

**AMERİKA VE BATI AVRUPA
BASKİRESMİNDE HAYVAN İMGESİ
Sanatta Yeterlik Tezi
Gökçe Aysun KILIÇ
Eskişehir 2022**

AMERİKA VE BATI AVRUPA BASKİRESMİNDE HAYVAN İMGESİ

Gökçe Aysun KILIÇ

SANATTA YETERLİK TEZİ

Baskı Sanatları Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Saime DÖNMEZER

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Mart 2022

ÖZET

AMERİKA VE BATI AVRUPA BASKİRESMİNDE HAYVAN İMGESİ

Gökçe Aysun KILIÇ

Baskı Sanatları Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mart 2022

Danışman: Prof. Saime DÖNMEZER

“Amerika ve Batı Avrupa Baskiresminde Hayvan İmgesi” adlı bu çalışmada Batı Avrupa ve Amerika kıtasında yaşamış sanatçıların baskiresim yapıtlarında yer alan hayvan imgeleri ele alınmıştır. Bu doğrultuda hayvan imgelerine baskiresimlerinde yer veren sanatçılar ve eserlerinden örnekler verilerek oluşturulan araştırmada kronolojik yöntem esas alınmıştır. Bu çalışmanın amacı baskiresim sanatının başlangıcından günümüze kadar olan tarihsel süreci içerisinde farklı dönem sanatçılarının yapıtlarında yer alan hayvan imgesinin yeri ve önemini araştırılmasıdır. Baskiresim sanatının ilk ortaya çıktığı andan itibaren en çok kullanılan imgelerden biri de hayvan olmuştur. İlk çağlardan itibaren yalın bir o kadar etkili biçimde tasvir edilen hayvan imgelerinin geleneksel baskiresim tarihi içerisinde kültürel ve sembolik kimliğin temsili biçimlerini yansıtmış, bulunduğu zamanın tanıdığı olan sanatçıların da anlatılarını aktarmada aracı görev üstlenmiştir. Bu bağlamda hayvan imgesinin Amerika kıtasında ve Batı Avrupa’da baskiresim sanatının başladığı tarihi süreçten bugüne kadar nasıl bir yaklaşımla ele alındığı incelenmiş, yapıtlar üzerinden anlam ve içerikleri değerlendirilmiştir. Baskiresmin yapısı gereği teknik anlamda yeniliklere açık olması sanatçıların üretim sürecini de aynı doğrultuda etkilemiş dolayısıyla zaman içinde sanat yapıtlarında yer alan hayvan imgelerinin de dönüşüme uğradığı görülmüştür. Bu araştırmayla hayvan imgelerini baskiresim eserler üzerinden okumak toplumsal ve kültürler arası çeşitliği yansıttığı sonucunu da ortaya çıkarmıştır.

Anahtar Kelimeler: Baskiresimde hayvan, Baskı sanatları, Hayvan imgesi, Hayvan figürü.

ABSTRACT

ANIMAL IMAGE IN AMERICA AND WESTERN EUROPEAN PRINTMAKING

Gökçe Aysun KILIÇ

Department of Printmaking

Anadolu University, Post Graduate School of Fine Arts, March 2022

Advisor: Prof. SAİME DÖNMEZER

In this study named “Animal Image in America and Western European Printmaking”, animal images in the printmaking works of artists who lived in Western Europe and the Americas were discussed. In this direction, the chronological method was taken as a basis in the research, which was created by giving examples of the artists who included animal images in their prints and their works. The aim of this study is to investigate the place and importance of the animal image in the works of artists of different periods in the historical process from the beginning of the art of printmaking to the present. From the first time the art of printmaking emerged, one of the most used images has been an animal. It has reflected the representational forms of cultural and symbolic identity in the traditional printmaking history of animal images, which have been depicted simply and effectively since the early ages, and also acted as a mediator in conveying the narratives of the artists who were the witnesses of the time. In this context, it has been examined how the animal image has been handled from the historical process of printmaking in the Americas and Western Europe to the present, and its meaning and contents were evaluated through the works. The fact that printmaking is open to technical innovations due to its nature has also affected the production process of the artists in the same direction, so it has been seen that the animal images in the artworks have also been transformed over time. With this research, reading animal images through printmaking has revealed that it reflects social and intercultural diversity.

Key Words: Animal in printmaking, Printmaking, Animal image, Animal figure.

ÖNSÖZ

Bu çalışma sürecinde yardım ve yönlendirmeleri ile katkılarını esirgemeyen danışmanım sayın Prof. Saime DÖNMEZER'e, sanat eğitimim boyunca yaptığı eleştiri ve katkıları ile çalışmalarımnda yol gösteren sayın Prof. Hayri ESMER'e, can dostum Öğr. Gör. Rabiha ARSLAN YILDIRIM'a, destekleri ile hayatımı her daim kolaylaştıran, güzelleştiren sevgili anneme, babama, eşime, oğullarım Rüzgar ve Toprak'a sonsuz sevgilerimi ve teşekkürlerimi sunarım.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığımı ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Gökçe Aysun KILIÇ

STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES

I hereby truthfully declare that this thesis is an original work prepared by me; that I have behaved in accordance with the scientific ethical principles and rules throughout the stages of preparation, data collection, analysis and presentation of my work; that I have cited the sources of all the data and information that could be obtained within the scope of this study, and included these sources in the references section; and that this study has been scanned for plagiarism with “scientific plagiarism detection program” used by Anadolu University, and that “it does not have any plagiarism” whatsoever. I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

Gökçe Aysun KILIÇ

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER	viii
GÖRSELLER DİZİNİ	xi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. İNSAN VE HAYVAN ETKİLEŞİMİNE FARKLI DİSİPLİNLERİN BAKIŞI.....	4
1.1. Düşünürlerin Hayvana Bakışı.....	9
1.2. Sanatta Hayvan İmgesi.....	13
1.3. Geçmişten Bugüne Hayvan İmgesinin Baskiresimlerde Dönüşümü	21

İKİNCİ BÖLÜM

2. AMERİKA VE BATI AVRUPA BASKİRESMİNDE HAYVAN İMGESİNE BAKIŞ	26
2.1. Amerika ve Batı Avrupa Baskiresminde Hayvan İmgesinin İlk Örnekleri ..	26
2.2. Orta Çağ'dan Rokoko'ya Baskiresimlerde Değişen Hayvan Figürü	31
2.3. Aydınlanma Çağı'nda Hayvan İmgesi.....	67
2.4. Romantizm'de Hayvan Figürü Kullanımı	77
2.5. Değişen Dünya ile Dönüşen Hayvan İmgesi	87
2.5.1. İzlenimci eserlerde hayvan figürü	97

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE AMERİKA VE BATI AVRUPA BASKİRESMİNDE HAYVAN İMGESİ	101
3.1. Hayvan İmgesinin 20. Yüzyılda İzleri.....	101
3.1.1. Dışavurumcu sanatçıların hayvan figürü kullanımı	101
3.1.2. Gerçeküstücü sanatçıların eserlerinde hayvan imgesi.....	111
3.1.3. Amerika baskiresminde hayvan imgesi.....	114
<i>3.1.3.1 Meksika baskiresminde hayvan</i>	<i>114</i>
<i>3.1.3.2. Federal sanat projesi (W.P.A).....</i>	<i>119</i>
<i>3.1.3.3. Atölye 17</i>	<i>123</i>
3.1.4. Pop Sanat'ta hayvanın gösterimi.....	129
3.1.5. Op Art'ta hayvan	135
3.1.6. Yeni Dışavurumcu yaklaşımlarda hayvan imgesi.....	137
3.2. Amerika Ve Batı Avrupalı Baskiresim Sanatçılarının Hayvan İmgesine Yaklaşımı	139
3.2.1. Pablo Picasso	141
3.2.2. Andy Warhol.....	142
3.2.3. Barbara Kruger	144
3.2.4. Kara Walker.....	145
3.2.5. Kiki Smith	146
3.2.6. Blek le Rat	147
3.2.7. Banksy	148
3.2.8. John Hitchcock.....	149
3.2.9. Regina Silveira	150

SONUÇ 153

KAYNAKÇA..... 156

EKLER

ÖZGEÇMİŞ

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1.1. Robert Rauschenberg, “Monogram”, Yağ, kâğıt, kumaş, basılı kâğıt, basılı reproduksiyonlar, metal, ahşap, lastik ayakkabı topuk ve dört teker üzerine monte ahşap platformda Angora keçi üzerinde yağ ve kauçuk lastik ile tuval üzerine tenis topu, 106,7 x 160,7 x 163,8 cm, 1955–59.....	17
Görsel 1.2. Salvador Dali, Dali tarafından boya verilen ahtapotun taşa ve kâğıda aktarılma işlemi ve litografi baskısı, 1964.....	18
Görsel 1.3. Joseph Beuys, “Amerika'yı Seviyorum Amerika'da Beni”, 1974.....	19
Görsel 1.4. Guillermo Vargas, “1 Nolu Sergi”, 2017.....	20
Görsel 2.1. Paleolitik Döneme Ait, Soyu Tükenmiş Olan “Cüce Geyik”, Girit.	27
Görsel 2.2. Hohokam kültürü, “Sürüngen imgesinin deniz kabuğu üzerine asit oyma kalıbı”,M.S. 850. (soldaki).....	27
Görsel 2.3. Hohokam kültürü, “Sürüngen imgesi”, Arizona, M.S. 850-1200 (sağdaki).....	27
Görsel 2.4. Sümer taş silindir mühürü ve mühür tarafından basılan kil tablet.....	28
Görsel 2.5. Minos uygarlığına ait disk örneği, M.Ö. 1350.....	29
Görsel 2.6. Antik Yunan Uygarlığına ait sikke.	29
Görsel 2.7. Diamond Sutra Öğretisi'nin ön sayfası M.S. 868, Britanya Müzesi, Londra (soldaki).....	30
Görsel 2.8. “Diamond Sutra Öğretisi” ayrıntı (sağdaki).....	30
Görsel 2.9. Sanatçısı bilinmiyor, “Aziz Christopher”, Ağaçbaskı, 1420.....	32
Görsel 2.10. Jacob Meydenbach, “Hortus Sanitatis”, Ağaçbaskı,1491.....	33
Görsel 2.11. Hans Holbein, “Caduceus”, 20,1x23,3 cm, Gravür,1515.	34
Görsel 2.12. Upper Rhine'den Oyun Kartları,1460 dolayları.	35
Görsel 2.13. Jost Amman tarafından 1561-1591 arasında oyulan bir takvim. (Detay).....	35
Görsel 2.14. Martin Schongauer, “İsa'nın Doğuşu”, 25,8x17 cm, Gravür, 1470-1473.	36

Görsel 2.15. Master E.S., “Fantastik alfabeden K harfi”, 14,6x17 cm, Gravür, 1466 (soldaki).....	37
Görsel 2.16. Master E.S., “Fantastik alfabeden G harfi”, 14,6x17 cm, Gravür, 1466 (sağdaki).....	37
Görsel 2.17. Albrecht Dürer, “Gergedan”, 21,3x29,5 cm, Ağaçbaskı,1515, Britanya Müzesi,.....	39
Görsel 2.18. Albrecht Dürer, “Adem ve Havva”, 24,8x19,2 cm, Ağaçbaskı, 1504, Metropolitan.....	39
Görsel 2.19. Hans Burgkmair, “Gergedan”, 22,4x31,7 cm, Gravür, 1515, Albertina Müzesi, Viyana.....	40
Görsel 2.20. Hans Baldung, “Cadıların Sabbatına Hazırlık”, 37,3x25,7 cm, Chiaroscuro, 1510,.....	41
Görsel 2.21. Hans Baldung Grien,”Güvercin”, 32,4x42 cm, Ağaçbaskı, 1521.	42
Görsel 2.22. Dirck Volckertszoon Coornhert, “Luther Katolik Din Adamlarının Aldatmacasını Ortaya Çıkarır”, 12,1x20,6 cm, Gravür, 1572.	43
Görsel 2.23. Lucas Van Leyden, “Köpekli Kız”, 10,6x7,2 cm, Gravür,1510 (soldaki).....	44
Görsel 2.24. Lucas Van Leyden, “Sütçü Kız”, 11,5x15,5, Gravür, 1510 (sağdaki).....	44
Görsel 2.25. Ugo da carpi, “Diyogenes”, 47,5x34,6 cm, Chiaroscuro, 1527-30, Britanya Müzesi,.....	45
Görsel 2.26. Franz Isaac Brun, “Küçük At”, 14,2x8 cm, Gravür.....	46
Görsel 2.27. Georg Pencsz, “Dokunma”, Gravür, 77x51 cm, 1544.....	47
Görsel 2.28. Heinrich Aldegrever, “Şehvet”, 6,3x9,4 cm, Gravür, 1552.....	48
Görsel 2.29. Martin van Heemskerck, “Savurgan Oğul”, 21x24,5 cm Gravür, 1562.	49
Görsel 2.30. Jan Steven van Calca, ”İnsan Vücudunun Yapısı Üzerine”, Ağaçbaskı, 1543.....	50
Görsel 2.31. Conrad Gessner,”Hayvanların Tarihi’ adlı kitaptan “Gergedan” , Ağaçbaskı, 1563.	51
Görsel 2.32. Cornelis Cort, “Scipio ve Hannibal Arasındaki Zama Savaşı“, 41,4x53,9 cm, Gravür, 1550-78.	52

Görsel 2.33. Theodor de Bry, “Kara Efsane”, Gravür, 1598.	53
Görsel 2.34. Ferrante Imperato, “Historia Naturela”, 32,1x20,5 cm, Gravür, 1599.	54
Görsel 2.35. Jan Collaert II, Venationes Ferarum, Avium, Piscium, 19,7x26,3cm, Gravür, 1596.	55
Görsel 2.36. Peter Bruegel, “Tavşan Avı”, 22,3 x29,4 cm.Gravür, 1560.....	56
Görsel 2.37. Adrian Collaert, “Asya”,19,5x25,8 cm, Gravür, 1575.....	58
Görsel 2.38. Johann Sadeler, “Kurbağaların Vebası”, Gravür, 1585.	59
Görsel 2.39. Parmigianino, “Duyuru”, 10,9x6,8 cm, Gravür, 16. Yüzyıl başları.	60
Görsel 2.40. Rembrandt Van Rijn, “Aziz Jerome İncili Okuyor”, 10,9x9 cm, Gravür, 1634 (soldaki).	61
Görsel 2.41. Rembrandt Van Rijn, “Pencerede Kedi ile Bakire ve Çocuk”,9,5x14,4 cm Gravür1654.....	61
Görsel 2.42. Wenceslaus Hollar, “Kış”, 26x19 cm, Gravür, 1643 (soldaki).	62
Görsel 2.43. Wenceslaus Hollar, “Ölü Köstebek”, 7x13,9 cm, Gravür, 1646 (sağdaki)...	62
Görsel 2.44. Michael von Aitzinger, “Belçika Aslanı”, 37x44,5 cm, Gravür, 1583 (soldaki).	63
Görsel 2.45. Claes Jansz Visscher, “Belçika Aslanı”, 47x57,2 cm, Gravür, 1609 (sağdaki).	63
Görsel 2.46. David Teniers’den Sonra Coryn Boel, “Maymunlar”, 10,5x14 cm, Gravür, 1668.	64
Görsel 2.47. Jean Honoré Fragonard, “Fanfan”, 24,7x17,3 cm, Gravür, 1778.....	66
Görsel 2.48. Giovanni Battista Tiepolo, “Scherzi di fantasia”, 22,6x18 cm, Gravür,.....	67
Görsel 2.49. Robert Hooke, “Micrographia” sayfa 203, Gravür, 1665 (soldaki).	69
Görsel 2.50. Robert Hooke, “Micrographia’dan ‘Pire’”, 43x33 cm, Gravür, 1665 (sağdaki).	69
Görsel 2.51. Gerard de Lairese , “Anatomia humani corporis” Göğüs ve karın, oyulmuş levha no. 52, Gravür, 1685 (soldaki).	71

Görsel 2.52. Gerard de Lairese , “Anatomia humani corporis’ten ayrıntı”, 1685 (sağdaki).	71
Görsel 2.53. Luigi Galvani, “De Viribus Electricitatis”, Gravür, 1791.....	72
Görsel 2.54. William Hogarth, “Zalimliğin Dört Aşaması serisinden, Birinci Aşama”, 37,8x31,9 cm, Gravür, 1751 (soldaki).....	73
Görsel 2.55. William Hogarth, “Zalimliğin Dört Aşaması serisinden, İkinci Aşama”, 37,8x31,9 cm, Gravür, 1751 (sağdaki).	73
Görsel 2.56. William Hogarth,“Zalimliğin Dört Aşaması serisinden, Üçüncü Aşama”, 37,8x31,9 cm, Gravür, 1751 (soldaki).	73
Görsel 2.57. William Hogarth, “Zalimliğin Dört Aşaması serisinden, Dördüncü Aşama”, 37,8x31,9 cm, Gravür, 1751 (sağdaki).	73
Görsel 2.58. James Gillray,”Ayı ve Onun Lideri”, 26,4x37cm, Elle renklendirilmiş gravür, 1806.	74
Görsel 2.59. Robert Dighton, “Kasım Modası”, 38,4x26 cm, Elle renklendirilmiş mezotint, 1781	75
Görsel 2.60. Richard Earlom, “Oyun Marketi”, 41,6x57,7 cm, Mezotint, 1783 (sağdaki)..	75
Görsel 2.61. Benjamin Franklin, “Katıl Ya Da Öl”, Ağaçbaskı,1754.	76
Görsel 2.62. Sanatçısı bilinmiyor, “İl Kararı”, Gravür, 1797 (soldaki).....	77
Görsel 2.63. Edward Savage, “Özgürlük”, 39x61 cm, Gravür, 1796 (sağdaki).	77
Görsel 2.64. Francisco José de Goya, ‘Kaprisler Serisi,”Ne Fazla Ne Eksik”’, 19,7x14,9 cm, Gravür, 1799 (soldaki).	79
Görsel 2.65. Francisco José de Goya, ‘Kaprisler Serisi, “Aklın Uykusu Canavarlar Doğurur”’, 21,8x15,2 cm, 1799 (sağdaki).	79
Görsel 2.66. Francisco José de Goya, ’Boğa Güreşi serisinden “Pedro Romero Hareketsiz Boğayı.....	80
Görsel 2.67. Francisco José de Goya,’Boğa Güreşi serisinden “Boğanın Önüne Köpekleri	80
Görsel 2.68. William Blake, “Masumiyet ve Deneyimin Şarkıları: Kuzu”, 15,7x14,1 cm, Elle boyanmış, Gravür, 1825 (soldaki).	82

- Görsel 2.69.** William Blake, “Masumiyet ve Deneyimin Şarkıları: Kaplan”, 15,7x14,1 cm, Elle boyanmış Gravür, 1825 (sağdaki). 82
- Görsel 2.70.** Théodore Géricault, “Rusya’dan Dönüş”, 44,5x36,2 cm, Litografi, 1818..... 83
- Görsel 2.71.** Théodore Géricault, “Zavallı Yaşlı Adamın Acılarına Yazık”, 31,5x37,5 cm, Litografi, 84
- Görsel 2.72.** Théodore Géricault, “Ölü At”, 26,2x32,4 cm, Litografi, 1823. 85
- Görsel 2.73.** Eugene Delacroix, “Kaplanın Vahşi Bir Atı Yenmesi”, 21x27,8 cm, Litografi, 1828 (soldaki). 86
- Görsel 2.74.** Eugène Delacroix, ”Kraliyet Kaplanı”, 32,8x46,9 cm, Litografi, 1819 (sağdaki)..... 86
- Görsel 2.75.** Eugène Delacroix, “Longchamps'taki Kerevit”, 21,5x30,8 cm, Litografi,1822. 87
- Görsel 2.76.** Oturma Odasının İçi, Canterbury Quadrangle, Christchurch, Oxford..... 87
- Görsel 2.77.** John Boulton'den sonra John Whessel, “Durham Ox”, Gravür, 1802..... 89
- Görsel 2.78.** Thomas Bewick, “Chillingham'daki Vahşi Boğa”, 14,8x20,3 cm, Ağaç gravür, 1789. 90
- Görsel 2.79.** Honoré Daumier, “Le Charivari'de yayınlanan ‘Jardin des Plante’te Bir Korku”, Litografi, 1844 (soldaki) 91
- Görsel 2.80.** Honoré Daumier, “Le Charivari’de yayınlanan, Korkunç Karşılaşma”, 35,5x25 cm, Litografi, 1844 (sağdaki) 91
- Görsel 2.81.** Honoré Daumier, “Le Charivari'de yayınlanan 'Günün Haberleri'nden, Bir At Eti Yemeğine Konuk”, 24x22,6 cm, Litografi, 1865. 92
- Görsel 2.82.** Charles Amédée de Noé,(Cham), “Le Charivari'de yayınlanan, “Paris Kuşatması”, plaka 12”, Litografi, 1871. 93
- Görsel 2.83.** John James Audubon, “Amerika’nın Kuşları” kitabından görüntü, 1838 (soldaki). 94
- Görsel 2.84.** John James Audubon, ““Amerika’nın Kuşları” kitabından, “Amerikan Flamingo”, Gravür, 34x65 cm, Elle boyanmış gravür,1838 (sağdaki). 94
- Görsel 2.85.** Henry R. Robinson, “Bütün Domuza gitmek”, 25 x 41,8 cm, Litografi, 1850. 94

Görsel 2.86. Thomas Nast, "Ölü Aslanı Tekmeleyen Canlı Bir Serseri", Ağaç Gravür, 1870 (soldaki).	95
Görsel 2.87. Thomas Nast, "Üçüncü Dönem Panik", 25,9x37,4 cm, Ağaç Gravür, 1877 (sağdaki).....	95
Görsel 2.88. Edmund Burke Kellogg ve Elijah Chapman Kellogg, "Kartal Yuvası", 31,2x39,8 cm, Litografi,1861 (soldaki).	96
Görsel 2.89. Edmund Burke Kellogg ve Elijah Chapman Kellogg, "Ailede Artış", Elle renklendirilmiş litografi, 1863-66 (sağdaki)	96
Görsel 2.90. Currier ve Ives, "At Yarışı", Litografi, 1890.	97
Görsel 2.91. Edouard Manet, "At Yarışları", 53x68,3 cm, Litografi, 1865.....	98
Görsel 2.92. Edgar Degas "Jokey", 24,1x21 cm, Litografi, 1889 (soldaki).	98
Görsel 2.93. Eadweard Muybridge'in, Stramford kentinde yürüttüğü at hareketi (sağdaki).	98
Görsel 2.94. Henri de Toulouse-Lautrec, "Eski Hikayeler", 34x54,5 cm, Litografi, 1893 (soldaki).	99
Görsel 2.95. Henri de Toulouse-Lautrec,"Jokey" 52x36,6 cm, Litografi, 1899 (sağdaki)..99	
Görsel 2.96. Félix-Hilaire Buhot, "Paris'te Kış", 23,7x35 cm, Gravür, 1879.	100
Görsel 3.1. Paul Klee, 'Buluş' serisinden "Ağaçtaki Bakire", 23,7x29,7 cm, Gravür, 1903 (soldaki).....	102
Görsel 3.2. Paul Klee, 'Buluş'serisinden "Kadın ve Hayvan", 17,1x20 cm, Gravür, 1904 (sağdaki).....	102
Görsel 3.3. Karl Schmidt Rottluff, "Kediler", 39,4x50 cm, Ağaçbaskı, 1914 (soldaki)....	103
Görsel 3.4. Erich Heckel, "Beyaz Atlar", 30,8x31,3 cm, Ağaçbaskı, 1912 (sağdaki).	103
Görsel 3.5. Wassily Kandinsky,""Mavi Atlı' yıllık kapağı", 29,2x21,4 cm, Ağaçbaskı, 1912.....	104
Görsel 3.6. Wassily Kandinsky, "Almanak 9.sayfa,'Lirik", 14,8x21,7 cm, Gravür, 1913 (soldaki).....	105
Görsel 3.7. Wassily Kandinsky, "Sesler kitabından,'Kırmızı, Mavi ve Siyah Üç Süvari", 22x22,1 cm, Gravür, 1913 (sağdaki).	105

- Görsel 3.8.** Franz Marc, “Dinlenen Atlar”, 16,7x22,5 cm, Gravür,1911-1912 (soldaki).. 106
- Görsel 3.9.** Franz Marc, “Yaratılış II”, 23,9x20,2 cm, Ağaçbaskı, 1914 (sağdaki). 106
- Görsel 3.10.** August Gaul , “Der Bildermann” dergisi No. 16 ön kapak, “Polonya’nın Dirilişi”, Litografi, 1916 (soldaki)..... 107
- Görsel 3.11.** August Gaul , “Der Bildermann” dergisi sayı 1, 5 Nisan, s. 3, “Dostluk şarkısı”, Litografi, 1916 (sağdaki)..... 107
- Görsel 3.12.** Edward Munch, Alpha ve Omega sersisinden “Kaplan ve ayı”, Litografi, 1908. (soldaki)..... 108
- Görsel 3.13.** Edward Munch, Alpha ve Omega sersisinden “Alpha’nın ölümü”, Litografi, 1908 (sağdaki). 108
- Görsel 3.14.** Otto Dix, “Savaştan Ölü At”, 14,2x19,6 cm, Gravür, 1924 (soldaki). 109
- Görsel 3.15.** Otto Dix, “Kuru Kafa”, 27,5x19,5 cm, Gravür, 1924 (sağdaki) 109
- Görsel 3.16.** Otto Dix, “Bilet Satıcısı”, 25,8x30 cm, Gravür, 1920. 110
- Görsel 3.17.** Otto Dix, “Şehvet Cinayeti I”, 27,5x34,6 cm, Gravür, 1922. 111
- Görsel 3.18.** Joan Miro, “Aynın Önünde Kadın ve Köpek” 51,3x45,4 cm, Litografi, 1936 (soldaki). 112
- Görsel 3.19.** Joan Miro, “İnsanlar ve Hayvanlar”, 26,7x19,7 cm, Litografi, 1938 (sağdaki). 112
- Görsel 3.20.** Pablo Picasso, “Çırpınan Güvercinli Kız Liderliğinde Kör Minotaur”, 22,5x31,1 cm, Gravür, 1934. 113
- Görsel 3.21.** Pablo Picasso, “Franco’nun Korkulu Rüyası ve Yalanları”, 38,6x57 cm, Gravür, 1937 (soldaki). 114
- Görsel 3.22.** Pablo Picasso, “Franco’nun Korkulu Rüyası ve Yalanları”, 38,6x57 cm, Gravür, 1937 (sağdaki). 114
- Görsel 3.23.** José Guadalupe Posada, ”Calavera Huertista”, 21,8x21,7 cm, Gravür, 1913 (soldaki). 115
- Görsel 3.24.** José Guadalupe Posada, “Calavera Zapata”,34,4x22,7, Gravür, 1930 (sağdaki)..... 115

Görsel 3.25. Diego Rivera, “Emiliano Zapata ve Atı”, 53,4x39,5 cm, Litografi, 1932 (soldaki).	116
Görsel 3.26. Paolo Uccello Romano, “San Romano Muharebesi” (Detay), 1435 (sağdaki).	116
Görsel 3.27. Lepoldo Mendez, “Akababa Yuvası”, 24.8x19.7 cm, Ağaçbaskı, 1943 (soldaki).	117
Görsel 3.28. Lepoldo Mendez, “Stalingrad Koridoru”, 45,4x39,5 cm, Linol Baskı, 1942 (sağdaki).	117
Görsel 3.29. Pablo O'Higgins, “Franco”, 25x31 cm, Litografi, 1944.	118
Görsel 3.30. Rufino Tamayo, “Havlayan Köpek”, 50x65,5 cm, Litografi, 1960 (soldaki). ..	119
Görsel 3.31. Rufino Tamayo, “Ay Köpeği”, 57,2x76,2 cm, Litografi, 1973 (sağdaki). ...	119
Görsel 3.32. Louis Siegfriest, “Federal Sanat Projesi Logosu”, 1935 (soldaki).	120
Görsel 3.33. Louis Siegfriest, “Antilop Avı”, 64x91,5 cm, Serigrafi, 1939 (sağdaki).	120
Görsel 3.34. John Wagner, “Vahşi Hayatımızı Öldürmeyin”, Serigrafi, 1940 (soldaki). ..	120
Görsel 3.35. J. Hirt, “Milli Parklar Yaban Hayatını Koruyor”, Serigrafi, 1939 (sağdaki). ..	120
Görsel 3.36. Jon Corbino, “Montana Depremi”, 26,7x35,6 cm, Litografi, 1940 (soldaki). ..	121
Görsel 3.37. Jon Corbino, “Kaçan Boğa”, 27,8x34,8 cm, 1937 (sağdaki).	121
Görsel 3.38. Belle Baranceanu, “Drill Baboon”, 46,5x30,5 cm, Linol Baskı, 1948.	122
Görsel 3.39. George Biddle, “Ovalarda Ölüm”, 25,3x35,4 cm, Litografi, 1936 (soldaki).	122
Görsel 3.40. George Biddle, “Kum !”, 25,1x35 cm, Litografi, 1936 (sağdaki).	122
Görsel 3.41. Thomas Hart Benton, “Yarış”, 22,5x33,7 cm, Litografi, 1942 (soldaki).	123
Görsel 3.42. Thomas Hart Benton, “Beyaz Buzağı”, 10x13 cm, Litografi, 1945 (sağdaki).	123
Görsel 3.43. Stanley William Hayter, “Savaş”, 40x48,9 cm, Gravür, 1936 (soldaki).	124
Görsel 3.44. Stanley William Hayter, “Böceğin Pirestiji”, 8x8 cm, Gravür, 1942 (sağdaki).	124

Görsel 3.45. Sue Fuller, “Horoz”, 20x14 cm, Gravür, malzeme baskı, 1944 (soldaki). ...	125
Görsel 3.46. Sue Fuller, “Tavuk”, 37,2x30,2 cm, Gravür, 1945 (sağdaki).	125
Görsel 3.47. Mauricio Lasansky, ”Kıyamet Alanı”, 40,64x59,85 cm, 1944 (soldaki).....	126
Görsel 3.48. Mauricio Lasansky, “Doma”, 19x13 cm, Gravür, 1944 (sağdaki).	126
Görsel 3.49. Leo Katz, “Pegasus”, 25,1x30,4 cm, Gravür, 1945 (soldaki).	127
Görsel 3.50. Leo Katz, “Papağan”, Gravür, 1945 (sağdaki).	127
Görsel 3.51. Walter Rogalski, “Yengeç”, 34,9x43,8 cm, Gravür, 1952.....	128
Görsel 3.52. Joan Miro, “Üç Kız Kardeş”, 44,8x32,7 cm, Gravür, 1938 (soldaki).	128
Görsel 3.53. Louise Bourgeois" “Örümcek”, 15,1 x 8 cm, Gravür,1948 (sağdaki).	128
Görsel 3.54. Robert Rauschenberg, ‘Yem Çantaları serisinden “Keçi Yemi”’, 48x36 cm, Kumaş üzeri Serigrafî, 1977 (soldaki).....	130
Görsel 3.55. Robert Rauschenberg, ‘Yem Çantaları serisinden “Buzağı Yemi”’, 48x36 cm, Kumaş üzeri Serigrafî, 1977 (sağdaki).	130
Görsel 3.56. Roy Lichtenstein,“Hindi Alışveriş Çantası”, 50x43 cm, Serigrafî,1964 (soldaki).	131
Görsel 3.57. Bianchini Galerisi, sergiden görüntü (sağdaki).	131
Görsel 3.58. Roy Lichtenstein, “Boğa” adlı serisi için kolaj öğelerini bir araya getiriyor.....	132
Görsel 3.59. Roy Lichtenstein, “Boğa I, Linol baskı; Boğa II (1973), Litografî ve linol baskı; Boğa III (1973), Litografî, serigrafî ve linol baskı; Soldan sağa (aşağı): Boğa IV (1973), Litografî, serigrafî ve linol baskı; Boğa V (1973), Litografî, serigrafî ve linol baskı”1973.....	132
Görsel 3.60. Andy Warhol, Castelli Galerisi, 1966 (soldaki).	133
Görsel 3.61. Andy Warhol, “‘Tehlikedeki Türler’ serisinden ‘Kel kartal’”, 96,5x96,5 cm, 1883 (sağdaki).	133
Görsel 3.62. Edward Ruscha, “Gölge ve Sinekli Sazan”, 34x49 cm, Litografî, 1969 (soldaki).	134

Görsel 3.63. Edward Ruscha, “Böcek Eğikliği”, 56x76,5 cm, Litografi ve serigrafi, 1973 (sağdaki).....	134
Görsel 3.64. Victor Vasarely, “İki Kaplan”, Serigrafi, 54x76 cm, 1980 (soldaki).	135
Görsel 3.65. Victor Vasarely, “Zebralar”, Pileksiglas üzeri serigrafi, 1965 (sağdaki).....	135
Görsel 3.66. Maurits Cornelis Escher, “Gitgide Daha Küçük” adlı çalışmasının eskizi, 1956 (soldaki).	136
Görsel 3.67. Maurits Cornelis Escher, “Gitgide Daha Küçük”, 38x38 cm, Ağaçbaskı, 1956 (sağdaki).....	136
Görsel 3.68. Maurits Cornelis Escher, “Yılanlar”, 49,8x44,7 cm, Ağaçbaskı, 1956.	137
Görsel 3.69. George Baselitz, ”Kartal”, 64,7x49,7cm, Gravür, 1982.	138
Görsel 3.70. Anselm Kiefer, “Grane”, 277,1x250,3 cm, Keten bez üzeri boya ve kolaj ilaveli ağaçbaskı, 1980-83.....	139
Görsel 3.71. Pablo Picasso, “Boğa Serisi”, Litografi, 1945 (soldaki).	142
Görsel 3.72. Pablo Picasso, “Güvercin”, 56,7x76 cm, Litografi, 1949 (sağdaki).	142
Görsel 3.73. Andy Warhol, “Nesli Tükenmekte Olan Türler” adlı kitaptan ‘Douc Langur’”, s.64, 1986 (soldaki).....	143
Görsel 3.74. Andy Warhol, “Nesli Tükenmekte Olan Türler” adlı kitaptan ‘Kelebekler’”, s.64, 1986 (sağdaki).	143
Görsel 3.75. Barbara Kruger, “Bana Basma/Beni kışkırtma”, 140x92 cm, Vinil üzerine serigrafi, 1990 (soldaki).	145
Görsel 3.76. Barbara Kruger, “Her Kuruşuna Değer”, 461,5x280 cm, Vinil üzerine serigrafi,1987 (sağdaki).	145
Görsel 3.77. Kara Elizabeth Walker, “Kurtuluş Yaklaşımı”, (detay),1999.	146
Görsel 3.78. Kara Elizabeth Walker, “Kümesin Anahtarları”, Linol baskı, 117,5x15,4 cm,1997.....	146
Görsel 3.79. Kiki Smith, “Beyaz Memeliler”, 79,9x45,4cm, Gravür,1998 (soldaki).	147
Görsel 3.80. Kiki Smith, “Ginzer” 18x24 cm, Gravür, 2000 (sağdaki).	147
Görsel 3.81. Blek le Rat, ”Fareler”, Stencil baskı, 1981 (soldaki).....	148

Görsel 3.82. Blek le Rat, "İsimsiz", Stencil baskı, 2008 (sağdaki).....	148
Görsel 3.83. Banksy, "Barkotlu Kaplan", Stencil Baskı, 2004 (soldaki).	149
Görsel 3.84. Banksy, "Zırhlı Barış Güvercini", Stencil Baskı, 2007 (sağdaki).	149
Görsel 3.85. John Hitchcock, "Merkez Üssü", 14x14 fit, Serigrafi, 2011 (soldaki).	150
Görsel 3.86. John Hitchcock, "Koruyucular", Değişken boyut, Serigrafi, 2016 (sağdaki)	150
Görsel 3.87. Regina Silveria, "Amfibi", Değişken boy, Vinil üzerine baskı, 2016 (soldaki).	151
Görsel 3.88. Regina Silveria, "Harika Dünya", Değişken boy, Vinil üzerine baskı, 2016 (sağdaki).....	151

GİRİŞ

Hayvan imgesi insanlığın en ilkel zamanından bu yana inanç sisteminden avcılığa, savaştan barışa, bilimden siyasete kısaca insana dair ne varsa birçok olguyu baskiresmin var olduğu andan itibaren eş zamanlı olarak üstlenmiştir. Mağara duvarlarında karşımıza çıkan son derece gerçekçi ve gözleme dayalı yapılan hayvan betimlemeleri insan ve hayvanın kaçınılmaz etkileşiminin ilk örneklerini yansıtmaktadır. İnsanoğlunun tarihi kadar eski geçmişe sahip olan hayvan figürleri varlıkları ile insanların düş dünyasını beslemişlerdir. Homo Sapiens dediğimiz ilk insan türünün, av sonrası din ve büyü amaçlı duvarlara yaptığı hayvan tasvirleri ile sanat tarihi boyunca “sanat nasıl doğdu?” sorusunun yanıtının ana kaynağını oluşturmuş, hayvan imgelerinin yer aldığı bu anlatılar tüm dünya uluslarının adeta ortak mirası haline dönüşmüştür.

Pascal Picq’in “Hayvanların En güzel Tarihi“ adlı kitabında ifade ettiği gibi “Hayvanların tarihini ana çizgileriyle saptamak, aynı zamanda, insanların tarihini de ortaya koymak anlamına gelir.”¹ Bu bağlamda “Amerika ve Batı Avrupa Baskiresminde Hayvan İmgesi” başlıklı tez çalışmasında amaç; baskiresim sanatının başlangıcından günümüze kadar olan tarihsel süreci içerisinde hayvan imgesinin farklı dönemlerde ve farklı coğrafyalarda yaşamış olan sanatçıların ele alış biçimlerinin araştırılmasıdır. Bu amaç doğrultusunda çeşitlenen sosyal kültürel oluşumlar ve değişen parametrelerle birlikte hayvan imgelerinin yer aldığı baskiresim eserler çözümlenmeye çalışılmış ve aşağıdaki sorulara yanıtlar aranmıştır:

- Geçmişten günümüze hayvan imgeleri hangi koşullarda baskiresim yapıtlarında yer almıştır?
- Hayvan imgelerinin baskiresimlerde yer bulan temsili anlamları nelerdir?
- Baskiresimlerde hayvan betimlemelerinin öne çıkan örnekleri nelerdir?
- Hayvan betimlemelerinin baskiresme yansıma biçimleri nelerdir?
- Sanatçılar arasında zamansal olarak farklılıklar olmasına rağmen üretim süreçlerinde etkileşimler olmuş mudur?

¹P. Picq vd., (2003). *Hayvanların en güzel tarihi*. (Çev: Bertan Onaran), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.7.

- Sanatçıların ürettikleri eserleri arasındaki etkileşimler nelerdir/nasıl yansımıştır?

Çeşitli baskiresim tekniklerini kullanarak hayvan imgelerini ele alan sanatçıların eserlerini merkeze koyan bu araştırma ile bundan sonra yapılacak olan çalışmalara ışık tutacağı düşünülmüştür. Özellikle literatür taramaları sonucunda baskiresim odaklı bu araştırmanın ana teması ile ilgili herhangi bir kaynağa rastlanılmamış olması araştırmanın özgünlüğüne işaret etmektedir. Bu çalışma bundan sonra yapılacak araştırmalara kaynaklık edecek olmasından dolayı oldukça önem arz etmektedir.

Bu araştırmanın sınırlılıkları;

1. Batı Avrupa ve Amerika kıtalarında baskiresim teknikleri ile üretilmiş hayvan imgelerinin ilk örneklerinden başlayarak günümüze kadar ele alan sanatçıların baskiresimleri,
2. Amerika’da baskiresim tarihine tartışmasız önemli katkılar sağlayan baskiresim atölyelerinden Atölye 17 ve Meksika baskiresmi, hükümet destekli pojelerden birisi olan Federal Sanat Projesi (W.P.A) içinde üretilmiş olan hayvan imgeleri,
3. Romantizm, İzlenimci, Dışavurumcu, Gerçeküstücü, Pop Sanat, Op Art ve Yeni Dışavurum gibi sanat akımlarının içinde yer alan sanatçıların baskiresimlerindeki hayvan imgeleri ile sınırlandırılmıştır.

“Amerika ve Batı Avrupa Baskiresminde Hayvan İmgesi” adlı bu tez çalışmasının konusu, bazen sanat nesnesi bazen de özne olarak konumlandırılan hayvan imgesinin günümüze kadar değişen kimliği kronolojik sıra ile sorgulanmasını içermektedir. Baskiresim tarihinin en erken dönemlerinden itibaren hayvan imgesine rastlanılmış olup bu doğrultuda baskiresmin günümüze kadar olan gelişim süreci de gözetilerek yapılan bu araştırma üç bölümden oluşmuştur.

Birinci bölümde; “İnsan ve Hayvan Etkileşimine Farklı Disiplinlerin Bakışı” adlı üst başlık altında tarihsel süreç içerisinde insanın hayvanla olan etkileşimi sosyolojik, psikolojik, kültürel ve felsefi açıdan açıklanmaya çalışılmıştır. Araştırma kapsamında sanat tarihi içinde hayvan imgesinin öne çıkan örneklerine yer verilmiştir.

İkinci bölümde geleneksel baskiresim anlayışı içinde çeşitli kültür ve uygarlıklarda görülen hayvan imgelerinin tek tanrılı dini inanışlarıyla birlikte sembolik anlamlara doğru

değişimi, coğrafi ve bilimsel keşiflerle 19. yüzyıla kadar uzanan süreçler içerisindeki konumu baskiresim eserler üzerinden incelenmiştir.

Üçüncü bölümde ise 20. yüzyıl'dan başlayarak günümüze Amerika ve Batı Avrupa'da gerçekleşen oluşumlarda daha özgün düşünmeye başlayan sanatçıların hayvan figürleri ile oluşturdukları baskiresim eserleri açıklanmaya çalışılmıştır. Öte yandan 1960 sonrası teknolojik yenilikler ışığında sanatçıların baskiresimlerindeki yenilikçi yaklaşımları ile hayvan imgelerini ele alış biçimleri de evrensel değerler çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden tarama modeli kullanılmış; gerekli bilgiler için Türkçe ve yabancı internet kaynakları taranarak döküman incelemesi yapılmıştır. Araştırmada verilerin toplanmasında belgesel tarama yöntemi kullanılarak, konuyla ilgili kaynaklar, kitap, katalog, yıllık, aylık bülten, süreli yayınlar, dergiler, örnek eserler sonucu elde edilen dökümanlar veri aracı olarak kullanılmıştır. Anadolu Üniversitesi, Balıkesir Üniversitesi, Bilkent Üniversitesi kütüphanelerinin arşivlerinden yararlanılmıştır. Araştırma ile ilgili kaynakların taranması sonucunda elde edilen tüm bilgiler analiz edilmiş, verilerin analizi; betimsel analiz ve içerik analizi şeklinde yapılmıştır. Bunun yanı sıra betimsel yöntemlerden yayın tarama teknikleri de kullanılarak sanatçıların hayvan imgelerinden oluşan örnek baskiresim eserlerinden yararlanılmıştır.

Baskiresmin tarihsel oluşumunun kronolojik sırası izlenen araştırmanın Evren ve Örneklemini ise Amerika ve Batı Avrupa kıtasında yaşamış sanatçıların baskiresim eserlerindeki hayvan imgeleri oluşturmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. İNSAN VE HAYVAN ETKİLEŞİMİNE FARKLI DİSİPLİNLERİN BAKIŞI

İnsanoğlu ilkel çağlardan bu yana hayvanlarla iç içe olmuş, zaman ilerledikçe insanın doğaya karşı üstünlük sağlama yeteneğini geliştirmesi bu ilişkiyi çeşitli biçimlere dönüştürmüştür. İkel toplumlar mağaralarda yaşarken bir taraftan doğa ile başa çıkmanın yolunu aramış öte yandan insan olmayanlardan korunma çabası kaçınılmaz bir ilişki ağını yaratmıştır. Farklı inanç sistemine sahip olan ilkel insanlar küçük hayvanların yerine kendilerinden oldukça büyük olan hayvanları (geyik, bizon, yaban domuzu gibi) mağara yüzeylerine büyük bir ustalıklarla resmetmişlerdir. Oldukça etkili bu betimlemeler adeta hayvanların ruhlarına saygı anıtlarına dönüşmüştür. Mağara resimlerindeki hayvanların duruşuna biçimlerine bakıldığında ise ayaklarının zemine basmadığı avlandıktan sonra betimlediği görülmüştür. İnsanlar ile hayvan arasındaki bu zorunlu ilişki sonucunda hayvan kemiklerinden aletler yapmış, uzuv ve kafatasını mağaralara yerleştirmiştir. Bazı bilim insanlarına göre dönem insanların avladıkları hayvanların kemiklerinin içindeki iliği çıkarmada kullandığı taş kullanımının da ilk icatlardan biri olduğunu ileri sürmüşlerdir.

İnsanların avcı toplayıcılıktan tarım toplumuna geçişi Neolitik Dönemi başlatmış, hayvanlara olan bakışı da farklı statülere taşımıştır. İnsanlar hayvanları yiyecek (et ve süt), iş, ulaşım, haşere kontrolü ve arkadaşlık dâhil olmak üzere çeşitli amaçlarla onları evcilleştirmiştir. Hayvanların evcilleştirilmesi ve besin üretimine geçilmiş olması günümüz sosyal yaşantısının da temellerini oluşturmuştur. İlk evcilleştirilen hayvan ise köpek olmuştur. Tarım toplumuna geçiş üretim tüketim kültürünü başlatmış, insanın yanı sıra hayvanların gücünden de yararlanılmaya başlanmıştır. Göçebe olan insan yerleşik yaşama geçmiş doğal olarak yeni yaşam tarzı beraberinde hayvana bakış şeklini de keskin bir biçimde değiştirmiştir. İnsan hayvan ilişkilerine dair araştırmalar yapan tarihçi Richard W. Bulliet tarih öncesinden günümüze bu dinamik ilişkiye kapsamlı ve oldukça ilgi çekici bir bakış açısı sunmuş; insan ve hayvanın birbirinden ayrı yaşaması, evcilleştirme öncesi, evcilleştirme dönemi ve evcilleştirme sonrası olarak dört aşamalı biçimde tanımlamıştır.

Ayrıca Bullet, evcilleştirilmiş hayvanların insan toplumundaki değişen rollerini ve toplumsal tahayyüldeki yerlerini göz önünde bulundurarak, çeşitli kültürlerin hayvanlarla olan ilişkilerini pekiştirerek sembolize ettiğini ve rasyonelleştirdiğini de ileri sürmüştür.

Evcil hayvanlar Antik Mısırlılar için çok önemli olmuş ve onları tanrıların armağanı olarak nitelendirmişlerdir. Öyle ki hayvanları geldikleri ilahi aleme geri dönmelerinin beklendiği ölüm zamanına kadar iyi bakılmasının şart olarak görmüşlerdir. Özellikle ailenin bir parçası olarak çok değerli olan kedi ve köpek öldüğünde aile üyeleri kaşları da dâhil olmak üzere vücutlarını yas amacıyla kazımış büyük bir özenle mumyaladıkları köpeklerine cenaze ritüelleri yapmışlardır. Örneğin “çakal başlı ölüm tanrısı Anubis’in toplu mezarlarında bulunan sekiz milyon mumyalanmış köpek, Mısırlıların yıllar önce hayvanlarla nasıl bir bağ kurduklarını anlatmaktadır.”² Mısır’da kedilerin başka ülkelere ihracatları hükümet tarafından yasaklanmış hatta kazayla bile olsa kedi öldürmenin cezası ölümle sonuçlanmıştır.

Antik Yunan ve Roma’da köpekler evcil hayvan, bekçi ve avcı olarak ta günlük yaşamda önemli bir role sahip olmuştur. Özellikle “Maltiz” olarak bilinen küçük beyaz köpekler en çok hane halkına eşlik etmiş, bazı hayvanlar ise Tanrı için sunaklarda kurban verilmiştir. Geyik, aslan ve yaban domuzu gibi hayvanları avlamakta asiller için popüler bir spor haline dönüşmüştür.

“Hayvanların klasik dünyanın temel eğlence ve halk oyunlarında da önemli görevleri vardı. Antik Yunanistan’da oyunlar atletik yarışmalardı. Roma’da ise oyunlar izleyiciler için geniş kapsamlı, sık sık kan dökülen ve maliyetli bir durum gösteriyordu. Yunanlılar at ve at arabası yarışlarına katılıyorlardı. Romalıların da at arabası yarışları vardı ancak oyunları diğer hayvan türlerini de kapsıyordu.”³

Hayvanlara yapılan muamele her iki kültürün ve geleneklerinin doğrudan birer yansıması olmuştur. Özellikle Romalılar vahşi hayvanlardan etkilenmişler, Colloseum amfi tiyatrosunda kadınlı erkekli topluluklar halinde hayvanların ve insanların birbirlerini öldürmelerini normal bir eğlence olarak görmüşlerdir. “Antik dönemin cehennemi” olarak

² R. Faulkner v.d., (2015). *The Egyptian Book of the Dead: The Book of Going Forth by Day: The Complete Papyrus of Ani Featuring Integrated Text and Full-Color Images*. San Francisco: Chronicle Books. s.30.

³ J. D. Mikalson (2009). *Ancient Greek Religion*. 2nd Edition, Wiley-Blackwell, s.74.

da adlandırılan Colloseum'un açılış kutlamasında, buldukları faunadan alıp getirilen binlerce egzotik hayvan türü de bu eğlencelerde yok olmuştur.

Tarih boyunca evreni paylaştığımız hayvanlara bakış açısı çeşitli din ve düşünce sistemi içinde farklı biçimler almıştır. Özellikle Rönesans döneminden itibaren insan merkezci bir anlayış hüküm sürmüş dini inanışlarına göre Tanrı kendinden sonra insanı, insan olmayanlara (doğa ve hayvan) hükmetmesi için göndermiştir. Bu anlamda tek Tanrılı dinlerden olan Hristiyanlık'ta hayvan simgeleri oldukça şaşırtıcı rol oynamıştır. Dört İncil yazıcısı azizlerden; Luka'ya boğa, Markus'a aslan, Yuhanna'ya kartal refakat etmiştir.”⁴ Dini anlatılarını iletme için hayvanların betimlendiği bu dönem içinde hayvana iyi kötü birçok nitelikler yüklenmiştir. Örneğin “yaratılış miti” içerisinde yer alan yılan şeytan ve günahla ilişkilendirilmiş dönem insanında yılandan nefret etmiştir. “Tanrı tarafından tüm günün kutsanabilmesi için sabahları rastlanılacak ilk canlıda oldukça önemlidir; örneğin sabahları tavşan görerek güne başlamak şanssızlık dolu bir güne işaret ederken kurda rastlamak talihin açıklığına işaret etmiştir.”⁵ Kuşların da hareketlerinden yorumlamalar yapılmış; soldan uçan kuş talihsizliğe işaret ederken sağ yönden uçan kuş ise büyük bir şans getirdiğine inanılmıştır. Kedi ile keçinin ise kara büyülerle ve şeytanla ilişkisi olduğu düşünülmüş, güvercin ise ruhun ve barışın sembolü olmuştur. Batının sömürgeci tavrı sayısız hayvanın Asya Afrika gibi bulunduğu coğrafyadan koparmış “menagerie”^{6*} denilen canlı cansız hayvanları köle statüsüne indirgemıştır.

Aydınlanma döneminde ise düşünce dünyasının etkisi ile deneylerde hayvan kullanımını oldukça hız kazanmıştır. On sekizinci yüzyılın ortasından itibaren İngiltere'den başlayarak tüm Avrupa'ya yayılan Sanayi Devrimi kırsal alanlardan kentlere göçü hızlandırmış, insanların hayvanlara olan bağına tamamen kopmasına neden olmuştur. İnsanoğlu hayvanları besin kaynağı olarak kullanmanın yanı sıra yük taşımada, eğlence dünyasında, deneylerde, kısaca hayvanları kendi çıkarları doğrultusunda oluşturduğu dünya için tutsak etmiştir. 1800'lü yılların ikinci yarısından itibaren burjuvazinin batı toplumunda ortaya çıkması, egzotik hayvanların tutsaklığını başlatmış insanlarla hayvanlar arasındaki

⁴C. G. Jung (2009). *İnsan ve sembolleri*. (Çev: Ali Nahit Babaoğlu), İstanbul: Us Yayınları, s.237.

⁵H. Akın (2001). *Ortaçağ Avrupası'nda cadılar ve cadı avı*. Ankara: Dost Kitabevi, s.71-72.

⁶Menagerie: Modern hayvanat bahçelerinin çıkışından önce egzotik hayvanların sergilendiği yerlere verilen ad.

ontolojik ayrımının habercisi olmuştur. Fransa Ménagerie du Jardin des Plantes, Londra Hayvanat Bahçesi, Berlin Hayvanat Bahçesi'nin halka açılması hem insanların hayvanlara duyduğu ilgiyi hem de hayvan sömürüsünü karakterize etmesinden kaynaklı bir paradoksu doğurmuştur.⁷

Hayvanlar, insanlara arasındaki sosyal sınıflarda farklı roller üstlenmişlerdir. Örneğin toplumun üst kesimlerindeki aileler, evcil hayvanlara sahip olabilirken aristokratlar ve burjuvalar da at ve tazıyı spor olarak gördükleri avlanma sırasında eğlence için kullanmışlardır. Öte yandan, emek ve işçi sınıfı ile ilişkilendirilen hayvanlar refakatçi olmaktan ziyade bir gelir kaynağına dönüşmüştür.

Hayvanların statüsü, neolitik devrimle birlikte evcilleştirilmesi ile insandan daha aşağı statüde görülmüş türcü ideolojik yaklaşımla biçimlenmiştir. Tabii bu durumla birlikte toplumsal ve siyasal koşullar etrafında şekillenmiş insanın hayvana tahakkümü zirveye ulaşmıştır. Hayvan haklarının başlangıcını gören bir değişim aslında evcil hayvan endüstrisinin gelişiminin de başlangıcı olmuştur. Hayvan haklarının savunulması klasik zamanlara kadar uzansa da, on sekizinci yüzyılda evrensel insan haklarına dair artan bir farkındalık yaratmıştır. Bu anlamda hayvan refahı ile ilgili olarak da ilk kez İrlandalı aktivist Richard Martin'in 1822 yılında hayvanlara zulmü önleyen yasa önerisi İngiltere'de kabul görmüştür. Bu yasaya göre;

“Herhangi bir kişi veya kişiler herhangi bir At, Kısırak, Gelding, Katır, Eşek, Öküz, İnek, Düve, Dümen, Koyun veya diğer Sığırları kayıtsız ve acımasızca dövenler, kötü muamele edenler bu tür bir suçtan hüküm giyeceklerdir. Beş pound'u geçmeyen, on şilin'den az olmamak üzere majestelerine ödeyeceklerdir. Ayrıca üç ayı geçmeyecek şekilde ıslahevine veya başka bir cezaevine gönderilecektir.”⁸

1835 yılında da köpek dövüşü, horoz dövüşü ve boğa güreşi gibi hayvan dövüşlerini de yasaklayan yasa tasarısı onaylanmıştır.

On dokuzuncu yüzyılda İngiltere'de insanlar hayvan koruma, hayvanat bahçeleri, evcil hayvan besleme, doğal tarih, sığır-koyun yetiştiriciliği, vejeteryanlık,

⁷ D. Ryan (2015). *Hayvan kuramı*. (Çev: Ayten Alkan), İstanbul: İletişim Yayınları, s.15.

