek levhası, 'Horozları Yaşatma ve Koruma Derneği' yazıyordu. Horoz dövüşünün yaşatma ve koruma kisvesi altında yaptırıldığı bir dernekti. İroni rahatsız etti beni. Düşünmeye başladım. Zaten sanat da hayatıma girmişti artık. Öz eleştiri dönemim böylece başladı. Sonra memleketime olan özlemim uçsuz bucaksız sarı başaklarla belirmeye başladı tuvallerimde. Ama hem özlemin, hem öz eleştirinin beraber olduğu bir ifade çıktı ortaya. Özlem duyduğum memleketimin o sınırsız, özgür bozkırlarında vahşet insanlarca tetikleniyordu. Şiddete maruz bırakılan hayvanlar belirmeye başladılar tuvalimde. Sonra ben eklendim resimlerime. Kırmızı ceketimle, onları yargılayarak izlemeye başladım. Derdim horozu başka anlamlarda kullanmak değildi. Bir sembol değildi. Apaçık vahim bir dövüş olayının direkt olarak kurgusunu yaptım, bu vahşeti olduğu gibi anlatmak istedim resimlerimde. Kırmızı ceket ise çocukluğumda kaymakamlık tarafından fakir ailelere dağıtılan ve benim için önceleri fakirlikle özdeşleşmiş, gençlik yıllarımda da etkisini üzerimde uzun yıllar hissettiğim Dostoyevski'nin Kumarbaz karakterinden esinlenilmiş 'Kumarbaz' ın ceketidir. Ama

kompozisyonlarımda bu kırmızı ceketi kendime giydirerek karmaşık bir ifade biçimi yaratmış oldum." (Kişisel İletişim, 19.01.2021)

Kompozisyonda ifadede karşılıklı bir meydan okuma sezildiği düşünülebilir. Sağdakini açık gagası ve diğerine göre biraz fazla yükselmiş boynu, *horozlanma* olarak tabir edilen ve horozun karakteriyle özdeşleştirilen kavramı çağırıştırmıştır denilebilir.

Mehmet Resul Kaçar *Boksör* serisinin beşincisi olan bu eserinde kendisinin de çok aşina olduğu bir horoz dövüş temasını betimlediğini söylemiştir. Resimdeki horozların birbirlerine bakışlarındaki meydan okuma hissinin izleyiciye direkt geçtiği düşünülmektedir. Sağdakini açık gagası ve diğerine göre biraz fazla yükselmiş boynu, 'horozlanma' olarak tabir edilen ve horozun karakteriyle özdeşleştirilen kavramı çağrıştırıyor da denilebilir. Aslında ikisi de birbirine horozlanıyorlardır. Arkadaki adamın onları izleyişinde hissedilen bozkırla uyumlu sakinliği, sahnedeki şiddet beklentisiyle tezat oluştursa da, adamın o kayıtsız haline rağmen gözlerindeki ifade dikkat çekmektedir. Adamın sahneyi film izler gibi izlemediğini düşündüren bu ifade ile hareketlenmeye hazır sağ kolu, müdahale arifesinde olduğunu yansıyan hissi 'dur' der gibidir. Sanatçının ifadelerinde de yer alan geleneksellikle meşrulaşsa da, öz eleştiriyle oluşan farkındalığa dikkat çektiği çalışmalarında, bir bahis-kumar oyunu olan horoz dövüşünü destekleyen kumarbaz ruhlu insanoğlunu kendisiyle ifade ederek güçlü bir eleştiri ve sorgulama yolunu açtığı düşünülebilir. Bir dönem içinde bulunduğu bu düzeni yargılarken kendini de yargılamaktan çekinmeyen sanatçı, günümüzde de acımasızca devam eden düzene sanatsal yorumuyla 'dur' demek istemiştir. Horozlarıyla sembolik anlamlara baş vurmadan sadece horozları gerçekçi olarak betimleyerek anlattığını söylese de, toplumsal konulara duyarlı ve doğa sevgisi güçlü olan Kaçar'ın bu çetin coğrafyada doğa, insan ve hayvan çatışmasına odaklanan resimlerinin akla iktidar mücadelesinden hiç vazgeçmeyen insanlığın tetiklediği vahşetin boyutlarını getirdiğini de söylemek mümkündür.

5.2.25. **ALİ ERTUĞRUL KÜPELİ (1988-)**

Eser, kare çerçeveli bir iç mekandan dış mekanın seyredildiği izlenimi veren geometrik şekillerle kurgulanmış bir kompozisyondur (Şekil 5.60). İzlenen sahnenin orta planında, merkezinde siyah zemin üzerinde antik dönem betimlemesi olduğu düşünülen bir resim ile onu çevreleyen dört adet romen rakamının olduğu ikinci bir

daire görülmektedir. Bir saat olduğu düşünülebilecek dairenin sağ üst tarafından diyagonal şekilde sağ köşeye ilerleyen bir doğru ve tam ucunda da başı geriye dönük kırmızı ibikli bir horoz ile arkasında kısmen yıpranmış kafes benzeri bir geometrik plan bulunmaktadır. Boynundaki biçim horozun ahşap bir kukla olduğu hissini vermektedir. Dairenin altından aşağı doğru uzayan düzlemin horozun bacağı ve ayağı olduğu anlaşılmaktadır. Ayak, baş ve boyun uzuvlarının yaptığı çağrışımla dairenin horozun gövdesi ve daireden sol yöne asimetrik uzayan yayların ise horozun anatomisinin diğer parçaları olan kuyrukları olduğu tahmin edilmektedir. Horozun gövdesi olarak kabul edilen dairenin sol planında içinde lekeli üç yumurta olan bir kuş yuvası göze çarpmaktadır. Yuvanın hemen sağında ise düzleme verev yönde simetrik planda yerleştirilmiş ve üstleri muntazam kesilmiş iki yumurta dikkat çekmektedir. Kompozisyon kat kat lekesel hareketlerle çok katmanlı bir boyut kazanmıştır. Genele hakim olan koyu tonlarda özellikle kuş yuvasının altındaki bölgede uygulanmış yumuşak ışıklar, ve üzerlerindeki tonlamalar derinlik ve hacim oluşturmaktadır. Horozun gövdesi olarak kurgulanmış dairenin sol tarafında altlı üstlü beliren dairesel alanlar denge unsuru oluştururken, kuyruklardaki renkli yaylar, horozun başı ve boynundaki hareket, ayrıca açık tonlu zemin bölgesinin kenarlarından uzayan savrulmuş kuyruk, kanat parçaları olarak düşünülebilecek asimetrik yaylar resmin atmosferine dinamizm katmaktadır. Sağ alt köşede belli belirsiz görülen harfler ise sanatçının eserlerinde kullandığı kaligrafik öğelerdendir. Uzaysal bir derinlik içinde yüzüyor gibi görünen formların bütününde gizemli bir hava sezinlenmektedir.



Şekil 5.60 Ali Ertuğrul Küpeli, Süreç, 2008, Karışık Teknik, 100*120 cm, Yayan ve Kartal, 2018, s. 2005, (http://www.sssjournal.com/Makaleler/1970135579_6_4-19.ID593%20Yayan&Kartal_1995-2009.pdf) Erişim Tarihi: 17.04.2021

Türk mitolojisini yansıtan pek çok unsuru sembol ve renklerle eserlerinde kullanan Ali Ertuğrul Küpeli, iç dünyasındaki duygu ve düşünceleri, olaylara bakış açısını, çıkardığı yorum ve sonuçları bu unsurlarla ifade etme yolunu seçmiştir. İzleyicisini düşündürmek de sanatçının hedeflediği sonuçlardan biridir. Doğup büyüdüğü İç Anadolu'nun pek çok medeniyet kalıntısını barındırması, kültürel olarak bu zengin birikimden beslenen sanatçının anlatım dilini de etkilemiştir (Yayan ve Kartal, 2018, s. 1996).

Sanatçıyla yapılan görüşmede mitolojik öğeleri kullanma sebebini şu şekilde ifade etmiştir;

> "İnsanoğlunu doğadan bağımsız düşünemeyiz. Eskilerin söylediği; 'Toprak insanı çeker' sözü, günümüzde gelişen teknolojinin, büyüyen şehirlerin, insanı doğadan koparmayı başaramayacağına işaret etmektedir.

> Geçmişimizle bağımız her daim devam eder. Kendi toprağımdaki kültürel geçmişin bu sebeple görsel dünyamı zenginleştirici bir unsur olduğunu söyleyebilirim. Çocukluğumun doğayla iç içe geçmiş olması, hayal gücümü zenginleştirerek, bugün eserlerimde kendimi ifade etmemde yardımcı olmaktadır."

Sanatçı horoz imgesini de doğup büyüdüğü bölgenin kültürel belleğinde bulunan çok katmanlı anlamları doğrultusunda eserlerinde sembolik olarak kullandığını belirtmiştir. Horozun evlerinin küvetlerinde beslenecek kadar günlük hayatın içinde olması, onunla kurduğu samimi bağın aynı zamanda karakter olarak horozu çok iyi tanımasına vesile olması ile yerleşik sembolik anlamlarının da eklemlenerek sonuçta eserlerinde anlatım dilinin önemli unsurlarından biri olan süreci doğurduğunu da belirtmiştir. Böylece içselleştirdiği horoz figürü, sembolik içerikleriyle leke ve renkler aracılığıyla plastik olarak eserlerinde bir anlatım öğesi olmuştur. Sanatçı eserlerinde horozun en çok zamanla ilişkilendirilen özelliğine gönderme yaptığını belirtmiştir. Horozun mevsimsel döngülere rağmen zamanını şaşırmadan güneşin doğuşunu haber verme görevini hiçbir zaman aksatmamasının çok etkileyici olduğunu, mitolojilerde de bu sebeple zamanla ilişkilendirildiğini ve pek çok sanat eserine de bu özelliğiyle dahil edildiğini belirten Küpeli, Ömer Hayyam'a *"Gün doğarken sabah horozları niçin acı acı bağrışırlar, bilir misin? Tan yerini gösterip derler ki sana: bir gecen geçti gidiyor; sen nerdesin?"* dizelerini söyleten ilhamın, kendi eserlerinde de horozun 'yaşanılan an'a dikkat çekecek anlatımlarla sembolleşerek estetik bir değer öğesine dönüştüğünü belirtmiştir (Kişisel İletişim: 17.04.2021).

Küpeli, *Süreç* adlı eserinde kendi ifadesiyle zamanın akışkanlığına vurgu yapmaktadır. Ancak bu vurgusunda önemli noktanın akmakta olan zamanın farkındalığıyla an'a odaklanmak olduğuna işaret eder. Çünkü kontrol edilemeyen zamandan bağımsız da olamayacak insan ancak an'ı kontrol edebilir, geçen geçmiştir, gelecek belirsizdir. Sanatçı merkezde kullandığı dairenin ortasına Antik Yunan'daki zaman tanrısı Chronos'un simgesini yerleştirdiğini belirtmiştir. Horozla zamanın bağıntısı ise plastik değerlerin de öncelendiği bir biçim anlayışıyla saatle ilişkili bir formla ifade edilmiştir. Horozun savrulan tüylerinin çarkıfeleği sembolize ettiğini belirtmiştir. Ortaçağ felsefesinde Çarkıfelek; dünyada insanın kaderine ve alın yazısına bağlı olarak kayıp ve kazançlar ile ödül ve cezaları temsil eden bir kavramdır ("Türkçe Bilgi", t.y.). Sanatçının zamanın geçiciliğine vurgu yaptığı horozu bir çarkıfeleğin parçası olarak sembolize etmesiyle, çarkıfeleğin içerdiği felsefik anlamla

bağıntılı olarak, insanın yaşadığı zaman *sürecinde* ilahi bir kontrol mekanizması olan kaderinin de etkisiyle kazanç ve kayıplara karşı hazırlıklı olmasını, ancak kontrol edebileceği an'ında ise bir horozun uyanıklığına, farkındalığına sahip olabileceğinin mümkün olduğunu anlatmak istediği düşünülebilir. Sağlam ve parçalanmış yumurtalar ile umutla umutsuzluğun bu süreçte hep var olduğuna vurgu yapmış olabileceği düşünülmektedir.



Şekil 5.61 Ali Ertuğrul Küpeli, Dikkat, 2009, Karışık Teknik, 110*130 cm, Yayan ve Kartal, 2018, s. 2006, (http://www.sssjournal.com/Makaleler/1970135579_6_4-19.ID593%20Yayan&Kartal_1995-2009.pdf) Erişim Tarihi: 17.04.2021

Eserde lekesel bir arka fon üzerinde tam merkeze yerleştirilmiş, ortasında grafiksel horoz figürü bulunan kırmız beyaz renkli trafik levhası formlu bir daire görülmektedir (Şekil 5.61). Arka planda tuval asimetrik düzlemlerle parçalara ayrılmıştır. Her parçanın üzerinde bulunan verev ve asimetrik kısa çizgilerin, parçaları birbirine bağlayan dikiş ipliğiçizgileri olduğu düşünülmektedir. Ayrıca dairenin

altında soldaki dikeyden başlayıp sağdaki dikeyde biten dikenli tel benzeri bir yatay düzlem bulunmaktadır. En soldaki bölmede üstü koyu lekelerle kaplı iki adet yumurta, en sağda üst köşede çizgisel ve gerçekçi anlatımla betimlenmiş kırmızı bir bisiklet, alttaki yatay dikenli telin altında kalan bölgede mekanik bir yapının çizimi izlenimi veren çizgisel geometrik formlar izlenmektedir. Renklerin ve tonların birbirine karışarak geometrik şekiller üzerinde spontan oluşturduğu lekeler aynı zamanda zıt renklerle beraber derinlik etkisi yaratmaktadır. Resmin ortasında bütün dikkati çeken levha siyah beyaz zıtlığı ve kırmızının baskınlığıyla olduğu gibi ayrıca dairesel formuyla da öne çıkmaktadır.

Sanatçının *Dikkat* ismini verdiği eserinde bütün çalışmalarında öne çıkan lekesel üslubuyla, geometrik planlar ve çizgisel düzlemleri kullanarak dengeli bir kompozisyon oluşturduğu düşünülmektedir. Sanatçı bu eserinde kişisel gerekçelerin de etkisiyle 'horoz' figürünü mitolojik sembolik anlam katmanlarından habercilik, liderlik, koruyuculuk, hakimiyet, atılganlık özelliklerine gönderme yaparak sembolik olarak kullandığını belirtmiştir. Halk arasında *horozlanmak* ve *mahallenin horozu olmak* şeklinde tabir edilen deyimlerden hareketle, horozun kümesinde sahip olduğu göreviyle özdeş şekilde bireyin de bulunduğu yerin koruyucusu, uyarıcısı olması gerektiğine olan inancını *Dikkat Horoz Var* diyerek eserine plastik olarak yansıttığını da açıklamalarına eklemiştir. Eserdeki bisiklet gibi ya da diğer mekanik çizimler gibi detayların ise sanatçının ilk gençlik yıllarının hatıralarına gönderme yaptığı düşünülmektedir. Horoz levhasının altındaki ışıklı bölüm horoza dikkat çektiği gibi, horozun anlatılmak istenen vazifesinin önemine ve onun ışıkla olan bağına gönderme yapan plastik bir unsur olarak kullanıldığı söylenebilir. Fonda parçalanmış bölümler hayatın evreleri, süreçleri olarak kabul edilirse, bölümlerin bağlantılarını kuran dikişler de bir anlamda horozun uyandırdığı farkındalığın yanında onun liderliğinde süreçler arasında ilişki kuran olaylar olarak yorumlanabilir.

5.2.26. **MUSTAFA SÖNMEZ (1992-)**

Figüratif anlatımlı eserde resmin ortasında ve tuvale hakim pozisyonda profilden bir kadın başı ile üzerinde yüzü izleyiciye dönük, açık gagalı ve sinirli ya da korkmuş ifadeli bir horoz görülmektedir (Şekil 5.62). Kadının saçlarını kapatacak biçimde horoz baş üzerinde oturmaktadır. Kuyruğu ise dışarı doğru kabarmış şekilde sağ plandan tuvalin dışına doğru taşmıştır. Kadının yüzü hafif aşağı eğikken, gözleri ve

ağzı da kapalıdır. Kadının başıyla beraber horoz, resmin ortasından sağına doğru büyük ve tuvale hakim bir üçgensel alan oluşturmuştur. Sol arka planda bulunan yüzü sağ yöne dönük bir başka horoz silüeti ise bu üçgensel alanı dengeleyen daha küçük başka bir üçgensel form oluşturmaktadır. Resmi üst ve alt olarak ikiye bölen yatay bir doğru arka planda mekansal algıyı kuvvetlendirir. Yer yer gökten düşüyor izlenimi veren lekesel renkli geometrik parçalar sanki kadın ve horozun üzerine yağmaktadır. Arkadaki horoz perspektifin hissettirdiği biçimde bu yağışın gerisinde gibi algılanmaktadır. Ayrıca kadın figürünün üzerinde açık renk kullanılmış çizgisel eğriler ve dairelerin kuyruktaki yaylarla beraber tamamlayıcı bir ritim unsuru olduğu düşünülebilir. Pastel renkler ve ara tonlarla kurgulanmış kompozisyonda kullanılan renk kontrastlarının da izleyiciyi rahatsız etmeyecek ölçüde dengeli kullanılmış olduğu dikkat çekmektedir. Pastel tonlar içinde dinamizmi kuvvetlendirmek ve plastik armoni oluşturmak için seçildiği düşünülen pembenin tonları, sarılar ve mavi, diğer renklerle uyumlu yumuşaklıkta kullanılmıştır. Ayrıca fonda tercih edilmiş dokusuz, dümdüz, fırça izi belli olmayan boya yüzeyine karşın, figürlerdeki dokulu yapının izleyicinin odağını yönlendiren önemli bir plastik uygulama olduğu düşünülebilir.



Şekil 5.62 Mustafa Sönmez, Horoz, 2019, 150*150 cm, T.Ü.A.B, (https://www.mustafasonmezartist.com/tr/portfolyo) Erişim Tarihi: 20.05.2021

Eserlerinde horoz figürleriyle beraber diğer mitoloji kaynaklı hayvan figürlerini de kullanan Mustafa Sönmez kendisi ile yapılan görüşmede Anadolu kültüründe yerleşik sembolik kodlar içinde oldukça zengin anlamsal derinliğe sahip horoz imgesinin eserlerine dahil olma sürecini şu şekilde aktarmıştır.

> "Çocukluğumu Anadolu'nun ortasında, Selçuklu mirasının çok yoğun olduğu Konya'da, üstelik bir çiftlikte geçirmiş olmamın hem kadim Anadolu kültürüyle, hem de hayvanlarla yakın bağ kurmamı kolaylaştıran avantajlı bir durum olduğunu söyleyebilirim. Yörük bir aileye mensup olmak bugünkü köklü dini inanç geleneği içinde az da olsa eski kültürlerden, Orta Asya'dan gelen Şamanist geleneklerin etkisiyle oluşturulmuş bir sentezin içinde büyümek anlamını taşır. Ailem gerek inanç, gerek geleneksellik, gerek vatanseverlik yönü güçlü olan bir aileydi. Büyük büyük dedelerin hayatta olduğu, onların öğretilerinin de üzerimizde etkili olduğu ortamda, doğaya yakın ve hatta hayvanlarla iç içe bir

yaşantımız vardı. Beyaz horozum da, dedelerimizin yönlendirdiği şekilde, adeta evimizin bireyi gibi özel bir isme sahipti bütün diğer hayvanlar gibi. Onlardaki bu kişileştirilmenin etkisi sonraları eserlerimde plastik ifadelerime yansıdı. ”

Sanatçı horozun aile geleneği olarak kişileştirilmesinin yanı sıra, kültür kaynaklı genetik kodlarında yer etmiş değerler kavramı bağlamında ele alınışını şu şekilde ifade etmiştir; “*Horoz kültürel bellekte olduğu gibi bizim için de bereket sembolüydü ve kutsaldı . Vaktinde ötmesi hayra, vakitsiz ötmesi ise şerre yorulurdu. Mistik bir mesajcı kimliği de yüklenmekteydi ona. Ayrıca kümesteki adaletli idareciliğine bizzat tavukları beslemesindeki özeninden şahit olurduk.”* Sönmez’in horoza sevgi ve hürmeti yaşayarak öğrendiğini söylemesi, kültürel belleklerde zengin anlam derinliği taşıyan bir unsurun, içselleştiridiği oranda sanatçının eserinde zengin derinliği olan sembolik bir ifade aracına ve plastik öğeye dönüşebildiğine işaret eden ve çalışmanın dayanacağı temelleri destekleyebilecek çok önemli bir açıklama olduğu düşünülmektedir.

Sanatçı aynı görüşmede dışavurumcu lekelerden kaçındığı kompozisyonlarında vaz geçilmez figürlerinden olan horozu biçimsel olarak çizgisel anlatımların yardımıyla, zıtlıkların ve kontrastların da dengeli oranda kullanılarak kompozisyon kuralları içinde betimlediğini belirtmiştir. Her çalışmasında mutlaka kendine özgü özel bir isim verdiği horozu zaman zaman insan yüzüyle de betimleyebilir. Bilinçli yaptığını belirttiği bu deformasyonla tamamen bilinçaltı kaynaklı bir kişileştirme ile bunu yaptığını da söylemektedir. Bu yaklaşımının dayanağının ise bilinçaltında horoza duyduğu saygı ve değerin bir uzantısı olarak her daim horozu kişileştirme eğilimi olduğunu belirtmiştir.

Sönmez, renk kullanımında çiğ olmayan doygun renklere ve ara tonlara yönelmesinin sebebini; seslerine kulak verdiği renkleri çok bağırttırmadan, figürle vermek istediği mesajın önüne geçmelerini istememesine bağlamaktadır. Bu yüzden renklerin tonlarında karışıma çok yöneldiğini de sözlerine eklemiştir. Eserlerinde çoğunlukla fırça yerine çalı süpürgesini, boya olarak akrilik boyayı ve ayrıca seyreltilmiş asit çözeltisini kullandığını, ayrıca boyayı kazıma yöntemine de çok yöneldiğini söylemiştir.

Eserinde kadın portresiyle beraber horozu kullanmasını da şu şekilde ifade etmektedir;

> “ Kaos ortamından hiç kurtulmayan ve şiddetin çok yoğun olduğu dünyada özellikle kadınların bu bilinçli şiddete fazlasıyla maruz bırakıldıkları acı bir gerçektir. Kadın cinsinin ezilmişliğinin yanında açlık, yoksulluk da insanlığın maalesef belki de bilinçli olarak önleyemediği diğer bir gerçekliktir. Resmimdeki kadının yüz ifadesinde görülen suskunluk, masumluk ve hüzün dünyadaki ezilmişlerin, acıların bir tezahürü ise, horoz da bu adaletsizliğe, zulme başkaldıran, isyan eden vicdanların sesidir. Horoz belki bir anlamda tarih boyu yüklendiği görevle özdeş burada da ezilmişlerin mesajcısı ve koruyucu gücüdür.”

Sanatçı, yapıtın içerdiği anlam ya da duygunun izleyiciye başarıyla geçebilmesi için, bu duygunun/anlamın sanatçıya özgülüğüne, yapıtta kolay anlaşılır bir form kazanmasına ve en önemlisi de sanatçının duygu ve düşüncesinin samimiliğine vurgu yapmaktadır. Eserlerindeki içtenliği özellikle önemsemesinin nedenini bu görüşüne bağlamaktadır (Mustafa Sönmez “Berobana Şarkısı”, 2017).

Bu bağlamda, kendi yaşamından izler taşıyan eserlerindeki sembollerinde de bu içtenliği yansıtmakta, horozları duygu ve düşüncelerinin bir yansıması olarak hem öznel hem de nesnel anlamlarıyla eserlerinde yorumlanmaktadır.

Bu şekilde Anadolu’nun Orta Asya’dan getirdiği kültürel mirasında belleklerde yerleşmiş horoz sembolünün liderliğine, koruyuculuğuna, insanlık için uyarıcılığına gönderme yaparak kurguladığı kompozisyonlarını, plastik ve estetik değerleri de geri plana atmadan, kendi deyimiyle *“arayışına bir cevap niteliğinde figürünü aracı kılarak”*, vermek istediği mesajları izleyicisine iletebildiği düşünülmektedir.

BÖLÜM 6

6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Geçmişteki sanat geleneğinden beslenerek sentezler oluşturan sanatçılar ürettikleri yapıtlarıyla kendi içsel gerçeklerinden hareketle yaşadıkları dönemin gerçeklerini ifade yoluna giderler. Sanatsal üretimlerinde kültürel belleklerden süzüp çıkardıkları sembolik kodları, çağın gerekleriyle zenginleştirerek eserlerinde özgün ifade unsuruna dönüştürürler. Çalışmada seçilen sanatçılar ve eserleri bağlamında, Batı'da ve Türkiye'de horoz sembolünün ifade aracına dönüştürüldüğü yapıtlar ikonografik analiz yöntemiyle incelenerek, sembole yüklenen anlamsal karşılıklar, kavramsal ve/vaya plastik çözümlemelerle, karşılaştırmayı mümkün kılacak bir yaklaşımla irdelenmiştir. Bu bölümde sanatçıların eserlerinde kullandıkları horoz sembolünün, önceki bölümde yapılan ikonografik analizler doğrultusunda tespit edilen anlamsal karşılıklarıyla ayrı ayrın ele alınarak, Batı ve Türk sanatına yansıma şekillerindeki farklı ve benzer yönlerinin belirlenmesi hedeflenmiştir.

Değerlendirme sırasında yapılan bölümlemelerde anlamsal karşılıklar ayrı ayrı başlıklara ayrılmış olsalar da, her bir başlığın da esasen birbirine geçişli olabileceği gözden kaçırılmamalıdır.

