



**T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**VELÁZQUEZ'İN NEDİMELER ADLI YAPITININ
YENİDENÜRETİMİ ÜZERİNE BİR İNCELEME**

Muhammet Coşkun ZEĞEREK

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Yrd. Doç. H. Nevin GÜVEN

ISPARTA, 2012

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

Bu yüksek lisans tezi **21/05/2012** tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri tarafından oy birliği/~~oy çokluğu~~ ile kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

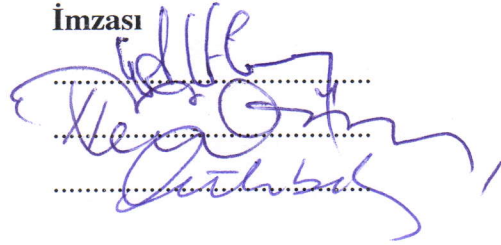
Ünvanı, Adı ve Soyadı

Prof. Dr. Kubilay AKTULUM (Üye)

Yrd. Doç. H. Nevin GÜVEN (Danışman)

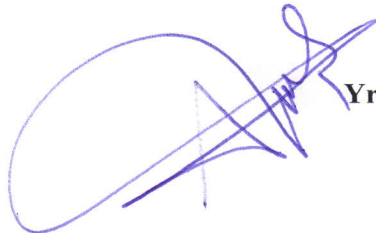
Yrd. Doç. Dr. Güler BEK ARAT (Üye)

İmzası



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

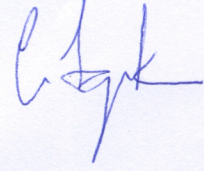
İmza ve Mühür



Yrd. Doç. Dr. Abdullah Şevki DUYMAZ
SDÜ Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü

T. C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (21/05/2012).



M. Coşkun ZEĞEREK

KISALTMALAR DİZİNİ

Akt.....	Aktaran
M.Ö.....	Milattan Önce
TDK.....	Türk Dil Kurumu
T.Ü.A.....	Tuval üzerine akrilik
T.Ü.Y	Tuval üzerine yağlıboya
t.y.	Tarih Yok
www.....	world wide web
vb.....	ve benzeri
yy.....	Yüzyıl

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: Édouard Manet, Le Portrait d'Émile Zola, 1868, T.Ü.Y., 146 x 114 cm, Orsay Müzesi, Paris	7
Resim 2: Édouard Manet, Le Portrait d'Émile Zola Detay.....	7
Resim 3: Utagawa Kuniaki II, 1860	8
Resim 4: Velázquez, Los Borrachos, 1629 T.Ü.Y., 165 x 225 cm, Prado Müzesi, Madrid.....	8
Resim 5: Girgione, “Uyuyan Venüs”, 1510 T.Ü.Y., 108,5 x175 cm, Gemäldegalerie, Dresden-Almanya	9
Resim 6: Tiziano Vecellio, “Urbino’lu Venüs”, 1534, T.Ü.Y., 119 x165 cm, Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya	9
Resim 7: Eduart Manet, “Olimpiya”, 1863, T.Ü.Y., 130,5 x 190 cm, Orsay Müzesi, Paris-Fransa.....	9
Resim 8: “Gauguin, le Christ jaune”, 1889, T.Ü.Y., 92.1 x 73.4 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo-New York	10
Resim 9: “Autoportrait au Christ Jaune”, 1889-1890, T.Ü.Y., 30 x 46 cm, Orsay Müzesi, Paris.....	10
Resim 10: Jean François Millet, “La Meridienne” Kağıt üzeri pastel boya, 29.2x41.9 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston	11
Resim 11: John Singer Sargent, “Noon After Millet” beyaz kağıt üzerine çizim, 14.9 x 21.9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.....	11
Resim 12: Van Gogh, Noon, “Rest from Work” T.Ü.Y., 73 x 91cm, Orsay Müzesi, Paris.....	11
Resim 13: Vincent Van Gogh, “Vincent’s Chair with His Pipe, T.Ü.Y., 93 x 73.5cm, National Gallery, Londra	12
Resim 14: “Gauguin’s chair”, 1888, T.Ü.Y., 90.5 x 72.5cm, Van Gogh Museum, Amsterdam	12

Resim 15: David Hockney, “The Chairs”, 1985-1985-1998.....	12
Resim 16: Velázquez - Nedimeler (Las Méninas) – 1656 T.Ü.Y., 318 x 276 cm, Madrid Prado Müzesi, İspanya	14
Resim 17: Pallas-Arakhne Jordaens	18
Resim 18: Apollon-Marsyas, Rubens.....	18
Resim 19: Francisco de Goya, “La familia de Carlos IV”, 1800	21
T.Ü.Y., 280 x 336 cm, Madrid Prado Müzesi, İspanya	21
Resim 20: Joaquin Sorolla, “La Familia Sorolla”, 1901 T.Ü.Y., 185 x 160 cm, Valensiya Şehir Müzesi, İspanya	23
Resim 21: Pablo Picasso, “Las Méninas”, 1957, T.Ü.Y., 194 x 260 cm, Picasso Müzesi, Barselona-İspanya	25
Resim 22: Salvador Dali, “The Maids-in-Waiting Les Méninas”, 1960, T.Ü.Y	27
Resim 23: Rakamların asıl yapıttaki figürlere göre konumlandırılışı	28
Resim 24: Salvador Dali'nin yenidenürettiği diğer yapıtları sırasıyla: 1981-1982- 1958.....	29
Resim 25: Soledad Sevilla, “Las Méninas”, 1981-83 T.Ü.A, 219 x 199 cm	30
Resim 26: Herman Braun-Vega, “Double éclairage sur Occident”, 1987 T.Ü.A., 195 x 262 cm.....	32
Resim 27: Kral ve kraliçe tablosu - Papa Innocent'in tablosu	33
Resim 28: Coşkun Zeğerek, “Köpekli Kız”, 2011, T.Ü.A, 110 x 130 cm.....	36
Resim 29: “Köpekli Kız” çalışmasından bir kesit.....	37
Resim 30: “Köpekli Kız” çalışmasından bir kesit.....	37
Resim 31: Coşkun Zeğerek “2011”, 2011, T.Ü.A, 100 x 130 cm.....	39

SUNUŞ

“Velázquez’in Nedimeler Adlı Yapıtının Yenidenüretimi Üzerine Bir İnceleme” başlıklı bu çalışmada metinlerarasılık yöntemlerinden yola çıkarak yenidenüretilen yapıtlar incelenmeye çalışılmıştır. Bir yapıtın başka bir yapıttan esinlenerek, alıntılar yaparak onu yinelemesi olarak tanımlanan yenidenüretim işlemi ile üretilen yapıtların biçim, yöntem ve anlayış olarak kapsadığı alan Velázquez’in Nedimeler Adlı yapıtı üzerinden çalışma içerisinde belirlenmeye çalışılmıştır.

Araştırma süresince çalışmanın her aşamasında yardımlarını esirgemeyerek tezimin oluşmasına büyük katkılar sağlayan değerli danışmanım Yrd. Doç. Nevin GÜVEN’e, bilgi birikimini ve yardımlarını hiçbir zaman esirgemeyen Prof. Dr. Kubilay AKTULUM’a ve değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Güler BEK ARAT’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

M. Coşkun ZEĞEREK
Isparta, 2012

ÖZET

VELÁZQUEZ'İN NEDİMELER ADLI YAPITININ YENİDENÜRETİMİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

M. Coşkun ZEĞEREK

Süleyman Demirel Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi,
Yıl: 2012, Sayfa:54
Danışman: Yrd. Doç. H. Nevin GÜVEN

İnsan daha hayvan olduğu evrede bile bir dili vardı. Gövdesinin o bütün yabancı, yoğun, acı veren duyuları, ruhunun o güçlü tutkuları çığlıklarla, seslenişlerle, yabansı, iyice belirmemiş seslerle doğrudan doğruya açıklanıyordu.

D. G. Herder

Bir anlatım aracı olan dil, bir arada uyumlu bir biçimde işleyen göstergeler topluluğundan oluşmaktadır (toplumsal törenler, reklamcılık, yazılı sözlü basın, mimarlık düzenleri, siyasal rejimler, moda, töreler, inanışlar, resim, müzik, tiyatro, sinema, edebiyat vb.). Bir başka deyişle dil bir göstergeler dizgesidir ve göstergelerin dizgeleşmesi ile anlamlı bir yapı oluşur. Bu anlamlı yapının yazınsal alanda karşılığı metindir. Her anlamlı kılığın Roland Barthes ile birlikte bir metine indirgenmesinin ardından resim, müzik, tiyatro, dans gibi diğer sanatsal biçimler de birer metin olarak değerlendirilmiştir. Bu nedenle yazın dışındaki diğer sanatsal biçimlerden de birer metin olarak söz edilmesinin ardından metinlerarasılığın verilerinden/kavramlarından yararlanmak bir gereksinim olarak ortaya çıkmıştır.

Bu doğrultuda çalışmanın birinci bölümünde metinlerarasılık kavramının resim sanatındaki karşılığı olan resimlerarasılık yöntemine örnekler üzerinden bakılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde ise Velázquez'in "Nedimeler" (Las Méninas) adlı yapıtının diğer sanatçılar tarafından resmedilen örnekleri resimlerarasılık bağlamında irdelenmeye çalışılmıştır. Daha sonra tez kapsamında üretilen çalışmalar yenidenüretim yöntemine uygun bir biçimde çözümlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Metinlerarasılık, Yenidenüretim, Velázquez, Las Méninas (Nedimeler).

ABSTRACT

REVIEW ON THE REPRODUCTION OF VELÁZQUEZ'S LAS MÉNINAS

M. Coşkun ZEĞEREK

Süleyman Demirel Üniversitesi,
Fine Art Institute, Painting Main Art Branch, Master's thesis
Year: 2012, Page:54
Supervisor: Assistant Prof. H. Nevin GÜVEN

While still an animal man already has a language. All violent, those which cause him pain, and all strong passions of his soul express themselves directly in screams, in sounds, in wild inarticulate tones

D. G. Herder

Language, a means of declaration rather than expression, consists of an assembly of indicators functioning responsively all together (public ceremonies, advertising, printed media, spoken media, architectural schemes, political regimes, fashion, morals, beliefs, art, music, theatre, cinema, literature, etc). In other words, language is a whole of codes and once indicators have been encoded, a meaningful structure forms. In literary sense, the structure of this meaning corresponds to text. Thanks to Roland Barthes, after each meaningful practice has been reduced to a text, it has been possible to regard the meaningful structures outside the text as text as well and the other artistic forms (art, music, theatre, dance, etc) has been able to be reduced to a text. Therefore, while referring to the other artistic forms as text, it is a must to make use of the intertextual data / concepts.

Accordingly, in the first part of the study, intertextuality has been defined based on the concept of intertextuality and these definitions have been exemplified in artistic forms. In the second part of the study, examples of Velázquez's "The Maids of Honour" (Las Méninas) which had been depicted by many artists are tried to examine in the context of intertextuality. Then, studies have produced in the scope of thesis tried to analyze in accordance with the reproduction method.

Key words: Intertextuality, Reproduction, Velázquez, Las Méninas.