⁸ ¹ <http://www.animaletics.org.uk/richard-martin.html> (Erişim tarihi: 15.12.2020)

antiviviseksiyon, köpek ve kedi gösterilerinin yükselişine tanık olmuştur. Ama aynı zamanda avcılık, kan sporları, hayvan istismarı, hayvan popülasyonlarını tehdit eden gelişen moda endüstrisini beraberinde getirmiştir.

Yirminci yüzyılın başlarından itibaren batı toplumu giderek daha fazla kentsel ve endüstriyel hale gelmiş, atlar gibi çalışan hayvanların yerini yavaş yavaş çiftliklerde ve şehir sokaklarında makineler almıştır. Büyüyen orta sınıf avlanma, balık tutma, evcil hayvan besleme, vahşi yaşam sığınaklarını, sirkleri, hayvanat bahçelerini, ziyaret etmeyi içeren boş zaman etkinlikleri için daha fazla zamana ve paraya sahip olmuşlardır. Kumar oyununa dönüşen at ve tazi yarışlarının zaman içinde yasallaşması ile dönemin popüler sporları haline gelmiş, ilaç ve kozmetik yasasının kabul edilmesi ile belirli kimyasallar ve ilaçlar hayvanların üzerinde test edilmiştir. Öte yandan 1960 ve 1970’li yıllarda kartal, fok gibi nesli tükenmekte olan hayvanları korumak içinde yasalar kabul edilmiştir. Avustralyalı filozof Peter Singer, insanların tarih boyunca hayvanlara kötü muamelesini ırkçılıkla aynı çizgide görmüş öte yandan hayvanların tarım, deney gibi insan faaliyetlerinde sistematik olarak istismar edilmesinden türcülüğü sorumlu tutmuştur. Bu anlamda Singer, “türcülük” terimini kullanan ve eleştiren ilk isimlerden biri olmuş, 1975 yılında insan hayvan ilişkisinde temel bir değişiklik çağrısında bulunan “Hayvan Özgürleşmesi” adlı kitabını yayınlamıştır. Singer’ın kitabının yayınlanmasından yaklaşık bir yıl sonra da Henry Spira tarafından Uluslararası Hayvan Hakları Hareketi kurulmuştur. Hayvan hakları görüşüne göre; birçok insanın hayvanları yemesi veya insani bir amaç için, onların bedenleri üzerinde deneyler yaparak araç gibi kullanması hayvanların hakkını başlı başına ihlal etmek olarak görülmüştür.

İlkel topluluklar arasında insan egemenliği olmamış hayvanlar kutsal ve kusursuz varlıklar olarak kabul görmüştür. Kurban edilmeye değer ilk varlıklar ise bir Tanrı olarak görülen hayvanlardı ve insan hayvandan sonra kurban edilmeye değer ikinci varlık olabilmiştir.⁹ Hayatın öznesi olan her varlığın özünde bir değeri ve bu değerleri koruyan hakları vardır. Bu nedenle yaşamın içinde yer alan her varlık bu haklara eşit olarak sahiptir. Hayvanlar kendilerine yapılan kötü muameleyi protesto edemez ve kendi hakları

⁹ J. Baudrillard (2016). *Simülakrlar ve simülasyon* . (Çev: Oğuz Adanır), İstanbul: Doğu Batı Yayınları, s.177.

için kampanya yürütemezler. “Açıkça hayvanlıktan taraf olup hala pek insanca dünyada hayvan türünün eşit temsil edilmesi amacıyla hayvan hakları ve hayvanların özgürleşmesi için savaş verenler dahi insanlığın insani olmayan doğaya tahakküm uyguladığı fikrinden vazgeçmemektedir.”¹⁰

Sonuç olarak insanlar savaşta, ulaşımda, tarımda hayvanların gücünden yararlanmışlardır. Beslemiş oldukları hayvanları evcilleştirip kendi inançları ve ihtiyaçları doğrultusunda kullanmışlardır. Eğlence için hayvanların birbiri ile dövüşmesinden de zevk alıp onların ölümüne sebep olmuşlar, hayranlık duydukları hayvanların acı ve ıstırap dolu ölümünü izlemişlerdir. Bazen de taptıkları evcil hayvanlarını yemiş, derilerini ise giysi olarak giymişlerdir. İnsanın hayvanla yaşadığı bu paradoksal ilişki normalleşerek günümüze kadar gelmiş dolayısıyla insan merkezci yaklaşımdan vazgeçilmediği sürece sonuçta hiçbir zaman değişmeyecek gibi gözükmektedir.

1.1. Düşünürlerin Hayvana Bakışı

Antik çağlardan bu yana birçok felsefeci ve bilim insanı, insanla hayvan arasındaki ilişkiyi çeşitli teoriler altında biçimlendirmiştir. Doğal olarak bu ilişkiyi buldukları dönem içerisinde kategorize etmişlerdir. Modern dünyanın temellerinin atıldığı Antik Yunan’ın önemli düşünürlerinden Aristoteles faunasında (İ.Ö. 384-322) insanı rasyonel hayvan olarak görmüş, hayvanları da insana benzetmiştir. Fakat Aristoteles’e göre hayvanların akıl yürütme yetisinden yoksun olması onların insanlara hizmet etmek amacıyla doğada bulunmasının en önemli koşuludur. Aristoteles’e göre insan aynı zamanda sürü halinde yaşayan politik hayvandır.

“İnsanın politik bir hayvan olabilmesi için diğer tüm hayvanlar arasında sadece ona konuşma yeteneği verilmiştir. Konuşmak ve ses çıkarmak çok farklı şeylerdir. Diğer hayvanlar da ses çıkarırlar ve bu sayede bir şeyden keyif aldıklarını ya da acı çektiklerini gösterirler. Evet gerçekten de bazı hayvanlar doğaları gereği hem keyif alırlar hem acı çekerler hem de bu duygularını gösterirler. Ancak dil yararlı ve zararlıyı, doğru ve yanlış olanı ifade etmeye yarar.

¹⁰ O. Timofeeva (2018). *Hayvanların tarihi*. (Çev: Barış Engin Aksoy), İstanbul: Berdan Matbaacılık, s.136.

İnsan ve diğer hayvanlar arasındaki en büyük fark da insanların doğru ve yanlış, iyi ve kötüyü ayırt edebilmeleridir.”¹¹

Yunan matematikçi ve felsefeci Pisagor’un düşünceleri insanların hayvanlara saygı göstermelerini adeta bir akraba olarak muamele edilmesi gerektiğini içeriyordu. Ayrıca ruh göçüne inanan ve vejetaryan olan Pisagor et yemekten uzak durulmasının insanların barış içinde bir arada yaşamasında kilit bir faktör olarak görmüş ve hayvanları katletmenin insan ruhunu vahşileştirdiği görüşünü öne sürmüştür. Empedokles, Theophrastus gibi filozoflarda hayvan yaşamının insan yaşamıyla aynı değere sahip olduğunu ileri sürmüşlerdir.

17. yüzyılın matematik ve modern felsefenin kurucularından Rene Descartes’te (1596-1650) hayvanların hissetme ve akıl yürütme yeteneğine sahip olmadığını Tanrı’nın birer makinesi olduğu fikrini savunmuştur. Ayrıca Descartes hayvanların hissetme yetisi olmadığından dolayı acı karşısında verdikleri tepkileri de bozuk bir makinenin sesinden farklı görmemiştir. Dolayısıyla anestezinin olmadığı bu dönemde canlı hayvanlar üzerinde deneylerin yapılmasında hız kazanmıştır.

Alman felsefeci Immanuel Kant’da (1724-1804) etik derslerinde insanların hayvanlara karşı herhangi bir sorumluluğu olmadığını hayvanların herhangi bir bilince sahip olmadıklarından insanların amaçları uğrunda bir araç olarak kullanılacakları fikrini savunmuştur.¹²

İngiliz felsefeci Jeremy Bentham ise Descartes ve Kant’ın düşüncelerine karşı çıkmış hayvanlar üzerinde daha çok “insancıl bir yaklaşım” ilkesinin olabileceğinin altını çizmiştir. Bentham’ın düşüncesinde: “Hayvanlar akıl yürütebiliyor mu? Konuşabiliyorlar mı?” Sorularının yanıtından çok hayvanlar acı çekebiliyor mu? sorusunun yanıtını aramıştır. Ayrıca Bentham, hayvanların durumunu siyahi kölelerin durumu ile bağdaştırmış türçülük fikrini de ırkçılık bağlamında ele alarak tanımlayan ilk düşünürlerden birisi olmuştur.

Hayvan etiği üzerinden hayvanları ele alan Peter Singer, onların acı çeken, hissedebilen canlılar olduğunu, insanların onları yararlarını artıran davranışlarda

¹¹ Aristoteles. (2017). *Politika*. (Çev. Furkan Akderin), İstanbul: Say Yayınları. s.26-27.

¹² P. Singer (2018). *Hayvan özgürleşmesi*. (Çev: Hayrullah Doğan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.309.

bulunması gerektiği düşüncesini ileri sürer. Bu anlamda insanların hayvanlara karşı ahlaki bir ödevi olduğunu ve bütün hayvanların eşitliği fikrinden yola çıkarak hayvanların özgürleştirilmesi gerektiğini savunur ve türçülüğü red eder. Fakat Singer, hayvanları insanların amaçları için kaynak olarak ve mal statüsünde tanıyan sistemi de faydacı kurallar kapsamında destekleyen düşüncelere sahiptir.

Hayvan hakları aktivisti Tom Regan ise hayvanların ahlaki hakları olduğunu savunmuş, insanla hayvanı eşit statüde görmek istemiştir. Dolayısıyla Regan insanların ve insan olmayanların eşit içsel değere sahip hayatın bir öznesi olduğuna inanmıştır.

Hukuk ve felsefe alanlarında çalışmalar yapan Gary Lawrence Francione hayvan refahı yasaları ve düzenlemelerini eleştirmesi, hayvan haklarına ilişkin kölelik karşıtı teorisinin yanı sıra veganlığı, kölelik karşıtlığının temel ilkeleri olarak teşvik etmesiyle tanınır. Francione, bugüne kadar ki en radikal hayvan hakları teorisini geliştirmiş, “Köleliğe karşı çıkıyor, ama hayvanların insanların tahahhüm altında adeta bir nesne olarak görülmelerini sorgulamıyor” sözleriyle Bentham’ın düşüncelerini eleştirmiştir. Francione, hayvanları hiçbir koşulda kullanmayı ahlaki olarak haklı çıkaramayacağımızı savunmuş; bu anlamda Singer ve Regan’ın düşüncesini de eksik bulmuş, hayvanların mülk statüsünde muamele görmesini temel sorun olarak ele almıştır. Öte yandan hayvan hakları adı altında yapılan muameleleri de başarısız bulan Francione kurumsallaşmış sömürü organları tarafından hayvanlar için yapılan her türlü düzenlemenin pratikte de hiçbir hükmü olmadığı fikrine inanmıştır.

İnsanın hayvanla olan ilişkisi modern dönemde insan merkezci yapıyla dil aracılığıyla aşağı statüde konumlanmasına neden olmuştur. Özellikle kapitalizm sonrası hayvanlar sınai hayvanı, deney hayvanı, sirk hayvanı, evcil hayvan gibi işlevsellik söylemleri üzerine inşa edilmişlerdir. Örneğin feminist ve hayvan hakları savunucusu Carol J. Adams “Etin Cinsel Politikası” adlı kitabında hayvanın temsil ettiği gerçekliğin tamamen değişiminden kaynaklı hayvanları “kayıp gönderge” terimi altında ele almıştır. Adams'a göre hayvanların kayıp göndergeye dönüşmesinin üç yolu vardır. Birincisi dildir; hayvanlar et kavramına indirgenerek dil tarafından yok edilir. İkincisi tanımsaldır, konuşma biçimiyle değişir. Üçüncü yol ise mecazidir. Hayvanlar insan deneyimlerini anlatmada metafora dönüşürler. Adams, istismar edilen kadınlar üzerinden örnek oluşturarak “kendimi bir et parçası gibi

hissettim”¹³ cümlesini kullanır. Bu örnekle hayvanların ölümleri üzerinden yaşadıkları kaderi mağdur edilen kadının yaşadığı kötü deneyimle bağdaştırır. Parçalanma ve tüketim sürecinin, hayvanların teknoloji, dil ve kültürel temsil yoluyla nasıl daha az varlık haline getirileceği şekilde hayvanların ezilmesini mümkün kıldığını gösterir. Ayrıca ataerkil hiyerarşik sistem içerisinde dil kullanımını hayvanlara uygulanan tahakkümünün adeta buzdağının görünmeyen kısmının resmini yansıtmıştır. Batı düşüncesinde yetişmiş insanlar hayvanlarla kurdukları paradoksal ilişkileri onlara atfedilen kategorilerle açıkça ortaya koymuşlardır. Örneğin, kuş beyinli (akılsız), balık hafızalı (unutkan), maymun (aç gözlü) gibi ötekileştirme pratiği içinde insan ve hayvan arasındaki sınırın net bir şekilde çizilmiştir. Bu anlamda en büyük sorunda erkek-dişi, siyah-beyaz, insan-hayvan, medeni-vahşi, doğa-kültür ikili hiyerarşik düşünceye sahip olmalarıdır.

Fransız Antropolog Claude Levi Strauss “Totemizm” adlı kitabında (1964) hayvanların “yemek için iyi” oldukları için (bonnes à manger) değil, “düşünmek için iyi oldukları” (bonnes à penser)¹⁴ düşüncesini beyan etmiş, hayvanlarla olan ilişkimizi derinden ve yeniden düşünmenin alt zemini oluşturmuştur. Özellikle hayvanların totemi neden temsil ettiğini açıklamaya çalışsa da, zekice kullandığı kelime oyunları ile hayvanların insan tüketimi için et olarak işlevsel rollerinin çok ötesinde, anlamlı yaşamları ve varoluşları olmayan nesnelere sunmuştur.

Düşünce dünyasında insanın hayvanla olan ilişki ağıyla ilgili birçok görüş ortaya atılmıştır. “Batı felsefesinin tarihi, hayvanların kapasitelerinin ne olduğu, onlara nasıl muamelede bulunulabileceği ve genel olarak insandan (ya da daha açık olmak gerekirse, “erkek”ten) daha aşağıda varsayılan konumlarına dair düşünüşte başat bir etkide bulunmuş olan antroposantrik (insan-merkezli) düşünme biçiminde hayvanların esaretine dair çok sayıda örnek sunmuştur.”¹⁵ Düşünsel ve fiziksel eylemin yanı sıra dili kullanma da hayvanlara yapılan eşitsizliği de meşrulaştırmıştır. Özellikle batı düalizminde Tanrı insan hayvan arasında hiyerarşik bir anlayış yerleşmiştir. Tanrı insanı doğa ve hayvana hükmetmesi için göndermiş batılının imajında hayvan ve kadın olmak da öteki olmanın

¹³ J.C. Adams (2013). *Etin cinsel politikası*. (Çev: Güray Tezcan & Mehmet Emin Boyacıoğlu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.100.

¹⁴ H. Neo and E. Jody (2017). *Geographies of meat: politics, economy and culture*, s.135.

¹⁵ Ryan, 2019, *a.g.k.*, 17.

üzerine inşa edilmiştir. Bilgi ve siyaset devrimine kapılan hayvanlar susmalarına rağmen dünyanın kargaşasındanda kurtulamamışlardır. Sömürülen, kullanılan, zorlanan, boyun eğen, yenen, evcilleştirilen, öldürülen bir metafordan daha fazlası olmuşlardır. Hayvan doğa kültür ikiliğinin doğa tarafında yer almış dolayısıyla hayvanın statüsünde bulunduğu kültürün ve ekonomik koşulların etrafında şekillenmeye devam etmiştir.

1.2. Sanatta Hayvan İmgesi

Sanat tarihi içinde ilk olarak hayvan imgeleri on dokuzuncu yüzyılda speleogların (mağara bilimci) keşifleri ile mağaraların derinliklerinde görülmüştür. Gerçeğine yakın ve oldukça detaylı hayvan resimleri bazı araştırmacılara inandırıcı gelmemiş hatta farklı dönemlere ait olduğu iddiasında bulunmuşlardır. Batı Avrupa’da özellikle İspanya ve Fransa’da ilkel toplumlar tarafından yapılan bu sahnelerde o döneme ait yabancı hayvanlar ya tek tek ya da av sahnelerinde betimlenmişlerdir. En dikkat çeken görüntü ise bu insanlar kendilerinden oldukça büyük olan mamut, bizon gibi yabanılları ayakta duran değil, yeni ölmüş pozlarda betimlemiş olmalarıdır. İlkel insanlar, avladıkları hayvanların ruhları olduklarına inanmış kutsal olarak gördüklerinden onlara saygı duymuşlardır.

Aristoteles “Hayvanların en taklitçisi insandır” sözüyle insanın doğayı hatta hayvanları nasıl taklit ettiğini ifade etmiştir. Bu bağlamda ilkel insan doğaya karşı duyduğu endişe ve korkularını yenmek için avlamak istediği hayvanın postunu giymiş, danslar eşliğinde onlar gibi sesler çıkararak dini ritüeller yapmıştır. Dolayısıyla avlanma, avlanan hayvanları onurlandırma fikrine dayanan çeşitli ritüelleri içeren bir uygulamayı içermiştir. Birçok tanrının hayvanlara benzediği ya da hayvanlar tarafından temsil edildiği düşünülmüştür. Bu tür inanışlar resim, şiir, tiyatro ve müzik sanatının da oluşumuna kaynaklık etmiştir. İlkel insanların kullandığı ilk müzik aleti de akbaba ve mamut kemiklerinden yapılan flüt olmuştur.

Antik Yunan ve Antik Roma sanatında hayvan figürleri Tanrı’ları temsil etmek için fiziksel özellikleri ile mitolojik anlatılardaki yaratıklarla ilişkilendirilmiştir. Her iki uygarlıkta ruhsal dönüşüm söz konusudur ve hayvanlar asla insana dönüşmez. Antik Roma’nın ozanlarından Ovid’in “The Metamorphoses” isimli eserinde insanlar Tanrı tarafından cezalandırılmak ya da tehlike arz eden durumlardan korunmak için bitki ve

hayvan formlarına dönüşmüş, Antik Yunan yazarlarından Ezop'un masalları ise erdem, alçak gönüllük gibi ahlaki dersler veren hayvan karakterlerinden oluşmuştur. Hayvanlar anlatı dünyası içinde kendi özelliklerini korumuş genelde iyi ve kötü ahlakın anlatıldığı olay örüntüsü içerisinde cinsiyeti olmayan iki hayvan arasında gerçekleşmiştir. Örneğin fabllarda, aslan cesareti, tilki uyanıklığı, karınca çalışkanlığı, ağustos böceği ise tembelliği sembolize etmiştir. Avrupa'daki erken Ortaçağ sanatı ise Roma İmparatorluğu'nun sanatsal mirasından ve erken Hristiyan kilisesinin ikonografik geleneğinin etkisiyle doğmuştur. Mimari yapılarda, kilise duvarlarında vitraylarda, betimlenen hayvan figürleri özellikle kâğıdın Avrupa'ya gelmesi ile beraber baskiresimlerde görülmeye başlamıştır. On altıncı yüzyıla gelindiğinde ise matbaa ve kâğıdın kullanılması ile hayvan betimlemelerine yazılı metinlerin eşlik ettiği zooloji kitaplar basılmıştır. Rönesans sanatında özellikle resim ve baskiresimlerde betimlenen hayvanlar özellikle Hristiyan inanışından kaynaklı iki şekilde kategorize edilmiştir. Örneğin kuzu İsa'yı, güvercin ruhu yani kutsal olanı, keçi yılan gibi hayvanlarda şeytani sembolize etmiştir. Evcil hayvan beslemenin popüler olduğu bu dönemde, kedi köpeğin dışında coğrafi keşiflerle Afrika ve Asya gibi kıtalardan getirilerek evcileştirilen maymun, papağan gibi egzotik hayvanlarda ekolojik ortamdan çok uzakta zengin sahipleri ile aynı kompozisyon içinde yer almıştır. Dolayısıyla hümanist düşüncenin hâkimiyeti altındaki hayvan kendi temsilinin de çok ötesinde yer almıştır. Barok sanatında hayvanlar av sahnelerinde ya da ölü bedenleri ile natürmortların içinde betimlenmişlerdir. Bunun nedeni ise avlanmayan ya da sınırlı sayıda avlanan burjuvazi için resimler artık bir araç haline dönüşmüş olmasıdır. Çünkü avlanmak önemli bir seçkinliğe işaret etmekte ve toplumsal bir ünvanın göstergesi olarak görülmektedir. Dolayısıyla avlanamayan burjuvazi de çoğunlukla av resimleri siparişi veriyordu. Dönem sanatçılarıda özellikle tasvir edilen bireyin veya fikrin kimliğine ek olarak kişiliğine dair ipuçlarını genellikle sanatta sembolik arka planlar, nesnelere ve hayvanlar kullanarak yer vermişlerdir. Kartezyen düşüncenin hâkim olduğu Aydınlanma Çağı'nda ise medeniyetin göstergesi olarak görülen hayvanat bahçeleri Avrupa'da birçok şehirde açılmış, sanatçıların ve bilim insanlarının çalışma alanına dönüşmüştür.

On dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren evcil hayvan kültürü olarak adlandırılan şey sağlam bir şekilde bu çağa yerleşmiştir. Bunun sonucunda hayvanların korunmasına

yönelik yaygın ilgiyi etkilemiş ve dolayısıyla modern evcil hayvanın ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur. Batı kültüründe evcil hayvan ev yaşamının önemli bir bileşeni olarak görülmüştür. Charles Darwin'in "Türlerin Kökeni Üzerine" (1859) adlı kitabı sanatçılara ilham vermiş, toplumda yaşanan sosyal ve ahlaki konular dönem kıyafetleri içinde betimlenen hayvan figürleri aracılığıyla yansıtılmıştır. Sanayi Devrimi'nden sonra daha varlıklı bir orta sınıfın büyümesi ile kedi ve köpekler çalışan atlardan daha "uygar" olarak kabul edilen evcil hayvanlar haline gelmesine yol açmıştır. Dolayısıyla kırsaldan kopma ve kentleşme ile birlikte insanın hayvanın insanla olan ilişkisini de değiştirmiştir. Örneğin 1877 yılında İngiliz yazar Anna Sewell "Siyah İnci" adlı romanında kentli insanların yaşamından bahsetmiş ve bu yaşam da atlarla olan ilişkiye değinerek atların toplum içinde yaşadığı karanlık gerçeği ortaya koymuştur. Sewell, aynı zamanda bu eseri ile hayvan refahı konusunda da bir farkındalık yaratmıştır.

20. yüzyılın başında ise Alman edebiyatının öncülerinden olan Frans Kafka "Dönüşüm" adlı kitabında hikâyenin ana karakterini bir böceğe dönüştürerek kapitalizmin bireyi nasıl yalnızlığa ve bunalıma sürüklediğini anlatmıştır. Kafka'nın hikâyesindeki bu dönüşüm aslında kapitalist düzene ayak uyduramayan bireyin ötekileştirilmesinin bir sonucudur. Dolayısıyla yüzyılın başında edebiyat alanında görülen bu dönüşüm plastik sanatlar alanında da düşünsel anlamda yansımalarını bulmuştur. Özellikle Dada'nın önemli temsilcilerinden Marchel Duchamp'ın 1917 yılında "Çeşme" adlı yapıtı günlük yaşamdaki sıradan nesnelere sanat nesnesi ile hazır nesne arasındaki düşünceleri alt üst etmiştir. Duchamp yaratıcılık, biriciklik gibi sorunları sorgulatarak estetik tarihi ret etmiş, sanat olan şeyle olmayan arasındaki farkı görmemizi istemiştir. Donald Kuspit'e göre Duchamp'ın hazır nesne kullanımının iki anlamı vardır:

"Hazır nesne muammadır, hiçbir düşünsel kılıcın kesemeyeceği bir Gordion düğümüdür. Aynı anda hem sanat olması hem de olmaması nedeniyle hazır-nesnenin sabit bir kimliği yoktur. Sanat olarak gördüğümüz an sanat olmaktan çıkmıştır artık. İzleyici onu sanat olarak ciddiye aldığı an sıradanlığa düşer, izleyici onu sıradan bir nesne olarak gördüğü anda da ciddi sanat oluverir. İzleyici eleştirel yaklaştığı, hazır-nesneyi sanat olmayan nesnelere düşünüp incelediği zaman sanat olmayan nesnelere biri haline gelir."¹⁶

¹⁶ D. Kuspit (2004). *Sanatın sonu*. (Çev: Yasemin Tezgiden), İstanbul: Metis Yayınları, s.39.

Duchamp, sanatsal eylemi ile eleştirel bir bakış ortaya koymuş sanatta biçimsel arayıştan çok işlevsellik düşüncesi üzerinden günümüz sanatının oluşumuna öncülük etmiştir. Dolayısıyla Duchamp'ın hazır nesnesi espriden çok daha fazlasını yansıtmış¹⁷ kendinden sonra gelecek olan Gerçeküstücülük, Soyut Dışavurumculuk, Pop Sanat, Kavramsal Sanat, Fluxus, Dijital Sanat, Performans Sanat gibi birçok sanat hareketini etkilemiştir. Dolayısıyla sanattaki bu değişim hayvan imgesinde farklı şekillerde karşımıza çıkartmıştır. Genel olarak yirminci yüzyıl ve sonrasında sanatın içinde hayvanın konumuna bakılacak olursa kimlik, ölüm, feminizm hatta ekolojik kriz gibi çağın sorunsallarını ele almada hayvan artık sanatın vazgeçilmez bir ögesi haline gelmiştir.

Evcil hayvanlar, yüzyıllardır insan yaşamının bir parçası olmuş bununla birlikte post-yerli toplumlarda, evcil hayvanlarla neredeyse insanmış gibi ilişki kurmaya yönelik güçlü bir eğilimde gerçekleştiği görülmüştür. John Berger'in de ifade ettiği gibi hayvanlar insana hem benzedikleri hem de benzemedikleri için insanla kendi kökenlerinin anlaşılmasında aracı olmuşlardır. Hayvanların sessizliği de (dilinin olmaması) her zaman onun insanla arasında kaçınılmaz bir mesafe olmasının da beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla hayvanların insanlaştırılması, çizgi filmler ve çocuk kitapları da dâhil olmak üzere, post evcilliğin merkezi uygulamaları ile hayvanların nesne haline dönüştüğü görülmüştür.

Gelişen kitle iletişim araçları, tüketim kültürünün ortaya çıkması ve bunu takip eden süreç içinde Pop Art sanatçıları günlük yaşam ve sanat arasındaki keskin sınırları kaldırmaya çalışmışlardır. Bu anlamda Robert Rauschenberg popüler kültür ve medyaya ait dergi ve gazete gibi nesnelere aldığı parçaları kullanarak yaptığı kolajlarına içlerini doldurduğu çeşitli (tahnitlenmiş) hayvanları dâhil eden ilk isimlerden biri olmuştur. Eski Hristiyan sanatında günahla ilişkilendirilen keçi imgesini Rauschenberg "Kombine" serisinde gövdesinde araba tekeri ile çevreleyerek kurgulamıştır. Sanatçı içi doldurulmuş Angora keçisini ikinci el eşya satan bir dükkândan satın almış, 1955'den 1959 yılına kadar çeşitli kompozisyonlarda düşünmüş kendi öz biçiminden soyutlayarak adeta yapı bozuma uğratmıştır. Kare bir blok üzerine yerleştirdiği keçinin yüzüne boyalar ekleyerek platformun tam ortasına yerleştirmiştir. Magazin dergilerinden alınan görüntülerle

¹⁷ A. C. Danto (2015). *Sanat nedir?** (Çev: Zeynep Baransel), İstanbul: Sel Yayıncılık, s.38.

oluşturduğu kolaj yapıtı ile Amerikan toplumunun endüstrileşmenin yanı sıra tüketim argümanlarının doğa ve kültürel birlikteliği nasıl değişim ve dönüşüme uğrattığının bir göstergesi olmuştur. Bugün hala güncelliğini koruyan bu çalışma ile “her yerde bulunan sıradan nesnelere aynı yüzeyde buluşturarak, içsel ve dışsal olanın göstergesel çekişmesini sağlamıştır”¹⁸ (Bkz. Görsel 1.1).



Görsel 1.1. Robert Rauschenberg, “Monogram”, Yağ, kâğıt, kumaş, basılı kâğıt, basılı reproduksiyonlar, metal, ahşap, lastik ayakkabı topuk ve dört teker üzerine monte ahşap platformda Angora keçi üzerinde yağ ve kauçuk lastik ile tuval üzerine tenis topu, 106,7 x 160,7 x 163,8 cm, 1955–59.

Akira Mizuta Lippit’in de ifade ettiği gibi hayvanlar artık “varoluşları hortlağımsı bir hale gelmekte yahut doğaüstü terimlerle söylersek, modernlikte dünyadan ayrılmayan hayvanlar yaşayan ölümler olarak görülmekteler.”¹⁹ İnsanlığı kendi temsilleriyle dolu dünya içinde terk eden hayvanlar sanatın her alanında tezahür etmeye devam etmişlerdir. Öyle ki baskıresmin teknik olanaklarının esnek yapısı ile artık hayvan kullanımını da radikal anlamda değişim ve dönüşüme uğramıştır. Salyangozlar, uzaya doğru uzayan kırılğan ince bacaklı filler, atlar gibi sanatında sıkça sembolik anlamlarla yüklü hayvan imgelerine yer veren Salvador Dali, baskı mürekkebiyle kaplanmış ahtapotun direk olarak bedenini taş kalıp üzerine aktarmış ve litografi baskısını gerçekleştirmiştir (Bkz. Görsel 1.2).

¹⁸ R. Şahiner (2013). *Sanatta postmodern kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınları. s.126.

¹⁹ Timofeeva, 2018, **a.g.k.**, 12.



Görsel 1.2. *Salvador Dali, Dali tarafından boya verilen ahtapotun taşa ve kâğıda aktarılma işlemi ve litografi baskısı, 1964.*

Muhalik bir yapıyı içinde barındıran Fluxus akımının önemli temsilcilerinden olan Joseph Beuys'da sanat eylemlerinde canlı cansız hayvan bedenini sıkça kullanan sanatçılardan birisi olmuştur. Yeşiller Partisi kurucularından da olan Beuys, çocukluk yıllarından itibaren doğa bilimine ve İskandinav mitolojisine karşı ilgi duymuştur. Beuys'un Kırım'da geçirdiği uçak kazasından sonra Tatarların onu hayvan yağı ve keçe kullanarak yaşama döndürmeleri sanatını ve inanç dünyasını etkilemiştir. Özellikle öteki dünya ile doğrudan bir ilişkiyi sembolize ettiğine inancından kaynaklı kurt, tavşan, at gibi hayvanlar sanatçının performanslarında yer almışlardır. Beuys, 1974 yılında New York Rene Block Galeri'sinde gerçekleştirdiği "Amerika'yı Seviyorum Amerika'da Beni" (Bkz. Görsel 1.3) adlı gösterisinde yaban kır kurdu ile sanatta insan hayvan etkileşiminin ilk simgesel anlatısını gerçekleştirmiştir. Dönemin politikacıları ile yaşadığı olumsuzlukları eleştirmek ve Amerika'da yaşayan yerlilerin yaşadıkları olumsuzluklara dikkat çekmek isteyen sanatçı Amerika'ya özgü "coyote" adlı bir tür yabani kır kurdu ile üç gün boyunca aynı kafes içinde bir arada kalmıştır. İlginç diyalogların yaşandığı performansta Beuys her gün gelen gazetesini okumuş, kurtla birlikte yemek yemiş hatta hayvan gazeteyi pisletip parçalamıştır. Sanatçı samanın üzerinde, kurt ise keçenin üzerinde uyumuş zaman zamanda yer değiştirmişlerdir. Wall Street gazetesi, keçe, el feneri, eldiven, nota sesi veren metal üçgen ve bastonunun sembolik anlatılarının eşlik ettiği eylem sonucunda sanatçı vahşi bir kurtla yaşanabileceğini göstermiştir. "Bu eylemde kurt, kurt değildir aslında beyaz adam tarafından soyları tükenme noktasına gelen bir kurt cinsini ve Kızılderilileri sembolize etmektedir. Sanatçının kendisi de dâhil olmak üzere tüm nesnelere başka şeylerin

temsildir.²⁰ Beuys'a göre insanlar bitki ve hayvanlarla yakın bir akrabadır, insan var oldukça onlara karşıda her şeyden sorumlu olan tek varlıktır. Beuys, hayvanların eşlik ettiği performansları ile geleneksel sanata başkaldıran tavrıyla sanatın sınırlarını genişletmiş, insanlığın ortak acılarını aktarmada sanatın iyileştirici gücüne inancını da sembolik olarak yansıtmıştır.

“Sembolizm, hayvanı insan terimleriyle karakterize ederek ve bunu güvenli bir mesafeden yaparak, onu anlamlandıran, kaçınılmaz olarak antropomorfiktir. Postmodernizmde hayvanın kilit rolü bu olabilir: bir sembol olarak çalışmaya çok yakın, kendisini hem yoruma hem de vasatlığa direnen bir olgu ya da gerçek olarak kendini gösterir. Milan Kundera'nın yazdığı gibi (hayvanları düşünülerek olmasa da), 'yorum sanat eserlerini öldürür... Gerçeğin yüzünün kaybolması için şimdiki anın üzerine bir klişe perdesi atar.’”²¹



Görsel 1.3. Joseph Beuys, “Amerika’yı Seviyorum Amerika’da Beni”, 1974.

Beuys’un hayvan kullanımı ardıllarını da etkilemiş toplumda yaşanan sosyal ve kültürel eşitsizlikler, politik gerginlikler, hayvan hakları gibi birçok sorun sanatçıların bakış açısını kökten değiştirmiştir. Sanatta hayvan imgesinin canlı veya ölü olarak temsil edildiği örnekleri ise son dönemde gerçekleşen yerleştirmeler de hayvan kullanımı etik olarak birçok sorunu da gündeme getirmiştir. Bu anlamda Guillermo Vargas’ın “1 Nolu Sergi” (Bkz. Görsel 1.4) adlı çalışmasında yer alan sokak köpeğini Nikaragua’nın başkenti Managua’daki yapılan bienalde Galería Códice adlı sergi salonuna metal kablolarla bağlayarak ölüme terk etmesi kamuoyunun büyük tepkisini çekmiştir. Vargas, Natividad adını verdiği oldukça bakımsız ve aç olan köpeğin bulunduğu sergi salonunun karşı

²⁰ M. Yılmaz (2013). *Modernden postmoderne sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları, s.350.

²¹ S. Baker (2013). *Postmodern animal*. London: University of Minnesota Press, s. 82.

duvarına köpek mamasıyla “Sen okuduğun şeysin” yazısını yerleştirmiş sergi boyunca yiyecek verilmemesini istemiştir. Vargas bu gösterisi ile Kosta Rika sokaklarında ölüme terk edilen binlerce hayvan katliamına dikkat çekmek istediğini sergide kullandığı köpeğin de hasta olduğunu ifade etse de birçok hayvan hakları savunucusu tarafından protesto edilmiş sanatçının açıklamaları yeterli bulunmamıştır.



Görsel 1.4. *Guillermo Vargas, “I Nolu Sergi”, 2017.*

Vargas örneğinde görüldüğü üzere savunmasız bir canlı sanat objesi olarak kullanılmalı mı? ya da sanatın ne olduğu ve ne olması gerektiği ile ilgili birçok güncel soruyu da gündeme getirmiştir. Hayvanları kendi dünyamızı sembolize etmek ve dünyayı anlamlandırmak için güncel sanat söylemleri içinde görülmeye devam etmekte fakat hayvanlar modern dünyamızda sadece fiziksel anlamda değil, bilincimizden de silinme anlamında yok olmaktadır. Hayvanlar silindiğinde ise onlardan sadece geriye işaretleri kalır: kelimeler, resimler, oyuncaklar gibi. İşaretler ilk başta gerçek hayvanlarla bir bağlantı ile ortaya çıksalar da, simüle edilmiş bir dünyada kendilerine ait bir göstergeler dünyasından da öteye gidemezler. Hayvanlar Ekolojik Dilbilim Profesörü Arran Stibbe'nin “Silinen Hayvanlar: Söylem, Ekoloji ve Doğal Dünya ile Yeniden Bağlantı” adlı kitabında ifade ettiği gibi Baudrillard'ın orijinali olmayan kopyalar olarak adlandırdığı “simülakra” dönüşürler.²² John Berger'de “Hayvanlara Niçin Bakarız” adlı kitabında geç

²² A. Stibbe (2012). *Animals erased: discourse, ecology, and reconnection with the natural world*. Wesleyan University Press, s.2.

kapitalist toplumumuzda hayvanların orijinal biçimleriyle ortadan kaybolduğunu ve yerini sembollerin aldığını vurgular. Bu durum, Steve Baker'ın "Postmodern Hayvan" olarak adlandırdığı şeyin ortaya çıkmasıyla tersine dönmüştür. Baker, postmodern hayvanın metafordan kaçındığını hayvanlarla olan ilişkimizde ve onları temsilimizde de kritik bir değişiminde olduğunu vurgulamıştır.

Hayvan, kelimenin en temel anlamıyla bir görüntüdür: Hiçbir şey söyleyemez, konuşamaz, bu nedenle onu yakalayanın merhametine tabii bir gösteri olarak kurulmuş bir kurgudur. Hayvan insan ilişkisi yalnızca bilim, sanat, doğa tarihi ve kurgu arasındaki disiplinler sınırlara meydan okumakla kalmamış aynı zamanda insanın kendini algılamasının temel varsayımlarına da meydan okumuştur. Gündelik hayatımızın içindeki hayvanlar, ilkel zamandan bu yana sanata entegre olmuş bir çok sanatçı için bir ifade aracı haline dönüşmüşlerdir.

1.3. Geçmişten Bugüne Hayvan İmgisinin Baskiresimlerde Dönüşümü

Amerika ve Batı Avrupa baskiresminin ilk anlatılarında görülen hayvan imgeleri, mağara çizimlerinden itibaren çeşitli kültür ve uygarlıkların ortak paydada bulunduğu görsel anlatıların odağını oluşturmuştur. Baskiresim tarihi süreci içerisinde hayvanlara yüklenen anlamlar çeşitli değişim ve dönüşüme uğramış dolayısıyla birbirinden oldukça farklı amaca hizmet etmiştir. İlk olarak mağaralarda görülen hayvan imgeleri farklı sahneler içerisinde kimi zaman doğumla, kimi zaman ölümle, bazende Tanrı'yla farklı sahneler içerisinde ilişkilendirilmiştir. İkel insan avladığı hayvanların ruhu olduğuna inanmış, hayvan figürlerini de büyüsel amaçla mağara yüzeylerine betimlemişlerdir.

Antik Yunan sanatında ise büyük bir öneme sahip olan hayvan imgeleri çoğunlukla Tanrıları ve mitolojik anlatıları öykülemeye görülmüştür. Baskiresmin ilk örneklerinden olan sikkelerde; Athena baykuşla, Zeus kartalla, Artemis ise geyikle sembolize edilmiş zaman içerisinde yarı insan yarı hayvan olabilen hibrit Tanrılar da anlatılarda görülmeye başlamıştır. Yunan sanatında olduğu gibi Roma sanatı içinde de birçok mitte yer alan hayvan imgeleri vazolardan, heykellere günlük yaşamın içinde görülmüş dolayısıyla inanç sistemi ile sanat iç içe geçerek birbirinin uzantısını oluşturmuştur. Yunan ve Roma sanatında özellikle kamusal alanda görülen büyük anıtlarda, friz ve tapınaklarda görülen

aslan, at gibi güçlü hayvan figürleri egemen siyasi ve otoritenin adeta güç gösterisinin temsili olmuştur. Roma sanatında politik ve sosyal statünün üstünlüğünü en belirgin bir biçimde yansıtan hayvan ise at figürüdür. Savaş ya da av sahnesinde atın üstünde betimlenen kişilerin kahramanlıkları yüceltilmiştir. İnsan ve hayvan sorunu düşünsel çalışmaların merkezinde yer almış dönem sanatçılarının baskiresimlerine de yansımıştır. Yunan filozof Aristoteles, hayvanlar üzerine yaptığı çalışmalarla insan ve insan olmayan arasındaki ikircikliği yaratmış bu düşünce Ortaçağ ve Rönesans boyunca da devam etmiştir. Hayvanlar dönem insanları için varlık zinciri içerisinde yararlı, yararsız ve zararlı gibi sınıflandırmalarla ‘öteki’ olma tarafına geçmiştir.

Ortaçağ’da kilisenin mutlak otoritesi sosyal hayatın dışında sanatta da egemen olmuştur. Özellikle kâğıdın on ikinci yüzyılda Avrupa’ya gelmesiyle okuma yazma bilmeyen halka dini öğretiler baskiresimler aracılığıyla aktarılmıştır. Hristiyan ikonografisinde çeşitli hayvanlar kendi doğasından ayrı olarak iyi ve kötü olanı temsil ederek dini anlatıları oldukça güçlendirmişlerdir. Örneğin “sakin aslan” azizleri, “kuzu” Hz. İsa’yı, “güvercin” ise kutsal olanı sembolize etmiştir. Baskiresmin yaygınlık kazandığı bu dönemde Hristiyanlık öğretileri içinde yer alan Hz. İsa’nın doğumu, yaratılış miti gibi dini öykülerin dışında amblem tasarımlarında, oyun kartlarında, takvimlerde, savaş sahnelerinde, avcılığın anlatıldığı sahnelerde de hayvan imgeleri görülmeye başlamıştır. Johannes Gutenberg’in 1436 yılında matbaayı bulması ile birlikte dini kitapların dışında bilimsel kitapların basılması bilginin büyük kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Kilisenin tekelinde olan siyasi güç zayıflamış, Reformasyon hareketi ile başlayan din ve Katolik kiliselerin eleştirirlerini içeren sahnelerin yanı sıra Avrupa’nın sömürgecilik anlayışının tarihi bir belgesi olarak yansıtıldığı betimlemelerde de hayvan figürleri yer almıştır.

Rönesans’ta olduğu gibi Barok sanatında da dini anlatılarda benzer hayvanlar görülmeye devam etmiş, “öteki” olanın bastırılması ve eril egemenliğin tezahürü olarak görülen ölü hayvanların yer aldığı natürmortlarda en çok tercih edilen konulardan birisi olmuştur. Avlanmayan ya da sınırlı sayıda avlanan burjuvazi için resimler artık bir araç haline dönüşmüştür. Dolayısıyla avlanmak önemli bir seçkinliğe işaret etmiş ve toplumsal bir ünvanın göstergesi olarak görülmüştür. Avlanamayan burjuvazi av resimlerinin

siparişini vermiş, dönem sanatçıları da özellikle tasvir edilen bireyin veya fikrin kimliğine dair ipuçlarını sembolik arka planlar, nesnelere ve hayvanlar kullanarak betimlemişlerdir.

Aydınlanma Çağı'nda insanın merkezde olduğu ve akıl ilkesinin öne çıktığı bir yaklaşım görülmüştür. Descartes'in hayvanları Tanrı'nın makineleri olarak görmesi bilim insanlarının deneylerde hayvan kullanımına esneklik sağlamış, yapılan deneyler insan ve hayvanın mekanik düzeyde birbirine benzediği sonucunu ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla çeşitli hayvanların betimlendiği doğa tarihi ile ilgili birçok bilim kitabı bu dönemde basılmıştır. Dönem sanatçıları içinde buldukları siyasi ortamı, toplum içinde yaşanan ahlaki çöküşü ve hayvanlara yapılan istismarları hicivli bir anlatımla baskiresim yapıtlarına yansıtılmışlardır.

On dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sında Fransız Devrimi ve Napolyon savaşları gibi siyasi sosyal ortamda ortaya çıkan Romantizm sanatçıları da, hayvan imgelerine metaforik anlamlar yükleyerek kilise ve aristokrasinin baskıcı hegemonyasına karşı eleştirel söylemlerini yapıtları aracılığıyla yansıtılmışlardır. Avrupa'da olduğu gibi Amerika'da birçok sanatçı siyasi hicivli anlatıların yer aldığı baskiresimleri ile ülkenin içinde bulunduğu siyasi kargaşaları yansıtmak için hayvan figürlerini anlatılarına dâhil etmişlerdir. Bu yüzyılda yaşanan birçok teknolojik yenilikler toplumların içinde olduğu gibi sanatsal yönelimleri de dönüşümlere uğratmıştır. Sanayi Devrimi ile birlikte insanlar kentlere taşınmış bu durum ise taşra yaşamına duyulan özlemi de beraberinde getirmiştir. Endüstrileşme ile birlikte emeğin sömürüldüğü kapitalist düzen insanla hayvan arasında kaçınılmaz kopuşa neden olmuş ve hayvanla olan nostalji kültürünü yaratmıştır. Özellikle İzlenimciler yarış pistlerindeki gösterişli atların dışında ulaşımda kullanılan atların yer aldığı baskiresimler ile dönemi yansıtan tarihi belgeleri olmuştur.

Yirminci yüzyıla gelindiğinde ise Darwin'in Evrim Teorisi ile birlikte dini otoriteye karşı olan güven yitirilmiş, Avrupa'da toplum içerisinde yaşanan savaşlar ve siyasi istikrasızlıklar beraberinde toplumlar içerisinde köklü değişim ve dönüşümde beraberinde getirmiştir. Tüm bu yaşananlar günlük hayatta olduğu gibi sanatta da kırılmalara neden olmuştur. Modernleşme süreciyle sanatçılar hayvan imgelerini sembolik anlatıdan uzak daha özgün biçimlerde ele almaya başlamışlardır. Almanya'da ortaya çıkan Dışavurumculuk akımı içinde bulunan bağımsız sanatçılar ve çeşitli gruplar Birinci Dünya

Savaşı'nın yarattığı yıkımları, toplum içinde yaşanan sosyal adaletsizlikleri, muhalif bir yaklaşımla ürettikleri baskiresimlerindeki anlatılarını çeşitli hayvan imgeleri aracılığıyla oluşturmuşlardır. Birinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkan Dada'nın önemli temsilcisi Marcel Duchamp'da sıradan nesnelere kullanarak sanatta yeni yönelimlere neden olmuştur. Duchamp'ın hazır nesnelere sanatın doğasını değiştiren bu devrimci yaklaşımı Gerçeküstücü, Pop Sanat, Kavramsal Sanat, Fluxus, Performans Sanat'daki sanatçıların hayvanlara olan bakış açısını da dönüşüme uğratmıştır. Dadanın bir uzantısı olan Gerçeküstücü sanatçıların aralarında belirgin farklılıklar olmasına rağmen hayvan imgelerinin yer aldığı baskiresimlerini Andre Breton'un "psşik otomatizmi", Sigmund Freud'un bilinçaltına yönelik teorilerinden hareketle oluşturmuşlardır.

Amerika Baskiresmine yön veren oluşumlardan biri olan Meksika baskiresminde sıkça görülen hayvan imgeleri ise Meksika'nın "Ölümler Günü"ne atfedilen Calavera (Kafatası) olarak adlandırılan tarz ile özdeşleştirilmiştir. Meksikalı birçok sanatçı yaşadıkları dönemler arasında farklılıklar olmasına rağmen ulusal ve uluslararası yaşanan çeşitli siyasi-sosyal olayları ele almışlardır. Özellikle sembolik anlam yükledikleri hayvan figürleri ile oluşan baskiresim yapıtlarını ucuz kâğıtlara basarak büyük kitlelere ulaşmasını sağlamışlardır. Amerika'nın 1935 yılında yaşanan 'Büyük Buhran' döneminde Federal Sanat Projesi içinde görülen hayvan imgeleri ile hayvanat bahçelerini tanıtmaya, vahşi yaşam alanlarını korumaya içeren temalardan hareketle oluşturulmuştur. Serigrafi baskılardan oluşan büyük boyutlu posterleri farkındalık yaratmak için kamusal alanlara aşımlıdır. Ayrıca proje eğitmenleri ülkenin içinde bulunduğu ekonomik sıkıntıları da hayvan imgeleri ile oluşturdukları çeşitli baskiresimleri ile yansıtmışlardır. Amerikan baskiresminde hayvan imgelerine yer veren bir diğer oluşum ise Atölye 17 sanatçılarıdır. II. Dünya Savaşı'nın başlaması ile Paris'ten New York'a taşınmak zorunda kalan Atölye 17'nin kurucusu William Hayter ve birçok sanatçı Sürrealist geleneğinden gelen otomatist yaklaşımla oluşturdukları baskiresim yapıtlarında çeşitli hayvan imgelerine yer vermişlerdir.

Altmışlı yılların İngiltere ve Amerika'da popüler kültürün bir yansıması olarak ortaya çıkan Pop Sanat'ta görülen hayvan imgelerini kitle iletişim araçları, teknoloji ve popüler kültürden olan çeşitli görüntülerle bir arada kullanılmıştır. Özellikle Amerika'da ki

dönem sanatçıları yapıtları ile hayvan katliamlarına dikkat çekmek istemiş, yaşadıkları kültürün hayvanlara olan yaklaşımını baskiresimleri ile alt üst etmişlerdir. Algısal soyutlama ve yanılısama yöntemleriyle temellendirilen Op Art'ta hayvan imgesi illüzyonist bir tavırla oluşturulmuştur. İç içe kenetlenen hayvan imgeleri renk ve görüntünün odağında heykelsi bir yapıyla birim tekrarları içindeki saf geometrik biçimler üzerine inşa edilmiştir. Yeni Dışavurumcu sanatçıların hayvan imgelerini ele alış biçimleri ise bireysel yaşamışlıkların ve içinde buldukları tarihsel olguların dışı vurumu olmuştur.

Baskiresim sanatçıları hayvan imgeleri ile yaşadıkları çağın sorunlarını sorgulamış geleneğin normatif yaklaşımlarına karşı bir tavır sergilemişlerdir. Baskiresmin geleneksel kullanımının yanı sıra birçok teknik yeniliklerle birlikte hayvan imgelerini zengin bir dille ele almışlardır. 1960'lı yıllardan günümüze kadar baskiresmin geleneksel teknik bakış açısında oldukça esnek bir yapıya bürünmüştür. Bu bağlamda hayvan imgeleri yer aldıkları baskiresim yapıtları içinde radikal anlamda bir dönüşüme uğramıştır. Özellikle büyük ölçeklikteki baskılar iç ve dış mekânlara yerleştirilmiş ırk, tüketim, kültürel kimlik, cinsiyet, hayvanların kaçak avlanması ve yasa dışı hayvan ticareti gibi küresel konular üzerinden eleştirel mesajlar verilmiştir. Hayvan imgeleri, Amerika ve Batı Avrupa'da baskiresim tarihi boyunca farklı dönem ve sanat anlayışları içerisinde farklı biçimlerde yer almıştır. Dolayısıyla baskiresimlerde görülen hayvan imgeleri belli tarihsel süreçler ve dönemler üzerinden incelenmiş, her bir yapıt bulunduğu konum ve koşullar içinde değerlendirilmiştir.

Farklı düşünce sistemleri ve sanat disiplinleri çerçevesinde hayvan insan ilişkisinin değerlendirildiği bu bölüm araştırmamızın kuramsal alt yapısını oluşturması açısından oldukça önem taşımaktadır. Bu araştırmanın özelinde ise Amerika ve Batı Avrupa'da farklı dönemlerde yaşamış sanatçıların içinde buldukları sosyal koşullar merkeze koyularak baskiresim yapıtlarında yer alan hayvan imgelerini ele alış biçimleri bundan sonraki bölümlerde incelenmeye çalışılacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. AMERİKA VE BATI AVRUPA BASKİRESMİNDE HAYVAN İMGESİNE BAKIŞ

2.1. Amerika ve Batı Avrupa Baskiresminde Hayvan İmgisinin İlk Örnekleri

İnsanoğlu, günümüzden yaklaşık 40 bin yıl öncesine tarihlenmiş mağara duvarlarına, herhangi bir estetik kaygı duymadan yaptığı ve çoğunluğunu hayvan betimlemelerinin oluşturduğu resimler ile sanat olgusunun temellerini atmıştır. Mağara duvarlarına yapılmış ve oldukça detaylı olan hayvan resimleri, insanlık tarihinin izlerini taşıyan kanıtlar niteliğindedir. Tarihsel süreç içerisinde şekillenen ve farklı kültürlerin içyapısı ile birlikte inanç ve düşünce sistemlerinin de önemli göstergelerini oluşturan hayvan imgeleri, ilkel insanın içinde yaşadığı coğrafyanın izlerini taşımaktadır (Bkz. Görsel 2.1). Yüzlerce keşfedilmiş kaya sanatı pratikleri, kendi içinde karakteristik bir yapıyla betimlenirken, Stijnman “Kayaya çizme, tarih öncesi çağlardan beri evrensel ve yaygındı”²³ İfadesini kullanmıştır. Anatomik ayrıntıları ile kayaya kusursuzca aktarılan resimlerde büyük bir olasılıkla ilk boyada hayvan kanıydı.”²⁴ Özellikle de kompozisyonlara bakıldığında “El resimleri ve bazı fantastik resimlerdeki hayvan-insan karışımı figürler bir yana bırakılırsa ana tema yalnızca av hayvanlarıdır.”²⁵ Mağara duvarlarındaki hayvan resimleri için Tansuğ, bir hayvanın çeşitli hareketlerini öyle keskin bir gözlemlerle kaya yüzeyine aktardıklarını, tek tek bu hayvanların fotoğraflarının çekilip de, bir film düzenine sokulduğu zaman adeta bir karton filmdeki gibi hareket ettiklerini ve koştuklarının görüldüğünü belirtmiştir.²⁶

²³A. Stijnman (2012). *Engraving and etching 1400-2000: A history of the development of manual intaglio printmaking processes*. HES& DE GRAAF Publishers, s.24.

²⁴J. Berger (2017). *Hayvanlara niçin bakarız?* (Çev: Cevat Çapan), (2. Baskı), İzmir: Tudem Yayın Grubu, s.4.

²⁵T.Tanyol (2000). *Mağara resimlerini okumak*. Sanat Dünyamız, Sayı 80, s.132.

²⁶S. Tansuğ (1988). *Sanatın görsel dili*. (3. Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi, s.64.



Görsel 2.1. *Paleolitik Döneme Ait, Soyu Tükenmiş Olan “Cüce Geyik”, Girit.*

Çeşitli kalıplar kullanılarak çoğaltma prensibine dayanan baskıresim tarih öncesi insanlarla var olmuş ve farklı dönemler içinde hayvan imgelerine de yer verilmiştir. Bu kapsamda birçok kültür kendi iç dinamiklerini oluşturan dil, değerler, yasalar, simgeler, norm ve kurallar bileşenleri doğrultusunda hayvan imgesini farklı biçimlerde de ele almıştır. Baskıresim tarihi içinde hayvan figürünün kullanımının ilk örneklerinden biri Güneybatı Amerika'nın Arizona bölgesinde yaşayan Hohokam kültürüne ait sürüngen imgesidir (Bkz. Görsel 2. 2 ve Görsel 2. 3). Deniz kabuğunun üzerine, bazı ağaçların özularının karışımıyla birlikte asit oyması yapılan bu figürün dışında çeşitli hayvan formlarına da rastlanmıştır. Kurbağa, kuş ve yılan gibi formların da kabuğa oyulmuş olan ortak motifleri bu kültüre ait diğer hayvan örneklerini yansıtmaktadır.²⁷



Görsel 2.2. *Hohokam kültürü, “Sürüngen imgesinin deniz kabuğu üzerine asit oyma kalıbı”, M.S. 850. (soldaki)*



Hohokam acid-etched shell

Görsel 2.3. *Hohokam kültürü, “Sürüngen imgesi”, Arizona, M.S. 850-1200. (sağdaki)*

²⁷ S. J. De Laet vd., (1996). *History of humanity: from the seventh to the sixteenth century*. Routledge Publishing, s.136.