6.1 Değerlendirme

Çalışmanın odağına alınan Batılı sanatçıların yapıtlarındaki horoz imgesinin anlamsal boyutu incelendiğinde istisnasız hepsinde imgenin tekil ya da çoğul sembolik anlamlar taşıdığı görülmektedir. Araştırmada incelenen kültürlere bakıldığında horozun tarih sahnesine çıktığı ilk andan itibaren yüklendiği sembolik anlamlar içinde

en belirgin olanın güneşin doğuşunu ötüşüyle haber verme özelliğinden dolayı yeni doğan günün, uyanışın, ölüm sonrası dirilişin, aydınlık yarınların, ideolojik özgürlüğün, kurtuluşun sembolü olarak kabul edilmesi olduğunu söylemiştik. Horozun alamet-i farikası sayılan ve evrensel kabul gören bu özelliği dışında sanatsal ifade aracı olarak eğer varsa yüklendiği diğer sembolik anlamları şu şekilde sıralayabiliriz; kendinden emin duruşuyla gurur, savaşımcı yönüyle cesaret, korkusuzluk ve zafer, cinsiyeti ve tavuklara karşı kollayıcı tutumuyla erillik, mitolojik tanrılarla ve kutsal kimliklerle özdeşleştirilmesiyle kutsiyet ve mistisizm, bunlar yanında bereket, bolluk ve kırsal yaşamın folklorik özelliği.

Öncelikle güneşin doğuşunu haber vermesiyle ilişkili olan eserler belirlendiği zaman Batılı veya Türk sanatçıların çoğunda açık veya örtük bu sembolik anlamın kullanıldığı görülmüştür. Buradaki örtük anlamla ifade edilen; araştırmacıların da işaret ettiği gibi, evrensel veya yerel geleneklerde genel kabul görmüş niteliklerin, görünen anlamlarından başka, bilinçaltında yerleşmiş derin anlamlarıdır. Sanatçı belki farkında olmadan belli imgelere yönelmesini teşvik eden içgüdüsüyle eserinde bu unsuru kullanmıştır. Bu eğilim özellikle horoz imgesi özelinde onun alamet-i farikası olan güneşi ve yeni günü haber verme özelliği ve bunun çağrıştırdığı savaşın vahşetini yaşayan insanlığın mücadelesini, yeniden dirilişini, zaferini, özgürlüğünü içeren metaforlar bağlamında eserlerde karşılık bulmuştur.

Batı Modern sanat dönemi heykeltıraşlarından Brancusi horoz betimlemesi yaptığı *"Horoz"* (Şekil 5.1) adlı heykelinde mitolojik ve folklorik anlamları doğrultusunda horozun güneşin doğuşunu haber veren mistik boyutuna gönderme yapmış ve onu zamanla özdeşleştirerek biçimsel olarak güneş saati kadranına - gnomona benzetmiştir. Picasso eserlerindeki figüratif unsurları sembolik anlamlarını düşünmeden kullandığını ifade etse de evinde besleyecek kadar yakın olduğu horoz figürünü kullandığı *"Le Coq-Horoz"(*Şekil 5.2) resminde ve "*Horoz*" (Şekil 5.3) heykelinde Fransa'nın kurtuluş sembolü olarak kabul edilen Galya horozuyla yapılan özdeşleştirmeye ve eserlerinin toplumsal mücadele, yeniden uyanış ve kurtuluş temsili olduğu yönündeki tanımlamalara itiraz etmemiştir. Bu açıdan değerlendirilince savaşın acımasızlığını, zulmü, direnişi yaşayan diğer meslektaşları gibi yapıtlarında bilinçaltının da yönlendirmesiyle sembolik anlamları kullanmış olduğu fikri güçlenmektedir. "*Kadın ve Horoz*" (Şekil 5.4) eserinde de horozu kurban olarak betimleyerek savaş yıllarının acımasızlığı, ruhsuzluğu içindeki insanlığın çaresizliğine gönderme yaptığı düşünülmektedir. Miro'nun incelediğimiz "*Horoz"* (Şekil 5.5) ve

"*Geçit ve Horoz*" (Şekil 5.6) adlı iki eserinde de horoz figürü hem sanatçının kırsal hayata olan özlemini dile getiren, hem de dünyanın içinde bulunduğu savaş ortamının kaosunda insanlığın yeniden uyanışını temsil eden bir uyarıcı, umut temsili olarak kullanılmıştır. Mitolojik unsurları yapıtlarında kullandığı bilinen Lurçat'ın "*Özgürlük"* (Şekil 5.8) isimli goblen eserinde de horoz güneşle özdeşleştirilerek, Fransa'nın da sembolü olması itibariyle yeniden doğuşun, savaş sonrası toplumsal uyanışın, mutlu yarınların, umudun habercisi olarak kullanılmıştır. Horozun ötüşüne de vurgu yapmıştır Lurçat. Eserlerini sembolik anlam yumaklarıyla bezeyen Chagall, mitolojik, dinsel ve folklorik özelliklerine dayandırarak sıklıkla kullandığı horozu uyanışın, yeniden doğuşun, mutlu günlerin habercisi olarak eserlerinde kullanmıştır. *"Eyfel Kulesi ile Gelin ve Damat "* (Şekil 5.9), "*Yavru Horozu Dinlemek"* (Şekil 5.11) eserlerinde horozun taşıdığı yeniden doğuş anlamı sanatçının savaşın zulmü karşısındaki uyanış özleminin ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yahudi olan sanatçı "*Çarmıhtan İndiriliş"* (Şekil 5.10) adlı eserinde horozun ve temsil ettiği Mesih'in kurtuluşu müjdelemesi gibi, Yahudiler için kurtuluş, özgürlük, yeniden doğuş meteforunu da kullanmıştır. Mitolojik, dinsel ve folklorik anlatılar doğrultusunda eserlerini sembollerle oluşturan Generalic de çoğu eserinde başvurduğu horoz sembolüne güneşle ilişkili olarak yeniden doğuş, yeni başlangıçlar, umut, müjdeci anlamlarını yükleyerek eserlerinde kullanmıştır. "*Virius'un Ölümü*" (Şekil 5.13) ve "*Çarmıha Gerilmiş Horoz"* (Şekil 5.14) sembolün bu meteforlarla kullanıldığı eserlerindendir. "Virius'un Ölümü"nde özellikle savaş kurbanı olan arkadaşının öteki dünyada kurtuluş umudu metaforu görülmektedir. Alman ressam Wolfgang Lettl'in horoz sembolünü kullandığı 13 yapıtlık serisi içinde olan "*Horoz Olmak İçin 13 Girişim*" (Şekil 5.15) adlı çalışması da Fransa Kralına duyduğu hayranlık doğrultusunda Fransa'nın sembolü olan horozun savaş sonrası dünyanın uyanışını sembolize etmesi için kullandığı çalışmasıdır. Yakın dönem heykeltıraşlardan olan Fritsch de mitolojik, dinsel ve folklorik anlatılardan beslendiği çalışmalarından biri olan "*Horoz*" (Şekil 5.17) heykelinde yeniden doğuş metaforuna ve Fransa'nın sembolü Galya horozuna gönderme yaptığını ifade etmiştir. Vasconcelos "*Pop Galo"* (Şekil 5.32) adlı heykeliyle Portekiz folklorü ve mitolojisine dayanarak güneşle özdeşleştirdiği horozu yeniden doğuşun sembolü olarak insanlığın kültürel diyalogla tekrar uyanışına umut olması amacıyla yaptığını dile getirmiştir. İncelenen Batılı sanatçılar içinde sanatla bilimi buluşturması bakımından farklı bir konumda bulunan ve enstalasyonlar yapan Vanmachelen'in "*Medusa, Metamorfozda*

Ovidius" (Şekil 5.26) ve "*Gezegensel Topluluk Tavuğu*" (Şekil 5.31) adlı projelerinde horozla ilgili sembol gruplarından yeniden doğuş metaforuna gönderme yapmaktadır.

Cumhuriyet sonrasında Türk sanatında Batılı anlamda resim yapan sanatçılar içinde ulaşılan kaynaklarda horoz imgesini kullandığını tespit edilen en erken örnek Cevat Dereli'dir. Ancak Dereli Batılı meslektaşları gibi horoz imgesinin sembolik anlamlarına yönelmemiş, sadece doğasında bulunan dövüş özelliğinden dolayı, horozu folklorik bir dövüş sahnesinde doğal ortamında plastik unsur olarak betimlemiştir. İncelenen Türk sanatçılardan horozun gün doğumunu haber veren uyandırıcı, uyarıcı yönü ve bu bağlamada özdeşleştirildiği yeniden doğuş ve umut metaforu ile insanlığı sömüren güçlere karşı mücadelenin sembolü olarak, ideolojik yaklaşımla Türk sanatçılardan en erken Mehmet Aksoy'un 1969 tarihli *"Horoz"* (Şekil 5.50) ismini verdiği heykel çalışmasında kullanmış olduğu tespit edilmiştir. Bunun dışında Mustafa Ayaz'ın 1996 tarihli eserinde (Şekil 5.45) horoz sanatçının çoğu eserinde kullandığı sembolik anlam katmanlarından biri olan yeniden doğuş, uyanış metaforuyla kullanılmıştır. Mehmet Güleryüz de horoz imgesinin uyarıcılık özelliğine gönderme yaparak "*Bilmeden*" (Şekil 5.46) ismini verdiği resminde sembolü kullanmıştır. Yunus Güneş'in mitolojik ve folklorik gelenekten beslenerek ve yaşayarak içselleştirdiği unsurlarla ürettiği çalışmalarından biri olan "*Horoz*" (Şekil 5.51) isimli baskı çalışması da horoz imgesinin yeni günün habercisi, zaman ayarlayıcı, uyanış ve yeniden doğuşu simgeleyen anlamlarına gönderme yapan eserlerdendir. Mustafa Diğler mitolojik ve folklorik geleneklerde yer alan sembolik anlamlarıyla beraber yorumladığı horoz figürlerinden oluşan *"Horozlar Serisi"*nde (Şekil 5.55) horozu güneşin doğuşunu haber veren özelliğiyle kullanmıştır. Necati Seydi Ferahoğlu Anadolu'nun kadim kültürel mirasında ve günlük yaşam içinde önemli bir figür olarak eserlerinde temel unsurlardan biri şeklinde kullandığı horoz imgesini, doğal bir zaman ayarlayıcı olarak yeni günün habercisi ve uyandırıcı rolüyle yapıtlarına yansıtmıştır. Çocukluk hatıralarının da bir parçası olan horoz, eserlerinde kontrolsüz kentleşmeye ve doğal yaşam alanlarının yok olmasına karşı insanları uyarıcı sembolik anlamlar içerir. İncelediğimiz eseri de (Şekil 5.57) uyarıcı rolüyle öne çıkan bir horoz betimlemesidir. Son dönem Türk sanatçılarından mitolojik unsurlara ve sembollere yapıtlarında yer veren Murat Havan da horoz imgesini sembolik ve ideolojik anlamlarıyla kullandığı pek çok eser üretmiştir. "*Ergenekon*" isimli eserinde kullandığı sembolik anlamlardan biri yeniden doğuş, yeni başlangıçlardır. Ali Ertuğrul Küpeli'nin incelediğimiz "*Süreç"* (Şekil 5.60) ve *Dikkat"* (Şekil 5.61) adlı eserleri sembolik anlatımı güçlü

eserlerdendir. Sanatçı mitolojik ve folklorik geleneklerde yer bulmuş kültürel imgeleri eserlerinde kullanmaktadır. Horoz imgesinin de bu iki eserde yüklendiği anlamlardan birinin günün doğuşunu haber veren, zamanı ve uyanışı simgeleyen özelliği olduğunu görmekteyiz. Çalışmaya dahil olan ve içerdiği horoz imgesinin yeniden doğuş ve uyanış, aynı zamanda insanlığın maruz kaldığı şiddet karşısında başkaldıran bir figür olarak kullanıldığı bir diğer eser de Mustafa Sönmez'in *"Cock*" (Şekil 5.62) ismini verdiği çalışmasıdır.

Horoz imgesinin içerdiği sembolik anlamlardan bir diğeri olan savaşımcılık özelliğinin uzantısı olan ve tarihsel süreçte kültürel yapılarda önemli bir yer edinen horoz dövüşleri de, bu özellikleri destekleyen saldırganlığı, cesareti, gücü ve gururu ile sanat eserlerinde ikonografik olarak kullanılmıştır. Batılı sanatçılardan Eduard Pignon horoz dövüşü sahnelerini betimleyen sanatçılar içinde en belirginidir. Yaşadığı bölgenin geleneksel bir oyunu olan horoz dövüşleri yapıtlarına horozların giriştikleri amansız mücadelenin gerçek görünümlerinin lekesel formları olarak yansımıştır. Sanatçı horozların dövüşüyle savaş temasına da gönderme yaparak, insanlık vahşetini dövüşen horozlarıyla eleştirel bir yaklaşımla anlatmayı hedeflemiştir. (Şekil 5.12)

Türk sanatçılarının mitolojik ve folklorik geleneklerde de yaygın olan "Horoz Dövüşü" temasını eserlerinde yoğunlukla kullandıkları görülmektedir. Erken Cumhuriyet dönemi sanatçılarımızdan olan Cevat Dereli de özellikle yurt gezileri kapsamında bir dönem bulunduğu Anadolu ile ilişkili olan bu temayı kullandığı eserler üretmiştir. "*Horoz Dövüşü*" (Şekil 5.33) adını verdiği ve çalışmamızda incelediğimiz yapıtında sanatçı sembolik anlamlara girmeden Anadolu'nun doğal yaşantısını yansıtmayı hedefleyerek köy meydanında bir horoz dövüşünün betimlemesini yapmıştır. Fikret Mualla horoz imgesini kullanan bir diğer Türk sanatçısıdır. Diğer horoz temalı eserlerinde sembolik anlamlar izlenmezken, *"Dinç Horozların Döğüşü*" (Şekil 5.36) adını verdiği ve horoz dövüşünü betimlediği bilinen tek eseri olan resimde savaş temasına gönderme yaptığı düşünülmektedir. Avni Arbaş da yurt gezileri kapsamında tanıdığı Anadolu'nun geleneksel manzaralarından olan horoz dövüşlerini eserlerinde kullanmıştır. İncelenen "*Horoz Dövüşü"* eserinin horozlar arasındaki mücadelenin doğal yapısını betimlemesi dışında sembolik bir anlam taşımadığı düşünülmektedir. Ferruh Başağa'nın "*Horoz Dövüşü"* (Şekil 5.37) adlı eseri de sembolik anlamlar içermese de içinde bulunulan savaşın vahşetinin ve toplumsal yaşantıya etkilerinin yaşandığı dönemin olumsuz şartlarının etkisiyle bir eleştiri niteliği taşıması da mümkün görülmektedir. Horoz dövüş temasını işleyen bir diğer

Türk sanatçı da Şeref Bigalı'dır. Anadolu sevgisiyle yerel kültürel öğeleri eserlerine taşıyan sanatçı "*Horoz Dövüşü"* (Şekil 5.41) adlı eserinde sembolik anlamlara başvurmadan geleneksel bir sahnenin plastik değer öncelikli betimlemesini yapmıştır. Aydın Ayan'ın "*Karda Kavga"* (Şekil 5.53) adlı eseri de sanatçının sembolik anlatım dilinin bir uzantısı olarak dövüş metaforuyla insanoğlunun vahşetini, toplumun eleştirisini yaptığı önemli bir eseridir. Sanatçının toplumu uyarıcı görevine gönderme yapan Ayan, horozlarıyla zulüm gören ve zulüm yapan , sürekli savaş içinde olan insanlığı betimlemiştir. Gelenekten beslenen bir diğer Türk sanatçı Faruk Cimok yetiştiği bölgenin gerçeği olan horoz dövüş oyununu doğal haliyle tuvaline yansıtmıştır. Ancak sanatçı "*Horoz Dövüşü"* (Şekil 5.54) adlı eserinde dövüşün sembolik anlamına yönelmeden, dövüşün vahşi yönünü yansıtmadan, sadece plastik bir öğe olarak doğal ortamında horozları estetik unsurlarıyla betimledği görülümüştür. Murat Havan savaşım olgusunu horoz dövüşü betimlemeleriyle kullanan bir diğer sanatçıdır. İnsanlığın en güçlü problemlerinden biri olan savaşım dürtüsüne odaklandığı ve "*Dalaşmaaa"* adını verdiği serisindeki horoz dövüş sahnelerinde horozlar üzerinden insanlığa seslenmiştir. "*Ergenekon"* (Şekil 5.58) eseri de yakın dönem Türkiye'nin siyasi gündeminde iz bırakan bir olayın horoz dövüşü metaforuyla betimlendiği ve eleştirildiği bir yapıttır. Mehmet Resul Kaçar'ın eserlerinde de önemli bir yeri olan horoz dövüşü teması, sanatçının yaşadığı bölgenin geleneğinden, bizzat kendi yaşamından, tecrübelerinden izler taşıyan sahnelerin betimlendiği ve aynı zamanda bu geleneğe eleştiri yönelten yapıtlardır. *"Boksör"* (Şekil 5.59) isimli eseriyle sanatçı insanlığı içindeki kontrolsüz şiddet eğilimini sorgulayacağı düşüncelere götürmek istemektedir.

Horozun erkek cinsinden olması sebebiyle sembolik olarak yapıtlarda cinsiyetçi bir yaklaşımla eril cinsin sembolü olarak veya sanatçısının kendiyle özdeşleştirdiği bir figür olarak kullanıldığı da tespit edilmiştir. Brancusi *"Horoz"* (Şekil 5.1) eserinde güneş metaforunu kullandığı gibi "Le Coq c'est moi-Horoz ben'im" diye tanımladığı horoz figürünü sembolize ettiği eril cinsiyeti itibariyle kendisiyle özdeşleştirmiştir. Picasso'nun eserlerindeki otobiyografik yaklaşımı sebebiyle "*Horoz"*da (Şekil 5.2) horozun mücadeleci karakter özelliğiyle kendini özdeşleştirdiği düşünülmektedir. *"Kadın ve Horoz*" da da (Şekil 5.4) kadının elinde ölümü bekleyen çaresiz horozla, özel hayatında da kadınlara karşı kendini çaresiz hisseden sanatçının eril figür horozla özdeşleştirme yaptığı düşünülmektedir. Chagall da Yahudilikte evlilik ve doğurganlık sembolü olarak kabul edilen beyaz horozu, eserlerinde karısına olan aşkının ve

cinselliğin sembolü olarak kullanmıştır. Horozun eril cinsiyetine gönderme yapan bir diğer sanatçı da Robert Rauschenberg'dir. *"Odalık"* (Şekil 5.16) eserinde horoz adeta bir kral gibi kadın figürlü resimlerin üzerine yerleştirilmiştir. Wolfgang Lettl (Şekil 5.15) eril bir cinsiyet figürü olarak hayran olduğu ve kendiyle özdeşleştirdiği Fransız Kralı'nın meşhur pozunu bir horoz şeklinde betimlemiştir. Katharina Fritsch Londra'da Trafalgar Meydanı'nda Amiral Nelson'un erkeksi duruşlu heykelinin karşısına güç, gurur ve cesaret sembolü olan "*Horoz"* (Şekil 5.17) heykelini koyarak bir bakıma eril cinsiyet eleştirisi yapmıştır. Bu durum sanatçının feminizm yönündeki yaklaşımıyla da özdeşleştirilmektedir.

Türk sanatçılar içinde horozun eril cinsiyet sembolü oluşunu eserlerinin çoğunda kullanan Mustafa Ayaz, incelenen eserde de (Şekil 5.45) kendi portresiyle betimlediği horozla cinsiyetine ve kendisine gönderme yapmıştır. Mehmet Güleryüz de haksızlığa karşı mücadele eden horoz betimlemesiyle kendini özdeşleştirdiği bir metafor kullanmıştır (Şekil 5.46). Cemil Güç *"Baskın Horoz"* (Şekil 5.56) adlı eserinde horozun eril cinsiyet sembolü oluşu bağlamında erkeklerin kadınlar üzerinde kurduğu hegemonyaya eseriyle gönderme yapmıştır. Mustafa Sönmez de *"Cock"* (Şekil 5.62) da sürekli şiddete maruz kalan kadın cinsini, eril bir cins olarak koruyucu kimliği de bulunan horozla betimleme yoluna gitmiştir.

Horoz imgesine yüklenen sembolik anlamlardan bir diğeri inanca dayalı kutsiyet özelliğidir. Tarih boyu kutsal kimliklerle ve doğa üstü güçlerle özdeşleştirilmiş horoz imgesinin sanat eserlerinde bu sembolik kullanımı kazanmasının da evrensel kabullerden biri olduğu görülmektedir. Ayrıca Batı sanatında din kaynaklı tasvir geleneğinin de yerleşmiş olması horoz imgesi gibi mistik yönüne inanılan bir figürün sanat diline bu yönüyle yansıması da doğal görülmektedir. Ancak inanca ve kültüre göre değişim gösteren yönleriyle sanatçılar tarafından ele alınmıştır. Batılı sanatçılardan horozun mistik yönünü de eserinde kullanan Brancusi'nin eserinde mistisizme öncelik veren hayat görüşünün de bu sembolü kullanmasına sebep olduğu düşünülmektedir. (Şekil 5.1). Otto Dix "*Petrus ve Horoz"* adlı (Şekil 5.7) eserinde, Eski Ahit'in anlatısı doğrultusunda Hristiyan dininde horozun Aziz Petrus'a pişmanlığını hatırlatan bir figür şeklinde kabulüyle bağlantılı olarak onu uyaran horoz ile pişmanlığından ağlayan Petrus'u betimlemiştir. Eser açık bir şekilde dinsel sembolik anlam içermektedir. Yahudilik inancına bağlı olan Chagall da Hristiyanlıkta Tanrı'nın oğlu olduğuna inanılan Hz. İsa'yı daha farklı bir yaklaşımla, Yahudi bir şehit olarak horoz imgesiyle özdeşleştirerek eserlerinde dini sembol olarak kullanmış, Hz.

İsa'nın kurtarıcı Mesih olması özelliğini horoz imgesiyle birleştirmiştir. *"Çarmıhtan İndiriliş"* (Şekil 5.10) eseri bu ikonografiyi kullandığı eseridir. Diğer yapıtlarında da Yahudilik inancıyla ve kültürüyle ilgili pek çok unsur sembolik olarak kullanılmıştır. Ivan Generalic de eserlerinde dini ikonografiye önem veren bir sanatçıdır. İncelediğimiz eserlerinden "*Virius'un Ölümü"* (Şekil 5.13) öte dünyadaki tekrar diriliş umudunu horoz ikonografisiyle kurgulamıştır. "*Çarmıhtan İndiriliş"* (Şekil 5.14) adlı eserinde de Hz. İsa'nın gerildiği biçimde çarmıha gerilen horozla açık biçimde horozu özdeşleştirmiştir. Bu meteforda Hz İsa'nın çarmıhtan sonraki yeniden diriliş umudunu insanlığın savaşlarla mücadele ettiği bir dünyada yeniden diriliş umuduyla özdeşleştirdiği de düşünülmektedir. Türk sanatçılardan sadece Erol Akyavaş'ın "*Miraçname"* (Şekil 5.44) adlı eserinde horoz ikonografisini dinsel bağlamda kullandığı tespit edilmiştir. Akyavaş eserinde Miraç hadisesinde Hz. Muhammed'i karşılayan beyaz 'Arş Horozu' nun betimlemesini metaforik bir kurguyla kullanmıştır.

Horozun kırsal yaşantının doğal bir parçası olmasının ve imgenin bir açıdan bu yaşama duyulan sevginin ya da çocukluk günlerine özlemin de sembolü olması, Batı'da ve Türkiye'de sanatçıların sanat diline yansıması yönünü de belirleyen önemli bir etkendir. Brancusi, Picasso, Miro, Chagall, Pignon, Lurçat ve Generalic için horoz yaşamlarının bir döneminin ya da bütününün içinde var olan bir figürdür. Türk sanatçılardan da Fikret Mualla (Şekil 5.58), Şeref Bigalı (Şekil 5.41), Orhan Peker (Şekil 5.43), Mehmet Pesen (Şekil 5.39-5.40), İsmail Avcı (Şekil 5.47) Faruk Cimok (Şekil 5.54), Mustafa Köseoğlu (Şekil 5.52), Yunus Güneş (Şekil 5.51), Mustafa Diğler (Şekil 5.55) Necati Seydi Ferahoğlu (Şekil 5.57), Mehmet Resul Kaçar (Şekil 5.59), Ali Ertuğrul Küpeli (Şekil 5.60-5.61) ve Mustafa Sönmez (Şekil 5.62) için yaşamlarının içinden, büyüdükleri ortamın ya da nostaljik hatıralarının parçası olarak veya kırsal yaşam tercihlerinde ünsiyet kurdukları, doğa sevgisini de tanımlayan bir figür olmuştur. Cevat Dereli (Şekil 5.33), Turgut Zaim (Şekil 5.34), Avni Arbaş (Şekil 5.38) Ferruh Başağa (Şekil 5.37), Adnan Turani (Şekil 5.42) için devletin düzenlediği yurt gezilerinde tanıştıkları ve duygusal bağ kurdukları Anadolu gerçeğinin bir parçası olarak eserlerinin temasına dahil olmuştur.

Horoz figürünün biçimsel doğasında bulunan estetik özelliklerin sembolik anlamlara yönelen veya yönelmeyen bütün sanatçılar için etkili olduğu görülmektedir. Estetik olarak avantaj sağlayan anatomisi, renkleri sanatçılar için ayrı bir ilham kaynağıdır. Lurçat (Şekil 5.8), Fritsch (Şekil 5.17), Vanmechelen (Şekil 5.18-5.31 arası) Vasconcelos (Şekil 5.32) horozun biçimsel özelliklerinden ilham aldıklarını

belirten Batılı sanatçılardandır. Türk sanatçılar için çoğunlukla sembolik anlamların önüne geçen horozun plastik gerçekliği vardır. Bunu Jale Yılmabaşar (Şekil 5.48-5.49) çok net ifade etmektedir. Horozu biçimsel niteliğinden dolayı Akademi'den itibaren sanatsal bir figür olarak kullandığını ve ilerleyen dönemlerde kimliğiyle özdeşleştirilen bir figüre dönüştüğünü ifade etmiştir. İsmail Avcı da benzer bir yaklaşımla Akademi eğitimi sırasında çizmeye başladığı horoz figürünü zaman zaman doğa sevgisinin de ağır bastığı bir istekle çizmeye devam ettiğini söylemiştir (Şekil 5.47) . Aynı zamanda Turgut Zaim'in *"Horoz"* (Şekil 5.34) adlı yapıtı Anadolu'nun doğal yaşantısından bir unsur olarak betimlenmiştir. Fikret Mualla'nın Hayvanlar Serisi içinde betimlediği horozları (Şekil 5.35) sanatçının tamamen plastik kaygı taşıyan eserleridir. Adnan Turani'nin kaligrafik horoz çizimleri de plastik değerin öncelendiği eserlerdendir. Mustafa Köseoğlu ve Faruk Cimok da horoz betimlemeleriyle (Şekil 5.52- Şekil 5.54) plastik değer öncelikli eserler ürettiklerini belirtmişlerdir.