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR DİZİNİ i

RESİMLER DİZİNİ ii

SUNUŞ 1

ÖZET 2

ABSTRACT 3

İÇİNDEKİLER 4

GİRİŞ 1

1. BÖLÜM

1. POSTMODERN SÜREÇTE METİNLERARASILIK KAVRAMI VE YENİDENÜRETİM YÖNTEMİ 5

1.1. Resim Sanatında Yenidenüretim 6

2. BÖLÜM

2. VELÁZQUEZ'İN NEDİMELER (LAS MÉNINAS) YAPITI VE YENİDENÜRETİMLERİ 13

2.1. Velázquez - Nedimeler (Las Méninas) Yapıtı 13

2.2. “Nedimeler” Yapıtlarına İlişkin Yenidenüretilen Örnekler 19

2.2.1. Francisco de Goya’nın Yenidenürettiği “Nedimeler” Yapıtı 21

2.2.2. Joaquin Sorolla’nın Yenidenürettiği “Nedimeler” Yapıtı: La Familia Sorolla” 23

2.2.3. Pablo Picasso’nun Yenidenürettiği “Nedimeler” Yapıtı: “Las Méninas” 25

2.2.4. Salvador Dali’nin Yenidenürettiği “Nedimeler” Yapıtı: “The Maids-in-Waiting Las Méninas” 27

2.2.5. Soledad Sevilla'nın Yenidenürettiği "Nedimeler" Yapıtı: "Las Méninas"	30
2.2.6. Herman Braun-Vega'nın Yenidenürettiği "Nedimeler" Yapıtı: "Double éclairage sur Occident"	32

3. BÖLÜM

3.YENİDENÜRETİM YÖNTEMİ İLE ÜRETİLEN RESİMSEL YORUMLAR 35

3.1. Köpekli Kız	36
------------------------	----

3.2. "2011"	39
-------------------	----

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	42
-------------------------------------	-----------

KAYNAKLAR	44
------------------------	-----------

GİRİŞ

Alıntının, yinelemenin sanatın neredeyse tüm biçimlerini sardığı ve belirlediği günümüzde, sanatçılar her zaman etkileşim içinde oldukları toplumlardan ve kültürlerden etkilenmişlerdir. Gerçekten de “Virginia Woolf’un da belirttiği gibi, büyük sanat yapıtları tekil ve yalnız doğumların ürünü değildirler; bunlar uzun yıllar süren ortak düşünmenin ürünüdürler” (Aktulum: 2006:13). Bu anlatım doğrultusunda özellikle sanatta özgünlüğün tartışıldığı postmodern süreçte bir sanatçının başka bir sanatçıdan esinlenmesi, yapıtlarını yinelemesi yapıt hırsızlığı değil “yenidenüretim” işlemidir. Yazınsal alanda kullanım alanı bulan ve “yenidenyazma” kavramına karşılık gelen yenidenüretim işlemi, bir yazarın başka bir yazara ait bir metni yeniden yazması, onu yeni bir durumda, yeni bir bağlamda, yeni bir okur kitlesi için, yeni işlevlerle dönüştürmesi işlemi olarak tanımlanmaktadır (Aktulum, 2011:149). Resim sanatı bağlamında ise yenidenüretim; bir sanatçının başka bir sanatçıya ait olan bir yapıtı ele alıp yeniden üretmesi, onu yeni bir bağlamda, yeni işlevlerle dönüştürmesi olarak tanımlanmaktadır. Özellikle 1970’li yıllarda bir yöntem olarak belirginleşen yenidenüretim işlemi ile birlikte sanat tarihi içerisinde yer alan yapıtların tamamının ya da bir bölümünün alıntılanması, postmodern süreç içerisinde tüm sanatsal biçimlerin estetik birer özelliği durumuna gelmiştir.

Sanatçıların alıntılama işlemi ile önceki yapıtı değerlendirerek çözümlenmeye çalışmaları, yapıtın söylemi üzerine söylemde bulunmaları, temel bir eleştiri işlemi olarak değerlendirilmektedir. Bu işlem ile sanatçı kendi biçimini kullanarak yeni bir söylemle, ötekinin yapıtı üzerinden kendi söylemini güncellemektedir. Ersoy (2010:39)’un da belirttiği üzere “eleştiri kendi çağını ve oluşturduğu kendi dilini kullanır, bir çağın ve bir kişiliğin bakışını yansıtır.” Günümüzde sanat eleştirisinin görevi; sanatçıya ya da sanata ilkeler, yöntemler dayatmak değil; sanat denen varlık alanını bütünlüğü içinde anlamaya çalışmak, bu alanın insanın varlık yapısındaki yerini göstermektir. Bozkurt’un belirttiği gibi; sanat eleştirisinin amacı çözümlenmeler, yorumlar ve bilgiye dayalı yargılar geliştirmektir (Bozkurt, 2000:31). Bir yapıtı tümüyle anlamak, seyredilen resmi hem biçim, hem de onu yaratan düşünce açısından kavramak ancak eleştirel bir bakış açısı ile olasıdır. Sanatçılar, eleştirelliğin bilişsel-duyusal gelişime dayalı özelliğinden yararlanarak, önceden

üretmiş yapıtların verileri doğrultusunda eskiyi aşmayı isteyen, farklı bir dünyanın olabilirliğini vurgulayan yapıtlar üretmişlerdir. Bu noktada sanatçılar eleştirelliğin zengin ve çeşitli anlamları çağrıştıran, zaman zaman açık ya da örtük olan, farklı yorumlara götürülebilen çok yönlü yapıtlar ortaya koymuşlardır. Ortaya koydukları yapıtlar ile estetik bir yeni biçimle açıklamayı, çözümlemeyi, çelişkileri tespit edip göstermenin yollarını aramışlardır.

Bu yaklaşımdan hareketle hazırlanan çalışma kapsamında alıntının estetik bir duruma geldiği günümüzde sanat yapıtlarını anlamlandırabilmek için postmodern bir eleştiri yöntemi olan metinlerarasılık üzerinde durulmuş, Velázquez'in "Nedimeler" yapıtının yenidenüretimleri üzerinden geçmiş ve çağımız arasındaki resimsel alışverişin temelleri metinlerarası yöntemlerin verilerinden yararlanarak anlamlandırılmaya ve çözümlenmeye çalışılmıştır. Yine bu çalışma kapsamında bir metinlerarası olgudan; "iç alıntı", "gönderge", "yansılama", "öykünme", "anlatı içinde anlatı" gibi metinlerarası yöntemlerin varlığından söz edilmiş ve bu yöntemlerin kullanılmasıyla yeni çalışmalar üretilmiştir. Oluşan bu yeni çalışmalar Kubilay Aktulum'un belirttiği gibi "bir alıntılar mozaigi, son derece farklı, ayrışık unsurların bir araya geldiği bir uzam" olarak tanımlanmıştır.

Postmodern bakışa göre anlam ancak metinlerarası atıflar yoluyla geçici ve kişisel düzeyde belirlenebilir, yani anlamın meydana gelişi, okurun kişisel birikimi, özgeçmiş ve ruhsal durumu ile metinlerarası bağıntıyı kavrayabilmesi yetisine bağlıdır, bu yüzden anlamın öznel ve geçici olduğu kabul edilir. Bu temellerin göz önüne alınması ile geçmiş dönem ve kültürlerde üretilen sanat yapıtlarının anlamları, günümüzde nasıl "eşdeğerlik" yaratmaktadır sorusuna yanıt aramaya yönelik olan bu çalışmada biçimsel, anlamsal dönüşüm ve çözümleme uğraşında bulunulmuştur. Sözü edilen bu kavramlar üzerinden "Nedimeler" yapıtının biçim, yöntem ve anlayış olarak kapsadığı alan çalışma içerisinde belirlenmeye çalışılmıştır. Postmodern dönemde bir okuma yöntemi olarak benimsenen ve yazın alanında kendini gösteren metinlerarasılık kavramının, resim sanatında yenidenüretilen diğer yapıtlar ile nasıl ilişkilendirilebileceği incelenerek, görsel sanatlarda yeni bir ivmeyi betimleyen postmodernist anlayışın resim sanatında hangi biçimlerde karşılığını bulduğu ve

sanatçıların yapıtlarında buna nasıl ve neden yer verdiği sorusuna karşılık bulmak bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

Çalışmaya başta Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi olmak üzere çeşitli kütüphanelerde yapılan yerli ve yabancı literatür taraması ile başlanmış, elde edilen verilerden yola çıkılarak metnin içeriği oluşturulmuştur. Konu ile ilgili yöntemin belirlenebilmesi için öncelikle metinlerarasılık ve yenidenüretim işlemini konu alan kitaplardan yararlanılmıştır. Bu kitaplar arasında Kubilay Aktulum'un yazmış olduğu "Kopuk Yazı Kopuk Yapıt", "Metinlerarası İlişkiler", "Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık" adlı kitaplar yer almaktadır. YÖK Kütüphanesinde yapılan tarama sonucunda doğrudan Velázquez'in Nedimeleri'nin yenidenüretim ilişkisini inceleyen bir tez çalışmasına rastlanmamış, ancak tez konusu içerisinde Las Méninas'a yer veren tezler arasında Veysel Kurucu'nun "Yansıyan-Yansıtılan İlişkisi Bağlamında Resimde Ayna"; Onok Bozkurt'un "Plastik Sanatlarda, Alımlama Estetiğinde "Beklenti Ufku" Sarsılması; Gülderen Görenek'in "14. Yüzyıldan 17. Yüzyıl Sonuna Kadar Batı Resim Sanatında Mekan Sorunu" adlı tezler yer almaktadır. Bu tez çalışmalarının yanı sıra kaynakçada belirtilen bazı makaleler ve kitaplarda konu ile ilintili bazı çalışmalardan yararlanılmıştır. Bu kaynaklar arasında M. Foucault'un "Kelimeler ve Şeyler" adlı kitabının ilgili bölümleri; Kubilay Aktulum'un "Alıntı ve Resim" ve "Yeniden Yazmak" adlı makaleleri; Serpil Aygün Cengiz'in "Velázquez'i Unutmak: LasMéninas" adlı makalesi; Nevin Güven'in "Resimde Yenidenüretim (Velázquez'in Nedimeler Yapıtı'nın Picasso tarafından Yeniden Yorumlanması Üzerine)" adlı bildirisi, Yıldız Doyran'ın "Velázquez, Picasso ve Las Méninas" adlı makalesi, Uşun Tükel'in "Resmin Dili" adlı yazısı yer almaktadır.

Adı geçen kaynakların incelenmesi sonucunda elde edilen verilerin ışığında tez çalışması üç bölüme ayrılmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde konunun bakış açısının ve yönteminin daha iyi anlaşılması için modern ve postmodern süreçte sanata bakışın nasıl olduğu ile ilgili bilgilere yer verilmiştir. Bu bölümde özellikle tez konusuna yönelik olan ayırıcı noktalara değinilmiş; sanat yapıtlarının postmodern süreç içerisinde birbirlerinin verilerini alıntılararak yoğun bir biçimde yeni yapıtlar ürettiklerine değinilmiştir. Ardından sanat tarihi içerisinde kendinden önceki yapıtları

alıntılanarak yeniden üretilen yapıtlara örnekler verilmiş ve bu yapıtlar postmodern süreç içerisinde bir eleştiri yöntemi olan “metinlerarasılık”ın verileri ile anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda öncelikle metinlerarasılık tanımı yapılmış, ardından resim sanatı bağlamında alıntılama işlemi ile yeniden üretilen yapıt örneklerine yer verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, Velázquez’in Nedimeler adlı yapıtını yeniden üretim işlemi ile yineleyen bazı sanatçıların yapıtlarına yer verilmiştir. Bu yapıtlar arasında sırası ile Francisco de Goya’nın “La familia de Carlos IV”u (1800); Joaquin Sorolla’nın “La Familia Sorolla”sı (1901); Pablo Picasso’nun “Las Méninas”ı (1957); Salvador Dali’nin “The Maids-in-Waiting Les Méninas”ı (1960), Soledad Sevilla’nın “Las Méninas”ı (1981-83) ve Herman Braun-Vega’nın “Doubleéclairage sur Occident”i (1987) yer almaktadır. Sözü edilen bu yapıtlar gönderge yapıtla karşılaştırılarak biçimsel ve anlamsal dönüşümlerinin neler olduğu belirlenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde tüm veriler ve örneklerden yola çıkarak bireysel uygulamalar yapılmıştır. Bu bölümde iki adet akrilik çalışmaya yer verilmiştir. “Köpekli Kız” ve “2011” adlı çalışmalar “Nedimeler” yapıtından yola çıkarak yeniden yorumlanmıştır: Çalışmaların alt anlamlarına nesnelerin her birine dış dünyadaki işlev ve anlamlarının dışında, egemenlik söylemini temsil eden yeni anlamlar yüklenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın sonuç bölümünde ise ulaşılan verilerden yola çıkılarak Velázquez’in Nedimeler adlı resminden yola çıkışla yeniden üretilen yapıtlar üzerinden postmodernist anlayışın resim sanatında kendini gösterme biçimleri belirlenmiştir.