Birçok uygarlık üretim süreci içinde farklılık gösteren baskı kalıpları kullanmış, değişen kültürlerle birlikte doğal olarak, ürünlerini ele alış biçimleri de çeşitlilik göstermiştir. Bu uygarlıkların en önemlilerinden biri Sümerlerdir. Bilim ve teknik alanında yaptıkları icatlarla buldukları tarih çağının oldukça ilerisinde bulunan “Sümerlerin kil üzerinde döndürerek, silindir mührün üzerindeki biçimleri kil üzerine aktarmaları ve böylece kalıp yardımıyla çoğaltılabilir imgeler/nesnelere üretmeleri baskıresim tarihi açısından önemli bir aşama olarak kabul edilir.”²⁸ Özel mülkiyetin kanıtı olan bu mühürler uygarlık içinde çeşitlilik göstermesinin yanı sıra mühürlerin üzerinde yer alan insan tasvirleri ile birlikte tanrılar, tanrıları sembolize eden hayvanlar, hayvanlarla mücadele eden yarı hayvan yarı insan figürlerinin bir arada olduğu kompozisyonlar görülmektedir (Bkz. Görsel 2. 4). Büyüsel amaçlı düşünceden hareketle oluşan bu silindir mühürlerde, tanrılar insan olarak betimlenmiş yanlarında bulunan hayvanlarla tanrısal alamet ve güçlerine de atıfta bulunulmuştur. Bu tanrılardan “Nergal vahşi bir aslan ya da aslan-iblis şeklinde tasvir edilmiştir. Nabu, yılan-ejderha ile İşkur ise aslan-ejderha ile betimlenmiştir.”²⁹



Görsel 2.4. Sümer taş silindir mührü ve mühür tarafından basılan kil tablet.

Girit’in güney kıyısında yer alan Phaistos adasındaki Minos sarayının kazısı sırasında yaklaşık 15 cm çapında spiral bir diskin kil üzerine baskısı bulunmuştur. Saat yönünden merkeze doğru oluşan diskin, her iki yüzeyi altmış bir gruba ayrılmış, 242 işaret ve

²⁸ H. Esmer (2005). *Baskıresim tarihi ders notları*.

²⁹ A. Altuncu (2014). Sümerlerde tanrı anlayışı ve tanrı panteonu. *Kilis 7 Aralık Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 4, Sayı 7, 118 - 142* <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/717422> (Erişim tarihi: 16.07.2019)

sembollerden oluşan disk üzerinde kedi, güvercin, arı, kartal gibi hayvanlar da betimlenmiştir (Bkz. Görsel 2. 5). Minos uygarlığı tezin sonraki bölümlerinde bahsedilecek olan sanatçılardan Picasso dâhil pek çok çağdaş sanatçının ilgisini çekmiş ve bu sanatçıların eserlerinin üretim sürecine de kaynaklık etmiştir.³⁰



Görsel 2.5. *Minos uygarlığına ait disk örneği, M.Ö. 1350.*

Yunan sanatı içinde çoğaltma ilkesine dayalı sikkelerde yazıların yanında hayvan figürlerinin kullanımı dönemin mitsel anlatılarına da aracılık ederken, döneme ait sikkede “Mitolojik kahramanlar Miken Kralı Agamemnon ve Sparta kralı Menelaus, Truva şehrinin yıkımını öngören bir alameti, hamile bir tavşana ziyafet çeken iki kartal olarak temsil edilmiştir”³¹ (Bkz. Görsel 2. 6). Arkaik dönem içinde üretilen bu sikkeler baskıresim tarihinin ilk dönem örnekleri arasında yer almaktadır.



Görsel 2. 6. *Antik Yunan Uygarlığına ait sikke.*

³⁰Esmer, 2005, **a.g.k.**

³¹ <https://coinweek.com/ancient-coins/ancient-greek-coins-eagles-akragas/> (Erişim tarihi: 03.09.2020)

Antik Mısır'a gelindiğinde ise Hiyeroglif (resimli yazı) yazı sistemi kullanmalarının yanı sıra mimarlık heykel gibi birçok yapıda da hayvan imgesine yaygın bir şekilde yer verilmiştir.

Çinli keşişler, M.S 105'de Çin'de kâğıdın bulunması ile kötü ruhları kovmak için tahta ıstampa kalıplarla kâğıt üzerine baskılar yapmışlardır. Dolayısıyla dinin egemen olduğu bu dönemde yapılan baskiresimlerle Buda öğretilerinin büyük kitlelere ulaşması sağlanmıştır. M.S. 868 tarihli olan "Diamond Sutra Öğretisi", Budizmin kutsal metnlerinin yer aldığı 5 metre uzunluğundaki kâğıt üzerine basılan ilk ağaçbaskı kitabı olma özelliğine sahiptir ve bu yazılı metin içerisinde; Buda ve öğrencisi karşılıklı diyalog halinde iken iki kedi figürü de kompozisyon içinde yer almıştır (Bkz. Görsel 2.7 ve Görsel 2.8). Farelerin kütüphanelere zarar vermesini önlemesinden dolayı kedilere Budist kitapların koruyucusu muamelesi yapılmıştır.

"Artan baskı endüstrisi ile Budist kitapları koruması için kedilere sahip olma fikri de cazip hale gelmiştir. Budist rahipler ayrıca kedileri kitapları korumak ve onları işe almak için yazılı sözleşmeler imzalayarak sözde yasal belgeler düzenlemişlerdir. Bu insan ve kedi etkileşim biçimi, piyasa ekonomisinin popülaritesini ve iş dünyasının Budist bakış açıları üzerindeki etkisini de göstermiştir."³²⁴



Görsel 2.7. *Diamond Sutra Öğretisi'nin ön sayfası M.S. 868, Britanya Müzesi, Londra (soldaki).*



Görsel 2.8. *"Diamond Sutra Öğretisi" ayrıntı (sağdaki).*

³²⁴<https://glorisunglobalnetwork.org/buddhist-beasts-reflections-on-animals-in-asian-religions-and-culture-abstracts/> (Erişim Tarihi: 03.11.2020)

Çin’de kâğıdın bulunması baskiresmin tarihsel sürecine katkı sağlayan önemli gelişmelerden biri olmuş, Avrupa’ya ise İtalya’nın ticaret yolları üzerinden İspanya’ya, beraberinde diğer tüm Avrupa ülkelerine Araplar aracılığıyla ulaşmıştır.

2.2. Orta Çağ’dan Rokoko’ya Baskiresimlerde Değişen Hayvan Figürü

Orta Çağ’da Avrupa’da hüküm sürmekte olan feodal siyasal sistem ve özellikle kilisenin din, siyaset ve düşünce üzerinde büyük ağırlığı olmuştur. On ikinci yüzyılda Avrupa’ya kâğıdın gelmesi dini öğretilerin hızla yaygınlık kazanmasına zemin hazırlarken skolastik felsefe düşüncesinin hâkim olduğu dönem içinde sanat, Hıristiyanlık öğretilerini yaymak için dinsel dogmalarla biçimlenmiş, pozitif düşünceden uzaklaşarak rahipler ve yönetici soyluların propagandasına hizmet etmiştir. Uzakdoğu ile Batı arasındaki ticaret aracılığıyla kâğıdın Avrupa’ya gelmiş olması, kilisenin dini öğretilerinin yer aldığı görselli kitapların okuma yazma bilmeyen kesime ulaşmasını sağlarken baskiresim sanatının da tanınmasına katkı sağlamıştır. Dinin egemenliğinden tam anlamıyla çıkamamış olan dönem sanatçıları da baskiresimlerinde yer alan hayvan imgelerine birçok sembolik anlamlar yüklemişlerdir. Bu imgeleri, Kutsal kitapta yer alan; Nuh Tufanı, Adem ve Havva, Mısır’dan Kaçış ve İsa’nın doğumunun anlatıldığı öğretilere dahil etmişlerdir. Söz konusu dini öğretilerin anlatıldığı ilk örneklerden olan ve 1420 yılına tarihlenen ağaçbaskıda Aziz Christopher’a hayvan imgelerinin eşlik ettiği görülmüştür (Bkz. Görsel 2.9). Haçlı küreyi elinde tutan küçük bir çocuk olarak gizlenmiş olan Mesih ve onu omuzlarında taşıyan Aziz Christopher’un yer aldığı dini öğretinin anlatıldığı helgen olarak bilinen hediyelik eşyadır. Baskiresmin sol alt kısmında; kanal yapmak için kürek kullanan bir köylü, değirmene tahıl taşıyan bir eşek ve Aziz Christopher’ın ayaklarının altında bir balık figürü yer almaktadır. Erken Hristiyanlık dönemi içinde balık figürü Hz. İsa’nın sembolü olarak kullanılmış çoğunlukla da ölümlere diğer alemde yol gösteren bir varlık olarak görülmüştür.

Baskiresim sanatının gelişiminde bir dönüm noktası olan matbaanın bulunması ve sonrasında hareketli harf sisteminin bu buluşa dâhil olması ile birlikte kitap basımında büyük bir kolaylık sağlamıştır. Doğa görüntülerinin sanata sokulduğu bu dönem içinde, hayvan figürlerinin yer aldığı tıp ve zooloji ile ilgili birçok kitap basan Rönesans sanatçısı bir anlamda Pischel’ inde ifade ettiği gibi, dünyayı araştıran, özgür ve başına buyruk hale gelen insanın, şimdi de hümanizmadan destek alarak dünyanın ruhunu ortaya çıkarmaktadır. Amacı ise çağın bilim merakına uygun olarak her yönü ile yetkin insana ulaşmaktır.³⁴ Dönemin insanları, “doğal dünyanın Tanrı tarafından insanlığa yararlı olması için yaratıldığına, hayvanların ve bitkilerin hastalıklara şifa sağlamak için orada olduklarına inanıyorlardı.”³⁵ Bu kitaplardan “Hortus Sanitatis” (Bkz. Görsel 2.10) Jacob Meydenbach tarafından 1491 yılında Almanya'nın Mainz kentinde basılmıştır. Latince'den “Sağlık Bahçesi” olarak çevirilen ve ilk doğal tarih kitabı olan yayının içerisinde, yılan ısırığı için bir tedavi yöntemini araştıran insan figürünün yanı sıra kuş, balık gibi hayvanların da dâhil edildiği bilimsel ve fantastik kurgulara yer verilmiştir. Kitap; Otlar Üzerine Tedavi, Hayvanlarda Tedavi, Kuşlar Üzerine Düşünceler, Balıkla Tedavi olmak üzere dört bölümden oluşmuştur.

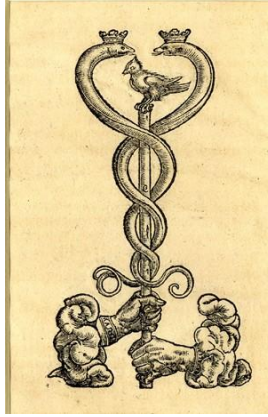


Görsel 2.10. Jacob Meydenbach, “Hortus Sanitatis”, Ağaçbaskı,1491.

³⁴ G. Pischel (1981). *Sanat tarihi ansiklopedisi*. (Çev:Hasan Kuruyazıcı, Üstün Alsaç), Cilt 2-3. İstanbul: Görsel Yayınlar, s.350.

³⁵ <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-INC-00003-A-00001-00008-00037> (Erişim Tarihi: 20.11.2019)

Rönesans döneminde birçok matbaanın kurulması beraberinde rekabeti getirmiş ve her matbaa da kendi üslubuna uygun amblemler oluşturmuştur. Bir anlamda bu amblemler, dönemin yayınevlerinin aralarında yaşanan rekabetlerinin yanı sıra belirli bir akademik çevreye olan bağlantılarında ortaya koymuştur.³⁶ Basel’de bulunan yayınevinin sahibi olan John Froben, ilk Latince İncil’in yanı sıra Hollanda’lı filozof Desiderius Erasmus Roterodamus’un metinlerini de basmıştır. Söz konusu matbaanın amblem tasarımı ise Alman sanatçı Hans Holbein (1497-1543) tarafından yapılmıştır. Holbein, amblem tasarımında; Yunan tanrısı Hermes tarafından taşınan asa ve üzerinde bir güvercin figürüne, bulutlardan çıkan iki el tasviri, asayı çevreleyen iki taçlı yılan figürüne yer vermiştir. Holbein’in Matta İncil’inde yer alan 10:16 “Yılanlar kadar kurnaz ve güvercinler kadar zararsız olun.”³⁷ Ayetinden hareketle oluşturduğu düşünülen amblem tasarımında (Bkz. Görsel 2.11) yer alan yılan imgesinin seçiminin arkasındaki neden, Froben’in dini mistisizme ve dolayısıyla İncil ayetine yönelik bir eğilimi olduğunu da göstermiştir. Froben, asaya sarılı iki yılan imgesini tıbbi kitaplarda da kullanan ilk yayıncılardan biri olmuştur.³⁸



Görsel 2.11. Hans Holbein, “Caduceus”, 20,1x23,3 cm, Gravür,1515.

³⁶ <https://blogs.ethz.ch/digital-collections/en/2014/02/28/seid-klug-wie-die-schlangen-und-ohne-falsch-wie-die-tauben-das-frobenische-druckersignet/>(Erişim tarihi: 24.10.2019)

³⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Caduceus_as_a_symbol_of_medicine (Erişim tarihi: 22.10.2019)

³⁸ (http-7)

Baskıresim sanatının sık rastlanan türlerinden biri olan oyun kartlarında da dekoratif hayvan imgeleri betimlenmiştir.³⁹ (Bkz. Görsel 2.12) Kâğıt fabrikalarının Avrupa’da yaygın bir şekilde kurulmasıyla birlikte kâğıt maliyeti düşmüş, oyun kartları en yoğun basım sayısına ulaşmıştır. “Burjuva” denilen üst düzey halk tabakasının elinden kurtulup, “alt tabaka” halk sınıfına hızla yayılan oyun kartlarının yapımına sonraki yıllarda yasak konmuştur.⁴⁰



Görsel 2.12. *Upper Rhine’den Oyun Kartları, 1460 dolayları.*

Oyun kartlarının yaratıcılarından olan Alman sanatçı Jost Amman’da takvim tasarımında insan figürlerinin yanında sembolik anlam yüklü hayvan imgelerine de yer vermiştir (Bkz. Görsel 2.13). “Örneğin aslan genç ve enerjik erkeği; tavus kuşu, kadının güzelliğini ve kibirliliğini işaret etmektedir.”⁴¹



Görsel 2.13. *Jost Amman tarafından 1561-1591 arasında oyulan bir takvim.(Detay).*

Dönemin önemli sanatçılarından olan Martin Schongauer’de “Orta Çağ’ın sonlarında, kolayca yönetildiği için Hıristiyanları temsilen öküzü, kendi yollarında inatçı olduğu ve

³⁹J. Ross, C. Romano, T. Ross (1990). *Complete printmaker: techniques, traditions, innovations*. USA: Free Press, s.3.

⁴⁰G. Akalan (2000). *Gravür*. Ankara: Kale Seramik Sanat Yayınları, s.15.

⁴¹Esmer, 2005, **a.g.k.**

Mesih'i kabul etmediği için Yahudilerin temsili olarak bir eşeği⁴² sembolik anlamlar doğrultusunda baskiresmine dâhil etmiştir. Schongauer, “İsa’nın Doğuşu” (Bkz. Görsel 2.14) adlı baskiresminde öküz figürünü İsa’ya yakın tasvir ederken, eşeği ise daha uzak bir duruşla hayvan yemliğine yerleştirmiştir. Özellikle de halk arasında da bu iki hayvanın yeni doğan bebek İsa’yı harabe mekân içinde nefesleriyle ısıttığına inanılırken, Gombrich’e göre: “Eşek ve öküz ise Meryem ile ibadet etmektedir.”⁴³



Görsel 2.14. Martin Schongauer, “İsa’nın Doğuşu”, 25,8x17 cm, Gravür, 1470-1473.

“Bu zamanın çoğu baskısında, dini konular olsa da halk efsanesi, günlük yaşamdan figürler, hayvanlar ve süs tasarımları da bulunurdu.”⁴⁴ Rönesans döneminin sıra dışı sanatçılarından olan Master E.S. üslup olarak geç gotik geleneğinden hareketle yirmi üç alfabeden oluşan baskı serisinde hayvan figürlerinin yanı sıra insan figürlerini, gerçek dışı hayvanlarla birbirine akrobatik hareketlerle bağlayarak fantastik alfabe serisini kurgulamıştır. E.S. alt sınıftan olan insanları birbiriyle savaşıyor vahşi insanlar olarak betimlerken rahip ve keşişleri ise ikiyüzlülüklerini vurgulayacak kadar cesur ve hicivsel biçimde ele almıştır. E.S.’in baskiresminde figürler alaycı bir kurgu içinde gibi görünse de aslında iyiyle kötü arasındaki çatışmayı anlatmaya çalışmıştır. Sanatçının baskiresmindeki ‘K’ harfini “büyük bir sanatsal yetenekle bir tilki bedenini bir tavşan kafasıyla birleştirerek

⁴² ⁸ <https://arthistoryunf.wordpress.com/2013/12/03/martin-schongauer-the-little-nativity-single-sheet-engraving-munich-staatliche-graphische-sammlung-inv-nr-67333/> (Erişim tarihi: 13.12.2020)

⁴³ E. H. Gombrich (2002). *Sanatın öyküsü*, (Çev: Ömer Erduran ve Erol Erduran), Ankara: Remzi Kitabevi, s.284.

⁴⁴ A. Griffiths (1996). *Print and printmaking an introduction and techniques*. USA: University of California Press, s.41-42.

oluşturduğu melez bedeni hayvan ruhsallığının sembolü olarak okumak gerekir. İkonografik olarak tilkilerin şehvetli doğası ve tavşanların doğurganlığı her ikisi de aynı şeyi yansıtır”⁴⁵ (Bkz. Görsel 2.15). E.S’in yine ruhban sınıfının ahlaksız yaşam tarzını hayvan imgeleri ile birlikte ele aldığı baskiresminde çıplak bir keşiş, sırt sırta binen iki rahibenin arkasında yer alırken bir eliyle kötülüklerin habercisi baykuşa doğru uzanır. Solda iki maymundan biri ayakta diğeri ise müzik çalarken, köpek figürü de büyük bir açgözlülükle kemik kemirir (Bkz. Görsel 2.16). “Böylesi bir papaz sınıfına karşı olan mizah, Reformasyondan önce Kuzey Avrupa’da daha yaygın hale geldi ve manastır hayatının suistimalleri Luther’in ana hedeflerinden biri haline gelecektir.”⁴⁶



Görsel 2.15. Master E.S., “Fantastik alfabeden K harfi”, 14,6x17 cm, Gravür, 1466 (soldaki).

Görsel 2.16. Master E.S., “Fantastik alfabeden G harfi”, 14,6x17 cm, Gravür, 1466 (sağdaki).

Rönesans döneminde birçok hayvan imgesini sanatına dâhil eden Alman sanatçı Albrecht Dürer’dir. Sanatını natüralizm üzerine inşa etmiş olan sanatçı gergedanı hayatında hiç görmemiş olmasına rağmen önce eskizini sonrasında ise ağaçbaskısını gerçekleştirmiştir.⁴⁷ Dürer “Gergedan” (Bkz. Görsel 2.17) adlı çalışma eskizinin üst kısmına ise şu sözleri yazmıştır:

⁴⁵T. Husband (1980). *The wild man: medieval myth and symbolism*. New York: Metropolitan Of Museum Art, s.171.

⁴⁶L. C. Hults (1996). *The print in the western world :an introductory history*. USA: University of Wisconsin Press, s.52.

⁴⁷S U. Green (2020). *You Are an Artist*. Particular, s.78.

”MS 1513 yılının 1 Mayıs'ında, güçlü Portekiz Kralı Lizbon Manuel, Hindistan'dan gergedan adı verilen böyle canlı bir hayvan getirdi. Bu doğru bir temsildir. Benekli bir kaplumbağanın rengidir ve neredeyse tamamı kalın pullarla kaplıdır. Bir fil kadar büyüktür ancak bacakları daha kısadır ve neredeyse hasar görmez. Burun ucunda taşlar üzerinde keskinleştirdiği kuvvetli sivri bir boynuz bulunur. Filin ölümcül düşmanıdır. Fil gergedanlardan korkar, çünkü karşılaştıkları zaman, gergedan kafasını ön bacaklarının arasına yükler ve filin kendisini savunamayacağı şekilde filin midasını açar. Gergedan o kadar iyi silahlanmış ki fil ona zarar veremez. Gergedanın hızlı, aceleci ve kurnaz olduğu söylenir.”⁴⁸

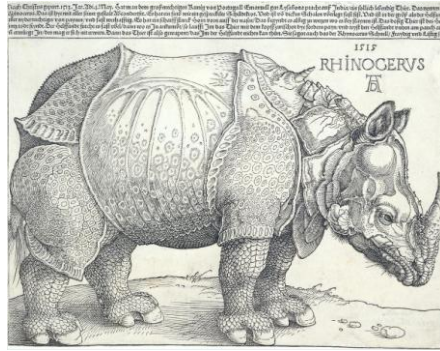
Dürer ilk defa bu hayvan figürünü Lizbon'dan Nuremburg'a görgü tanıkları ile getirilen çizimler aracılığıyla görmüştür. Gergedanın sırt kısmına spiral boynuz ekleyen sanatçı derisini ise zırh benzeri plakalarla kaplanmış olarak tasvir etmiştir. Bu zırh atlı askerler tarafından kullanılan zırhları anımsatmıştır. Bir anlamda Dürer bu gravürüyle, gergedanın Roma İmparatorluğundan sonra ilk defa Avrupa'da görülmesinin de belgesini oluşturmuştur. 16. yüzyılın başından itibaren coğrafi keşiflerle birlikte kâşifler ve gezginler uzak diyarlardan ülkelerine, hayvanların ve bitkilerin doğal dünyasına ait çizimlerle ya da örneklerle dönüyordu. Bahsi geçen gergedan da Gujarat hükümdarı Sultan Muzafar II tarafından Portekiz Hindistan Valisi Alfonso d'Albuquerque'ye daha sonra Lizbon'daki Kral I. Manuel'e gönderilmiştir. Bu egzotik türlerin üzerinde bulunduğu yerli ekosistemler, Avrupa'nın istilacı tavrı biyokültürel türdeşleşme kavramını da ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda ekolojist ve felsefeci olan Ricardo Rozzi: “Rönesans döneminin biyokültürel türdeşleşmenin kökü olarak: Dürer tarafından yapılan Gergedan'ı dikkate değer bir örnek olarak gösterilebilir. Alman ressam ve matbaacı tarafından yapılan bu gravür, sembolik olarak Avrupa sömürgeciliğinin görsel kültürünü temsil eder”⁴⁹ Sözlerini ifade etmiştir.

Dürer, sekiz hayvanın yer aldığı “Adem ve Havva” (Bkz. Görsel 2.18) adlı ağaçbaskısında doğumun sembolü olan papağanı Adem'in üstündeki bir dal üzerine, fareyi Adem'in ayaklarının yakınına konumlandırmış, kediye ise Havva'nın ayaklarının arasında yer alan fareye dönük bir şekilde yerleştirmiştir. Ortaçağ döneminde kedinin fareyi kovalaması insanın ruhunu kovalayan şeytanın bir simgesi olduğu düşünülürken “genellikle

⁴⁸ https://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/albrecht_durer.htm (Erişim tarihi: 24.11.2019)

⁴⁹ R. Rozzi vd., (2018). *From biocultural homogenization to biocultural conservation* edited. (1 st.ed.), Swetzerland: Springer International Publishing AG, s.141.

utangaçlıkla bir tutulan fareyi Hıristiyanlar Yaşam Ağacı'nın köklerini kemiren Şeytan olarak da görürdü.”⁵⁰ Erwin Panofsky' göre Dürer'in gravüründeki dört hayvandan; geyik melankolik kasveti, tavşan iyimser duygusallığı, kedi zulümü, ağırkanlı öküz ise halsizliği temsil eder.”⁵¹ Havva figüründe aslında ölümü simgelerken bir taraftan da doğurganlığında kendisidir. “Dişi şeytandır, yilandır çünkü sonsuz hayatı, sonsuz gençliği elinde tutar, sınır koyar, kozmosu sınırlayan kaostur.”⁵² Bununla birlikte, “şeytana benzetilip yargılanan ilk hayvan, Kutsal Kitap'a göre Havva'ya elma sunan yilandır.”⁵³ “Yılan Havva'nın aklını çeldikten sonra Uruboros biçimini alır ve bu biçimi aldıktan sonra kendi kuyruğunu ısırır ve ardından tekrar kendini yineleyerek yeniden doğar. “Döngüsel bir model içinde sürekli kendi başlangıcına dönen aslında Doğa'dır.”⁵⁴



Görsel 2.17. Albrecht Dürer, “Gergedan”, 21,3x29,5 cm, Ağaçbaskı, 1515, Britanya Müzesi, Londra (soldaki).

Görsel 2.18. Albrecht Dürer, “Adem ve Havva”, 24,8x19,2 cm, Ağaçbaskı, 1504, Metropolitan Sanat Müzesi, Newyork (sağdaki).

Dürer'in çağdaşı olan Hans Burgkmair'in “Gergedean” (Bkz. Görsel 2.19) adlı baskiresim eseri aslına daha çok yakındır ve muhtemelen gergedanın taslak çizim örneği Dürer'inki ile aynı olduğu düşünülmüştür. Fakat Dürer'in gergedan temsili o kadar etkili

⁵⁰Wilkinson, 2011, **a.g.k.**, 53.

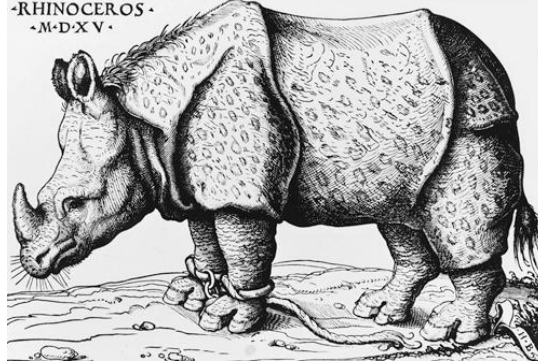
⁵¹K. A. E. Emenkel and P. J. Smith (2014). *Zoology in early modern culture: intersections of science, theology, philology, and political and religious education*. Boston: Lam edition, s.311.

⁵²E. Kocabıyık (2015). *Dolaylı hayvan*. (2. Basım), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayın evi, s.112.

⁵³Pıçq vd., 2003, **a.g.k.**, 127.

⁵⁴Kocabıyık, 2015, **a.g.k.**, 121.

olduki “önümüzdeki iki yüz yıl boyunca, sanatçılar onun gravüründe yer alan hayali sırt boynuzu ile gösteren varyasyonlarını yeniden ürettiler.”⁵⁵



Görsel 2.19. Hans Burgkmair, “Gergedan”, 22,4x31,7 cm, Gravür, 1515, Albertina Müzesi, Viyana.

“Bütün hayvanlar, şu ya da bu dönemde, iblisi simgelemekle suçlanmıştır: Kutsanmış su kaplarına daldırılırken çırpınan kediler; zaten “cehennemin sinekleri” diye anılan yarasalar; Napoli halkının gözünde domuzlar; tahıl ambarlarının kaplarına çivilenen gecekuşları; diri diri gömülen karakurbağaları; kötü iletiler taşıyan, uğursuzluk simgesi, kara köstebekler; gece yaşayan hayvanlar; ışık demek olan Tanrı’yla bağın koparılmasını simgeleyen albino hayvanlar...”⁵⁶

Kötücül düşüncenin de yer yer görüldüğü Hristiyanlık inanışlarında cadıların, keçilerin ya da süpürgenin üzerinde çıplak olarak dolaştıkları, şeytanın ise keçiye benzediği düşüncesi yer almaktadır.⁵⁷ Keçinin dışında kurbağa figüründe ölüm alametlerinden biri sayılmış ve cadının arkadaşı olarak görülmüştür.⁵⁸ Alman sanatçı Hans Baldung’da büyü ayinine hazırlığı anlattığı baskiresminde, cadıları ve onlara eşlik eden hayvan imgelerini tasvir etmiştir (Bkz. Görsel 2.20). Baskiresmin alt bölümünde görülen iki cadıdan birinin sırtı dönük ve sol eliyle bir kupayı kaldırmakta, sağ taraftaki cadının önünde duran ve üzerinde İbranice harflere benzeyen yazıların olduğu testinin içinden yoğun bir dumanın havaya doğru yükseldiği görülmektedir. Ortadaki yaşlı cadının sağ elinde tuttuğu büyük

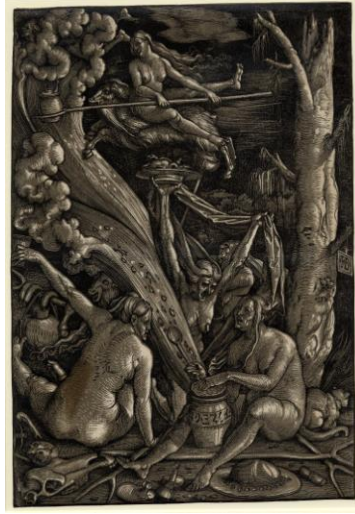
⁵⁵ ¹⁰ <http://www.rhinosourcecenter.com/index.php?s=1&act=pdfviewer&id=1444281283&folder=144> (Erişim Tarihi: 24.11.2019)

⁵⁶ Pıçq vd., 2003, **a.g.k.**, 127.

⁵⁷ U. Tükel ve S. Yüzgüller Arsal (2014). *Sözden imgeye batı sanatında ikonografi*. İstanbul: Kabalıcı Yayınları. s. 84-85.

⁵⁸ Wilkinson, 2011, **a.g.k.**, 65.

tabağın içinde ise ölü kurbağalar tasvir edilmiştir. Baskiresmin üst planında ise dördüncü cadı figürünün keçinin üzerine ters oturmuş bir şekilde ve saçları rüzgârda uçuşurken elinde tuttuğu uzunca bir sopanın ucunda kap taşırken betimlendiği görülmektedir. Sanatçı, sol ön planda sapan üzerine dizilmiş olarak yer alan sosisler ile büyü aracıyla cadıların erkek gücünü yok ettiği inancına gönderme yapmıştır. Baskiresimdeki “ön planda, sağdaki oturan cadıya sırtını dayamış kedi modern cadının temel unsurlarından hayvana dönüşme mitosuna işaret etmektedir.”⁵⁹



Görsel 2.20. Hans Baldung, “Cadıların Sabbatına Hazırlık”, 37,3x25,7 cm, Chiaroscuro, 1510, Metropolitan Müzesi, Newyork.

Dönemin Reformasyon hareketiyle birlikte Katolik kiliselerindeki uygulamalar eleştirilmiş, ruhban sınıfına olan güven azalmıştır. Özellikle matbaa sayesinde eski ve yeni ahitteki dini metinler birçok dile çevrilerek büyük kitlelere ulaşmış, din adamlarının anlatılarının gerçek dışı olduğu ortaya çıkmış, bunun sonucu olarak Protestan ve Katolik Kiliseleri birbirinden ayrılmıştır. Reformasyon sürecinde birçok sanatçı kilise karşıtı ürettikleri baskiresimlerinde anlamı daha da güçlendirmek için hayvan figürlerine yer vermişlerdir. Katolik Kilisesinin doktrinlerine karşı duruşuyla bilinen protestan reformcu Martin Luther, Worms'taki yargılanmasının ardından sanatçı Hans Baldung,

⁵⁹¹¹https://www.academia.edu/37721104/Avrupa_Sanat%C4%B1nda_Cad%C4%B1_%C4%B0mgesi_15_20_Y%C3%BCzy%C4%B1llar (Erişim tarihi: 13.12.2020)

Luther’i azizlerin katolik temsili geleneğinde gösteren bir hale ile taçlandırmış, üzerine de kutsal ruhla bir tutulan ve vaftiz sembolü olan güvercin imgesini konumlandırmıştır⁶⁰ (Bkz. Görsel 2.21).



Görsel 2.21. *Hans Baldung Grien, "Güvercin", 32,4x42 cm, Ağaçbaskı, 1521.*

Luther destekçisi Hollanda’lı sanatçı Dirck Volckertszoon Coornhert’in “Luther Katolik Din Adamları Aldatmacasını Ortaya Çıkarır”, adlı gravür baskısındaki birçok hayvan imgesi kendi içinde çeşitli sembolik anlamlarla yüklüdür. Baskiresimde (Bkz. Görsel 2.22) yer alan Martin Luther, elindeki meşaleyi Papa'ya karşı tutar ve papanın cübbesini kaldırır. Papa'nın el ve ayakları pençe şeklini almış olan gizli şeytan bedeninin görülmesini takiben Papa'nın kucagındaki yılanla birlikte bacaklarının arasında oturan akrep ve köpekle birlikte domuzun temsili varlığı ortaya çıkar. Katolik kilisesinin uygulamalarının eleştirildiği sahnede Papa'nın tacında ‘Kötüye Kullanma’, papanın karşısında yer alan üç başlı adamın üstünde ise “Halk” yazısı yer alır. Baskiresmin sağ tarafında bir çiftçi İncil'i okurken, arka planda ise Katolik Kilisesi'nin yolsuzluğunu eleştiren Hollanda’lı hümanist Desiderius Erasmus’un arka planında ise köpek başlı bir keşiş ise maskesini kaldırırken görülür.

⁶⁰ Wilkinson, 2011, **a.g.k.**, 61.



Görsel 2.22. Dirck Volckertszoon Coornhert, “Luther Katolik Din Adamlarının Aldatmacasını Ortaya Çıkarır”, 12,1x20,6 cm, Gravür, 1572.

Hayvan imgesini farklı perspektif ile ele alan sanatçılardan biriside Hollanda’lı Lucas Van Leyden’dır. Lucas’ın oldukça bilindik konulara erotik unsurları da ekleyerek sanatına dâhil ettiği hayvan figürleri “dönem sanatçıların geleneksel dinsel repertuvarına ait değildir, bu nedenle eleştirmenlerin neden bunlarda gizli anlamlar bulmaya çalıştıklarını anlamak kolaydır. Örneğin köpeğiyle çıplak kız hem fahişe hem de tembellik sembolü olarak görülüyordu”⁶¹ (Bkz. Görsel 2.23). Lucas’ın önemli baskiresimlerinden biri olan “Sütçü Kız” (Bkz. Görsel 2.24) adlı çalışması Hollanda sanatında görülen pastoral bir sahnedir ve “Lucas, Dürer’e özgü titizlik ve dikkatle ineğin kemikli omurgasından, hayvanların yarık toynaklarından ve sütçü kızının geniş koynundan sarkan etleri gösterir.”⁶² Sanatçı, Dürer’in ‘Küçük At’ gravüründen esinlenerek farklı ifade biçimiyle oluşturduğu düşünülen baskiresminde, kırsal yaşamın gerçekçi bir tasviri gibi algılansa da sanat tarihçi James Snyder, her iki türün erkeğinin de kadınlara oldukça benzer bir ilgi ve niyetle baktığını bir anlamda erotik bir anın yaşandığını ifade etmiştir.⁶³ Hults ise, böyle bir yorumun, sütçü kızın duruşunu ve bakışını daha anlaşılır bir hale getirdiğini ve çirkin çobanın cinsel gücünün kurbanı olacak bir av olduğunu belirtmiştir.⁶⁴

⁶¹² https://www.dbnl.org/tekst/_low001201101_01/_low001201101_01_0025.php (Erişim tarihi: 01.02.2019)

⁶² J. Snyder (1987). *Metropolitan Museum of Art Vol. 5, The Renaissance in the north*, s.51.

⁶³ Snyder, 1987, **a.g.k.**, 52.

⁶⁴ Hults, 1996, **a.g.k.**, 115.



Görsel 2.23. Lucas Van Leyden, “Köpekli Kız”, 10,6x7,2 cm, Gravür, 1510 (soldaki).



Görsel 2.24. Lucas Van Leyden, “Sütçü Kız”, 11,5x15,5, Gravür, 1510 (sağdaki).

Rönesans hümanizmi, insanı evrende en üst seviyeye konumlandırarak insan dışı hayvanların statüsünün en aşağıda olduğunu kesin bir dille göstermiştir. Doğanın merkezi olarak insanı gören Rönesans’ı Perfetti, bazı açılardan modern düşüncenin başlangıcı olarak görüldüğünü ancak hayvanlara karşı yaklaşımda eski düşünce biçimlerinin egemenliğini koruduğu şeklinde ifade etmiştir.⁶⁵ “Aristoteles geleneği, hayvanların fizyolojisi ve parçalarının yapısı ve işlevi (tüm hayvanın doğası veya “özü” ile ilişkili olarak) hakkındaki bilgileri vurgularken, hayvanların rasyonalitesini ve bozulmamış ahlaki erdemlerini vurgulayan alternatif bir görüşü de,”⁶⁶ bu yüzyılın sonunda Fransız filozof Michel de Montaigne savunacaktır. Montaigne, “Biz insanlar öteki yaratıkların ne üstünde ne altındayız.”⁶⁷ Diyerek hayvanla insanı aynı eksende savunmuş, hatta daha da ileri giderek bazı hayvanların insanlardan daha yetenekli olduğunu ifade etmiştir. Düşünce tarihi boyunca filozoflar, insanı da çeşitli çerçevede ele alarak değerlendirmiş farklı düşünceler ekseninde ortaya koymuşlardır. Platon’a göre “insan, iki ayaklı tüysüz bir hayvandır.” Bu sözleri dinleyen Kynik’li filozof Diogenes, hemen dışarı çıkıp, tüyleri yolunmuş bir horoz getirerek: “İşte Platon’un insanı budur (tüysüzdür, iki ayaklıdır ve hayvandır) demiştir.”⁶⁸ İtalyan sanatçı Ugo Da Carpi, Platon ve Diogenes arasında bahsi geçen diyalogdan

⁶⁵ Perfetti, 2007, a.g.k., 148.

⁶⁶ a.g.k., 149.

⁶⁷ M. Montaigne (1999). *Denemeler*. (Çev: Sabahattin Eyüpoğlu), İzmir: Cem Yayınevi, s.63.

⁶⁸ ¹³ H. Yakıt (1987). Türk-İslam Düşünürü Mevlana’ya Göre “İdeal İnsan” Tasavvuru. *Felsefe Arkivi*

Cilt 0, Sayı 26, 167-183. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/14379> (Erişim tarihi: 13.12.2020)

hareketle Platon'un alaycı bir tavırla ifade ettiği insanı, tüysüz iki ayaklı olarak tanımlamasının anlatıldığı baskiresim çalışmasını yapmıştır (Bkz. Görsel 2.25).

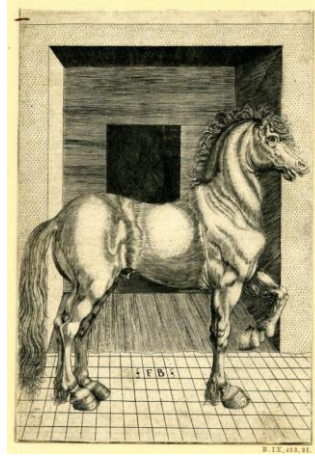


Görsel 2.25. Ugo da carpi, “Diogenes”, 47,5x34,6 cm, Chiaroscuro, 1527-30, Britanya Müzesi, Londra.

Amerikalı sanat tarihçi Janice Neri, Rönesans döneminde hayvan imgelerinin yer aldığı eserlerin sistematik bir yapıya sahip olduğu fikrini ileri sürmüştür. “Bu mantığa göre biyolojik organizma figürünün perspektif geometrik tekniklerine izin veren boş veya şematik gösterimlere indirgenmiş, tek tip bir arka plan üzerinde izole edilmiş gibi görünür.”⁶⁹ Bu anlamda Dürer’e ait “Küçük At” adlı ağaçbaskı çalışmasının farklı yorumlamasını gerçekleştiren Franz Isaac Brun (1550-1610) tüm sosyo-ekolojik olarak arka planı kaldırmış ve derinlikli üç boyutlu optik yanılsama yaratmak için ızgaralar ve geometrik tekniklere başvurmuştur.⁷⁰ (Bkz. Görsel 2.26).

⁶⁹Rozzi vd., (2018). *From biocultural homogenization to biocultural conservation* edited. Swetzerland: Springer International Publishing AG. s.141.

⁷⁰ Rozzi vd.,2018, **a.g.k.**, 142.



Görsel 2.26. Franz Isaac Brun, “Küçük At”, 14,2x8 cm, Gravür.

16. Yüzyılın ortalarında özellikle kuzey Avrupa'da dini öğretilerin anlatıldığı 'Beş Duyu' tema olarak ortaya çıkmış ve bu anlatılarla birlikte çeşitli hayvan imgeleri, dönem sanatçıları tarafından tasvir edilmiştir.

“İlk Hıristiyan ilahiyatçılar, duyulara yönelik ahlaki yaklaşımlarında, dokunmayı cinsel zevkin tehlikeleriyle de ilişkilendirdiler. Dördüncü yüzyıl Hıristiyan savunucusu Lactantius, İlahi Enstitüsünde duyularla ilgili tartışmasında dokunma başlığı altında yalnızca cinsel hazzı tartışır ve hazzı şeytanın silahı olarak sınıflandırır.”⁷¹

Alman sanatçı Georg Pencz (1500 –1550) baskiresimlerinde, duyuların belirli hayvanlarla bağlantısını kurmuş dokunma ile örümceği, vaşak ile görme, işitme ile yaban domuzu, koku ile akbaba, tat ile maymunu bağdaştırmış her baskının altına ilgili yazılar yerleştirmiştir. Pencz, dokunma duyusunu anlattığı baskiresminde tezgâhta çalışan bir kadın figürü ile birlikte örümcek ve örümcek ağını bir arada betimlemiştir (Bkz. Görsel 2.27).

“Bu ağdaki örümceğin Pencz'in pencerenin sol üst köşesine, dokunma figürünün arkasına yerleştirdiği yazıtta da atıfta bulunulan hayvanın niteliği, Cantimpre'li Thomas'ın Doğanın Kitabı'nda yer alan ayetten türemiş ve şunu ifade etmiştir: örümcek, insandan daha keskin hissederek dokunmanın hayvan örneği olarak ağ işlevi ile yerine getirir.”⁷²

⁷¹ ¹⁴ <https://jps.library.utoronto> (Erişim tarihi: 11.12.2020)

⁷²(http-14)

Pencz'in dokunma duyusunu anlatmada örümceği seçmesi, sadece dokunuşun hissettirdiği veya tehlikenin yanlarını değil, aynı zamanda hayvanın titiz işçiliği ile oluşturduğu ağla, çalışkanlık nosyonunu da ifade etmeye çalışmıştır. Sanatçı bu özelliği ile hayvanı kişileştirmeye gitmiş, duygunun hem şehvet hem de emekle ilişkisine atıfta bulunurken ahlaki bir diyalog yaratmıştır.



Görsel 2.27. Georg Pencsz, “Dokunma”, Gravür, 77x51 cm, 1544.

Hristiyanlıktan birkaç yüzyıl öncesine kadar uzanan erdem ve günah konusu Rönesans sanatçıları arasında da popüler bir konu olmuş, kişileri eğitmek ve yönlendirmek için dine hizmet eden baskıresimlerin içinde hayvan imgeleri de ilişkilendirildiği durumla yer bulmuştur. Hans Baldung Grien, Beham kardeşler ve Georg Pencz'in de yer aldığı “Küçük Ustalar” olarak adlandırılan grubunda üyesi olan Alman asıllı sanatçı Heinrich Aldegrever (1502–1555) özellikle Katolik kilisesini yaptığı baskıresimleri üzerinden eleştirmiştir. Aldegrever, bu eleştirel yaklaşımını 1552 yılında, ‘Ölümçül Günahlar’ olarak da adlandırdığı, erdem ve ahlak temasının anlattığı, baskıresim serisini gravür tekniğini kullanarak gerçekleştirmiştir. Kadın bedenlerini heykel formunda ya da melek figürleri olarak değil, dinamik biçimde poz veren savaşçılar olarak tasvir eden Aldegrever'in “Şehvet” (Bkz. Görsel 2.28) adlı baskıresimde yer alan figürünün elinde, geleneksel olarak Hristiyan sanatında kurnazlık, hile ve hatta bazı durumlarda şeytanın kendisi gibi bir sembol olarak görünen tilki ambleminin olduğu hanedanlık bayrağını taşımaktadır. Resmin sağında yer alan Hristiyan ikonografisinde genellikle Aziz Petrus'un ve tutkunun inkârının

bir sembolü olarak kullanılan horoz imgesi Aldegrever'in anlatı sahnesine dâhil etmesi, bir anlamda görsel mizahında ilk örneğine de işaret etmektedir. Deve üstüne konumlanan kadın figürünün aldatıcı, hain ve dünyevi zevklere düşkün olan kişinin temsili olurken, resmin sağında görülen kurbağa ise bazen günahı, bazen de dünyevi zevklere kapılanları sembolize etmek için kullanılmıştır.



Görsel 2.28. Heinrich Aldegrever, “Şehvet”, 6,3x9,4 cm, Gravür, 1552.

Eski Ahit ve İbrani mitlerinden başlayarak ilahi dinlerde sıkça bahsedilen kurban ritüeli, Rönesans döneminde de sıklıkla kullanılan tema olmuştur. Martin Van Heemskerck tarafından tasarımı, Philip Galle tarafından ise baskıresmi yapılan “Savurgan Oğul” (Bkz. Görsel 2.29) adlı seri altı plakadan oluşurken kurban ritüelinin geçtiği sahne beşincisidir. Luka İncil’i 15: 11-32 de bahsi geçen öğretide babanın günahkâr oğluna duyduğu merhametin anlatıldığı öyküden hareketle yapılan baskıresmin ön sahnesinde yer alan et karkası, İsa’nın çarpmıha gerilerek öldürülme anını sembolize eder. Hristiyanlık inancında insanların günahlarının affi için bir hayvanı kurban etmesi, “Ambrose ve Jerome’ye göre;

insanın kurtuluşunun kaynağı olan Mesih'in çarmıha gerilmesini ifade eder.”⁷³ Sanat tarihçi Gombrich'e göre “Bütün bu öğeler, Hristiyan sanatı geleneğinde derinlemesine kökleşmiş motifleridir.”⁷⁴



Görsel 2.29. Martin van Heemskerck, “Savurgan Oğul”, 21x24,5 cm Gravür, 1562.

Rönesansla birlikte bilim alanında da birçok köklü gelişme yaşanmış:

“Evreni, dünya’yı ve insanın dünya’daki konumunu yeniden belirleyen Rönesans, şimdi insanın fiziksel olarak da yeniden keşfedilmesine yönelmişti. Anatomi ve fizyoloji çalışmaları çok artmıştı. Yeni anatomi Leonardo da Vinci ve Andreas Vesalius (1514-1563) tarafından kuruldu. Leonardo kapsamlı diseksiyon çalışmaları yapmış bir sanatçıydı ve bu bilgisini çizdiği anatomi resimlerine de yansıtmaktan geri durmamıştı. İnsan anatomisine ilişkin bilgilerin ancak insan bedeni üzerine yapılan çalışmalarla elde edilebileceğini savunan Vesalius ise 1543 yılında bir anda şöhrete ulaşan ve yeni bir dönemin başlangıcına işaret eden Fabrica’yı yayımlamıştır. Tarihe dikkat edelim, 1543 hem yeni astronominin hem de yeni anatominin başladığı yıldır. Dolayısıyla 1543 Rönesans’ın altın yıllarından biri olmuştur.”⁷⁵

Andreas Vesalius’un anatomi üzerine yazdığı ‘De Humani Corporis Fabrica (İnsan Vücudunun Yapısı Üzerine) (Bkz. Görsel 2.30) adlı kitabın baskiresimleri, İtalyan sanatçı Tiziano Vecelli’nin öğrencisi olan Jan Steven van Calcar tarafından yapılmıştır. “Jan Calcar (1499-1545)’in ayrıntılı ve özenle çizilmiş diseksiyon resimleri eşliğinde yayınlanan

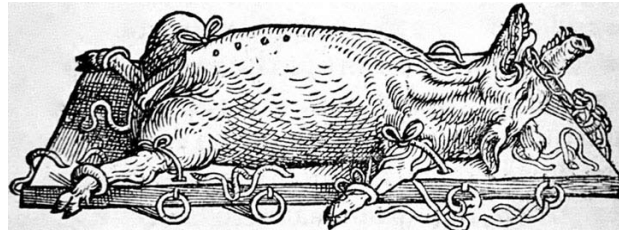
⁷³¹⁵https://www.jstor.org/stable/pdf/42717512.pdf?casa_token=RDy3yQzz9B4AAAAA:VChFoXfUKowaNz_xjrGQw7lflQXdpITojImRvk6ovZQDeylcnztVg8W3Q8iM2_nnWm7Cxcelo56lnQSeVqf6HjL3cZkB60-WZpWDVERcjoPqxigJq9oge (Erişim tarihi: 15.12.2020)

⁷⁴Gombrich, 2002, **a.g.k.**, 285.

⁷⁵¹⁶https://bilimtek.gov.tr/system/files/biltek_arsiv/S-548-72.pdf (Erişim tarihi: 15.12.2020)

Fabrica, sadece bilimsel devrimin öncü eserlerinden biri olarak değil, aynı zamanda resim sanatının başyapıtlarından biri olarak da kabul edilmiştir.”⁷⁶ Vesalius, kutsal kitapta insanı başat konumda gören inanç sistemini hiçe sayarak diseksiyonlar gerçekleştirmesinden dolayı 1561 yılında engizisyon mahkemesi tarafından idama mahkum edilmiş daha sonra mahkeme aldığı bu karardan vazgeçmiştir. Vesalius, yaptığı diseksiyonlarda insanlardan sonra canlı bir şekilde köpek ve domuzun bedenleri üzerinde çalışmış sonraki süreçte köpek yerine bir domuz kullanmayı tercih etmiştir. Vesalius kitabında bunun sebebini ise : “Bir domuzun sesinden dolayı seçilmesi daha uygundur, çünkü bir süre bağlı olan bir köpeği aniden yaralarsınız...”⁷⁷ Sözlere ile ifade etmiştir. Hayvanlarda rasyonel ruhun olmadığını iddia eden Aristotelesçi görüşü de red eden ilk bilim insanı olan Vesalius, bu konu ile ilgili bilimsel araştırmaları sonucunda ulaştığı verileri de şu sözleriyle ifade etmiştir:

“Bir koyunun, keçinin, öküzün, kedinin, maymunun, köpeğin ve hatta parçalara ayırdığım bazı kuşların beyninin, konformasyonu açısından insan beyninden neredeyse hiçbir fark göstermediği bir gerçektir. Bununla birlikte, sahip oldukları nedene bağlı olarak maymunların, köpeğin beyin boyutunda da bir fark olduğunu biliyoruz ve insanın beynide en büyüğüdür. Buda rasyonel kuvvet miktarına karşılık gelir. İnsan beyninin büyüklüğü vücudun büyüklüğü ile orantılı değildir, çünkü insanın beyni diğer herhangi bir hayvanınkinden daha büyüktür: iki atın, iki öküzün veya iki eneğin beyinlerinden de daha büyüktür.”⁷⁸



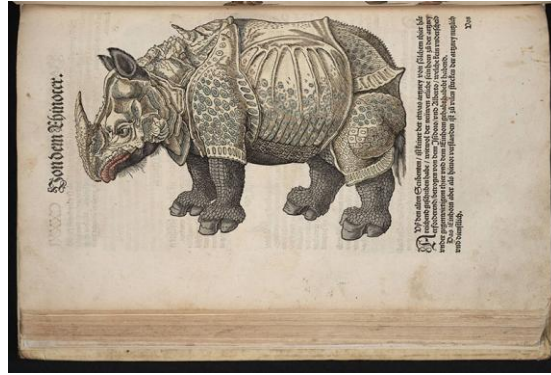
Görsel 2.30. Jan Steven van Calca, “İnsan Vücudunun Yapısı Üzerine”, Ağaçbaskı, 1543.

⁷⁶ ¹⁷<https://sarkac.org/2017/05/vesalius-osman-bahadir/> (Erişim tarihi: 15.11.2020)

⁷⁷ ¹⁸https://www.researchgate.net/publication/262693095_Vesalius_on_the_Anatomy_and_Function_of_the_Recurrent_Laryngeal_Nerves_Medical_Illustration_and_Reintroduction_of_a_Physiological_Demonstration_from_Galen/download/syf10 (Erişim tarihi: 14.12.2020)

⁷⁸ ¹⁹<https://link.springer.com/article/10.3758/s13423-019-01643-4> (Erişim tarihi: 17.12.2020)

Rönesans zoolojisinin anlatıldığı önemli yayınlardan olan “Hayvanların Tarihi” (Bkz. Görsel 2.31) adlı kitap, Conrad Gessner tarafından tasarlanmış, Gessner, kitabı oluşturma amacını ise “...hem eski hem de modern yazarların hayvanlar hakkında yazdığı her şeyi toplamaktı”⁷⁹ Diye ifade etmiştir. Kitabı oluşturan hayvanları canlı olarak bazen de kurutulmuş bedenlerini gözlemleninin dışında, farklı basılı kitaplardan, el yazmalarından, haritalardan ve de farklı sanatçıların kendi isteği üzerine yapılan çizimlerden yararlanmışır. Gessner; ren geyiği, iskit kurdu, deniz canavarları ve deniz memelileri gibi yaratıkları Olaus Magnus tarafından basılan kuzey bölgelerinin haritasından kopyalamıştır. Albrecht Dürer'in ‘Gergedan’ ağaçbaskısını aslına uygun olarak kopyalayan Gessner, 1515'te Portekiz Kralı'na gönderilmiş bir gergedan resmi olduğunu da beyan etmiş, aynı gergedanın başka bir bilim insanı tarafından onaylanmış bir resmini gördüğünü de kitabın kaynak kısmına eklemiştir. Gessner, tüm bu verilere dayanarak özellikle de kitabın önsözünde; yüzyıllar boyunca yazarlar arasındaki anlaşmanın bilgiyi güvenilir kıldığını ifade etmiştir.



Görsel 2.31. Conrad Gessner, "Hayvanların Tarihi" adlı kitaptan "Gergedan", Ağaçbaskı, 1563.

Hayvanlar savaş sahnelerinde binek olmanın dışında bazen canlı silah bazen de haberci olarak yer almışlardır. Bu hayvanlardan filler savaş alanlarında çok büyük yıkımlar yaratmış “Darius’tan Timur’a, Hanibal’e dek pek çok büyük ordu komutanı kendi zararlarına da olsa, bu binekleri kullanmıştır.”⁸⁰ Dünya tarihinin önemli savaşlarından olan Hannibal Savaşı (II. Kartaca Savaşı) olarak da geçen savaşın anlatıldığı baskiresim

⁷⁹ ²⁰http://www.rhinosourcecenter.com/pdf_files/128/1286404337.pdf (Erişim tarihi: 15.12.2020)

⁸⁰ Pıçq vd., 2003, a.g.k., 94.