Batılı sanatçılardan Koen Vanmechelen çalışmada incelediğimiz sanatçılar içinde horoz sembolünü çoklu metaforlarla ve bilimle sanatı birleştiren kavramsal anlatım diliyle kullanmış olması bakımından farklı bir yerde konumlandırılmalıdır. Horoz, sanatçının çalışmalarında mitolojik sembolik anlamlar içerdiği gibi plastik bir unsur olarak da kullanılmış, aynı zamanda insanlık için vazgeçilmez bir besin kaynağı olduğu için üretkenliğinin arttırılmasının hedeflendiği bilimsel çalışmaların da konusu olmuştur. Vanmechelen'in bu yaklaşımı toplum için hem sosyo-kültürel hem sosyo-ekonomik bir unsur olarak enstalasyon çalışmalarıyla sanatsal kimlik kazanmıştır (Şekil 5.18-Şekil 5.31 arası).

6.2 Sonuç

İnsanoğlu tarih sahnesinde yer aldığı andan itibaren gördüğü varlıkların bilinmezliklerini çözebilmek için imgeleştirme sürecine girmiş, soyut olan zihinsel izleri somutlaştırmak için semboller keşfetmiştir. Çok sayıda olasılık taşıyan karmaşık yapılarına rağmen semboller ilkel insanlardan başlayarak tarih boyunca insanoğlunun anlayamadıkları, korktukları varlık ve olaylarla iletişim kurmalarında aracı rolü üstlenmişlerdir. Bu aracılık rolü insanın yaşadığı dünyada bilinmeyenleri çözümlemesi, düşünce üretmesi, sorgulaması ve bir anlamda kendi iç evrenini tanımasında da etkili olmuştur. Sanat da bu süreçte ortaya çıkan zorunlu bir insan

edimi olarak bütün geçmiş birikimin günümüze taşınmasında ana unsurlardan birini oluşturmuştur. Sanatın ana malzemesi olan imgelerin kalıcılığına rağmen, sembollerin zamana, kültüre, coğrafyaya, sosyo-ekonomik koşullara, sanatçısının psikolojisine, inanç ve ideolojisine ve hatta izleyicisine göre değişim göstermesi sanattaki anlamsal karşılıklarının değişkenliğiyle sonuçlanabilmektedir. Bu değişkenliğe rağmen sanatsal üretimlerde tespit edilen benzer sembolik yorumlar, sembollerin kolektif hafızalarda edindiği karşılıkların evrensel de olabildiği gerçeğini açıklığa kavuşturmaktadır.

Araştırmanın odak noktasında bulunan horoz imgesi tarih sahnesine evcilleştirilmiş olarak çıktığı ilk andan itibaren taşıdığı mitolojik, kültürel ve mistik anlamlarıyla sanatçılar için sembolik bir ifade unsuru olmuştur. Kültürel belleklerde taşınıp, kültürlerarası etkileşimlerle farklı uygarlık, coğrafyalar ve zaman dilimlerinde benzer anlamlar ve yorumlar kazanması horozun sembolik anlatımındaki evrenselliğin işareti olduğu gibi, içerdiği yorumsal farklılıkların toplumlar hakkında vereceği mesaj bakımından da önem taşımaktadır.

Yapılan çalışma kültürel belleklerde mevcut olsa da, horoz imgesinin sembolik anlamsal karşılıklarının özellikle erken Cumhuriyet dönemi Türk sanatında her zaman eserlere dahil edilmediğini göstermiştir. Sanatçının içinde bulunduğu sanatsal ortamın, etkilendiği akımların, döneminin sosyo-politik, kültürel, ekonomik, psikolojik ve inançsal değişkenlerinin ve hepsinden önemlisi sanatçının üslupsal tercihinin horoz imgesinin sembolik anlamlarıyla ya da sadece plastik değeriyle öne çıkmasına etken olduğu görülmüştür. Bu sürecin Batı ile Türk sanatında farklı geliştiği de tespit edilmiştir.

Yapılan değerlendirmede elde edilen verilerde Batılı sanatçıların horoz imgesini yapıtlarına çoğunlukla sembolik anlamlarıyla dahil ettikleri görülmektedir. Batılı sanatçıların sembol kullanımındaki eğilimlerindeki ana sebebin, yaptığımız araştırmalara dayanarak Batı sanat anlayışının tarihsel gelişim süreciyle ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Batı sanatında Antik Yunan ve Roma sanatındaki tanrı ve kahramanların etkileyici tasvirlerinin klasik sanat formlarıyla yapılması geleneğiyle başlayan, Hristiyan inancıyla beraber dinsel öğretilerin sembolleştirilmesiyle devam eden sürecin sanatta sembol kullanımını kolaylaştırdığı düşünülmektedir. Böylece sanatta sembolik anlatımı kullanmaya dair yerleşmiş geleneklerinin kolaylaştırdığı bir süreçle horoz sembolü derinleşen ve çeşitlenen anlamlarla yapıtlara dahil edilmiştir. Modern dönemde sanatçıların eserlerini sembollerin yardımıyla metaforik anlam çağrışımlarıyla bezemelerinde etkisi olan temel faktörlerden birinin Rönesansla

beraber skolastik düşüncenin yükselmeye başlamasıyla girilen süreç olduğu da görülmektedir. Bu süreçte aklın inancın önüne geçmesi, geleneğin sorgulanması, Fransız ihtilali ve Endüstri devrimiyle teknolojinin gelişmesi, Aydınlanma düşüncesi ve bütün bu süreçte Batı'nın ötekine karşı sosyal-siyasal-kültürel üstünlüğünü tescilleyen sömürgecilik faaliyetleri Batı'nın sanatsal yaklaşımında etkili değişimlere sebep olmuştur. Fotoğraf makinasıyla beraber keşfedilen bilimsel perspektif, insan bakışını merkeze alarak dönemin sanatsal hareketlerine temel oluşturmuş ve Ortaçağ'da dinsel konular ekseninde toplanan sanat, Rönesansla beraber seküler bir sembolist dile dönüşmüştür. Giderek görme biçimlerinin de kökten değişmesiyle, görünmeyenin görünür olduğu, nesneye imgesel anlamlar yüklendiği, resimsel mekanın 'kavramsal esaslı' algılanması süreci başlamıştır. İki büyük savaşın etkisinde kalan dünyanın, sosyo-politik ve ekonomik olarak girdiği kaos ortamında sanatçılar kendi çıkışlarını sağlama derdiyle sanat dilini dünyadaki kaosu sorgulama, çözüm üretme ve sonuçta insanlığı kurtarma dinamiğine çevirme şuuruyla, yapıtlarını bazen sadece plastik olsa da çoğunlukla kavramsal anlamlarla güçlendirme yoluna gitmişlerdir. Geleneklerinde var olan, ikonografik anlatım bu sürece katkı sağlayan önemli bir unsuru oluşturmuştur. Batılı sanatçıların eserlerindeki horoz imgesi'nin ikonografik analizinde elde edilen veriler, Batı sanatındaki ifade dilinde sembolik yaklaşımın ağırlıklı olması ve bu geleneğin uzun bir geçmişe sahip olması gerçeğini ispatlar niteliktedir.

Sanatçıların yapıtlarında horoz imgesini seçme sebebinin, incelenen dönemin savaş yılları olmasıyla ilişkili olduğunu söylemek de mümkündür. İçinde bulunulan sosyolojik, siyasi ve ekonomik şartların olumsuzluğuyla duygularını dışa vurma psikolojisine giren Batılı sanatçıların uyanış-diriliş-zafer-cesaret-başkaldırı-mücadele gibi sembolik anlamları karşılayan bir imgeye ifade aracı olarak başvurmaları doğal kabul edilmektedir.

Çalışmada incelediğimiz Türk sanatçıların özellikle erken Cumhuriyet döneminden 1970'lere kadar geçen süreçte horoz imgesini yapıtlarında anlamsal olarak yorumlama biçimlerinin Batılı sanatçılara göre farklı olduğu görülmüştür. Bu farklılığın temel sebeplerinden birinin dünyayı algılama biçimi olduğu düşünülmektedir. Türk sanatının gelişiminde etkisi kuvvetli olan ve Batı'da bilimsel perspektife dayalı varlığı görme ve dünyayı algılama sürecinden farklı işleyen İslami gelenek ve felsefesi resim geleneğindeki farklılığı oluşturan unsurlardandır. Bu sebeple Batı sanatında uzun bir geçmişe sahip bulunan Hristiyan kaynaklı sembolik

ifade dilinin Türk sanatında içselleştirilerek uygulanması doğal olarak hemen gerçekleşmemiştir. Batı'daki figüratif eğilim yerine, bir bakıma bilinçli bir estetik ve felsefi tercihle figürün farklı bir hacimsellik ve perspektifle kullanıldığı, Batı resmindeki dini ve litürjik içerikten ziyade sembolik içeriği olmayan günlük yaşam sahnelerinin betimlendiği minyatür sanatının ve soyut dilin hakim olduğu hat ve tezhip sanatının öne çıktığı Osmanlı sanatında, Batılı anlamda yağlı boya resminin başlangıcı ancak Tanzimat Dönemi'ne denk düşmektedir.

Aynı zamanda dönemde çok etkili olan ve Osmanlı İmparatorluğu'nun zayıflamaya başlamasıyla paralel gelişen Batılılaşma Hareketleriyle Batıyla arttırılan ilişkiler, Batılı sanat anlayışlarının da diğer pek çok yaklaşımla beraber benimsenmesi sonucunu doğurmuştur ve bu süreçte yurt dışına gönderilen ressamlar, Türkiye'ye döndükten sonra aldıkları eğitimin etkisiyle, öz kültürlerinde olmayan Batılı perspektif algısı ekseninde, içerik ve teknik olarak yabancı oldukları yağlıboya eserler üretmeye başlamışlardır.

Batı'yı takip etme çabasına giren sanatçıların öz kültüre yabancılaşmaları, sanatsal yapıtlara kültürel unsurların dahil edilememesinin de sebeplerinden biri olduğu düşünülmektedir. Batıdaki sosyo-politik ve kültürel gelişme sürecini şekillendiren Rönesans ve Aydınlanma gibi unsurlara uzak olan Türk sanatçısı için bu durum sembolik anlamları yapıtlara yansıtma yönünde bir eksiklik gibi görünse de unutulmaması gereken önemli nokta; Türk sanatçısının Batılı sanat akımlarını gecikmeli de olsa uygulama yönünde gösterdiği çabanın çok kıymetli olmasıdır. Erken Cumhuriyet döneminde Batının da etkisiyle figüratif imgeleri sembol olarak yapıtına dahil eden Türk ressamları devletin teşvik ettiği Yurt Gezileri'yle Anadolu yaşantısıyla tanışarak kavradıkları kültürel imgeleri yapıtlarında, Batıyı taklit etmeden, sadece teknik yöntemlerinden faydalanarak, biçimsel özgünlüklerini de koruyarak kullanmaya başlamışlardır. Bu süreçte horoz imgesi de erken dönemlerde Türk kültür geleneğinde taşıdığı bilinen sembolik anlamlarıyla değil, daha çok görünür anlamıyla eserlere dahil olmuştur. Böylece imgenin plastik değerinin öncelendiği, en fazla Anadolu'nun pastoral doğasının estetik bir parçası olarak sahneye dahil edildiği yapıtlar ortaya çıkarılmıştır. Bu yapıtlara yansıyan, öz kültür ve geleneklerle Batı'nın sembolik dilinin sentezlenmesiyle oluşan özgün dil Çağdaş Türk resmi için önemli bir aşamadır. Günümüz Türk sanatçılarıyla yapılan görüşmeler sanatçıların büyük çoğunluğunun horozun kültürel anlamlarına vakıf olarak eserlerinde sembolik yorumlarıyla kullandıklarını ortaya çıkarmıştır. Buna rağmen bazı sanatçılarımız

tercihen sadece plastik özellikleri itibariyle imgeyi yapıtlarında kullandıklarını, bilinçli olarak metaforik anlam çabalarına girmediklerini söylemişlerdir. Sanatçının tercihi olan bu yaklaşımın kökenindeki felsefik ve psikolojik gerekçeleri araştırmak da başka bir çalışmanın konusu olabilir. Ancak unutulmaması gereken diğer bir husus; toplumunun aynası olan sanatçının, toplumun kültürel belleğinde taşıdığı bütün unsurları genetik ya da bilinçaltı kodları olarak içgüdüsel bir yolla yapıtlarına ekleyecek olmasıdır. Dolayısıyla imgeyi her ne kadar plastik bir unsur olarak kullanmış olsa da, imgenin tercih sebebinin belirleyicisi bilinçaltıdır ve Türk sanatçısının eserinde horoz imgesini kullanmasıyla sonuçlanan horoza karşı duyduğu sevginin kökeninin kadim Türk kültürünün ve coğrafyada etkisi olmuş diğer kültürlerin horoza atfettiği özelliklerle ilişkili olduğu da düşünülmektedir. Türk sanatında 1960'lardan itibaren kavramsal içerikli resim anlayışının yerleşmeye başlaması, Batılı resim tekniklerinde sanatçıların pratiklik kazanması ve devamında Batı ile koşut gelişim sürecine girmesi neticesinde horoz imgesi, estetik özelliklerinin oluşturduğu plastik değerinin yanı sıra, özellikle 1970'lerden sonra metaforik anlamlar taşıyan sembolik bir dille yapıtlara dahil olmaya başlamıştır. Küreselleşmenin arttığı günümüzde, ortaklaşan sosyo-kültürel değerlerin bileşkesinde gelişen Çağdaş Türk sanatında, sanatçılarla yapılan görüşmelerin de işaret ettiği üzere plastik değerlerin dahil olduğu bir yaklaşımla horoz imgesinin kültüre dayalı sembolik anlamlarıyla yapıtlarda yorumlanmaya devam edeceği düşünülmektedir.

Kültürden beslenen bu sembolik değer taşıdığı tarihsel geçmişinin zengin mirasıyla, aynı zamanda doğanın bir unsuru olması ve estetik cazibesiyle, içinde bulunduğu sosyo-kültürel ortamın değişkenliğiyle yorumlanmaya açık olarak sanatçıların izleyicileriyle beraber düşünme ve dünyayı sorgulama sürecine girmelerinde aracı olmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

20 Francs France Gold Coin – Rooster. (2021). http://www.jmbullion.com/20-francs-france-gold-coin-rooster-bu/ (Erişim Tarihi: 1.05.2021)

Adnan Turani. (t.y.). Biyografya. https://www.biyografya.com/biyografi/7673 (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Ahbabi, M. (2013). The Holiness of "Rooster" in Mithraism, *Journal of American Science, 9(1).* 40-44. http://www.jofamericanscience.org/journals/am-sci/am0901/007_14225am0901_40_44.pdf (Erişim Tarihi: 05.05.2021).

Akbaba C. ve Sivri M. (2018). Dünya Mitlerinde Yılan, *Folklor/Edebiyat, (24).* https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/568803. (Erişim Tarihi: 03.03.2021).

Akgün, M. (2013). ERS Kongresi, Barselona ve Picasso'nun Guernica'sı. *Toraks Bülteni,* https://www.toraks.org.tr/site/community/downloads/1638 (Erişim Tarihi: 03.04.2021)

Aktan, M. (2006), *3 Yılda Yedibin Resim Jale Yılmabaşar.* Münih: Promat.

Algaç, F. (2007). *Avni Arbaş'ın sanatında boyasal tavır bağlamında gelişen soyutlama ve lekeci duyarlık.* (Sanatta Yeterlilik Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir. http://acikerisim.deu.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/20.500.12397/9506/219424.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Ali Ertuğrul Küpeli. (t.y.). Medya Çuvalı. https://www.medyacuvali.com/kategoriler/sanatci/ali-ertugrul-kupeli (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Aliçavuşoğlu, E. (1998). "Resim sanatçıyı ele verir": Avni Arbaş'ın 'yeni çocukları' Artisan Sanat Galerisi'nde ilk kez 'görücüye çıkıyor'. *Cumhuriyet Kültür, s. 14*. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/37743

Aliçavuşoğlu, E. (2015, 16.04). Kendiyle, Geçmişle ve Toplumla Hesaplaşan Bir Mehmet Güleryüz Retrospektifi. https://www.artfulliving.com.tr/sanat/kendiyle-gecmisle-ve-toplumla-

hesaplasan-bir-mehmet-guleryuz-retrospektifi-i-2611 (Erişim Tarihi: 10.05.2021)

Alp, K.Ö. (2009). *Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş*. Ankara: Eflatun.

Altun, M. F. (2019, 15 Kasım). Adnan Turani Kimdir? https://www.newstr.net/adnan-turani-kimdir-ressam-adnan-turaninin-hayati/ (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Altuner, H. (2015). Ekspresyonizmde Hristiyanlık ve "Çarmıhta İsa" Tasvirinin Kullanımı, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 34.* 235-258. https://docplayer.biz.tr/23931309-Ekspresyonizmde-hiristiyanlik-ve-carmihta-isa-tasvirinin-kullanimi.html. (Erişim Tarihi: 03.03.2021).

Anonim, (2006). *Jale Yılmabaşar*, İstanbul: Promat Basım Yayın San. Ve Tic. A.Ş.

Antmen, A. (2019). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel.

Armutak, A. (2013). Doğu ve Batı Mitolojilerinde Hayvan Motifi II. Sürüngenler, Balıklar, Kanatlılar ve Mitolojik Hayvanlar. *İstanbul Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi, 30(2)*. 143-157. https://dergipark.org.tr/en/pub/iuvfd/issue/18547/195796. (Erişim Tarihi: 05.05.2021).

Arslan, N. (1997). Turgut Zaim, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,* (Cilt. 3). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi.

Arslan, N. ve Rona, Z. (1997a*).* Erol Akyavaş*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (Cilt. 1). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi.

Arslan, N. ve Rona, Z. (1997b*).* Mehmet Güleryüz*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (Cilt. 2). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi.

Art Sprouts. (2019, 9 Aralık). Floating Through The Narrative Universe Of Marc Chagall's Art. https://artsproutsart.com/symbols-and-characters-in-chagalls-art/ (Erişim Tarihi: 9.05.2021)

Artam. (2021, Ocak). Türk Resminin Modernleşme Sürecinin Dönüşümü: Erol Akyavaş. https://artam.com/makaleler/sanatci/turk-resminin-modernlesme-surecinin-donusumu-erol-akyavas (Erişim Tarihi: 08.05.2021)

Artam. (t.y.). Orhan Peker (1926-1978). https://artam.com/sanatcilar/orhan-peker-1926-1978 (Erişim Tarihi: 06.05.2021)

Aslanapa, O. (1989). Pazırık Kurganı Horoz, Remzi kitabevi, İstanbul.

Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek*, İstanbul: Ayrıntı.

Atalay, N. (1994). *Son 20 Yılda Türk Heykel Sanatımızdaki Gelişmenin Değerlendirilmesi (1974-94 Dönemi*), (Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi.

Ataseven, S. Y. (2011). *Çağdaş Figüratif Resimde Geleneğe Dönüş ve "Yeni-Eski Ustalar"* (Sanatta Yeterlilik Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir. https://acikerisim.deu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12397/9539/289470.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Ataseven, S. Y. (2017). Resimde Anlam Olgusu, *Akademik Bakış Dergisi, (59).* 311-318. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/383905 (Erişim Tarihi: 03.03.2021).

Ateş, M. (2014). *Mitolojiler ve Sembolle*. İstanbul: Milenyum.

Avni Arbaş. (1993). Avni Arbaş. Gelişim Hachette içinde (Cilt. 1, s. 244-245). İstanbul: Sabah

Avni Arbaş. (2021, 17 Mayıs). In*Wikipedi, Özgür Ansiklopedi.* https://tr.wikipedia.org/wiki/Avni_Arba%C5%9F (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Ayan, A. (2017). *Sır ve Büyülü Gerçeklik*. İstanbul: MSGSÜ.

Aydın Ayan. (t.y.) Biyografya. https://www.biyografya.com/biyografi/23928 (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Aykan, S. (2006). *Jale Yılmabaşar Resim Sergisi Akm 1999 Yılmabaşar*. Münih: Promat Basım.

Azamet, A. İ. (2012). *Fikret Mualla ve Eserlerine Kuramsal Bakış* (Yüksek Lisans Tezi), Cumhuriyet Üniversitesi/Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sivas. https://www.cumhuriyet.edu.tr/userfiles/file/EgitimBilimleriEnstitusu/EGITIM%20BILIMLERI%20ENSTITUSU%20HAZIR%20FORMLAR/EGITIM%20BILIMLERI%20ENSTITUSU%20HAZIR%20FORMLAR/MEZUNLARIMIZ/446954.pdf

Bal, A. A. (2009). *Doğu Mistisizmi Ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme* (Sanatta Yeterlilik Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir. Erişim Adresi https://acikerisim.deu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12397/9524/235218.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Baldick, J. (2011). *Hayvan ve Şaman - Orta Asya'nın Antik Dinleri,* Nevin Şahin (Çev.). İstanbul: Hil.

Barnett, L. (2013, 24 Temmuz). Katharina Fritsch on her Fourth Plinth cockerel sculpture: 'I didn't want to make fun – but I was invited', The Guardian. https://www.theguardian.com/ (Erişim Tarihi: 30.04.2021)

Baseby, F. (2012, 31 Ağustos). Cockerels. [Blog Yazısı]. http://writingwarpandweft.blogspot.com/2012/08/cockerels.html

Baş, K. M. (2015). Düşünce Hayatımızdaki Pozitivist Yaklaşımların Hz. Peygamber ile İlgili Dinî-Edebî Türlere Etkisi: Miraciyye Örneği. *Türkiye'de Tüm Yönleri ile Siyer Çalışmaları Sempozyumu Tebliğler Kitabı.*

http://isamveri.org/pdfdrg/D254113/2016/2016_BASKM.pdf (Erişim Tarihi: 05.04.2021).

Baş, M. K. (2015). Düşünce Hayatımızdaki Pozitivist Yaklaşımların Hz. Peygamber ile İlgili Dinî-Edebî Türlere Etkisi: Miraciyye Örneği. Hatice Sarı Tan (Ed.), *Türkiye'de Tüm Yönleri ile Siyer Çalışmaları* içinde (s. 225-241). İstanbul: Seçil.

Bayramoğlu, M. (2016). 20. Yüzyıl Çağdaş Batı Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi. *Sosyal Bilimler Dergisi, 3(6),* 351-366. doi: 10.16990/sobider.159

Behramoğlu, L. (t.y.). Ferruh Başağa. http://sanatokuma.blogspot.com/p/ferruh-basaga.html (Erişim Tarihi: 10.05.2021)

Benton, W. (1965) *Symbol Encyclopedia Britannica*, (1-23), Chicago.

Berger, J. (2019). *Görme Biçimleri,* Çev. Yurdanur Selman. İstanbul: Metis.

Berk, N. ve Gezer, H. (1973). *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İstanbul: İş Bankası Kültür.

Beydiz, M. G. (2016). *Mitolojiden Sanata Hayvan İmgesi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.

Beykal, C. (1988). Mehmet Güleryüz İle 25 Yılın Hesaplaşması, *Hürriyet Gösteri, 96,* 82-86.

Biyografi. (t.y.). Mehmet Güleryüz. http://www.mehmetguleryuz.com/biography.php?lc=tr (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Bonhams. (2014, 8 Nisan). A Rare Khorasan Bronze Fıgurıne Of A Cockerel, Persia, 12th Century. https://www.bonhams.com/auctions/21720/lot/41/?category=list

Bostan, H . (2016). Antropoloji, Kültür ve Güvenlik. *Güvenlik Bilimleri Dergisi, 5(2)*, 1-31 . DOI: 10.28956/gbd.282261

Bulut, A. (2009). *Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda "Onlar Grubu"*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum. https://www.atauni.edu.tr/yuklemeler/4041bf33b321aedf3f87769afe272658.pdf

Büyükkaragöz, H. O. (2016). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Horoz İmgesi Üzerine Çağdaş Yorumlar*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi.

Carvalho, R. S., Almeida, A., Leitão, I., ve Nóbrega, P. (2016). The Forms And Places Of The Contemporary Azulejo. https://popgalo.com/docs/Galo_RedeAZ_Artis_EN.pdf (Erişim Tarihi: 02.05.2021)

Cebrailoğlu, O. (2012). Yaratıcılığın Dualistik Sınırlarında Fikret Mualla Gerçeği, *İdil Journal of Art and Language, 1(5),* 49-60.

https://www.researchgate.net/publication/271024906_YARATICILIGIN_DUALISTIK_SINIRLARINDA_FIKRET_MUALLA_GERCEGI (Erişim Tarihi: 03.03.2021).

Cemil Güç. (t.y.). Turkish Paintings. http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=3365 (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma.

Cezar, M. (1971). *Sanatta Batı'ya Açılış.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Chagall, Du Noir Et Blanc À La Couleur. (2018). Hotel De Caumont. Aix-en-Provence, Fransa. https://www.culturespaces.com/sites/ceportail/files/dp_hdc_chagall_fr.pdf (Erişim Tarihi: 9.05.2021)

Chakraborty, P. (2012). Social Impact of Cock Fight: The Study among the Santals, *Research Journal of Humanities and Social Sciences 9(4),* 754-758. https://www.researchgate.net/publication/329983839_Social_Impact_of_Cock_Fight_The_Study_among_the_Santals (Erişim Tarihi: 01.02.2021).

Chickens and People: Past, Present and Future. (2017). https://www.ox.ac.uk/news/2017-01-25-chickens-and-people-past-present-and-future-oxford-conference-research-findings (Erişim Tarihi: 4.05.2021)

Christie's. (t.y.). Pablo Picasso La Poule 1950. https://www.christies.com/features/Lot-41-Expert-view-Pablo-Picasso-La-Poule-10913-6.aspx (Erişim Tarihi: 03.04.2021)

Cirlot, J. E. (2001). *A Dictionary of Symbols*. Routledge, London.