1. BÖLÜM

1. POSTMODERN SÜREÇTE METİNLERARASILIK KAVRAMI VE YENİDENÜRETİM YÖNTEMİ

Çağlar boyu sanatsal etkinlikler, içinde bulunduğu dönemin siyasal, sosyal ve toplumsal yapılarından etkilenmiş, her dönemde farklı anlayış ve biçimler ile kendini var etmiştir. Sanatçı dış dünyadan alımladıklarını kendi iç dünyasında yorumlayarak sanat yapıtını üremiştir. Dolayısıyla her dönemin kendine özgü sanat anlayışı gelişmiş, geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısından itibaren diğer alanlarda olduğu gibi sanatsal gelişmelerin çözümlenmesinde ve nitelendirilmesinde postmodernizm kavramı kullanılmaya başlanmıştır. “Modernizm sonrası” anlamına gelen postmodern kavramı, modernist anlayış ile ortaya çıkan olumsuzluklara karşı bir başkaldırı olarak gündeme gelmiştir. Özellikle 19 yy.’ın sonlarında sosyal, siyasal ve teknoloji alanlarında yaşanan hızlı gelişim ve değişimler sonucu ortaya çıkan bireyselleşme ve yabancılaşma durumuna karşı ilk tepki sanatçılardan gelmiştir. Bu dönemde sanatçılar kendi gerçekliklerini, görme biçimlerini arayarak, biçimsel sorgulamalar yapmış, çalışmalarını bu doğrultuda üretmişlerdir; sanata bakış yaşama iç içe girmiş, sorgulamaların yansımaları nesnenin, öznenin, toplumun ve hatta sanatın kendisi durumuna gelmiştir. Bu iç içe geçmişliğin ürünü olarak alıntılama, yansılama, öykünme, çoğulculuk gibi kavramlar postmodern söylemin en belirgin özelliklerini oluşturmuştur (Yamaner, 2007:15-18). Sanatta postmodern söylemin ortaya çıkışı ile modernizmin biriciklik ilkesinin karşısına “çoğulcu” bir anlayış geçmiştir (Connor, 2006:26). Çoğulcu anlayış içerisinde türler iç içe geçerek bakış açılarında ve anlamda çokluk yaratılmaktadır. Böylece Umberto Eco’nunda dediği gibi metnin “açık yapıt” özelliği gündeme gelir: Artık sanatın tüm biçimleri birbirleri ile bir etkileşim içerisinde ve birbirlerinin verilerini kullanarak var olurlar. Bu durum bütün disiplinlerin birbirine karıştığı postmodern dönemde temel bir estetik yönelim haline gelmiştir. Postmodern süreçte arı söylem ve özgün yapıt yoktur. Sanat önceki dönemlerde yapılan yapıtlardan alıntılar yaparak ortaya yeni bir ürün koyma eğilimindedir. Bu doğrultuda postmodern dönem içerisinde yazın alanında temel bir yöntem olarak benimsenen metinlerarasılık yöntemi ön plana çıkmaktadır.

Postmodern eleştiri alanında çokça uygulama alanı bulan Metinlerarasılık kavramı Rus kuramcı Mihail Baktin'in söyleşimcilik kuramından yola çıkarak ilk kez 1960'lı yıllarda Julia Kristeva tarafından ortaya atılmıştır. Metinlerarasılığa göre bir metin başka metinlerle olan ilişkisine göre değer kazanır. Aktulum (2000:7-13)'un da dile getirdiği gibi "artık metinlerarası bir görüngüde tanımlanan metin bir alıntılar mozaığı, son derece farklı, ayrışık unsurların bir araya geldiği çoksesli bir uzam" olarak tanımlanmaktadır. Bu doğrultuda "iki metin arasındaki bir alışveriş, bir konuşma, ya da söyleşim biçimi" olarak adlandırılan metinlerarasılık, kimi zaman da bir "yenidenyazma işlemi" olarak anılmaktadır. Yenidenyazma işlemi sırasında, bir yazar başka bir yazarın metninin tamamını veya bir bölümünü alıntılar, kendi metni içerisinde yeniden yorumlayarak bambaşka bir metin oluşturur. Ancak bu yöntemin yazın alanı dışındaki diğer sanat alanlarında da kullanılmasıyla alanlara özgü metinlerarasılığa eş değerde yeni kavramlar türetilmiştir. Örneğin fotoğraflar arasındaki alışverişler için "fotoğraflararasılık", müzikler arasındaki alışverişler için "müziklerarasılık" vb. kavramlar kullanılabileceği gibi resimler arasındaki alışveriş işlemlerinde ise "resimlerarasılık" kavramı kullanılmaktadır. Ayrıca yazınsal alanda kullanılan "yenidenyazma" kavramını karşılayan resim sanatında da "yenidenüretim" kavramı kullanılmaktadır.

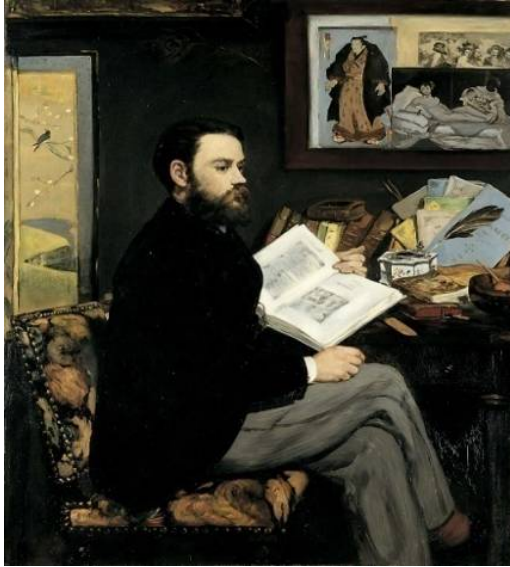
1.1. Resim Sanatında Yenidenüretim

Yenidenüretim kavramı yazınsal alanda kullanılan yenidenyazma kavramına karşılık gelmektedir. Yenidenyazma J. Kristeva'ya göre farklı gösteren dizgelerini yeniden dağıtmak, yeni bir metin, buna bağlı olarak da yeni anlamlar üretmektir. Bir dönüştürüm işlemi olan yenidenyazma ile yeni anlam olanakları yaratılır, bir metne yeni bir bakış açısı ile bakma olanağı sağlanır (Kristeva, 1969:52'den akt. Aktulum, 2000:41).

Yazınsal alanda kullanım alanı bulan yenidenyazma işlemine, günümüz postmodern dönem içerisinde yer alan diğer sanatsal biçimlerde de rastlamak olasıdır. Ancak yazınsal alan dışındaki diğer sanatsal biçimler arasındaki alışveriş işlemlerini belirtmek için "yenidenyazmak" yerine "yenidenüretmek" kavramının kullanımı daha yerindedir. Yenidenüretim işlemi ile tıpkı yenidenyazılan metinler

gibi, diğer sanatsal biçimlerde yeniden ele alınmakta, yeni bir bakış açısı ile dönüştürülerek yeni bir anlam kazanmaktadır. Bu bağlamda bir yapıtın başka bir yapıt tarafından yeni bir işlevle yeniden düzenlenmesi yenidenüretim olarak adlandırılabilir.

Yenidenüretim sürecinde en çok başvurulan yöntemlerden birisi “alıntı”dır. Jacobson’a göre alıntı “bir sözce içinde sözce, bir ileti içinde ileti, bir sözce üzerine sözce” olarak tanımlanırken, Genette’e göre “biçimsel olarak ve çoğu zaman, bir metnin başka bir metindeki somut varlığı” biçiminde tanımlanmaktadır. Resim alanında ise alıntı bir ressamın, bilerek ve etken bir biçimde var olan bir yapıtı ya da yapıttan bir bölümü farklı bir resimsel uzama taşınması ve böyle bir yer değiştirme işlemiyle “yeni” anlamlar yaratması işlemidir (Aktulum, 2011:50). Bu yöntem pek çok ressam tarafından kullanılmıştır. Sanat tarihi boyunca ressamlar eğitim amaçlı, saygısını sunmak için veya eleştirmek için diğer ressamlardan alıntılar yaparak yeni yapıtlar ortaya koymuşlardır.



Resim 1: Édouard Manet, Le Portrait d'Émile Zola, 1868, T.Ü.Y., 146 x 114 cm, Orsay Müzesi, Paris

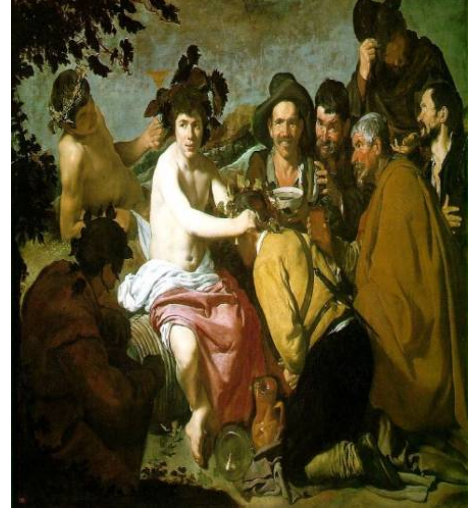
Resim 2: Édouard Manet, Le Portrait d'Émile Zola Detay

Resim sanatında alıntı döneminin en belirgin örneklerinden birisi olarak Édouard Manet'nin “Le Portrait d'Émile Zola” (1868) yapıtı görülmektedir. Édouard Manet bu yapıtında kendi yapıtı olan Olimpiya'sına, Velasquez'in Los Borrachos'una (1629) ve Japon sanatçısı Utagawa Kuniaki II (1860) yapıtına yer

vererek bir alıntılar zinciri kurmuştur. Sanatçı kendi resmini bir öz-alıntıyla, yani bir yapıtın bir başka yapıtta olduğu gibi yinelenmesi biçiminde, Velasquez'in Los Borrachos yapıtını baskı tekniği ile Utagawa Kuniaki II'yi ise biçimsel dönüştürümler yaparak alıntılıyarak yenidenüretmiştir (Aktulum, 2011:50)



Resim 3: Utagawa Kuniaki II, 1860



Resim 4: Velázquez, Los Borrachos, 1629
T.Ü.Y., 165 x 225 cm, Prado Müzesi, Madrid

Manet'nin “Le Portrait d'Émile Zola” adlı yapıtında alıntılıdığı kendi yapıtı olan Olympia'sı gerçekte daha önce pek çok sanatçının kullandığı bir figürdür. Manet Giorgione, Tiziano gibi sanatçıların yapıtlarını alıntılıyarak yeni bir bağlamda kullanarak Olympia adlı yapıtını ortaya koymuştur. Giorgione, Tiziano ve Manet'in arasındaki yaklaşık 350 senelik bir zaman dilimini kapsayan ve üç sanatçının neredeyse aynı kompozisyona sahip ancak birbirinden tamamen farklı imler gösteren üç başyapıtı: Giorgione'un “Uyuyan Venüs”ü (1510), Tiziano'nun “Urbino'lu Venüs” (1534) ve Manet'nin “Olimpiya”sı (1863) bu tanımlamaya uygun bir örnektir. Giorgione'un, Tiziano'nun ve Manet'nin yapıtları tarihsel sıralamaya göre incelendiğinde; biçimsel dönüşümlere gidildiği ancak resim kurgusunda çok büyük değişimler yer almadığı görülmektedir. İlk olarak Tiziano ve Manet, Giorgione'un yapıtında yer alan kadın imgesini alıntılıyarak onu “kendi içerisinde eritmiş, böylece yeni bir uzamda yeni bir anlam ortaya çıkartmıştır” (Aktulum, 2011:52).



Resim 5: Girgione, “Uyuyan Venüs”, 1510
T.Ü.Y., 108,5 x175 cm, Gemäldegalerie, Dresden-Almanya

Girgione'nun “Uyuyan Venüs” yapıtında bir Tanrıça figürü olarak resmedilen Venüs muhteşem güzelliği ile açık bir alanda, göz alıcı kumaşların üzerinde yatmaktadır. Öte yandan Venüs'ün hafifçe bize dönük bedeni, başının altına aldığı kolu ve bacaklarının arasına yumuşakça yerleştirdiği eli, resmin estetik boyutunu yansıtmaktadır.