Hollanda’lı sanatçı Cornelis Cort tarafından yapılmıştır (Bkz. Görsel 2.32). At sırtındaki Romalı komutan Scipio ve Roma askerleri sol üstte savaş filini yöneten Hannibal ile çatışma halinde betimlenmiştir. Savaşan filler ve atlar savaştıkları insanlarla adeta tarih öncesi yaratıklara benzerken yaşanan korku ve dehşet çarpıcı bir biçimde gösterilmiştir.⁸¹



Görsel 2.32. *Cornellis Cort, “Scipio ve Hannibal Arasındaki Zama Savaşı”, 41,4x53,9 cm, Gravür, 1550-78.*

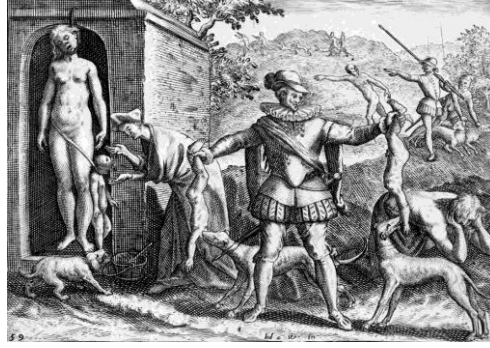
Belçikalı sanatçı Theodor de Bry’in 1598 yılına tarihlenen ‘Kara Efsane’ adlı gravür çalışmasında İspanyol bir adamın, köpeklerine çocukları yedirme sahnesi betimlenmiştir. İspanyolcada ‘la leyenda negra’ anlamına gelen ‘Kara Efsane’, 16. yüzyılda İspanyol sömürgeciliğinde ortaya çıkan ve İspanyol karşıtı duyguyu tanımlamak için 1914 yılında Julian Juderias tarafından ortaya atılan bir terimdir. İngiliz, Hollandalı ve Alman yazarlar ve sanatçılar, İspanyolları şeytanlaştırmak için Kara Efsane propagandasını kullandılar ve onları kolonilerdeki yerli insanlara karşı acımasız olarak tasvir ettiler.⁸² De Bry, baskiresim çalışmasında batının acımasız bir ürünü olan sömürgecilik ile birlikte yaşanan barbarlığı ve bu korkunç katliamın köpekler tarafından gerçekleştirildiğini sembolik ayrıntılarla resmetmiştir (Bkz. Görsel 2.33). “Hiçbir kültür ürünü yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın. Ve kültür ürününün kendisi gibi, elden ele aktarılma süreci de nasibini alır bu barbarlıktan.”⁸³ Der Walter Benjamin. Bry’da baskiresminde Kızılderililerin köpek

⁸¹ M. Bahmanyar (2016). *Zama 202 BC: scipio crushes Hannibal north Africa*. USA: Bloomsbury Publishing, s.65.

⁸² ²¹<https://spanishatrocities-blog.tumblr.com/> (Erişim tarihi: 17.12.2020)

⁸³ W. Benjamin (1995). *Son Bakışta Aşk, "Tarih Kavramı Üzerine"*. İstanbul: Metis, s.42.

mamasına indirmediği ve kurbanların canlı olarak hayvanlar tarafından nasıl siddete maruz kaldığını çarpıcı bir dille yansıtmıştır.⁸⁴



Görsel 2.33. Theodor de Bry, “Kara Efsane”, Gravür, 1598.

Rönesans döneminde sömürgeciliğin diğer bir güç göstergesi de “Merak Kabinleri” olmuştur. Özellikle de aristokratların, Asya ve Afrika kıtalarından getirttiği çeşitli türlerdeki hayvan ve bitkiler, kişilerin kendine özgü koleksiyonlarını oluşturmuştur. Bu “ilginç Dolaplar (Almanca Kunstkabinett, Kunstkammer veya Wunderkammer olarak da bilinir; ayrıca Harikalar Dolapları ve harikalar odası) dikkate değer nesnelerin koleksiyonlarıydı.”⁸⁵ Kişilere özel olup kamuya açık olmayan ve içinde birçok hayvan türünün bulunduğu bu sınırsız koleksiyonları öznel uzmanlık ve karakteristiklerini hatta mahremiyetini temsil etmiştir.⁸⁶ Putnam’a göre ise bu kabinler:

“Genellikle çok bölmeli kabinlerde ve vitrinlerde teşhir edilir, izleyenlerde merak duygusu uyandıracak ve yaratıcı düşünceyi teşvik edecek şekilde düzenlenirdi. Uzak diyarlardan getirilmiş, hayvan, bitki ve mineral arasındaki ussal sınırlar arasında gezinen doğa harikaları koleksiyonları arasında yer alırdı: Fosiller, mercanlar, insan-hayvan karışımı yaratıklar, sürüngenler ve efsanevi yaratıklar vs. Koleksiyonların en gözde ve aranan unsurları, doğadaki çarpıklıkları yansıtan nesnelere, ya da gerçekliği bozan özel aynalar ve mercekler gibi görsel harikalardı.”⁸⁷

⁸⁴ M. R. Greer, W. D. Mignolo, M. Quilligan (2007). *Rereading the black legend: the discourses of religious and racial difference in the Renaissance empires*. USA: The University of Chicago Press. s.234.

⁸⁵ ²²https://en.wikipedia.org/wiki/Cabinet_of_curiosities (Erişim tarihi: 07.12.2020)

⁸⁶ A. Artun (2006). *Müze ve Modernlik. Sanat Müzeleri I*. İstanbul: İletişim Yayınları, s.32.

⁸⁷ J. Putnam (2005). *Kutuyu Aç. Sanatçı Müzeleri* (Çev: Elçin Gen), İstanbul: İletişim Yayınları, s.12.

Dünyanın doğa harikası ve oldukça pahalı olan bu ürünler arşivleme yönleriyle müzelerin de temelini atmıştır. Bahsi geçen merak kabinlerinin ilk örneği; eczacı olan Ferrante Imperato'nun (1525 -1615) 1599 yılında yayınladığı “Dell’Historia Naturale” (Bkz. Görsel 2.34) adlı kitabında yer almıştır. Doğal tarih müzeciliğinin bilinen en eski temsili olan bu kitapta yer alan “gravür, bir Rönesans hümanistinın sergilenen doğa tarihi araştırma koleksiyonunun ilk resimsel temsili olmuştur.”⁸⁸ Imperato'nun kendi şahsına da ait olan koleksiyon; “Herbaryum örnekleri, deniz kabukları, mineraller, mermerler, mücevherler, kuşlar, deniz hayvanları ve fosiller gibi geniş bir nesne koleksiyonu oluşturarak Avrupa'nın ilk doğa tarihi müzelerinden de birini oluşturmuştur.”⁸⁹



Görsel 2.34. Ferrante Imperato, “Historia Naturela”, 32, 1x20,5 cm, Gravür, 1599.

Avrupa topraklarına canlı olarak getirilen birçok türde hayvan, dönem insanının eğlence dünyasının birer nesnesi haline dönüşmüştür. Bu hayvanlardan aslan, Aziz Jerome, Samson, Daniel gibi dini karakterlerin yanında çoğunlukla ya uzanır ya da sakin bir şekilde konumlanarak her olay örüntüsünde farklı yüz ifadesi ile onlara eşlik etmektedir. Aslan, görsel de görüldüğü üzere tüm bu kutsal anlatıların dışında vahşet dolu bir sirk eğlencesinin başkahramanı olmuştur. Picq, hayvanların aslında bu iş için seçilip evcilleştirilmediğini; kimi zaman çok uzaklarda, büyük masraflarla yakalandıklarını ve getirilip çok kısa bir süre bakıldıklarını, sonra halkın hem korkulu hem hayran bakışları altında arenada kurban

⁸⁸ ²³ https://en.wikipedia.org/wiki/Ferrante_Imperato (Erişim tarihi: 09.12.2020)

⁸⁹ ²⁴ https://www.researchgate.net/figure/Museum-of-Ferrante-Imperato-from-DellHistoria-Naturale-Imperato-1599_fig1_233700933 (Erişim tarihi: 08.12.2020)

edildiklerini ifade etmiştir.⁹⁰ Baskiresmin altında yer alan Latince metinde ‘Asilzadeler önde, sirkteki gösteriyi izliyor. Vahşi bir aslan, vahşi hayvanları diş ve pençe ile parçalar ve ölü yatan kurtları atar. Bir mücadeleden sonra, boğanın üstesinden gelir. Bu arada, dehşetle kaplanmış bir ayı korku içinde titriyor.’ ifadesi yer almaktadır. Fransız antropolog Georges Bataille’ye göre aslan, hayvanların kralı da değildir, insanların arasında üretilmiş ütopyik söylentiden ibarettir. Carl Gustave Jung’a göre “Aslında hayvan ne iyi ne de kötüdür, sadece doğanın bir parçasıdır.”⁹¹ Hayvanların dünyasında “Bir hayvanın diğer bir hayvanı yemesi, temel bir durumu çok az değiştirir her hayvan, suyun su içinde olması gibi dünyanın içindedir. Hayvansal durumun içinde insansal durumun unsuru vardır, hayvan gerektiğinde, kendisine dünyanın geri kalan kısmının nesne olduğu bir özne olarak görülebilir. Bu durumun unsurları insansal zeka tarafından kavranabilirler ama hayvan bunları gerçekleştirmez.”⁹² Collaert’e ait bu baskiresim aracılığıyla insan merkezci yaklaşımın hayvanla olan keskin sınırının çizildiği bir kez daha görülür (Bkz. Görsel 2.35).



Görsel 2.35. Jan Collaert II, *Venationes Ferarum, Avium, Piscium*, 19,7x26,3cm, *Gravür*, 1596.

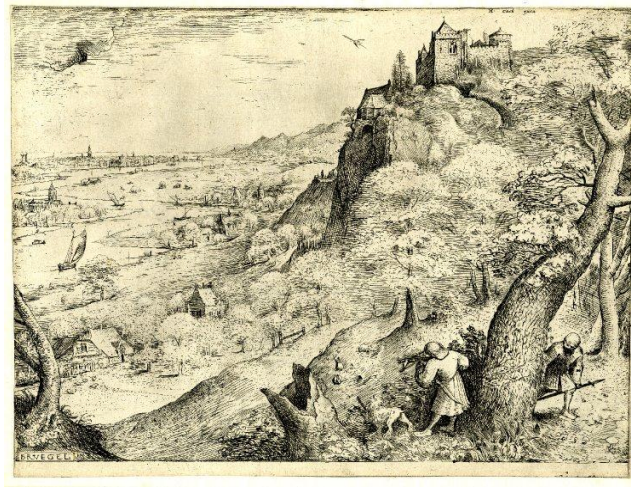
Savaş öncesi eğitim olarak görülen avcılık soylulara tanınan bir ayrıcalık olurken bir anlamda erkek egemenliğinin de göstergesiydi. “Soylular tavşan ve yaban tavşanı avına yalnızca 15 Eylül -2 Şubat arasında çıkabiliyor ve günlük iki tavşan ve bir de yaban tavşanı

⁹⁰Pıçq vd., 2003. **a.g.k.**, 93.

⁹¹Jung, 2009, **a.g.k.**, 238.

⁹²G. Bataille (1997). *Din kuramı. "İnsanlaşma sürecinde din'in oluşumu"*. (Çev: Mukadder Yakupoğlu), İstanbul: Göçebe Yayınları, s.15.

avlayabiliyordu “⁹³ Hollanda’lı sanatçı Pieter Bruegel’in filozof Erasmus’un “Aynı anda iki tavşanın peşinde koşan, ikisini de yakalayamayacaktır” atasözü ile ilişkilendirdiği baskiresminde (Bkz. Görsel 2.36) iki avcı av köpekleri eşliğinde gerçekleşen tavşan avlama sahnesini resmetmiştir. “Ve en önemlisi, birinciyi takip eden ikinci avcının tuhaf davranışlarını anlatır. ‘Tute lepus es, pulpamentum quaeris’ (Kendinde bir tavşansın, av peşindesin.) atasözü 1553’te Antwerp’te yayımlanan yayın da dahil olmak üzere Erasmus’un atasözleri çeşitli baskılarda yer alır.”⁹⁴



Görsel 2.36. Peter Bruegel, “Tavşan Avı”, 22,3 x29,4 cm, Gravür, 1560.

16. yüzyılda, coğrafi keşiflerle kıtaların keşfedilmesi yeni ve küresel bir ticaret ağı ile birlikte dünyayı dönüştürmüştür. Sanatçılar, barbarlık ve tehlike duygusu uyandırmak için eserlerine yamyamlık, egzotik fauna ve stilize yerlilerin sembolik motiflerini dahil ederek Dört Kıtanın kişileştirilmesi ile bir anlamda etnografik kaynak oluşturmuşlardır. Kıtaların bu alegorik baskıları bilimsel olarak doğru olmadığı gibi bir gerçeği de yansıtması hedeflenmemiştir. Bu bağlamda izleyicinin kıtaları temsilen anlayabileceği birtakım unsurlarla sınırlandırılmışlardır. Görselde görüleceği üzere dört

⁹³R. Leppert (2009). *Sanatta anlamın aörüntüsü. İmgelerin toplumsal işlevi.* (Çev: İsmail Türkmen), (2. Basım), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.111.

⁹⁴ ²⁵https://www.jstor.org/stable/pdf/3100581.pdf?casa_token=TK6cz7ewLq0AAAAA:TXB7u-VelahL2xh_w0QIDUAoNOhxUqK3vFDjHhApozcfSRX6Pc5Q3PKdvaaQDpRjr9Wo4xN0jBR3TNkQdVZZ1JWgVsMizhXH0CBhFNok4N_X6WOTMyY (Erişim tarihi: 08.12.2020)

kıtanın tasarımları Marten de Vos tarafından tasarlanmış, Hollandalı sanatçı Adrian Collaert tarafından da baskiresimleri yapılmıştır. Yeni Dünya'nın birçok hayvan figürü kullanımıyla sembolik görüntüsünün oluşturulduğu bu seride;

“Kıta alegorileri için bölgeye özgü hayvanlar ve bir kadın figür araç görevi görürken: Asya bir deveye biner; Afrika bir timsaha; Amerika ise bir armadilloya. Kıtalarda figürlerin arkasında diğer hayvanların her biri peyzaj içinde değişir. Karasal bir şekilde onun egemenliğini işaret etmek için taçlandırılmış ve oturmuş olan kadın figürü, tanıdık evcil hayvanlar, inekler ve atların yanı sıra ayılardan önce ortaya çıkar.”⁹⁵

Asya kıtasının anlatıldığı baskiresmin (Bkz. Görsel 2.37) sağ tarafında kendine özgü hayvan çeşitliliği; filler, develer ve uzakta bir gergedan, sol tarafta ise 1529 Viyana Kuşatması'ndaki Osmanlı ordusu ve çadırları yer almaktadır. Baskının altındaki metinde: “Arazisinin genişliğinden ve bol zenginliğinden dolayı güçlüdür. Tüylü bir devenin sırtında, Asya'nın muhteşem perisi yaşar: Tıpkı Avrupa'nın zorla galip gelmesi gibi, erdemle zafer kazanan, kadınsı formunda tek başına hak ettiği gibi galip gelir.” yazmaktadır. Kadın kişiliğinde olan Asya kıtasının temsili olan kadın figür elinde buhurdanla devenin üzerinde oturmaktadır. “Belirgin bir şekilde konumlandırılmış ve zarif bir şekilde yürütülen devenin kafası bir devenin başı değildir. Özellikleri bir atın başına daha çok yakındır. Kavisli dudaklar, düzleştirilmiş burun delikleri, uzun burun ve yuvarlak gözler, sanatçının büyük at anatomisi bilgisinden anlaşılır.”⁹⁶ Antropolog Peter Mason'a göre Collaert baskiresmi oluştururken kompozisyonel metonimi adını verdiği stratejiyi kullanmıştır. Tıpkı çağdaşı Dürer'in gergedan imgesini görmeden baskiresminini yaptığı gibi muhtemelen Collaert'de hiç deve görmemiştir. Bu durumda dönem sanatçılarının egzotik hayvanları betimleme sürecinde sıklıkla bilinen hayvanların vücut kısımlarını yan yana koyarak yeni bir hayvan imgesi yarattığı kaçınılmaz bir gerçek olmuştur.⁹⁷

⁹⁵P. F. Cuneo (2014). *Animals and early modern identity*. USA: Ashgate Publishing Ltd., s.294.

⁹⁶ ²⁶https://5590079d-a-62cb3a1a-sites.googlegroups.com/site/margocsy2/Margocsy_Collaert_revised.pdf?attachauth=ANoY7crcEPNIhjexN3q_L3Ng2KgF9v5GtNYK3KjVGL72vLJhAPRE7THN70DGwfpvOMeu85eAr_tVFqrFu8H2JeqO62T0JoXAbJGaSKh1qRm4BGqU6Nsd_- (Erişim tarihi: 09.12.2020)

⁹⁷²⁷https://www.academia.edu/708090/The_Camels_Head_Representing_Unseen_Animals_in_Sixteenth_Century_Europe (Erişim tarihi: 22.10.2020)



Görsel 2.37. *Adrian Collaert, "Asya", 19,5x25,8 cm, Gravür, 1575.*

Dönemin sanatçıları tarafından sıklıkla resmedilen konulardan birisi de “Mısır’dan Çıkış” olmuştur. Tevrat’ta geçen Mısır’dan Kaçış anlatısının yedi ve onikinci öğretilerinde anlatılan İsrailoğullarının kölelikten çıkarılması için Yehova tarafından Mısır firavununa gönderilen “On Veba” diğer adıyla “Mısır Vebası”nın ders niteliğindeki olaylar dizisidir. Belçikalı ressam Johann Sadeler, vebanın politik ve ekolojik yıkımlarının tarihsel ve anlatı boyutunu güçlü bir dille bir arada kullanmıştır. Sanatçı bahsi geçen on vebadan yalnızca üç vebanın yer aldığı; kurbağa vebası, at vebası ve bit vebasının gerçekleştiği sahneleri bir arada betimlemiştir (Bkz. Görsel 2.38). Tüketim sahnesinin betimlendiği baskiresmin sağ alt kısmında, kurbağalardan biri masa artıkları için bir köpeğe bakmaktadır. Sol alt köşede ise Afrikalı bir çocuk ve yanındaki maymun da, meyve yerken sağ eliyle yanındaki kurbağaya doğru uzanır pozisyonda yer almaktadır. Gıda kaynakları için birbirine rakip olan Mısırlı aristokratlar, Afrikalı çocuk, maymun, kurbağalar ve köpek figürü aç gözlü hayvan temsiliyetinin de birer göstergeleridir. 20. Yüzyıl’ın önemli düşünürlerinden Michel Foucault, Antik çağlardan itibaren süregelen çeşitli hükümlerlik sistemlerini incelemiş, “Güvenlik, Toprak ve Nüfus” adlı kitabında iktidarların işleyiş mekanizmalarını sorunsallaştırmıştır.⁹⁸ Foucault kitleyi geleneksel olarak iki farklı düşüncede ele almıştır. “Birincisi, ‘kozmojik-politik’ olarak görülebilir: ‘kötü hava, kuraklık, buz, aşırı nem veya kişinin kontrolü dışında olan herhangi bir şey’ kitleye yol açar, ‘bir halk için kötü talihin

⁹⁸ 28 Ş. Gölbaşı (2015) Güvenlik, toprak, nüfus¹. *Mülkiye Dergisi*, Cilt 39, Sayı 2, s. 327-340
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1106> (Erişim tarihi: 08.12.2020)

temel biçimlerinden biri ve ikincisi ise kıtlık insanın günahlarının cezası olarak ‘hukuki-ahlaki’ olarak görünebilir: Tanrı ‘doğayı’ insanlığı cezalandırmak için kullanır kıtlığın kendisi bir ceza biçimi olarak görülür.’⁹⁹ Sadeler, baskıresimde Tanrı’nın sözü edilen dönem insanlarını cezalandırdığını ve bütün figürleri kendi içinde kategorize ederek bir bakıma türler arasındaki ölçüt nedir? Kim açgözlü yada kim haşarat olarak kabul edilmelidir? gibi paradoksal olan bu soruların yanıtlarını ön plana çıkartmaya çalışmıştır.



Görsel 2.38. Johann Sadeler, “Kurbağaların Vebası”, Gravür, 1585.

Rönesans ile Barok dönem arasında kısa bir geçiş dönemi kapsayan Maniyerizm, üslup yaklaşımıyla oldukça abartı ve karışık formları içermektedir. Uzayan anatomisi, gerçekten uzak arka planı, iç içe geçmiş mekân anlayışı, kural dışı perspektifi ile geleneksel sanatın ilkelerini kırarak karşı bir tutum ortaya çıkarmıştır. (Bkz. Görsel 2.39). Rönesans'ın estetik öğelerini yerle bir eden maniyerist sanatçıları; resmin sembolik anlamını ve resim sanatının dışavurumculuğunu keşfetmişlerdir.¹⁰⁰

⁹⁹L. Cole (2019). *Imperfect creatures vermin, literature, and the sciences of lif.*, USA: by the University of Michigan Press, s.53-54.

¹⁰⁰ A. C. Krausse (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatının öyküsü.* (Çev: Dilek Zaptçioğlu), Almanya: Literatür Yayıncılık, s.23.



Görsel 2.39. *Parmigianino, “Duyuru”, 10,9x6,8 cm, Gravür, 16. yüzyıl başları.*

16. Yüzyılın sonlarına doğru başlayıp 18. Yüzyıl sonuna kadar devam eden Barok sanatı içinde Protestanlığa karşı yapılan resimler kilisenin propaganda aracı olmuştur. Barok döneminin önemli sanatçılarından Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) baskiresimlerin de hayvanlara birçok sembolik anlamlar yüklemiş çoğunlukla İncil’de yer alan öykülere hayvanları dahil etmiştir. Rembrandt “bu kitaptaki öykülerin ruhunu kavramış, olayların tam olarak nasıl geliştiğini ve olay kahramanlarının nasıl davrandığını gözünde canlandırmıştır.”¹⁰¹ Rönesans sanatçılarının betimlediği en önemli figürlerden olan Aziz Jerome, Rembrandt’ın baskiresminde çölde bir ağaca yaslanmış kitap okurken ve ayak kısmına yakın planda bir aslanla tasvir edilmiştir (Bkz. Görsel 2.40). Dini öğretilerde sürekli tekrarlanan hayvan imgelerinden biri olan aslanın “vahşi davranışlarını terk ettikten sonra aziz tarafından pençesindeki dikenin çıkartıldığı ve hayvanın bunun üzerine barış içinde onunla birlikte yaşadığı anlatılır.”¹⁰² Baskiresmin sağ alt köşesinde ise küçük bir hayvan kafatası ile sanatçı hayatın geçici olduğunu vurgulamıştır. Günahın sembolü olan yılan figürü Adem ve Havva’nın yer aldığı yaratılış sahnesinden sonra bu defa da Rembrandt’ın baskiresminde yer alırken baskiresmin sol alt köşesindeki kedi, başarı kesinliği olmadan yılanın üzerine atlamak üzereyken, Meryem ve Mesih, kehaneti yerine getirecek ve yılanı yaralayarak günahın üstesinden gelecektir (Bkz. Görsel 2.41). Böylece

¹⁰¹Gombrich, 2002, **a.g.k.**, 423.

¹⁰²Wilkinson, 2011, **a.g.k.**, 57.

Rembrandt'ın baskiresminde “Virgin bebeğin ağırlığı ile ön bacağına dayanan yılanı “ezecek”, Mesih ve Meryem'in “yeni Adem ve Havva” olarak kurtarıcı rolünü güçlendirerek ve insanlığın düşüşünü kurtarıcı zarafetle yan yana koyacaktır.”¹⁰³ Dürer'in Havva'sını günaha zorlayan yılan Rembrandt'ın baskiresminde amacına ulaşamayacaktır.



Görsel 2.40. Rembrandt Van Rijn, “Aziz Jerome İncili Okuyor”, 10,9x9 cm, Gravür, 1634 (soldaki).



Görsel 2.41. Rembrandt Van Rijn, “Pencerede Kedi ile Bakire ve Çocuk”, 9,5x14,4 cm, Gravür, 1654 (sağdaki).

Barok döneminde dini konuların dışında farklı üsluplarda hayvan imgelerinin de ince nüanslarla dâhil olduğu natürmortlar, dönem içinde baskiresim sanatı geleneğine de konu olmuştur. Bu bağlamda “Hareketsiz nesnelere, çoğunlukla böcek veya kelebek gibi küçük canlılarla zenginleştirilir ve bu ayrıntılar, bir yandan da sanatsal yetkinliğin de göstergesidir.”¹⁰⁴ Wenceslaus Hollar'da ölü hayvanların yer aldığı gravürlerinin yanı sıra çağdaş giysili kadın figürlerini kürk gibi moda aksesuarları içinde tasvir etmiş, bir anlamda şiirsel temalarla sembolik imaları bir arada kullanmıştır. Emberle, kürk modasına atfedilen anlamların ve değerlerin, tarihsel ve kültürel özgüllüğünü her zaman sosyal farklılaşma modeli bağlamında müzakere edildiğini, gerçekte ona sembolik değer katan şeyin kesinlikle gerekli ideolojik şiddet suçlamasını sürdürmek için en aktif olarak kullanılan sosyal farklılaşma modu olduğunu belirtmiştir.¹⁰⁵ Özellikle Batı Avrupa'da aristokratların kürk ve vizonları giymesi sıcak tutma

¹⁰³S. Perlove and L. Silver (2009). *Rembrandt's faith: church and temple in the Dutch golden age*. Pennsylvania State University Press, s.182.

¹⁰⁴L. Rideal (2015). *Resim nasıl okunur? : anlam ve yöntem okuma rehberi*. (Çev: Ece Erbay Nahum) İstanbul: Yem Yayınevi, s.136.

¹⁰⁵J. Emberle (1997). *The cultural politics of fur*. USA: Cornell University Press, s.207.

özelliğinden ziyade, ayrıcalıklı statülerinin olduğunu yansıtmıştır. Hollar, bu metanın 17. yüzyıl cinsel söyleminin yanı sıra sosyal farklılığın da simgesi olan bu kışkırtıcı aksesuarı ‘Mevsim’ adlı baskiresim serisinde yer alan ‘Kış’ adlı gravüründe tasvir etmiş ve resmin altına ise; “Zalimlik değil soğuktur. Kış günü ona kürk ve vahşi hayvanların derisini giydiren.” sözlerini yazmıştır. “Hollar’ın metninde, kürk faydacı işlevini korumuş gibi görünüyor; kürkün giyilmesinde amaç, zalim kadın rolünü oynamaktansa, üşütmekten korunmak. Ama metin, zalimlik estetiğini reddetmesiyle, resmin gerçekte tasvir ettiği şeyi açıkça olumsuzluyor: Kürk giymiş kadın despot şeklinde mitsel figürdür.”¹⁰⁶ Kürkün kültürel materyalizm alanındaki etkisi, meta ve mülkiyet zenginliğine erişimin ve üzerinde kontrolün hâkim olacağı sembolik bir yansıması olmuştur. Sanatçı, ironik bir şekilde donmuş ve katı görünen aksesuarı kısaca fetişist özelliğın göstergesi olarak ele almıştır (Bkz. Görsel 2. 42). Aynı dönem içerisinde gerçekleştirdiği “Ölü Köstebek” adlı gravür baskısı ise hareketsiz bir metanın simüle edilmiş görüntüsünü, aşırı bir gerçekçilik seviyesi ile yaratmıştır. (Bkz. Görsel 2.43).



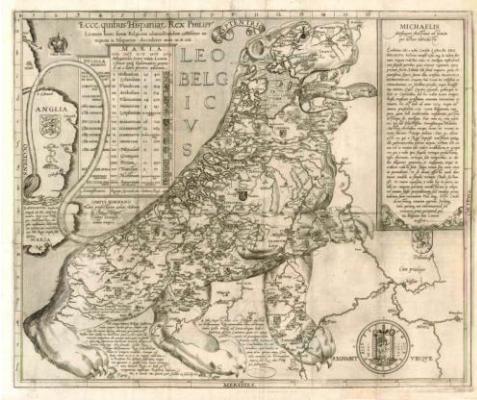
Görsel 2.42. Wenceslaus Hollar, “Kış”, 26x19 cm, Gravür, 1643 (soldaki).



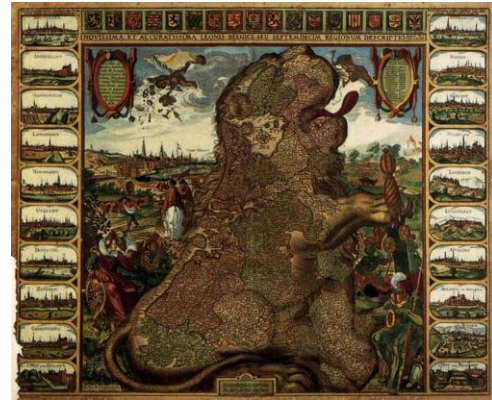
Görsel 2.43. Wenceslaus Hollar, “Ölü Köstebek”, 7x13,9 cm, Gravür, 1646 (sağdaki).

¹⁰⁶ ²⁹ <https://birikimdergisi.com/guncel/106/kurkun-libidinal-politikasi> (Erişim tarihi: 09.12.2020)

Hayvan imgesinin dönem içi anlatılarında yer bulduğu diğer baskiresim türü de haritalardır. Bahsi geçen haritalardan “Belçika Aslanı” (Bkz. Görsel 2.44) adlı baskiresimde görüleceği üzere Avusturyalı tarihçi ve harita yapımcısı olan Michael von Aitzinger tarafından betimlenmiştir. Aitzinger, Hollanda ile İspanya arasında yaklaşık seksen yıl süren savaşın ardından tasarladığı haritaya aslan figürü ekleme nedenini; “Sezar’ın “Yorumlarında” “Belgae” nin en güçlü kabileler olduğundan bahsettiğini ve bu nedenle kısmen İspanya’ya karşı savaşta yaşanan dini çatışmalardan dolayı Hollanda’yı bir aslan şeklinde tanıtmaya karar verdiğini açıklıyor.”¹⁰⁷ Hollanda Altın Çağ’ının harita yapımcılarından olan Claes Jansz Visscher tarafından farklı versiyonu da yapılmış, İspanya ile Hollanda arasındaki on iki yıl ateşkesinin anlatıldığı propaganda niteliğindeki ilk harita olmuştur (Bkz. Görsel 2.45). Visscher, haritanın iç bölümünde sanat, ticaret, tarım ve hayvancılığın refah düzeyde olduğunu anlattığı olay dizinine, Latince ve Felemenkçe ‘on iki yıl boyunca’ yazılan iki madalyanın olduğu kılıcı aslanın pençeleri arasına yerleştirerek ateşkesin garantilendiğine dair atıfta bulunmuştur. Hollanda’nın birleşik devletlerden oluştuğunun en önemli göstergesi ise aslan imgesinin etrafı yirmi şehir görüntüsünün yanı sıra on yedi vilayetin armaları ile çevrelenerek betimlenmiş olmasıdır.



Görsel 2.44. Michael von Aitzinger, “Belçika Aslanı”, 37x44,5 cm, Gravür, 1583 (soldaki).



Görsel 2.45. Claes Jansz Visscher, “Belçika Aslanı”, 47x57,2 cm, Gravür, 1609 (sağdaki).

¹⁰⁷ ³⁰ <https://www.raremaps.com/gallery/detail/40521/novissima-et-accuratissima-leonis-belgici-seu-septemdecim-visscher> (Erişim tarihi: 17.12.2020)

Buldukları faunadan alınarak Avrupa'ya getirilen maymunların insan davranışını taklit ederek tasvir edildiği tür olan "Singerie" tarzı da bu dönemde ortaya çıkmıştır. "Terim, Fransızca "Monkey Trick" kelimesinden türemiştir."¹⁰⁸ İnsan gibi giyinmiş, oturur vaziyette tavla oynayan iki maymun görülmektedir. Sağdaki maymun figürünün başında tüylü bir şapka bulunmaktadır. Sağ elinin kapalı olması tavla zarlarını elinde tuttuğunu göstermektedir. Solda bulunan maymun figürü ise giysili, sol elinde bir kadeh ve sağ elinde bir sürahi ile betimlenmiş gravür çalışması bu örneklerden biridir (Bkz. Görsel 2.46). Benjamin Breen, uyuşturucunun dünya tarihinde ortaya çıkış sürecini incelediği "Sarhoşluk Çağı: Küresel İlaç Ticaretinin Kökenleri" adlı kitabında "maymunlar bize sarhoşluk ve bağımlılık teması etrafında birleşen bir hikâye anlatıyor. Bir bakıma köleler: arzularının, yeni maddi varlıklarının köleleri. Ve kölelerin ve diğer sömürgeci tebaaların bu maddi devrimi mümkün kıldığı erken modern izleyiciler tarafından unutulmayacaktır."¹⁰⁹ Şeklinde ifade etmiştir. Maymunlara insan nitelikleri yüklemek John Berger'e göre ise "insanla hayvan ilişkilerinin vazgeçilmez bir özelliği ve bu iki türün yakınlığının bir ifadesiydi. Bu eğilim hayvan metaforunun sürekli olarak kullanılmasının da bir kanıtıydı."¹¹⁰



Görsel 2.46. David Teniers 'den Sonra Coryn Boel, "Maymunlar", 10,5x14 cm, Gravür, 1668.

¹⁰⁸ ³¹<https://en.wikipedia.org/wiki/Singerie> (Erişim tarihi: 15.12.2020)

¹⁰⁹B. Breen (2019). *The age of intoxication: origins of the global drug trade*. University of Pennsylvania Press s.127.

¹¹⁰Berger, 2017, **a.g.k.**, 30.

Barok dönemin sonu ile aydınlanma çağı arasında geçiş dönemi olarak görülen Rokoko, aristokratların yanı sıra soyluların savunduğu özellikle de gösterişli ifade tarzınının yoğun bir şekilde hissettirildiği bir Avrupa stili olmuştur. Fransızca “Rocaille”; deniz kabuklarının düzensiz dizilimi anlamından türeyen Rokoko döneminde, özellikle de Fransa’dan başlayıp tüm Avrupa ülkelerine kadar yayılan saray çevresinin şık hanımlarının kucağında ya da süslü eteklerinin dibinde oturan tüylü küçük köpekler girer resimlere. Bu resimlerde köpeğin dostluğu, arkadaşlığı, yalnızlığı ne denli simgelediği sorgulanabilir. Köpekle sahibinin doğrudan iletişimleri yoktur. Ne göz iletişimi ne de el teması... Köpek bir süs nesnesi olmaktan öteye geçmediği görülür.¹¹¹ Özellikle de dönemin sanatçıları resimlerinde papillon cinsi köpeklere yer vermişlerdir. Fransızca’dan kelime anlamı kelebek olan bu köpek cinsi Fransız monarşisinin de sembolü olmuştur. Rokoko geleneğinin önemli temsilcilerinden olan Jean Honore Fragonard, kadın ve çocuk figürlerinin yer aldığı sahnelere papillon cinsi köpekleri dâhil etmiştir. Krausse, Fragonard’ın özellikle de resimlerinin hızlı ritmini Antik mitoloji gibi otoritelere başvurmaya gereksinme duymadan, resmin kendi yasalarını yarattığına inanmasını, onu zamanının en önemli yorumcularından biri haline getirdiğini ifade etmiştir.¹¹² Sanatçının “Fanfan” (Bkz. Görsel 2.47) adlı gravür çalışması incelendiğinde sıradan sahneleri oldukça neşeli tavırlarla ürettiği görülmektedir. Sanatçının yapmış olduğu baskıresimdeki küçük çocuğun sanat tarihçilerine göre sanatçının çocuğu olduğu düşünüldüğü, bir polchinelleyi (bir tür İtalyan palyaço kuklası) göğsüne sıkıştırırken, iki yaramaz küçük köpeğin de çocuğun elinden başka bir oyuncak bebeği çekmeye çalışırken¹¹³ betimlendiği bu çalışma bunlardan biridir.

¹¹¹N. İpşiroğlu (2011). *Sanatçı gözüyle köpek*. İstanbul: Yapıkredi Yayınları. s.29.

¹¹²Krausse, 2005, **a.g.k.**, 47

¹¹³P. Stein (2016). *Fragonard: drawing triumphant*. Newyork: Metropolitan Museum Yale University Press, s.238.



Görsel 2.47. Jean Honoré Fragonard, “Fanfan”, 24,7x17,3 cm, Gravür, 1778.

Tavan süslemeleri ve fresk çalışmaları ile bilinen dönemin önemli sanatçılarından Giovanni Battista Tiepolo, 1730’lu yıllarda baskiresim yapmaya başlamıştır. Tiepolo, “Capricci” ve “Scherzi di Fantasia” baskiresim serisinde pastoral manzaralardaki kadın, çocuk ve hayvan figürlerini bir arada kullanmıştır. Sanatçının “Scherzi di fantasia” (Bkz. Görsel 2.48) adlı baskiresminde mezar taşı üzerine tünemiş olan tehditkar baykuşlar, oldukça etkileyici pitoresk tarzda oluşturduğu gravür çalışmasıdır. İkinci bölümde bahsedeceğimiz döneminin önemli sanatçılarından Francisco José de Goya’nın birçok gravür serisine kaynaklık edecek olan Tiepolo’nun baskiresimleri için Hult, şu sözleri ifade etmiştir:

“Tiepolo’nun bu dizisi İspanyollara iyi hizmet edeceği için, Goya’nın kocaman taşın tepesine dikilmiş kuşların sırasını görünce sevincini hayal edebilirsiniz. Tiepolo’nun yirmi bir dikey baskısı Goya’nın Kaprisler’i ile aşağı yukarı aynı oranlara sahip ve köşegen kompozisyonlarını hatırlatır. Anlamda herhangi bir ilişki var mı? Bu iki “Kapis”arasındaki açık biçimsel benzerliği belirlemek oldukça da zor. Goya’nın dizisi daha derin ve kapsamlıdır, amaçları arasında batıl inancın ortadan kaldırılması vardır.”¹¹⁴

¹¹⁴Hults, 1996, a.g.k., 329.



Görsel 2.48. *Giovanni Battista Tiepolo, "Scherzi di fantasia", 22,6x18 cm, Gravür, 1740.*

Rönesans'tan Rococo'ya uzanan süreçte birçok açıdan modern düşünce ile birlikte bilimin başlangıcı olarak düşünülse de hayvan imgeleri farklı biçim ve üsluplarda ele alınmıştır. Rönesans hümanistlerinin düşüncelerine göre de insan evrendeki en değerli varlıktır ve hayvanlarla olan keskin sınırlar koyularak bir anlamda insan dışı hayvanlar, insanlardan aşağı statüde konumlandırılırlar. Piter Singer'in "Hayvan Özgürleşmesi" adlı kitabında ifade ettiği gibi hayvanın konumuyla ilgili farklı düşüncede olan isimlerde olmuştur:

"Leonardo da Vinci hayvanların acılarına vejetaryen olma derecesinde önem verdiği için arkadaşlarının alay konusu olmuştu. Giordano Bruno ise başka gezegenlerin varlığını ve bunların bazılarında hayat olmasını mümkün kılan yeni kopernikçi astronomiden etkilenerek 'insan sonsuzun karşısında bir karıncadan başka bir şey değildir' deme cesaretini gösterdi. Sapkınlık olarak görülen düşüncelerinden vazgeçmeyi kabul etmeyen Bruno, 1600 yılında yakılarak öldürüldü."¹¹⁵

2.3. Aydınlanma Çağı'nda Hayvan İmgesi

Geleneksel din anlayışından tamamen kopuşun olduğu Aydınlanma Çağı'nda insanın her şeyi sorgulamasıyla birlikte bilimsel düşünce öncelik kazanmıştır. Akıl Çağında, ussal

¹¹⁵ Singer, 2018, **a.g.k.**, 304.

düşünen insan merkezde olmuş akıl ilkesiyle temellenen dönem içinde hayvana karşı birçok yaklaşımın da çeşitlendiği görülmüştür. Bilimsel yöntemlerin ve düşünüş biçimlerinin argümanları ile şekillenen deneylerin yapımında hayvan kullanımı doruk noktasına ulaşmıştır. “Düşünüyorum, öyleyse varım” diyen Rene Descartes’in hayvanları Tanrı’nın makinaları olarak görmesi bilim insanlarına deneylerde hayvan kullanımı konusunda daha da esneklik sağlamıştır. Öte yandan hayvanları makine modeline indirgeyen Descartes, “modern felsefe ve modern matematiğe büyük ölçüde kaynak oluşturan analitik geometrinin kurucusu olarak görülür; ama aynı zamanda bir Hristiyan’dır. Hayvanlara ilişkin inançları da düşüncesinin bu iki yönünün birleşiminden kaynaklanır.”¹¹⁶

Londra Kraliyet Cemiyeti’nin 1662’de ilk deney küratörü olarak görev alan Robert Hooke, aralarında Robert Boyle, Christopher Wren ve Isaac Newton’un da bulunduğu bilim üyeleri ile çalışmış birçok deneylere imza atmıştır. Büyüteçlerle yapılan küçük cisimlerin bazı fizyolojik açıklamaları ile bunun üzerine yapılan gözlemler ve araştırmaların sonucunda “Micrographia” (Bkz. Görsel 2.49) adlı kitabı oluşturan Hooke, orijinal çizimleri de kendine dayanan kitap içerisinde pire, sinek, karınca gibi hayvanların görüntüleri de dâhil olmak üzere bir dizi doğa olayını anlatmıştır. Anlaşılır metinlerle birlikte açıklamalar yapan Hooke mikroskobun altında gördüklerini çarpıcı bir o kadarda ayrıntılı resimlediği hayvan modelini, gravür baskılar aracılığıyla okuyucuya aktarmıştır. Hooke “Çıplak gözle aslanlar veya fillermiş gibi görünüyorlar” dediği hareketli küçük hayvanların çizimini yapması çok da kolay olmamıştır. Örneğin karıncanın hareketsiz bir şekilde görüntüsünü yakalamak için kullandığı yöntemi kitabında şu şekilde ifade etmiştir:

“Bunlardan birkaç tanesini küçük bir kutuya yerleştirdikten sonra, aralarında en uzun yetişkini seçtim ve onu diğerlerinden ayırarak ona bir Gill of Brandy veya Spirit of Wine verdim ve bir süre sonra onu ölü bir sarhoş olarak yere düşürdü, böylece hareketsiz kaldı... ve ben onu (alkolden) çıkardıktan ve vücudunu ve bacaklarını doğal bir duruşa geçirdikten sonra, yaklaşık bir saat hareketsiz kaldı.”¹¹⁷

Hooke’un çıplak gözle bile bir noktadan farksız görünen pire imgesini, düzgün bölünmüş dış iskeleti üzerinde dikenli tüylerle kaplı olan zırh kaplamalı gövdesini ve eklemlili uzuvlarından bacaklarına kadar uzanan kancaları da betimleyerek 43x33 cm

¹¹⁶ a.g.k., 305.

¹¹⁷R. Hooke (1665). *Micrographia*. London: Royal Society, s.204.

ebatlarında katlanan bir sayfa yapısını kitabına dâhil etmiştir (Bkz. Görsel 2.50). Hooke, pirenin her yerinin cilalanmış samur zırh takımıyla süslenmiş olduğunu, düzgünce eklemlenmiş ve neredeyse oklu kirpiller gibi şekillendirilmiş çok sayıda keskin iğnelerle kuşatılmış olduğunu mikroskopun bize gösterdiğini ifade etmiştir.¹¹⁸ Hooke, bu küçük yaratığa övgü dolu cümlelerle yer vermiştir. Hooke başka bir deneyinde ise bir köpeğin ciğerlerine körükleme yöntemiyle hava pompalayarak akciğer hareketlerinin yaşam fonksiyonları için önemli olup olmadığını incelemiş, hayvanın acı çektiğini fark edince deneyin tekrarını yapmama kararı almıştır.¹¹⁹ Hooke, bu deneyle hayvanların makine gibi davranmadığını gözlemleyerek Descartes'in hayvan bedenlerinin mekanik yaratıklar olduğu düşüncesini tamamen tersine çevirmiştir.



Görsel 2.49. Robert Hooke, "Micrographia" sayfa 203, Gravür, 1665 (soldaki).



Görsel 2.50. Robert Hooke, "Micrographia'dan 'Pire'", 43x33 cm, Gravür, 1665 (sağdaki).

"Doğa Tarihi'nde, bir sinek karın diseksiyonu üzerinde yürürken tasvir edildiğinde, doktor ve bilgili sanatçılar sadece sahnenin gerçekliğini vurgulamakla kalmıyor, aynı zamanda Romalı yazar Pliny tarafından övülen türden trompe-l'oeil*¹²⁰ illüzyonunu da bilerek oynuyorlardı."¹²¹ Söz konusu diseksiyonları*¹²² natürmort gibi kurgulayan oyun

¹¹⁸Hooke, 1665, a.g.k., 210.

¹¹⁹ a.g.k., 210.

^{120 32}Trompe-l'oeil: özellikle nesnelerin dokunsal ve mekânsal nitelikler yanılsamasını vurgulayan son derece ince ayrıntılarla işlendiği resimlerde görsel aldatma. <https://www.dictionnaire.com/browse/trompe-l-oeil> (Erişim tarihi: 15.12.2020)

¹²¹M. Kemp and M. Wallace (2001). *Spectacular bodies: the art and science of the human body from Leonardo to now*, University of California Press, s.46.

yazarı ve şairde olan Gerard de Lairesse, 1685 yılında Hollandalı anatomist Govard Bidloo için “Anatomia Humani Corporis” (Bkz. Görsel 2.51) adlı anatomik atlasının yaklaşık yüz yedi gravür plakasını basmıştır. De Lairesse'nin anatomik çizimleri, tıbbi inceleme işlevinin çok daha ötesine uzanır. “Bu yüzden de ölü doğa resimleri, ressamların çeşitli deneyler yapabileceği mükemmel bir alanı oluşturdular.¹²³ Bunlardan en önemlisi De Lairesse'nin rahatsız edici parçalanmış vücut kısımlarının etrafını saran yumuşak etle karşılaştırmaya yönelik kompozisyonlarıdır. Sahnede iç organının çıkarıldığı karın arka duvarının yanındaki örtü üzerinde yürüyen bir sinek görülmektedir. Sanatçı anatomik kitap içerisinde parçalanmış gövde üzerine sinek imgesini yerleştirerek alaycı bir mizah duygusunu da aktarır. Giorgio Vassari “Vite” adlı kitabında Lairesse'nin kadavra üzerindeki sinek figürünü anlattığı ünlü bir anekdotdan gönderme yapar. Balfe, bu anektoda göre, genç Giotto ustası Cimabue'nin bitmemiş resimlerinden birinin üzerine çok gerçekçi bir resim çizdiğini, Cimabue işine tekrar döndüğünde, resminde yer alan böceğin gerçek olduğunu düşündüğünü ve böceği resminin üzerinden fırçalamaya çalıştığını ifade etmiştir.¹²⁴ Lairesse'nin güçlü bir ifadeyle anatomik çizime yerleştirdiği sinek imgesi de stratejik olarak konumlanmış olup (Bkz. Görsel 2.52) “vücutun alt kısmını kaplayan kumaşın kenarları üzerinde yürür ve kumaş ile sıyrılmış sırt arasındaki kesişme noktasında bulunarak ete doğru ilerler. En azından 1685'teki atlası bakan anatomistler ve doğa bilimciler için sinek, yalnızca gerçekçi olma ve aldatma potansiyelleriyle oynayan sanatsal bir mecaz değildi.”¹²⁵ Leppert, ölümün acımasız gerçekliğinden içgüdüsel olarak uzaklaşarak sinek imgesi ile kadavra kavramına ruh veren Lairesse'nin baskiresmi üzerine görüşünü şu şekilde ifade etmiştir:

“Şu ana kadar ele aldığım anatomik resimlerin hiçbirinde en ufak bir koku iması yoktu. Bu örnekte ise, tersine koku sadece ima edilmiyor aynı zamanda marazi bir hazla aktarılıyor. Seyircinin resmin başka hiçbir yerinde olmayan koyu kahverengi bir renkte boyanmış olan

¹²² ³³Anatomide Diseksiyon: Bitki, hayvan ve insanların içyapısını incelemek üzere kesip açma (disekte etmek), parçalara ayırmak da diseksiyondur. <http://www.turkcerrahi.com/tip-sozlugu/diseksiyon> (Erişim tarihi: 18.12.2020)

¹²³ Gombrich, 2002, **a.g.k.**, 430.

¹²⁴ T. Balfe (2019). *Ad vivum?: visual materials and the vocabulary of life-likeness in Europe*. Brill Leiden Boston s.314.

¹²⁵ Balfe, 2019, **a.g.k.**, 314.

sineğin resimdeki varlığı, bugüne dek gerçek hayatta doyurucu bir yanıtı bulunamamış olan bir soru sunuyor kültürel bir paradoksu: Bizler özne miyiz yoksa nesne mi?”¹²⁶



Görsel 2.51. Gerard de Lairesse , “Anatomia humani corporis” Göğüs ve karın, oyulmuş levha no. 52, Gravür, 1685 (soldaki).

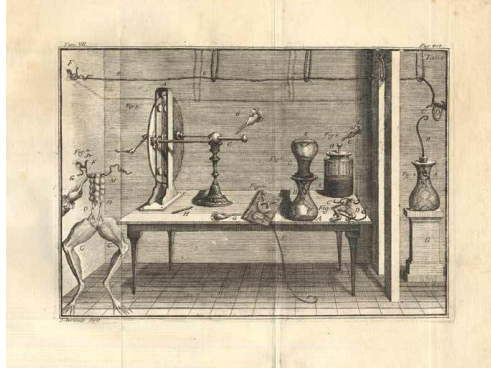


Görsel 2.52. Gerard de Lairesse , “Anatomia humani corporis'ten ayrıntı”, 1685 (sağdaki).

İtalyan anatomi doktoru Luigi Galvani, 1770'lerde canlı dokudaki elektriksel etkiyi araştırmak için deneyler yapmaya başlamış özellikle de bu işlem için kurbağaları tercih etmiştir (Bkz. Görsel 2.53). Galvanize terimi (harekete geçirmek) Galvani'den adını alırken, Galvani'nin ölü bir kurbağanın kaslarına farklı metaller kullanarak elektrik vererek dokuların seğirerek hareket ettiğini keşfetmiş ancak Galvani yaptığı bu deneylerde hayvanın bacağından elektriğin geldiği yanlışlığına düşmüş, sıvı elektrolit olarak kurbağanın etini kullanarak hareket ettirmekten daha ileri gidememiştir. Galvani'den sonra yeğeni fizikçi Giovanni Aldini kurbağalar dışında koyun, inek, domuz gibi hayvanların üzerine elektrotları bağlayarak hareket ve kasılmalarını sağlamıştır. Bu işlemleri şova dönüştüren Aldini tüm Avrupayı gezerek sirk benzeri gösterilerinde verdiği elektrikle hayvanların göz ve çenelerinin hareketlendirmesi ile halkı heyecanlandırmış, ancak Aldini'de istediği sonuca ulaşamamıştır. Aldini sonraları işin içine idam edilen suçluların

¹²⁶Leppert, 2009, a.g.k., 198.

cesetlerini dâhil etmesi ile yazar Mary Shelley'in "Frankenstein" adlı ünlü romanına kaynaklık etmiştir.¹²⁷



Görsel 2.53. Luigi Galvani, "De Viribus Electricitatis", Gravür, 1791.

İngiltere’de cinayet yasasına göre idam edilen katillerin cesetlerinin deneylerde kullanılmasına izin verilmiş ve bu suçluların vücutlarının parçalara ayrılması ek ceza olarak kabul edilmiştir. Özellikle "cinayetten mahkûm edilen kişiye idam edildikten sonra parçalara ayrılacağını söylemek intikam almaya hizmet eden bir ceza ağıydı ve çoğunluğunu da erkek mahkûmlar oluşturuyordu."¹²⁸ Hogarth'ın dört gravürden oluşan "Zalimliğin Dört Aşaması" (Bkz. Görsel 2.54-Görsel 2.57) adlı baskiresim serisinde yer alan anti kahramanı Tom Nero’da, bahsi geçen suçlulardan biridir. Nero çocukluk döneminden yetişkinliğine kadar geçen süre içerisinde hayvanlara işkence etmiş biridir. Sevgilisini öldürmüş ve tüm bu işlediği suçlardan dolayı idam edilmiştir. Nero’nun cansız bedeni Newgate hapisanesi yakınlarındaki Cutlerian tiyatrosunda anatomik gösteri için bir grup cerrah tarafından parçalara ayrılarak hayvanlara yaptığı tüm zalimce muamelelerin sonunda "açgözlü bir köpek tarafından bağırsakları yutulurken, halkın gözleri önünde dağılmanın en büyük hakaretini yaşamıştır."¹²⁹ Düşünceleri ile zamanının çok ötesinde olan Hogarth, baskiresim serisini oluşturma amacını "Londra sokaklarını insan zihnine her zamankinden daha acımasız hale getiren zavallı hayvanlara yapılan zalimce muameleyi bir

¹²⁷³⁴ https://tr.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Aldini (Erişim tarihi: 10.10.2020)

¹²⁸ Kemp and Wallace, 2001, a.g.k., s.29.

¹²⁹ 2001., a.g.k., 30.

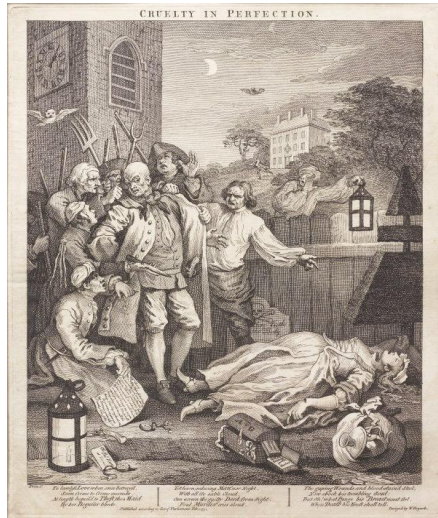
dereceye kadar önlemek umuduyla yaptım”¹³⁰ sözleri ile açıklamış, hayvanlara yapılan istismarın ahlaki yobazlıktan, cinayete kadar nelere yol açtığını bu seri ile göstermiştir. Sanatçı güçlü bir söylemle oluşturduğu gravür serisini ucuz kâğıtlara basarak dönem halkına ulaştırmıştır.



Görsel 2.54. William Hogarth, “Zalimliğin Dört Aşaması serisinden, Birinci Aşama”, 37,8x31,9 cm, Gravür, 1751 (soldaki).



Görsel 2.55. William Hogarth, “Zalimliğin Dört Aşaması serisinden, İkinci Aşama”, 37,8x31,9 cm, Gravür, 1751 (sağdaki).



Görsel 2.56. William Hogarth, “Zalimliğin Dört Aşaması serisinden, Üçüncü Aşama”, 37,8x31,9 cm, Gravür, 1751 (soldaki).



Görsel 2.57. William Hogarth, “Zalimliğin Dört Aşaması serisinden, Dördüncü Aşama”, 37,8x31,9 cm, Gravür, 1751 (sağdaki).

¹³⁰D. B. Jones and M.D. Steven Schwaitzberg (2019). *Operative Endoscopic and Minimally Invasive Surgery*. New York: CRC Press, s.492.