Collins, A. H. (1913). *Symbolism of Animals and Birds Represented in English Architecture* (s. 28-29). New York: McBride, Nast & Co.

Compton, S.P. (1985). *Chagall.* New York: Harry N. Abrams, Inc.

Connersmith. (2009, 31 Aralık). Cosmopolitan Chicken Project (Dc). https://www.connersmith.us.com/exhibitions/cosmopolitan-chicken-project-dc/selected-works?view=slider#4 (Erişim Tarihi: 01.05.2021)

Constantin Brancusi. (t.y.). Guggenheim. https://www.guggenheim.org/artwork/artist/constantin-brancusi (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Cosentino, A. (2016) Persephone's Cockerel, in Animals in Greek and Roman Religion and Myth Proceedings of the Symposium Grumentinum Grumento Nova (Potenza) 5-7 June 2013, Edited by Patricia A. Johnston, Attilio Mastrocinque and Sophia Papaioannou, Cambridge Scholars Publishing. 189-212.

Coşkun, İ. (2012). Modernleşme Kuramı Üzerine. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi. 3(1),* 289-314. https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusosyoloji/issue/533/4909

Crnković, V. (2005). O Slici Ivana Generalića "Smrt Viriusa", *Podravski zbornik, 31.* 126-137. https://hrcak.srce.hr/228701. (Erişim Tarihi: 28.04.2021).

CRW Flags. (2016, 01 Ağustos). Hlebine (Municipality, Koprivnica-Križevci County, Croatia). https://www.crwflags.com/fotw/flags/hr-kc-hl.html (Erişim Tarihi: 05.05.2021)

Csapo, E. (2006). Cockfights, Contradictions, and the Mythopoetics of Ancient Greek Culture. *Arts: The Journal Of The Sydney University Arts Association, 28*, 9-41.

Çağlar, G. (2015). *Ortadoğu İslam Ülkelerinde Soyutlama Geleneğinin Görsel Sanatlardaki Güncel Yansımaları*, Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, İstanbul.

Çapar, Ö. (1978). Roma Tarihinde Magna Mater (Kybele) Tapınımı. DTCF Dergisi. http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1048/12651.pdf (Erişim Tarihi: 01.02.2021).

Çatalbaş, R. (2011). Türklerde Hayvan Sembolizmi ve Din İlişkisi, *Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi, 3(12).* 49-59. https://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423931527.pdf (Erişim Tarihi: 01.02.2021).

Çelik, İ. ve Yıldırım, B. (2019). Tasavvuf ve Medeniyet Perspektifinden Resim ve Karikatür Sanatında Erol Akyavaş ve Hasan Aycın Örneği, *Akademiar Dergisi,* 67-92. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/747335 (Erişim Tarihi: 02.05.2021).

Çoruhlu Y. (2002). *Türk Mitolojisin Ana Hatları*, İstanbul: Kabalcı.

Çoruhlu, Y. (2014). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*. Ankara: Ötüken.

Dalkıran, A. (2018). Çağdaş Türk Resminde Hayvan Mücadele Sahneleri. *Tarihin Peşinde Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 19(19),* 1 - 31. http://www.tarihinpesinde.com/dergimiz/sayi19/M19_01.pdf (Erişim Tarihi: 06.04.2021).

Deveci, E. (2013). *Sanatçı ve sanat eğitimcisi Adnan Turani,* Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi/Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

d'Hoste, J. (2008). All Versailles (p. 24). Florence: Bonechi.

Doğan, M. (1990). *Büyük Türkçe Sözlük*, Ankara: Rehber.

Duben, İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Edgü, F. (2001). Sanatta Hayvan, Fikret Mualla'nın Hayvanat Bahçesi, *P Dergisi, 23*, İstanbul: MAS.

Édouard Pignon. (t.y.a). Vikipedi içinde. https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89douard_Pignon#Oliviers,_Combats_de_coqs_et_Plongeurs_(1958-1961) (Erişim Tarihi: 29.04.2021)

Édouard Pignon. (t.y.b). Gallery MC. https://www.mchampetier.com/biography-Edouard-Pignon.html (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Eliade, M. (1992). *İmgeler ve Simgeler.* İstanbul: Gece.

Enuysal, M. G. (2010). *Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Kuruluşundan Günümüze Türk Resmi'nde Hayvan İmgesinin İfade Biçimleri Açısından Değerlendirilmesi.* Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Erdoğan Bilginer, Ş. (2013*). Toplumsal Bellek ve Medya: Toplumsal Hatırlatma ve Unutturma Biçimleri (Seksenler Tv Dizisi),* Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi.

Erenus, Ö. K. (t.y.). Modern Heykelin Avangardı: Constantin Brancusi. http://www.derki.net/tr/product/605/modern-heykelin-avangardi-constantin-brancusi (Erişim Tarihi: 2.05.2021)

Ergüven, M. (1989). Aydın Ayan, *Argos Yeryüzü Kültürü Dergisi ,16*, 84-94.

Erol Akyavaş. (t.y.). https://www.biyografi.net/kisiayrinti.asp?kisiid=1285 (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Erol, T. (2005). Aydın Ayan, *Sanat Çevresi Dergisi, 317*. http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=550&lang=TR&artistID=457&periodID=&pageNo=1&exhID=0&bhcp=1 (Erişim Tarihi: 11.05.2021)

Ersoy, N. (2007). *Semboller ve Yorumları*. İstanbul: Dönence.

Erzen, J. N. (1997). Mehmet Aksoy, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt. 1, s. 45). İstanbul: Yapı Endüstrisi Merkezi.

Erzen, J. N. (2011). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis.

Ewer with Rooster Head. (2021). https://www.dia.org/art/collection/object/ewer-rooster-head-49382 (Erişim Tarihi 25.04.2021)

Farago, F. (2011). *Sanat.* Ankara: Doğu Batı.

Faruk Cimok "İstanbul Resimleri". (2014). İstanbul: Peker Sanat.

Faruk Cimok. (2020, 03 Aralık). In*Wikipedi, Özgür Ansiklopedi*. https://tr.wikipedia.org/wiki/Faruk_Cimok (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Ferruh Başağa. (t.y.). Turkish Paintings. http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=62 (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Fikret Mualla Saygı. (t.y.). https://www.biyografi.info/kisi/fikret-mualla-saygi (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Filinta, G. (2019). *Güncel Sanat Pratiklerinde Özne-Nesne Bağlamında Hayvan Figürü Kullanımı*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi.

Floirat, A. (2019). Marc Chagall (1887-1985) and Igor Stravinsky (1882-1971), a painter and a composer facing similar twentieth-century challenges, a parallel. https://www.researchgate.net/publication/331635737_Marc_Chagall_1887-1985_and_Igor_Stravinsky_1882-1971_a_painter_and_a_composer_facing_similar_twentieth-century_challenges_a_parallel_revised_version (Erişim Tarihi: 29.04.2021)

Forestier, S. (1990). *Chagall; Keramik.* Hirmer Verlag. Münih: Parkstone

Galeri Selvin. (2014). Cemil Güç "Hegemonya / Hegemony" Heykel Sergisi. http://www.galeriselvin.com/sergiler.php?p=cemil_guc_hegemonya (Erişim Tarihi: 25.02.2021)

Galeri Soyut. (t.y.). Adnan Turani. https://www.galerisoyut.com.tr/artist/adnan-turani/ (Erişim Tarihi: 05.05.2021)

Germaner, S. (2008). *Modern ve Ötesi: 1950-2000*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Gezgin, Ü. (2006a). *Şeref Bigalı Denemelerindeki Gerçeklik Algısı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Gezgin, Ü. (2006b). *Konular Çerçevesinde Şeref Bigalı Resmi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Gezgin, Ü. (2020, 25 Mayıs). Sanat Eğitimcisi ve Ressam-Prof. İsmail Avcı. https://sanattasarimgazetesi.com/2020/05/25/sanat-egitimcisi-ve-ressam-prof-ismail-avci/ (Erişim Tarihi: 10.05.2021)

Giray, K. (1997a). Aydın Ayan, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde, (Cilt. 1, s. 172-173). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi.

Giray, K. (1997b). Mehmet Pesen, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde, (Cilt. 1, s. 1456). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi.

Giray, K. (2006). *Orhan Peker*. İstanbul: Beşiktaş Belediyesi Sanat.

Giray, K. (2016, 19 Aralık). Adnan Turani Sonsuzluğa Doğru… http://www.sanatatak.com/view/adnan-turani-sonsuzluga-dogru (Erişim Tarihi: 06.05.2021)

Gombrich, E. H. (2011*). Sanatın Öyküsü*, Erol Erduran ve Ömer Erduran (Çev.). İstanbul: Remzi.

Google Arts & Culture. (t.y.). 13 Attempts to Become a Rooster – 5. https://artsandculture.google.com/asset/13-attempts-to-become-a-rooster-5-wolfgang-lettl/YgGB7bmjiFl9vA (Erişim Tarihi: 29.04.2021).

Gorrée, C. (t.y.). Le Musée Edouard Pignon. ICEM La Pédagogie Freinet https://www.icem-pedagogie-freinet.org/sites/default/files/creations_n_42_p_22-23.pdf (Erişim Tarihi 28.04.2021)

Göğebakan, Y. (2017). "Ortak Mitolojik Unsurların Çok Kültürlü Yapının Oluşmasına Etkisi ve Bunun Sanatsal Yansımaları", Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Berlin Konferansı, Berlin, Almanya, 18 – 21 Mayıs 2017, 121-136. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/370166 (Erişim Tarihi: 01.02.2021).

Gökbakar, S. Z. (2015). Avni Arbaş: Resimle Bütünleşen Bir Hayat. https://docplayer.biz.tr/2973537-Avni-arbas-resimle-butunlesen-bir-hayat.html

Gökova, H. (2015). *Alman Yeni Nesnellik (Neue Sachlichkeit) Akımının Çağdaş Resme Yansımaları ve Leipzig Okulu Sanatçıları*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi.

Gönenç, T. (1986). Ferruh Başağa'ya Saygı. *Sanat Çevresi, 88, 12-15*. http://openaccess.marmara.edu.tr/bitstream/handle/11424/134295/001642243010.pdf?sequence=2&isAllowed=y (Erişim Tarihi: 10.05.2021)

Gönülal, Ö. (2005, 25 Eylül). Adnan Turani (1925-). http://aves.akdeniz.edu.tr/YayinGoster.aspx?ID=2039&NO=48 (Erişim Tarihi: 05.05.2021)

Gören, A. K. (1997). *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*. İstanbul: Şişli Belediyesi-İstanbul Resim Ve Heykel Müzeleri Derneği Yayını.

Gören, A. K. (2003). "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Resim Sanatı-2: Yeniden Yapılanmaya Koşut Resim İnşa Etmek", *rh+ Sanat, 3*, 48-55.

Gören, A. K. (2010). Cumhuriyet Dönemi İstanbul'unda Resim Sanatı. Başar, F. (Ed.), *Kültürler Başkenti İstanbul* (ss.680-691). İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.

Grabor, O. (2018). *İslam Sanatının Oluşumu*. İstanbul: Alfa.

Grande assiette aux deux coqs : une céramique des années 50 - Vintage-Fantasia. (2013). http://www.vintage-fantasia.com/grande-assiette-aux-deux-coqs-ceramique-annees-50/ (Erişim Tarihi: 27.05.2021)

Guggenheim Bilbao. (2018). Joana Vasconcelos, I'm Your Mirror, The Exhibition. https://joanavasconcelos.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition (Erişim Tarihi: 02.05.2021)

Gültekin, G. (1999). Ressam Cevat Dereli. *Erdem, 12(34)* , 107-118. Retrieved from https://dergipark.org.tr/tr/pub/erdem/issue/44365/548633 (Erişim Tarihi:16.04.2021).

Gültepe, G. (2013). *Muhammed Siyah Kalem'in Üslubu ve Gizemi*. Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi.

Gümüştekin, N. (2011). Anadolu ve Diğer Kültürlerde İşaret ve Simgelerde Anlam, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 14(26)*, s. 103-118. https://dergipark.org.tr/en/pub/baunsobed/issue/50197/646371 (Erişim Tarihi: 05.05.2021).

Güneş, Y. (2005). "Aklımızın gözü...", *Desen Yazıları, 2*. https://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/dersbelgeligi/desenyazilari/2sayi/yunus.html (Erişim Tarihi: 04.05.2021)

Güneştan, S. (2018). Mustafa Ayaz Resimlerinde Kadın İmgesi, *Sanat Eğitim Dergisi, 6(2),* s. 147-165. Doi: 10.7816sed-06-02-04sed

Gürel, H. N. (1986). Örnek İnsan, Örnek Sanatçı: 50. Sanat Yılında Ressam Ferruh Başağa. *Sanat Çevresi, 88,* 16-18. http://openaccess.marmara.edu.tr/bitstream/handle/11424/134295/001642243010.pdf?sequence=2&isAllowed=y (Erişim Tarihi: 10.05.2021)

Güvenç B. (1979). *İnsan ve Kültür.* İstanbul: Remzi.

Halıcı, E. (2009). *Türk Resmi'nde On'lar Grubu ve Orhan Peker*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi.

Halıcı, E. (2017). Orhan Peker ve Türk Resim Sanatındaki Yeri, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 38,* 51-68. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/307859 (Erişim Tarihi: 05.04.2021).

Hançerlioğlu, O. (1979). *Felsefe Ansiklopedisi*: Cilt. 6. *Kavramlar ve Akımlar.* İstanbul: Remzi.

Hançerlioğlu, O. (2000). *Dünya İnançları Sözlüğü*. İstanbul: Remzi.

Harris, J. C. (2014). White Crucifixion and Listening to the Cockerel Marc Chagall, *Art and Images in Psychiatry, 71(10),* 1096-1097. https://www.researchgate.net/publication/266580309_White_Crucifixion_and_Listening_to_the_Cockerel_Marc_Chagall (Erişim Tarihi: 15.03.2021).

Haşlakoğlu, O. (2015). Picasso ve Sanatsal Eylem: Kübizm'in Doğuşu, *Mavi Atlas, 4*, 108-119. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/84182 (Erişim Tarihi: 03.03.2021).

Hayırsever, B. (2020). Bir imge olarak horoz sembolünün çağdaş seramik sanatında kullanılması, *Journal of Social and Humanities Sciences Research, 7(56),* 1920-1939.http://www.jshsr.org/Makaleler/1462327622_06-7-56.1955 1920-1939.pdf, (Erişim Tarihi: 01.02.2021).

Hızlı, S. (2015, 3 Ağustos). The Lovers in Blue (Blue Lovers- Mavi Aşıklar) 1914 Marc Chagall [Blog Yazısı]. https://serkanhizli.wordpress.com/2015/08/03/the-lovers-in-blue-blue-lovers-mavi-asiklar-1914-marc-chagall/ (Erişim Tarihi: 25.04.2021)

History. (2010, 20 Ekim). Battle of Trafalgar, https://www.history.com/this-day-in-history/battle-of-trafalgar (Erişim Tarihi: 30.04.2021)

In religion and mythology Vatican Persian Cock. (2021). Retrieved 25 May 2021, from https://www.coursehero.com/file/24320348/In-religion-and-mythologydocx/

Işıldak, S. (2008) "Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem", *Necatibey Eğitim Fakültesi Elektrik Fen ve Matematik Eğitim Dergisi, 2(1).*

Ivan Generalic biography. (2009, 21 Eylül). Studio Generalic. https://www.generalic.com/ivan-generalic-biography/ (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

İbşirlioğlu, N. (2003) Ferruh Başağa'nın Resimlerinde Müziksellik, *Rh+sanat: Plastik Sanatlar Dergisi, 6.*

İlhan, M. E. (2018). *Kültürel Bellek Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Hatırlama*. Ankara: Doğubatı.

İnan, H. B. (2018). *Seramik Form ve Yüzeylerde Resimsel Anlatımlar ve İmgeler*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi.

İpşiroğlu, M. Ş. (2020). *İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları.* İstanbul: Yapı Kredi.

İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. Ş. (2017). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Remzi.

İskender, K. (1984). Aydın Ayan ve Resminde Toplumsal İçerik Sorunu, *Sanat Çevresi Dergisi, 66*.

Jale Yılmabaşar. (t.y.). Biyografya. https://www.biyografya.com/biyografi/7618 (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Jean Lurçat. (t.y.). Artnet. http://www.artnet.com/artists/jean-lur%C3%A7at/ (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Joan Miro. (2021, 05 Mart). In*Wikipedi, Özgür Ansiklopedi.* https://tr.wikipedia.org/wiki/Joan_Mir%C3%B3 (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Joana Vasconcelos. (2011). Interview with Joana Vasconcelos on multiculturalism, tradition, feminism and sculpture/Raportör: Agustín Pérez Rubio. Porto, Portekiz. https://www.popgalo.com/docs/Galo_RedeAZ_Artis_EN.pdf

Joana Vasconcelos. (t.y.). http://www.joanavasconcelos.com/obras.aspx (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Kahraman, G. (2017). Çok Yönlü Sanatsal Kişiliği İle Jale Yılmabaşar, *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Afro-Avrasya Özel Sayısı,* 117-

126. http://www.yyusbedergisi.com/dergi/cok-yonlu-sanatsal-kisiligi-ile-jale-yilmabasar20171023014916.pdf (Erişim Tarihi: 10.05.2021)

Kahraman, H. B. (2013). *Türkiye'de Görsel Bilincin Oluşumu*. İstanbul: Kapı.

Kançal-Ferrari, N. & Taşkent, A. (2016). *Tasvir-Teori ve Pratik Arasında İslam Görsel Kültürü*. İstanbul: Klasik.

Kanuckel, A. (2021, 5 Ocak). Why Are Roosters On Weathervanes? www.farmersalmanac.com

Karakaş, M. (2005). Doğu-Batı İlişkileri Açısından Tarihsel Dönemlendirmelerin Anlamı, İ. Eğribel, İ. E. & Özcan, U. (Ed.), *Sosyoloji Yıllığı*. İstanbul: Kızılema.

Karamağaralı, B. (1971). Sivas Ve Tokat'taki Figürlü Mezar Taşlarının Mahiyeti Hakkında, *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, II, (1971), 75-103.

Karaman, H., Çağırıcı, M., Dönmez, İ. K. ve Gümüş, S. (2003). *Kur'an Yolu Türkçe Meal ve Tefsiri.* (Cilt. 1, s. 412-414). İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı.

Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi. (t.y.). Kmü'de Sanat Faaliyetleri Devam Ediyor. http://basin.kmu.edu.tr/duyuru.aspx?ayrinti=3511 (Erişim Tarihi: 05.05.2021)

Kardaş, R. (1980). *Sembol Türk Ansiklopedisi.* Ankara: Milli Eğitim.

Kaşgarlı Mahmud (1999). *Divanû Lûgat-it-Türk* Tercümesi. Cilt. 3, Besim Atalay (Çev.). Ankara.

Katharina Fritsch. (t.y.). ESC Wiki. https://tr.esc.wiki/wiki/Katharina_Fritsch (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Kawagoe, A. (2012, 28 Ekim). An examination of Japanese rooster symbolism, mythology, and the funerary and folkloric connections with rooster symbolism around the world [Blog Yazısı]. https://heritageofjapan.wordpress.com/2012/10/28/an-examination-of-japanese-rooster-symbolism-mythology-and-the-funerary-and-folkloric-connections-with-rooster-symbolism-around-the-world/ (Erişim Tarihi 25.02.2021)

Kılıç, E. (2015). Günümüz Türk Resminde İslam Tasavvufunun Sembolik Yansımaları, *İslam ve Sanat* içinde, s. 523-551. İstanbul

Kılıç, S. (1995). *İslam'da Sembolik Dil.* İstanbul: İnsan.

Kızıl, H. (2013). Mitra'dan "Mithras'ın sırları"na Mitraizm'in Kuruluş Serüveni, *Ekev Akademi Dergisi 17(55),* 113-136. https://docplayer.biz.tr/18470988-Mitra-dan-mithras-in-sirlari-na-mitraizm-in-kurulus-seruveni.html (Erişim Tarihi: 01.02.2021.

Koçak, O. (2009). *Modern ve Ötesi, Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Koen Vanmechelen. (2019). Medusa, OVIDIUS in Metamorfose. https://www.koenvanmechelen.be/single-post/2019/10/18/medusa-ovidius-in-metamorfose-university-library-kuleuven-21-nov-2019-16-feb-2020 (Erişim Tarihi: 18.03.2021)

Koen Vanmechelen. (t.y.). Planetary Communıty Chıcken (Pcc) https://www.koenvanmechelen.be/planetary-community-chicken-pcc (Erişim Tarihi: 18.03.2021)

Kuban, D. (1978). *Türkiye Sanatı Tarihi*. İstanbul: Gerçek.

Kuban, D. (2019). *Batıya Göçün Sanatsal Evreleri.* İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Kurt, E. K. (2008). Çağdaş Türk Sanatında Soyut Resim, Taşkışla, *İTÜ*, Haziran.

Kuşku, O. (2020, 27 Mayıs). Dardanos Antik Kenti. https://www.canakkaleharbi.com/2020/05/27/dardanos-antik-kenti/

Kuzucular, Ş. (2013, 02 Haziran). Prof Dr. Ressam İsmail Avcı. https://edebiyatvesanatakademisi.com/turk-ressamlar/prof-dr-ressam-ismail-avci/2238 (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Küçüköner, M. (2004). *İmge ve Çoğaltma*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Küpçüoğlu, H. (2019). Aydın Ayan Resimlerinde Gerçeğe Bakış ve Gerçekliğe Yaklaşım, *İdil, 65,* 147–154. doi: 10.7816/idil-09-65-13

Langin-Hooper, S. (2020). Helenistik Babil'deki Figürinler: Minyatürleştirme ve Kültürel Melezlik (p. 196). Cambridge: Cambridge University.

Lettl. (t.y.). Texts. https://www.lettl.de/. (Erişim Tarihi: 29.04.2021)

Lurcat, J. (1950). *Designing Tapestry.* Londra: Rockliff.

Macholz, K. (2018, 20 Temmuz). How Constantin Brancusi Brazenly Redefined Sculpture. https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-constantin-brancusi-brazenly-redefined-sculpture

Marc Chagall, and his paintings. (t.y.). Marc Chagall. https://www.marcchagall.net/ (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Martins, M. M. O. (t.y.). The Symbology Of The Rooster. Erişim adresi https://popgalo.com/galo/Galo_MManuelaOliveiraMartins.php?lang=en&f=1.pdf

Matthew Marks Gallery. (t.y.). Katharina Fritsch. https://matthewmarks.com/artists/katharina-fritsch (Erişim Tarihi: 01.05.2021)

McKenzie, J. (2011). Joan Miró: The Ladder of Escape. https://www.studiointernational.com/index.php/joan-mir-oacute-the-ladder-of-escape (Erişim Tarihi: 3.05.2021)

Mehmet Aksoy. (2021, 07 Mart). In*Wikipedi, Özgür Ansiklopedi.* https://tr.wikipedia.org/wiki/Mehmet_Aksoy (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Mehmet Pesen. (t.y.). Turkish Paintings. https://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=732 (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Mehmet Resul Kaçar. (t.y.). Büyükdere35. https://buyukdere35.com/mehmet-resul-kacar/ (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Mercan, A. Ö. (2018). Çağdaş Türk Resim Sanatında Kültürel İmge Kullanımı olarak: Keçi/Teke. *Uluslararası Lisansüstü Eğitimi Sanat ve Tasarım Sempozyumu'nda sunulan bildiri,* Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya. 20-51. https://www.academia.edu/37789000/%C3%87a%C4%9Fda%C5%9F_T%C3%BCrk_Resim_Sanat%C4%B1nda_K%C3%BClt%C3%BCrel_%C4%B0mge_Kullan%C4%B1m%C4%B1_olarak_Ke%C3%A7i_Teke

Misfeldt, W. (1968). The Theme of the Cock in Picasso's Oeuvre. *Art Journal*, *28(2)*, 146-165. doi:10.2307/775209.

Mistree, P. F. (t.y.). Birds, Animals and Symbols in Zoroastrianism, Know Your Religion. Mumbai. https://zoroastriansnet.files.wordpress.com/2008/11/birds-animals-and-symbols-in-zoroastrianism.pdf (Erişim Tarihi: 05.04.2021).

Mouth. (2019). Planetary Community Chicken Project. https://www.mouth.be/pcc (Erişim Tarihi: 18.03.2021)

Musées D'Angers. (t.y.a). Jean Lurçat, Liberté. http://musees.angers.fr/collections/oeuvres-choisies/musee-jean-lurcat-et-de-la-tapisserie-contemporaine/jean-lurcat-liberte/index.html. (Erişim Tarihi: 09.05.2021)

Musées D'Angers. (t.y.b). Liberté, Jean Lurçat. http://musees.angers.fr/fileadmin/plugin/tx_animuse/job_1141637-FicheLiberteLurcatWeb.pdf. (Erişim Tarihi: 09.05.2021)

Mustafa Ayaz. (t.y.) Metinler. http://mustafaayaz.net/pPages/pArtist.aspx?paID=541&section=550&lang=TR&periodID=&pageNo=1&exhID=0&bhcp=1 (Erişim Tarihi: 09.05.2021)

Mustafa Ayaz. (t.y.). http://mustafaayaz.net/pPages/pArtist.aspx?paID=541&section=120&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=0&exhID=0 (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Mustafa Diğler. (t.y.). Biyografya. https://www.biyografya.com/biyografi/12197 (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Mustafa Köseoğlu Resim Sergisi. (2005, Temmuz). Arkitera. https://v3.arkitera.com/v1/sanat/2005/07/haberler/hafta18-24/mustafakoseoglu.htm (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Mustafa Köseoğlu. (t.y.). Turkish Paintings. http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=1381 (Erişim Tarihi: 05.05.2021)

Mustafa Sönmez "Berobana Şarkısı". (2017). Ankara: Armoni Sanat Galerisi. https://docplayer.biz.tr/49743553-Mustafa-sonmez-berobana-sarkisi-28-ocak-23-subat-2017.html

Mustafa Sönmez. (t.y.). Sanatgezgini. https://www.sanatgezgini.com/marketplace/seller/profile/mustafa-sonmez (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Nahidi, K. (t.y.). Cubism in Iran - Jalil Ziapour and the Fighting Rooster Association, *Stedelijk Studies. 9,* 1-14. https://stedelijkstudies.com/wp-content/uploads/2019/12/Stedelijk-Studies-9-Cubism-in-Iran-Nahidi.pdf (Erişim Tarihi: 16.04.2021).