Resim 6: Tiziano Vecellio, “Urbino’lu Venüs”,
1534, T.Ü.Y., 119 x165 cm, Uffizi Galerisi,
Floransa, İtalya



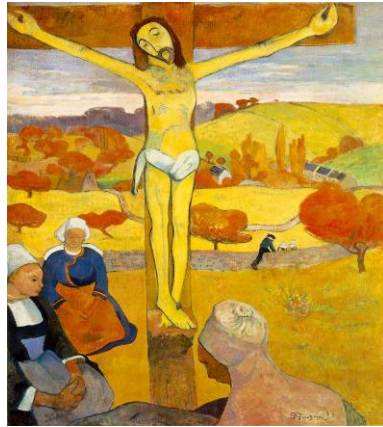
Resim 7: Eduart Manet, “Olimpiya”, 1863,
T.Ü.Y., 130,5 x 190 cm, Orsay Müzesi,
Paris-Fransa

Tiziano'nun (Urbino'lu Venüs-1534) yapıtında Venüs bu kez Rönesans dönemine ait bir sarayın gösterişli ortamında, bir kanepede ya da yatak üzerinde uzanmış olarak Venüs betimlenmektedir. Arka planda ise bir hizmetçi çeyiz sandığı hazırlamaktadır. Bu da Venüs'ün evlilik hazırlığı içinde olduğunun göstergesi olabilir. Tiziano konuyu kendi zamanına taşıyarak resmin alımlılığını arttırmıştır. Venüs'ün elindeki güller ilgiyi, ayağının dibinde uyuyan köpek ise sadakati sembolize etmektedir. Girgione'nin resminde masum bir biçimde uyuyan Venüs bu

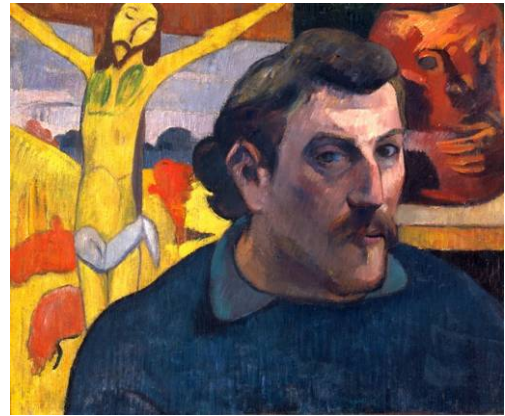
yapıtta güzelliğine hayranlık duyulacak soyut bir Tanrıça değil, fiziksel olarak arzu uyandıran bir kadın figürü biçiminde resmedilmiştir (Wikipedia, 2008).

Manet'in Olimpiya'sına bakıldığında ise öteki iki yapıttan farklı olduğu görülür. Giorgione'nun ve Tiziano'nun yapıtlarındaki sıcak renklere karşın Manet'in yapıtında soğuk renklerin tercih edildiği görülür. Urbinolu Venüs'ün ayaklarının ucunda uyuyan sadakat sembolü olan köpeğin yerine tüm tüyleri dikilmiş siyah bir kedi yer alır. Arka planda evlilik hazırlıkları yapan hizmetkar yerine zenci bir yardımcı vardır (Aktulum, 2011:60-63). Görüldüğü gibi bu üç yapıt arasında birbirinden alıntılanan kadın imgesi, iletileriyle üç farklı dönemin kadına olan bakış açısını yansıtmaktadır.

Alıntı işlemine başvuran çoğu ressam özellikle 17. yy.'dan başlayarak bir yapıtta başka bir yapıta yer vererek biçimsel ve uzamsal olanakların neler olduklarını denemişler, yine bu yola başvurarak anlam etkileşimlerini ele almışlardır. Sanatçıdan sanatçıya çeşitlilik gösteren alıntılama işlemi ile bir yapıt başka bir yapıta ait bir motifi, bir izleği yalın bir biçimde alıntılabilir; öteki yapıttan biçimsel bir alıntı da yapabilir, yani onun resmetme biçimini taklit edebilir ya da öz-alıntı yöntemiyle bir başka ressamın yapıtı yeni bir yapıtta olduğu gibi yinelenir. Gauguin'in, "Sarı İsa" adlı yapıtını alıntıladığı, "Christ Jaune'nın Otoportresi"nde öz-alıntı yöntemi ile yapıtını oluşturduğu görülmektedir (Aktulum, 2011:54, 59).



Resim 8: "Gauguin, le Christ jaune", 1889, T.Ü.Y., 92.1 x 73.4 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo-New York



Resim 9: "Autoportrait au Christ Jaune", 1889-1890, T.Ü.Y., 30 x 46 cm, Orsay Müzesi, Paris

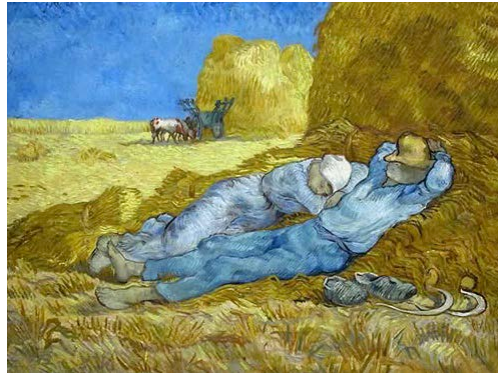
John Singer Sargent'in "Noon After" (1875)'ında, Van Gogh'un "Afternoon Siesta" (1889)'sında ise Jean François Millet'in "La Meridienne" (1866) adlı yapıtının izlerine rastlanır. Sanatçılar Millet'in yapıtının izleğini alıntılayarak yalın bir biçimde yinelemişlerdir.



Resim 10: Jean François Millet, "La Meridienne"
Kağıt üzeri pastel boya, 29.2 x 41.9 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston



Resim 11: John Singer Sargent, "Noon After Millet"
beyaz kağıt üzerine çizim, 14.9 x 21.9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York



Resim 12: Van Gogh, Noon, "Rest from Work"
T.Ü.Y., 73 x 91cm, Orsay Müzesi, Paris

Teknik ressam, grafiker, sahne tasarımcısı ve fotoğrafçı olan David Hockney de alıntı yöntemine başvuran bir başka sanatçıdır. 1960'ların Pop sanatı hareketine önemli bir katkıda bulunan İngiliz ressam ve 20.yy.'ın en etkili İngiliz sanatçılarından biri olarak kabul edilen sanatçı "The Chair" adlı yapıtı ile Van Gogh'un "Vincent's Chair with His Pipe" ve "Gauguin's Chair" adlı yapıtlarını alıntılar yaparak yeniden üretmiştir. Öte yandan sanatçı fotoğraf ve kolaj tekniğini kullanarak kendi yapıtını da yeniden üretme yoluna gitmiştir.



Resim 13: Vincent Van Gogh, "Vincent's Chair with His Pipe", T.Ü.Y., 93 x 73.5cm, National Gallery, Londra



Resim 14: "Gauguin's chair", 1888, T.Ü.Y., 90.5 x 72.5cm, Van Gogh Museum, Amsterdam



Resim 15: David Hockney, "The Chairs", 1985-1985-1998

Sanatın tüm biçimleri birbirleriyle örgü içerisinde, bu örnekler birbirlerine gönderme yaparak var olmuştur. Bu durum bütün disiplinlerin birbirine karıştığı, verilerin birbirinden alındığı postmodern dönemde artık temel bir estetik yönelim biçimine dayanmıştır. Bir başka deyişle postmodern bakış açısına göre arı söylem/özgün yapıt yoktur. Günümüzde pek çok sanat yapıtı önceki dönemlerdeki yapıtlardan alıntılar yapan yeni birer üretim durumundadır.

2. BÖLÜM

2. VELÁZQUEZ'İN NEDİMELER (LAS MÉNINAS) YAPITI VE YENİDENÜRETİMLERİ

2.1. Velázquez - Nedimeler (Las Méninas) Yapıtı

Velázquez 1656'da uzun zaman "Kral ailesi" adıyla tanınan ve 1843'te "Nedimeler" adını alacak olan bir yapıt gerçekleştirmiştir. Yapıt değişik dönemlerde değişik isimlerle adlandırılmıştır: 1666 tarihli bir kayıta yapıtın adı "Nedimeler ve bir Cüce ile Emperyal Küçük Hanım" olarak belirtilirken, 1734 tarihli bir kayıta "Sayın Kral Philip IV'ün Ailesi" olarak geçmektedir. 19.yy.'ın başına kadar bir süre Kraliyet Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan yapıt, "Nedimeler" (Las Méninas) adını 1834 yılında Prado Müzesi'ne girdiği zaman almıştır. Yapıt, 318 x 276 cm. boyutlarındadır. Yapıtta günümüzdeki adını veren "Nedimeler" sözcüğü; soylu bir aileden gelen ve küçüklüğünden beri sarayda kraliçe ya da prenze/prenese hizmet etmek için yetiştirilen kişiler için kullanılan bir adlandırmadır.



Resim 16: Velázquez - Nedimeler (Las Méninas) – 1656
T.Ü.Y., 318 x 276 cm, Madrid Prado Müzesi, İspanya

Yapıtta yer alan ana figür Kral IV. Philip'in kızı Prenses Infanta Marguerita'dır. Prenses Margarita'nın her iki yanında ise nedimeler yer almaktadır. Prensesin sol tarafında konumlanan ve hafif diz çökmüş bir biçimde prensese dönük duran figür "Nedime Dona Agustian Sarmiento"dur. Prensesin sağ tarafında yer alan ve bedeni prensese, yüzü ise hafifçe izleyiciye dönük duran figür ise "Nedime Dona İsaabel de Velasco"dur. Yapıtın solunda arkası izleyiciye dönük duran şövalenin önünde, elinde paletiyle ayakta duran figür ressam Velázquez'dir. Yapıtın sağ alt köşesinde bekçi köpeğinin arkasındaki iki figürden, sol ayağını köpeğin sırtına koyan figür "Cüce Nicolas de "Pertusato", diğer figür ise "Cüce Mariboarbola"dır. Cücelerin arkasında yer alan, biri kadın biri erkek olan iki figür de saray hanımlarının koruyucusudur. Yapıtın arka planında odaya açılan kapının merdivenlerinde duran figür "Saray görevlisi Don Jose Nieto Velázquez"dır. Merdivenlerin hemen solundaki aynada ise Kral IV. Philippe ile Kraliçe Mariana'nın yansıması görülmektedir. Yapıtta yer alan mekan, Madrid Alcazar Sarayı'nda, sanatçının çalışmasına ayrılmış bir salon olarak karşımıza çıkmaktadır (wikipedia, 2011). Sağ taraftaki çok sayıdaki pencere ve tavandaki avize çengelleri, salonunu oldukça uzun olduğunun bir göstergesidir. Öte yandan arka planda yer alan kapının hemen arkasındaki merdivenler de salonun alt katta bulunduğu göstergesidir. Ayrıca yapıtta oluşturulmak istenen anlam doğrultusunda, duvarlarda yer alan yapıtların bilinçli bir biçimde düzenlendiği söylenebilir. Ayrıca sağ taraftaki pencere kapaklarının genellikle kapalı bırakılmış olması, sanatçının ışık ve gölge oyunları yapabilmesi için olanak sağlamıştır.

Mekanda çok sayıda dikdörtgen parçalanma bulunmaktadır. Bu geometrik (inorganik) parçalanmalar, canlı (organik) alanlar ile (planlı biçimde giysiler, ten dokuları, saçlar, köpeğin tüylerinin ayrıntılı olarak anlatımı) ile dengelenmiştir (Güven, 2007:382). Öte yandan perspektif izlenimi mekandaki boşluklarla, büyük-küçük ilişkisiyle, ışığın ustalıkla kullanımı ile verilmiş, açık-koyu değerlerin kullanılması ile de anlam güçlendirilmiştir. Ancak yapıtın perspektif odaklarında kaymalar bulunduğu ve salonun gerçek perspektif odağını oluşturmadığı da görülmektedir. Bunun nedeni görüntünün tümünün arka duvarda asılı duran ayna

dışında muhtemelen bir başka aynaya yansıyan görüntüden kaynaklanmış olmasıdır. Velázquez'in birçok yapıtında ayna yansımaları görülmektedir. Örneğin "Rokeby Venüsü" ve "Maria ve Marthanın evinde İsa" adlı yapıtlarında Velázquez'in ölümünden sonra atölyesinde çok sayıda değişik boyut ve nitelikte aynanın çıkmış olması bu durumun önemli bir göstergesidir (Beksaç, 2004:13).