William Hogarth'ın ardından James Gillray'de (1756-1815) çalışmalarında hayvan sembolizmine yer veren zamanının üretken sanatçısı olmuştur. 20. Yüzyılın önemli karikatüristlerinden biri olan David Low, döneminin önemli sanatçılarından olan Hogarth'ı "siyasi karikatürün büyük babası ve Gillray'i de siyasi karikatürün babası olarak tanımladı." Gillray, sosyal ve politik unsurlar içeren gravürlerinde, I. Napolyon ve döneminin politikacılarına yönelik hicivleri ile bilinirdi. Gillray'ın karakterlerinden biri olan Charles James Fox insan hakları savunucusu, Fransız Devrimi'ni destekleyen bir siyasetçiydi. Sanatçı, Fox'u yüzü demir kafes içinde elinde kırmızı şapka olan bir ayı olarak betimlemiştir. Onun karşısında ise dönemin muhafazakâr başbakanı William Wyndham Grenville'dir. Sanatçı Grenville'yi, sol eliyle ayının demir kafesine bağlı zinciri tutmakta iken, sağ eliyle ise hem zinciri hemde sopayı tutmaktadır ve ayıya dans eğitimi verirken betimlemiştir. Gillray, sahnede diğer devlet adamlarından birini gözleri görmeyen müzisyen olarak diğerini ise ayının kuyruğunu tutarak dans eden bir maymun olarak karikatürize etmiştir (Bkz. Görsel 2.58).



Görsel 2.58. James Gillray, "Ayı ve Onun Lideri", 26,4x37cm, Elle renklendirilmiş gravür, 1806.

Av natürmortları bu dönemin popüler konularından birisidir. Özellikle de Batı tarzı natürmort resminde hem doğal hem insan yapımı nesnelere oluşturulmuş, doğal dünyanın güzelliğini yüceltmeye ve onu yeniden düzenlemeye odaklanılmıştır.¹³¹ Ölü hayvan imgelerinin altında yatan insan merkezli öteki olma durumunun yansıması olan

¹³¹Rideal, 2015, a.g.k., 174.

eserler ile eril egemenliği ve toplumsal dzenin simgesel tahakkümünü ortaya koyan, İngiliz üst sınıfları arasında erkeklere özgü bir etkinliğe işaret ediyordu.¹³² (Bkz. Görsel 2.59 ve Görsel 2.60).

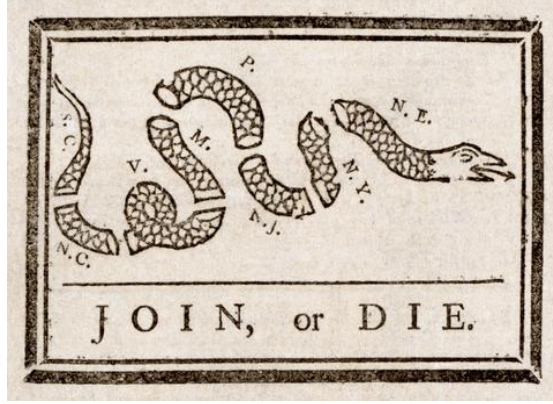


Görsel 2.59. Robert Dighton, "Kasım Modası", 38,4x26 cm, Elle renklendirilmiş mezotint, 1781 (soldaki).

Görsel 2.60. Richard Earlom, "Oyun Marketi", 41,6x57,7 cm, Mezotint, 1783 (sağdaki).

Amerikan aydınlanmasının öncü isimlerinden Amerikalı matbaacı, bilim insanı ve diplomat Benjamin Franklin, Fransa ile Hint Savaşı'nın başında Amerikan kolonilerini Fransız'lara ve onların yerli müttefiklerine karşı birleştirmek için "Katıl ya da Öl" (Bkz. Görsel 2.61) adlı baskıresmini tasarlamıştır. Parçaları gün batımından önce bir araya geleceği ve yılanın tekrar hayata döneceği inanişından hareketle yapıldığı düşünölen baskıresimde, kolonilere yabancı işgallere karşı kendilerini savunmak için bir araya gelmezlerse, yok olacakları ve başka ulusların himayesine girecekleri mesajını vermektedir. Franklin, baskıresimi aracılığıyla okuryazarlığın az olduğu bilinen kolonilere ulaşmayı hedeflemiş, sekiz parçaya bölünen yılan imgesinin yer aldığı ağaçbaskı eserini ilk olarak kendisine ait olan Pensilvanya gazetesinde 1754 yılında yayınlamıştır. Parçalanmış yılanın yanında ise coğrafi düzen içinde güneyden kuzeye doğru uzanan Güney Carolina, Kuzey Carolina, Virginia, Maryland, Pennsylvania, New Jersey, New York kolonilerinin baş harfleri yer almıştır. Franklin'in yaşadığı zaman içinde verdiği mesaj amacına ulaşamamışsa da Amerikan Devrimi çatışmaları sırasında kolonileri bir araya getirmeyi başarmıştır.

¹³²Leppert, 2009, a.g.k., 126.



Görsel 2.61. Benjamin Franklin, “Katıl Ya Da Öl”, Ağaçbaskı,1754.

“Dönemin insanları sembolik düşünceye duyarlıydı ve savaş okları, zeytin dalıyla Amerikan kartalı, mobilyalarda, bant kutularında, halkın desteğini arayan herhangi bir belgede görünen bir ulusal bilinç rozeti haline geldi.”¹³³ Politik karikatürde görülen “Amerika'ya ait sembol olarak kartalın resimsel olarak kullanımı bir ilktir.” 1796 seçimlerinde federalist aday John Adams ve onu destekleyen parti üyelerinin siyasi rakibi Fransızlara olan bağlılığı ile bilinen Thomas Jefferson'un yenilgisini anlatmaktadır. Jefferson etrafı yılanla sarılmış sunağın önünde diz çökmüş ve üzerinde “Anayasa” yazan bir belgeyi fırlatmak üzere olarak tasvir edilmiştir. Tanrı'nın gözü ve kartal bu durumu görür ve Amerikalının vücut bulmuş hali olarak, şiddetli bir kartal, şeytani ateş tarafından yok edilmeden önce Anayasa'yı Jefferson'un elinden alır. (Bkz. Görsel 2.62). Kartal imgesini kullanan bir diğer sanatçı Edward Savage (1761-1817) olmuştur. Savage, Amerikan tarihinin bir temsili olan baskıresminde gençlik tanrıçası olarak çizdiği (özgürlük) kadın figürünün sağ elinde tuttuğu altın kadehinden Amerikan kartalına yiyecek sunmaktadır. Sanatçı anlatı sahnesinde yer alan bulutların arasında yükselen direğin tepesinde üzeri on üç yıldızla dolu Amerikan bayrağı ile yeni bir ulusun doğuşunu yansıtmıştır. Özgürlük figürünün sağ ayağının altında ise kraliyete ait kırık bir asanın parçaları, devasa bir anahtar ve kraliyet nişanı gibi artık mevcut olmayan kraliyet monarşisinin sembolleri yer almıştır (Bkz. Görsel 2.63).

¹³³J. C. Taylor (1979). *The fine arts in America*. The University of Chicago Press, s.30.



Görsel 2.62. Sanatçısı bilinmiyor, “İl Kararı”, Gravür, 1797 (soldaki).



Görsel 2.63. Edward Savage, “Özgürlük”, 39x61 cm, Gravür, 1796 (sağdaki).

2.4. Romantizm’de Hayvan Figürü Kullanımı

19. yüzyılın Romantik hareketi, Fransız Devrimi ve Napolyon savaşları gibi Avrupa tarihinin siyasi sosyal kargaşasına karşı, müzik, edebiyat ve baskiresmin gelişiminde bir güç olarak ortaya çıkmıştır. Francisco José de Goya, William Blake, Théodore Géricault, Eugène Delacroix gibi büyük sanatçılar sanatın evrensel, ebedi bir güzellik idealinin peşinde koşmaktan ziyade, özgün bir duygu arayışı olması gerektiğine inanmış ve kendi kaygılarının yanında arzularıyla oluşturdukları baskiresimleri ile zamanın devrimci ruhunu yansıtmışlardır. Şair ve eleştirmen Charles Baudelaire'in 1846'da yazdığı gibi “Romantizm ne konu seçimi ne de tam doğruluk üzerine kurulmuştur; Romantizmi tanımlayan şey duygu biçimidir.”¹³⁴

İspanyol sanatçı Francisco José de Goya (1746-1828), yaşadığı coğrafyanın içinde bulunduğu kaos ortamını hayvan imgelerine metaforik anlamlar yükleyerek yansıtan dönemin önemli isimlerinden biridir. Baynes, Goya’ yı; sanatla günlük yaşam ve imgelem dünyası arasındaki etkileşimin büyük kargaşasını en dramatik biçimde gösteren¹³⁵ olarak tanımlamaktadır. Goya’nın hayvan görüntülerini çoğu zaman 18. yüzyıl İspanya’sında ki

¹³⁴L. Cunningham, J. Reich and L. F. Rathus (2018). *Culture and Values: A Survey of the Humanities, Volume II*, Ninth Edition 2. s. 672.

¹³⁵K. Baynes (2002). *Toplumda Sanat*. (Çev: Yusuf Atılgan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.263.

irrasyonelitenin güçlü yetersizliklerinin yanı sıra karamsarlığının giderek daha uzak ve yalnız yaşadığı algısını ifade etmiştir.¹³⁶ Goya, sanatsal dehası ile yaratım serüvenine maymun, yarasas, kedi, köpek, tilki, keçi, vaşak, baykuş, eşek, akbaba gibi hayvanları dâhil ederek toplumsal olaylara olan eleştirel tavrını sergilerken;

“Çalışmalarında, iki zıt kişiliğin bir araya gelmesiyle ortaya çıkmış bir düzen göze çarpar. Bir yandan kendine güvenen hırslı bir sanatçı olarak kraliyet sarayını dekore ede, asillerin ve saray mensuplarının portrelerini yapar; diğer yandan taşıdığı ruhla, şüphe, korku ve inançları altında ezilen vahşi denebilecek resim ve gravürler gerçekleştiren, politikacıları eleştiren çağını sorgulayan bir sanatçı kişiliği ortaya koyar.”¹³⁷

Goya'nın 1799 yılına tarihlenen ve seksen plakadan oluşan “Kaprisler” adlı gravür serisinde “insanlar, canavarlar, yarasalar, baykuşlar ve tuhaf yaratıklar sanatçının geleneklere ve kilise kurallarına karşı zekice taşlamaların birer metaforu olarak kullanılmaktadır.”¹³⁸ Sanatçının kendi portresi ile başlayan seri içerisinde İspanyol toplumunun içinde artan batıl inanışların yarattığı gerilimi ve Goya'nın da içinde bulunduğu endişe ve huzursuzluk durumunu çeşitli hayvan imgelerinin yer aldığı sahnelerde vurucu bir anlatımla yansıttığı görülür. Yayınlandığı andan itibaren tartışmalara neden olan gravür serisinde, toplumun birçok kesiminden olan kişiler hayvanlara dönüşürken, insan gibi davranan papağan, maymun, eşek gibi hayvanların yanı sıra cadılıkla ilişkilendirilen kedi ve keçi figürleri hicivli anlatıma eşlik eder. Serinin 41. plakasında maymun figürü elinde boya paleti, fırça tutan görüntüsü ile saray ressamı olan Goya'nın kendisini temsil ederken, yanında oturan ona modellik yapan tuval üzerinde başında peruk ile resmedilen eşek figürü ise aristokratların temsilidir (Bkz. Görsel 2.64). Baskiresmin altında yer alan “Ne eksik ne fazla” yazısı aşırılığın ve yanılığın anlatıldığı olay örüntüsü ile akılları bulanık hale getirerek eleştirel hicivli yapıyı da ortaya çıkarır.

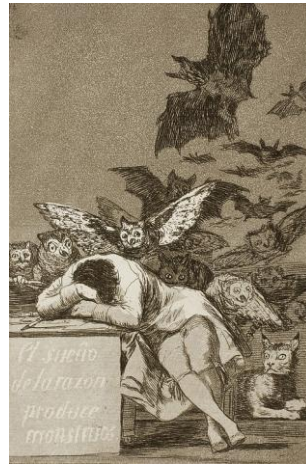
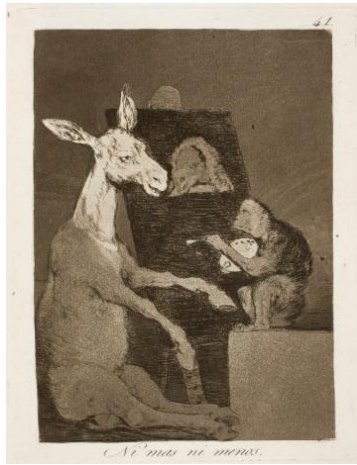
Goya'nın “Kaprisler” serisinin 43 numaralı plakasında yer alan yarasalar, Avrupa sanatındaki her zaman şeytanın kendisinin kanıtı değildi, ama yaşamın karanlık güçleriyle

¹³⁶Werness, 2006, **a.g.k.**, 201.

¹³⁷Pera Müzesi Sergi Kataloğu (2006). *GOYA, Zamanın Tanığı, Gravürler ve Resimler*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu, s.5-6.

¹³⁸ ³⁵H. Esmer (2009). Akıl ve saçmalığın sınırlarında bir muamma: Goya'nın baskiresimleri. *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (2), s.81-101
<https://dergipark.org.tr/pub/sanatvetasarim/issue/20665/220447> (Erişim tarihi: 12. 01. 2019).

ilişkilendirilmiştir. 1625 yılında filozof Francis Bacon'un "Denemeler" adlı kitabında şüphe üzerine yazdığı; "Düşünceler arasındaki şüpheler, kuşlar arasındaki yarasalar gibidir, onlar hep alacakaranlıkta uçarlar."¹³⁹ İfadesinden yaklaşık yüz yıl sonra yarasa imgesi Goya'nın baskiresimlerinde toplumun aydınlatılması için kompozisyonlarında kullanmış olması oldukça dikkat çekicidir. Gölge içinde yarasalar ve baykuşların belirmediği kasvetli bir atmosfer içinde uyku halindeki kişi sanatçının kendisinin tasviridir. Goya'nın uyku hali, Dürer'in Melencolia adlı eserindeki sıkıntılı hayatın bir alegorik yansıması olarak okunan sahnede iri gözlerle bakan bir vaşak imgesi ise sanatçının gizlediği yüzüne ve uyku durumuna adeta karşı koymakta ve bu figürlere eşlik eden yarasaların kanatlarının hareketliliği ile daha da artmaktadır. Baskiresimde yer alan "Aklın uykusu canavarlar doğurur" yazısı da kışkırtıcı bir şekilde belirsizliğini korurken, canavarı yaratan aklın uyanık olduğu andaki boşluk mu? Yoksa sonucu felaket olan bir tür uyku mu? sorularının yanıtını arar. Hulst, Kaprisler'in ipuçlarını Giovanni Battista Tiepolo'nun fantastik gravürlerinden aldığını ancak sosyal yorumlar olarak daha çok vurgulandığını ifade etmiştir.¹⁴⁰ (Bkz. Görsel 2.65).



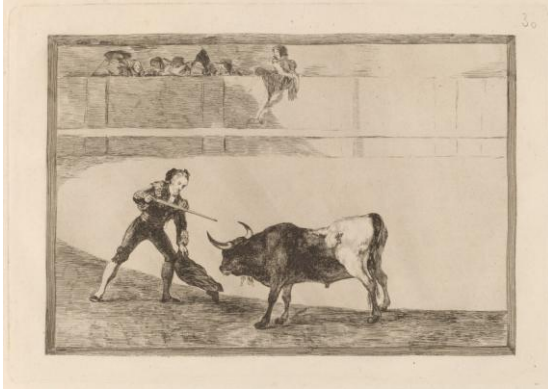
Görsel 2.64. Francisco José de Goya, 'Kapisler Serisi, "Ne Fazla Ne Eksik"', 19,7x14,9 cm, Gravür, 1799 (soldaki).

Görsel 2.65. Francisco José de Goya, 'Kapisler Serisi, "Aklın Uykusu Canavarlar Doğurur"', 21,8x15,2 cm, 1799 (sağdaki).

¹³⁹ ³⁶ <https://www.bartleby.com/3/1/31.html> (Erişim tarihi: 05.11.2020)

¹⁴⁰ Hulst, 1996, a.g.k., 358.

Girit Adası'nda ilk kez görülen boğa güreşleri, III. Napoleon ile Goya'nın itkisiyle, şimdiki boğa güreşlerine karşı bir tutkunun doğduğunu, bu güreşlerde boğanın öldürülüşünün erotik ve doğa ötesi bir oyun ortaya koyduğu görülmektedir.¹⁴¹ (Bkz. Görsel 2.66). Sanatçının adeta ölüm arenası olarak okunabilecek “Boğa Güreşi” serisinden “Boğanın Önüne Köpekleri Sürüyorlar” (Bkz. Görsel 2.67) adlı baskiresminde ise boğaların boynuzları arasında bozguna uğrayan insanların yanı sıra sahne at ve eşek bedenleri ile doludur. Mızrakla yaralanan boğaların etrafını saran kızgın köpeklerle mücadelesi, atlı toreroların kılıçlarla boğaları öldürme anları gibi birçok görüntü tartışmasız ölümle sonlanacak boğa güreşlerinin tüm şiddet dolu anlarının aktarımıdır. Goya'nın boğa güreşlerini anlattığı ve sıra dışı kompozisyonlarla oluşturduğu vahşet dolu sahneler, bir anlamda savaş sahnelerinin de farklı bir yansımasıdır. Baynes, Goya'nın dünyasında kazananların olmadığını; ancak kurbanların olduğunu, öldürenler ve ölenlerin sınırlı ve insanlık dışı bir şiddet dünyasına battıklarını; bu dünyanın kara, yabanıl ve ezici¹⁴² olduğunu ifade etmiştir.



Görsel 2.66. Francisco José de Goya, 'Boğa Güreşi serisinden "Pedro Romero Hareketsiz Boğayı Öldürüyor"', 25,1x35,9 cm, Gravür, 1815-16 (soldaki).

Görsel 2.67. Francisco José de Goya, 'Boğa Güreşi serisinden "Boğanın Önüne Köpekleri Sürüyorlar"', 35,7x25 cm, Gravür, 1815-16 (sağdaki).

İngiliz şair ve ressam William Blake'de Goya kadar politik fikirliydi fakat karmaşık sembolik düşüncesi daha derinlemesine olup tam anlamıyla Romantik bir sanatçıydı. Black, Orta Çağ'a kadar uzanan sanatsal bir bütünlük içinde metni ayrılmaz bir şekilde görüntü ile

¹⁴¹ Picq vd., 2003, a.g.k., 125.

¹⁴² Baynes, 2002, a.g.k., 264.

birleştiren kitaplar için alışılmadık baskiresim yöntemleri oluşturmuştur. Hristiyan ikonografisinden, Shakespeare'in, Milton'ın ve Dante'nin pek çok sahnesine dayanan oyunlarından hareketle, doğaüstü ritüeller içinde hayvan imgelerinden oluşan baskiresimleri ile farklı bir dünya yaratan Blake de "Ortaçağ sanatçıları gibi, hatasız betimleme endişesi duymuyordu, çünkü düşlerindeki her figürün anlamı öylesine büyük bir önem taşıyordu ki, onların tam doğru olmalarıyla ilgilenmek yersizdi."¹⁴³ Blake'in hayvanlara bakış açısı bağlamında ele alacağımız baskiresim çalışmaları aslında sanatçının radikal kişiliğinin birer uzantısı olmuştur. "Masumiyet ve Deneyimin Şarkıları"nda kuzu ve kaplan figürlerinin yer aldığı iki karşıtlığı anlatan kısa ve sürekli tekrarlardan oluşan şiirleri elle renklendiren sanatçı metin ve resimlerin birleştirildiği ortaçağ el yazmalarını çağrıştıran baskiresimlerinin her nüshası da birbirinden bağımsızdır. (Bkz. Görsel 2.68 ve Görsel 2.69). Blake'in "Kuzu" eserindeki şiir basit ritmi ve kafiye düzeni ile bir çocuk şarkısını andırır. Blake'in pastoral sahnesinde kuzu imgesi Mesih'i (İsa) ima etmektedir ve bu kuzu İncil'de "Tanrının Kuzusu" olarak anılmaktadır. Kuzunun varlığını sorgulayan bir çocuk: "Seni kim yarattı?" sorusunu sorar. Kaplan şiirinin başında konuşmacı ise, "Ne ölümsüz el ya da göz / Korkunç simetrini çerçeveleyebilir" diye ifadelerle kaplanın vahşiliğini tasvir ederken; şiir boyunca tekrarlanan ateş kavramı ile de sanatçı hayvanın tehlikeli aurasına işaret etmektedir. "Blake'in narin, dekoratif bir çerçeveye yerleştirilmiş uysal, geniş gözlü, gülümseyen kedi çizimi ile "korkulu simetri", "korkutucu kafa", "korkutucu kavrama" ve "kalbin siniri bükülmüş" gibi ifadeleri tutarsızdır. Bu kasıtlı görsel sözlü karşıtlığın olası bir yorumu, kaplanın "korkulu simetrisini" "çerçeveleyen ölümsüz el veya göz" ün, bizim Tanrı kavramını hatırlamamız gerektiğidir."¹⁴⁴ Bu bağlamda Blake, Tanrı'nın yarattığı karakterlerin (kaplan-kuzu) ikilikli karşıtlık fikrini hem görsel hem de metinlerin birlikteliği ile ortaya koyarken bir yandan bu gravür serisi ile dini ve sosyo politik görüşlerini de yansıtmaktadır.

¹⁴³Gombrich, 2002, **a.g.k.**, 490.

¹⁴⁴Cunningham, Reich and Rathus, 2018, **a.g.k.**, 685.



Görsel 2.68. William Blake, “Masumiyet ve Deneyimin Şarkıları: Kuzu”, 15,7x14,1 cm, Elle boyanmış, Gravür, 1825 (soldaki).



Görsel 2.69. William Blake, “Masumiyet ve Deneyimin Şarkıları: Kaplan”, 15,7x14,1 cm, Elle boyanmış Gravür, 1825 (sağdaki).

Savaşlarda hayvanlar önemli roller üstlenmişlerdir. Öyle ki “hayvanlar savaş sırasında; ya haberci, ya binek ya da canlı silah olarak hiç de küçümsenmeyecek bir yer tutmuşlardır.”¹⁴⁵ Dönem sanatçılarından Théodore Géricault'da, binicilik hayatının tüm yönlerini gösteren baskiresimlerinin yanı sıra atlı askerleri de çalışmalarında ele almıştır. “Rusya'dan Dönüş” (Bkz. Görsel 2.70) adlı baskiresminde Napolyon önderliğinde Fransız ordusunun beş ay Rusya'yı işgalinden sonra büyük bir kayıpla döndüğünü göstermekte ve dönemin kısaca özetini yansıtmaktadır. Gericault, güçlükler karşısında birliklerin dayanışmasını vurgulamakta; ön planda kör bir asker, bir at, hayvanı yöneten bir asker arkadaşının omzuna yaslanmış şekilde, arka planda başka bir asker yaralılarından birini sırtında taşımaktadır.

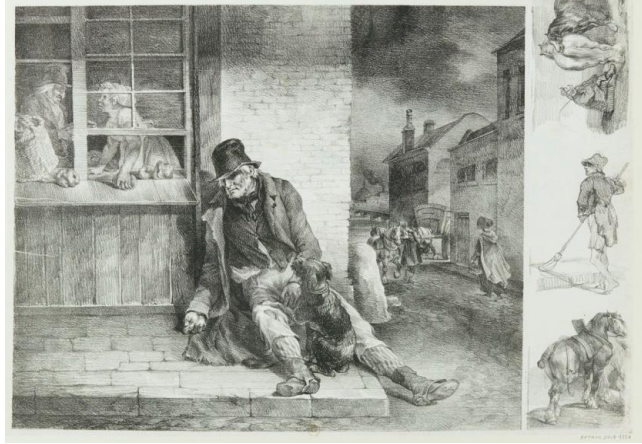
¹⁴⁵Pıncq vd.,2003, a.g.k., 94.



Görsel 2.70. *Théodore Géricault, "Rusya'dan Dönüş", 44,5x36,2 cm, Litografi, 1818.*

Endüstri çağında atlar insanlar için sanayi ve tarımda çalışan araçlar olarak kullanılmakta iken, aristokrat zenginleri için özellikle yarış atları sosyal rütbelerinin göstergeleriydi. Géricault, Londra sokaklarının yoksulluk gerçeğini izleyen ilk kişilerden biriydi ve görüntüleri aracılığıyla sanayi devriminin insani bedelini eleştiren litografi baskılar yapmıştır. Sanatçı, sanayileşme ve kentsel büyümenin getirdiği etkiyi insanlarla birlikte onlara eşlik eden hayvanların yaşamları üzerindeki görüntülerini gösterdiği "Zavallı yaşlı adamın acılarına yazık", adlı baskiresmi bu eserlerden biridir. Açık bir fırın penceresinin altında oturan bir dilencinin yaşam mücadelesini ve çaresizliğini anlatan sahnede Christiansen, ağlayan köpeğin de açıkça açlık çekmekte olduğunu¹⁴⁶ belirtmektedir. Baskiresmin sağ tarafında dipnot biçiminde küçük anlatının olduğu alanda ise başını diğerinin sırtına yaslayan birbirine yakın iki at, temizlikçi bir adam ve kendinden emin bir tavır içinde tek başına bir at yer almaktadır (Bkz. Görsel 2.71).

¹⁴⁶R. Christiansen (2000). *The Victorian visitors: culture shock in nineteenth-century Britain*. Newyork: Grove Press. s.35.



Görsel 2.71. *Théodore Géricault, “Zavallı Yaşlı Adamın Acılarına Yazık”, 31,5x37,5 cm, Litografi, 1821.*

. İnsanlar gibi atlara sabit bir sosyal rütbe ve yaşamda da belli roller tahsis edilen dönemde emektar atların mezbahalara götürülmesi, bunun yanı sıra atların ölüme terk edilişi sanatçının kapitalizmin sömürücü gücünü eleştirel tavırla ele aldığı konularından birisini oluşturmuştur. Sanat tarihçi Stephen Eisenman'da Géricault'un 1823 yılına tarihlenen “Ölü At” (Bkz. Görsel 2.72) adlı baskiresmini şu sözlerle anlatır: “Géricault, bir kış manzarasında dere kenarında yatan ve kargalar veya saksığanlar tarafından çevrelenmiş bir atın şişmiş vücudunu tasvir eder. Bewick'in Ölen Atı, zulmün dördüncü aşamasını temsil ediyorsa, Géricault'un litografisinin beşinci aşamayı tasvir ettiği düşünülebilir. Bu bir terk edilme, ölüm ve çürüme imgesidir.”¹⁴⁷ Géricault'un tüm bu anlatı sahnelerinde yer verdiği hayvan imgeleri, yaşadığı çağın ve toplumun bir çeşit izdüşümünü yansıtır.

¹⁴⁷S. F. Eisenman (2013). *The cry of nature: art and the making of animal rights*. London Reaktion Book Ltd., s.151-152.



Görsel 2.72. *Théodore Géricault, “Ölü At”, 26,2x32,4 cm, Litografi, 1823.*

Fransız sanatçı Ferdinand Victor Eugène Delacroix, Paris’te bulunan Jardin des Plantes hayvanat bahçesindeki hayvanların yanı sıra, Fas ve Cezayir’i yedi aylık seyahati sırasında birçok vahşi hayvanı gözlemlemiştir. George Stubbs’tan etkilenen sanatçı özellikle hayvanların birbiri ile mücadele içindeki şiddet dolu sahnelerini benzersiz bir şekilde betimlemiştir. Sanatçı, siyah beyaz litografi baskı tekniği ile doğal yaşam manzaralarını tasvir etmiş ve hayvanların ifadelerine vurgu yapmıştır. Delacroix’in kısa, kare burnu, derin gözleri ve asi saç yelesi çağdaşları tarafından sıklıkla aslanın kendisiyle karşılaştırılmıştır. Hatta 1824 yılında Géricault, “Bir kadını çizmeye başladığımda, Delacroix bir aslana dönüşüyor. Delacroix'in çalışması, insanlara saldıran bir aslanın bazı çizimleri ve ölü bir atı yiyen bir aslanın litografisi de dâhil olmak üzere şiddet sahneleriyle ünlüydü. Delacroix muhtemelen bir cesedin çiziminden sonra bu baskiresmini yaptı.”¹⁴⁸ Sözlerini ifade etmiştir. Hayvanların enerjisini mükemmel bir şekilde yakalayan sanatçı, aslan kaplan gibi hayvanların yapısal dokularını, gerçekleşen sahnenin ani doğasını etkili bir biçimde tanımlamış, “Kaplanın vahşi bir atı yemesi” (Bkz. Görsel 2.73) adlı baskiresminde görüldüğü üzere kayalık bir manzara içindeki aslan, atın üstüne doğru çömelmiş ve ön pençeleri ile bastırdığı atın boynunu yakalamıştır. “Kraliyet Kaplanı” adlı baskiresminde ise pusuya yatmış olan kaplanın avına doğru vahşi bakışlar içinde olduğu gözlemlenirken Bilim adamı George P. Mras, “baskıda uzak dağların zirvelerinin ve

¹⁴⁸N. H. Bluestone (1995). *Double vision: perspectives on gender and the visual arts*. London: Associated University Press, s.23.

vadilerinin adeta kaplanın vücudunun organik geometrisini yansıttığını”¹⁴⁹ İfade etmiştir.(Bkz. Görsel 2.74).



Görsel 2.73. Eugene Delacroix, “Kaplanın Vahşi Bir Atı Yenmesi”, 21x27,8 cm, Litografi,1828 (soldaki).

Görsel 2.74. Eugène Delacroix, ” Kraliyet Kaplanı”, 32,8x46,9 cm, Litografi, 1819 (sağdaki).

Fransız hükümeti 1822 yılında krallık ve yönetime karşı halkı huzursuz edip ayaklandırmaya varabileceğini düşündüğü tiyatro, gazete ve dergileri yargılamaya kadar varan yaptırımlarla sansürleme kararı almıştır. Delacroix, Le Miroir dergisine Fransız monarşisinin basın özgürlüğü karşısındaki bu baskıcı tutumuna karşı tepki olarak siyasi hicivlerle dolu birçok litografi baskısı ile katkıda bulunur. Sanatçı dergide yer alan “Longchamps'taki Kerevit” (Bkz. Görsel 2.75) adlı baskıresmi sansür yasanın uygulanmasını takip eden süreci kapsar ve dönemin muhafazakâr basın mensuplarının yanı sıra sansürcü siyasilerle birlikte memurları da ters yönde hareket eden iki kerevit üzerinde alaycı ve gerçeküstücü bir tavırla betimler. Baskıresmin solunda ağacın yanında duran ve ıslık çalarak kerevitlere binen insanlarla alay eden kişi de Delacroix’in kendisidir. Sanatçının anlatı sahnesinde:

“Ön plandaki kerevit, yeni yasadın korkacak hiçbir şeyi olmayan kralcı gazete, La Quotidienne'in yanı sıra eski moda kıyafetler giymiş birkaç basın sözcüsü ve akademisyeni temsil eden yaşlı bir kadının yer aldığı altı figür taşır. İkinci kerevit üzerinde, pankartın yanında sandalyeye oturmuş konik bir şeker somunu olarak çizilmiş olan sansürcü Marie Joseph Pain'e (tiyatro perfonmanslarının yürütücü memuru) bir atıfta bulunur. Arka planda

^{149 37} https://www.umass.edu/umca/online_exhibitions/2012_05_01_emulation/sarah_bernatas/bernatas2.html (Erişim tarihi: 05.11.2020)

zarif giyimli liberal atlılar ise, Bonapartist ideolojinin karşıt sembolü olan bitmemiş Arc de Triomphe'a (Zafer kemeri) doğru ilerler.”¹⁵⁰



Görsel 2.75. Eugène Delacroix, “Longchamps'taki Kerevit”, 21,5x30,8 cm, Litografi,1822.

2.5. Değişen Dünya ile Dönüşen Hayvan İmgesi

19.yüzyılda hayvan imgelerinin olduğu baskiresimler oldukça popüler hale gelmiş, çoğunlukla hız ve zarafetleri ile betimlenen at figürleri konu olarak ele alınmıştır. Taşra yaşamına ve “hayvanlara duyulan özlem, bir 18. yüzyıl icadı olsa da, hayvanların tamamen önemsizleşmesi için demiryolu, elektrik, taşıma bandı, konserve sanayi, otomobil, yapay gübre gibi sayısız verimli icadın ortaya çıkması gerekiyordu.”¹⁵¹ Bu özlemin bir yansıması olan “baskılar ve suluboya örnekleri, Canterbury Quadrangle'daki bir oturma odasının duvarlarını süslemiştir”¹⁵² (Bkz. Görsel 2.76).



Görsel 2.76. Oturma Odasının İçi, Canterbury Quadrangle, Christchurch, Oxford.

¹⁵⁰C. McPhee, N. M. Orenstein (2012). *Infinite jest: caricature and satire from Leonardo to Levine*. New York: Metropolitan Museum of Art, s.176.

¹⁵¹Berger, 2017, **a.g.k.**, 33.

¹⁵²³⁸<http://blogs.reading.ac.uk/merl/2015/10/25/consuming-the-fat-cows/> (Erişim tarihi:05.11.2020)

Dönemin sanatçıları at portreleri, av ve yarış sahnelerinin dışında birçok türü temsil eden çiftlik hayvanlarını da tasvir etmişti. Ancak çiftlik hayvanlarını betimlemelerinde kompozisyon içinde hayvanların besili olarak tasvir edilmesi oldukça önem taşımaktaydı. Geometrik formlara dönüşen bu hayvan imgeleri Profesör Ron Broglio'ya göre farklı biçimlere dönüşmüştü: örneğin “Domuzlar futbol topuna benzerken inekler ve koyunlar ise dikdörtgen biçimlerindeydi.”¹⁵³ Resimlerde oldukça şişman inek, koyun ve domuzların tasviri, zengin toprak sahiplerinin en iyi yetiştirme tekniklerini sergilemelerinde de moda haline dönüşmüştü. Çiftlik sahipleri yetiştirdikleri geometrik formlu hayvanlarından gurur duymuş ve kendileri ile birlikte resimlerini yaptırmışlardır. John Berger; bunlar doğal koşullardaki hayvanları değil ne denli değerli olduklarını göstermek üzere cinsleri vurgulanan, cinsleriyle sahiplerinin toplumsal sınıfını vurgulayan davarlardır¹⁵⁴ İfadesini kullanmıştır. Söz konusu hayvanlardan olan “Durham Öküzü, İngiliz halkının dikkatini çeken devasa, obez bir hayvandı. Öküz, zengin bir aristokrat tarafından satın alındı ve özel olarak tasarlanmış bir arabada altı yıl boyunca İngiltere ve İskoçya'yı gezmiş: 1802 Londra'sında, öküzü izleyenlerin tek bir günde giriş ücret olarak 97 pound ödemiştir.”¹⁵⁵ Gross ve Vallely, değerli sığırların resimlerinin, çiftçilerin hayvanlarını yetiştirmeleri gereken standardı göstermek için baskılara dönüştürüldüğünü¹⁵⁶ belirtmişlerdir. Dönemin oldukça dikkat çeken türü olan Durham Öküzü'nün 1802 yılında John Whessel tarafından gravürü yapılmış ve iki binden fazla baskısı satılmıştır. Bu dönemde birçok tarım dergisi olması hayvan gösterilerinde hayvanların kaydedilmesine kaynak oluştururken, baskıresimlerle birlikte ilgili yayımların satılması okuma yazma bilmeyen çiftçilere de yeni uygulama yöntemlerini öğrenmelerinde kolaylık sağlamıştır (Bkz. Görsel 2.77).

¹⁵³ ³⁹ <https://www.epsilontheory.com/surprisingly-geometric/> (Erişim tarihi: 05.11.2020)

¹⁵⁴ J. Berger (2004). *Görme biçimleri*. (Çev: Yurdanur Salman), (10. Basım), İstanbul: Metis Yayınları, s.99.

¹⁵⁵ ⁴⁰ <https://archive.is/20130415205802/http://www.societyandanimalsforum.org/sa/sa1.2/quinn.html#selection-761.0-789.163> (Erişim tarihi: 05.11.2020)

¹⁵⁶ A. Gross and A. Vallely (2012). *Animals and the human imagination: a companion to animal studies*. USA: Columbia University Press, s.241.



Görsel 2.77. John Boulton'den sonra John Whessel, "Durham Ox", Gravür, 1802.

İngiliz sanatçı Thomas Bewick (1753-1828), yazdığı kitapları resimlediği kuşların, hayvanların ve manzaraların güzel küçük sikeçlerinde onların potansiyellerini ilk fark eden kişiydi. Bewick'in ünlü baskıresimlerinden olan "Chillingham'daki Vahşi Boğa" (Bkz. Görsel 2.78) adlı eseri doğa bilimci Marmaduke Tunstall tarafından 1788'in sonlarında sipariş edilmiştir. Ağaç gravürün öncüsü olarak kabul edilen ve doğaya ait unsurları oldukça gerçek biçimde betimleyen Thomas Bewick'de 1798 yılında çiftçiler tarafından hayvan çizimleri için davet edilen sanatçılardan biri olmuş bahsi geçen dönem içinde toprak sahiplerinin taleplerini yerine getiren sanatçıları eleştirmiş, yaşadığı durumu ise şu sözleriyle ifade etmiştir:

"Şişman koyunlardan çizim yaptıktan sonra, kısa süre içinde onaylamadığım ancak bana gösterilen bazı resimler gibi hayvanları yapacağımı fark ettim. İşverenimin resimlerini, yaptığım hayvanlardan farklı olduğunu gözlemledim ve bana gösterilen tablolarla eşleşmesi istenen şekilde resimlerimi değiştirmeyeceğim; bu şişman sığır yapımcıları için yaptığım yolculuğum hiçbir şekilde sonuçlanmadı. Burada en azından önümdeki resim kadar abartılı göremediğim yerlere yağ yığınları koymaya itiraz ediyorum; bu yüzden başımı belaya sokanda pek çok sorunum var. Hayvanların çoğu, bu şişman sığırlar gibi mümkün olduğunca fazla ağırlık ve hacimle beslendi; sahipleri tatmin oluncaya kadar canavarca şişman olacaktı. Ancak bu yeterli değildi. Bu rehberliğe hizmet eden ressam bulundu ve başka türlü hiçbir şey onları tatmin etmedi. Sanatçıların abartılı üretimi sayesinde, onları doğuran aptallık ve bencil motifleri ortadan kalktığında bu resimlerin çoğu zamana işaret edecek ve yok olacaktır."¹⁵⁷

¹⁵⁷A. E. Fusione (1991). *Agricultural libraries information notes*. Volume 17-18. numbers 11/12, s.15-16.



Görsel 2.78. *Thomas Bewick, "Chillingham'daki Vahşi Boğa", 14,8x20,3 cm, Ağaç graviür, 1789.*

Fransız karikatürünün altın çağı olarak kabul edilen 19. Yüzyıl siyasi hiciv anlatılarının yer aldığı baskıresimler ile sanatçılar ülkenin içinde bulunduğu siyasi kargaşaları göstermek için hayvan figürlerini anlatılarına dâhil etmişlerdir. Dönemin en önemli sanatçılarından Honoré Daumier (1808-1879) *La Caricature* ve *Le Charivari* gibi dergilerde dönemin politikacılarının yanı sıra burjuvaziyi, hayvan imgelerinin de yer aldığı hicivli karikatürlerinde eleştirel biçimde ele almıştır. Daumier, özellikle çağdaşı olan Delacroix ile birlikte Paris'te bulunan Jardin des Plantes hayvanat bahçesindeki egzotik hayvanların anatomisini inceleme fırsatı bulmuştur. Childs, Daumier'in hayvanları çevreleyen kafeslere rağmen bu anatomi çalışmalarının, değişmez bir şekilde hayal edilen Kuzey Afrika sahnelerinin doğal ortamlarındaymış gibi hayvanların resimlerinin ve heykellerinin oluşumunda katkıda bulunduğunu¹⁵⁸ ifade etmiştir. Öte yandan Daumier, hayvanların seyirciye olan tepkisini harekete geçirerek pasif gözlemci ile kafesindeki çaresiz nesne arasındaki olağan engeli kırmak için fiziksel bir etkileşimide kullanmıştır.

Daumier'in baskıresimlerinde hayvanlar kafeste ya da insan izleyicilerinden ayrı tasvir edilse de bu hayvanların demir sınırlarından dışarı doğru geçmesine izin verdiği görülmektedir. Daumier'in *Le Charivari*'de (1854-1857) yayımlanan litografi baskısında modern giysiler içinde bir turist, sınırlayıcı parmaklıklara doğru eğildiği sırada boynuna hortumunu saran bir fil tarafından saldırıya uğramaktadır (Bkz. Görsel 2.79). "Medeniyetin yinelenen sembolü olan şapka adamın başından devrilirken, kadın ise hayvana şemsiye ile

¹⁵⁸E. C. Childs (2004). *Daumier and exoticism: satirizing the french and the foreign*. Printed United States of America, s.92.

şiddet uygular. Kentli insanın doğayı kontrol ederek medeniyetin yeniden “vahşi” nin yerini almak için harekete geçtiği görülür.”¹⁵⁹ Sanatçının 1845 yılında Le Charivari dergisinde yayınlanan “Korkunç Karşılaşma” adlı baskiresminde ise yel değirmeni bulunan manzarada kentli bir ailenin yürüyüşü sırasında kurbağayla karşılaştığı an fiziksel tepkilerle doludur. Karısını ve çocuğunu sanki bir canavarmışcasına kurbağadan korumaya çalışan adamın yer aldığı hicivli baskiresimde, Sanayi Devrimi’nin insanı doğayla nasıl yabancılaştırmaya ittiğinin somut bir yansıması görülür (Bkz. Görsel 2.80).



Görsel 2.79. Honoré Daumier, “Le Charivari’de yayınlanan ‘Jardin des Plante’te Bir Korku””, 23,9x19,1 cm, Litografî, 1844 (soldaki).



Görsel 2.80. Honoré Daumier, “Le Charivari’de yayınlanan, ‘Korkunç Karşılaşma’”, 35,5x25 cm, Litografî, 1844 (sağdaki).

1857 yılında Paris'te bulunan Veteriner Enstitüsü, kalori ve protein açısından değeri yüksek olan at eti tüketimini (Hippophagia) onaylamış halkı at eti yemeğe teşvik etmişti. At eti konusunda uzman olan kasap dükkânları ve lokantalar açılmış hatta daha da ileri gidilerek sunumlar at nalıyla süslenmiştir. Daumier’de 1865 yılında Le Charivari dergisinde “Günün Haberleri”nde bu konuyla ilgili baskiresim serileri üretmiş, Fransız hükümetinin ve burjuvazinin statülerini korumak için yaptıkları ahlaksızlıklarını eleştirmiştir. Sanatçı, “Bir at eti yemeğine konuk” adlı litografî çalışmasının alt metninde: Size biraz daha teklif edebilir miyim? ... Bu mükemmel, değil mi? ifadesi ile hippophagianın canavarlığını ortaya koymuştur (Bkz. Görsel 2.81).

¹⁵⁹ a.g.k., s.93.



Görsel 2.81. Honoré Daumier, “Le Charivari'de yayınlanan 'Günün Haberleri'nden, Bir At Eti Yemeğine Konuk”, 24x22,6 cm, Litografi, 1865.

1870 yılında Fransa'nın Alman ordusu tarafından kuşatılması dünya ile iletişimini kesmiş yaklaşık dört ay boyunca halk soğuk ve kıtlıkla karşı karşıya gelmiştir. Lüks restoranlarda at etinin de kısa süre içinde tükenmesi ile Jardin des Plantes hayvanat bahçesindeki bakımsız ve aç kalan hayvanların lüks restoran menülerinde yenilmek üzere yerini almasına neden olmuştur. Antilop, zebra deve ve fil gibi hayvanlar yılbaşı yemeği için menüye dâhil edilirken gastronomi üzerine birçok kitabın yazarı Jean Vitoux, “Les Petits Plates del Histoire adlı kitabında: “Koyun, köpek, yavru tavşanlar ile sığanda sattık” sözleriyle bir bakıma Fransız halkının içinde yaşadığı zor durumu anlatmıştır. Cham'a ait litografi serisi Paris'in Almanlar tarafından kuşatma altındayken Le Charivari dergisinde yayınlanan, “Paris Kuşatması” adlı albümde yer almıştır. Serinin on ikinci plakasında, insan gibi davranan bir ayı figürü, sanatçının baskiresminin altında yer alan “Jardin des Plantes'teki hayvanlar, etlerini almak için grubun geri kalanı ile sıraya giriyor” metninde ifade ettiği gibi, hayvanat bahçesindeki hayvanlarında ülke halkı ile savaşın acımasız sonucuna maruz kaldığını gözler önüne seren hicivli baskiresmidir (Bkz. Görsel 2.82).



Görsel 2.82. Charles Amédée de Noé,(Cham), “Le Charivari'de yayınlanan, “Paris Kuşatması”, plaka 12”, Litografi, 1871.

Kuş gözlemciliğinin Avrupa kıtasında popüler olduğu zaman aralığında Amerika’da canlı kuşları doğal ortamlarında gözlemek en ucuz hobilerden biri olmuştur. Kuşlara zarar vermeden incelemek ve beslemek için kuş evleri kurulmuş, kısa süre sonra spor aktivitelerine dönüşmüştür. Fransız sanatçı John James Audubon, Amerika’da yaşayan kuş türlerini vurduktan sonra onları inceleyip çiziyor hatta diseksiyon işlemi yaptıktan sonra içlerini tekrar doldurup dikme işlemi bitince doğal ortamlarındaymış gibi ağaçlara yerleştiriyordu. Audubon’un yaklaşık on bir yıl süren ‘Amerika’nın Kuşları’ adlı çalışması “hayvanların canlı ve doğru resimleri, tüm organizmaların çevreleriyle uyum içinde yaşadıkları ekolojik ruhu gerçek anlamda gösteriyordu.”¹⁶⁰ Sanatçı, dürbünün icadından önce yapılan dört ciltlik bu çalışmada yer alan flamingoları, 1830'larda Florida Keys'e yaptığı bir gezi sırasında görmüş 1065 kuş resminin yer aldığı, beş yüz farklı türü anlatan bu kitap ile sanat ve bilim eseri olarak dünya sanat tarihine girmiştir (Bkz. Görsel 2.83 ve Görsel 2.84). 1895 yılında da kuşların korunması için Audubon Kuş Topluluğu'nun çabasıyla kuş tüyü ticaretini engellemek için kuş koruma yasalarının alt zemini oluşturulmuştur.¹⁶¹ Toplumsal örgütlerin yanısıra “tüy avcılarının bıraktığı yıkımdan rahatsız olan Harriet Hemenway ve Minna B. Hall kuzenler ve Boston sosyetaesi de diğer

¹⁶⁰P. P. Green (2007). *Confronting mortality with art and science*. Brussel University Press, s. 67.

¹⁶¹⁴¹<https://en.wikipedia.org/wiki/Audubon> (Erişim tarihi: 05.11.2020)

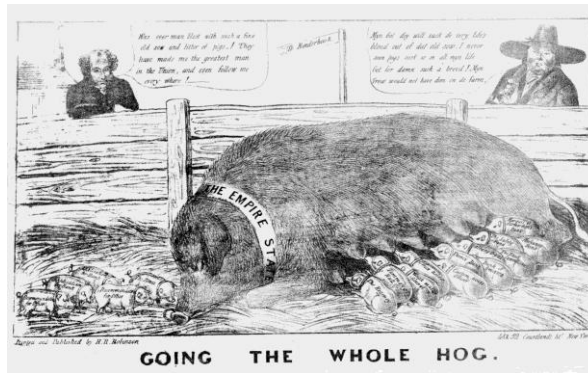
zengin yerel kadınlarla birlikte bir dizi ikinci çayı düzenleyerek onları tüylü giysiler giymekten kaçınmaya teşvik etmiştir.”¹⁶²



Görsel 2.83. John James Audubon, “Amerika’nın Kuşları” kitabından görüntü, 1838 (soldaki).

Görsel 2.84. John James Audubon, “Amerika’nın Kuşları” kitabından, “Amerikan Flamingo”, Gravür, 34x65 cm, Elle boyanmış gravür, 1838 (sağdaki).

Amerika’nın içinde bulunduğu siyasi ortam ve seçim propagandalarında da birçok sanatçı hayvan imgeleri ile dolu baskiresimler üretmişlerdir. Politik karikatürlerin en üretken sanatçısı olan Henry R. Robinson Amerika Birleşik Devletleri’nin yedinci başkanı Andrew Jackson’un politikalarına karşı çıkmış sekizinci Başkan Martin Van Buren’in destekçisi olmuştur. Martin Van Buren’i destekçileri tarafından sömürülen dev bir domuz olarak çizen sanatçı, emzirilen domuz yavrularını dönemin popüler kişileri, bankalar, güvenlik fonu ve devlet dairelerini işaret eden isimleri ile baskiresim içinde betimlemiştir (Bkz. Görsel 2.85).



Görsel 2.85. Henry R. Robinson, “Bütün Domuza gitmek”, 25 x 41,8 cm, Litografi, 1850.

¹⁶² ⁴² https://en.wikipedia.org/wiki/National_Audubon_Society (Erişim tarihi: 18.13.2020)

yumurtasında ayı, Georgia yumurtasından da bir eşek gibi eyaletlerin temsili olan hayvan figürleri çıkar. Baskıresmin altında Amerika'nın yedinci başkanı Andrew Jackson'un eyaletlerin yönetimi ile ilgili durumdan hareketle yazdığı düşünülen "Birliği korumalı ve korunmalıdır" metni yer alırken, merkezde bulunan kartal ise gagasında "Hainlere imha" yazan bir flama tutar (Bkz. Görsel 2.88).

Amerika'da hayvanların incelenmesi sadece doğa araştırması için değil aynı zamanda yetişkinler içinde entelektüel bir arayıştı. Öğretmenler ve ebeveynler tarafından her yaşta çocuğa cinsellik eğitimi vermek için hayvan imgelerinin yer aldığı eğitim kitapları oldukça popülerdi. Kellogg kardeşlerin litografisi baskılarında ele alınan konular için Grier, kızların yetişkin kadınları temsil ettiğini ve hayvanların bu çocuklara teslim edildiğini, çocukları sosyalleştirmenin bir yolu olarak evcil hayvanlarla oynama fikrinin de böylelikle mizahi bir hal aldığı¹⁶⁴ ifade eder (Bkz. Görsel 2.89). Finlay ise; özellikle bu tasvirler içinde kediler ve köpeklerin çoğaldığını, hayvan üremesi ile çocukları cinsellik konusunda eğitmenin (belki de ailedeki yetişkinleri de eğlendirmenin) bir yolu olduğunu¹⁶⁵ belirtmiştir.



Görsel 2.88. Edmund Burke Kellogg ve Elijah Chapman Kellogg, "Kartal Yuvası", 31,2x39,8 cm, Litografi, 1861 (soldaki).

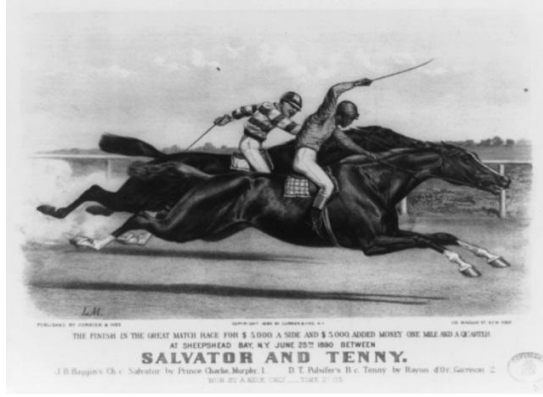


Görsel 2.89. Edmund Burke Kellogg ve Elijah Chapman Kellogg, "Ailede Artış", Elle renklendirilmiş litografi, 1863-66 (sağdaki).

¹⁶⁴K. C. Grier (2006). *Pets in America: a history*. USA: The University of Carolina Press. s.169.

¹⁶⁵N. Finlay (2009). *Picturing Victorian America: prints by the Kellogg brothers of Hartford connecticut, 1830-1880*. China: The Connecticut Historical Society, s.34.

Amerikan litografi atölyelerinden olan Currier ve Ives'de Amerika'nın büyüyen orta sınıfını ilgilendiren konulardan baskiresimler üretmişlerdir. Currier & Ives'in litografilerinin altında derin bir romantizmin etkisi yatmaktadır. Çünkü bu dönemin insanları çocukluklarını çiftliklerde geçirmiş ve hala çoğunluğu da kırsalda yaşayan nüfusu oluşturmaktaydı. Meksika Savaşı, felaketler (doğal ve insan yapımı), ulaşım, ev hayatı, avcılık ve at yarışların betimlendiği litografi baskılar zamanın en popüler temaları olmuştur. Currier ve Ives'in atölyesinde üretilen özellikle at yarışlarından alınan her görüntü gerçek bir olayın görselleştirilmesiydi ve baskiresimlerin altındaki yazılarda; yarışın gerçekleştiği yıl, atın adı, binicinin kim olduğu gibi metinler yazılırdı. At yarışlarındaki tüm bu ayrıntılı detayların yer aldığı litografi baskılar bir anlamda dönemle ilgili tarihi belgeleri oluşturmuştur (Bkz. Görsel 2.90).



Görsel 2.90. Currier ve Ives, "At Yarışı", Litografi, 1890.

2.5.1. İzlenimci eserlerde hayvan figürü

İnsanoğlu tarih boyunca atlarla arkadaş olmayı her zaman sevmiştir. Atları, savaş sahnelerinde, avcılıkta ve yarışlarda resmetmekten de kendini alamamıştır. İzlenimci sanatçılarda kendinden önceki sanat geleneklerinden tamamen kopan ve izlenimlerin uyarılıp duyuların aktarıldığı anlayışla oluşturdukları anlatılarında at figürlerinden ilham almışlardır. Özellikle de Fransa Longchamp'ta gerçekleşen at yarışlarının popüleritesi artmış, dönem sanatçıların da eskizlerini oluşturmak için uğrak yeri olmuştur. Fransız sanatçı Édouard Manet'de (1832-1883) modern hayatın bir parçası olan yarış pistlerinde boy gösteren at figürlerinin litografi baskılarını yapmıştır. Genellikle yarışın bitiş çizgisindeki at ile jockeyini izleyiciye yakın görüntü anını tasvir eden sanatçının

Gombrich'in ifade ettiği gibi ilk bakışta, karmakarışık bir karalamadan başka bir şey gözümüze çarpmayabilir.¹⁶⁶ Heyecanlı kalabalığa doğru büyük bir devinim halinde olan atlardan hiçbirinin dört bacağı olmadığını ve gerçek hayatta da böyle bir sahneye bir an baksakta zaten dört bacağı göremeyiz¹⁶⁷ (Bkz. Görsel 2.91).