National Gallery of Art. (2021, 17 Mart). Katharina Fritsch's Hahn/Cock Given to National Gallery of Art by Glenstone Museum as a Symbol of Hope and Renewal. https://www.nga.gov/press/2021/fritsch.html (Erişim Tarihi: 26.04.2021)

Necati Seydi Ferahoğlu. (t.y.). Sanatgezgini. https://www.sanatgezgini.com/marketplace/seller/profile/necati-seydi-ferahoglu (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Necati Seydi Ferahoğlu. (t.y.). Turkish Paintings. http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=3751 (Erişim Tarihi: 05.05.2021)

Oğuz, S. E. (2011). "Toplum Bilimlerinde Kültür Kavramı", *Edebiyat Fakültesi Dergisi, 28 (2),* 123-139. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/613153 (Erişim Tarihi: 01.02.2021).

Orhan Peker. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt. 3, s. 1441). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi.

Orhan Peker. (2020, 09 Haziran). In*Wikipedi, Özgür Ansiklopedi.* https://tr.wikipedia.org/wiki/Orhan_Peker (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Orhanoğlu, H. (2010). *Sanat Eserinde İmgecilik ve Edip Cansever'in Şiirlerinde Gerçeküstücü İmgeler*, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi.

Osma, K. (2002). Altmış Beşinci Sanat Yılında Ferruh Başağa. *Anadolu Sanat (Şubat 2002)*, 112-120.

Osmanoğlu, Ö. (2018). *İstanbul Rum ve Ortodoks Kiliselerinde Epitafion İşlemeleri ve İkonografileri,* (Yüksek Lisans Tezi). Işık Üniversitesi, İstanbul.

Otto Dix. (2021, 15 Şubat). *InWikipedi, Özgür Ansiklopedi*. https://tr.wikipedia.org/wiki/Otto_Dix (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Önal, M. N. (2013). Muğla'da Alevi-Tahtacı Kültürü. *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 8(9),* 343-366. doi: 10.7827/TurkishStudies.4825

Öndin, N. (2011). *Gelenekten Moderne Türk Resim Estetiği(1850-1950)*. İstanbul: İnsancıl.

Özer, E. (2016). Aizanoi'dan Horozlu Mezar. *Art-Sanat Dergisi*. https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/780388 (Erişim Tarihi: 01.02.2021).

Özeskici, A. (2018). Canlıların Yaşam Alanlarına ve İnsan-Doğa İlişkisine Dair. *Yazılıkaya, 130*, 9-10. http://www.corumhaber.net/YAZILIKAYA/YAZILIKAYA-130.pdf (Erişim Tarihi: 24.02.2021)

Özkafa, F. (2017). Hayvan Tasvirli Hat Eserleri, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 6(5)*, 2299-2322. http://www.itobiad.com/tr/download/article-file/354202 (Erişim Tarihi: 27.04.2021)

Özlem, D. (2008). *Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi*. Ankara: Doğu Batı.

Özsezgin, K. (1993). *Plastik Sanatları Tarihi,* (Lisans Tamamlama Programı). Anadolu Üniversitesi/Açık Öğretim Fakültesi, Eskişehir.

Özsezgin, K. (1994). *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük*. İstanbul: Yapı Kredi.

Pablo Picasso. (2021, 20 Mayıs). In*Wikipedi, Özgür Ansiklopedi.* https://tr.wikipedia.org/wiki/Pablo_Picasso (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Parlayan, A. (Ed.). (2012). *50. Yıl Mehmet Aksoy Zamanın ve Mekanın Suretleri.* İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Pelvanoğlu, B. (2017). Pek Kronolojik Olmayan Hayatımız, Türkiye'de Modernleşme ve Sanat. İstanbul: Corpus.

Pera Müzesi, (t.y.). Jean-Léon Gérôme: Değişim Çağında Kültürel Etkileşimler. https://www.peramuzesi.org.tr/blog/jean-l%C3%A9on-g%C3%A9r%C3%B4me-degisim-caginda-kulturel-etkilesimler/1548

Pesen, A. (2012) *Mehmet Pesen Retrospektif 1956-2011.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Peters, J. P. (1913). The Cock. *Journal Of The American Oriental Society*, *33*, 363-396. https://www.jstor.org/stable/pdf/592841.pdf

Petrus und der Hahn. (t.y.), https://www.pius-kirchgessner.de/07_Bildmeditationen/2_Karwoche/Petrus.htm (Erişim Tarihi: 6.05.2021)

Popkin, M. L. (2012). Roosters, Columns, and Athena on Early Panathenaıc Prıze Amphoras: Symbols of a New Athenian Identity. Hesperia*: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens, 81(2),* 207-235. doi:10.2972/hesperia.81.2.0207. (16.04.2021).

Prof. Dr. İsmail Avcı. (t.y.). Işık Üniversitesi. https://www.isikun.edu.tr/i/cv/guzel-sanatlar-fakultesi/ismail-avci/html-cv/ismail-avci.htm (Erişim Tarihi: 10.05.2021)

Rauschenberg, R. (1976). *National Collection of Fine Arts, Smithsonian İnstitution*. Washington.

Reipka, J. (2006). *Münih Güzel Sanatlar Akademisi Dekanı Jale Yılmabaşar ve Sanatı*. Münih: Promat Basım.

Ressam Murat Havan Kimdir? (2014, 23 Mart). Kartal24. https://www.kartal24.com/34426-murat-havan-kimdir (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Robert Rauschenberg. (2021, 28 Şubat). *InWikipedi, Özgür Ansiklopedi*. https://tr.wikipedia.org/wiki/Robert_Rauschenberg (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Rona, Z. (1997). Mustafa Ayaz, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt. 1). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi.

Rosen, A. (2017). *Imagining Jewish Art*. Londra: Routledge.

Sahilli, S. (t.y.). 14.yy Bir Bizans El Yazmasında İsa'nın Çarmıhtan İndirilme Sahnesi. https://www.academia.edu/44215053/14_yy_Bir_Bizans_El_Yazmas%C4%B1nda_%C4%B0san%C4%B1n_%C3%87arm%C4%B1htan_%C4%B0ndirilme_Sahnesi (Erişim Tarihi: 28.04.2021)

Salik, R. (2017, 6 Ocak). Tarihi fotoğraflarda insanlar neden elini paltosuna sokar? *Milliyet*. https://www.milliyet.com.tr/ (Erişim Tarihi: 29.04.2021)

Sayar, M. (2015, 24.03). Mehmet Güleryüz Resminde Mekan. http://www.sanatatak.com/view/mehmet-guleryuz-resminde-mekan (Erişim Tarihi: 10.05.2021)

Sayın, Z. (2000). Beden ve İkizi: İmge ve Çifte Katlama, *Birikimler Dergisi, Mart-Nisan.*

Schick, İ. C. (2012). İslam Sanatında Tasvir Sorunu ve Hat Sanatı Örneği. *BİSAV Bülten, 79*, 59-60. https://www.bisav.org.tr/userfiles/yayinlar/BULTEN_79_.pdf

Schimmel, A. (1954). Dinde Sembolün Fonksiyonu Nedir, *A.Ü.İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Schneider, D. E. (1946). A Psychoanalytic Approach to the Painting of Marc Chagall, CCA, *College Art Journal, Winter, 6(2),* 115-124. Doi: 10.2307/773293

Schwab, G. (1979) *The Magic World of Ivan Generalic*. Introduction by Nebojsa Tomasevic. New York: Rizzoli.

Selçuk, H. (1963, 27 Mart). Paris'te 4 ressamla konuşma. Yön Gazetesi, s. 14. https://www.digitalssm.org/digital/collection/abidindino/id/1201/ (Erişim Tarihi: 08.04.2021)

Sevim, K. (2019). Gözün Sembolik Kullanımı ve Türk Seramik Sanatına Yansımalar, *İdil*, *64*. 1843-1855. https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1575883078.pdf (Erişim Tarihi: 03.03.2021).

Sezer, E. (2014). *Başkalaşmış Hayvan Resimleri*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi.

Spiller, H. (2012). Cock-A-Doodle. *Gastronomica, 12(1)*, 9-11. doi: 10.1525/gfc.2012.12.1.9 (Erişim Tarihi: 03.04.2021).

Stinckens A, Vereijken A, Ons E, Konings P, Van As P, Cuppens H, Moreau Y, Sakai R, Aerts J, Goddeeris B, Buys N, Vanmechelen K, Cassiman JJ. (2015). Art meets science: The Cosmopolitan Chicken Research Project. *Facts Views Vis Obgyn. 7(3),* 163-72. https://www.researchgate.net/publication/301295898_Art_meets_science_The_Cosmopolitan_Chicken_Research_Project (Erişim Tarihi: 15.04.2021).

Sumpor, S. (2014). *Ivan Generalic 1946-1961*, Hrvatski muzej naivne umjetnosti. Zagrep.

Şahin, H. (2016). Modern Sanatta Geleneğin Reddi, Akademık Sanat; *Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi,* 77-85. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/275271, (Erişim Tarihi: 03.03.2021).

Şen, E. ve Çölgeçen, Ş. (2021). Türk Sanatında Bir İmge olarak 'Horoz' Sembolü, *Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler Dergisi*, *4(4).* 335-353.

Şeref Bigalı. (t.y.). https://www.biyografya.com/biyografi/17606 (Erişim Tarihi: 01.07.2021)

Şirin, E. S. (t.y.). *Siyasi Rejimlerin Ve Sosyal Olayların Batı Sanat Üzerine Etkileri.* https://www.academia.edu/8963732/S%C4%B0YAS%C4%B0_REJ%C4%B0MLER%C4%B0N_VE_SOSYAL_OLAYLARIN_BATI_SANAT_%C3%9CZER%C4%B0NE_ETK%C4%B0LER%C4%B0

Tansuğ, S. (1982). Avni Arbaş-Bir Paris, Bir İstanbul. *Sanat Çevresi, 48,* 12. https://core.ac.uk/download/pdf/95046369.pdf (Erişim Tarihi: 08.04.2021)

Tansuğ, S. (1988). *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi.

Tansuğ, S. (1993). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi.

Tansuğ, S. (2006). *Resim Sanatının Tarihi*. İstanbul: Remzi.

Taşkent, A. (2012). –Arnold, Creswell ve Grabar Metinleri Bağlamında– İslam Sanatı ve Oryantalist Yaklaşımlar Üzerine Bir İnceleme I, *Sosyoloji Dergisi, 3 (24),* 155-181. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/4302. (Erişim Tarihi:12.03.2021).

Tekin, H. K. (2014). Çağdaş Türk Sanatının Değerlerinden Mustafa Ayaz ve Müzesi, *Zeitschrift für die Welt der Türken*, *6 (2),* 245-263. https://www.academia.edu/41975767/RESSAM_MUSTAFA_AYAZ, (Erişim Tarihi: 04.04.2021).

The Art Story Foundation. (t.y.). https://resources.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp-content/uploads/2012/02/ARTH208-4.5.6-Joan-Miro.pdf (Erişim Tarihi: 02.05.2021)

The Cock. (t.y.). Constantin Brancusi. http://www.constantinbrancusi.org/cock/ (Erişim Tarihi: 1.05.2021)

The Future of Hope. (2021). Planetary Community Chicken (PCC). https://www.thefutureofhope.org/about-our-foundation/projects/planetary-community-chicken-pcc-/ (Erişim Tarihi: 18.03.2021)

The Rooster. (2021). https://www.elysee.fr/en/french-presidency/the-rooster (Erişim Tarihi 1.05.2021)

The Surrealism Website. (t.y.). Wolfgang Lettl. https://surrealism.website/Lettl.html (Erişim Tarihi: 29.04.2021)

Tottoli, R. (1999). At Cock-Crow: Some Muslim Traditions About the Rooster. *Islam - Zeitschrift Fur Geschichte Und Kultur Des Islamischen Orients, 76*, 139-147. https://www.proquest.com/openview/69a07179adc9ba236a53d417f225ca0b/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1816825

Tunalı, İ. (2020*). Felsefenin Işığında Modern Resim*. Ankara: Fol.

Turani, A. (2006). *Farklı Bir İnsan ve Sanatçı: Şeref Bigalı.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi.* İstanbul: Remzi

Türkçe Bilgi. (t.y.). Çarkıfelek. https://www.turkcebilgi.com/%C3%A7ark%C4%B1felek (Erişim Tarihi: 17.04.2021)

Uysal G. (2011). Mağara Sanatı. *V. Ulusal Speleoloji Sempozyumu*, 18-20 Mart, İstanbul.https://www.researchgate.net/publication/291137009_Cave_Art_Magara_Sanati (Erişim Tarihi: 01.02.2021).

Uzdu, H. (2011). *Şerif Mardin'de Osmanlı Modernleşmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi.

Ülken, H. Z. (2019). Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Üstünipek, Ş. (2009). *1936-1950 Yılları Arası Güzel Sanatlar Akademisi: Leopold-Levy ve Atölyesi,* Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Üstünipek, Ş. (2010, 29 Aralık). Ferruh Başağa (1914-2010) Yaşamı ve Sanatı Üzerine. http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=859 (Erişim Tarihi: 10.05.2021)

Üzüm, H. (2016). Mitra Her Yerde: Mitra Senkretizmi: Mitra'nın Greko-Romen ve Doğu İlahlarıyla Özdeşleştirilmesi, *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 10*, Ekim, 33-65. http://sosbilder.igdir.edu.tr/Makaleler/1553133249_03_Uzum_(33-65).pdf (Erişim Tarihi: 01.02.2021).

Vegder, J. (2017). Ancient Greek and Roman Art. Retrieved 5 May 2021, from https://printsofjapan.wordpress.com/category/ancient-greek-and-roman-art/

VisitMuseum, (t.y.). Rooster Altar. https://visitmuseum.gencat.cat/en/museu-d-arqueologia-de-catalunya-empuries/object/ara-del-gall

Walker. (t.y.). Katharina Fritsch. https://walkerart.org/collections/artists/katharina-fritsch (Erişim Tarihi: 01.05.2021)

Weaver, B. (t.y.). The Symbolic and Poetic Jean Lurçat. https://www.thelondonlist.com/culture/jean-lurcat (Erişim Tarihi: 09.05.2021)

Williams, R. (1977). *Culture and Society: 1780-1950.* Middlesex: Penguin.

Wood, R. (2014). Cock Throwing a Blood Sport. https://www.topendsports.com/sport/extinct/cock-throwing.htm

Yayan, H. G. ve Kartal, B. (2018). Türk Mitolojisinde Yer Alan Sembollerin Ali Ertuğrul Küpeli'nin Eserlerine Yansımaları, *Social Scıences Studies Journal, 4(19).* 1996-2009. http://www.sssjournal.com/Makaleler/1970135579_6_419.ID593%20Yayan&Kartal_1995-2009.pdf (Erişim Tarihi: 01.02.2021).

Yazkaç, P. (2018). Turgut Zaim'in Resimlerinde; Anadolu Folklorü Ve Yörük Yaşamı Üzerine Bir Değerlendirme, *İdil, 7(48),* 1031-1041. doi: 10.7816/idil-07-48-13

Yeşilyurt, T. (1991). Bir Ressam Mustafa Ayaz, *Karşı Edebiyat,Sanat, Düşün Dergisi, 55,* 17.

Yetgin, A. (2013). *Erol Akyavaş'ın Gelenekle Somutlaşan Resimlerinde Karşılaştırmalı Kompozisyon Çözümlemeleri*, Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.

Yıldırım, C. (2018). Arnolfi'nin Düğünü'nde Nesne Simgeciliği Üzerinden Gizemli İnisiyasyon'un Analojisi, *Yıldız Journal Of Art And Design*, *5(2),* 2018, 1-14. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/615726 (Erişim Tarihi:12.03.2021).

Yılmabaşar, J. (1980). *Jale Yılmabaşar Seramikleri, Yöntemleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Yılmabaşar, J. (2018). Cumhuriyet Tarihinin İlk Kadın Seramik Profesörü; Jale Yılmabaşar, *Denge, 14(53),* 48-55. http://sed.maestro-tr.com/denge_53.pdf (Erişim Tarihi: 10.05.2021)

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat.* Ankara: Ütopya.

Yılmaz, S. (2011). *Marc Chagall'ın Dinsel Konulu Vitrayları*. Yüksek Lisans Tezi Ankara Üniversitesi.

Yrd. Doç. Dr. Yunus Güneş. (t.y.). Işık Üniversitesi. https://www.isikun.edu.tr/i/cv/guzel-sanatlar-fakultesi/yunus-gunes/html-cv/yunus-gunes.htm (Erişim Tarihi: 11.05.2021)

Zencirci, D. E. (2012). Otto Dix Ve " Der Kreig" Gravür Sergisi, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 22,* 31-41. https://docplayer.biz.tr/26436456-Otto-dix-ve-der-krieg-gravur-serisi.html, (Erişim Tarihi: 03.03.2021).

Zeybek, H. (2017). *Modern Sanatta İfade ve Yapıt.* Doktora Tezi, Yakındoğu Üniversitesi.

Zeyrek, N. İ. (2016). Gelenekçi Ekolün Bakış Açısına Göre Sembol, Simge ve İşaret'in Temsil Kategorileri, *U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *20(31).* 195-211. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/274743 (Erişim Tarihi: 01.02.2021).

Zeytinoğlu, E. (2020, Aralık). Mehmet Resul Kaçar. https://www.galeri77.com/sanatci_detay.asp?sanid=38 (Erişim Tarihi: 19.04.2021)

Zorica, V. (2007). Legend of the Picoks. *Croatian Journal Of Ethnology And Folklore Research, 44(2),* 11-25. https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=41276&lang=en

EKLER

EK A: SANATÇI ÖZGEÇMİŞLERİ

CONSTANTIN BRANCUSI (1876-1957)

Constantin Brancusi, 19 Şubat 1876'da Romanya'nın Hobitza kentinde doğan Brancusi. 1894'ten 1898'e kadar Craiova'daki Scoala de Meserii'de (Sanat ve El Sanatları Okulu) ve 1898'den 1902'ye kadar Bükreş'teki Scoala Natzionala de Arte Frumoase'de (Ulusal Güzel Sanatlar Okulu) sanat eğitimi almıştır. 1904'te taşındığı Paris'te sanatsal üretimine devam etmiştir. 1905'te Ecole des Beaux-Arts'a kaydolmuştur. Brancusi, 1907'de Auguste Rodin'in atölyesinde de onunla birlikte çalışmıştır ancak sonrasında "Geleneksel heykel modunu izleyerek hiçbir şey vermediğimi hissettim" inancıyla heykeltıraşla yollarını ayırmıştır. "Büyük ağaçların gölgesinde hiçbir şey yetişmez." mottosu da ayrılma kararı sürecinde belirleyici olmuştur.

1907'den kısa bir süre sonra Brancusi olgunluk döneminde soyutlanmış formları kullanmaya ve doğrudan oyma ile heykel yapmaya başlamıştır. Çalışmaları geliştikçe, Brancusi Parisli avangardın içine dahil olmuşsa da hbir zaman organize bir sanat hareketinin üyesi olmamıştır. 1913'te Brancusi'nin beş heykeli New York'taki Armory Show'a dahil edilmiştir.

1935'te Brancusi, Romanya'nın Targu Jiu kentinde bir savaş anıtı yapmakla görevlendirilmiş, bunun için Sessizlik Masası, Öpücük Kapısı ve anıtsal bir Sonsuz Sütun içeren heykelsi bir seri tasarlamıştır. Proje, Brancusi'nin sanatı için en önemli olan endişeleri somutlaştırmıştır: estetik formun idealleştirilmesi; mimari, heykel ve mobilya entegrasyonu; ve ruhsal düşüncenin şiirsel çağrışımı. 1938'den sonra Brancusi

Paris'te çalışmaya devam etmiştir Son heykeli olan alçı Grand Coq, 1949'da tamamlandı. Takip eden yıllarda, çeşitli eserler ve yaşadıkları mekanlar arasında dinamik diyaloglar yaratmaya olan ilgisini özetleyen projelerine stüdyosunda devam etmiştir. 1955'te Brancusi'nin çalışmalarının ilk retrospektifi, Philadelphia Sanat Müzesi'ne gitmeden önce New York'taki Solomon R. Guggenheim Müzesi'nde yapılmıştır. Brancusi, 16 Mart 1957'de Paris'te ölmüştür. (“ Constantin Brancusi”, t.y.)

PABLO PICASSO (1881-1973)

1881’de Málaga, İspanya’da dünyaya gelen Picasso sanata düşkün bir aileden gelmiştir. Küçük yaşta resim yapmaya ressam olan babası tarafından yönlendirilmiştir. Resim yeteneği kısa sürede keşfedilince 1895'te Güzel Sanatlar Okulu'na girmiş eserleri İspanyol bir dergi olan Juventut'ta yayınlanmıştır.

1900'de ilk kez Paris'e gittiğinde 1901-04 arasındaki 'Mavi Dönem' olarak tanımlanan ilk dönem yapıtlarında sıradan insanların, sirk palyaçolarının, akrobatlarının resimlerini yapmıştır.

Picasso, Georges Braque ile kübizmin temellerini atmış sayılmaktadır. 1907'den 1914'e kadar kübist olarak adlandırılan tarzda tablolar yapan sanatçının resmettiği nesneler geometrik formlar oluşturacak şekilde basitleştirilmiş yahut geometrik şekillere bölünmüştür. Kübizmin bir diğer özelliği de uzaydaki üç boyutlu bir cismi iki boyutlu yüzeye aktarma çabasıdır. Bu amaçla Picasso, şekilleri yanal yüzeylerine bölüştürüp her birini iki boyutlu yüzeyde göstermeye çalışır. Yine bu nedenden portrelerindeki insanların hem profili hem de önden görünüşü görülmektedir.

20'li yılların başında klasisizme geri dönen sanatçı eserlerinde ayrıca mitolojiden de esinlenmiştir. Picasso tanınan en üretken sanatçıdır. Guiness Rekorlar Kitabı'na göre, toplam resim, 100,000 baskı, 34,000 kitap resmi ve 300 heykel ve birçok seramik ve çizim üretmiştir.

Bir genelevdeki beş hayat kadınını gösteren ve Kübizm akımının en önemli örneklerinden biri olarak görülen ünlü eseri Avignonlu Kadınlar, Fransa'da 1907 yazında çizilmiştir.

En tanınmış eseri Alman hava kuvvetlerinin Guernica kasabasını bombalamasını anlatan Guernica adlı eseridir. Resim 1937'de yapılmıştır. Bu resim şu anda Madrid'de Reina Sofía Müzesinde bulunmaktadır. Picasso, bir sergisi sırasında kendisine, "Bu resmi siz mi yaptınız" diye soran bir Alman generaline, "Hayır, siz yaptınız" cevabını

vermiştir. Bu resim Picasso'nun savaşa ve Guernica'nın bombalanmasına karşı duyduğu güçlü nefreti anlatmaktadır. Resimdeki insan ve hayvan figürleri acı, hüzün ve savaşa karşı duyulan nefreti yansıtmaktadır.

Sanatçı, ressamlığının yanında yazar ve şair olarak da gündeme gelmiştir. 1973'te hayata veda eden sanatçı 20. yüzyılın en önemli sanatçılarındandır. ("Pablo Picasso", 2021)

JOAN MİRO (1893-1983)

Joan Miró Ferra, 1893'te İspanya, Barselona'da dünyaya gelmiştir. 14 yaşında Barselona'da La Lonja's Escuela Superior de Artes Industriales y Bellas Artes (Güzel Sanatlar ve Endüstriyel Sanatlar Okulu)'na katılmış, 3 yıllık sanat eğitimi sonrasında, burada memur olarak göreve başlamıştır. Daha sonra sanat çalışmalarına devam edebilmek için bu görevi bıraktı ve 1912-1915 yılları arasında Barselona'daki Francesc Galí's Escola d'Art isimli sanat okuluna devam etmiştir. Galeri sahibi olan José Dalmau'nun teşvikiyle ilk sergisini Barselona'da 1918 yılında açmıştır.

1920 yılında Paris gezisi sırasında Pablo Picasso ile tanışan Miro bundan sonra zamanının yarısını Paris'te geçirmeye başlamış ve burada tanıştığı Max Jacob, Pierre Reverdy, ve Tristan Tzara ile Dada hareketine katılmıştır. Paris'teki ilk sergisi 1925'te Galeri Pierre'de büyük bir sürrealist hareket olarak yankı bulmuştur.

1936'da iç savaş sebebiyle İspanya'yı terk etmek zorunda kalmış, 1941'de geri dönmüştür. Aynı yıl New York, The Museum of Modern Arts'da ilk büyük retrospektif sergisini açmıştır. Miro, Josep Lloerns y Artigas'la birlikte seramik çalışmalarına başladı bununla beraber baskı alanına da ilgi göstermiştir. 1954-1958 yılları arasını bu iki konuya konsantre olarak geçirdi. 1954'teki Venedik Bienali'nde grafik dalında büyük ödüle layık görülmüş ve çalışması bir sonraki yıl Kassel'de yapılan ilk Documanta Fuar'ına dahil edilmiştir. 1958'de Paris UNESCO Binası'ndaki eseri ile Uluslararası Guggenheim Ödülünü almış, sonraki yıl tekrar resim yapmaya başlamış ve , 1960 yılında heykeltıraşlığa da başlamıştır. Miro'nun retrospektifleri, Paris, Musée National d'Art Moderne ve Grand Palais'de yer almıştır.

Miro, 25 Aralık 1983'te İspanya'nın Palma de Mallorca şehrinde hayata gözlerini kapamıştır. ("Joan Miro", 2021)

OTTO DIX (1891-1969)

1891’de Almanya’da Untermhaus'ta doğan Wilhelm Heinrich Otto Dix, ressam ve gravürcüdür. . Weimar Cumhuriyeti'ndeki sosyal hayat hakkında yaptığı sert ve acımasız betimlemelerle tanınan Dix, George Grosz ile birlikte Yeni Nesnellik (Neue Sachlichkeit) akımının öncülerinden biri olmuştur. İlkokul öğretmeninin de destekleriyle resim alanına yönelen sanatçı 1906 ile 1910 yılları arasında ressam Carl Senff'in çırağı olmuş ve ilk manzara resimlerini o senelerde çizmiştir. 1910 yılında ise Dresden Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiştir.