Genel bir anlatımla yapıt, Velázquez'in yaşamında var olan gerçeklerin, sosyal ilişkilerin bir görüntüsü biçimindedir. Resimde saray yaşayanlarının giysileri, buldukları konumlar, duruşlarındaki anlamlar ve köpek ile saray içindeki hiyerarşi betimlenmiştir. Köpeğin tarih boyunca konumu üzerine yapılan arkeolojik/ antropolojik çalışmalara bakıldığında; köpeğin sahiplerine avlanmada yardımcı ve yabancılara karşı uyarıcı ve koruyucu olarak kullanıldığı görülür. Ayrıca zaman içerisinde özellikle mezar kazı sonuçlarına göre köpeğin bir "statü hayvanı"na dönüştüğü, örneğin savaşçı mezarlarında güç ve zenginliğin sembolü olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamda "Nedimeler" yapıtında resmedilen köpeğin, bir statü simgesi olarak Kral VI. Philippe'in tebaası üzerindeki egemenliği simgelediği söylenebilir (Trantalidou, 2006:116'dan akt. Cengiz, 2010:40). Öte yandan yapıtın arka planında yer alan duvarın genel niteliği itibariyle, yapıtın çağın politik vurgularıyla tam bir uyum içinde olduğu, düzeni, sürekliliği ve yücelmeyi işaret eden bir örgütlenmeyi betimlediği görülmektedir. Dolayısıyla aynadaki varlık yansımalarıyla düzeni temsil eden kral ve kraliçe, Rubens'e ait Pallas-Arakhne'nin bir kopyası ve Jordaens'e ait Apallon- Marsyas'ın kopyası politik ve sosyal bir anlatımın temellerine işaret etmektedir. Velázquez'in sözü edilen bu göstergelerin hepsini bir araya getirerek dizgeleştirmesiyle, yapıtın metinsellik boyutunda okunmasına olanak sağlanmaktadır.

Julia Kristeva'nın, "Her metin bir alıntılar mozaïği gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür" (Kristeva, 1969:85'den akt. Aktulum, 1999:41) anlatımı Velázquez'in yapıtı ile örtüşmektedir; yapıttaki her bir nesnenin kendi içinde bir anlatısı/bir göndergesi vardır. Öte yandan her bir gösterge diğer göstergeler ile bağlantılıdır. Her bir figür/nesne bir diğerini anlamsal açıdan destekleyen ve gizli göstergelerden oluşan iletiler içermektedir: Yapıtta yer alan İspanyol Prensesi Margarita'nın, çevresindeki cücelerin, saray memurlarının,

sağ altta yer alan köpeğin, nedimelerin ve aynadan yansıyan kral ile kraliçenin görüntüsünün, duvarda yer alan Jordaens'e ve Rubens'e ait yapıtların ilk bakışta algılanan temel anlamlarının altında ikinci bir anlam gizlenmektedir.

Velázquez'in bu çok sayıda nesneyi (kendini, kralın kızını, cüceleri, köpeği...) bir araya getirerek yapıtında ne anlatmaya çalıştığını anlamak için J. Fiske'nin şu sözlerine değinmek yerinde olacaktır: "Bir dizgedeki tüm birimlerin bazı ortak özelliklere sahip olmaları gerekir. Hepsi de belli bir dizgeye ait olmalarını sağlayan bazı ortak özellikleri paylaşmak zorundadır" ve "dizideki her birimin diğerinden açık bir biçimde ayırt edilmesi gereklidir" (Parsa, 2004:22). Bu anlatıma bağlı kalarak; yapıtta bulunan her bir nesnenin birbirinden bağımsız olmasının, dolayısıyla her birinin tek başına bir anlam taşımasının yanı sıra, nesnelerin ortak bir özelliklerinin olduğu görülür. Bu ortak özelliklerin ise tek bir yapının\anlamın altında -egemenlik söyleminin altında- toplandığı görülür. M. Foucault, bu göstergelerin ortak söyleminin "egemenlik" olduğunu söyleyerek bu durumu egemenliğin temsili boyutuna indirgemektedir. Foucault "Nedimeler" yapıtını okurken; "temsil edilenin ne olduğunu, başka bir deyişle resmin asıl konusunu, resmin öyküsünü araştırmaktadır" (Foucault, 1994:27-42). Foucault'ya göre yapıtta temsil edilen gerçekliğin kendisi değildir, gerçeklik örtük göndermeler ile oluşturulmuştur. Velázquez "Nedimeler" yapıtında görülen anlatı dizgelerinin yanında başka bir anlatı dizgesi oluşturmayı amaçlamıştır. Bu dizge, aslında yapıttaki diğer anlatı dizgeleriyle kurulmaktadır.

Yapıtta bulunan Kral IV. Philippe'nin isteği üzerine yapılan resmin merkezinde bulunan ve yapıtın konusuymuş gibi görünen Prens Margarita, aslında asıl merkezde olan ve herkesin baktığı kral ile kraliçenin yerini almış durumdadır. Ancak resmin ana konusu Prens Margarita değildir. Velázquez "egemenlik" söylemini kral ve kraliçenin yetkisine dayanarak Prens Margarita üzerinden, kendi egemenliğini ise gerek kendini resme dahil ederek, gerekse bakışlarıyla ifade etmektedir. Velázquez davetkar bakışlarını izleyiciye yönelterek izleyen ile iletişim içine girmekte, izleyene baktığı yönü işaret etmektedir. Enis Batur bunu şöyle dile getirir; "Ressam, bir adım geri atmış, bakıyor. Bakışının doğrultusunda gördüğü ne olabilir? Ve bu doğrultunun odağına yerleşebilirsek: Nereye bakıyor?" (Batur,

2000:29). “Bize baktığını görüyoruz, biraz çaba gösterirsek: dışarı bakıyor Velázquez” (Batur, 2000:23). “Ressamın gözleri, seyirciyi bakışlarının alanı içine yerleştirdiği anda, onu kavramakta, tablonun içine girmeye zorlamakta, ona hem ayrıcalıklı hem de zorunlu bir yer” (Foucault, 1994:29-30) vererek aynadaki yansıma ile bu ayrıcalıklı iktidar konumunun, herkesin bakışlarını üzerinde toplamış kral ile kraliçeye ait olduğunu izleyiciye göstermektedir.

Resimde yer alan mekanın arka duvarında yer alan aynada, kral ve kraliçenin yansımaları görülmektedir. Kral ve kraliçe yapıta doğrudan eklenmemiş ancak aynadaki yansımaları ile hem yapıtın içine hem de yapıtın dışında konumlandırılmışlardır. Velázquez bu işlemle onları, yapıtın içinde yer vererek hem egemenliğin göstergesi olan varlıklarını resme katmış, hem de onları resmin dışı unsuru olarak bırakıp varlıklarını dışlaştırmıştır. Bu durum egemenliğe olan bir başkaldırı eylemi olarak söz edilebilir. Turani, “Dünya Sanat Tarihi” kitabında şu anlatıma yer verir:

“Ülkede mutlak idarenin sarsıldığı, Velázquez’in yaptığı bir portreden anlaşılmaktadır. Çünkü Velázquez Philip’i, Bernin’nin XIV. Louis’i gibi efsanevi bir ifade içinde değil, kendi halinde bir insan olarak resmetmiştir. Bu ifadeden ressamın artık, kralı efsanevi, mutlak bir hakim olarak görmediğini anlıyoruz” (Turani, 2007, 461:95).

Velázquez egemenlik söylemini güçlendirmek ve anlamlandırmak adına yapıtında iki yapıt/sözce alıntılanmıştır. Aktulum bu işlemin “bir yetke işleviyle yapıldığını, bu yönüyle de bir yapıtta yer verilen bir sözcenin geçerliliğinin, haklılığın bir tür garantisi durumuna geleceğini, alıntıya çoğunlukla bir metne anlamsal olarak zenginlik ve derinlik katmak adına başvurulduğunu” söylemektedir (Aktulum, 2011:45). Bu ilişki bir iç anlatı yardımı ile; Rubens’e ait Pallas ile Arakhne’nin bir kopyasıyla Jordaens’e ait Apollon ile Marsyas’ın kopyasının resme eklenmesi ile desteklenir. Ana metinden çok ayrı gibi duran bu iki yapıt tersine ana metini destekleyen anlamlar taşımaktadır.



Resim 17: Pallas-Arakhne Jordaens



Resim 18: Apollon-Marsyas, Rubens

Her iki resimde de tanrılar ve ölümlüler arasındaki yarışmalar konu edilmiştir. Pallas ile Arakhne’de konu, tanrıça Athena ile bir insan olan Arakhne arasında, kimin daha iyi dokumacı olduğu tartışması üzerine düzenlenen yarışmadır. Yapıtta tam olarak resmedilen an ise Tanrıça Athena’nın kendisinden daha güzel dokuma yapmış olan Arakhne’yi kıskanarak dövdüğü sahnedir. Benzer biçimde, Apollon ile Marsyas’ta ise konu kimin daha iyi müzik yaptığı tartışması üzerine yapılan yarışmadır. Arakhne, Athena tarafından öldürülür ve daha iyi dokuma yapması için sonsuza dek bir örümceğe dönüştürülür. Marsyas ise Apollo tarafından öldürülür ve daha iyi lir çalması için sonsuza dek nehre dönüştürülür. Söylenlerin ikisinde de tanrılarla yarışmaya kalkanlar ölmüşlerdir. Bu söylenlerin Velázquez’in resmi ile örtüşen yanları, tanrıların dünyasına ait olmayanların, daha aşağı bir konumda olmalarına karşın yetenekleriyle tanrıların önüne geçmeleridir. Ancak tanrıların insanları cezalandırarak, onlara farklı biçimlerde yaşam sunması bir ödül gibi görülebilir. Bu durum Velázquez’in saraydaki yaşamına bir tepkisidir. Saray sanatçısının saray içinde resim yapmaktan başka sorumlulukları da olduğu bilinmektedir (yapıtta beline bağlamış olduğu bilinen anahtar demeti bu durumun bir göstergesi niteliği taşır). Bu sorumluluklar nedeniyle yalnızca kralın hizmetinde olan bir saray çalışanıdır. “Nedimeler” adlı yapıtın yapıldığı dönemde henüz bir asalet ünvanı almamış olan Velázquez, bu resimde bu arzusuna ilişkin göndermeler yapmaktan geri kalmamıştır. Rubens ve Jordaens’in asalet ünvanına sahip olan sanatçılar olmalarının yanı sıra sanatının içerik değerini gösterme amacına yönelik olması Velázquez’in bu resimleri seçme nedeni olarak değerlendirilebilir. Ayrıca ressamın bir soyluluk ünvanı isteğinde olduğu bilinmektedir. Sanatçı resmin

bitiminden sonra kendisine verilen soyluluk ünvanı nişanı olan “kırmızı hac”ı yapıtta kendi giysisi üzerine eklemiştir.

Velázquez'in bir asalet ünvanı alma eğilimine girdiği, 1649-1651 yılları arasında İtalya'ya yaptığı yolculuk esnasında, portresini yaptığı Papa X. Innocencio'dan ve çevresinden de destek gördüğü bilinir. Özellikle sanatçının 1628–1640 yılları arasında yapmış olduğu hiçbir eseri için para talebi etmemiş olduğunu belirtmesi ve Papa'dan da para almamış olması bu noktada tamamen soylu bir davranış olarak, sanatçıyı zanaatçıdan ayıran bir eylem olarak teşhis edilebilmektedir (Beksaç, 2004).