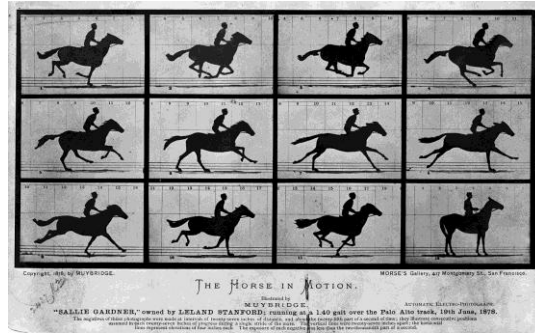


Görsel 2.91. *Edouard Manet, "At Yarışları", 53x68,3 cm, Litografi, 1865.*

Dönemin sanatçılarından Edgar Degas'da 1878 yılında Eadweard Muybridge'in Stramford kentinde yürüttüğü, at hareketi hakkındaki etüd deneyinden oldukça etkilenmiştir (Bkz. Görsel 2.92). Muybridge'in deneyine göre at dört nala koştuğu andan itibaren dört ayağının eşzamanlı olarak yukarı doğru yükseldiğini tespit etmiş, deneyi izleyen Degas'ın da resimlerini bu keşif ile resmetmiştir¹⁶⁸ (Bkz. Görsel 2.93).



Görsel 2.92. *Edgar Degas "Jokey", 24,1x21 cm, Litografi, 1889 (soldaki).*



Görsel 2.93. *Eadweard Muybridge'in, Stramford kentinde yürüttüğü at hareketi (sağdaki).*

¹⁶⁶ Gombrich, 2002, **a.g.k.**, 517.

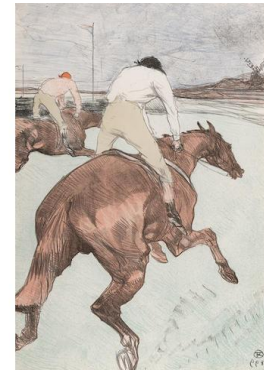
¹⁶⁷ **a.g.k.**, 517.

¹⁶⁸ Rideal, 2015, **a.g.k.**, 104.

Paris'in müzik salonlarının, sirklerinin, kabarelerinin, kadın yaşamının yönlerinin bir gözlemcisi olarak belki de kendi izolasyonundan doğan olağanüstü bir nesnellikle hayvan imgelerini detaylandıran Henri de Toulouse-Lautrec'tir. 1880 yılında litografi tekniği Paris'te sanatsal bir ifade olarak gittikçe daha çekici hale geldikçe, müzik yayıncıları da kitlelere ulaşmak için Lautrec'ten sipariş almaya başlamıştı. Paris'in gece hayatı içinde birebir yer alan sanatçı birincil konusu haline gelen eğlence dünyasının çalışanlarının, portre ve karikatürlerini yarattığı da bilinen bir gerçekti ve bu anlamda Lautrec, Paris Operası'nda besteci olan Dsir Dihau'nun şarkılarının yer aldığı koleksiyon için bir dizi litografi baskılar üretti. Görselde görüleceği üzere Dsir'nin koleksiyonunun kapak tasarımı, söz yazarı ve şair Jean Goudezki'yi tasmalı ayı olarak yönettiği hicivli baskiresimi bunlardan biridir (Bkz. Görsel 2.94). Toulouse-Lautrec'in at çizimlerinde de daima bir süreklilik duygusu tekrarlanırken "Jokey" adlı litografi baskısında anatomik olarak doğru bir atla başlamaz. Ancak hareket halindeki atların gücünü ve hızını yakalamaya çalışır. Bu zel görüş açısını seçerek, izleyiciyi arkadaki atlardan birinin zerindeymiş gibi yerleştiren sanatçının çocukluğunda geçirdiği kaza sonucu bacaklarının büyümediği ve Felbinger'in de ifade ettiği gibi o zamandan beri ata binmediği hatırlanacak olursa resimdeki anlık görüntünün başarısı řařırtıcı¹⁶⁹ bir durumdur (Bkz. Görsel 2.95).



Görsel 2.94. Henri de Toulouse-Lautrec, "Eski Hikayeler", 34x54,5 cm, Litografi, 1893 (soldaki).



Görsel 2.95. Henri de Toulouse-Lautrec, "Jokey", 52x36,6 cm, Litografi, 1899 (sağdaki).

Felix Buhot ise 19. yüzyıl Paris'inin acımasız ve çelişkilerle dolu bambaşka bir yüzünü yansıttığı baskiresimlerinde, kendine özgü kullandığı kenar boşlukları ile

¹⁶⁹Felbinger, 2000, a.g.k., 73.

sınırlandırarak hem karmaşıklıkları hem de müziğin hayal gücünde uyardığı görüntülerle benzerlikleri nedeniyle “marges symphoniques” (senfonik kenar boşlukları) adını vermiştir.¹⁷⁰ Baskiresmin merkezinde, soğuktan kaynaklı hızla hareket eden insanlar yer alırken ön planda bulunan köpekler ise açlıktan sağa sola doğru kaçırmaktadır. Buhot, yoğun kar yağışından dolayı yaşanan tüm zorlukları baskiresmin sol üst boşluğunda donmuş at cesetleri ile detaylandırırken, tezat bir şekilde resmin sağ alt boşluğuna ise buz pateni yaparak eğlenen insan figürlerini yerleştirdiği bu çarpıcı görüntülerle eleştirel tavrını ortaya koyar. Kırmızı renkte baykuş imgesi olan mührünü de imzasıyla birlikte kullanan sanatçının baskiresmi dönemin tüm gerçekliğini anlatan tarihi bir belge niteliğindedir (Bkz. Görsel 2.96).



Görsel 2.96. Félix-Hilaire Buhot, “Paris'te Kış”, 23,7x35 cm, Gravür, 1879.

John Berger’in de ifade ettiği gibi “19. Yüzyıl resminde hayvanların ele alınışı, daha o dönemde hayvanların yavaş yavaş ortadan kalkacaklarının farkındalığını gösteriyordu.”¹⁷¹ İş gücünde çalıştırılan hayvanların özellikle atın yerini alacak olan makineler, insanları başta ürkütmüş, beygir gücü olarak gösterilerek endüstrileşme daha dosthane gösterilmeye çalışılmıştır. Endüstri devrimi ile kent nüfusu hızla artmış öte yandan sokaklarda atlı arabaların yerini otomobiller almıştır. Böylece hayvan ıstırabı sona ermiş yaşanan bu gelişmeler yeni bir çağında başladığının habercisi olmuştur.

¹⁷⁰ ⁴³ <https://collections.artsmia.org/art/90869/the-owl-felix-buhot> (Erişim tarihi: 08.13.2020)

¹⁷¹ Berger, 2017, **a.g.k.**, 40.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE AMERİKA VE BATI AVRUPA BASKİRESMİNDE HAYVAN İMGESİ

3.1. Hayvan İmgesinin 20. Yüzyılda İzleri

“19. yüzyıl, Batı Avrupa’da ve Kuzey Amerika’da, daha önce insanla doğa arasında var olan her türlü uzlaşma geleneğinin sona erdirilme sürecinin bu süreç 20. Yüzyıl kapitalizmiyle tamamlanmıştır -başlangıcına tanık olmuştur.”¹⁷² Çağın gereği radikal kırılmalar beraberinde birçok değer birbiriyle çatışması sanatsal üretim sürecini de etkilemiş, sanatçıların özgün ifadeleri ile baskiresimlerinde ele alınan hayvan imgeleri, hayvan ve insan ilişkisinin bulanıklaştığını açıkça ortaya koyarken, sanatçı artık modernleşme süreci ile daha da özgün bir anlayışla hayvan figürlerini ele almaya başlamıştır. Farklı dönemlerde sanat akımlarının kendi üslubuyla hayat bulan hayvan imgeleri sanatçıların değişmeyen temaları arasındaki yerini her zaman korumuştur. Hayvan imgeleri bazen sadece çalışmanın temasını desteklemek için kullanılırken bazen de çalışmanın odak noktası olarak karşımıza çıkmaya devam etmişlerdir.

3.1.1. Dışavurumcu sanatçıların hayvan figürü kullanımı

Yirminci yüzyılın başlangıcında Almanya’da ortaya çıkan Dışavurumculuk akımı içinde birbirinden oldukça farklı grup ve bireylerden oluşuyordu. Bu modernist hareket özellikle sanatçıların kişisel ifade ve formlarını basite indirgeyip karakterize ettiği baskiresim ürünlerinin ortaya çıktığı dönemi kapsıyordu. Dışavurumculuk hareketi ile sanatçılar mevcut düzene duyulan memnuniyetsizlik duygusundan ve devrimci değişimi etkileme arzusundan kaynaklanan özellikle burjuvazi değerler ile eski gelenekleri reddeden devlet destekli sanat akademilerine karşı tutum sergilemişlerdir.

Bu bağlamda Paul Klee, 1903 ve 1905 yılları arasında “Buluş” olarak adlandırdığı on iki gravür serisinde görüldüğü üzere akademide aldığı klasik eğitime karşı bir tavırla çıplak kadın imgesini ve hayvanların anatomisini tamamen deforme etmiştir. Klee, burjuvaya keskin eleştirisini yansıtmak için, kurumuş ağaçta hareketsiz kadın figürünü ve bir çift hareketsiz kuşu, bekaretin yıkıcı doğasını belirtmek için birarada kullandığı tasviri için

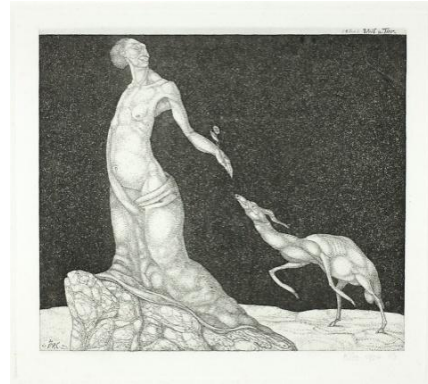
¹⁷²Berger, 2017, a.g.k., s.18.

McCullagh ve Druick, Goya'nın hicivli Kaprisler'inin sanatçı üzerindeki etkisini görmeyen mümkün olduğunu, daha da çarpıcı olanının ise her iki sanatçının da grotesk ve güzelliği derinden kötümser ifadelere dönüştürmeleri¹⁷³ olduğunu ifade etmişlerdir (Bkz. Görsel 3.1). Modern sanatın en büyük yenilikçilerinden biri olan Klee İtalya gezisi sırasında Rönesans sanatından etkilenerek yarattığı bu seriden “Kadın ve hayvan” adlı eserinde temel motif aynıdır fakat daha cinsel bağlantılara sahiptir. Grotesk kadın figürü neredeyse geyiği andıran hayvan kadar da iticidir. “Geyik kadını doğrudan koklamak yerine, kadın tarafından kendisine sunulan bir çiçeği koklar. Kadın ise baştan çıkarıcı biçimde sağ elini bacaklarının arasına uzantırken, çiçeğin yardımıyla geyiğin/ hayvanın dikkatini çeker¹⁷⁴ (Bkz. Görsel 3.2).

“Paul Klee, hayvanların ve insanların rolleri ve doğası üzerine yoğun bir şekilde düşündü ve nitelikleri üzerine eleştirel bir şekilde yorum yaptı. Çalışmasının her aşamasında Paul Klee hayvanlara ilgi duydu. Ona göre, doğa çalışması sanatsal yaratımın temel ilkelerinden biriydi. Bu nedenle deniz yosunu, salyangoz kabukları ve deniz kabukları topladı ve stüdyosunda sergiledi. Kesin bir gözlemci olarak, sık sık insandaki hayvanı ve hayvandaki insanı keşfetti ve geleneksel rolleri tersine çevirdi. Yapıtlarında insanları 'hayvana çevirir', hayvanlar ise insan özelliklerini gösterir. Hayvan masalları ile politik olayları yorumladı ve zoolojik sahneler bize insan davranışını mizahi bir şekilde gösteriyor.”¹⁷⁵



Görsel 3.1. Paul Klee, 'Buluş serisinden "Ağaçtaki Bakire"', 23,7x29,7 cm, Gravür, 1903 (soldaki).



Görsel 3.2. Paul Klee, 'Buluş serisinden "Kadın ve Hayvan"', 17,1x20 cm, Gravür, 1904 (sağdaki).

¹⁷³S. F. McCullagh and D. W. Druick (2003). *Graphic modernism*. The Art Institute of Chicago, s. 58.

¹⁷⁴R Neginsky (2010). *Symbolism, its origins and its consequences*. Cambridge Scholar Publishing, s.584.

¹⁷⁵McCullagh and Druick, 2003, **a.g.k.**, 69.

Ernst Ludwig Kirschner'in Die Brücke (Köprü) manifestosu'nda "Geleceğin kurucusu olan biz gençler eski yerleşmiş güçlere karşı yaşama ve çalışma özgürlüğü istiyoruz"¹⁷⁶ ifadesini kullanmıştır. Manifestoda kullandığı bu sözleriyle 1904 yılında Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde, Otto Mueller' in içinde yer aldığı Köprü grubu üyeleri, mistisizm dolu atmosferler içinde kurguladıkları dinamik kompozisyonlarında hayvan imgelerinden birçok portföyler oluşturmuşlardır (Bkz. Görsel 3.3 ve Görsel 3.4).



Görsel 3.3. Karl Schmidt Rottluff, "Kediler", 39,4x50 cm, Ağaçbaskı, 1914 (soldaki).



Görsel 3.4. Erich Heckel, "Beyaz Atlar", 30,8x31,3 cm, Ağaçbaskı, 1912 (sağdaki).

Alman Ekspresyonizmde önemli rol oynayan Der Blaue Reiter (Mavi Atlı) grubu, Rus sanatçı Wassily Kandinsky ve Alman sanatçı Franz Marc tarafından 1911 yılında Münih'te kurulmuştur. 1912 yılında plastik sanatlarla birlikte müziğinde birlikte yer aldığı bir yıllık yayınlamışlardır. Grubun isminde yer alan sürücü evrenin gerçekliğinden sıyrılarak maneviyata geçişi sembolize ederken, Kandisky görselde görüleceği üzere mavi rengin hâkim olduğu yıllığın kapağında yer alan Aziz George'u kötülöklere karşı atını sürerken tasarlamıştır (Bkz. Görsel 3.5). "Frans Marc'm ve Wassily Kandisky'nin süvarilere ve atlara olan merakını birleştirdiği iddia edilen bu zarif ismin ardında, 1911 ile 1914 yılları arasında bir örgütlenme içine girmiş bir dizi sanatçı vardı: Frans Marc ve Rus Wassily Kandisky'nin yanısıra yine Rus kökenli Alexey Yawlensky, onun hayat arkadaşı

¹⁷⁶Lynton, 2004, a.g.k., 21.

Marianne Werefkin, August Macke, Gabriele Münter ve Paul Klee.”¹⁷⁷ Kübist ve Fovist akımdan etkilenen ve farklı disiplinlerden oluşan grup üyeleri Almanya’nın birçok şehrinde de ses getiren sergiler açmışlardır.



Görsel 3.5. *Wassily Kandinsky, “Mavi Atlı’ yıllık kapağı”, 29,2x21,4 cm, Ağaçbaskı, 1912.*

Renklerin psikolojik etkileri üzerinden, soyutlanmış formlar üzerine kompozisyonlarını inşa etmiş olan ve “...yıllar sonra, ikimiz de maviyi seviyorduk; Marc atları, ben binicileri Der Blaue Reiter adı da böyle ortaya çıktı”¹⁷⁸ Diye ifade eden Kandinsky, salt renklerden hareketle oluşturduğu renklerin, müzik üzerindeki denemelerini yaratmaya çalışmıştır. Sesler üzerinden renkleri birleştirerek ritim duygusunu izleyene aktarmayı hedeflediği “Sesler” adlı müzik kitabından, sonra “Der Blaue Reiter almanağının dokuzuncu sayfasında yer alan yer alan at ve binici imgesini sürekli tekrarladığı görülür. Ağaçbaskı tekniğini kullanarak yaklaşık elli yedi siyah beyaz ve renkli nüshalardan oluşan kitaptaki metinler ve şiirler avangard sanatçılar üzerinde o kadar etkili olmuştur ki “Rusya’daki Fütüristler ve Zürih’teki Dadaistler bu şiirlerden bazılarını okuyup yayınlamışlardır.”¹⁷⁹ (Bkz. Görsel 3.6 ve Görsel 3.7).

¹⁷⁷Krausse, 2005, **a.g.k.**, 89.

¹⁷⁸N. Wolf (2005). *Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)*. (Çev: Mehmet Tahsin Yalım), İstanbul: Remzi Kitabevi, s.19.

¹⁷⁹⁴⁴https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-26567.html (Erişim tarihi: 07.12.2020)



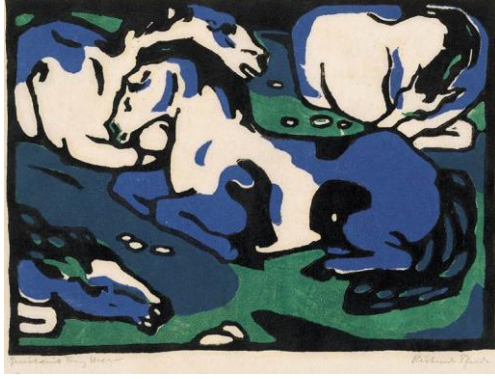
Görsel 3.6. Wassily Kandinsky, “Almanak 9.sayfa, 'Lirik'”, 14,8x21,7 cm, Gravür, 1913 (soldaki).

Görsel 3.7. Wassily Kandinsky, “Sesler kitabından, 'Kırmızı, Mavi ve Siyah Üç Süvari'”, 22x22,1 cm, Gravür, 1913 (sağdaki).

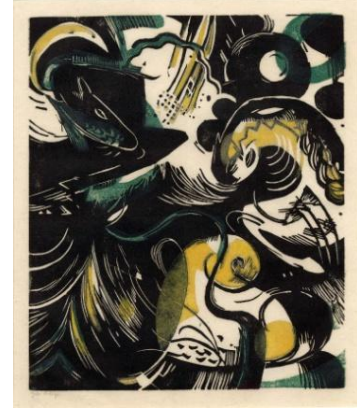
Grubun diğer önemli kurucusu Frans Marc'ın soyutlamacı tavrı ile oluşturduğu parlak renkli hayvan imgeleri sanatının merkezini oluşturdu ve “... ‘sanatın hayvanlaştırılması’ olarak tanımladığı; hayvanlar ve doğa görünümünün özyapısını, dışavurumun katışıksız renkleriyle dengede tutulmuş evrensel bir ritmi, kesintisiz organik bir biçimde birleştirdi.”¹⁸⁰ “Bir sanatçı için doğanın bir hayvanın gözünde nasıl olduğunu hayal etmekten daha gizemli bir fikir var mı? Bir at dünyayı nasıl görür, kartal, geyik veya köpek nasıl olur?”¹⁸¹ sorularıyla hayvan insan ilişkisini sorgulayan Marc, çocukluk yıllarından itibaren hayvanları çok sevmiştir. Berlin hayvanat bahçesinde bulunan hayvanların davranışlarını gözlemleyerek sayısız çizimler yapan sanatçı, Münih'te bulunduğu süre içinde de birçok sanatçıya hayvan anatomisi üzerine dersler vermiştir. Onları evrenin simgesi olarak düşünmüş ve çoğunlukla da eserlerinde at figürlerini tasvir etmiştir (Bkz. Görsel 3.8). Modernist sanatın yörüngesini değiştiren sanatçının renk çağrışımlarının birbirinden oldukça farklı olduğunu savunduğu teoriye göre ruhani olarak mavi erkeği sertliği, sarı dişiliği kibarlığı, kırmızı ise mutluluğu yansıtıyordu. Marc'ın adeta bir pazılın parçasını oluşturan dört farklı pozisyonda stratejik olarak yerleştirdiği güçlü gölgeler içindeki beyaz atları, yeşil ve mavi kontrast renklerin arasında tasvir etmiştir (Bkz. Görsel 3.9).

¹⁸⁰L. Richard (1991). *Ekspresyonizm sanat ansiklopedisi*. (Çev: Sinem Gürsoy, Beral Madra, İlhan Usmanba), (2. Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi, s.80.

¹⁸¹C. Packham (2019). *The science of animals: inside their secret world*. London: Dorling Kindersley Publishers. s.130.



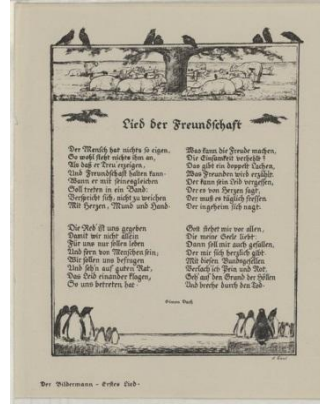
Görsel 3.8. Franz Marc, “Dinlenen Atlar”, 16,7x22,5 cm, Gravür, 1911-1912 (soldaki).



Görsel 3.9. Franz Marc, “Yaratılış II”, 23,9x20,2 cm, Ağaçbaskı, 1914 (sağdaki).

1916 yılında, Alman halkı için sadece savaşın değil aynı zamanda çeşitli konuların da yer aldığı litografi çalışmalarıyla oluşturulan ve “Resim adam” anlamına gelen “Der Bildermann” dergisi kamuoyuna sunulur. Paul Cassier tarafından kurulan dergi her yaşta okuyucuya ulaştı. “Der Bildermann, August Gaul’un alegorik hayvan sahneleri, Brücke sanatçıları Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel ve Otto Mueller’in daha keskin Ekspresyonist eserleriyle”¹⁸² okuyuculara ulaşmıştır. Hayvan heykelleri ve litografileriyle tanınan önemli isimlerinden biri olan August Gaul, derginin birçok basiresmini gerçekleştirmiştir (Bkz. Görsel 3.10 ve Görsel 3.11). Dönemin Almanya’sını Der Bildermann’da hayvan imgeleriyle betimleyen Gaul dışında Ernst Ludwig Kirchner’de atlı süvarilerden oluşan litografi eserleri ile yer almıştır. Cassier, okuyucu kitlesinin azalması, sansür ve bürokrasi engellemelerin sonucunda yaklaşık on sekiz ayın sonunda derginin yayını durdurma kararı almıştır.

¹⁸² ⁴⁵ https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-15843.html (Erişim tarihi: 18.13.2020)



Görsel 3.10. August Gaul , “Der Bildermann” dergisi No. 16 ön kapak, “Polonya’nın Dirilişi”, Litografi, 1916 (soldaki).

Görsel 3.11. August Gaul , “Der Bildermann” dergisi sayı 1, 5 Nisan, s. 3, “Dostluk şarkısı”, Litografi, 1916 (sağdaki).

Hayvan dostu olan Norveçli sanatçı Edvard Munch, 1908 yılında Kopenhag’da geçirmiş olduğu ruhsal çöküntü sonucu özel bir klinikte yaklaşık sekiz ay boyunca tedavi görür. Bu süre içinde klinik yakınında bulunan hayvanat bahçesine sık sık ziyaretleri sırasında hayvan çizimleri yapmıştır. Buradan hareketle yirmi iki litografi serisi olan “Alfa ve Omega” (Bkz. Görsel 3.12 ve Görsel 3.13) adlı seçkiyi üreten sanatçının hayatında yer alan insanlardan hareketle tasvir ettiği litografi baskılarının ana kahramanı Alpha bir erkeği, Omega ise bir kadını sembolize eder. Çeşitli olay örüntülerinin de gerçekleştiği ilkel sahneler bir adada geçer. Farklı bitki ve hayvanların da kendilerine eşlik ettiği ilk insanlardan Alpha, Omega’yı yılanla erotik bir şekilde dolaşmış olarak görür ve domuz, kaplan gibi hayvanlarla birlikte sadakatsizliğine devam eden Omega, Alpha tarafından öldürülür. Omega’nın intikamını almak isteyen hayvanlar ve zoomorfik insanlar tarafından kendisi de saldırıya uğrar.¹⁸³ Sanatçının varoluşsal zihin durumlarından hareketle ürettiği litografi serisinde açıkça görülen yasa tanımaz yarı hayvan insanların şiddet içerisinde dünyayı nasıl ele geçirdiğinin anlatısıdır. Munch’un 1910 yılında yaşadığı siyasi ortamının birer yansıması olarak okunan seride “...politik bir duruş olmasa da, modernizm ile faşizm

¹⁸³⁴⁶https://www.idunn.no/kk/2017/01-02/myth_of_1910_reading_edvard_munchs_alpha_and_omega(Erişim tarihi: 02.09.2020)

arasındaki bağlantı, ırk sorunları ve anti demokratik eğilimler gibi bir dizi potansiyel olarak zor soruyu da gündeme getirir.”¹⁸⁴



Görsel 3.12. Edward Munch, Alpha ve Omega serisinden “Kaplan ve ayı”, Litografi, 1908. (soldaki).

Görsel 3.13. Edward Munch, Alpha ve Omega serisinden “Alpha'nın ölümü”, Litografi, 1908 (sağdaki).

Otto Dix ise Birinci Dünya Savaşı'nın en yakın tanıklarından birisi olmuş, savaşın korkunç yüzünü hayvan imgelerinin yer aldığı baskiresimlerinde güçlü bir ifade ile yansıtmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nda dünyanın birçok ülkesinden Avrupa'ya milyonlarca at gönderilmiş bu hayvanların çoğu savaşta yer alan insanlar gibi akıl almaz boyutta kıyımlara uğramıştır. Morris'in ide ifade ettiği gibi savaşın bir gününde 7000'den fazla at ölmüş hayvanlar bomba ve şarapnelarla paramparça olmuşlardır.¹⁸⁵ Dix'in patlama sonucu parçalanan üçayaklı at imgesi de savaşın doğaya ait ne varsa nasıl yıkıma uğrattığının yadsınamaz acı bir kanıtıdır (Bkz. Görsel 3.14). Dix'in 'Savaş' serisinden “Kafatası” (Bkz. Görsel 3.15) adlı gravür çalışmasın da ise göz çukurlarından ve ağızdan sürünerek çıkan solucanlar ile başka bir istilanın görüntüsü yer alır. Sanatçı solucan imgesi ile kadavranın çürümekte olduğunu ifade ederken aynı zamanda hayatında diğer canlılar için süre geldiği çelişkiyi yansıtır. “Çürümenin Kitabı”nın yazarı Emil Michel Cioran'ın paylaştığı düşünce adeta Dix'in baskiresim eserinin de özeti gibidir:

“Evreni adaletsizlik yönetir. Orada inşa edilen her şey, çözülen her şey, pis bir kırılmanın izini taşır; sanki madde, yokluğun bağrındaki bir skandalın meyvasıymış gibi... Her varlık bir başka varlığın can çekişmesiyle beslenir; anlar, zamanın kansızlığı üzerine vampir gibi üşüşürler-dünya, gözyaşlarının biriktiği bir yerdir... Bu mezbahada kollarını kavuşturup durmak ya da kılıç çekmek eşit derecede beyhude hareketlerdir. Hiçbir harika zincirinden boşanma

¹⁸⁴ (<https://46>)

¹⁸⁵D. Morris (1990). *Hayvan-insan sözleşmesi*. (Çev: Mehmet Harmancı), İstanbul: İnkilap Yayınevi, s.134.

hareketi mekânı sarsamaz, ruhları da asilleştiremez... Zaferler ve yenilgiler, adı 'kader' olan bilinmez bir yasaya göre birbirini izlerler; kader, felsefi olarak yoksun kaldığımızda, şu dünyadaki ya da herhangi bir yerdeki ikametimiz bize çözümsüz, maruz kalınacak bir lanet gibi saçma, ya da hakedilmemiş görüldüğünde başvurduğumuz sözcüktür... Kader - mağluplar terminolojisinin gözde sözcüğü... Devasızlığa bir isim kadrosu bulmaya meraklıyızdır ve isimler icat ederek, felaketlerimizin üzerinde asılı aydınlıklarda bir hafifleme ararız. Kelimeler merhametlidirler: Narin gerçeklikleri bizi kandırır ve teselli eder...¹⁸⁶



Görsel 3.14. Otto Dix, "Savaştan Ölü At", 14,2x19,6 cm, Gravür, 1924 (soldaki).



Görsel 3.15. Otto Dix, "Kuru Kafa", 27,5x19,5 cm, Gravür, 1924. (sağdaki)

Dix 1920 yılında ürettiği "Bilet satıcısı" (Bkz. Görsel 3.16) adlı eserinden de anlaşılacağı üzere şiddetin sadece savaş alanlarında değil şehir hayatına kadar uzantısının olduğunu hissettirmiştir. Savaş sırasında kaybettiği gözlerini koyu renkli gözlükle gizleyen savaş gazisi bir dükkân önündeki kaldırımda kibrit satıcılığı yaparak yaşamın tüm acımasızlıklarına rağmen devam ettiğini gözler önüne serer. Caddede aceleyle yürüyen insanlar kol ve bacaklarını kaybeden gaziyi görmezden gelirken bir köpeğin ise pürotezlere idrar yaptığı görülür. Dix'in baskiresmi, Weimar Almanya'sında toplum içinde meydana gelen sosyo ekonomik uçurumlara vurgu yaparken, ampute bir bireyin sosyal dışlanmasının da eleştirel birer göstergesidir. Savaşın sonra, savaş gazilerinin yaşadıkları sorunları baskiresimlerinde gündeme getiren Dix'in "Bilet Satıcısı'nı yaratmasıyla aynı yıl iki

¹⁸⁶E. M. Cioran (2013). *Çürümenin kitabı*. (Çev: Haldun Bayrı), (4. Baskı), İstanbul: Metis yayınları, s.127.

önemli yasa yürürlüğe girdi: Ağır Engellilerin İstihdam Yasası ve Ulusal Emeklilik Yasası (1920)”¹⁸⁷



Görsel 3.16. Otto Dix, “Bilet Satıcısı”, 25,8x30 cm, Gravür, 1920.

Savaşın nefret söyleminden ortaya çıkan bu huzursuz edici görüntülerde sanatçının anlatısını hayvan imgeleri daha da güçlü kılar. Sadakatin simgesi olan köpekler kimi zaman anlatılarda şehvet düşkünlüğünü de simgelemektedirler. Dix’in baskiresminde cinayet kurbanı bir kadının yer aldığı sahnede, kadının yatağının dibinde görülmekte olan iki köpeğin üreme yoluyla ‘diriliş’ kavramının acımasız bir parodisine katıldıkları¹⁸⁸ aşıkardır. Savaşın harap ettiği ölüm ortamı otel odalarına taşınır ve savaş alanlarındaki erkeklerin yerini kadın bedenleri alır. Savaş sona ermiştir ancak toplum içinde şiddet devam eder. Dix baskiresminde madur edilen bir kadın bedeni ile şehvet dolu iki köpek imgesi ile güzellik-çirkinlik, ölüm-yaşam gibi kavramlara ironik bir gönderme yapar (Bkz. Görsel 3.17). Alman yazar Paul Ferdinand Schmidt’de Otto Dix’in bu dehşet dolu görüntüleri yansıttığı sanatı için şu sözleri ifade etmiştir:

“Dix gerçeğin boğazına yapışır: çirkinliklere çirkinlikle yaklaşır, normalde sanat olarak tanımlanan şeye en ufak ödün bile vermez. Hem ilham verici, hem kıskırtıcıdır: Şeklin ve içeriğin arasında fark olmaması, hayatın en derin uçurumlarından ve işkence aletlerinden

¹⁸⁷<https://www.birmingham.ac.uk/schools/lcahm/departments/historyofart/research/projects/map/issue3/wai-ne-match-seller.aspx> (Erişim tarihi: 08.13.2020)

¹⁸⁸M. Tatar (1991). *Lustmord: sexual murder in weimar Germany*. USA: Princeton Academic Press, s.87.

uzaklaşmaması ve varolmanın verdiği acı açık ve nettir ve o bunları neredeyse barbarlığın sınırlarında bir fanatizmle sunmaktadır”¹⁸⁹



Görsel 3.17. Otto Dix, “Şehvet Cinayeti I”, 27,5x34,6 cm, Gravür, 1922.

3.1.2. Gerçeküstücü sanatçıların eserlerinde hayvan imgesi

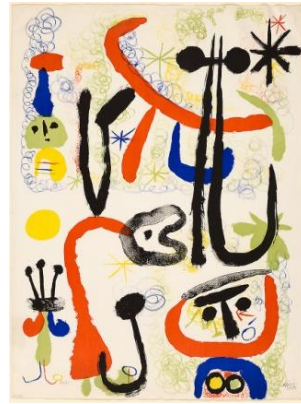
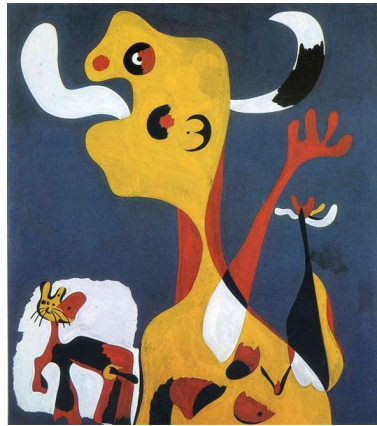
Gerçeküstüçüler, 1924 yılında Andre Breton tarafından yayınlanan manifestosunda bahsettiği gibi düşünce mekanizmasını “psşik otomatizm” üzerine temellendirmiş, psikanalizin kurucusu olan Sigmund Freud’un bilinçaltına yönelik teorilerinden beslenmiştir. Dadaizmin bir uzantısı olan akım sanatçıları, bilinçaltından özellikle de rüyalardan hareketle yaratım süreçlerine odaklanmışlar ve ussal herhangi bir kontrol olmaksızın betimleme yöntemlerine başvurmuşlardır. Lynton, “gerçeküstüçülerin amacının; insanın doğal dünyası olduğuna inandıkları fantezi, düş ve imgelemin üst gerçekliğini açarak, sanatı uygarlığın düzenli ve kısık kurallarına karşı kullanmak¹⁹⁰ olduğunu ifade etmiştir.

İspanya İç Savaşı'nın patlak vermesi ile 1936 yılında savaştan kaçarak Paris’e yerleşen akımın önemi temsilcilerinden İspanyol ressam Joan Miró, dönemin şairleri ve ressamları ile iletişim halinde olmuş, fantastik ve lirik sahneleri ile deforme olmuş hayvan figürlerini şiirsel anlatımıyla tasvir etmiştir. Bu anlamda Krausse, modern şiirin (örneğin

¹⁸⁹Schmidt’ten Aktaran Keuerleber, E. (2005). *Otto Dix: Eleştirel Grafik 1920-1924 / Özgün Baskı ‘Savaş’ 1924*, (Çev. Bernd Niedlein, Mine Haydaroglu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 22.

¹⁹⁰N. Lynton (2004). *Modern sanatın öyküsü*. (Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş), (3. Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi, s.170.

Gerçeküstü şairler) nasıl ki hiçbir zaman tamamıyla yeni imajlar bulamamışlarsa ve bildik sözcüklerden farklı bileşimlerle imajlar yarattılarsa, Miro'nun havada serbestçe uçan imajları da her zaman tanıdık, organik ve canlı form detaylarına sahip¹⁹¹ olduğunu ifade etmiştir. Öte yandan baskiresimlerindeki biyomorfik motiflerle birlikte hayvan imgelerini kombine eden sanatçı yarı kübist dokunuşlarını ruhsal otomatizm ile şekillendirmiştir. Akademili bir sanatçı olmasına rağmen Miro'nun resimlerindeki serbest fırça vuruşları ve renklerinin yalıtılmış olması da naifliğinin bir göstergesi olmuştur. Miro'nun eserlerinde ise sıkça rastlanılan üçgen daire gibi geometrik şekillerine yarım aylar, yıldızlar, gözler ve çeşitli hayvanlar eşlik etmiş, sanatsal yaratımlarına “Resimsel Şiirler” adını vermiştir. Picasso'nun Guernica'sının devam nüshası gibi olan “Ayın Önünde Kadın ve Köpek” adlı baskiresminde sanatçı, ülkesinde yaşanan savaşa atfedilebilen yaygın bir korkuyu ve ruhsal kargaşayı derinden tanımlamıştır. (Bkz. Görsel 3.18). Yalın ve zıtlıklar üzerine sanatsal üslubunu oluşturan sanatçı sıra dışı simgeler ve işaretler ile kuralların ötesine geçmiştir. Miro'nun baskiresimlerinde kullandığı saf doygun çarpıcı renkleri ile deforme olmuş hayvan görüntülerinin bir arada kullanımı sürrealizm akım ilkeleri içindeki özel bir sentezi yansıtmıştır. 1954 yılında Venedik Bienali'nde baskiresimleri ile ödül kazanan sanatçının oldukça spontan çizimlerinden olan “İnsanlar ve Hayvanlar” adlı renkli litografi eseri, bu alandaki denemelerinin iyi bir örneği olmuştur.¹⁹² (Bkz. Görsel 3.19).



Görsel 3.18. Joan Miro, “Ayın Önünde Kadın ve Köpek” 51,3x45,4 cm, Litografi, 1936 (soldaki).

Görsel 3.19. Joan Miro, “İnsanlar ve Hayvanlar”, 26,7x19,7 cm, Litografi, 1938 (sağdaki).

¹⁹¹Krausse, 2005, a.g.k., 104.

¹⁹²⁴⁸<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-joan-miro-pioneer-surrealism> (Erişim tarihi: 17.12.2020)

Pablo Picasso, “1924’te Le manifeste du Surrealisme (Sürrealist Manifesto) ile başlatılan Sürrealist grubuyla hiçbir zaman resmi olarak güçlerini birleştirmede, yine de üyelerden uzun zamandır arkadaş olduğu Andre Breton, Paul Eluard ve Michel Leiris gibi yazarların düşüncelerinden etkilenmiştir.”¹⁹³

İspanya’nın liman kenti Malaga’da çocukluğundan itibaren boğa güreşi izleyen ve birçok sanat eserinde çeşitli hayvan figürüne yer veren Picasso’nun sanat kariyeri içinde bu imgeleri, çeşitli sembolik anlamlarla yüküdür. Özellikle Girit kültürüne ait Minotaur efsanesinden etkilenen sanatçı baskıresim eserlerinde hybrid figürü farklı biçimde ele alırken bazen de kendisine benzeterek kişileştirdiği görülür. İnsan davranışları içinde bir metafor olarak beliren boğa imgesi birçok muğlak anlamlar taşımaya rağmen içinde erotizmin yanında şiddet unsurlarını da barındırır. Sanatçının özel hayatının çelişkilerle dolu bir yansıması olan baskıresminde elinde güvercin tutan bir kız (Picasso’nun sevgilisi Marie-Thérèse Walter) ile arka planda katı bir heykel formunda duran kadın figürü (Picasso’nun karısı Olga) arasında kalan yarı boğa yarı insan yaratığa (Picasso) yol gösterdiği sahnede yer alır (Bkz. Görsel 3.20). Sanatçı, koleksiyoner Vollard Suit için farklı seriler oluşturmuştur. Ancak Wye’in da ifade ettiği gibi, Minotaur baskılarının bir kısmının muhtemelen şair Andre Suares’in Minos et Pasiphae’den Minotaur adlı bir metnine eşlik etmesi amaçlanmış ancak Vollard’ın bir araba kazasında ölümü ile bu projenin durma noktasına getirmiştir.¹⁹⁴



Görsel 3.20. Pablo Picasso, “Çırpınan Güvercinli Kız Liderliğinde Kör Minotaur”, 22,5x31,1 cm, Gravür, 1934.

¹⁹³D. Wye (2010). *A Picasso portfolio: prints from the Museum of Modern Art*. s.46.

¹⁹⁴Wye, 2010, **a.g.k.**, 48.

Picasso, İspanyol diktatör Franco rejimini eleştirel biçimde ele aldığı ve adeta bir film şeridini andıran on sekiz olay örüntüsünden oluşan baskiresmini iki ayrı nüshaya basmıştır. Sanatçının ilk politik düşüncesinin de yansıması olan baskiresminde yer alan boğa imgesi İspanyol halkını sembolize eder. Baskiresimde görüleceği üzere kendi atının iç organlarını dahi yiyerek beslenen canavara dönüşen Franco'yu, serinin beşinci ve on dördüncü plakasında ortaya çıkan öfkeli boğa figürü büyük bir şiddetle alt eder (Bkz. Görsel 3.21 ve Görsel 3.22). “Boğa güreşlerinin ritüelleştirilmiş aşamaları, savaşın seyri ile ilişkilidir.”¹⁹⁵ sözleri ile İspanyol şair Rafael Alberti, Picasso'nun betimlediği boğa figürü ile adeta iç savaş sırasında İspanyol Cumhuriyetçilerinin kaderini özdeşleştirir.



Görsel 3.21. Pablo Picasso, “Franco'nun Korkulu Rüyası ve Yalanları”, 38,6x57 cm, Gravür, 1937 (soldaki).



Görsel 3.22. Pablo Picasso, “Franco'nun Korkulu Rüyası ve Yalanları”, 38,6x57 cm, Gravür, 1937 (sağdaki).

3.1.3. Amerika baskiresminde hayvan imgesi

3.1.3.1 Meksika baskiresminde hayvan

Meksika'da yer alan Aztek uygarlığına ait birçok sembolik hayvan figürü ülke halkı ve sanatçıları tarafından sahiplenilmiş hatta kendilerini uygarlığın torunları olarak saymışlardır. Aztek uygarlığına hayvan imgelerinin yanı sıra Meksika'nın “Ölümler Günü”ne atfedilen Calavera (Kafatası) tarzında yaptığı hicivli baskiresimleri ile dönemin

¹⁹⁵R. Alberti (1997). *To painting: poems*. USA: Northwestern University Press, s.250.

politikacılarını eleştiren baskiresimleri ile öne çıkan sanatçı José Guadalupe Posada'dır. İskeletlere hayat veren Posada, Meksika Devlet Başkanı Victoriano Huerta'yı etrafı kıvrılan kurtçuklarla ve elinde kurbanlarının kemiğinden oluşan asayı tutan, kafatası yüzüne sahip tüylü bir Calavera Huertista (Huertista kafatası) örümcek olarak tasvir etmiştir (Bkz. Görsel 3.23). 1911 yılında başlayıp ne zaman bittiği halen tarihsel bir tartışma konusu olan Meksika devriminin sembolik kahramanı Emiliano Zapata ve atı, Posada'nın baskiresimlerinin ana temasını oluşturmuştur. Sanatçının "Calavera Zapata" adlı baskiresmi, rodeolarda ve at yarışlarında at sürücülüğü ile bilinen Zapata'nın elinde korsan bayrağı ile oldukça cılız atın üzerinde, diktatör Porfirio Díaz'e karşı bir başkaldırı sahnesi olarak kurgulanmıştır. Zapata'nın kaos dolu atmosferde çilginca dörtlünela koşan sefil ama öfkeli atı, toynakları arasındaki kafataslarını ezerek geçip gitmesi aslında bir ölüm anını tasvir etmekte ve adeta ölümün uğursuz gücünün de alegorik bir yansıması olarak durmaktadır (Bkz. Görsel 3.24).



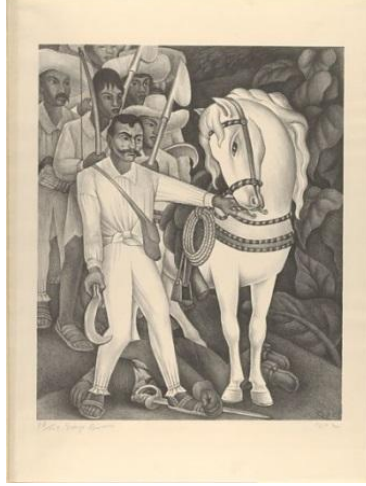
Görsel 3.23. José Guadalupe Posada "Calavera Huertista", 21,8x21,7 cm, Gravür, 1913 (soldaki).



Görsel 3.24. José Guadalupe Posada, "Calavera Zapata", 34,4x22,7, Gravür, 1930 (sağdaki).

Meksika sanatında duvar resimleri ile bilinen Diego Rivera'da tarım reformisti olan Meksika devrim lideri Zapata'yı beyaz atı ile tasvir eden dönemin önemli sanatçılarından. Rivera, betimlediği sahne ile İtalyan ressam Paolo Uccello'nun 15. yüzyılın başlarında San Romano Muharebesi adlı yağlıboya tablosuna atıfta bulunurken, bir

bakıma “Meksika tarihini ve Zapata'yı Avrupa sanatsal geleneklerinin ihtişamıyla ilişkilendirerek yüceltir”¹⁹⁶ (Bkz. Görsel 3.25 ve Görsel 3.26).



Görsel 3.25. *Diego Rivera, “Emiliano Zapata ve Atı”, 53,4x39,5 cm, Litografi, 1932 (soldaki).*

Görsel 3.26. *Paolo Uccello Romano, “San Romano Muharebesi” (Detay), 1435 (sağdaki).*

Devrim sonrası Meksika baskiresmine damgasını vuran sanatçılarından Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Luis Arenal gibi isimler 1937 yılında kolektif baskiresimlerini üretecekleri Taller de Gráfica Popular (TGP) adlı atölyeyi kurmuşlardır. Yılın her kasım ayında sadece kendi ülkelerinde değil tüm dünyada olup biten kültürel, ekonomik, siyasi konuları doğrultusunda oluşturdukları baskiresimler üretmişlerdir. Örneğin İspanyol diktatör Franco'nun şiddetli anti-komünizmi, Hitler ve Mussolini Katolik kilisesinin müttefikliği ile Meksika'daki gerici güçler tarafından destek bulmuş olması özellikle İspanya İç Savaşı, uluslararası solu hayal kırıklığına uğratmış öte yandan da cesaretlendirmişti. Atölye sanatçıları uluslararası yaşanan bu olayların dışında Avrupa ve Amerika gibi emperyalist güçlerin Meksikalı toprak sahipleri üzerindeki yaptırımlarını eleştirdikleri ucuz baskiresimleri aracılığı ile büyük kitlelere ulaşmayı amaçlamışlardır.¹⁹⁷

Lepoldo Mendez, TGP atölyesinin amaçları doğrultusunda ürettiği hicivsel baskiresminde, dönemin devlet başkanı Lázaro Cárdenas'ın Meksika'da faaliyet gösteren

¹⁹⁶L. Dickerman and A. Indych-López (2011). *Diego Rivera: murals for the Museum of Modern Art New York*. s.80.

¹⁹⁷D. Caplow (2007). *Leopoldo Mendez: revolutionary art and the Mexican print*. USA: University of Texas Press, s.140.

yabancı petrol şirketlerine birçok haklar sağladığı yasaları onamasını eleştirel biçimde ele alır. Sanatçı, ‘Petrol yuvası’ yazılı yuva üzerinde duran açgözlülüğün ve sömürünün sembolü olan dev bir akbabayı, pençeleri arasında dolar ve pound sembolleri bulunan paraları tutarken, üç akbaba yavrusunu ise İngiliz, Amerikan ve Meksikalı petrol endüstrisinin iş adamları olarak betimlemiştir (Bkz. Görsel 3.27). Mendez, Posada’nın baskiresimlerini çağrıştıran “Stalingrad Koridoru” (Bkz. Görsel 3.28) adlı baskiresminde ise Alman askerlerinin iskelete dönüşen bedenlerini atı ile çiğneyen öfke içindeki Sovyet generalini betimlemiştir. Caplow’a göre çalışmanın amacı:

“zafer duygusu taşırken, calavera (iskelet) sürücüsü seyirciye saldırır ve sempatik bir okuma olasılığını bozar. Mendez’in “Stalingrad Koridoru” unutulmaz bir imaj haline gelen bu uyumsuzluğu, savaşın dehşetiyle mücadelesini yansıtıyor olabilir, bu da onun şiddetli bir askeri zaferini, hatta bir Sovyet zaferinin olumlu bir yorumunu üretmesini zorlaştırabilir.”¹⁹⁸



Görsel 3.27. Lepoldo Mendez, “Akababa Yuvası”, 24.8x19.7 cm, Ağaçbaskı, 1943 (soldaki).

Görsel 3.28. Lepoldo Mendez, “Stalingrad Koridoru”, 45,4x39,5 cm, Linol Baskı, 1942 (sağdaki).

Dönemin önemli sanatçılarından Pablo O'Higgins'de ülkenin iç koşullarını uluslararası olaylarla ilişkilendirdiği ve hayvan imgelerinin yer aldığı litografi baskılardan oluşan hicivli seriler üretmiştir. O'Higgins, İspanyol diktatör Franco sempatzımanı dükkân sahiplerini, halka aşırı fiyatlarla yiyecek satışını eleştirdiği baskiresminde kullandığı hayvan imgesi ise akbabadır. Meksika'daki faşist sempatzızanlığı ile bilinen İspanyol kulübü Casino Espanol'un önünde, biri fasulye ve mısır çuvallarını koruyan diğeri ise tekeli yazan

¹⁹⁸ Caplow, 2007, a.g.k., 170.

bir çantayı tutan iki büyük calavera akbabayı, pençeleri arasındaki yiyecekleri almaya çalışan bir grup küçük insan üzerine tünemiş olarak tasvir etmiştir (Bkz. Görsel 3.29).



Görsel 3.29. Pablo O'Higgins, "Franco", 25x31 cm, Litografi, 1944.

Rufino Tamayo ise Rivera, O'Higgins, Mendez, gibi yaşadıkları coğrafyanın içinde bulunduğu durumu politik tavırla ürettikleri baskıresimleri ile yansıtan çağdaşlarının aksine daha evrensel bir anlatıya sahiptir. "Havlayan Köpek" adlı litografi baskısı ile izleyene Picasso'nun Guernica'sını duyumsatan sanatçının çarpıcı renk kullanımı ve farklı kompozisyon üslubu oldukça öznedir (Bkz. Görsel 3.30). Tamayo'nun sembolik anlatılarla dolu sahnelerinde hayvan imgelerine çoğunlukla güneş ve ay eşlik eder. Meksika kültürünü sürrealist tavırla harmanlayan sanatçı için Meksikalı şair ve Nobel ödülü sahibi Octavio Paz şu sözleri ifade eder: "Tamayo'yu diğer ressamlardan ayıran şeyin ne olduğunu tek bir sözcükle ifade edebilseydim, bir an bile tereddüt etmeden derdim: Güneş. Görsek de görmesek de, tüm resimlerinde güneş var"¹⁹⁹ (Bkz. Görsel 3.31).

¹⁹⁹ ⁴⁹ https://en.wikipedia.org/wiki/Rufino_Tamayo#cite_note-Long_2000-16 (Erişim tarihi: 17.12.2020)



Görsel 3.30. Rufino Tamayo, "Havlayan Köpek", 50x65,5 cm, Litografi, 1960 (soldaki).



Görsel 3.31. Rufino Tamayo, "Ay Köpeği", 57,2x76,2 cm, Litografi, 1973 (sağdaki).

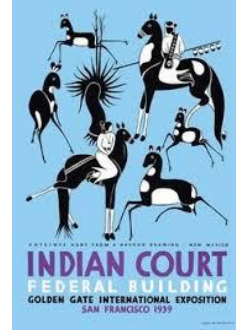
3.1.3.2. Federal sanat projesi (W.P.A)

1935 yılında Amerika'nın 'Büyük Buhran' döneminde sanatçılara istihdam sağlamak için sanatçı George Biddle'nin de büyük katkıları ile Başkan Franklin D. Roosevelt tarafından Federal Sanat Projesi kurulmuştur. Holger Cahill'in yönetiminde başlayan proje, dönem halkını ve birçok sanatçıyı etkilemiştir. Projede, hükümetin desteğiyle açık alanlara ve birçok binaya asılmak üzere çeşitli posterler tasarlanmıştır. 1943 yılına kadar sürecek olan proje "aynı zamanda Amerikan sanatının dünya sanatı içindeki baskın güç olarak savaş sonrası dönemde ortaya çıkacak bir sanat topluluğuna duyulan güvenin geri dönüşünü işaret etmiştir."²⁰⁰ "Federal Sanat Projesi'nin logosu ise Amerikalı sanatçı Louis Siegriest tarafından kartal ve palet tasarımına dayanıyordu. Tasarımının netliği çağın Amerikan grafik sanatının olağanüstü bir örneği olduğunu gösteriyordu."²⁰¹ (Bkz. Görsel 3.32). Buhran döneminde Amerika'nın yerel kültürü hakkında da halkı eğitmek için baskıresimler oluşturan Siegriest'in, San Francisco'daki Golden Gate Uluslararası Fuarı'ndaki Kızılderili Mahkemesi sergisi için Kızılderili kültürlerini içeren ve serigrafi baskılardan oluşan sekiz adet serisini üretmiştir.²⁰² (Bkz. Görsel 3.33).

²⁰⁰C. Moore (2010). *Propaganda prints: a history of art in the service of social and political change*. London: A&C Black Publishers Limited, s.136.

²⁰¹N. Good (1997). *The society of six: California colorists*. USA: University of California Press, s.152-154.

²⁰²Moore, 2010, **a.g.k.**, 137.

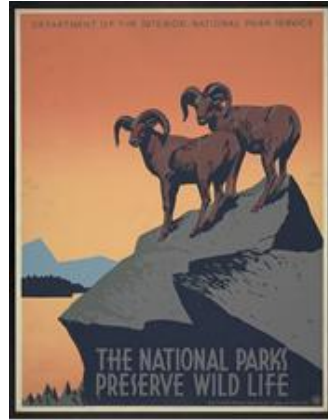


Görsel 3.32. Louis Siegriest, “Federal Sanat Projesi Logosu”, 1935 (soldaki).

Görsel 3.33. Louis Siegriest, “Antilop Avı”, 64x91,5 cm, Serigrafi, 1939 (sağdaki).

Federal Sanat Projesi, posterler ile eğitim, sağlık gibi konuların yanında yerel hayvanat bahçelerini tanıtmaya, vahşi yaşam alanlarını korumayı içeren temalardan hareketle oluşmuştur (Bkz. Görsel 3.34 ve Görsel 3.35). Hayvanlarla ilgili konulara dikkat çekmek isteyen sanatçılar posterlerini oluşturma amaçlarını ise şu sözlerle ifade etmişlerdir:

“Amerikalılar için vahşi yaşamımızı korumanın gerekliliğini anlatmak zordu. Kıtalararası demiryolu inşa edilmeden önce, altmış milyon bafalo Amerika Birleşik Devletleri'nin düzlüklerinde dolaştı; şimdi neredeyse sadece beş bin bafalo hayatta ve korunan alanlarda bafalo katliamı ise yalnızca uçurları bir seferde 'saatlerce güneşi karartan' yolcu güvercininin inanılmaz derecede tamamıyla yok edilmesiyle neredeyse aynı. Boz ayı, California kondoru ve su samuru nadir hale geldi. Diğer birçok türde hızla yok olmaya yaklaşıyor.”²⁰³



Görsel 3.34. John Wagner, “Vahşi Hayatımızı Öldürmeyin”, Serigrafi, 1940 (soldaki).

Görsel 3.35. J. Hirt, “Milli Parklar Yaban Hayatını Koruyor”, Serigrafi, 1939 (sağdaki).

²⁰³ <https://nndaily.blogspot.com/2013/04/11-ways-wpa-helped-protect-our-wildlife.html> (Erişim tarihi: 07.12.2020)

Federal Sanat Projesi kapsamında, resim ve heykel şef yardımcısı İtalyan kökenli Jon Corbino, eserlerinde hayvan imgelerini kullanan isimlerden biridir. Corbino'nun "insanlar gibi hayvan figürleri dinç ve kaslıdır. Güçlü, ağır uzuvlar, bir Percheron atının veya ödüllü boğanın uylukları gibidir. Afet resimleri genellikle ıstırabı ve yoksulluğu vurgular"²⁰⁴ (Bkz. Görsel 3.36). Gericault, Delacroix ve Goya'nın sanatından oldukça etkilendiği gözlemlenen Corbino'nun, görselde görüleceği üzere boğa ve korkmuş atın bacaklarını garip ve gergin pozisyonlara yerleştirerek izleyiciyi dikkatle seçilmiş ikincil pozisyona konumlandırır. Corbino'nun alacakaranlık gökyüzü içinde ve tehditkar bir sahnede betimlediği bir diğer eseri "Kaçan Boğa" adlı litografi çalışması, "diğer birçok eseri gibi, yirminci yüzyıl başyapıtıdır"²⁰⁵ (Bkz. Görsel 3.37).