I. Dünya Savaşı başladığında, Dix gönüllü olarak Alman ordusuna katılmış, Dresden'deki sahra topçu sınıfında görev almıştır. Savaş bittiğinde Alman ordusuna yaptığı katkılardan ötürü madalya almıştır.Dix, savaşta gördüklerinden çok etkilenmiş ve ileriki günlerde bu tecrübelerini kabus olarak nitelendirmiştir. Yaşadığı travmatik deneyimler ileriki yıllardaki çalışmalarını da etkilemiştir. 1919'da çalışmalarında dışavurumculuk akımının etkileri görülmeye başlanmıştır. 1920'de George Grosz ile tanışmış, Dada akımından esinlenerek oluşturduğu çalışmaları Berlin'deki ilk Dada Festivali'nde sergilenmiştir. Aynı sene Darmstadt'taki Alman Dışavurumcuları sergisine de katılmıştır.

1924'ten itibaren zamklı boyayla yapılmış alt resim üzerine ince bir cila kullanarak geliştirdiği fazlasıyla gerçekçi tablolarıyla ilgi çekmiş, 1925'te Mannheim'de açılan Yeni Nesnellik sergisinin en önemli katılımcılarından biri olmuştur. Dix bu eserlerinde tıpkı kendisi gibi eski bir asker olan arkadaşı Grosz gibi çağdaş Alman toplumunu eleştirmiş, genellikle fahişelik, vahşet, yaşlılık ve ölüm gibi hayatın kasvetli yanlarını çizmiştir.

En çok bilinen eserleri arasında 1928 yılında yaptığı triptik olan Metropolis gelir. Ressam bu çalışması, savaş zamanında finansal zorluklar yaşanmasına rağmen durmak bilmeyen bir cümbüş içinde olmakla suçladığı Alman Weimar Cumhuriyeti'ndeki ahlaksızları aşağılayan bir portredir. Naziler Almanya'da güç kazandığında pek çok önemli Alman ressam gibi Dix'in de dejenere sanat yaptığını söylemişler ve ressamı Dresden Akademisi'ndeki öğretmenlik görevinden almışlardır. 1939 yılında Adolf Hitler'e karşı bir gruba üye olmaktan tutuklanmış ve bir süre sonra serbest bırakılmıştır. Dix’in savaştan sonraki çalışmaları dini alegoriler veya savaş sonrası acıların betimlemelerini içermiştir. Ressam 1969 yılında Almanya'nın Singen kentinde vefat etmiştir. (“Otto Dix”, 2021)

JEAN LURÇAT (1892-1966)

1892'de Fransa'nın Bruyeres kentinde doğan ressam ve dokuma sanatçısı olan Lurçat goblen de denilen duvar halılarını çağdaş popülerliğe geri getirme konusunda öncü isimlerden biri olmuştur. Çalışmaları genellikle doğa, hayvanlar ve kozmos gibi tekrar eden motifler içerirken zamanla giderek daha iddialı ve ayrıntılı hale geldi. En ünlü eserlerinden biri olan Dünya Şarkısının Sekizinci Gobleni (1957–1966), antik dünyanın efsanevi figürlerinin bütün bir kozmolojisini tasvir etmektedir. Henri Matisse , Paul Cézanne ve Pierre-Auguste Renoir'in yer aldığı Académie Colarossi'de okumuştur.1915'te Zürih'teki ilk sergisinden sonra 1917'de Filles Vertes ve Soirée dans Grenade isimli ilk duvar halılarını tamamlamıştır. 1920'lerde sanatçı, Avrupa, Kuzey Afrika ve Asya'nın bazı bölgelerini dolaşmış, yol boyunca duvar halıları yapmış ve Sovyet Rusya'da sergilenen ilk Batılı sanatçılardan biri olmuştur. Lurçat, 6 Ocak 1966'da Fransa'nın Saint-Paul de Vence kentinde ölmüştür. ("Jean Lurçat", t.y.)

MARC CHAGALL (1887-1985)

Marc Chagall, 1887'de günümüz Beyaz Rusya'sında, Vitebsk yakınlarındaki Liozne'de Moishe/Marc Shagal olarak doğmuştur. Chagall uluslararası üne sahip bir Rus-Fransız-Yahudi sanatçısıydı ve tartışmasız 20. yüzyılın en etkili modernist sanatçılarından biriydi. Ressam, kitap illüstratörü, seramikçi, vitray ressamı, sahne dekoru tasarımcısı ve duvar halısı yapımcısı olarak sanatsal üretimlere imza atmıştır. Chagall'ın Hasidik Yahudi ebeveynleri ile schetl'deki erken hayatı, hayatı boyunca çalışmaları üzerinde güçlü bir etkiye sahip olmuştur. Gittiği her yerde bir Rus mistisizmi ve dini köklerine yönelik içsel bir anlayış ve sempati taşımıştır. Yeni fikirlere açık olmasına ve erken dönem savunucusu olduğu modernist üslubun birçok unsurunu kucaklamasına rağmen, erken yaşamının hayalleri ve gerçekleri, estetiğinin özünü oluşturmuştur. İlk çalışmalar, kendisinin ve ailesinin karşılaştığı zor hayata rağmen mutlu bir çocukluk geçirdiğini göstermektedir.

1906'da Chagall, Rus sanat dünyasının merkezi olan St. Petersburg'a taşınmış. 1908-1910 yılları arasında Zvantseva Çizim ve Resim Okulu'nda Léon Bakst ile çalışmıştır. Paris o zamanlar modern sanat dünyasının merkeziydi. 1910'da modern sanat dünyasının merkezi olan Paris'e taşınan Chagall orada Kübizmle tanıştı. Paris'te, Modigliani ve Delaunay gibi birçok etkili Parisli bohemle tanışmış, Kübizm öğeleriyle

ve örneğin fütürizm ve orfizm gibi yeni eğilimlerle ilgilenmeye başlayıp, bu eğilimleri resmine dahil etmiştir. Chagall'ın çalışmalarındaki duygusal tuhaf figürler ve motifler yelpazesi, André Breton'u da çok etkilemiştir. Resimlerindeki uhrevi, doğaüstü dokunuşların bazılarının sürrealizmi önceden temsil ettiği söylenmiştir. Chagall'ın bu dönemdeki çalışmalarına, elbette, 'Savaş'ta görüldüğü gibi savaş ve ölüm hakkındaki düşünceleri egemendi, ancak aynı zamanda Vitebsk'teki günlük yaşamına, Fiddler'a ve Bella'ya olan sevgisine bir nostalji de vardı. La Mariée ve The Promenade olarak çalışıyor. Savaş sırasında Yahudilere yönelik zulmün kötüleşmesine tanık olması, onu bir dizi derin dini resim yaratmaya da yöneltti. Rusya'da Chagall, itibarı açısından oldukça başarılı oldu, bir dereceye kadar uluslararası önbellek kazandı, ancak yalnızca finansal olarak kazındı, çalışmalarını sergiledi, kitapları resimledi ve duvar resimleri ve sahne setleri tasarladı. Sonunda, 1923'te Chagall, karısı Bella ile Paris'e döndü. Chagall, yüksek itibarlı bir ressam ve illüstratör olarak ünü arttıkça tüm dünyayı dolaştı. İncil, Gogol'ün 'Ölü Canlar' ve 'La Fontaine'in Masalları' gibi eserler için gravürler yarattı ve daha sonra en iyi illüstrasyonları olarak kabul edildi. Avrupa'yı, Filistin'i ve Orta Doğu'yu dolaşarak, kendisinin arketipsel Yalnızlık olarak gördüğü kişisel görüşünü pekiştirdi. İkinci Dünya Savaşı'nın korkunç olayları Chagall'ı tehlikeye attı. 1937'de Nazi yetkilileri, Partinin yoz olduğunu düşündüğü eserleri Alman müzelerinden temizledi. Mart 1939'da, Marc Chagall, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Piet Mondrian ve Franz Marc dahil olmak üzere modern sanatçıların binden fazla resmi ve yaklaşık dört bin suluboya ve çizimi, Berlin'deki bir itfaiyenin avlusunda yakıldı. Yüksek profilli bir Yahudi olarak, Naziler tarafından hayatları tehlikede olan sanatçılar listesine alındı ve neyse ki 1941'de Amerika'ya kaçtı. Chagall ve Bella, Almanya'nın Sovyetler Birliği'ni işgal etmesinden bir gün sonra New York'a geldi. New York'ta, Chagall sudan çıkmış bir balıktı, ancak yine de dili henüz konuşmadığı burada sanatsal bir yaşam kurmayı başardı. Mondrian ve Breton ile dostluklar kurdu ve Henri Matisse'in oğlu tarafından temsil edilen başarılı sergiler düzenledi. Ayrıca bale 'Aleko' için büyük, dramatik ve güzel setler tasarladı. Büyük sanat, doğanın bittiği yerden başlar. ” - Marc Chagall Ancak savaş, Chagall için son derece karanlık bir dönemdi. Memleketi Vitebsk'in yok edilmesi ve toplama kamplarıyla ilgili haberler onu derinden ve derinden sarstı. Bella'nın 1944'te ölümü üzüntüsünü katladı. Amerika Birleşik Devletleri asla onun evi olmadı ve 1947'de Fransa'ya döndü. Resim yapmaya devam etti ve ayrıca vitray pencerelerde büyük başarı elde etti, önce Kudüs'teki Hadassah Üniversitesi Tıp Merkezi için bir

komisyonu, daha sonra dünyanın dört bir yanından komisyonları tamamladı. Renkleri ve sembolizmi ustaca kullanması şiddetle övüldü. Picasso bir keresinde Matisse öldüğünde, rengin ne olduğunu gerçekten anlayan tek kişinin Chagall olacağını belirtmiş ve tuvallerinin sadece bir araya getirilmediğini, gerçekten boyandığını da eklemiştir.

Chagall, kariyeri boyunca, Kübizm, Fovizm, Sembolizm, Sürrealizm, Orfizm ve Fütürizm dahil olmak üzere birçok modern sanat okulundan unsurları birleştirmiştir. Yine de, çalışmaları daha derin seviyelerde yankılanan, lirik bir duygusal estetik, müzik ve kültür, derin, içsel bir Yahudi mirası anlayışı ortaya çıkarmıştır. 1985 yılında Chagall öldüğü Fransa'da toprağa verilmiştir. (“Marc Chagall, and his paintings”, t.y.)

ÉDOUARD PIGNON (1905-1993)

Édouard Pignon 1905 yılında Bully-les-Mines'de (Pas-de-Calais, Fransa) doğmuştur. Zorluklarla geçen çocukluğunda 1920'den 1927'ye kadar bir madende, daha sonra bir fabrikada çalışmıştır. 1927'de Paris'e taşınmış ve Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda ve İşçi Üniversitesi'nde eğitimine başlamıştır. İlk kişisel sergisi 1939'da (Paris) yapılan Édouard Pignon, 1933'te Komünist Parti'ye katılmıştır. İkinci Dünya Savaşı sırasında direnişin üyesi olmuştur. Edouard Pignon, kariyeri boyunca, gerçekliği bastırmak için soyut sanatı suçlayarak, kararlı bir şekilde figüratif bir resim uygulamıştır. Ancak resimlerinin konuları, " sosyalist gerçekçiliği " uygulamadan, genellikle onun politik bağlılığını uyandırmıştır. Pignon, seri halinde resim çalışmalarını (horoz dövüşleri, buğday iticileri, dalgıçlar vb.), tablolar, sulu boyalar, dev seramik-heykeller üretmiştir. Édouard Pignon, herhangi bir harekete veya akademiye bağlılığı reddetmiş, sanatsal üslup olarak özgürlüğü tercih etmiştir. Her zaman akıntıya karşı olan sanatçı, öncelikle bir renkçi olmuştur. Eserleri Fransa'daki ve yurtdışındaki çoğu büyük müzede sergilenmektedir. Marles-les-Mines'de bir müze oluşturmaya yardımcı olmak için, kırk resmini, çizimlerini ve litografilerini ve ayrıca belli bir dönem atölye arkadaşlığı yaptığı Picasso'nun eserlerini bağışlamıştır. Edouard Pignon 1993 yılında La Couture-Boussey'de (Fransa) hayata veda etmiştir. (“Edouard Pignon”, t.y.b)

IVAN GENERALİC (1914-1992)

21 Aralık 1914'te Hırvatistan'ın Podravina bölgesindeki küçük bir köy olan Hlebine'de doğan Ivan Generalic, en büyük Hırvat naif sanat ressamı ve bu yüzyılın en büyük dünya ressamlarından biridir. İlkokulda en çok resim derslerini seven sanatçının amcasının dükkanındaki kağıt torbalara yaptığı kurşun kalem çizimler ilk eskizleriydi. Bu çizimlerin o zamanlar (1930) bir sanat akademisi öğrencisi olan Profesör Krsto Hegedusic tarafından görülmesinin ardından Ivan'ın 1931'de Zagreb Sanat pavyonundaki ilk halka açık sergisi gerçekleşmiştir. 1945'te ULUH'a (Hırvat sanatçılar derneği) üye olan sanatçının 1953'te yaşadığı Paris'te de sergisi açılmıştır .Keskin politik yorumlarla birleştirdiği, kırsal çiftlik yaşamının son derece stilize, canlı ve neredeyse halüsinasyonlu manzaralarıyla bilinen Generalic, eserlerini, bir cam levhanın arkasına yağlıboya uygulayarak, parıldayan, ekran benzeri bir kalite yaratarak yapmıştır. Görüntüleri anakronizmlerle dolu, animasyon benzeri dizilimlerle donatılmış manzaralar veya arkaik Hırvat ülkesinin ortasında ortaya çıkan çağdaş mimariden oluşmuştur. Sanatçı, yaşamı boyunca önemli başarılar elde etmiş ve Franjo Mraz ve Franjo Filipovic'in de dahil olduğu sanatçılara nesiller boyu ilham vermiştir. 1992'de Hırvatistan'ın Koprivnica kentinde ölmüştür. (“Ivan Generalic biography”, 2009)

WOLFGANG LETTL (1919-2008)

Wolfgang Lettl 1919’da Almanya'nın Augsburg şehrinde doğmuştur. İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle Alman ordusuna katılmış ve 1940'ta Alman işgali altındaki Paris'e iletişim subayı olarak gönderilmiştir. Savaş bittikten sonra Augsburg'a dönmüş ve kendini bir sanatçı olarak geliştirmeye çalışmış, portreler ve manzaralar üzerinde çalışmıştır.1950'de sürrealist tarzını geliştirmeye yönelmiş ve 1960'ların başında hatırı sayılır miktarda eser biriktirmiş ve Münih'teki 1963 Büyük Sanat Sergisine katılmaya davet edilerek tanınmıştır. Bundan sonra birçok kişisel sergi açmıştır.

1992'de Gerçeküstü Sanatın Teşviki Derneği olan 'Verein zur Förderung surrealer Kunst e.V.'yi kurmuştur. Resimlerinin sanat piyasasına girmemesi, bir arada kalması ve halka ücretsiz olarak erişilebilir hale getirilmesi dileği doğrultusunda, 1993

yılında Augsburg'da Lettl Atrium Gerçeküstü Sanat Müzesi kurulmuştur. Müze 2013 yılına kadar aktif olmuştur. Sanatçı 2008 yılında vefat etmiştir.

ROBERT RAUSCHENBERG (1925- 2008)

Robert Rauschenberg, Amerikan ressam, heykeltıraş, fotoğrafçı, baskıcı ve performans sanatçısıdır. 1925'te Texas'ta dünyaya gelen sanatçının herhangi bir akımın parçası sayılamayacak derecede bireyselci olduğu iddia edilse de soyut dışavurumculuk ile pop sanatı arasında köprü vazifesi görmüş olduğu söylenebilir.

ABD'de sanata temsil olgusunu geri döndürmüştür. Geliştirdiği birçok yeni teknik ve yöntem, ondan sonraki kuşakların genç sanatçıları tarafından da kullanılmıştır.

Rauschenberg'in tarzı bazen, arkadaşı Jasper Johns ile beraber Neo-dada olarak tanımlanır. Etkilendiği sanatçılar arasında Dada sanatçısı Kurt Schwitters, ressam ve renk kuramcısı Josef Albers ve kavramsal sanatın öncülerinden Joseph Beuys sayılabilir. Rauschenberg zaman zaman sanat ve hayat arasındaki aralıkta çalışmak istediğini ifade etmiş ve gündelik nesnelerle sanatsal nesnelerin ayrımını sorgulayacak eserler vermiştir. Bu açıdan Dada hareketinin öncülerinden Marcel Duchamp ile bağlantılı olduğu söylenebilir. Amerika'daki artan popülaritesini, Londra'daki Whitechapel Gallery'deki bir sergi ve ardından Merce Cunningham Dance Company ile gezerken ziyaret ettiği Venedik Bienali'ndeki eserlerinin sergilenmesi izlemiştir. Kariyerinin zirvesindeyken, 1964 yılında Bienal'in resim dalında birincilik ödülüne layık görülmüştür. Rauschenberg, araba lastiği, tenis topu, bisiklet lastiği, doldurulmuş keçi gibi nesneleri bir değişikliğe uğratmadan, çoğunlukla dışavurumculuğa yakın bir tarz kullanmak suretiyle boya ile kombine etmiş, resim ile kolaj ve asamblaj arasında yer alan eserler vermiştir. 2008 yılında Florida 'da ölmüştür. ("Robert Rauschenberg", 2021)

KATHARİNA FRİTSCH (1956-)

1956'da Almanya'nın Essen kentinde doğan Katharina Fritsch 1977'de Düsseldorf'taki Kunstakademie'de eğitim görmüştür. 2001 yılında Münster Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Profesörü olarak atanmış ve bu görevi 2010 yılına kadar sürdürmüştür. Halen Kunstakademie Düsseldorf'ta Heykel Profesörü olarak görev

yapmaktadır. Katharina Fritsch, tanıdık nesneleri sarsıcı ve esrarengiz bir duyarlılıkla canlandıran heykelleri ve enstalasyonlarıyla tanınmıştır. Eserlerinin ikonografisi, Hristiyanlık, sanat tarihi ve folklor dahil olmak üzere birçok farklı kaynaktan alınmıştır. 1980'lerin ortalarında, gerçek ölçekli bir fil gibi gerçek boyutlu çalışmalarla ilk kez uluslararası ilgi görmüştür. Fritsch'in sanatı genellikle müze ziyaretçilerinin psikolojisi ve beklentileriyle ilgilidir. Fritsch ilk heykellerini 1979'da sergilemiştir. Uluslararası atılımı 1984'te Düsseldorf'un 'Von hier aus' (Buradan Sonra) sergisinde gelmiş, 1988'de Kunsthalle Basel'de ve 1997'de Museum für Gegenwartskunst'ta sergiler açmıştır. ABD'deki ilk büyük sergisi 1993'te Dia Center for the Arts'ta düzenlenmiş, 1995'te Jean-Christophe Ammann'ın küratörlüğünü yaptığı Venedik Bienali'ndeki Alman Pavyonu'nda sanatçılar Thomas Ruff ve Martin Honert ile birlikte Almanya'yı temsil etmiştir. Çalışmaları o zamandan beri San Francisco Modern Sanat Müzesi, Tate Modern ve Chicago Çağdaş Sanat Müzesi'nde sergilerin yanı sıra Kunsthaus Zurich ve Deichtorhallen'de (2009) bir araştırma sergisinin konusu olmuştur. 2012 yılında, Chicago Sanat Enstitüsü'ndeki Bluhm Family Terrace'da çalışmalarının bir sergisi kurulmuştur. (“Katharina Fritsch”, t.y.)

KOEN VANMECHELEN (1965-)

Belçikalı sanatçı Koen Vanmechelen (1965), uluslararası üne sahip bir kavramsal sanatçıdır. Çalışmaları biyo-kültürel çeşitlilik, kimlik ve toplumun önemini araştırmaktadır. En çok, çeşitliliğin küresel kültürel ve genetik karışımı nasıl şekillendirebileceğine dair bir açıklama olarak farklı ülkelerden evcilleştirilmiş tavukları melezlediği Kozmopolit Tavuk Projesi (ÇKP) ile tanınır. Sanatçının proje etrafındaki bilimsel işbirlikleri ona 2013 yılında aldığı Altın Nica Hibrit Sanat ödülü de dahil olmak üzere sayısız ödül kazandırmıştır. Vanmechelen, çalışmalarını hemen hemen her kıtada sunmuş ve Venedik Bienali'ne düzenli olarak katkıda bulunmaktadır.

Vanmechelen'in sanat eseri, Cosmopolitan Chicken'ın kendisi kadar çeşitli ve melezdir: tablolar, çizimler, fotoğrafçılık, yenilikçi 3D teknikleri, video, enstalasyonlar ve ahşap heykellerin eşsiz bir karışımıdır. Bunların hepsi Vanmechelen'in sanatın topluma ait olduğu ve insanlarla etkileşime girdiği inancından kaynaklanmaktadır. Sanatçının devam eden başlıca projeleri, tutarlı bir topluluk odağına sahiptir: Sanat temelli küresel bir çocuk hakları projesi olan Cosmogolem; Gelişmekte olan bir dünya doğurganlık projesi olan Yürüyen Yumurta; Ve 1. Dünya

Savaşı'nı anma projesi olan Combat. 2011 yılında, bu çalışmaları destekleyen vakıflar, Açık Çeşitlilik Üniversitesi adı verilen yeni bir enstitüde gruplandırılmıştır. Vanmechelen, 2016 yılında Planetary Community Chicken (PCC) projesini başlattı. Yeni melez dünya çapında yetersiz hizmet alan topluluklara tanıtılırken, MOUTH vakfı girişimin sürdürülebilir kalkınma yönlerine öncülük ediyor. MOUTH, biyokültürel çeşitliliğin uygulamalarını ve etkilerini araştırmak için sanat, bilim ve insanları bir araya getiren, kar amacı gütmeyen bir kuruluştur. Vanmechelen, çalışmalarını ABD'den Çin'e ve İzlanda'dan Senegal'e kadar hemen hemen her kıtada sunmuştur. Belçika'da eserleri birçok müze ve mekanda sergilenmiştir. Vanmechelen, Belçika'nın kuzeydoğusundaki Meeuwen-Gruitrode'de yaşamaktadır. 2017'den beri sanatçı, İsviçreli mimar Mario Botta tarafından inşa edilen yeni stüdyosu Labiomista'da çalışmaktadır. Genk'te eski bir halk hayvanat bahçesinin arazisinde yer alan Labiomista, 2018 baharında halka açılmıştır. Sanatçının stüdyosunun yanı sıra bir kültür ve hayvan parkı ile Açık Çeşitlilik Üniversitesi de dahil olmak üzere bir eğitim ve araştırma merkezine ev sahipliği yapmaktadır.

JOANA VASCONCELOS (1971-)

1971 Fransa Paris doğumlu Joana Vasconcelos, Lizbon'daki Centro de Arte & Comunicação Visual'da okumuş, 2009 yılında Prens Henry Nişanı almıştır. Halen Lizbon'da yaşayan ve çalışan sanatçı [25 yıllık pratiği çizim ve filme uzanan anıtsal heykelleriyle tanınan çağdaş bir görsel sanatçıdır. Sanat ve zanaat konseptini 21. yüzyıla günceller ve gündelik nesneleri ironi ve mizahla birleştirir, kadınların durumunu, tüketim toplumunu ve kolektif kimliği sorgularken ev içi çevre ile kamusal alan arasında bir köprü oluşturur.

2005 yılında The Bride ile kadınların küratörlüğünü yaptığı ilk Venedik Bienali'nde uluslararası beğeni toplamış, ardından 2013'te Portekiz'i temsil eden bienalin ilk yüzen pavyonu olan Trafaria Praia geldi. 1,6 milyon ziyaretçi rekoru kıran 2012 sergisi, son 50 yılda Fransa'da en çok ziyaret edilen sergi olmuştur. 2018 yılında Vasconcelos'un retrospektifiyle, Guggenheim Bilbao Müzesi'nde sergilenen ilk Portekizli sanatçı olmuştur. 2020'de Vasconcelos, Boston , MA'daki Massachusetts Sanat ve Tasarım Müzesi'nde (MAAM) "Valkyrie Mumbet" adlı siteye özel büyük bir çalışma yarattı . Bu sergi onun Amerika Birleşik Devletleri'ndeki ilk kişisel sergisidir. ("Joana Vasconcelos", t.y.)

CEVAT DERELİ (1900-1989)

Atatürk'ün kültür ve sanat alanında başlatmak istediği yenilikler doğrultusunda Türk resmini geliştirmeleri amacıyla Avrupa'ya eğitim için gönderilen Güzel Sanatlar Akademisi öğrencilerinden biri olan Cevat Dereli 1900'da Rize'de doğmuştur. Resimle 1907-1914 döneminde İstanbul'da tamamladığı ilk ve orta eğitim sırasında ilgilenmeye başlamıştır. Paris'e gitmeden önce 1915-1924 yılları arasında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'nın atölyelerinde çalışmıştır. Öğrenci iken "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti" sergilerine katılmış ve diğer ressam arkadaşları ile birlikte 1922-1923'te "Yeni Ressamlar Cemiyeti"ni kuruluşunda yer almıştır. Devlet yarışmasını kazanarak devlet bursu ile Paris'e gitmiş, Paris'te Academie Julian'da Paul-Albert Laurens'in atölyesinde dört yıl çalıştıktan sonra 1928 yılında yurda dönerek Güzel Sanatlar Akademisi'nde Nazmi Ziya Güran'ın Atölyesi'nde asistanlık görevine başlamıştır. Paris'ten döndükten sonra 1929'da "Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Birliği"ne dahil olmuştur. 1933'te beş Türk ressam ve bir heykeltıraş tarafından kurulan D Grubu ressamları arasına sonradan katılmış ve onların karma sergilerine iştirak etmeye başlamıştır. İkinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin birincilik ödülünü kazanmış, bundan sonra yapılan her Devlet Resim ve Haykel Sergisi'ne katkıda bulunmuştur. 1939'da akademide İbrahim Çallı'nın Atölyesi'nde çalışmaya başlamıştır. CHP'nin düzenlediği "Ressamların Yurt İçi Gezileri" programı dahilinde 2 ay süreyle Sinop'ta bulunmuştur. Sonrasında da Çallı'nın emekliye ayrılmasıyla 1947'de aynı atölyede eğitimciliğini sürdürmüştür.