Velázquez'in yapıtında bir anlatı içinde anlatı (iç anlatı)'yı çözümlemek mümkün olacaktır. Böylece yapıtın söylemi olan egemenlik anlatısı içine “başka bir anlatı sokularak, ilk anlatı içerisine sokulduğu anlatıyı yansıtır” ve anlatılan birinci öyküye “koşut olarak metinde yer verilen ikinci metin ilk öyküyü yinelemesi” (Aktulum, 1999:159) durumu gerçekleşir.

Yapıt genel anlamıyla gösterenler üzerinden incelendiğinde, Velázquez yapıtının anlamını oluşturma sürecinde belli amaçlar doğrultusunda alıntılama işlemini gerçekleştirdiği görülür. Ressam söylemini temellendirmek adına başka sanatçıların yapıtlarına yer vererek yapıtını güçlendirmektedir. Yapıtını bitmiş bir somut varlık olarak ortaya koymaz, geçmişin söylemlerine başvurarak yapıtına devinimsel bir anlam yükler. Yapıt “bitmiş yapıt”/sözce boyutunda değerlendirilirse anlam kendi içinde kısıtlı kalarak gösterenlerin birbiriyle olan söyleşim ilişkisi sınırlı anlamlar doğurur. Ancak yapıtın genel söylemini ve derin anlamını irdelemek yapıtın oluşum sürecini/sözcelem boyutunda değerlendirilmesi ile anlamlandırılabilir.

2.2. “Nedimeler” Yapıtlarına İlişkin Yenidenüretilen Örnekler

Diğer sanatsal biçimlerde olduğu gibi resim sanatında da karşımıza çıkan yenidenüretim işlemi, birçok sanatçı tarafından sıklıkla kullanılmaktadır. Bilindiği gibi yenidenüretim işlemine başvuran sanatçılar resim yapmayı öğrenmek, gündeme getirmek, ölmüş bir yapıtı yeniden canlandırmak, öteki yapıtı alaya almak, resim tekniklerini yıkmak, saygısını bildirmek vb. amaçlarla ötekinin yapıtını yeniden yorumlamakta, öteki yapıtı biçimsel ve anlamsal bakımdan dönüştürmektedir. Velázquez'in “Nedimeler” adlı yapıt da dönüştürüm işlemlerine başvurularak birçok

kez yenidenüretilen yapıtlar arasında yer almaktadır. Francisco de Goya (1800), Pablo Picasso (1957), Salvador Dali (1960) , Micheline Lo (1985), Herman Braun-Vega (1987) gibi birçok sanatçı “Nedimeler” adlı yapıtı başka amaçlarla yenidenüretmişlerdir. Bu bölümde “Nedimeler” adlı yapıtı yenidenüreten sanatçıların yapıtlarına geçmeden önce asıl yapıtın kendi koşullarındaki anlamına değinilecektir. Çünkü bir yapıtın anlamı ancak bağlam, zaman ve uzam ile belirlenmektedir.

Tarihsel süreç içinde sanatçılar birbirlerinin yapıtlarına yer vermişler biçimsel ve uzamsal olanakların neler olduklarını denemişlerdir, yine bu yola başvurarak anlam etkileşimlerini ele almışlardır. Yapıtlar kendi bağlamlarının dışına uzamsal, coğrafi ve kültürel yer değışiklerle çıkarak işlevlerini yeni ereklerle oluşturmuşlardır. Sanatçılar bu işlemi farklı biçimlerde gerçekleştirmişlerdir. Velázquez’den sonra “Nedimeler” adlı yapıt birçok ressam tarafından alıntılanarak yenidenüretilmiştir. Sanatçılar söylemelerini\yapıtlarını oluşturmak için Velázquez’in yapıtından birebir kesitler, parça kesitler ya da tamamını yineleyerek ederek alıntılanmışlardır. Bunların çoğu biçimsel, teknik ve anlam arayışların olduğu çözümleyici yinelemeleridir. Sanatçılar bu işlemi yaparak Aktulum’un da ifadesi ile “amaçlı bir alışveriş işlemi” yaptıklarını ve bu doğrultuda sanatçının ister saygısını belirtmek, onu aşmak, yinelemek ya da bozmak isterse de sanatçının bir yapıtının bir bakıma diğer bir yapıtla boy ölçüşme arzusundan kaynaklandığını ve bunu dışsallaştırıldığını söyler (Aktulum, 2010:50). Bu doğrultuda çalışmanın bu bölümünde farklı amaçlar doğrultusunda alıntılama işlemine başvurarak Velázquez’in yapıtını yenidenüreten sanatçılardan Francisco de Goya, Joaquin Sorolla, Pablo Picasso, Salvador Dali, Soledad Sevilla ve, Herman Braun-Vega’nın yapıtları ele alınarak yapıtların biçimsel ve anlamsal çözümlenmeleri zamandizimsel bir sıralama ile yapılacaktır.

2.2.1. Francisco de Goya'nın Yenidenürettiği “Nedimeler” Yapıtı



Resim 19: Francisco de Goya, “La familia de Carlos IV”, 1800
T.Ü.Y., 280 x 336 cm, Madrid Prado Müzesi, İspanya

Velázquez'den esinlenen sanatçılardan biri olan Francisco de Goya, 1778 yılında “Nedimeler” yapıtının bir baskısını yapmış, ardından 1800 yılında “The Family of Charles IV” adlı yapıtını resmetmiştir. 19.yy. resim sanatının ressamı olan Francisco de Goya, 1799'da kralın baş ressamı ünvanını aldıktan sonra IV. Carlos'un ailesinin resmini yapmıştır (wikipedia, 2011).

Francisco de Goya'nın “La familia de Carlos IV” adlı yapıtı, kurgusal açıdan Velázquez'in “Nedimelerini” anımsatmaktadır. Yapıtta Kral Charles IV ve ailesi yalın bir düzenlemeyle tabloların asılı olduğu bir duvarın önünde resmedilmiştir. Tıpkı Velázquez'in “Nedimeler” yapıtında olduğu gibi Goya'nın çalışmasında da kraliyet ailesi, ressamı atölyesinde ziyaret ederken resmedilmiştir. Öte yandan ressamın kendisi de yapıtın sol tarafında izleyiciye dönük olarak yer almaktadır. Her iki yapıtta da ressamlar tuval üzerinde çalışırken betimlenmiştir.

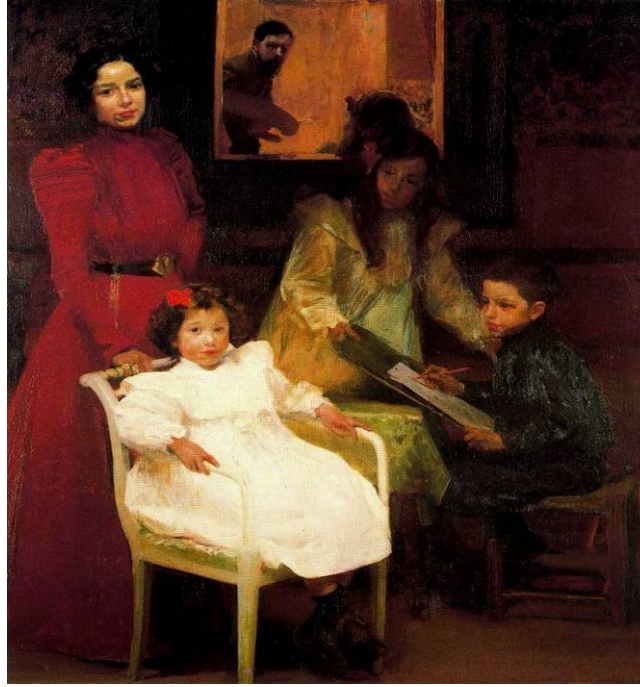
IV. Charles ailesini aydınlatan ışık, “Nedimeler”de olduğu gibi yandan gelmektedir. Asıl yapıtta 9 figür yer alırken; Goya'nın yapıtında 14 figür yer almaktadır. Kral ve kraliçenin arasında küçük Infante Francisco de Paula, Kral'ın

solunda oğulları, kızları ve torunları, Kraliçe'nin sağında ise daha sonra VII. Fernando olarak tahta geçecek olan büyük oğulları, kızı ve yaşlı Infante Maria Josefa yer almaktadır. Arka planda ise yine Velázquez'in "Las Méninas"ındaki gibi Goya da kendini şövalesinin başında resim yaparken betimlemiştir. Bu düzenlemeyle Goya, kendisini kral ve ailesinin içinde gösterse de onları aydınlatan ışığı kendi portresine düşürmemiş, ışık oyunları ile kendini kral ve ailesinin dışında bırakmıştır. Daha önceki yüzyıllarda kraliyet resimlerinde varolan katmanlaşan düzen ve biçimsellik bu resimde yer almamaktadır. Bütün aile şıklık içinde gösterilirken, kişilerin iç dünyaları ve kişilikleri de bütün gerçekliğiyle yansıtılmıştır. Kralı güler yüzlü ve aptal bir adam, kraliçeyi ise çirkin, kurnaz bir kadın olarak resmeden Goya onlara alaycı bir tutum ile yaklaşmaktadır (Kurucu, 2006:23). Velázquez gibi Goya da Kraliyet ailesini karşısına almamış, arkalarından bakarak onları ayna (biz bu aynayı göremeyiz; ancak resmi oluşturan kurgudan anlayabiliriz) aracılığıyla görmüştür. Enis Batur "Ayna" adlı kitabında bu durumu resminin önünde duran kişinin kendisine olan güvenini çoğaltmak istemesine bağlamıştır. Başka bir deyişle Goya, bu resimde kendi tasarladığı bir aynayı kurmuş, kendisini de resim yaparken betimleyerek kendini hem seyreden; hem de bizim tarafımızdan seyredilen konumuna taşımıştır. Bu nedenle, izleyici kendisini kral ailesiyle birlikte resmedilmiş gibi duyumsamaktadır (Kurucu, 2006:24).

Velázquez'in "Las Méninas" yapıtında olduğu gibi soylu bir kraliyet ailesinin resmedilmesi, ışık kullanımlarının benzer olması Goya'nın Velázquez'den esinlendiğinin bir göstergesidir. "La familia de Carlos IV" adlı yapıt asıl yapıtla biçimsel açıdan tam olarak örtüşmese de anlamsal açıdan birçok benzerlik taşımaktadır. Asıl yapıtın resimsel kurgusu taklit edilmiş, kişiler arası ilişkinin tutumu benzer bir biçimde betimlenmiştir. Bu bağlamda Goya'nın anlamı güçlendirmek, bir başka deyişle kral ve ailesinin soyluluğunu, saygınlığını pekiştirmek amacıyla Velázquez'in yapıtına başvurduğu söylenebilir.

2.2.2. Joaquin Sorolla'nın Yenidenürettiği “Nedimeler” Yapıtı: Familia Sorolla”

La



Resim 20: Joaquin Sorolla, “La Familia Sorolla”, 1901
T.Ü.Y., 185 x 160 cm, Valensiya Şehir Müzesi, İspanya

Dikkatle incelendiğinde gönderge yapıtta yer alan figürlerin farklı bir biçim ile yeniden üretildiği görülür ve bu noktada Sorolla'nın yapıtı gönderge yapıttın tutumundan açık izler taşımaktadır. Gönderge yapıttın ana konusu olan küçük kız ve etrafındaki kişilerin sıralanış biçimi iki yapıt arasındaki ortak bağı gösterir. Asıl yapıttan çok fazla uzaklaşmadığı, kişilerin duruş biçimleri ve resmedilme anındaki eylemleri ile anlaşılır. İki yapıt arasındaki bir diğer ortak bağ ise ışığın ve rengin benzerliğidir. Gönderge yapıtta dokuz figür ve bir köpek yer alırken, Joaquin Sorolla'nın yapıtında 4 figür yer almaktadır. Bunun yanı sıra köpek, tuval ve duvarda yer alan resimler yapıtta dahil edilmemiştir. Figürler oldukça yakın bir mesafeden resmedildikleri için yapıttın resmedildiği mekana dair bilgi verilmemektedir. Yapıtta bir sandalyede oturarak resmedilmiş olan kız çocuğunun kıyafeti, renk ve biçim açısından gönderge yapıtta yer alan Prenses Margarita'yı anımsatmaktadır. Yine yapıttın arka planında yer alan duvardaki resim ile sandalyede oturan kız çocuğunun resmini yapan çocuk da izleyiciye gönderge yapıtı anımsatmaktadır.