Görsel 3.36. Jon Corbino, "Montana Depremi", 26,7x35,6 cm, Litografi, 1940 (soldaki).



Görsel 3.37. Jon Corbino, "Kaçan Boğa", 27,8x34,8 cm, 1937 (sağdaki).

Proje eğitimcilerinden Belle Baranceanu, 1935 yılında proje kapsamında San Diego öğretmenleri için okul kitaplarının kapak resimlerinde kullanılmak üzere hayvan görüntülerini tasarlamıştır. Sanatçı, Diego Hayvanat Bahçesi'ndeki hayvanların gözlemlerinden de bir dizi vahşi yaşamla ilgili baskiresimler gerçekleştirmiştir (Bkz. Görsel 3.38).

²⁰⁴ ⁵¹http://www.libmma.org/digital_files/macbeth/b16375063.pdf (Erişim tarihi: 25.12.2020)

²⁰⁵ ⁵²http://www.artoftheprint.com/artistpages/corbino_jon_theescapedbull.htm (Erişim tarihi: 27.12.2020)



Görsel 3.38. Belle Baranceanu, “Drill Baboon”, 46,5x30,5 cm, Linol Baskı, 1948.

Buhran, sadece kentlerde yaşayanları değil kırsalda yaşayan tüm canlıları da olumsuz biçimde etkilemiştir. Kuraklığın ve açlığın neden olduğu çevresel katliamın olduğu ve hayatı ne denli yok ettiğinin kanıtı olan baskiresimler, siyasilerin kırsal kesimden bi haber olduklarını açıkça gözler önüne sermektedir. Federal Sanat Projesi’nin kurulumunda kilit isimlerden olan sanatçı George Biddle, sanatında ölüm teması ve kumla kaplı çevresel erozyonu sıklıkla kullanmıştır. Tüm bu olumsuzlukları hayvan imgeleri ile güçlü bir anlatımla dile getirmiştir (Bkz. Görsel 3.39 ve Görsel 3.40).



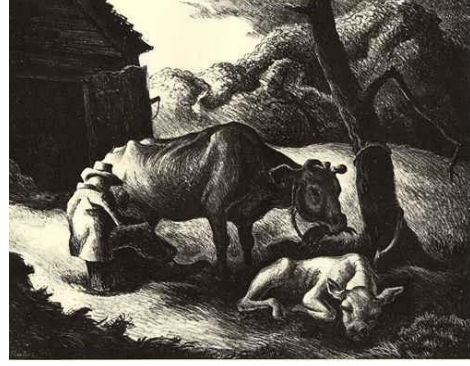
Görsel 3.39. George Biddle, “Ovalarda Ölüm”, 25,3x35,4 cm, Litografi, 1936 (soldaki).



Görsel 3.40. George Biddle, “Kum!”, 25,1x35 cm, Litografi, 1936 (sağdaki).

“1920’lerin köy manzaraları, Büyük Buhran’ın teşvik ettiği modernistler tarafından küçük görülmüş olsa da, tarımsal hayata yeni bir ilgi gösteriliyor ve sanat hareketi ile ineği

sahnenin merkezine koyarak sunuyordu.”²⁰⁶ Sanatçı Thomas Hart Benton, petrol kulelerinin bulunduğu çorak manzarada buharlı lokomotiflerle yarışan at imgelerinin yanı sıra inek figürlerini de anlatı sahnesine dâhil etmiştir (Bkz. Görsel 3.41 ve Görsel 3.42).



Görsel 3.41. *Thomas Hart Benton, “Yarış”, 22,5x33,7 cm, Litografi, 1942 (soldaki).*

Görsel 3.42. *Thomas Hart Benton, “Beyaz Buzağı”, 10x13 cm, Litografi, 1945 (sağdaki).*

3.1.3.3. Atölye 17

1927 yılında Stanley William Hayter, baskiresmin yenilikçi ve deneysel merkezi olan Atölye 17'nin ilk ayağını Paris'te kurmuş ve II. Dünya Savaşı'nın başlaması ile atölyeyi Newyork'a taşımıştır. Jackson Pollock, Mark Rothko, Adolph Gottlieb gibi Soyut Dışavurumcu sanatçıların yanı sıra sürgün olan birçok avangard sanatçı farklı dönemlerde Hayter'in atölyesinde çalışmışlardır. Özellikle Hayter'in devrim niteliğindeki teknik yaklaşımlarının yanı sıra Sürrealizmin mirası olan psişik otomatizmi üretim sürecinde sıkça kullanmış olması Atölye 17'yi diğere kurumlardan ayıran en belirgin özelliği olmuştur. Hayter'in İspanya İç Savaşı'ndan etkilenerek yaptığı baskiresminde dinamik atlar ve böcekler dışa dönük huzursuzluğu yansıtırken hayvanların şiddet karşısında sağa sola doğru savrulduğu sahnede silahlı savaşçılarla şiddetli bir karşılaşma anını da tasvir etmektedir²⁰⁷ (Bkz. Görsel 3.43). Sanatçının “Böceğin Prestiji” (Bkz. Görsel 3.44) adlı

²⁰⁶Good, 1997, a.g.k., 154.

²⁰⁷D.Wye (2004). *Artists&prints*. Newyork: The Museum of Modern Art. s.101.

baskiresminde ise böcek imgesi adeta bir akrepin harekete geçmesi gibi karakteristik tehditkâr bir duruşu sergilemektedir.²⁰⁸



Görsel 3.43. Stanley William Hayter, “Savaş”, 40x48,9 cm, Gravür, 1936 (soldaki).



Görsel 3.44. Stanley William Hayter, “Böceğin Pirestiji”, 8x8 cm, Gravür, 1942 (sağdaki).

Hayter'e göre, ön taslak olmaksızın yapılan her baskı işleminin aslında arkasında bir oyun tavrı vardı. Özellikle prova baskıların sürekli yenilenmesi Atölye 17 sanatçılarının ortak bir uygulamasıydı. Bu anlamda elyaf, tekstil ve plastik gibi alışılmadık malzemelerin görüntünün üretimine dâhil edilmesi yoluyla sanatçılara yeni bir teknik geliştirmeyi destekleyen bir ortam sağlamıştı.

Atölye 17'de çalışan sanatçılarından biri olan ve tekstil malzemelerini baskiresme dâhil eden “Sue Fuller” yaklaşık iki yıl boyunca farklı malzeme kullanımı ile atölye ortamına ve birçok sanatçıya farklı bir vizyon sağlamıştır. Fuller'in mısır şurubu ile elde ettiği yumuşak yüzeye dantel kullanımı kalın kaligrafi çizgilerden oluşan “Horoz” (Bkz. Görsel 3.45) adlı baskiresmi bahsi geçen çalışmalarından biridir. Weyl, Fuller'in bu çalışmasının baskı aşamasını şu sözlerle ifade etmiştir:

“Horoz'un kompozisyonu üç farklı katmanda oluşturulmuştur. Burin kullanarak anatomik detayları; açık gaga, gergin pençeler, gerilmiş kanatları, yumuşak zemin kazımayla ise üzerine basılmış danteller ile kuyruk tüylerini ve horozun arkasında yer alan ince gölgelemeyi

^{208 53} <https://www.annexgalleries.com/inventory/detail/AF101/Stanley-William-Hayter/Prestige-of-the-Insect> (Erişim tarihi: 27.12.2020)

sağlamıştır. Şekerli vernik kullanarak yapılan üçüncü kalın fırça darbelerinde de ornitolojik çalışmasına modern bir dokunuş katmıştır.”²⁰⁹

Fuller “Tavuk” adlı baskiresminde ise dantel parçasını iki yarım daire biçiminde ve üst üste bindirerek oluşturmuş hayvanın tüylerini, başını ve gagasını kazınmış çizgilerin artırılması ile detaylandırmıştır. Sanatçı “1946 yılında New York'taki Village Art Center'da düzenlenen Grafik Sanatları Gösterisinde birincilik ödülünü kazanmıştır. (Bkz. Görsel 3.46)



Görsel 3.45. Sue Fuller, “Horoz”, 20x14 cm, Gravür, malzeme baskı, 1944 (soldaki).



Görsel 3.46. Sue Fuller, “Tavuk”, 37,2x30,2 cm, Gravür, 1945 (sağdaki).

Arjantin kökenli sanatçı Mauricio Lasansky’de içinde bulunduğu savaşın yıkımını ve acısını adeta uzay boşluğunda uçuşan parçalar halinde olan dramatik at imgesi ile yansıtır. Lasansky acı ve öfke metaforunu etkileyici bir araç olarak kullandığı hayvan imgesi ile Dürer’in “Kıyametin Dört Atlısı” baskiresmini referans aldığını açıkça ortaya koyarken sanatçının baskiresim eserleri üzerinde tartışmasız bir şekilde Goya ve Picasso gibi birçok baskiresim ustasının etkisi altında olduğunu da görmek mümkün (Bkz. Görsel 3.47). Sanatçının bir diğer çalışması “Doma” (Bkz. Görsel 3.48) “tutkuların bastırılması anlamına gelir ve vahşi at ve insan, egemenlik için efsanevi bir mücadelede birbirine

²⁰⁹C. Weyl (2019). *The women of atelier 17: modernist printmaking in midcentur*. London: Yale University Press, s.103.

kenetlenir.”²¹⁰ Atölye 17’nin otomatizm geleneğini öznel üslubuyla birleştiren ve aynı zamanda da heykeltıraş olan Lasansky’e göre; “plakanın duyumsal heykelsi nitelikleri, gözü olduğu kadar dokunuşu da heyecanlandırmalıdır. Ancak sadece heyecan yeterli değildir; sanatçı ile levha arasında tam bir birlik oluşmalıdır.”²¹¹



Görsele 3.47. *Mauricio Lasansky, "Kıyamet Alanı", 40,64x59,85 cm, 1944 (soldaki).*



Görsele 3.48. *Mauricio Lasansky, "Doma", 19x13 cm, Gravür, 1944 (sağdaki).*

Leo Katz’ın 1945 yılında Atölye 17’de yaptığı “Pegasus” (Bkz. Görsele 3.49) adlı baskıresmi İkinci Dünya Savaşı’na doğrudan bir tepkidir. Holokost ve II. Dünya Savaşı’nın gösterdiği insanlığın yıkıcı gücüne bağlantılar kuran Katz, baskıresmi için şu sözleri ifade eder:

“Bu kompozisyon, İkinci Dünya Savaşı’nın sonunda yaratıcı ruhun durumunu sembolik olarak ifade etmeye çalıştı. Pegasus kanatlı kötü, insanın yaratıcı hayal gücünün rüya sembolü, beton tank tuzakları arasında dikenli tellerin ve ağların kalıntılarının altından çıkmaya çalışır. Ön ayaklarına tırmanmak için zayıf bir girişimde bulunur. Uzakta hala patlamalar var. Atın üzerinde kemerli olan karanlık ağ, uyanmanın daha çok doğum gibi olduğunu gösteren pelvik bir form önerisine sahiptir.”²¹²

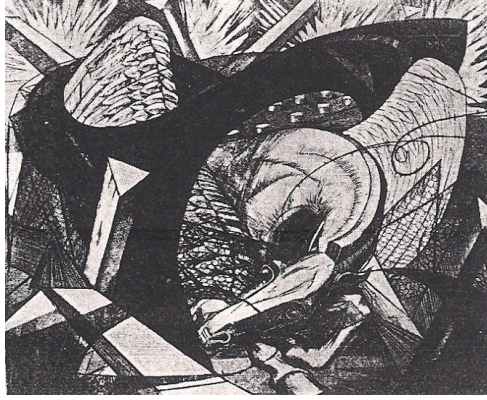
Sanatçının bir diğer çalışması olan “Papağan” (Bkz. Görsele 3.50) adlı gravür baskısını oluşturduğu süre içinde ise ülke seçim hazırlığındadır ve sürekli sokaklarda

²¹⁰ ⁵⁴ <https://www.annexgalleries.com/inventory/detail/18623/Mauricio-Lasansky/Doma> (Erişim tarihi: 27.04.2020)

²¹¹ ⁵⁵ <http://collection.imamuseum.org/artwork/69144/>(Erişim tarihi: 07.12.2020)

²¹² ⁵⁶ <https://leokatz.com/Pegasus> (Erişim tarihi: 02.09.2020)

tekrarlanan seçim propagandaları bu hayvan figürünü tercih etme nedenlerinden birisi olmuştur.



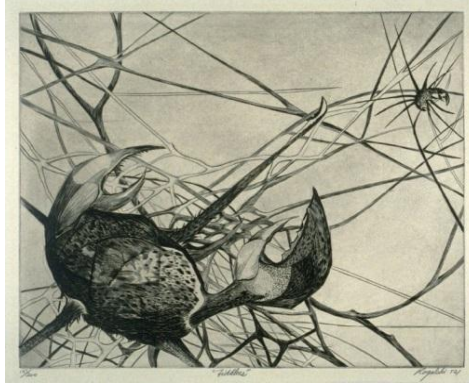
Görsel 3.49. Leo Katz, “Pegasus”, 25,1x30,4 cm, Gravür, 1945 (soldaki).



Görsel 3.50. Leo Katz, “Papağan”, Gravür, 1945 (sağdaki).

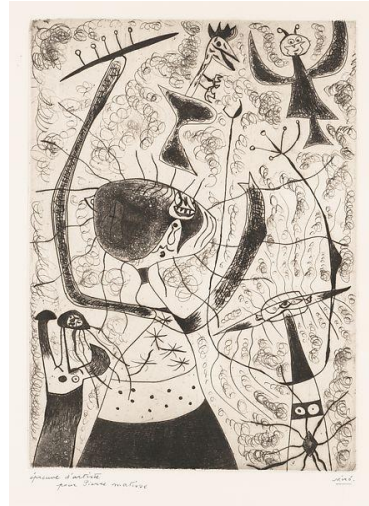
Atölye 17'nin asistanlarından Walter Rogalski, böcekler, kuşlar ve kabuklu deniz ürünleri genellikle Hayter tarafından yaygın olarak teşvik edilen otomatizm tekniğiyle ürettiği eserlerdi. Rogalski'nin doğal dünyanın sinir bozucu görüntülerinin yer aldığı baskiresimlerinde canavarımsı varlıklar ağlarla dolu mekânda keskin kenarlı pençeli, saplı, dikenli bir yengecin morfolojik özellikleri ve bir bitkinin kökleri ile gerilimli bir atmosfer yaratır. Ön plandaki yengeç birbirine bağlı bir ağa yerleştirilir ve içindeki ikinci yaratığa karşı hem tehditkâr hem de savunmacı bir tutum sergilerken arka planda bir örümcek uzun bacakları ile mekâna karışır (Bkz. Görsel 3.51). Gabor Peterdi'ye göre “Rogalski, öğrencilik yıllarından itibaren oyulmuş çizginin olağanüstü teknik kontrolünü gösterdi. Fiddler gibi erken dönem konusu, çevresindeki flora ve fauna ile meşgul olduğunu yansıtıyordu. Çizgileri bazen bir fısıltı kadar ince veya martıların çığlıkları kadar şiddetliydi.”²¹³

²¹³ ⁵⁷ <https://www.facebook.com/pg/WRRogalski/posts/> (Erişim tarihi: 11.01.2019)

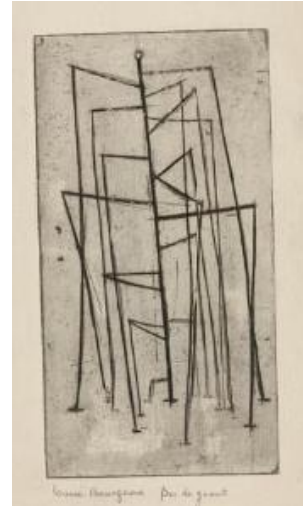


Görsel 3.51. *Walter Rogalski, "Yengeç", 34,9x43,8 cm, Gravür, 1952.*

Atölye 17'nin diğer önemli sanatçılarından Miro, "Üç Kız Kardeş" adlı çalışmasında; korku içindeki hayvan imgelerinin yanı sıra abartılı dişleri ile grotesk devleri ile savaşın dehşet dolu yüzünü yansıtmaktadır (Bkz. Görsel 3.52). Louise Bourgeois'in Atölye 17'de ürettiği hayvan imgesi ise örümcektir (Bkz. Görsel 3.53). Birçok anlamı içinde barındıran örümcek imgesi sanatçının annesini duyumsatır ve şu sözleri ifade eder: "Çünkü en iyi arkadaşım annemdi ve kasıtlı, zeki, sabırlı, yatıştırıcı, makul, zarif, incelikli, vazgeçilmez, temiz ve bir örümcek kadar yararlıydı."²¹⁴



Görsel 3.52. *Joan Miro, "Üç Kız Kardeş", 44,8x32,7 cm, Gravür, 1938 (soldaki).*



Görsel 3.53. *Louise Bourgeois' "Örümcek", 15,1 x 8 cm, Gravür, 1948 (sağdaki).*

²¹⁴ ⁵⁸ https://www.moma.org/s/1b/curated_1b/themes/spiders.html (Erişim tarihi: 11.01.2019)

Avrupalı ve Amerikalı birçok sanatçı Dünya Savaşları'nda ve daha sonrasında fiziksel, ruhsal olarak tanık oldukları yıkım karşısında farklı tepkiler ortaya koymuşlardır. Savaş sonrası değişen güç dengeleri beraberinde Amerika'yı sanat merkezi haline getirirken dönem sanatçıları savaşın yıkıcı etkilerini belgelemenin yanı sıra toplumun yeniden kendini inşa etmesine ön ayak olmuşlardır. 1940 yılında William Hayter'in kurucusu olduğu Atölye 17 gibi, 1950 ve 1960'lı yıllara gelindiğinde de Tamarind Litografi Atölyesi, Landfall Press ve Gemini G.E.L. gibi birçok baskı atölyeleri sanatçıların üretim süreçlerinde önemli katkılar sağlamışlardır.

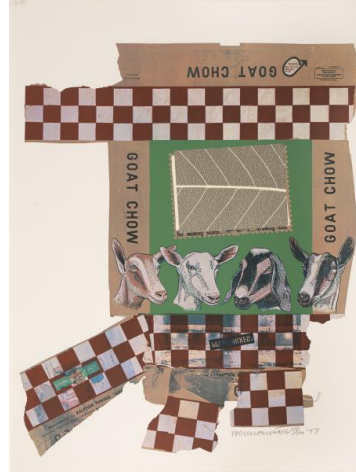
3.1.4. Pop Sanat'ta hayvanın gösterimi

Altmışlı yılların başlarında, Soyut Dışavurumculuğa karşı bir ayaklanmanın sonucu olarak, İngiltere ve Amerika'da Pop Art hareketi ortaya çıkmıştır. Bu yeni tarzda, Soyut Dışavurumcuların ressamca saflığının yerini endüstriyel ve ticari tekniklerin kullanımına bırakmış serigrafi, şablon ve fotoğraf aktarımı ile çağdaş Amerikan kültüründen sıradan görüntüler amorf, soyut formlara tercih edilmiştir. Özellikle Robert Rauschenberg, bu dönemde gerçekleşen verimli sanat etkinliklerinin kilit katılımcılarından biri olmuştur. Andy Warhol, Tom Wesselman ve Roy Lichtenstein gibi diğer önemli isimlerde baskireimlerinde kitle iletişim araçları, teknoloji ve popüler kültürden olan görüntüleri birleştirmişlerdir.

Rauschenberg genel olarak bir Pop sanatçısı olarak görülmesine de Soyut Dışavurumculuk ile Pop sanat arasındaki ayırımın kapatılmasına yardımcı olan, konu ve teknikte yeni olanaklar açan öncü bir figürdü. Sanatçı çalışmalarında araba tekerlekleri, doldurulmuş hayvanlar, yastıklar, yatak örtüleri gibi nesnelere tuvalerinin kenarlarına ve yüzeylerine yapıştırarak farklı bir boyut kazandırmıştır. "Rauschenberg'in teknolojik imgelem ve süreçleri benimsemesi, Soyut Dışavurumculuk sonrası sanat ile sanatın yaşam karakteristiği arasındaki engellerin yıkılmasının bir parçası olmasından kaynaklıdır."²¹⁵ Sanatçı izleyicinin dikkatini daha önce çevresinde fark edilmeyen ilişkilere ve anlamlara odaklamaya yarayan yansımalarından oluşan bir dizi baskiresim portföyleri oluşturmuştur.

²¹⁵Hults, 1996, a.g.k, 810-811.

Bu bağlamda Rauschenberg'in 1977 yılında çağdaş toplumdan alınan görüntülere ve malzemelere olan ilgisini doğrulayan baskıresmi ise altı nüshadan oluşan “Yemek Çantaları” adlı serigrafik tekniği ile ürettiği çalışması bunlardan biridir. Sanatçı, bu seride damalı motiflerinden oluşan köpek ve kedi mama markası Purina'nın²¹⁶ üç boyutlu çantalarını temel motif olarak kullanmıştır. Katlama yerleri belli olan torbaların sadece düzleştirilerek oluşturduğu foto serigrafinin üzerine domuz, tavşan, keçi, maymun gibi hayvanların portrelerini aktararak sıradan görüntülerle yüzey organizasyonu yaratmaya çalışan sanatçı yaprak, sandal, uydu ve traktör gibi nesnelere insan varlığını hissettiren ve birbirine yabancı bu öğelerin birleşimiyle hayvan katliamlarına dikkat çekmek istemiştir (Bkz. Görsel 3.54). Rauschenberg'in resimsel unsurların yanı sıra yazıların kullanımıyla ilan panolarını da çağrıştıran serisi “fantezi ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorgulamak için hem gerçek hem de imgeseldir. Öyle ki buzağıyı savunmasız ve tek başına modern çiftçilik uygulamalarının kurbanı olarak göstermiştir.”²¹⁷ (Bkz. Görsel 3.55).



Görsel 3.54. Robert Rauschenberg, 'Yem Çantaları serisinden “Keçi Yemi”’, 48x36 cm, Kumaş üzeri Serigrafik, 1977 (soldaki).



Görsel 3.55. Robert Rauschenberg, 'Yem Çantaları serisinden “Buzağı Yemi”’, 48x36 cm, Kumaş üzeri Serigrafik, 1977 (sağdaki).

²¹⁶ ⁵⁹Ralston Purina Company: Eski Amerikan tahıl, paketlenmiş gıda, evcil hayvan yemi üreticisi. <https://www.britannica.com/topic/Ralston-Purina-Company> (Erişim tarihi: 17.12.2020)

²¹⁷Bland, 2016, a.g.k., 14.

Arthur Danto'nun ifade ettiği gibi: "Sanatın Sonu'nun dayandığı savlardan biri sanatla gerçekliğin bazı durumlarda birbirinden ayırt edilemez olmasından yola çıkıyordu."²¹⁸ Bu anlamda 1964 yılında New York'da bulunan Bianchini Galerisi'nin içinde küçük bir süpermarket ortamı oluşturularak Roy Lichtenstein, Andy Warhol gibi birçok Pop Art sanatçının eserleri plastik ve gerçek yiyeceklerle birlikte sergilemişlerdir. Sergide, Lichtenstein kâğıtdan yapılmış bir alışveriş çantası üzerine yemek için hazır bir hindinin serigrafî baskısının yer aldığı yaklaşık yüz yirmi beş baskiresmini (Bkz. Görsel 3.56) 12 dolardan satışa sunmuştur. "Warhol bir aşama daha ileri giderek imzalı 'otantik' Campbell's çorba kutularını 18 dolara satmıştır."²¹⁹ Sergide yer alan sanatçılar, sanatsal tavırları ile ticaret ve sanat eseri arasındaki ilişkiyi ironik bir biçimde kullanarak akılları bulanık hale getirmişlerdir. Sanatın ne olup ne olmadığı konusunda ki soruları gündeme getirmiş ve galeri mekânını şaşırtıcı bir gösteri alanına dönüştürmüşlerdir (Bkz. Görsel 3.57).



Görsel 3.56. Roy Lichtenstein, "Hindi Alışveriş Çantası", 50x43 cm, Serigrafî, 1964 (soldaki).



Görsel 3.57. Bianchini Galerisi, sergiden görüntü (sağdaki).

Gerçekçilik ve soyutlama arasındaki ilişkiyi geometrik ilkelerle dönüştüren Roy Lichtenstein 1973 yılına tarihlenen baskiresimleri ile Picasso'nun litografi serisine (Bkz.

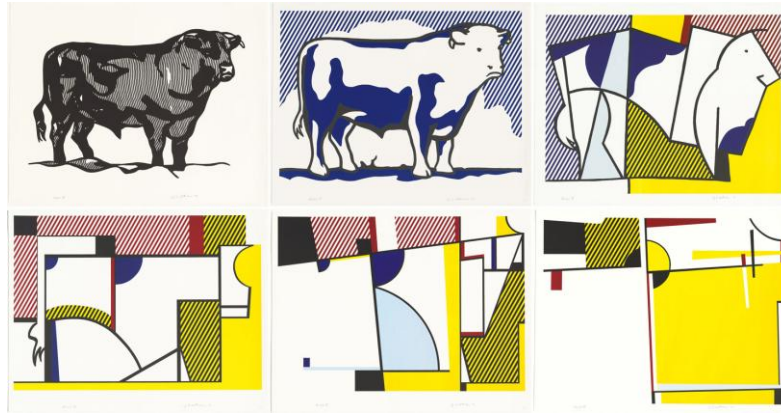
²¹⁸ Danto, 2015, a.g.k., 58.

²¹⁹ ⁶⁰ <https://veritybairdblog.wordpress.com/2018/01/02/warhols-american-supermarket/> (Erişim tarihi: 08.12.2020)

Görsel 3.1) farklı bir bakış açısıyla atıfta bulunur. Gerçek görüntüsünden ayıklanarak minimalist sona ulaşan Lichtenstein boğa imgesine ilk olarak kolaj tasarımlarla başlar (Bkz. Görsel 3.58). Sanatçı farklı baskiresim tekniklerinin kombinasyonu ile oluşturduğu boğa figürünü “temel formlarına ayırır ve her iki seri de sistematik olarak görüntüyü basitleştirir. Böylece geleneksel resim ile güçlü bir şekilde ilişkilendirilen bir hayvanın modernliğini gösterir.”²²⁰ Lichtenstein parlak renk birlikteliğine düz alanların eşlik ettiği baskiresim serisini Gemini GEL atölyesinde oluşturmuş, “obje ve objenin cepheselliğiyle aynı zamanda uzamı da neredeyse soyut bir biçimsel kompozisyon olacak şekilde basitleştirmiştir”²²¹ (Bkz. Görsel 3.59).



Görsel 3.58. Roy Lichtenstein, “Boğa” adlı serisi için kolaj öğelerini bir araya getiriyor.



Görsel 3.59. Roy Lichtenstein, “Boğa I, Linol baskı; Boğa II (1973), Litografi ve linol baskı; Boğa III (1973), Litografi, serigrafi ve linol baskı; Soldan sağa (aşağı): Boğa IV (1973), Litografi, serigrafi ve linol baskı; Boğa V (1973), Litografi, serigrafi ve linol baskı”1973

²²⁰Bland, 2016, **a.g.k.**, 14-15.

²²¹J. Fineberg (2014). *1940'tan günümüze sanat*. (Simber Atay ve Görül Erinç Yılmaz), İstanbul: Karakalem Kitabevi, s.249.

Yirminci yüzyıl sanatında inek denilince hafızalarda beliren görüntü ineğin doğal manzarasından kesin olarak ayrılmasını temsil eden Andy Warhol'un sarı zemin üzerine pembe renklerden oluşan "İnekli Duvar Kâğıdı" (Bkz. Görsel 3.60) adlı serigrafî çalışmasıdır. Yakın arkadaşı Ivan Karp'ın önerisi üzerine inek imgesine odaklanan ve ilk olarak 1966 yılında Newyork'ta Castelli galerisinde bir enstalasyon olarak kurgulayan sanatçı yaklaşık beş yıl sonra farklı renk kullanımı ile aynı seriye devam etmiştir.

Warhol'un "sanat yaşamına bakıldığında, acılar çeken bir deha olmadı, bütün medya araçlarını kendi isteğine göre kullanan bir tür profesyonel sanat menajeri oldu. Yöntemi modern tüketici sanayi toplumunun içindeki gizli mekanizmaları ortaya çıkarttı, derinlemesine çözümlenemelerde görülebilecek bağlantıları gösterdi."²²² Bu bağlamda sanat dünyasının yanı sıra birçok kesimide etkisi altına alacak yapıya sahip olan sanatçı hayvan severler ile birlikte çeşitli projelerde yer almıştır. Warhol kendisi gibi çevre aktivisti olan Ronald ve Frayda Feldman ile ekolojik yıkımlar üzerine gerçekleşen görüşmeden hareketle 1983 yılında "Tehlikedeki Türler" (Bkz. Görsel 3.61) adlı seriyi üretir. Siberya kaplanı, Speyeria callippe kelebeği, orangutan, Grevy zebrası, siyah gergedan, Amerika yaban koyunu, Afrika fili, çam dallarındaki kurbağa, dev panda ve kel kartal gibi yok olmak üzere olan türlere odaklanılan projede sanatçı kendine özgü çarpıcı renk anlayışı ile hayvan imgelerini ünlü starları gibi parlatırken, küresel düzeyde dikkat çekmeyi başarır.



Görsel 3.60. Andy Warhol, Castelli Galerisi, 1966 (soldaki).

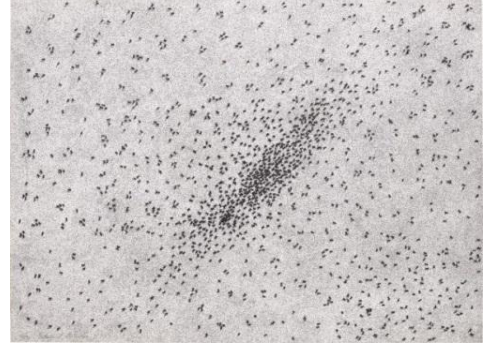


Görsel 3.61. Andy Warhol, "Tehlikedeki Türler" serisinden 'Kel Kartal', 96,5x96,5 cm, 1983 (sağdaki).

²²²Yapı Kredi Yayınları (2001). *Sanatı ve yaşamıyla Andy Warhol*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, s.46.

Kelimelerin ve tipografinin gücünü etkili bir şekilde kullanan Amerikalı sanatçı Edward Ruscha, “Gölge ve Sinekli Sazan” (Bkz. Görsel 3.62) adlı çalışmasını iki aylık burslu davet üzerine gittiği Tamarind Litografi atölyesinde gerçekleştirmiştir. Kelimelerin kendi başlarına birer imge olarak görülmesi fikrini savunan Ruscha’nın sıkça kullandığı bir diğer hayvan ise karınca olmuştur. Şair ve sanat eleştirmeni olan Nicolas Calas’ın 1973 yılında yayımlanan “Gerçeklik ve Paradokslardan” adlı portfoyünde Ruscha’nın “Böcek Eğikliği” (Bkz. Görsel 3.63) adlı eseri için şu sözleri ifade etmiştir:

“Karıncanın bedeni bölümlere ayrılmış olduğundan, biz barok bir atı yaptığımız gibi, kasların duyu yoluyla hareket etmesi izlenemez. Ruscha'nın karıncaları ya merkezi bir aileye yapışır ya da amaçsızca gezinme eğilimindedir. Önceden tanelenmiş bir rotayı izleyen yıldızların aksine, bir sürünün üyeleri kolayca yoldan sapma eğilimindedirler, küçük gruplara katılırlar, onları atlarlar veya aralarındaki tüm iletişim biçimleri karartılmış gibi birbirlerine çarparlar. Her bir böceğin temsil edildiği aşırı gerçekçilik ve son derece kesinlik, onları zihnin kalıpları değiştirmek için yanlış kullanabileceği şeyler ile karıştırmayı imkânsız kılar. Karıncaların küçük toplanmalarını karakterize eden çeşitlilik ve düzensizlik, onları izole eden mekânın biçimsizliğine karşılık gelir. Ruscha'nın baskısı, incelendikten sonra, figür ve zemin arasındaki titreşimli etkileşimlerin bir sayfası olarak yeniden değerlendirilmelidir.”²²³



Görsel 3.62. Edward Ruscha, “Gölge ve Sinekli Sazan”, 34x49 cm, Litografi, 1969 (soldaki).

Görsel 3.63. Edward Ruscha, “Böcek Eğikliği”, 56x76,5 cm, Litografi ve serigrafi, 1973 (sağdaki).

²²³ ⁶¹<https://www.artic.edu/artworks/151432/edward-ruscha-insect-slant-from-realities-and-paradoxes> (Erişim tarihi: 02.09.2020)

3.1.5. Op Art'ta hayvan

1960 sonrası ortaya çıkan akımlardan Op Art algısal soyutlama ve yanılsama yöntemlerine dayalıdır. Özellikle renk ve biçimsel düzenlemelerin temel alındığı kompozisyonlar en önemli unsurları oluşturur. Bu bağlamda “Op Art yapıtı ister hareketli ister sabit olsun ister sık kullanılsın ister kullanılsın, iki ya da üç boyutlu nesnelere aracılığıyla gözün uyarıcılığına ilişkin akıllıca oyunlar oluşturmaktadır.”²²⁴

Akımın önemli temsilcilerinden Fransız sanatçı Victor Vasarely, birbiri ile mücadele halinde olan zebra, kaplan gibi hayvan imgelerinin yer aldığı baskiresimlerinde betimsel öğeleri ortadan kaldırarak geometrik biçimlerle renk ilişkisine dayanan hareketli yapıtlar üretmiştir. Genellikle kontrast renklerin hakim olduğu alanlar da sürekli tekrarlanan kinetik dalgalar aracılığıyla görüntülere ulaşan sanatçının eserleri gözü yanıltarak titreşim ve derinlik duygusunu yaratır (Bkz. Görsel 3.64). Vasarely'in Op art hareketinden yaklaşık otuz yıl öncesinden tasarlamış olduğu önemli çalışmalarından olan “Zebra” (Bkz. Görsel 3.65) adlı eseri sanat kariyeri içinde sürekli tekrarladığı temalar arasındadır. Siyah ve beyaz renk kullanımıyla sanatçı ışık gölge zıtlığının keskin ayrımıyla algısal ikiliğe işaret eder. Birbirine sarmal biçimde dolanan iki zebra figürü arasında belli sınırlar olmadığı için adeta karmaşık hareket yanılsaması yaratırken kalın çizgilerle üst üste binen figürler arasında optik ilüzyonlar ile yapılan hacimsel derinlik beraberinde heykelsi yapıyı ortaya çıkarır.



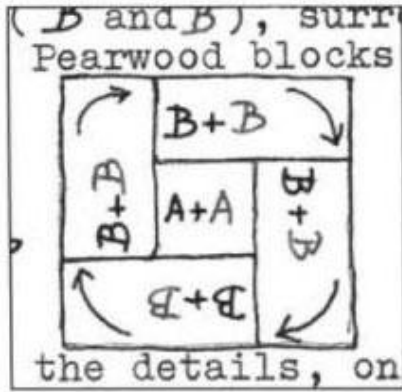
Görsel 3.64. Victor Vasarely, “İki Kaplan”, Serigrafî, 54x76 cm, 1980 (soldaki).



Görsel 3.65. Victor Vasarely, “Zebra”, Pileksiglas üzeri serigrafî, 1965 (sağdaki).

²²⁴Lynton, 2004, a.g.k., 301.

Hollandalı sanatçı Maurits Cornelis Escher'in hayvan imgeleri ise baskiresim yüzeyi üzerindeki çeşitli moazikleşen motifler ile sürekli değişim ve dönüşüm biçimindedir. “Bizi çevreleyen bilinmeyenlerin karşısına yüreklice çıktığımda ve gözlemlerimi değerlendirip çözümlendiğimde kendimi matematik diyarında buldum. Temel bilimler alanında bir eğitimden ve her türlü bilgiden yoksun olsam da çoğu zaman matematikçilerle aramda, sanatçı dostlarımdan daha fazla ortak nokta buluyorum”²²⁵ Diye ifade eden Escher'in döngü halindeki hayvan imgeleri düzenli olarak birim tekrarı ile ya bölünür ya da iç içe kenetlenir. (Bkz. Görsel 3.66). Kertenkeleler ile merkezden dışarı doğru düzenli ve sürekli olarak bölünerek sonsuzluk kavramına ulaşmaya çalışan Escher, “henüz sonsuz değil, ama yine de sürüngen evrenin bir parçası”²²⁶ olarak ifade ettiği çalışmasını şu sözlerle anlatmaya devam eder; “figürleri küçültme işi, saçmalamaya varan bir ölçüye değin sürdürüldü. Başı, kuyruğu ve dört bacağını korumayı sürdürebilen en küçük hayvan yaklaşık 2 milimetre uzunluğundadır”²²⁷ (Bkz. Görsel 3.67).



Görsel 3.66. Maurits Cornelis Escher, “Gitgide Daha Küçük” adlı çalışmasının eskizi, 1956 (soldaki).

Görsel 3.67. Maurits Cornelis Escher, “Gitgide Daha Küçük”, 38x38 cm, Ağaçbaskı, 1956 (sağdaki).

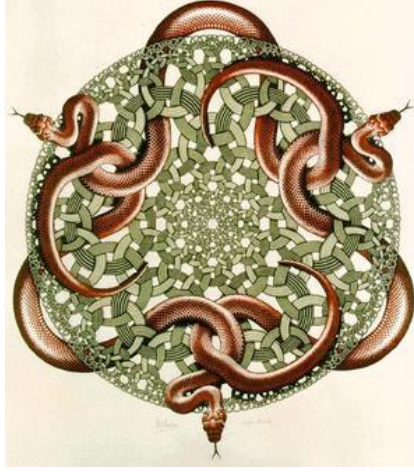
Escher'in “Yılanlar” (Bkz. Görsel 3.68) adlı baskiresmi ise sanatçının ölümünden kısa bir süre önce yaptığı son eseridir. Üç taraflı bir döngü içinde olan yılan sarmalı, iç ve

²²⁵M.C. Escher (2005). *M.C. Escher grafik yapıtları*. (Çev: Zülal Kalkandelen), İstanbul: Remzi Kitabevi, s.6.

²²⁶M. L. Beatty (1992). *Science and humanities*. Volume 13 Number 1, s.19.

²²⁷Escher, 2005, **a.g.k.**, 9.

dış bükey halinde farklı yönlerde tekrar halinde birbirine kenetlenir. Sonsuzluk düşüncesini bu eserinde de vurgulayan Escher'in merkezden dışa doğru gittikçe simetrik yapı alan baskiresimi siyah, yeşil ve kırmızı renklerden oluşur.



Görsel 3.68. Maurits Cornelis Escher, “Yılanlar”, 49,8x44,7 cm, Ağaçbaskı, 1956.

3.1.6. Yeni Dışavurumcu yaklaşımlarda hayvan imgesi

Modernizm akımının bir kolu olarak ortaya çıkan Yeni Dışavurumculuk, 1970’lerde gelişmiş, 1980’lerin ortalarında Amerika ve Batı Avrupa sanat ortamında popüler olmuştur. Antmen’in ifade ettiği gibi;

“Özünde 1960-1980 sürecine damgasını vuran kavramsal temelli yaklaşımlara bir tür tepki olarak değerlendirebileceğimiz bir anlayış vardır: Yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih, gibi bir dizi ‘geri dönüş’, hem modernist sanatın, hem kavramsal eğilimlerin dışladığı birçok geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenilmesine yol açmıştır.”²²⁸

İkinci Dünya Savaşı sırasında Dresden şehrinin yakınında bulunan ve savaşın felaketini altı yaşında iken yaşayan George Baselitz, Ekpresyonizm geleneğinden beslenen ve baş aşağı çevrili eserlerin yaratıcısıdır. Sanatçı, “Kartal” adlı eserinde Almanya’nın hanedanlık sembolü olan kartal imgesini kullanmıştır. Kartal figürü “Charlemagne yönetimindeki Kutsal Roma İmparatorluğu’na kadar uzanan Reichsadler

²²⁸ A. Antmen (2010). *20 yüzyıl batı sanatında akımlar*. 3. Baskı, İstanbul: Sel Yayınları, s.263.

“İmparatorluğun Kartalı” Weimar Cumhuriyeti boyunca kullanılmış ve hatta Naziler tarafından da benimsenmiştir²²⁹ (Bkz. Görsel 3.69).



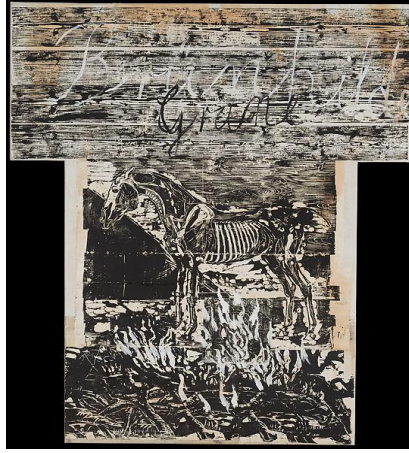
Görsel 3.69. *George Baselitz, "Kartal", 64,7x49,7cm, Gravür, 1982.*

İkinci Dünya savaşına çocukluk yıllarında tanıklık eden Alman sanatçı Anselm Kiefer'in sanatının odağında da yaşadığı coğrafyanın kültürel kimliği ve mitolojileri yer almıştır. Kiefer'in, Nazizmin yıkıcı ideolojilerini sorguladığı büyük resimlerinde çağdaşlarının çığırkırı renklerine göre siyah ve kahverengi renkleri kullanımı ile ölüm ve yanmaktan şiirsel bir dille söz ederek bizi düşünmeye yöneltmiştir.²³⁰ Kiefer'in baskıresminde ilkel biçimde tasvir ettiği hayvan imgesi besteci Richard Wagner'in "The Ring" adlı operasının kapanış sahnesinde İskandinav mitolojisinde ölümsüz olan kadın savaşçı Brünnhilde'nin, oyunun kahramanlarından Siegfried'in cenaze ateşine doğru sürdüğü iskelet görünümündeki atı Grane'dir (Bkz. Görsel 3.70). Kiefer, Wagner'in eserinden ilham alarak tasvir ettiği "Grane" adlı baskıresminde Almanya'nın yakın tarihini sorgular. Özellikle ölüm ve yaşam döngüsünü, geleneksel ağaçbaskı tekniğini cesurca kullanımı ile birlikte toprak, hasır ve saç gibi organik materyaller kullanarak ortaya koyan

²²⁹ ⁶²<https://fineartmultiple.com/blog/georg-baselitz-eagle-masterpiece/> (Erişim tarihi: 02.09.2020)

²³⁰ a.g.k., 346.

sanatçının büyük ölçekli eserlerindeki “Kırık yüzeyler, Kiefer’in tarihin anayurduna bıraktığı kalıcı yara izlerini gösterdiği bilinçlilik katmanlarını ortaya çıkarırlar.”²³¹



Görsel 3.70. Anselm Kiefer, “Grane”, 277,1x250,3 cm, Keten bez üzeri boya ve kolaj ilaveli ağaçbaskı, 1980-83.

Döneminin önemli isimleri Baselitz ve Kiefer Alman agresifliğinin yanı sıra Alman sadomaşızminin-dialektiğini tercüme etmişler²³² çocukluk yıllarında tanık oldukları savaşların yarattığı tahribatı baskiresimlerindeki hayvan imgeleri ile yaşadıkları çağa güncellemişlerdir.

3.2. Amerika Ve Batı Avrupalı Baskiresim Sanatçılarının Hayvan İmgesine Yaklaşımı

20. yüzyılın ilk yarısından itibaren Avrupa’da yaşanan iki savaş ve sonrasında politik baskılar birçok Avrupalı sanatçının Amerika’ya göç etmesine neden olmuştur. Bu sanatçılar avant-gard sanat anlayışları ile Amerikan sanatını yeniden şekillendirmiş Paris’ten sonra New York’u dünya sanatının merkezi haline getirmişlerdir. Amerika’nın 1930’larda yaşadığı buhran ülke ekonomisini derinden etkilemiş fakat bu olumsuzlukları hafifletmek için Federal Sanat Projesi birçok sanatçıya istihdam ortamı sağlamıştır. 1935 yılından itibaren başlayan 1943’e kadar devam eden proje içinde yer alan sanatçılar Amerika’nın

²³¹ ⁶³C. Ötgün (2008). Sanatın şiddeti ve sınırları. *Ankara: Gazi Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi Cilt 1, Sayı 1, 90-103.* <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192619> (Erişim tarihi: 21.12.2020)

²³²D.Kuspit (1995). *Signs of psyche in modern and postmodern art ; ‘mourning and melancholia in German neo-expressionism, the representation of German subjectivity.* USA: Cambridge University Press. s.227.

sıkıntılarla dolu bu dönemini çeşitli baskiresim yapıtlarıyla tarihi bir belge olarak aktarmışlardır.

Avrupa'da ise Birinci Dünya Savaşı'nın izleri silinmeden 1936 yılında İspanya İç Savaşı'nın patlaklık vermiş olması toplumsal endişeleri de beraberinde getirmiş, Salvador Dali, Pablo Picasso ve Joan Miro ülkelerinde yaşanan bu yıkım ve vahşeti hayvan imgelerinin de yer aldığı baskiresim eserlerinde protesto etmişlerdir. Avrupa'da, özellikle Paris'te bulunan büyük baskı atölyeleri birçok sanatçının baskiresim üretimleri için işbirlik halinde olmuşlardır. Özellikle "1940'tan 1950'lere kadar Picasso, Parisli ünlü matbaacı Mourlot ile verimli bir ilişki kurmuş bunun sonucunda dünya çapında litografinin gelişmesine büyük katkılar sağlamıştır."²³³

İngiliz sanatçı Stanley William Hayter, İkinci Dünya Savaşı'ndan dolayı Atölye 17'yi (1940-1955) New York'a taşımak zorunda kalmıştır. Hatta İspanya Savaşı'nın insanlık dışı yıkımından esinlenerek bir dizi gravür serisini gerçekleştirmiştir (Bkz. Görsel 3.43). Hayter'in baskiresimlerindeki özgün teknik yaklaşımı ile biçimlenen atölye anlayışı Avrupa'dan göç eden veya sürülen birçok sanatçının yanı sıra Amerikalı sanatçıları da baskiresim çalışmalarını bir arada sürdürdüğü ortak alana dönüştürmüştür.

Amerika'da birbiri ardına yaşanan bu gelişmeler baskiresmin popülaritesini artırmış, Universal Limited Art Editions, Tamarind Lithography Workshop, Landfall Press, SOLO Press, Derriere L'Etoile Studios, Hollander's Workshop, ve Gemini G.E.L. gibi baskı atölyelerinin kurulmasının alt zeminini oluşturmuştur. Bahsi geçen baskı atölyelerinin kurulması ile birçok sanatçı geleneksel baskiresim anlayışından çıkmış farklı disiplinlerin bir arada kullanarak deneysel arayışlara doğru yönelmiştir. Özellikle Pop Sanatı'nın önemli temsilcilerinden "Andy Warhol'un 1964 yılında yaptığı Brillo Kutuları ve 1966 yılında yaptığı İnekli Duvar Kâğıdı adlı serigrafî çalışmaları, sanatçıların sınırlı sayıda ve çerçeve içinde sunulan baskı geleneklerinin ötesine geçeceğinin erken bir göstergesi olmuştur"²³⁴ (Bkz. Görsel 3.60).

²³³ S. Tallman (1996). *The contemporary print*. London: Thames and Hudson Ltd, s.25-26.

²³⁴ P. Coldwell (2010). *Printmaking: a contemporary perspective*. London, Black Dog Pub, s.137.

1980’li yıllardan itibaren baskiresmin malzeme çeşitliliği anlatım biçimlerindeki yenilikçi teknik yaklaşımıyla birlikte sınırlı edisyon mantığı terk edilmiştir. Böylece, bir zamanlar baskıyı tanımlayan sınırlar bulanıklaşmaya başlamış, tüm bu yeniliklerde beraberinde “Baskı nedir?” sorusunu gündeme taşımıştır. Baskiresimlerde kalıp kullanma mantığı devam etmiş fakat dijital teknolojinin gelişmesi ile çerçevenerek galerilere asılma yöntemi terkedilmeye başlamıştır. Hayvan imgelerinde yer aldığı büyük boyutlu baskiresimler kamusal alanlara taşınmış özgün bir yaklaşımla sergilenmeye başlanmıştır.

Baskiresim sanatçıları yaşadıkları çağın gereği, baskiresmin geleneksel kullanımının dışında birçok teknik yenilikleri ve çeşitliliği ile hayvan imgelerini zengin bir dille yansıtmaya çalışmışlardır. Geleneksel bakış açısının esneklik kazandığı baskiresim; dijital baskı, iç ve dış mekân yerleştirmeleri birçok yeni yaklaşımla sanatçılara radikal biçimde kendini ifade etme fırsatı sağlamıştır. Ayrıca hayvan imgelerinin yer aldığı eserlerle izleyicinin deneyimleme sürecinde yeni bir ilişki yaratmıştır. Bu bağlamda Barbara Kruger, Kara Walker, Kiki Smith, Blek le Rat Banksy, John Hitchcock, Regina Silveira gibi sanatçılar çağın problemlerini, sosyo-politik olumsuzlukları adeta muhalif bir alan yaratarak hayvan figürlerinin yer aldığı çağdaş yaklaşımlı baskiresimleri ile eylem haline dönüştürmüşlerdir.

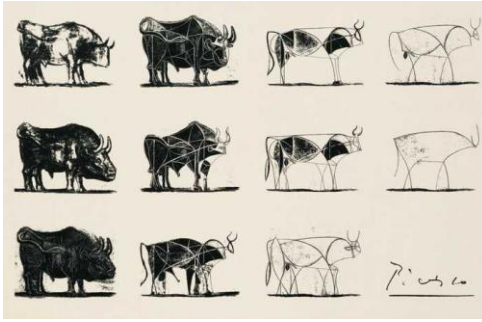
3.2.1. Pablo Picasso

Pablo Picasso, 1945 yılında Fernand Mourlot’un Paris’te bulunan atölyesinde boğa imgesini oldukça farklı ardışık görüntüler içinde saf biçimsel örneğini oluşturmuştur (Bkz. Görsel 3.71). Başlangıçta gerçekçi olarak başlayıp sonuç olarak yapı bozucu tavırla sanatçının dehasal gücünü ortaya koyduğu serinin son parçasında sadece geriye kalan kavisli boynuzları olan tek çizgi biçimli figürüdür. Picasso boğanın gerçekçi bir temsiliyle baskiresmine başlamış ve bu formu çarpıcı bir sadeleştirilmesiyle bitirmiştir. Sanatçı, Mourlot atölyesi çalışanlarını dahi şaşkınlığa uğratmış öyle ki atölye çalışanları: “Şu Picasso! Normalde başlaması gereken yerde bitirdi”²³⁵ Sözlerini ifade etmişlerdir. İspanyol halkının yanı sıra sanatçının kendisinin de bir temsili olan boğa imgesinin on bir

²³⁵ a.g.k, 78.

farklı şematik sunumun olduğu baskiresimde, cinsel organının kısmen de olsa görülmesi oldukça dikkat çekicidir.²³⁶

Picasso yaşadığı süre boyunca kendi ülkesinin iç savaşından Kore Savaşı'na kadar birçok savaşa tanıklık ederken, Bask köyü Guernica'nın bombalanmasına kadar apolitik bir tavır sergilemiştir. Guernica'da birçok masum insanın ölmesi sanata bakış açısının değişmesine neden olurken, Picasso ısrarla “Ölüme karşı yaşamı savunuyorum. Savaşa karşı barışı savunuyorum” sözlerini ifade etmiştir. Güvercinlere eserlerinde sıkça yer veren sanatçı, çağdaşı Henri Matisse'in hediye ettiği güvercini model alarak 1946 yılına tarihlenen “Güvercin” (Bkz. Görsel 3.72) adlı baskiresmini gerçekleştirmiş ve bu eser Dünya Barış Kongresi'nde barış amblemi olarak tarihe geçmiştir. Picasso, ilerleyen zamanlarda Avrupa konferansları için güvercin imgesinin yer aldığı çizimlerinin daha da minimalist versiyonlarını gerçekleştirmiştir.



Görsel 3.71. Pablo Picasso, “Boğa Serisi”, Litografi, 1945 (soldaki).

Görsel 3.72. Pablo Picasso, “Güvercin” 56,7x76 cm, Litografi, 1949 (sağdaki).

3.2.2. Andy Warhol

Andy Warhol 1986 yılında, doğa koruma uzmanı Doktor Kurt Benirschke ile birlikte Kaliforniya kondoru, nehir yunusu, fare, armadillo, vahşi at, dişi Douc Langur ve bebeği, dev pekar, okapi, Sumatra gergedanı, Sommerring ceylanı ve Galapagos kaplumbağası gibi nesli tükenmekte olan hayvan türlerinin yer alacağı bir kitabı yayınlama kararı alırlar. Bilim ve sanat birlikteliğinin bir yansıması olan bu projenin amacı okuyucuyu görsel ve yazılı metinlerle harekete geçirip farkındalık yaratmaktır. “Nesli Tükenmekte Olan Türler” adlı

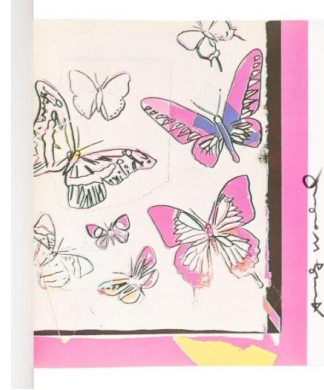
²³⁶Wye, 2010, a.g.k, 77.

kitap on beş bölümden oluşurken Benirschke'nin bahsi geçen hayvan türlerinin ekolojik yaşam yerleri ve nasıl barınıp yaşamlarını devam ettirdiklerini anlattığı metinlere Warhol'un blok renk tasarımıyla oluşturduğu serigrafik baskıları eşlik eder (Bkz. Görsel 3.73 ve Görsel 3.74.) ve kitabın önsözünde ise şu ifadeler yer alır:

“Tüm hayvan türlerinin trajik ve kalıcı kaybının neslinin tükenmesi herkes için endişe verici olmalıdır. Bu endişe ve daha fazla hayvanın kaybını önlemek için harekete geçme arzusu, sanat bilimi arasında alışılmadık bir iş birliğine neden oldu. Sonuç, sanatçı ve bilim adamının başkalarını harekete geçmeleri için bilgilendirme ve ilham verme çabalarını birleştirdiği bu güzel cilttir. Andy Warhol, özellikle bu kitap için dünyadaki en çok tehlike altındaki hayvanların baskılarını (kolaj üzerine serigrafik) yarattı. Andy Warhol, popüler kültürün son derece yenilikçi portreleri ve temsilleriyle tanınan, günümüzün en yaratıcı sanatçılarından biridir. 1983 yılında Warhol, Nesli Tükenmekte Olan Türlerin 10 baskıdan oluşan bir dizisinde hayvanlara olan sevgisini ve çevreye duyduğu ilgiyi dile getirdi. Bu cilt için 16 yeni baskı oluşturarak bu konuya geri döndü. Bu büyüleyici ve çarpıcı tasvirlerin, okuyucuları daha fazla türün kaybına karşı bu önemli mücadelede kendi yeteneklerini birleştirmeye teşvik edeceği umulmaktadır.”²³⁷



Görsel 3.73. Andy Warhol, “Nesli Tükenmekte Olan Türler” adlı kitaptan ‘Douc Langur’”, s.64, 1986 (soldaki).