İlk resimlerinde empresyonizmin etkileri görülür. Kendi sanatını Türkiye'ye döndüğü 1928 yılında yaptığı "Boğaziçi", "Beylerbeyi Sırtlarından" gibi peyzajlar ile tanıtmaya başlamıştır. Bu yillardan sonra ta hayatının sonuna kadar Cevat Dereli'in işlediğį resim janrı olarak peyzaj resimleri yapıtları arasında baş yeri almıştır. Eserlerinde köy görünümleri ve köy yaşamı gibi genel konular yanında, Ürgüp, Kayseri, Sinop, Bursa, Gümüşhane gibi taşra şehirleri görüntüleri eserlerinde önemli yer tutmuştur. Ama ayni zamanda İstanbul'u da resimlerinde bulundurmuştur. Boğaz, Adalar gibi İstanbul'un doğal güzelliklerini figüratif anlayışta resimlerinde işlemiştir. Dolmabahçe, Beylerbeyi Sarayları gibi İstanbul'un anıtsal yapıları da Dereli'nin peyzaj resimlerinde yer almis konulardir. Fakat sonraki eserlerinde Türk minyatürlerinden de faydalanarak değişik bir üslûp kazandığı görülür. Bu eserlerde (Turgut Zaim ve Nurullah Berk gibi ressamlardan esinlenerek) Türk resim sanatının geleneksel

çizgilerine dayanan bir resim anlayışı ve stili oluşturmaya gayret etmiştir. Cevat Dereli 23 Temmuz 1989'da İstanbul'da ölmüştür.

TURGUT ZAİM (1906-1974)

1906'da İstanbul'da doğan Turgut Zaim'in çocukluğu, kendi deyimiyle "Osmanlı idaresinde bir bakıma muhafazakar, bir bakıma kozmopolit dalgalanmalar arasında ve birinci dünya savaşının bunalımlı yıllarında" geçti. İstanbul'da Kadıköy Saint Joseph Fransız Lisesi'nde ortaöğretimini tamamladıktan sonra Güzel Sanatlar Akademisi'nde İbrahim Çallı atölyesinde eğitimine devam etti. Geleneksel Türk sanatları, Uzakdoğu ve Çin sanatıyla ilgilendi. Öğrencilik yılları devam ederken Konya'da gezici resim öğretmenliği yapmıştır. Anadolu kültür ve sanatı üzerinde yapılan araştırmalara olan ilgisiyle paralel A. Gabriel'in fikirlerinden etkilenmiştir. Uzmanlık eğitimi için gittiği Fransa'da fazla kalamadan yurda dönmüş, Sivas öğretmen okuluna resim öğretmeni olarak atanmıştır. Burada çinko levhalar üzerine Anadolu'nun yaşamından esinlendiği konuları içeren ilk gravür çalışmalarını gerçekleştirmiştir. 1932'de Ankara'ya yerleşmiştir. Böylece Orta Anadolu'nun bozkır yaşamı, Yörükler, Avşarlar resimlerine büyük ölçüde girmeye başlamıştır. Batı anlayışından bütünüyle uzaklaşan sanatçının üslubu bu yıllarda biçimlenmiştir. 1939'da Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevleri aracılığıyla yürüttüğü yurt gezileri programı kapsamında Kayseri'ye giderek, köy insanlarının gündelik yaşantı sahnelerini anlatan kompozisyonlar gerçekleştirmiştir. Aynı yıl düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergisi yarışmasında ikincilik ödülünü kazanmıştır. Aynı yıl ilk kez düzenlenen Carl Elbert'in önerisiyle Milli Musiki ve Temsil Akademisi Tatbikat Sahnesi dekoratörlüğüne getirilen sanatçı emekli oluncaya değin bu görevini sürdürmüştür.

Yapıtlarında Anadolu görünümleri ve köy insanlarının yaşamını anlatan betimlemeler yapan sanatçı yer yer minyatürleri, yer yer halk resimlerini hatırlatan Gerçekçi sayılabilecek bir üslup geliştirmiştir. Anıtsal ifadeyi araştırdığı resimlerinde 1944-46 arasında figüratif kompozisyonların yanı sıra yer yer izlenimci renk duyarlılığının izlerini taşıyan yapıtlar oluşturmuştur. 1940 lardan başlayarak yapıtlarında Ortaoyunu ve Karagöz temalarını kullanmaya başlamıştır. 1957'de 18. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ikincilik, 1959'daki 19. sergide de birincilik ödülüne layık görülmüştür. 1960-69 arasında Yörükler konusunu işlediği eserlerindeki

figür gruplarında anıtsallık ve alegorik nitelik belirgindir ve bereket, kutsal güçler, insanın yaratıcılığı gibi simgeleri yansıtmak istemiştir. Kent yaşamını konu alan yapıtlarında da bayram yerleri, lunaparklar, kalabalık kent köşeleri özgün bir figüratif anlayışla tuvaline yansımıştır. Yapıtlarında çoğunlukla yağlıboya, sulu boya ve guaj tekniğini kullanmıştır. Turgut Zaim'in resmi, getirdiği yeni ve kapsamlı içerik ve buna bağlı biçim anlayışıyla, yakın dönem resim sanatımızda Batılı akım ve eğilimlerin paralelindeki gelişmelere bir karşı seçenek oluşturur. Anadolu gerçeği onun resminde sevimli ve iyimser bir popülarite kazanır. Folklorik öğeler öne çıkar ve yöresel kaygılar, şiirsel bir ifade çerçevesinde sunulur. (Özsezgin, 1994, s. 342-343) (Arslan, 1997, s. 1960)

FİKRET MUALLA (1903- 1967)

Fikret Mualla Saygı, 1903'te İstanbul'da doğmuştur. Saint Joseph Fransız Okulu'nda ve daha sonra bir süre Galatasaray Lisesi'nde okumuş, daha sonra mühendislik eğitimi almak üzere Almanya'ya gönderimiştir. Resme olan ilgisi ve yeteneğiyle kısa zamanda güçlü bir desen bilgisi edinmiştir. Başarılı resimlemeler, moda çizimleri ve gravürler yapmış, desenleri dönemin önemli Alman dergilerinde yayınlanmıştır. 1928'de alkol nedeniyle bir süre hastanede tedavi gördükten sonra Almanya'dan Fransa'ya geçerek, Paris'te Montparnasse ve Saint Germain gibi sanat çevrelerinde yaşamış ve Paris'te sürekli resim yapmıştır. André Lhote'un atölyesinde çalışan Hale Asaf'la tanışmasının da bunda rolü büyüktür. Fikret Mualla bir süre sonra maddi sorunlar nedeniyle Türkiye'ye dönmek zorunda kalmıştır. Geçimini sağlamak amacıyla Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı okullarda öğretmenlik yapmıştır, ancak kısa bir süre sonra bu görevinden istifa etmiştir. İstanbul'da operetler için kostümler çizmiş, Nazım Hikmet'in ı şiir kitabını resimlemiştir. Babasının ölümünden sonra tekrar Paris'te yaşamına devam etmiştir. Paris'te sanatıyla ilgilenen Madame Anglés'in de himayesinde çalışmalarını sürdürmüş, sergiler açmıştır. Fikret Mualla resimlerinin, konularını kahveler, sirkler ve sokaklar gibi Paris yaşamının ayrıntıları oluşturmuştur. Yaşamın gerçeklerini büyük bir içtenlikle renge ve biçime aktarmış, içinde yaşadığı bohem çevrenin insanını resmine konu olarak almıştır. Daha çok guvaş tekniğine yakınlık duyup bu teknikle çok hızlı çalışabilmiş olmakla birlikte, yağlıboyayı da suluboya ve guvaşı kullandığı ustalıkla kullanmıştır. Resmin kuramsal sorunları üzerine çalışmalar gerçekleştirmeyen sanatçı, çağdaş akımlara katılmamıştır. 1967'de

Fransa’da hayata veda etmiştir. 1974’te Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk’ün ilgilenmesiyle kemikleri Türkiye’ye getirilmiş ve Karacaahmet Mezarlığı’na gömülmüştür. (“Fikret Mualla Saygı”, t.y.)

FERRUH BAŞAĞA (1914-2010)

Ferruh Başağa 1914 İstanbul'da doğmuştur. Eğitim hayatına Kumkapı'daki Frerler Fransız Koleji'nin ardından 1922-1935 yılları arasında Yugoslavya'da orta ve teknik öğretimine (elektromekanik) devam etmiştir. 1936’da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne girmiştir. Nazmi Ziya, Zeki Kocamemi ve Lêopold Levy'nin atölyelerinde çalışmıştır.1940’ta Müstakil Ressamlar Derneği'nin üyeliğine alınmış, 1945’te ise Yeniler Grubu'na katıldı. İkinci Dünya Savaşı’ndan hemen sonra 1945’te İlk kişisel sergisini açmıştır. Aynı yıl Halk Partisi’nin düzenlediği yurt gezilerine katılmıştır.1971’de Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Vitray ve Mozaik Atölyelerini kurmak üzere öğretim görevlisi olarak görevlendirilmiştir.1940’lardan itibaren soyut çalışmalara yönelmiş, 70’li yıllardan itibaren de geometrik soyuta yönelmiştir. Ferruh Başağa, yurtiçi ve yurtdışında pekçok sergiye, uluslararası yarışmalara katılmış, çeşitli yarışmalarda jüri üyeliği yapmış ve pek çok ödül almıştır. 2010 yılında vefat etmiştir. (“Ferruh Başağa”, t.y.)

AVNİ ARBAŞ (1919-2003)

1919’da İstanbul’da doğmuştur. Aydın’daki ilköğreniminin ardından İstanbul’da Galatasaray Lisesi’ne devam etmiştir. Asker ressamlardan Mehmet Ali Bey’in öğrencisi olmuş, dönemin Akademi hocaları İbrahim Safi ile Naci Kalmukoğlu’nun atölyelerinde çalışmıştır. 1937 yılında şimdiki adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olan dönemin Devlet Güzel Sanatlar Akademisi orta kısmına girmek üzere Galatasaray Lisesi’nden ayrılmıştır. İbrahim Çallı ve Leopold Levy’nin atölyelerinde çalışan Arbaş, Akademi’de kaldığı dokuz yılın son dönemlerinde Devlet Resim ve Heykel Sergilerine katılmış, 1946 yılında okulu bitirdikten sonra; dönemin Millî Eğitim BakanıHasan Ali Yücel’in çabalarıyla düzenlenen “Yurt Gezileri”ne katılarak Siirt’e gitmiştir. Fransız Hükûmeti’nin bursu ile Paris’e giden sanatçı sonrasında 1941’de ilk sergisini İstanbul’da açmıştır. 1977’de Türkiye’ye döndükten sonra ağırlıklı olarak Mustafa Kemal portrelerinin yanı sıra,

"İstanbul" ve "Boğaz" konulu yapıtlar üretmiştir. 2003 yılında İzmir Foça'da yaşamını yitirmiştir. ("Avni Arbaş", 2021)

MEHMET PESEN (1923-2012)

1923 yılında İstanbul'da doğan sanatçı, 1948 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nü bitirmiştir. Hocaları Bedri Rahmi Eyüboğlu 'nun öğretisi doğrultusunda arkadaşlarıyla kurulan On'lar Grubu içinde yer almış, münyatürle resmi bağdaştıran eserler üretmiştir. Yurtiçi ve yurt dışında elliyi aşkın kişisel sergi açmış, "Çağdaş Türk Sanatı" sergilerine katılmıştır. Gelin Alaylarını, Kağnıları, Horozları, Halay Çekenleri betimlediği resimlerinde Anadolu doğasını, yaşam biçimini, geleneksel sanatlarımızdan aldığı ilhamla yansıtmış, yöreselliği, teknik ve estetik bağlamında ortak bir düşüncenin ürünü olarak ele almıştır. Onun sanatı Aandolu halk süslemelerindeki nakış, Türk-İslam sanatındaki minyatür ve Batı resmindeki teknik olarakların bir sentezi niteliğindedir. Uzun yıllar Haydarpaşa Lisesi 'nde resim öğretmenliği yapan sanatçı 1986 'da Barış, Sevgi ve Dostluk konulu Uluslararası Yarışma'da birincilik ödülü almış, 1987 'de bir çalışması UNICEF kartı olmuştur. 1998 yılında Plastik Sanatçılar Derneği tarafından kendisine 'Sanatta 50.Yıl' ödülü verilmiştir. ("Mehmet Pesen", t.y.)

ŞEREF BİGALI (1925-2005)

1925'te İzmir'de doğan sanatçı 1944'te Devlet Güzel Santlar Akademisi Resim bölümüne girmiştir. Altı yıl Cemal Tollu atölyesinde öğrenim görmüştür. Akademiden mezun olduktan sonra Afyon ve Karşıyaka'da resim öğretmenliği yapmıştır. 1962'de Paris'e giderek ressam Henri Goetz atölyesinde çalımlarını sürdürmüştür. Eserleri yurt içi-yurt dışı sergilerede sergilenmiş ve özel koleksiyonlara dahil edilmiştir. 1986'da Devlet Resim Büyk Ödülü'nü, daha sonra da Türkiye İş Bankası Büyük Resim Ödülü'nü almaya hak kazanmıştır. 1976'da basılan Resim Sanatı isimli kapsamlı kitabı plasrik sanatlar alanında ülkemizde yayımlanan önemli bir kitaptır. 2005 yılında hayata veda etmiştir. ("Şeref Bigalı", t.y.)

ADNAN TURANİ (1925- 2016)

1925'te İstanbul'da doğan Adnan Turani İstanbul İlköğretmen Okulu'ndan mezun olduktan sonra 1945 yılında yetenek sınavlarını kazanarak girdiği Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nü 1948 yılında bitirmiştir. 1953 yılında kazandığı bursla Avrupa'da eğitimine devam etmiş, Almanya'nın Münih, Stuttgart ve Hamburg Güzel Sanatlar Akademileri'nde kıymetli hocalarla çalışma olanağı bulmuştur. Lisans ve uzmanlık öğreniminin ardından 1959 yılında yurda döndüğünde Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nde atölye öğretmenliğine başlamış ve 1970 yılına kadar bu görevini sürdürmüştür. Birçok yurtiçi ve yurtdışı sergi, fuar, bienal ve trienallere katılmıştır.1972 ve 1974'te Devlet Resim Ödülünü, 1991 yılında Ankara Sanat Kurumu Yılın Sanatçısı Ödülünü, 1993 yılında Sedat Simavi Görsel Sanatlar Ödülünü, 2001 Ankara Sanat Fuarı Ödülü'nü, 2001 Çağdaş Sanatçılar Vakfı Onur Ödülü'nü almaya hak kazanmıştır. 1973 yılında doktor unvanını alan sanatçı 1978'de aldığı doçentliğin ardından 1986 yılına kadar Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nde öğretim üyeliği görevinde bulunmuştur. 1986 ile 1987 yıllarında Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Başkanlığı yapan Adnan Turani 1990 yılında emekli olmuştur. 1998 yılında Eskişehir Anadolu Üniversitesi kendisine "Onursal Doktora" unvanı vermiştir. Yüksek eğitim hocalığı sırasında bilimsel plastik sanatlar estetiği, sanat felsefesi ve sanat tarihi ve üzerinde hazırladığı yayınlanmış eserleri de bulunmaktadır. Resim çalışmalarının yanında litografi ve duvar resimleri olan Turani, beton sgrafitolar da yapmıştır. Adnan Turani, Gazi Eğitim Enstitüsü'nde Refik Epikman'ın da yönlendirici katkılarıyla son yıllara kadar kesinti-siz bir gelişme gösteren sanatında, so¬yut anlayışın savunuculuğunu yapmış ve bu yolda içten bir disiplini uygula¬maya çalışmıştır. Batı'da ve özellikle Amerika'da 1950 yıllarına doğru etkisini duyurmaya başlayan şiirsel soyut akımın uzantılar ve özgün soyut kavramlara yönelim çabaları, onda zaman zaman figürün eşlik ettiği bir eğilim olarak, 1970 yıllarında ağırlığını duyurmuştur. Ondaki şiirsel soyut, figürle bağlantısını dolaylı düzeylerde de tutmuş olsa, boyanın dokusal ilişkilerin yoğunlaştırmaya ve bu noktada bir "pentür lezzeti" yakalamaya yöneliktir. Avrupa'daki öğrencilik yıllarında soyut ve soyutlama çalışmaları yapan Turani, 1960'lı yıllara doğru resimde tümüyle doğa kaynaklı olmayan soyut non-figüratif, lirik-soyut bir anlatım diline ulaşmıştır. Resim anlayışı soyut kurgulu bir etki biçimi arayışına dayanır. Onun için doğa biçimi değil, doğa biçiminin resimselleştirilmiş

kurgusu önem taşır. Resimleri, optik görüntü biçiminin deformasyonuna değil, etki biçiminin zaman içinde araştırılarak bulunabilen soyut, yani önceden bilinemeyen bir sanat kurgusu anlayışına dayanır. Adnan Turani, soyut resmin Türkiye'deki en önemli temsilcilerinden birisidir. Aynı zamanda eğitmen ve yazar olarak da modern resmin önemli kişilerindendir.1990'dan sonra çalışmalarını, yaşadığı kent olan Ankara'da sürdüren Turani, 17 Aralık 2016 günü Ankara'da hayatını kaybetmiştir. ("Adnan Turani", t.y.) (Altun, 2019)

ORHAN PEKER (1927-1978)

1927 yılında Trabzon'da doğan Orhan Peker, İstanbul Avusturya Lisesi'ndeki eğitiminin ardından 1946-1951 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Bedri Rahmi atölyesinde ve Fransa'da resim öğrenimi görmüştür. 1947 yılında arkadaşlarıyla birlikte kurduğu Onlar Grubu'nda yer alan sanatçının resimleri ilk kez 1951 yılında açılan Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde sergilenmiş, ilk kişisel sergisi ise 1953 yılında açılmıştır. 1956 yılında Oskar Kokoschka'nın düzenlediği Yaz Akademisi'ne katılan Peker'in aynı dönemde Almanya'da taşbaskı eserleri sergilenmiştir. 1957 yılında Türkiye'ye dönen ressam, 1959 yılında Ankara'ya yerleşerek Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'nda çalışmaya başlamıştır.1965 yılında düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde birincilik kazanmasının ardından Madrid'e giderek şehirdeki sanat ortamını gözlemlemiştir. Peker, TRT'nin düzenlediği resim yarışmasında Aşık Veysel portresiyle başarı ödülü, "Beyaz Atlar" resmi ile 1965'te Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde birincilik ödülü, 1970'te Bayındırlık Bakanlığı'nın açtığı yarışmada Ragıp Buluş'la birlikte hazırladığı projeyle de birincilik ödülü kazanmıştır. Kimlik ve kişilik arayışını özgün bir resim dili ile gerçekleştirebileceğine inanan Peker bir dönem kaldığı Ayvalık'ta çeşitli hayvan resimleri ve bozkır manzaraları üzerine de yoğunlaşmıştır. Ressam ayrıca, Almanya'daki Türk çocukları için hazırlanan Ağaca Takılan Uçurtma (1974), Metin Eloğlu'na ait Rüzgar Ekmek ve Çetin Öner'e ait Gülibik isimli kitapları da resimlemiştir. Orhan Peker'in aktif olduğu dönemde Türk resim sanatında kompozisyon figüratif ve soyut olmak üzere başlıca iki alana yayılmıştı, Peker özellikle 1960'tan sonra figüratif çalışmalarına ağırlık vermiştir. Bu çalışmalarında Oskar Kokoschka'nın ekspresyonist etkileri gözlenebilir. Avrupa'nın çeşitli

şehirlerinde sergiler açan Peker, ölümünden kısa bir süre önce İstanbul'a yerleşmiş, 1978 tarihinde vefat etmiştir. (“Orhan Peker”, 2020)

EROL AKYAVAŞ (1932-1999)

1932 yılında İstanbul’da doğan sanatçı İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü’nü bitirmiştir. 1950 ve 1952 yılları arasında Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'ne misafir öğrenci olarak devam etmiş ve daha sonra Paris’te Fernand Léger and André Lhote atölyelerinde çalışmalarını sürdürmüş, Paris’te “Cercle et Carré” Grubuna katılmıştır. 1954 yılında ABD’ye giderek Illinois Institute of Technology’de Ludwig Mies van der Rohe ve 1960-1962 yıllarında Mimar Euro Saarinen ile mimari çalışmalarına devam etmiştir. Sanatçı 1967 yılında New York’a yerleşmiştir. 1950 yıllarından sonra New York, Cleveland, Roma, Milano, Bremen, Stuttgart, Londra, Berlin, Paris gibi şehirlerde kişisel sergiler düzenlemiş ve 1960 yılında bir yapıtıyla MOMA’ya girmiştir. Bremen ve Stuttgart müzelerinde resimlerine yer verilen Akyavaş’ın sanatsal üslubu önceleri gerçeküstücü tekniğe yatkın olarak, mimari mekanların yer aldığı, derinlik kavramının öne çıktığı çalışmalarla özgün bir dizi oluştururken, daha sonra kavramsal çalışmalara yönelmiştir. Geleneksel hat ve minyatürlerden aldığı esinlerle gerçekleştirdiği çalışmalarında, bu tür alıntıları, parça ve bütün bağlamında değerlendirerek, kompozisyonun çatısını, kendi sanat anlayışının yönlendirici etkenleri ışığında kurmuştur. Boya resimleri yanında değişik araç ve gereçleri kullanarak oluşturduğu çalışmaları ve özgün baskıları da bulunmaktadır. Akyavaş, 1980'lerden itibaren İslam'ın tasavvuf felsefesi ile ilişkilendirdiği "Gazali", "Miraçname", "Hallac-ı Mansur" ve "Kerbela" dizilerinde, minyatür, hat ve ebru sanatlarından aldığı imgeleri soyut bir anlatımla yorumlamıştır. 1999 yılında Amerika’da vefat etmiştir. (“Erol Akyavaş”, t.y.)

MUSTAFA AYAZ (1938-)

Çağdaş Türk Resim Sanatının önde gelen isimlerinden biri olan Mustafa Ayaz, 1938 yılında Trabzon’un Çaykara kazası Kabataş köyünde doğmuştur. II. Dünya Savaşı’nın bunalımlı yıllarına rastlayan çocukluğu, yoksulluk ve hastalıklarla geçmiştir. İlkokula ancak 10 yaşında iken başlayabilme olanağı bulan Ayaz’ın resme

ilgisi o sıralarda başlamıştır. 1953'te Erzurum Pulur Köy Enstitüsün'deki eğitimi sırasında dikkatlerini çektiği hocalarının teşvikiyle İstanbul Çapa İlk öğretmen okulunun Resim Semineri sınavlarına girmiş ve kazanmış, 1959 yılında Çapa İlk öğretmen okulunu bitirmiştir. 1960'ta da Gazi Eğitim Enstitüsünün Resim Bölümüne girmiş ve 1963'te mezun olmuş, sonrasında resim öğretmenliği görevini sürdürmüştür. 1984'te Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesine geçmiş, 1987'de buradan emekli olmuş, 1987 yılında da Profesör olmuştur. Aynı yıl Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesine atanmış ve 1988 yılı başında bu görevinden kendi isteği ile ayrılarak çalışmalarını kendi atölyesinde sürdürmeye devam etmiştir.

Yurtiçinde altmışı aşkın kişisel sergi açan ve 19 ödül kazanan sanatçı; Hindistan, Kuveyt, Mısır, Romanya, Bulgaristan, Polonya, Belçika, Fransa, ABD, İngiltere, Cezayir ve Almanya gibi pek çok ülkede karma sergi ve bienallere katılmıştır. Ayaz'ın 400'den fazla yapıtı yabancı ülke koleksiyonlarında, 4.000'e yakını da yerli koleksiyonlarda bulunmaktadır. ("Mustafa Ayaz", t.y.)

MEHMET GÜLERYÜZ (1938-)

1938'de İstanbul'da doğan sanatçı Saint Benoit Fransız Lisesi ardından 1958'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümüne girmiştir. Desen ağırlıklı ilk kişisel sergisini 1963'te açmıştır. Bölümünün birincisi olarak 1966 yılında tamamladığı eğitiminin ardından oyunculuğunu da geliştirerek tiyatro çalışmalarına da zaman ayırmıştır. Kazandığı devlet bursu ile resim ve Lithografie ihtisası yapmak üzere gittiği Paris'te Pont des Arts'daki performansını geliştirerek ilk heykellerini yapmış, Taş baskı ve yüksek resim dallarında kendisini geliştirerek 1975 yılında yurda dönmüştür. Beş yıl boyunca mezun olduğu akademinin resim bölümünde öğretim görevliliği yaptıktan sonra 1980 yılında New York'a gitmek üzere görevinden istifa etmiştir. 1984 yılına kadar kaldığı New York'tan 1985 yılında istanbul'a geri dönerek 2000 yılına kadar kendi adını taşıyan atölyesinde sanat eğitimi dersleri vermiştir. Bu arada, 1986'da Kalın adlı sanat dergisinin yayımını da gerçekleştirmiştir. 1988'de yirmi beş yıllık birikimini Galeri Nev Sanat Galerisi'nin girişimi ile metni, Nan Freman'a ait kitabı ile birlikte İstanbul'da ilk "Retrospektif" sergisini açmış, 1989'da üstlendiği Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği kurucu başkanlığını 1992 yılına kadar sürdürmüştür. 2003'te Yapı Kredi Kazım Taşkent Galerisi'nde 40. Yıl Desen retrospektifini gerçekleştirmiştir. 2005'te Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği

Avrupa Genel Kurulu'nu İstanbul'da organize ederek, 2005'te Beijing'de gerçekleşen 16. IAA Dünya Genel Kurulu'na ve 2. Beijing Bienali'ne IAA Dünya Yönetim Kurulu Üyesi olarak katılmıştır. 2019'da, "Sızlanmalar Bahçesi" sergisi Galeri Cyril Guernieri'de Paris'te, 2020'de "Bir Uçtan Bir Uca" başlıklı sergisi Saint Benoit Lisesi La Galerie'de İstanbul'da, "Gizli Portreler ve Diğerleri" Gallery 11.17'de açılmıştır. Mehmet Güleryüz İstanbul ve Paris'te yaşamaya ve çalışmaya devam etmektedir. ("Biyografi", t.y.)