Joaquin Sorolla'nın yapıtında yer alan unsurların ve figürleri ilk anda Vélazquez'in "Las Méninas" adlı yapıtının dışında kaldığı görölür. Ancak resmin kaynakları ve oluşum aşaması sorgulandıkça asıl yapıt ile biçimsel benzerliğin dışında anlamsal benzerlikler de kurulduğu görölür. Asıl resimde olay dönemin egemen gücü olan kraliyet ailesi etrafında biçimlenirken bu resimde ise yeni dönemin egemen gücü olamaya başlayan aile kavramını temsilen biçimlendirilmiştir. 18. yy'ın başlarında artık egemenlik ilişkisi tekelden yani kral ve kraliçeden düşmüş burjuvanın giderek gelişmesi ve hak sahibi olması ile ticaret ile uğraşan ailelere dağılmıştır. Dönemler farklı olmasına karşın sosyal ya da siyasal koşulların üstünlük sağladığı bir zümreyi ele almaktadır. Asıl yapıtta kraliyet ailesinin yerini dönemin egemenlik ilişkilerini paylaşmaya başlayan halkın içindeki zengin aileleri temsilen Sorolla ailesi almıştır. Artık aynada asıl güç olan kral ve kraliçenin yansıması yok olmuş yerine yeni güç ortaklarından olan aile reisinin görüntüsü belirmiştir.

2.2.3. Pablo Picasso'nun Yenidenürettiği “Nedimeler” Yapıtı: “Las Méninas”

“Las



Resim 21: Pablo Picasso, “Las Méninas”, 1957
T.Ü.Y., 194 x 260 cm, Picasso Müzesi, Barselona-İspanya

Pablo Picasso, Vélazquez'in Barok dönem özellikleri taşıyan “Las Méninas” adlı yapıtını türsel bir amaç arayışı doğrultusunda kübist bir üslupla birçok kez yenidenüretmiş, resmin her detayı üzerinde çeşitli denemeler yapmıştır. Bu yapıtlardan en çok bilineni 1957 yılında siyah-beyaz tonlarda yapılan yapıtıdır. Vélazquez'in bu yapıtında yer alan bütün figürlerin ve nesnelerin Picasso'nun yapıtında da yer aldığı, ancak biçimlerin deforme edildiği görülür. Asıl yapıtta yer alan her bir figür en ufak ayrıntılarına kadar çözümlenmiştir. Bozuk perspektifli bir odadan oluşan mekan içerisinde uzun saçlı bir kız yapıtın ana figürünü oluşturmaktadır. Diğer figürler ve nesneler de asıl yapıtta olduğu gibi ana figürün etrafında konumlanmıştır. Işık kullanımı da yine Vélazquez'in “Las Méninas”ı ile benzerlik göstermektedir.

Klasik dönem sanatçıların yapıtlarını birçok kez yenidenüreten Picasso, “klasik ya da akademik resim denilen resimden ayrı olarak sırf biçimsel oyunlar üzerine dayanan, bununla birlikte tarihin, güncelin içerisinde tanımlanan yapıtlar oluşturmuştur” (Aktulum, 2010:79). Ressamın bunu yapmaktaki amacı, sanat

tarihinin önde gelen isimlerinin yapıtlarını kendi biçimsel arayışının malzemesi olarak kullanmasıdır. Berger (1999:195)'in de dediği gibi; “Picasso'nun daha sonraki önemli yapıtlarının çoğu anlamsal bir kaygı taşımadan, başka ressamlardan ödünç alınmış temaların çeşitlemeleridir. Bu yapıtlar ne denli ilginç olurlarsa olsunlar, resim açısından birer alıştırma olmanın ötesine geçemezler”. Gerçektende sanatçının bir anlam kaygısı ile yola çıkmadığını anlamak Picasso'nun şu sözleriyle anlaşılabilir:

“Her zaman ‘bir başkasını’ yapmak gerekir. (...) ötekinin yapıtını yapmak istiyoruz! Deniyoruz! Ben asla bir resim yapamadım demek! Bir fikirden yola çıkıyorum ve sonra bu fikir başka bir şey oluveriyor. Sonuçta, bir ressam nedir ki? Bir koleksiyoncudur, sevdiği öteki ressamların resimlerini yaparak kendisine bir koleksiyon yapan kişidir. Ben böyle başlarım ve sonra bu başka bir şey olur” (Aktulum, 2010:101).

Bu doğrultuda Picasso'nun yapıtlarının, sanatçının kendi kurgusuyla eskiyi yeni bir biçimle sunma özelliği taşıdığı söylenebilir. Sanatçı alıntılama işlemi yaparak, daha çok bir yeniden yaratma, yeni bir yapıt ortaya koyma uğraşında olduğu gibi kendi resimsel dilini oluşturarak çoksesli bir görsellik yaratır. Plastik anlamda da çoksesli ve karmaşık bir yapı ile yapıtlarını oluşturmak Picasso'nun sıklıkla başvurduğu bir yöntemdir.

Genel bir anlatım ile Picasso'nun, Las Méninas'ı yeniden üretirken, kendi doğrusu ve bilgisi dâhilinde kendi gerçekliğini aradığı, kendi biçimini abartılı bir biçimde ortaya koyduğu söylenebilir. Burada üretim nesnesinden yeni gerçeklikler çıkarıp, özgün bir yapıt ortaya koymak söz konusudur. Yapıt biçimler, renkler ve şey'ler olarak düşünülen sözcüklerle sınırlı değildir; nesnelere, yapıtta birer gösterge olarak yer alır (Lenior, 2004:85). Picasso'nun tam anlamıyla yenidenüretim adına yaptığı “Las Méninas” adlı yapıtında izleyicinin ne gördüğü sorgulanmaktadır. Bu bağlamda Picasso, “izleyiciyi Vélazquez'in ve tabloda kişilerin birbirlerine baktıkları gibi, kendisini izlemeye zorlar. Bu tür bir alıntılama biçiminde kaynak yapıtın sözcelem öznesinden çok, alıntılamanın sanatçıdan söz edilir” (Aktulum, 2008:371).

2.2.4. Salvador Dali'nin Yenidenürettiği “Nedimeler” Yapıtı: “The Maids-in-Waiting Las Méninas”



Resim 22: Salvador Dali, “The Maids-in-Waiting Las Méninas”, 1960, T.Ü.Y

Salvador Dali'nin 1960 yılında yenidenürettiği “The Maids-in-Waiting Les Méninas” adlı yapıtında (Resim 22), Vélazquez'in Les Méninas adlı yapıtının farklı bir teknikle biçimsel olarak yorumlandığı görülür. Buna göre Dali, asıl yapıtta yer alan figürler yerine rakamları kullanmış, figürlerin duruşlarına, özelliklerine göre de rakamların biçimini belirlemiştir.

Dali “The Maids-in-Waiting Les Méninas” adlı bu yapıtında rakamları kullanarak kompozisyonunu oluşturmuştur. Dali'nin bu yapıtta rakamları kullanmasının nedeni, bilime özellikle de matematiğe olan merakından ileri gelmektedir. Birçok yapıtında Dali, bilime olan merakını, oluşturduğu kompozisyonlar ile izleyiciye sunmaktadır. Salvador Dali, “The Maids-in-Waiting Las Méninas” adlı yapıtta da matematiği kompozisyonuna dahil etmiş, her bir figürü bir rakam ile resmetmiştir. Yapıtta her rakam yalnız bir kez yer alırken, 7 rakamı 3 kez yer almaktadır. En arkadaki “7” rakamı kapıda duran figürü, ortadaki “7” rakamı Vélazquez'in kendisini ve en önde yer alan ve en büyük olan “7” rakamı ise tualin çerçevesini oluşturmaktadır. Öte yandan yapıtta ana figür olan Baltasar Carlos'un kız

kardeşi Infanta Margarita Tereza “8” rakamı ile gösterilmektedir. Ana figürün solunda yer alan ve seyirciye bakan nedime Dona Isabel De Velasco “5” rakamı ile, sağında yer alan ve kendisine toprak kap içinde su uzatan nedime Dona Maria Agustina Sarmiento “4” rakamı ile betimlenmiştir. Köpek “2” rakamıyla, saray cücelerinden Nicolosito Pertusato “1” rakamıyla ve Mari Barbola ise “3” rakamıyla gösterilmektedir. Arka planda gözetmen olduğu düşünülen iki figür de “6” ve “9” rakamlarıyla gösterilmektedir. Asıl yapıtta arka planda duvarda aslılı olan aynada görüntüleri yansıyan İspanya Kralı IV. Felipe ve ikinci eşi Kraliçe Avusturyalı Marianna’ya Dali’nin yapıtında yer verilmemiştir.



Resim 23: Rakamların asıl yapıttaki figürlere göre konumlandırılışı

Yapıtta yer alan rakamlara bakıldığında gelişmiş güzel bir biçimde değil, asıl yapıttaki figürlerinin duruşlarına göre biçimlendirildiği görülür (Sanatdunyasi, 2010). Örneğin yapıtın arka planındaki merdivenlerde yer alan saray görevlisinin duruşuna biçimsel açıdan uygun olarak “7” rakamı kullanılırken; Prenses Margarita, 8 rakamı ile betimlenmiştir. 8 rakamı Prensesin duruşu ve elbisesinin kabarıklığı doğrultusunda deforme edilmiştir. Prensesin sol yanında yer alan nedimenin prensese doğru hafif eğimli duruşu da “5” rakamı ile resmedilmiştir.

Dali’nin yenidenürettiği yapıt biçimsel olarak asıl yapıta bağlı kalmaktadır. Asıl yapıtta yer alan figürlerin yerine rakamlar gelmiş ancak kompozisyon değiştirilmemiştir. Bir kraliyet ailesini anlatan asıl yapıt artık gerçek bağlamından

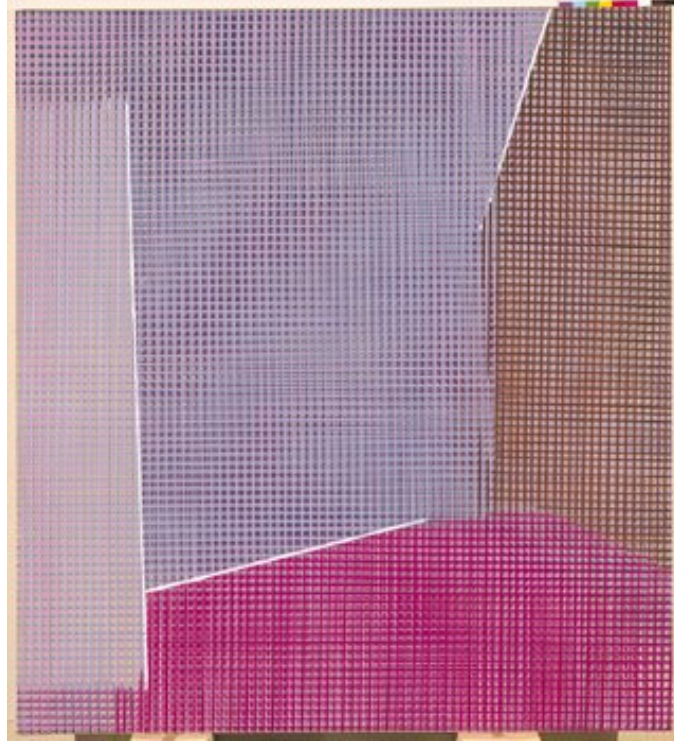
uzaklaşmış, yeni bir biçimde yeni bir anlam kazanmıştır. Salvador Dali bu yapıtında Vélazquez'in "Las Méninas"ın biçimini yeniden kurgulamış, figürlerin duruşlarına uygun rakamlarla yapıtı yeniden yorumlamıştır. Öte yandan her iki yapıtta kullanılan renkler farklı olsa da, renklerin yapıt içerisinde birbirleriyle olan uyumu ve kullanım biçimi nedeniyle Salvador Dali'nin, Vélazquez'in "Las Méninas" adlı yapıtını renk açısından da yorumladığı söylenebilir. Salvador Dali'nin "The Maids-in-Waiting Les Méninas" adlı yapıtın yanı sıra daha önceki yıllarda "Las Méninas" adlı yapıtın farklı yorumlarını da yaptığı bilinmektedir.