Görsel 3.74. Andy Warhol, “Nesli Tükenmekte Olan Türler” adlı kitaptan ‘Kelebekler’”, s.64, 1986 (sağdaki).

Warhol'un dünyanın dört bir yanında sergilenen portföyü sanatçı tarafından da birçok doğal çevre koruma vakıflarına hediye edilir. Sanatçının deyimiyle “makyajlı hayvanları”

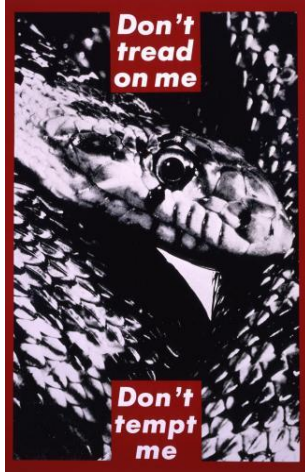
²³⁷A. Warhol and K. Benirschke (1986). *Vanishing animals*. New Jersey: Springer Verlag, s.1.

yaşamı boyunca “Brillo kutuları” ve “Marilyn” gibi üne ulaşır ve hatta türlerden Kel Kartal bu proje sayesinde 2007 yılında yok olan türler listesinden çıkarılır.

3.2.3. Barbara Kruger

Amerikalı Sanatçı Barbara Kruger, hayvan imgelerinin aracılığı ile cinsiyet, ırk, tüketim, kimlik gibi konular hakkında eleştirel mesajlar veren döneminin önemli sanatçılarından biridir. Sanatçının baskıresimlerinde özellikle kırmızı, siyah renk kullanımı beraberinde metin ve resim dialektiği üretim sürecine eşlik eder. Kruger’in tarihten referans olarak aldığı Benjamin Franklin’in sekiz ayrı parçaya bölünen “Katıl ya da öl” (Bkz. Görsel 2.61) adlı çalışmasının yanı sıra Dürer’in “Yaratılış” (Bkz. Görsel 2.18) adlı baskıresminde Âdem ve Havva’yı baştan çıkaran yılan figürü, sanatçımında kullandığı hayvan imgelerinden biridir. Kruger, baskıresminde kırmızı alt fon üzerine okunaklı beyaz renkteki ‘futura bold italik’ yazı karakteri ile “Üzerime Basma/ Beni Ayartma” sözcükleri ile iki uyarı sinyali veren, neredeyse tüm kültürlerde ortak bir sembolik anlamı olan yılan imgesi ile ironik bir sahne yaratmıştır. Yılmaz’ında ifade ettiği gibi; “Birtakım tarihsel göndermeleri olmakla birlikte, bu yazıların dikkat ettiği asıl şey, tüketim ve eğlence duygusunu sürekli körükleyen medyanın ikiyüzlülüğüdür.”²³⁸ Benzersiz dalgalı hareket biçimleri ve alışılmadık görüntüsü ile izleyende tikslenme duygusu uyandıran yılan, Kruger’in baskıresminde gövdesi sarmal biçimde başına dolanan siyah beyaz renklerin birlikteliği ile sunulmuştur (Bkz. Görsel 3.75). Savunmasız bir maymunun görüntüsü ile ve “Her kuruşuna değer” yazısının keskin karşıtlığı ile küresel sorunlardan biri olan hayvan deneylerini eleştiren Kruger, vinil üzerine alınan büyük ölçekli baskıresminde sosyal normları alt üst ederek izleyeni düşünsel zemine taşır (Bkz. Görsel 3.76).

²³⁸ Yılmaz, 2013, a.g.k., 394.



Görsel 3.75. Barbara Kruger, “Bana Basma/Beni kışkırtma”, 140x92 cm, Vinil üzerine serigrafi, 1990 (soldaki).



Görsel 3.76. Barbara Kruger, “Her Kuruşuna Değer”, 461,5x280 cm, Vinil üzerine serigrafi,1987 (sağdaki).

3.2.4. Kara Walker

Afrika kökenli olan Kara Elizabeth Walker, kâğıtları keserek oluşturduğu büyük boyuttaki silüetlerinde, iç savaş sonrası Amerika'nın güneyindeki kölelere uygulanan kötü muamelenin ve ırksal kimlik üzerindeki devam eden tarihsel etkisini şimdiki zaman içerisinde sorunsallaştırır. Walker, Abraham Lincoln tarafından 1863 yılında yayımlanan kurtuluş bildirgesinde, köleliğin kaldırılması ile ilgili tutarsız tavrını eleştiren baskıresminde dramatik sahnelerde birçok tarihsel sürece izleyeni odaklar. Sanatçının belleklerdeki içeriği sorgulatan olay örüntüsündeki hayvan imgesi, siyah fon üzerindeki beyaz kuğulardır. Walker'ın kuğu imgesini sıkça kullanmasının kaynağı ise Yunan mitolojisinde Zeus'un kuğuya dönüşerek kadınlarla olan birlikteliğinin anlatıldığı Leda adlı hikâyesidir. Sanatçının anlatısında yer bulan kuğular, boyunlarına insan kafaları bağlı antropomorfik bedenler içinde, erkeksi saldırganlıkla kadın figürlere tecavüz ederken ya da tam tersi bir kadın tarafından okşanan müstehcen sahnelerle adeta izleyeni provake ederler. Walker, yirmi yedi serigrafi baskıdan oluşan “Özgürleşme yaklaşımı” adlı sıra dışı mekân yerleştirmesinde kullandığı hayvan metaforu ile tarihsel hafızaya değinmektedir. Sanatçı siyahî kadın kölelerin beyaz sahipleri tarafından geçmişte uğradığı istismarları, iç içe geçen anarşik görüntüler aracılığıyla belleklerde taze tutmak istemiştir. Walker, efendi-köle gibi ırksal indirgemeci ve dengesiz güç dağılımlarını güçlü bir dille anlatımı daha güçlü hale

dönüştürmüştür. Öte yandan da köleliğe karşı duruş sergileyenlerin aslında bu fikirde olmadığını aksine ırkçı tutumlarının devam ettiğini yansıtmıştır (Bkz. Görsel 3.77). Walker'ın bir diğer çalışması olan "Kümesin Anahtarları" adlı baskiresminde ise abartılı yüz hatlarına sahip siyah silüet halindeki kız çocuğu bir tavuğun (muhtemelen çalıntı) bedeninden kopmuş kafasını elinde tutarken diğer elinde ise bir anahtar döndürürken betimlemiştir (Bkz. Görsel 3.78). Sanatçı siyah insanların köle olarak görüldükleri dönem içerisinde ucuz ve kolay bulabildikleri yiyecek kaynağı olan tavukla Amerika'nın sömürgeci tarihine atıfta bulunmuştur.



Görsel 3.77. Kara Elizabeth Walker, "Kurtuluş Yaklaşımı", (Detay), Carnegie Sanat Müzesi, Pittsburgh, 1999.



Görsel 3.78. Kara Elizabeth Walker, "Kümesin Anahtarları", Linol baskı, 117,5x15,4 cm, 1997.

3.2.5. Kiki Smith

1990'lı yılların başından itibaren kuşlardan başlayarak hayvanların dünyasını sanatının her aşamasına dâhil eden Kiki Smith'in yapıtları, daha çok bireysel yaklaşımlı olup izleyenle eser arasında duygusal bir bağ kurmaya davet eder. "Bir zamanlar St. Vincent ve Grenadinler'deki Bequia Adası'nda küçük teknelerden balina avladıkları ve keçilerin katledildiği yerdeydim. Hatta organların fotoğraflarını çektim ve çizimlerini yaptım" diye ifade eden Smith'in sanatının ana kaynağını yaşam-ölüm, ruh-beden, kültür ve doğa gibi ikilemler oluşturmaktadır. Smith'in hayvan imgelerini oldukça ayrıntılı ele aldığı ve ölümlerle birlikte başkalaşan bedenlerin beyaz fon üzerindeki baskiresim yapıtları erken dönem örneklerindedir. Bu anlamda, "Carnegie Müzesi Doğa Tarihi", koleksiyonlarındaki örneklerden sonra yaptığı "Beyaz Memeliler", adeta doğa tarafından

tasarlanan tavşanlar, sincaplar, erminler gibi Arktik bölgesinin karlı ortamlarına uyum sağlayan albino hayvanlardır”²³⁹ (Bkz. Görsel 3.79). “Ginzer” (Bkz. Görsel 3.80) adlı baskiresimde kas katı kesilmiş olan bir heykeli anımsatan kedi figürü ise Smith’in ölen evcil hayvanının tasviridir. Kedinin cansız bedenini baskı kalıbına yerleştirdikten sonra doğrudan kalıbını alarak oluşturan sanatçının, kedisinin gözleri ise hala canlı ve avına bakıyormuş gibi görünür.



Görsel 3.79. Kiki Smith, “Beyaz Memeliler”, 79,9x45,4cm, Gravür,1998 (soldaki).



Görsel 3.80. Kiki Smith, “Ginzer” 18x24 cm, Gravür, 2000 (sağdaki).

3.2.6. Blek le Rat

Sokak sanatının öncü isimlerinden Fransız sanatçı Blek le Rat, ‘Son asiler’ ve ‘özgürce yaşayan tek kentli hayvan’ olarak tanımladığı²⁴⁰ fare imgesini ikonik hale dönüştürmüştür. Sanatçının erken dönem işlerinden olan küçük siyah fareleri ilk olarak Paris’in 14. Bölgesinin duvarlarında görülmüş yıllar içinde adeta imzası haline dönüşmüştür (Bkz. Görsel 3.81). Sokak sanatını tıpkı bir veba gibi hızla yayan²⁴¹ fare olarak niteleyen sanatçı eleştirilerle dolu şu sözleri ifade etmiştir:

“35 yıl önce insanlar farelerden korkuyorlardı ve farelerden nefret ediyorlardı. İnsanların bana “Neden fareler?” Sorusunu sorduğunu hatırlıyorum. Farelerden nefret ediyoruz, kuşlar veya köpekler gibi farklı hayvanları boyamalısınız. İnsanların bugün farelere karşı tavrı gerçekten farklı, fareleri şimdi sevdiklerini ve şehirlerdeki farelerin yaşam konseptini geliştirmemi

²³⁹S. Suzuki (2011). *What is a print*. Newyork: Museum of Modern Art, s.70.

²⁴⁰P. Nguyen and S. MacKenzie (2010). *Beyond the street: the 100 leading figures in urban art*. Berlin: Gestalten, s.256.

²⁴¹⁶⁶⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Blek_le_Rat#cite_note-swindle-4 (Erişim tarihi: 27.03.2019)

istediğini varsayıyorum. Bu küçük vahşi hayvanın insanlara daha aşına ve kabul edilebilir hale gelmeside komik.”²⁴²

Banksy’inde dâhil olduğu birçok sanatçıya ilham veren Blek le Rat’ın apolitik yaklaşımli sanatı, son dönem çalışmalarında oldukça farklı boyuta bir geçmiştir. Paris’te yaşayan yoksul ve yalnız bireyleri ele alan sanatçının imzası haline dönüşen fare imgesinin dışında farklı hayvan imgelerinin de eşlik ettiği görüntülerle, sokak sanatının sonucu olarak izleyenin yaşamsal düzlemine görsel bir öneri sunarak sosyal sorunlarla yüzleşmesini sağlamıştır (Bkz. Görsel 3.82).



Görsel 3.81. *Blek le Rat, "Fareler", Stencil Baskı, 1981 (soldaki).*

Görsel 3.82. *Blek le Rat, "İsimsiz", Stencil Baskı, 2008 (sağdaki).*

3.2.7. Banksy

Sokak sanatının önemli isimlerinden Banksy, hayvan hakları savunucusu, çevreci ve savaş karşıtı antikapitalist bir isimdir. Gerçek kimliği halen bilinmeyen sanatçı düzene olan karşı tutumunu stencil tekniği ile dünyanın dört bir yanındaki birçok mekâna muammalarla dolu hicivsel yorumlarla üretilen baskiresimleri aracılığıyla kişisel tarihine izler bırakır. Banksy, 2004 yılına dayanan “Barkotlu kaplan” (Bkz. Görsel 3.83) adlı baskiresminde aşırı tüketimin ve kapitalizmin sembolü olan barkotu tekerlekleri olan kafes biçimine dönüştürmüş, kafesten kaçan kaplan imgesi ile vahşi hayvanların kaçak avlanmasına ve yasadışı yollarla gerçekleşen hayvan ticaretine dikkat çekmek istemiştir. 2010 yılında aynı baskiresmini farklı bir mekâna yeniden çizen sanatçının eseri yapıldığı duvardan sökülerek açık artırma yoluyla oldukça yüksek miktarlara satılmıştır. Duvar gerillası olarak da anılan

²⁴² ⁶⁵ <https://streetartnews.net/2017/03/artist-interview-blek-le-rat.html> (Erişim tarihi: 22.07.2019)

sanatçı, gagasında zeytin dalı tutan ve göğsünde kırmızı bir hedef işareti olan çelik yelek giysili barış güvercini de İsrail ile Filistin'i ayıran Batı Şeria duvarı üzerine gerçekleştirdiği siyasi mesaj içeren yapıtıdır (Bkz. Görsel 3.84).



Görsel 3.83. Banksy, “Barkotlu Kaplan”, Stencil Baskı, 2004 (soldaki).

Görsel 3.84. Banksy, “Zırhlı Barış Güvercini”, Stencil Baskı, 2007 (sağdaki).

3.2.8. John Hitchcock

Amerika, Oklahoma Wichita'nın, Komançi adlı kabile topraklarında büyüyen John Hitchcock, kültürel kimlik, asimilasyon, yer değiştirme, aidiyet, tarih gibi kavramlar üzerinden Amerika'nın ırkçı politik yaklaşımını eleştirel biçimde ele alır. 1839 yılında Amerikan yerlilerine karşı savaşmak için kurulan ve en büyük askeri üslerden biri olan Fort Sill'e yakın yaşayan sanatçı, baskiresimlerinde bufalo, kurt, domuz, geyik gibi hayvanların kafatasları ile tank ve helikopter gibi sürekli tekrar eden imgeleri ele almaktadır. Sanatçı, bu imgelerle tanık olduğu yakın tarihi yansıtmaktadır. Geleneksel yöntemlerle kâğıt, keçe ve yapay deri üzerine uyguladığı serigrafi baskılarını, çeşitli mekanların içine ve dışına düzenlemelerini gerçekleştirmektedir. Sanatçı, yaşadığı coğrafyaya ait hayvan türleri ile savaş makinelerini bir arada kullanarak savaşın travmatik ve şiddet dolu geçmişine gönderme yapmaktadır. “Merkez Üssü” (Bkz. Görsel 3.85) adlı baskiresminde siyah keçe üzerine gümüş boya ile serigrafi baskısını gerçekleştiren Hitchcock, baskiresmin merkezinden dışarıya doğru bufalo, geyik kafataslarının birlikteliği ve tankların çeşitli biçimde yer aldığı farklı mekan yerleştirmesini “İspanyolların batı yarımküre'ye girişini takiben, Komançi ve diğer gruplar arasında savaşta ve direnişte önemli rol oynayan bir atın

başı”²⁴³, geyik ve bufalo kafatasının yer aldığı üç bayrak eşlik etmektedir. “Koruyucular” (Bkz. Görsel 3.86) adlı çalışmasında ise kâğıtlarla yapmış olduğu üç boyutlu bizon kafataslarını, standart yerleştirme pratiğini öteleyen bir tavırla, Amerikan ovalarının coğrafik yapısını çağrıştıran yapay deriler üzerine konumlandırmıştır. Sanatçı, özgün biçimde yaptığı yorumlamaları ile eleştirel bir söylemle sosyal ve politik göndermelerini yinelemektedir.



Görsel 3.85. John Hitchcock, “Merkez Üssü”, 14x14 fit, Serigrafi, 2011 (soldaki).
Görsel 3.86. John Hitchcock, “Koruyucular”, Değişken boyut, Serigrafi, 2016 (sağdaki).

3.2.9. Regina Silveira

Latin Amerikalı sanatçı Regina Silveira'nın mekânsal algı oyunlarında, aracı bir metafor görevi üstlenen hayvan imgeleri, içinde birçok sosyal ve politik anlamları barındırır. Sanatçı geçmişe ait imgeleri melankolik olarak hatırlamanın ötesinde devinen hayvan figürleri ile izleyenin bellek süzgecinden geçirerek mekânsal ve zamansallık ilintisi kurar. Silveria'nın gerilim dolu atmosfer içinde çoğalan hayvan imgeleri, istila duysunu aşkınlaştırıcı çoklu bir deneyim ortamı oluşturarak izleyeni algısal zemine taşıırken sürrealist tavrı ile mekânsal perspektif yaklaşımı içinde düşünümsel sürece işaret eder. Sanatçının baskiresimlerindeki ilizyon sahneleri, karmaşalarla dolu modern dünyanın yansıması olan baskılayıcı mekân olgusuyla, geçmiş olaylarla gelecek arasında bir bağ kurar. Bu anlamda İncil'de yer alan kurbağa ve basının anlatıldığı metin, sanatçının tanık olduğu yolsuzluklar ve savaş gibi sosyopolitik olaylara meydan okuyan anlatımına kaynaklık eder. 2016 yılına tarihlenen “Amfibi” (Bkz. Görsel 3.87) adlı çalışmasında beyaz

²⁴³ ⁶⁶ <https://www.hybridpress.net/publications> (Erişim tarihi: 11.01.2019)

zemin üzerinde çeşitli boylardaki amfibiler, Newyork'ta bulunan Alexander Gray galerisinin tavan kısmından zeminin ortasındaki metal bir ızgaraya doğru akıntıya kapılmış halde tasarlanmıştır. “Yıldızlı bir ızgara tarafından yeraltı dünyasına çekilen kurbağa kütlesi, insanların zenginlik veya güç vaatleriyle motive edildiğinde, siyasi sistemlere gömülü bir yozlaşmayı çağırıştırır.”²⁴⁴ Silveria'nın “Harika Dünya” (Bkz. Görsel 3.88) adlı baskiresminde ise “Mısır'a kaçış”ın ikonografik anlatımındaki on belanın anlatıldığı olay örüntüsündeki hayvanların devasal boyutta ve oldukça şaşırtıcı bir mekân yerleştirmesidir. Günümüz dünyasının içselleştirilmiş şiddet gerçeğini çeşitli böcek türleri ile yansıtan sanatçının çalışması Amerika Birleşik Devletleri'nden, Polonya, Suudi Arabistan gibi birçok ülkenin çeşitli iç ve dış mekânlarında sergilenmiştir.



Görsel 3.87. Regina Silveria, “Amfibi”, Değişken boy, Vinil üzerine baskı, 2016 (soldaki).



Görsel 3.88. Regina Silveria, “Harika Dünya”, Değişken boy, Vinil üzerine baskı, 2016 (sağdaki).

Farklı coğrafyalarda farklı tavırlar içinde olan sanatçıların, baskiresimler aracılığıyla hayvan imgelerini sorunsallaştırmada aralarında paralellik olduğu kaçınılmaz bir gerçektir. Sanatçıların hayvan imgelerini ele alırken teknolojik gelişmelerle birlikte baskı sanatlarının sürekli bir devinim içinde olması, sanat yapıtlarını da dönüşüme uğratarken bu köklü değişimler hayvan imgesinin konumlanması ile birlikte insanın da kendi varlığını sorgulatmıştır. Tüm bu süreçler ele alındığında hayvan temsiliyetlerini baskiresimler

²⁴⁴<https://www.alexandergray.com/attachment/en/594a3c935a4091cd008b4568/Publication/594a3ceb5a4091cd008b7209> (Erişim tarihi: 07.12.2020)

aracılığıyla anlatmak insanın hatta evrenin birer yansıması olarak karşımıza çıkmıştır. Gazeteci ve Yazar Karine Lou Mantignon'un ifade ettiği gibi; "Hayvanlar ne makinedir, ne insan, ne idol. III. bin yılda hayvanların dünyasının keşfedileceğine inanıyorum. Avı yaratarak, etleriyle toplumsalı gerçekleştirdik. Kemiklerinden ilk aletimizi yaptık. Resimlerini, yontularını yaparak, ilk inançlarımızı doğurduk. Onları gözleyerek, dünyadaki yerimizi anladık."²⁴⁵ Baskiresmin de ilk konularından olan hayvan imgeleri, tarihsel süreçlerde göz önüne alındığında döneminin önemli sanatçıların yapıtlarının merkezinde yer alırken günümüz sanatçıların da bireysel üretimlerinde güncelliğini korumaya devam ettiği görülmektedir.

²⁴⁵Pıçq vd.,2003, a.g.k., 191.

SONUÇ

Hayvanlar sosyolojiden felsefeye, antropolojiden edebiyata birçok disiplinin araştırma konusu olmuş sanat tarihi boyunca da farklı dönem ve sanat anlayışları içinde yer almıştır. Amerika ve Batı Avrupa baskiresim sanatının başlangıcından itibaren sahneye çıkmaya başlayan hayvan imgelerinin günümüze kadar olan bağlantısına odaklanılan bu çalışmada, hayvan imgelerinin baskiresim sanatı içinde kullanımı tarihsel süreçler ve belli dönemler üzerinden incelenmiştir. Dolayısıyla hayvan imgesinin kullanımı da dönem ve süreçlere göre kendi içinde farklılıklar göstermiştir. Amerika ve Batı Avrupa’da çeşitli teknik yaklaşımlarla üretilen baskiresimler üzerinden bir incelemeye gidilip her yapıt kendi koşulları içinde değerlendirilmiştir.

İnsanoğlu ilk olarak mağara döneminden itibaren inanç sistemlerini oluşturmuş baskiresimlerde Tanrı’dan doğurganlığa, ölümden yenilenmeye birçok kavramı hayvan imgeleri ile ilintilendirmiştir. Diğer taraftan çeşitli kültürlerde sembolik anlamlarla donatılan hayvanlar dünyayı algılamada baskiresim eserlerin aracılığı ile anlatımı daha da güçlendirdiği kanaatine varılmıştır. Hayvanların farklı fiziksel ve becerilere sahip oluşu beraberinde iyi ya da kötü talihle ilişkilendirilmiş zaman zamanda insan nitelikleri ile özdeşleştirildiği tespit edilmiştir.

Hayvanlar Antik dönem düşünürlerin de öncelikli konularından birisi olmuş hayvanla insan arasında oldukça katı ayrımlar yapmışlardır. Özellikle dili kullanması ve rasyonel düşünebilme yetisinden dolayı insanı türler içinde en başat konumda görmüşlerdir. Aydınlanma Çağı’nda kartezyen hükmün ortaya çıkmasıyla birlikte hayvan varoluşu üzerine düşünceleri daha da belirgin hale getirmiştir. 20. yüzyıl batı felsefesinde insan daha değerli görülmüş hayvan üzerinde tahakküm kurarak insan-hayvan, medeni-vahşi, doğa-kültür gibi ikili hiyerarşik düşünce ile insan ve hayvan arasındaki keskin sınırlar çizilmiştir.

Hayvan imgesi, Antik uygarlıklarda ve kültürlerde inanç sistemleri içinde kutsal olarak görülmüş sembolik anlatılar içinde betimlenmiştir. Öte yandan hayvan imgelerinin birçok sanatçının üretim sürecine kaynaklık ettiği tespit edilmiştir. Skolastik düşüncenin hakim olduğu Ortaçağ’da ise hayvanlara iyi ve kötü nitelikler atfedilerek dini anlatıları güçlendirmek ve okuma yazma bilmeyen büyük kitlelere ulaşmak içinde baskiresimlerde yer almıştır. Bu anlayışın Rönesans sanatı içinde devam ettiği görülmüş hatta hayvan

imgesinin kullanımı oyun kartlarından takvimlere, amblem tasarımlarından zooloji ve anatomi kitaplarına değin kullanım alanları çeşitlilik göstermiştir. Sömürgeciliğin bir sonucu buldukları coğrafyadan alınarak Avrupa'ya getirilen birçok hayvan türü dini anlatıların yanı sıra müze kavramının oluşmasına da katkı sağlamıştır. Dönem sanatçılarının da daha önce hiç görmedikleri egzotik hayvanlar aracılığıyla sanat yapıtlarını farklı boyutlara taşıdığı saptanmıştır. Barok sanatında ise dini öykülerin, harita tasarımlarının yanı sıra Singerie tarzı içinde de hayvan imgeleri yer verildiği görülmüştür.

Aydınlanma ağı'nda deneyler de hayvan kullanımı artmış aynı zamanda bilim adamı olan dönem sanatçıları bu araştırma süreçlerini hayvan figürlerinin yer aldığı baskiresimleri ile yansıtmışlardır. Dini otoritenin etkisinin azalması ile daha özgün düşünmeye başlayan sanatçı hayvan imgeleri ile politik anlatılardan, hayvanlara yapılan istismarlara kadar birçok düşüncesini baskiresimler aracılığıyla aktarmıştır.

Modern dönemle birlikte avan-gard sanat içinde söylemini daha da keskin hale getiren birçok sanatçı yaşadığı toplum ve düzene karşı baskiresim yapıtlarında hayvan figürleri ile protest bir tavır sergilediği görülmüştür. Zaman zaman sembolik anlamlara da bürünen hayvan imgeleri, geniş bir anlatım skalası içinde sürekli olarak kendini tekrarlamıştır. Toplumsal sorunları içselleştiren dönem sanatçıları yaşanılan tüm gerçekleri baskiresim eserleri üzerinden yansıtmıştır. 19. yüzyılın önemli keşiflerinden biri olan fotoğrafın bulunmasıyla birlikte at hareketleri kayıt altına alınmış dolayısıyla sanatçıların hayvanları daha doğru tasvir ettiği görülmüştür. Sanayi Devrimi ile birlikte insan ve hayvan arasındaki ilişkisi tamamen kopmuş öte yandan kentlerde yaşayan insanlar için hayvan imgelerinin olduğu baskiresimler oldukça popüler hale gelmiştir.

20. yüzyılda akademili birçok sanatçının geleneksel sanat anlayışını reddettiği dönem içerisinde baskiresimlerde yer alan hayvan imgelerinde dönüşüme uğradığı tespit edilmiştir. Dünya savaşlarına bire bir tanık olan sanatçıların yaşanılan şiddeti baskiresimlerindeki hayvan imgeleri ile tarihi bir belge olarak sundukları görülmüştür. Savaş sonrası yaşanılan kıtalar arası gler ve ekonomik buhranlar sanatçıların teknik anlayış ve üslup biçimlerini değişime uğratmıştır. Bu değişim hayvan imgelerinin yer aldığı baskiresim yapıtlarına da yansımıştır. Özellikle 1960'lı yıllarla birlikte yaşanılan teknolojik ve toplumsal değişim baskiresim sanatının da geleneksel kurallarına esneklik

kazandırmıştır. Baskiresim malzeme çeşitliliği ve sergileme biçimi ile yeni pratiklere doğru yönelmiş bunun sonucu olarak farklı anlamlarla yüklenen hayvan imgelerinin izleyiciye görsel bir deneyim yarattığı görülmüştür.

21. yüzyılda yaşanan teknolojik gelişmeler baskiresim tekniklerinde üretim yöntemlerini de köklü değişikliklere uğratmıştır. Bu bağlamda baskiresmin geleneksel ve yeni yöntemlerini bir arada kullanan sanatçıların üretim süreci de radikal anlamda yeni arayışlara doğru evrilmiştir. Özellikle günümüz baskiresminde sınırsız malzeme kullanımı alternatif ve oldukça özgün yaklaşımları da beraberinde getirmiştir. Bunun sonucunda birçok sanatçı baskiresimlerindeki hayvan imgeleri ile bireysel yaşamışlıklarını ve buldukları kültürlerin iç dinamiklerini dijital baskı, mekân yerleştirmeleri, duvar üzeri uygulamaları gibi çeşitli çağdaş yaklaşımlı yöntemlerle ele almışlardır.

Amerika ve Batı Avrupa baskiresminde yer alan hayvan imgeleri sanatçıların yaşadığı dönemler ve koşullar ile tartışmasız aracı bir bağ olduğu gerçeğini yansıtmaktadır. Hiç kuşku yok ki bundan sonraki süreçlerde de hayvan imgeleri sanatçıların söylemlerinde yer almaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Adams, J.C. (2013). *Etin cinsel politikası*. (Çev: G. Tezcan ve M. E. Boyacıoğlu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Akalan, G. (2000). *Gravür*. Ankara: Kale Seramik Sanat Yayınları.
- Akın, H. (2001). *Ortaçağ Avrupası'nda cadılar ve cadı avı*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Alberti, R. (1997). *To painting: poems*. USA: Northwestern University Press.
- Antmen, A. (2010). *20 yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Aristoteles. (2017). *Politika*. (Çev. F. Akderin), İstanbul: Say Yayınları.
- Artun, A. (2006). *Müze ve modernlik, Sanat müzeleri 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bahmanyar, M. (2016). *Zama 202 bc: scipio crushes Hannibal North*. USA: Bloomsbury Publishing.
- Baker, S. (2013). *Postmodern animal*. London: University of Minnesota Press.
- Balfe, T. (2019). *Ad vivum?: Visual materials and the vocabulary of life-likeness in Europe*. Brill Leiden Boston.
- Bataille, G. (1997). *Din kuramı."İnsanlaşma sürecinde din'in oluşumu"* (Çev: M. Yakupoğlu), İstanbul: Göçebe Yayınları.
- Baudrillard, J. (2016). *Simülakrlar ve simülasyon*. (Çev: O. Adanır), İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Baynes, K. (2002). *Toplumda sanat*. (Çev: Y. Atılgan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beatty, M. L. (1992). *Science and humanities*. Volume 13: Number 1.
- Benjamin, W. (1995). *Son bakışta Aşk "Tarih kavramı üzerine"*. (Çev: A. Cemal), İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2004a). *Görme biçimleri*. (Çev: Y. Salman), İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2017b). *Hayvanlara niçin bakarız?* (Çev: C. Çapan), İstanbul: Tudem Yayın Grubu, İkinci Baskı.
- Bluestone, N. H. (1995). *Double vision, perspectives on gender and the visual arts*. London: Associated University Press.
- Breen, B. (2019). *The age of Intoxication, origins of the global drug trade*. University of Pennsylvania Press.

- Caplow, D. (2007). *Leopoldo Mendez: revolutionary art and the Mexican print*. USA: University of Texas Press.
- Childs, E. C. (2004). *Daumier and exoticism: satirizing the French and the foreign*. Printed United States of America.
- Christiansen, R. (2000). *The victorian visitors: culture shock in nineteenth-century Britain*. Newyork: Grove Press.
- Cioran, E. M. (2013). *Çürümenin kitabı*. (Çev: H. Bayrı), İstanbul: Metis Yayınları.
- Coldwell, P. (2010). *Printmaking: a contemporary perspective*. London, Black Dog Pub.
- Cole, L. (2019). *Imperfect creatures vermin, literature, and the sciences of lif*. USA: The University of Michigan Press.
- Cuneo, P. F. (2014). *Animals and early modern identity*. USA: Ashgate Publishing Ltd.
- Cunningham, L., Reich, J. and Rathus. L. F. (2018). *Culture and values: a survey of the Humanities*. Volume II, Nine edition 2.
- Danto, A. C. (2015). *Sanat nedir?** (Çev: Z. Baransel), İstanbul: Sel Yayınları.
- De Laet, S. J., Dani, A. H. J.-P. Mohen, Hermann, J., Zürcher, E. and Burke, P., (1996). *History of humanity: From the seventh to the sixteenth century*. Routledge Publishing.
- Dickerman, L. and Indyck-López, A. (2011). *Diego Rivera: Murals for the Museum of Modern Art* New York.
- Eisenman, S. F. (2013). *The cry of nature: Art and the making of animal rights*. London: Reaktion Book ltd.
- Emberle, J. (1997). *The cultural politics of fur*. USA: Cornell University Press.
- Enenkel, K. A. E. and Smith, P. J. (2014). *Zoology in early modern culture: intersections of science, theology, philology, and political and religious education*. Boston: Lam edition.
- Escher, M.C. (2005). *M.C. Escher grafik yapıtları*. (Çev: Z. Kalkandelen), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Esmer, H. (2005). *Baskıresim tarihi ders notları*.

- Faulkner, R. Goelet and Andrews, O., Wasserman, J. C., (2015). *The Egyptian Book of the Dead: The Book of Going Forth by Day: The Complete Papyrus of Ani Featuring Integrated Text and Full-Color Images*. San Francisco: Chronicle Books.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan günümüze sanat*. (Çev: S. Atay ve G. E. Yılmaz), İzmir: Karakalem Yayın evi.
- Finlay, N. (2009). *Picturing victorian America: Prints by the kellogg brothers of Hartford Connecticut, 1830-1880*. China: The Connecticut Historical Society.
- Fusione, A. E. (1991). *Agricultural libraries information notes*, Volume 17-18. Numbers 11/12.
- Gombrich, E. H. (2002). *Sanatın öyküsü*, (Çev: Ö. Erduran ve E. Erduran), Ankara: Remzi Kitabevi.
- Good, N. (1997). *The society of six: California colorists*. USA: University of California Press.
- Green, P. P. (2007). *Confronting mortality with art and science*. Brussel University Press.
- Green, S. U. (2020). *You Are an Artist*. Particular.
- Greer, M. R., Mignolo, W. D., Quilligan, M. (2007). *Rereading the black legend: the discourses of religious and racial difference in the renaissance empires*. USA: The University of Chicago Press.
- Grier, K. C. (2006). *Pets in America, a history*. USA: The university of Carolina Press.
- Griffiths, A. (1996). *Print and printmaking an introduction and techniques*. USA: University of California Press.
- N. Good (1997). *The society of six: California colorists*. USA: University of California Press.
- Gross, A. and Valley, A. (2012). *Animals and the human imagination, a companion to animal studies*. Columbia: University Press.
- Hooke, R. (1665). *Micrographia*. London: Royal Society
- Hults, L. C. (1996). *The print in the western world: an introductory history*. USA: University of Wisconsin Press.
- Husband, T. (1980). *The wild man, medieval myth and symbolism*. New York: Metropolitan Of Museum Art.

- İpşiroğlu, N. (2011). *Sanatçı gözüyle köpek*. İstanbul: YapıKredi Yayınları.
- Jones, D. B. and Steven Schwaitzberg, M.D. (2019). *Operative endoscopic and minimally invasive surgery*. New York: CRC Press.
- Jung, C. G. (2009). *İnsan ve sembolleri*. (Çev: A. N. Babaoğlu), İstanbul: Us Yayınları.
- N. Kagan and S. G. Hyslop (2013). *Smithsonian civil war, inside the national collection*. Washington D.C.: Smithsonian Books.
- Kemp, M. and Wallace, M. (2001). *Spectacular bodies, The art and science of the human body from Leonardo to now*. University of California Press.
- Keuerleber, E. (2005). Otto Dix: *Eleştirel grafik 1920-1924 / Özgün baskı 'Savaş' 1924*. (Çev: B. Niedlein ve M. Haydaroğlu), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kocabıyık, E. (2015). *Dolaylı hayvan*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Kort, C. and Sonneborn, L. (2002). *A to Z of American women in the visual arts*. London: Infobase Publishing.
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatının öyküsü*. (Çev: D. Zaptçioğlu), Almanya: Literatür Yayıncılık.
- Kuspit, D. (1995). *Signs of psyche in modern and postmodern art, 'mourning and melancholia in German neo-expressionism, the representation of German subjectivity*. USA: Cambridge University Press.
- Kuspit, D. (2004). *Sanatın sonu*. (Çev: Y. Tezgiden), İstanbul: Metis Yayınları
- Leppert, R. (2009). *Sanatta anlamın görüntüsü. İmgelerin toplumsal işlevi*. (Çev: İ. Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Library Company of Philadelphia (1973). *Made in America: Printmaking, 1760-1860: An exhibition of original Prints*.
- Lynton, N. (2004). *Modern sanatın öyküsü*. (Çev: C. Çapan ve S. Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- McCullagh, S. F. and Druick, D. W. (2003). *Graphic modernism*. USA: The Art İnstitute of Chicago.
- McPhee, C. and Orenstein, N. M. (2012). *Infinite jest: caricature and satire from Leonardo to Levine*. Metropolitan Museum of Art New York.

- Mikalson, J. D. (2009). *Ancient Greek Religion*. Wiley-Blackwell.
- Montaigne, M. (1999). *Denemeler*. (Çev: S. Eyüpoglu), İzmir: Cem Yayınevi.
- Moore, C. (2010). *Propaganda prints: a history of art in the service of social and political change*. London: A&C Black Publishers Limited,
- Morris, D. (1990). *Hayvan-insan sözleşmesi*. (Çev: M. Harmancı), İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Neginsky, R. (2010). *Symbolism, its origins and its consequences*. Cambridge: Scholar Publishing.
- Neo, H. and Jody E. (2017). *Geographies of meat: politics, economy and culture*. New York: Routledge.
- Nguyen, P. and MacKenzie, S. (2010). *Beyond the street. The 100 leading figures in urban art*. Berlin: Gestalten.
- Packham, C. (2019). *The science of animals: inside their secret world*. London: Dorling Klindersley Publishers.
- Pera Müzesi Sergi Kataloğu (2006). *GOYA, zamanın tanığı, gravürler ve resimler*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Perfetti, S. (2007). *Philosophers and animals in the renaissance. A cultural history of animals in the Renaissance, Volume 3*. United Kingdom: Berg publishers.
- Perlove, S. and Silver, L. (2009). *Rembrandt's faith: Church and temple in the Dutch golden age*. Pennsylvania State University Press.
- Pıçq, P, Degard, Cyrulnik, J. P., Mantignon, K. L. (2003). *Hayvanların en güzel tarihi*. (Çev: B. Onaran), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pischel, G. (1981). *Sanat tarihi ansiklopedisi*.(Çev:H. Kuruyazıcı ve Ü. Alsaç), Cilt 2-3. İstanbul: Görsel Yayınlar.
- Putnam, J. (2005). *Kutuyu aç. Sanatçı müzeleri* (Çev: E. Gen), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Richard, L. (1991). *Ekspresyonizm sanat ansiklopedisi*.(Çev: S. Gürsoy ve B. Madra), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Rideal, L. (2015). *Resim nasıl okunur? anlam ve yöntem okuma rehberi*. (Çev: E. Erbay Nahum), İstanbul: Yem Yayınevi.

- Ross, J. C., Romano, C. and T. Ross. (1990). *Complete printmaker, techniques, traditions, innovations*. London: Collier Macmillan Publishers.
- Rozzi, R., May Jr., RH, Chapin III, FS, Massard , F., Gavin, M, Klaver, I., Pauchard, A., Nuñez, MA, Simberloff , D. (2018). *From biocultural homogenization to biocultural conservation edited*. Swetzerland: Springer International Publishing AG.
- Ryan, D. (2015). *Hayvan kuramı*. (Çev: A. Alkan), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Singer, P. (2018). *Hayvan özgürleşmesi*. (Çev: H. Doğan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stein, P. (2016). *Fragonard: drawing triumphant*. Newyork: Metropolitan Museum Yale University Press.
- Stibbe, A. (2012). *Animals erased: discourse, ecology, and reconnection with the natural world*. Wesleyan University Press.
- Stijnman, A. (2012). *Engraving and etching 1400-2000: a history of the development of manual intaglio printmaking processes*, HES& DE GRAAF Publishers.
- Suzuki, S. (2011). *What is a print*. Newyork: Museum of Modern Art.
- Synder, J. (1987). *The Metropolitan museum of art*. Vol 5: The Renaissance in the North.
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta postmodern kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Tallman, S. (1996). *The contemporary print*. London: Thames and Hudson Ltd.
- Tansuğ, S. (1988). *Sanatın görsel dili*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tanyol, T. (2000). *Mağara resimlerini okumak*. Sanat Dünyamız, Sayı 80.
- Tatar, M. (1991). *Lustmord: sexual murder in weimar Germany*. USA: Princeton Academic Press.
- Taylor, J. C. (1979). *The fine arts in America*. The University of Chicago Press.
- Timofeeva, O. (2018). *Hayvanların tarihi*. (Çev: B. E. Aksoy), İstanbul: Berdan Matbaacılık.
- Tükel, U. ve Yüzcüller Arsal, S. (2014). *Sözden imgeye batı sanatında ikonografi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Warhol, A. and Benirschke, K. (1986). *Vanishing animals*. New Jersey: Springer Verlag.
- Werness, H. B. (2006). *Continuum encyclopedia of animal symbolism in world art*. London: Bloomsbury Publishing.

- Weyl, C. (2019). *The women of atelier 17, modernist printmaking in midcentur*. USA: Yale University Press.
- Wilkinson, K. (2014). *Kökenleri ve anlamlarıyla semboller ve işaretler binlerce yıllık görsel bir yolculuk*. (Çev: S. Toksoy), İstanbul: Alfa Yayınları.
- Wolf, N. (2005). *Dışavurumculuk (ekspresyonizm)*. (Çev: M. T. Yalım), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Wye, D. (2010). *A Picasso portfolio*. Newyork: The Museum of Modern Art.
- Wye, D. (2004). *Artists&prints*. Newyork: The Museum of Modern Art.
- Yapı Kredi Yayınları (2001). *Sanatı ve yaşamıyla Andy Warhol*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.

İNTERNET KAYNAKLARI

- http-1:** <http://www.animaethics.org.uk/richard-martin.html> (Erişim tarihi: 15.12.2020)
- http-2:** Altuncu, A. (2014). Sümerlerde tanrı anlayışı ve tanrı panteonu. *Kilis 7 Aralık Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt4, Sayı7, s.118-142*
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/717422> (Erişim tarihi: 16.07.2019)
- http-3:** <https://coinweek.com/ancient-coins/ancient-greek-coins-eagles-akragas/> (Erişim tarihi: 3.09.2020)
- http-4:** <https://glorisunglobalnetwork.org/buddhist-beasts-reflections-on-animals-in-asian-religions-and-culture-abstracts/>(Erişim tarihi: 03.11.2020)
- http-5:** <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-INC-00003-A-00001-00008-00037>(Erişim tarihi: 20.11.2019)
- http-6:** <https://blogs.ethz.ch/digital-collections/en/2014/02/28/seid-klug-wie-die-schlangen-und-ohne-falsch-wie-die-tauben-das-frobenische-druckersignet/>(Erişim tarihi: 24.10.2019)
- http-7:** https://en.wikipedia.org/wiki/Caduceus_as_a_symbol_of_medicine (Erişim tarihi: 22.10.2019)

- http-8:**<https://arthistoryunf.wordpress.com/2013/12/03/martin-schongauer-the-little-nativity-single-sheet-engraving-munich-staatliche-graphische-sammlung-inv-nr-67333>(Erişim tarihi: 13.12.2020)
- http-9:**https://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/albrecht_durer.htm
(Erişim tarihi: 24.11.2019)
- http-10:**<http://www.rhinosourcecenter.com/index.php?s=1&act=pdfviewer&id=1444281283&folder=144> (Erişim tarihi: 24.11.2019)
- http_11:**http://www.academia.edu/37721104/Avrupa_Sanat%C4%B1nda_Cad%C4%B1_%C4%B0mgesi_15_20_Y%C3%BCzy%C4%B1llar (Erişim tarihi: 13.12.2020)
- http-12:**https://www.dbnl.org/tekst/_low001201101_01/_low001201101_01_0025.php
(Erişim tarihi: 01.02.2019)
- http-13:** Yakıt, H. (1987). Türk-İslam Düşünürü Mevlana'ya Göre "İdeal İnsan" Tasavvuru Yıl 1987, Cilt 0, Sayı 26, s.167-183. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/14379> (Erişim tarihi: 13.12.2020)
- http-14:** <https://jps.library.utoronto.ca/article/download>(Erişim tarihi: 11.12.2020)
- http_15:**https://www.jstor.org/stable/pdf/42717512.pdf?casa_token=RDy3yQzz9B4AAAAA:VChFoXfUKowaNzxjrGQw7lflQXdpIToJlmRvk6ovZQDeylcnzTVg8W3Q8iM2_nnWm7Cxcelo56lnQSeVqf6HjL3cZkB60-WZpWDVERcjoPqxigJq9oge (Erişim tarihi: 15.12.2020)
- http-16:**https://bilimteknik.tubitak.gov.tr/system/files/biltek_arsiv/S-548-72.pdf (Erişim tarihi: 15.12.2020)
- http-17:**<https://sarkac.org/2017/05/vesalius-osman-bahadir/> (Erişim tarihi: 15.11.2020)
- http_18:**https://www.researchgate.net/publication/262693095_Vesalius_on_the_Anatomy_and_Function_of_the_Recurrent_Laryngeal_Nerves_Medical_Illustration_and_Reintroduction_of_a_Physiological_Demonstration_from_Galen/download syf 10 (Erişim tarihi: 14.12.2020)
- http-19:**<https://link.springer.com/article/10.3758/s13423-019-01643-4> (Erişim tarihi: 17.12.2020)
- http-20:**http://www.rhinosourcecenter.com/pdf_files/128/1286404337.pdf (Erişim tarihi: 15.12.2020)

- http-21:**<https://spanishatrocities-blog.tumblr.com/> (Erişim tarihi: 17.12.2020)
- http-22:**https://en.wikipedia.org/wiki/Cabinet_of_curiosities (Erişim tarihi: 07.12.2020)
- http-23:**https://en.wikipedia.org/wiki/Ferrante_Imperato (Erişim tarihi: 09.12.2020)
- http-24:**https://www.researchgate.net/figure/Museum-of-Ferrante-Imperato-from-DellHistoria-Naturale-Imperato-1599_fig1_233700933 (Erişim tarihi: 08.12.2020)
- http_25:**https://www.jstor.org/stable/3100581?casa_token=TK6cz7ewLq0AAAAA%3ATXB7u-VelahL2xh_w0QIDUAoNOhxUqK3vFDjHhApozcfSRX6Pc5Q3(Erişim tarihi: 08.12.2020)
- http-26:**https://5590079d-a-62cb3a1a-sites.googlegroups.com/site/margocsy2/Margocsy_Collaert_revised.pdf?attachauth=ANoY7crcEPNIhjexN3q_L3Ng2KgF9v5GtNYK3KjVGL72vLJhAPRE7THN70DGwfPvOMeu85eAr_tVFqrFu8H2JeqO62T0JoXAbJGaSKh1qRm4BGqU6Nsd_- (Erişim tarihi: 09.12.2020)
- http_27:**https://www.academia.edu/708090/The_Camels_Head_Representing_Unseen_Animals_in_Sixteenth_Century_Europe(Erişim tarihi: 22.10.2020)
- http-28:** Gölbaşı, Ş. (2015). Güvenlik, toprak, nüfus¹. *Mülkiye Dergisi, Cilt 39, Sayı 2, s.327-340* <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1106> (Erişim tarihi: 08.12.2020)
- http-29:**<https://birikimdergisi.com/guncel/106/kurkun-libidinal-politikasi> (Erişim tarihi: 09.12.2020)
- http-30:**<https://www.raremaps.com/gallery/detail/40521/novissima-et-accuratissima-leonis-belgici-seu-septemdecim-visscher> (Erişim tarihi: 17.12.2020)
- http-31:**<https://en.wikipedia.org/wiki/Singerie>(Erişim tarihi: 15.12.2020)
- http-32:**<https://www.dictionary.com/browse/trompe-l-oeil> (Erişim tarihi: 15.12.2020)
- http-33:** <http://www.turkcerrahi.com/tip-sozlugu/diseksiyon> (Erişim tarihi: 18.12.2020)
- https-34:** https://tr.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Aldini(Erişim tarihi: 10.10.2020)
- http-35:**Esmer, H. (2009). Akıl ve saçmalığın sınırlarında bir muamma: Goya'nın baskiresimleri. *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 1 (2), s.81-101* <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanativetasarim/issue/20665/220447> (Erişim tarihi: 12.01.2019)
- http-36:**<https://www.bartleby.com/3/1/31.html> (Erişim tarihi:05.11.2020)

- http_37:**https://www.umass.edu/umca/online_exhibitions/2012_05_01_emulation/sarah_bernatas/bernatas2.html (Erişim tarihi:05.11.2020)
- http-38:**<http://blogs.reading.ac.uk/merl/2015/10/25/consuming-the-fat-cows/> (Erişim tarihi:05.11.2020)
- http-39:**<https://www.epsilontheory.com/surprisingly-geometric/> (Erişim tarihi:05.11.2020)
- http_40:**<http://archive.is/20130415205802/http://www.societyandanimalsforum.org/sa/sa1.2/quinn.html#selection-761.0-789.163>(Erişim tarihi: 05.11.2020)
- http-41:** <https://en.wikipedia.org/wiki/Audubon> (Erişim tarihi: 05.11.2020)
- http-42:**https://en.wikipedia.org/wiki/National_Audubon_Society (Erişim tarihi: 18.13.2020)
- http-43:**<https://collections.artsmia.org/art/90869/the-owl-felix-buhot> (Erişim tarihi: 08.13.2020)
- http-44:**https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-26567.html (Erişim tarihi: 07.12.2020)
- http-45:**https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-15843.html (Erişim tarihi: 18.13.2020)
- http_46:**https://www.idunn.no/kk/2017/0102/myth_of_1910_reading_edvard_munchs_alpha_and_omega (Erişim tarihi: 02.09.2020)
- http_47:**<https://www.birmingham.ac.uk/schools/lcahm/departments/historyofart/research/projects/map/issue3/waine-match-seller.aspx> (Erişim tarihi: 08.13.2020)
- http-48:**<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-joan-miro-pioneer-surrealism> (Erişim tarihi: 17.12.2020)
- http-49:**https://en.wikipedia.org/wiki/Rufino_Tamayo#cite_note-Long_2000-16 (Erişim tarihi: 17.12.2020)
- http-50:**<https://nndaily.blogspot.com/2013/04/11-ways-wpa-helped-protect-our-wildlife.html> (Erişim tarihi: 07.12.2020)
- http-51:**http://www.libmma.org/digital_files/macbeth/b16375063.pdf (Erişim tarihi: 25.12.2020)
- http-52:**http://www.artoftheprint.com/artistpages/corbino_jon_theescaapedbull.htm (Erişim tarihi: 27.12.2020)

- http-53:**<https://www.annexgalleries.com/inventory/detail/AF101/Stanley-William-Hayter/Prestige-of-the-Insect> (Erişim tarihi: 27.12.2020)
- http-54:**<https://www.annexgalleries.com/inventory/detail/18623/Mauricio-Lasansky/Doma> (Erişim tarihi: 27.04.2020)
- http-55:**<http://collection.imamuseum.org/artwork/69144/>(Erişim tarihi: 07.12.2020)
- http-56:**<https://leokatz.com/Pegasus> (Erişim tarihi: 02.09.2020)
- http- 57:**<https://www.facebook.com/pg/WRRogalski/posts/> (Erişim tarihi: 11.01.2019)
- http-58:**https://www.moma.org/s/lb/curated_lb/themes/spiders.html (Erişim tarihi: 11.01.2019)
- http-59:**<https://www.britannica.com/topic/Ralston-Purina-Company> (Erişim tarihi: 17.12.2020)
- http-60:** <https://veritybairdblog.wordpress.com/2018/01/02/warhols-american-supermarket/> (Erişim tarihi: 08.12.2020)
- http-61:**<https://www.artic.edu/artworks/151432/edward-ruscha-insect-slant-from-realities-and-paradoxes> (Erişim tarihi: 02.09.2020)
- http-62:**<https://fineartmultiple.com/blog/georg-baselitz-eagle-masterpiece/> (Erişim tarihi: 02.09.2020)
- http-63:** Ötgün, C. (2008). Sanatın şiddeti ve sınırları. *Ankara: Gazi Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi Cilt 1, Sayı 1,s.90-103.* <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192619> (Erişim tarihi: 21.12.2020)
- http-64:**https://en.wikipedia.org/wiki/Blek_le_Rat#cite_note-swindle-4 (Erişim tarihi: 27.03.2019)
- http-65:**<https://streetartnews.net/2017/03/artist-interview-blek-le-rat.html> (Erişim tarihi: 22.07.2019)
- http-66:**<https://www.hybridpress.net/publications> (Erişim tarihi: 11.01.2019)
- http_67:**<https://www.alexandergray.com/attachment/en/594a3c935a4091cd008b4568/Publication/594a3ceb5a4091cd008b7209> (Erişim tarihi: 07.12.2020)

EKLER

Özgün Çalışmalar

İnsanoğlu tarih öncesi çağlarda hayvanlarla zorunlu bir ilişki sonucunda bir arada olmuş sonrasında ise onu ve iyilik kötülük güçlerine dönüştürmüştür. Kötü olandan korkmuş iyi olana tapmış öte yandan her ikisinde dini ritüeller yaparak hayvana saygı duymuştur. Ölüm korkusu ile öteki dünya kavramı oluşmuş hayvanlarında ruhları olduğunadair inançla kutsal kabul edilmiş, Tanrıların habercisi hatta Tanrı olarak görülmüştür. İnsan ve hayvan arasındaki bu kutsal ilişki zaman içinde değişim ve dönüşüme uğramış insan düşünme yetisi ile hayvanın hatta doğanın efendisi olmuştur. Özellikle teknolojik gelişmelerle bu ilişki dahada derinden yara almıştır. Teknoloji insanlara sınırsız olanaklar sunarken; anne rahmine ihtiyaç kalmadan ceninin büyütülmesi, insanın dondurularak gelecek zamanda yaşamasına olanak sağlanması bununla birlikte ölüm vaktinin ertelenmesi teknolojik ilerlemelerle insanoğlu doğanın en akıllı varlığı olan kendisine de müdahaleden de kendini alamamıştır. Böylelikle teknoloji insan varlığının da doğasını ve yaratılışını değiştirmiş, bedene yapılan eklentilerle bireyin varlığının elinden alınmaya başladığının da kaçınılmaz bir göstergesi olmuştur. Teknolojinin tanrısalığı insanı esaret altına alırken makineleşme ile birlikte birey giderek kişiliğini yitirmiş toplumdan uzaklaşmaya yalnızlık duygusunu fazlasıyla hissetmeye başlamıştır. Aynı şekilde tüm bu yaşadıklarına evreni paylaştığı en yakın arkadaşı olan hayvanıda dâhil etmeden kendini alamamıştır. İnsanoğlu varolduğu sürece hayvanları kaderine paydaş etmeye de devam edecek gibi gözükmekte.



Gökçe Aysun Kılıç, "Rüzgar'da Dönüşüm I", Gravür, 70x50 cm, 2018.



Gökçe Aysun Kılıç, "Rüzgar'da Dönüşüm II", Gravür, 70x50 cm, 2018.



Gökçe Aysun Kılıç, "Elçi", Gravür, 35x50 cm, 2019.



Gökçe Aysun Kılıç, “Değiş Tokuş”, Gravür, 35x50 cm, 2019.



Gökçe Aysun Kılıç, "Arkadaş Canlısı", Gravür, 35x50 cm, 2019.



Gökçe Aysun Kılıç, "Biz İkimiz", Gravür, 45x30 cm, 2019.



Gökçe Aysun Kılıç, “Baykuş Gözüyle Bakmak”, Gravür, 35x50 cm, 2019.



Gökçe Aysun Kılıç, "Nuh Tufanı", Gravür, 60x90 cm, 2019.