İSMAİL AVCI (1939-)

1939 yılında, İstanbul yakınlarında Terkos, Durusu köyünde doğan sanatçı Kırklareli Kepirtepe Köy Enstitüsü öğretmen okulunda eğitiminin ardından Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nde devam etmiş ve 1961 yılında bu okuldan da mezun olmuştur. 1967 yılında T.C. devlet bursu ile gittiği Fransa'da Ulusal Eğitim Enstitüsü'nde staj yapmış, Louvre Müzesi'nde Cezanne ve Van Gogh'dan kopya resimler üzerinde çalışmıştır. 1967 ve 1968 yılları arasında TC bursu ile Fransa'da bir yıl kalmıştır. 1973 yılında başladığı İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsü ve Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi'nde "Öğretim Üyeliği", "Ana Sanat Dalı Başkanlığı" ve "Bölüm Başkanlığı" görevlerinde bulunmuş, bu sürede lisans tamamlamış, doktoraya eşdeğer Sanatta Yeterlilik almış, 1986'da doçent, 1992'de profesör olmuştur. Cumhuriyetimizin 50. yılında MEB adına BOLU ve Ankara 'da gençlere yönelik resim ve afiş sergileri düzenlemiştir. İsmail Avcı, 19. kişisel sergisi olan "51. Sanat Yılı Resim Sergisi"ni; eğitim geleneği 1885 yılında başlayan ve o tarihten bu yana önce iyi insan yetiştirmeyi amaç edinmiş Feyziye Mektepleri Vakfı Işık Okulları'na ithaf etmiştir. "Önce Desen Sonra Desen " adlı, 311 eserini içeren kitabı yayımlanan sanatçının üç'ü birincilik olmak üzere beş ödülü bulunmaktadır.

İsmail Avcı, doğaya, sevgisini ve hayvanların gizemli dünyasını betimleyen resimler yapmıştır. 1961 ve 2003 yılları arasında Terkos, Sivas, Bolu, İstanbul, Kadıköy, Edirne ve Maltepe'de kişisel sergiler açmış, yurtiçi ve yurtdışında 77 karma sergiye katılmıştır. Halen İstanbul Küçükyalı'daki atölyesinde resim çalışmalarına devam etmektedir. (Kuzucular, 2013)

JALE YILMABAŞAR (1939-)

1939 yılında Samsun'da doğan sanatçı 1957'de İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nu bitirmiştir. AFS bursuyla Amerika'ya giderek Albany Union High School'da okumuş ve oradaki eğitimi sırasında seramik çamuruyla ilgilenmeye başlamıştır. 1958 yılında Türkiye'ye dönünce Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu (TGSYO) Seramik Bölümü ile Bale Bölümü'nün sınavını kazanmış ve uzun yıllar bale ve seramik çalışmalarını bir arada yürütmüştür. 1962'de Tatbiki Güzel Sanatlar Seramik Bölümü'nü bitiren sanatçı, Almanya'da Arzberg Schonwald Porselen Fabrikası'nda staj yapmıştır. İlk kişisel sergisini mezuniyetinden hemen sonra 1963'te açan ve bununla ünlü olan sanatçı, o tarihten sonra birçok sergiye yurtiçinden ve yurtdışından davet edilerek katılmıştır. 1964'te Miami Üniversitesi'nde bir yıl ders vermiş, yurtdışında birçok kentte (Paris, Münih, Londra, Moskova vb.) çeşitli el sanatları ve seramik fuarlarına, karma sergilere katılmış, çok sayıda bireysel sergiler açmıştır. Gerek Türkiye'de gerekse dünya ülkelerinde çok sayıda otel, sanat merkezi, uluslararası kuruluşlara seramik panolar yapmıştır.1985'te Türkiye'nin ilk kadın seramik profesörü olan Yılmabaşar Türkiye'de seramik yapımını öğreten ilk kitabın da yazarıdır. 1988'de Almanya'da Münih Güzel Sanatlar Akademisi Resim ve Grafik Bölümü'nden mezun olarak resim alanında da başarılı çalışmalar üretmeye başlamıştır. Sonraki yıllarda özel sektöre ait kimi seramik fabrikalarında danışmanlık, sahibi olduğu galerinin yöneticiliği gibi işler de yapan Yılmabaşar, son yıllarında tekstil tasarımcılığına da yönelmiştir. Moda alanında ipek üzerine kreatif çalışmalar yapmıştır. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışarak emekli olmuştur. Paris, Münih, Londra ve Moskova'da sayısız sergiler açmıştır. Sayısız ödüle sahip olan sanatçı, 30. sanat yılını Paris'te, 40. sanat yılını da İstanbul'da açtığı sergilerle kutlamış, 1999 yılında İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde sanat hayatının en kapsamlı sergisini, "Resimle 15 Yıl" adıyla açmıştır.1968'de Faenza / İtalya'da Uluslararası Seramik Yarışması'nda, 1969'da Münih /Almanya'da Uluslararası El Sanatları Fuarı'nda altın madalyaya layık görülmüştür. 1972'de İrlanda'da dünyanın en iyi altı seramikçisinden biri seçilmiş, özgün çalışmalarıyla yurtdışında da ün kazanmıştır. 1998 yılında Kültür Bakanlığı'nca kendisine Devlet Sanatçısı unvanı verilmiştir. ("Jale Yılmabaşar", t.y.)

MEHMET AKSOY (1939-)

1939'da Hatay'da doğan sanatçı ilk ve orta öğrenimini Yayladağ, Hatay, Tarsus ve Antakya'da yapmıştır. 1960 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin Resim bölümüne girmiş, 1961'de Akademi'nin Heykel bölümüne geçerek 1967'e kadar Prof. Şadi Çalık atölyesinde öğrenim görmüştür. 1969'da askerlik hizmetini tamamladıktan sonra Akademi'de aynı bölümde asistanlık yapmıştır. 1970 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'nın yurdışı eğitim bursu sınavını kazanarak öğrenimine devam etmek üzere Londra'ya gitmiş, 1972'de Berlin'e geçerek eğitimine Berlin Güzel Sanatlar Okulu'nda devam etmiştir. Wolfang Bierde'nin demir atölyesinde bir süre çalıştıktan sonra Bernhardt Heilege'nin atölyesine devam etmiştir. Berlin'deki Türk Toplumcular Ocağı'nda sosyalizm ile tanışan sanatçı, çeşitli politik etkinliklere katılmıştır. 1978'de Türkiye'ye dönen sanatçı 1980'e kadar İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim üyeliği yapmış, idealist bir tutumla halka heykeli tanıtmak, sevdirmek amacıyla açık hava resim, heykel, fotoğraf sergileri düzenlemiştir.

12 Eylül darbesinden sonra sanat yaşamına Berlin'de devam eden sanatçı, Kreuzberg'de bir atölye sahibi olmuş ve bu dönemde yaptığı heykellerde Türkiye'deki gerilimleri konu edinmiştir.

1980'lerin ortalarından itibaren heykellerinde daha soyut bir ifadeye yöneldi. 1987 yılında mermerden yaptığı Ayrılık heykelinde Almanya'daki Türklerin ve diğer yabancıların çıkarılan zorluklar nedeniyle çocuklarını ülkeye getirmede yaşadıkları sıkıntıyı, çocuğun ailesinden koparılışını soyut bir dille anlatmıştır. Türkiye'ye duyduğu özlem ve Berlin'de neo-Nazilerin yabancı düşmanı hareketlerinden duyduğu rahatsızlık nedeniyle Türkiye'ye dönmüştür. Şahmeran Masalları adlı heykeli ile İstanbul Bienali'ne katılmış, Ankara ve İstanbul'da sergiler açmıştır. Heykellerinde Anadolu kültürüne, mitoloji ve tarihine dair konuları ele almıştır. 1990'lı yıllardan itibaren Türkiye'nin çeşitli alanlarında Aksoy'un eserleri yer almaya başladı. Sanatçı, çalışmalarını Polonezköy yakınındaki Cumhuriyet Köyü'nde "böcek ev" adını verdiği atölye-ev'de sürdürmektedir. ("Mehmet Aksoy", 2021)

YUNUS GÜNEŞ (1950-)

1950'de doğan sanatçı İstanbul Eğitim Enstitüsü Resim İş Bölümü'nde öğrenim görmüş ve öğretmenlik yapmıştır. Marmara Üniversitesi'nden lisans, Mimar Sinan Üniversitesi'nden özgün baskı dalında yüksek lisans ve Marmara Üniversitesi'nden sanatta yeterlik diplomaları almıştır. 25 yıl sanat eğitimciliği ve uygulamacılığını birlikte yürüttükten sonra 1997'de Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü'nden yardımcı doçent unvanıyla emekli olup serbest yaşamına başlamıştır. Kısa bir süre İngiltere'de sanatsal gezi ve gözlem yapan Güneş, sanat eğitimciliğini yürütürken ve yaşarken kesintisiz olarak sanat ve kültür konulu araştırma ve incelemeler ile sanat uygulamaları; "Zeynelli Albümü", "Anlatılmaz Masallar", "İstanbul Resimleri" adlı seri eserlerden başka, çeşitli başlıklı ve incelemelere dayalı baskı resimler yapmıştır. Araştırma ve incelemelerinin bir bölümünü tez, teksir ders notu, gazete ve dergi makaleleri, sempozyum bildirileri tekniğinde yazmıştır. Özgün Baskı ağırlıklı olmak üzere 10 dan fazla kişisel sergi açmış, pek çok grup ve karma sergiye katılmıştır. İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi bünyesinde özgün baskı çalışmaları yapmış, geleneksel özgün baskı teknikleri kullanarak uluslararası etkinliklere katılmıştır. İstanbul ve İzmit'te çalışmalarını sürdüren Güneş'in ekslibris dalında üç uluslararası ödülü bulunmaktadır. (“Yrd. Doç. Dr. Yunus Güneş”, t.y.)

MUSTAFA KÖSEOĞLU (1950-)

Mustafa Köseoğlu, 1950 Çorum doğumlu olan sanatçı;1974 yılında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü’nü bitirdi. Eskişehir Anadolu Üniversitesi’nde lisans eğitimini tamamladı.

Mustafa Köseoğlu, soyuta yakın anlatımcı bir anlayışı içinde renkçi bir tutumla resmine yön verir. Figürü bazen doğal ortamı içinde, bazen de resim düzleminin kendi dünyası içinde ele alır. Esin kaynağı doğadır. Resminin temelinde vazgeçilmez bir desen anlayşı bulunur, konuları değişkenlik gösterebilir renkçi ve lekeceidir.

Anlatımında renk ve çizgi beraberliğinde kompozisyonda bütünlüğü amaçlıyor. Bu ritmik bütünleniş içinde simgesel ve farklı figür anlayışı ile dikkat çekiyor.

Sanatçı, duyarlı ve uyumlu renklere çoğunlukla bildik objeleri, hatta figürleri aşina olduğumuz formların dışında tutuyor.

Mustafa Köseoğlu, bugüne kadar 12 kişisel sergi açtı ve 5 karma sergiye katıldı. Ayrıca yurt içi ve yurt dışında koleksiyonlarda eserleri bulunuyor. Antalya'da yaşamakta ve çalışmlaraını kendi atölyesinde gerçekleştirmekte. ("Mustafa Köseoğlu Resim", 2005)

AYDIN AYAN (1953-)

Ressam, Akademisyen ve Güzel Sanatlar Profesörü olan sanatçı 1952'de Trabzon'un Çaykara ilçesinde doğdu. 1977'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümünden Yüksek Lisans derecesi ile mezun olmuştur. 1979'da Asistan olarak göreve başlamış, 1983'te Sanatta Yeterlilik almış ve ardından 1986-87 arası British Council'ın bursuyla gittiği İngiltere'de Londra Üniversitesi Goldsmiths' College'da sanatsal çalışmalar yapmıştır. 1988'de Öğretim Görevlisi, 1990'da Doçent, 1998'te Profesör unvanını almıştır. 1993'te Eisenhower Exchange Fellowship bursuyla gittiği ABD'de "Eğitim Sistemlerinin Geliştirilmesi – Kültür ve Sanat" konularında araştırma, inceleme ve görüşmeler yapmış, 1994-95 arası iki dönem için "Unesco A.I.A.P. Türkiye Ulusal Komitesi" Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği Yönetim Kurulu üyeliğine seçilmiştir. 1975'ten günümüze dek yurtiçi ve yutrdışında pekçok karma sergiye katılan sanatçının yapıtları, yurtiçindeki çeşitli koleksiyonlarında; ayrıca yurtiçi ve yurtdışında (ABD, İngiltere, Hollanda, Norveç, Kore, Ürdün, Yunanistan, Mekdonya, Rusya, İsviçre, Almanya gibi) çeşitli özel ve tüzel kişi ve kurum koleksiyonlarında yer almaktadır. Sanatçının yaşamı ve sanatına ilişkin, çeşitli monografik kitapları yayımlanmıştır. Sanatçının basılı kitapları yanı sıra çeşitli gazete ve dergilerde yayınlanmış çok sayıda makalesi vardır. Ayrıca çeşitli yayınlarda ve Güzel Sanatlar Liselerinin T.C. Milli Eğitim Bakanlığınca yayınlanmış ders kitaplarında editörlükler yapmıştır.

Sanatçı, çalışmalarını İstanbul ile Şile'deki atölyelerinde sürdürmektedir. ("Aydın Ayan", t.y.)

FARUK CİMOK (1956-)

1956 yılında Hatay-Reyhanlı'da doğan ve Kafkasya kökenli olan 1979 Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nden mezun olmuştur. Mezun olduğu yıl ilk

kişisel sergisini açmış ve o tarihten günümüze dek 23 kişisel sergi ile sanatseverlerle buluşmuştur. Resim restorasyon çalışmaları konusunda da uzmanlığı vardır.

İlk resimleri 1980'li yıllarda Ankara'da Zafer Çarşısı'nda sergilenmiştir. Daha sonra ilk sergisini yine 1980 yılında Güneyin pamuk işçilerini, kalabalık amele gruplarını konu aldığı, yer yer karikatürize edilmiş figüratif çalışmalarından oluşan ilk kişisel sergisini İstanbul'da düzenlenmiştir. Figüratif çalışmalarında Taksim, Beyoğlu, Çiçek Pasajı, Nişantaşı konularında yoğunlaşmıştır.Halen Mimar Sinan Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmalarını sürdürmektedir.

Cimok'un İstanbul resimlerinde, tarihi mekanlar, insanlarla birlikte ele alınırken, şapkalı kadınlar ve güvercinler genelde temel öğelerdir. Türk Kültür Vakfı, DYO, Kartal Belediyesi Kültür ve Sanat Şenliği "Resim Dalı Ödülleri"ni kazanmıştır. ("Faruk Cimok", 2020)

MUSTAFA DİĞLER (1968-)

Akademisyen, sanat tarihçisi ve ressam olan Mustafa Diğler, 1968 yılında Adana/Ceyhan'da dünyaya gelmiştir. 1991 yılında Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi bölümünü bitirmiş, yedi yıl Karaman 100. Yıl İlköğretim Okulunda resim öğretmeni olarak çalışmıştır. 1998 yılında Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümüne öğretim görevlisi olarak atanmış ve bu kurumda 10 yıl çalışmalarını sürdürmüştür. 2001 yılında Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde "Osmanlı Dönemi Türk Minyatürü" konulu tezi ile yüksek lisansını tamamlamış, 2008 yılında Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi bölümüne öğretim görevlisi olarak atanmıştır.2011 yılında Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim-İş Eğitimi anabilim dalında doktorasını ''İlköğretim 7. Sınıflar Görsel Sanatlar Dersinde Perspektif Konusunun İş Birliğine Dayalı ve Geleneksel Öğretim Yöntemiyle İşlenmesinin Öğrenci Tutum ve Başarılarına Etkisi" konulu teziyle tamamlamıştır. 2012 yılında Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi bölümüne Yrd. Doç. Dr. kadrosuna atanmıştır. 7 Uluslararası Bildirisi, Medeniyetler Mimarisi, Diyarbakır Mimarisi kitabında yayımlanmış bir bölüm, Okul Öncesinde Resim Eğitimi kitabı, 8 ulusal hakemli dergide makalesi, 4 ulusal sempozyum bildirisi, 1 grup resim sergisi, 3 uluslararası karma resim sergisi, Macaristan'da Uluslararası Küçük Resimler Bienali sergisi, 14 ulusal karma resim sergisi, 1 kişisel uluslararası resim sergisi

bulunmaktadır. Diyarbakır'daki tarihi eserleri güzel sanatlar yönünden irdeleyen birçok çalışması yayımlanmış olan Yrd. Doç. Dr. Mustafa Digler, "Diyarbakır Ansiklopedisi"ne de "Diyarbakır Surlarında Kullanılan Motifler" maddesini yazmıştır. Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümünde öğretim üyesi olarak çalışmalarına devam etmektedir. (“Mustafa Diğler”, t.y.)

CEMİL GÜÇ (1974-)

1974’te İstanbul’da doğmuştur. 2001'de Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi heykel bölümü Ziyatin Nuriev atölyesinden mezun olmuştur. Çalışmalarında genelllikle yontu tekniğini kullanan Cemil Güç, anlatım dili olarak izleyiciyi, basit alışılmış nesneler ve figürler kullanarak, zamanı -zamansızlığı, neden-niçini, olur mu-olmaz mı gibi zihin kurcalayıcısorularla başbaşa bırakmayı amaçlamaktadır. İnsanlık tarihinde hakim erkek hegemonyası karşısında ezilen kadınların durumunu eleştirel olarak ele alan sanatçı, bazı hayvan ve insan figürlerini sembolik ve simgesel anlamda kullanarak adaletsizliği form ve biçim dili olarak heykellerine yansıtmaktadır. Bu heykellerde erkek horoz veya koç ile betimlenmiş, kadın ise yalın haliyle form ve biçim almıştır. Sanatçı İstanbul Maslak’taki kendi atölyesinde çalışmalarına devam etmektedir. (“Cemil Güç”, t.y.)

NECATİ SEYDİ FERAHOĞLU (1975-)

1975’te Amasya’da doğan sanatçı 1994 yılında KTÜ Fatih Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği programını kazanmıştır. 1998 yılında programdan mezun olmuş ve aynı yıl öğretmenlik görevine başlamıştır. Sonraki dönemlerde yağlı boya çalışmalara ağırlık vermiştir. 2007 yılında Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim-İş Öğretmenliği Programı’nda yüksek lisansını tamamlamış, 2008 yılından beri Trabzon Akçaabat Güzel Sanatlar Lisesi’nde resim öğretmenliği görevini sürdürmektedir. Yedisi kişisel olmak üzere 107 karma ve grup sergisine katılmış, iki yarışma ödülü kazanmış, ayrıca beş eseri de sergilenmeye layık görülmüştür.

Sanatçı Birleşik Ressamlar ve Heykeltraşlar Derneği, Karadeniz Plastik Sanatçıları Derneğive Türkiye Güzel Sanat Eseri Sahipleri Meslek Birliği üyesidir.

Sanatçının çalışmalarında gözlem ve yorum birbirini tamamlayan iki disiplindir. Bu iki disiplini kullandığı çalışmalarında Türk kültüründe ve mitolojide bazı

efsanelere konu olan keçi ve horoz figürlerini kullanmaktadır. Sağlam desen anlayışı ile renk çalışmalarında önemli öğelerdir. Hızla akan kent yaşamında mekanikleşen kent insanının ruh haline ve hızla yok olan tarım alanlarına dikkat çekmek için resimlerinde imge olarak bu figürleri kullanmaktadır. (“Necati Seydi Ferahoğlu”, t.y.)

MURAT HAVAN (1975-)

1975 yılında Eskişehir’de doğan Murat Havan 1999 yılında Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Bölümü’nün ardından Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Plastik Sanatlar Bölümü’nde Yüksek Lisansını tamamlamıştır. Rene Magritte’in eserlerinde nesneler arasında kurduğu metafizik ilişkiden etkilenen sanatçı, kompozisyonlarında gerçek üstü bir anlatıma yönelmiştir. İlk dönem çalışmalarında Magritte’in tasarladığı düşünsel mekanlarında dönüşüme uğrayan imgelerini kullanmıştır.

Devam eden süreçlerinde, toplumsal gerçeklere daha duyarlı ve hayatı sorgulayan yönü çalışmalarında ağırlık kazanmaya başlayan Havan’ın eserlerinde simgeler her dönem öne çıkmıştır.

Sanatçı sembolik anlatım diliyle, renkçi bir üslupla ürettiği yağlı boya tablolarının yanında, linolyumda çok titiz bir işçilikle ürettiği baskıları ve üç boyutlu seramik-heykelleriyle çok yönlü bir çalışma disiplininin özgün örneklerini vermektedir. (“Ressam Murat Havan”, 2014)

MEHMET RESUL KAÇAR (1984-)

1984 yılında Diyarbakır’ın Dicle ilçesinde doğmuştur. İlköğretim, ortaöğretim ve lise eğitimini Ergani ilçesinde tamamlamış, 2003 yılında özel yetenek sınavıyla Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümünü kazanmıştır. Resim ana sanat dalından 2007 yılında mezun olup, 2008 yılında MEB’e bağlı çalışmaya başlamıştır. 2009 yılında kısa filmlere olan ilgisiyle deneysel çekimler yapmaya başlamıştır. 2018 yılında mimar Sinan üniversitesi temel sanat ve tasarım bölümünde yüksek lisans programına başlamıştır.

İlk kişisel sergisini 2006 yılında Eskişehir Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde açan Mehmet Resul Kaçar, "Hebun (Var Olmak)" isimli ikinci kişisel sergisini 2015 yılında Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi'nde gerçekleştirmiştir.

Bunlara ilave olarak, 2006-2019 yılları arasında yurt içinde çeşitli grup sergilerinde yer almıştır. Ayrıca, 2005-2019 yılları arasında katıldığı resim yarışmalarında eserleri sergilenmeye layık görülmüş ve çeşitli ödüller kazanmıştır. Sanatseverlerin ismini Mamut Art Project 2019 edisyonundan hatırlayacağı ve galerinin yeni temsil etmeye başladığı genç sanatçı Mehmet Resul Kaçar, resimlerinde geçmişten günümüze dünyamızdaki olumsuz değişimi doğa ve hayvanlar ekseninden anlatmaktadır. Eserlerin dikkat çeken noktası fondaki standart temanın (başak tarlası) üzerindeki figürlerin ve rollerin değişkenliğidir. Sert bir coğrafyada, bu şiddetli-kurak alanda, doğa, insan ve hayvan çatışmasını gösteren resimleri insanın aklına iktidarla boğuşan ve yer yer kendisi de iktidar olan figürleri getirmektedir. Sanatçı halen çalışmalarına atölyesinde devam etmektedir. (“Mehmet Resul Kaçar”, t.y.)

ALİ ERTUĞRUL KÜPELİ (1988-)

1988 yılında Konya’da doğan sanatçı, ilk ve orta eğitimine de Konya’da tamamlamış, lisansını 2006-2010 öğretim yılları arasında Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Resim-İş Öğretmenliği Bölümü’nde bitirmiştir. 2012 Yılında Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı’nda araştırma görevlisi olarak akademik hayatına başlamıştır. 2012-2014 yılları arasında Gazi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı’nda yüksek lisansı tamamlamış, 2014 yılında aynı üniversitede doktora ve sanatta yeterlilik programlarına başlayarak 2018 yılında doktora eğitimini bitirmiştir. Halen aynı kurumda araştırma görevlisi olarak görevini sürdürmektedir.

Çalışmalarımda alternatif bir malzeme olarak ahşap ve türevlerini kullanan sanatçı, renkleri ve tonları birbirine karışıp çokça bilinen geometrik şekiller üzerlerinde bilinçli ve spontane kompozisyonları oluşturacak şekilde kullanmaktadır. Yalnızca bir rengin türevlerinin kullanıldığı çalışmalarda geometrik ve kaligrafik kompozisyonlar kurgulanarak, derinliksiz bir uzay izlenimi yaratılma hissi uyandırmayı hedefleyerek üst üste gelen renkli geometrik şekillerle siyah konturlu sınırlar tayin edilmiştir. Kaligrafi sanatının izlerini taşıyan son dönem işlerinde çerçevesiz ve düz olarak duvara asılan resimler ortaya çıkmıştır. (“Ali Ertuğrul Küpeli”, t.y.)

MUSTAFA SÖNMEZ (1992-)

1992'de Konya'da doğan sanatçı 2010'da Selçuk Üniversitesi Güzel Saantlar Fakültesi Resim bölümünü birincilike kazanmış ve dereceyle mezun olmuştur. Yüksek lisansını da aynı üniversitede tamamlamıştır. 2014 yılında İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi'nde Süleyman Saim Tekcan atölyesinde baskı resim üzerine çalışmalar ve incelemelerde bulunmuştur. Desen üzerine yaptığı çalışmalar neticesinde, Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin düzenlediği desen yarışmasında başarı ödülüne layık görülmüştür. Şefik Bursalı resim yarışması gibi önemli toplam 10 ödül alan sanatçı halen kendi atölyesinde çalışma ve araştırmalarına devam etmektedir. ("Mustafa Sönmez", t.y.)

ÖZGEÇMİŞ

1990 yılında Marmara Üniversitesi İdari Bilimler Fakültesi İşletme Bölümü'nden mezun oldu. 2017 yılında Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi İlahiyat Önlisans Programı'ndan mezun oldu. 2018-2019 eğitim döneminde Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Bölümü Yüksek Lisans Programı'nın Bilimsel Hazırlık eğitimine başladı. 2004 yılından beri resim calışmaları devam etmektedir. Yurt ici ve yurt dışı karma sergi ve fuarlara katılmıştır. Özel koleksiyonlarda calışmaları bulunmaktadır. Ayrıca çeşitli dergilerde yayınlanmış öykü ve denemeleri bulunmaktadır.