Resim 24: Salvador Dali'nin yenidenürettiği diğer yapıtları sırasıyla: 1981-1982-1958

2.2.5. Soledad Sevilla'nın Yenidenürettiği “Nedimeler” Yapıtı: “Las Méninges”

“Las



Resim 25: Soledad Sevilla, “Las Méninges”, 1981-83

T.Ü.A, 219 x 199 cm

Soledad Sevilla'nın yapıtında nedimeler tablosuna kapalı gönderme yapılır. Kapalı gönderme yalnızca figürlerin mekanda kapladığı alanların renk bölümlenmeleriyle ayrılması ile oluşturularak izleyiciye nedimeler tablosu anımsatılır. Yapıtta biçimsel olarak belirgin değişimler yer almaktadır. Tüm resim insansızlaştırılarak yalnızca mekana ait tanımlamalar ile kurgulanmıştır. Sevilla'nın resminde beş ayrı renk alanı ile oluşturulan geometrik bir dil kullanılmaktadır. Böylece gönderge resimde yer alan mekan, Sevilla'nın resminde bu renk katmanları ile yapılandırılmıştır. Nedimeler yapıtının mekana ilişkin betimlemesi üzerinden yeni bir yorumlama ile daha yalın bir resim ortaya konmuştur. Ancak Sevilla'nın yapıtının bu kadar yalın olmasına karşın izleyici, doğrudan bilinç altına yerleşen gönderge resmin mekanı ile bağlantı kurmaya ve tanışıklık duygusunu algılamaya zorlanmaktadır. Vélazquez'in önünde durduğu tuval beyaz bir blok ile hemen hemen gönderge yapıta benzer bir biçimde konumlandırılmıştır. Gönderge resimde yer alan yan duvar benzer bir perspektife sahip kahverengi bir alan ile betimlenirken arka

duvarda ise açık mor rengi kullanılmıştır. Yine zeminde yer alan pembe renkli alan, gönderge resmin zemininin konumlanması ile benzer bir biçimde resmedilmiştir. Vélazquez'in resminde zeminden başlayarak resmin ortasına doğru ilerleyen tüm figürlerin yer aldığı alan Sevilla'nın resminde pembe renk ile boyanmıştır. Böylece gönderge resimdeki egemenlik noktaları Sevilla'nın resminde yalın, tek bir alan olarak aynı yerde betimlenmiştir. Ayrıca pembe alan diğer renk alanlarına oranla daha etkili bir değere sahip olması nedeniyle ilk olarak algılanmakta, diğer alanlar ise daha sonra algılanmaktadır. Böylece gönderge resimdeki katman ilişkisi aynı sıralama ile kurgulanmış olur.

Sevilla, yapıtının temel kurgusunu nesnesizleştirme, insansızlaştırma üzerine kurmuştur. Özellikle postmodern dönemde karşı durmak adına başvuru alan insansızlaştırma eylemi, resim düzleminde lirik geometrik soyutlamalar ile gerçekleştirilir. Bu geometrik soyutlamalar Sevilla'nın yapıtında da görülmektedir. Yapıtın lirik ve şiirsel yapısı ise, komşu renklerin yumuşak bir ilişki içerisinde kullanılması ile oluşturulmuştur.

Ressam bu yapıtında dünyevi bir varlık olan insan ile insanın peşinde koştuğu nesne, varlık, konum, itibar gibi saplantılarını eleştirmek, bunların hepsinin geçici olduklarını vurgulamak ister. Bu nedenle resim düzleminde insanları ve insanlara ait olanları tamamen atar ve yalnızca durağan, kalıcı olana yani dünyanın mekansal anlatım biçimlerine yer verir. Sanatçının, özellikle saray ressamı ünvanına sahip olan Vélazquez'in saray ailesini ve hizmetkarlarını betimleyen bu resmini seçmesindeki temel neden de bu katmanlaşmanın anlamsızlığını vurgulamak istemesidir. Sevilla resminde zaten şu anda var olmayan yani yok olmuş figürlerin ve nesnelerin geçici olduğunu tekrar kanıtlamak istemesine kendi resminde de onları yok etmiştir. Tüm bu veriler doğrultusunda Sevilla'nın, Vélazquez'in yapıtını anıştırma yöntemine uygun bir biçimde yeniden ürettiği görülür. "Bu yöntem ile açık seçik bir göndermede bulunmadan bir kişi ya da nesne konusunda düşünceler uyarılmakta ve okurun belleğine seslenilmektedir" (Aktulum, 2011:419-420).

2.2.6. Herman Braun-Vega'nın Yenidenürettiği “Nedimeler” Yapıtı: “Double éclairage sur Occident”



Resim 26: Herman Braun-Vega, “Double éclairage sur Occident”, 1987
T.Ü.A., 195 x 262 cm

Peru kökenli olan aynı zamanda Fransa’da yaşayan Braun-Vega’nın “Double éclairage sur Occident” adlı yapıtına bakıldığında figürlerin geniş bir salonun içinde, günün öğle saatlerinde konumlandırıldığı görülür. Salonun duvarında Papa Innocent’in tablosu bulunurken, salonun dışında kalan duvarda ise Picasso’nun bir resmi bulunmaktadır. Ressamın konumlandırılışı gönderge yapıtındaki gibi yapıtın sol kenarında yer almaktadır. Yapıtta yer alan figürlerin çıplak bir biçimde resmedilmesine karşın yalnızca prenses ve cüce Mariboarbola gönderge yapıtındaki gibi giysileri ile resmedilmiştir. Bunun yanı sıra gönderge yapıtındaki köpek aslına uygun bir biçimde resmedilmiştir, ancak yapıta ikinci bir köpek eklenmiştir. İkinci köpek gönderge yapıtın arka planında merdivenlerde duran “Saray görevlisi Don Jose Nieto Velázquez’in yerini almıştır. Braun-Vega’nın yapıtında Prensese bir tabak içerisinde et sunmakta olan figür ise yine gönderge yapıtta yer alan Nedime Dona Isabel de Velasco’nun bulunduğu yerde konumlanmıştır.



Resim 27: Kral ve kraliçe tablosu - Papa Innocent'in tablosu

Vélazquez'in yapıtında egemenliğin göstergesi olan ve arka planda yer alan kral ve kraliçenin görüntüsüne karşın, Braun-Vega'nın yapıtında papanın resmi yer almaktadır. Papa imgesi yapıtta kötülüğün simgesi olarak yer almaktadır. Odanın giriş kapısında ise Peru'ya ait cins bir köpek yer almaktadır. İzleyicinin dikkatini yapıtın dışındaki başka bir uzama çeken bu köpeğin, Peru yerli halkını tehdit amacı ile kullanıldığı bilinmektedir. Prensese sunulan tabaktaki et parçası da yine kötülüğü/vahşeti simgelemektedir. Bütün bu gösterenlerin egemenliğe karşı duyulan öfkenin dışa vurumu olduğu söylenebilir. Aktulum (2011:89) "canavarlar üreten ve insanı insanla yok etmeye çalışan, egemen olma saplantısındaki siyasetin çıkmazlarına karşı bir öfkedir" sözleri ile bu durumu desteklemektedir.

Braun-Vega "her sanat yapıtı önceki sanat yapıtlarından yola çıkılarak oluşturulur" görüşüne bağlı bir sanatçıdır. Sanatın dilini neredeyse her dönemden, ressamdan malzemesini tüketerek sorgulamış, onların dillerinden beslenerek kendi dilini kurmuş, kendi yapıtlarında onları sıklıkla ve özgürce alıntılamaştır (Aktulum, 2011:89). Braun-Vega 1950'li yıllardan itibaren üretmeye ve sergilemeye başladığı yapıtlarında farklı ırkların, dillerin, kültürlerin iç içeliğini sağlayan ayrışık unsurları yapıtlarında bir araya getirmektedir. Sanatçı bu ayrışıklığı dönüştürme, anıştırma, alıntı, kolaj gibi resimlerarası yöntemler aracılığı ile izleyiciye aktarmaktadır. Bu eğilimi sanatçının yapıtlarının estetik birer özelliğidir. Dolayısıyla yazınsal alanda kullanılan metinlerarasılık kavramından yola çıkarak Braun-Vega'nın yapıtlarının temel bir özelliğinin resimlerarası ilişkiler olduğu söylenebilir. Braun-Vega'nın resimlerarasılık yöntemiyle ürettiği bu yapıtlar her defasında yeni bir bağlamda yeniden kullanıma sokulur, diğer ressamlar aracılığıyla da yaratıcı bir süreç başlatılır.

Böylece karma bir yapı tanımına uyan, bir resim içinde resim veya bir resimlerarasılık yöntemine son derece açık olan yapıtlar ortaya çıkar. Braun-Vega yapıtlarından söz ederken yoğun olarak resimlerarasılık kavramını kullanmaktadır (Roberto Gac'dan akt. Aktulum, 2011:83). Braun-Vega'ya göre resimlerarasılık “açık ve eytişimsel bir biçimde batı sanatının ustalarının yapıtlarından alıntılanan unsurları kendi içersinde eriten ve özü gereği, tüm kültürlere, tüm ufuklara ve karma biçimlere açık bir yöntemdir” (Aktulum, 2011:83).

Braun-Vega'nın Vélazquez'in “Las Méninas” yapıtından esinlenerek oluşturduğu “Double éclairage sur Occident” adlı yapıtında da ayrışık unsurlar sıklıkla kullanılmıştır. Braun-Vega bu yapıtında ayrışık unsurları bir araya getirerek, çoksesli bir yapının temelini atmıştır. Yapıtın genelinde melez bir yapı egemendir. Yapıtta, birbirinden farklı gösterenlerin bir arada kullanılması melez yapının bir göstergesidir. Yapıtında yer alan bu ayrışık unsurların çoğu kendi yaşamının sosyal gerçekleridir ve kendi gerçekliğine ayna tutmakta, ideolojik, etnik çatışmaların ortasında yaşadığımız bir dönemde bireyselin yanına toplumsal ve tarihsel olanı koymaktadır (Aktulum, 2011:91). Braun-Vega'nın yaşamın sosyal yapısına tanıklık etmesi, onun gerçekçi bir sanatçı olduğunun göstergesidir.

3. BÖLÜM

3.YENİDENÜRETİM YÖNTEMİ İLE ÜRETİLEN RESİMSSEL YORUMLAR

Bu bölümde Velázquez'in "Nedimeler" adlı yapıtından yola çıkılarak yenidenüretilen resimsel yorumlamalar yer almaktadır. Çalışmalarda gönderge yapıtta, biçimsel göndermelerin yanı sıra anlamsal göndermelerde yapılmıştır. Buna göre resimlerin anlamsal alt metnini oluşturan ana unsurlar arasında toplumların maruz kaldığı baskı yer almaktadır: Pek çok olumsuz koşulların zamanla toplum içerisinde kabul görmesine karşın, aynı tutum adaletsizliğe ve haksızlığa karşı gösterilememiştir. İnsanı diğer canlılardan ayıran özelliklerden birisi; onur ve özgürlük olgularını öncül değerler olarak belirlemek, baskıya karşı tepkinin gösterilmesi doğal bir hak olarak görülmüştür. Bu direniş siyasal, sosyal, sanat gibi alanlarda farklı eylemsel tavır biçimleri ile açığa çıkmış, sanatçılar eylemlerini yapıtlar üzerinden bir başkaldırı olarak belirlemişlerdir. Velázquez'in Nedimeler adlı yapıtı, İspanyol Kralı IV. Philipp'in egemenliğine karşı bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Velázquez'in resimsel söyleminde tepkisel tavırlarını açıklamak için kullanmış olduğu anlatılar göz önüne alındığında baskıya karşı direnme söz konusu olduğu görülebilir. Ancak, siyasal alanda baskıcı iktidara karşı "direnme" ya da zulme karşı "başkaldırma"nın bir hak olarak kabul edilmesi, (Aliefendioğlu, 2002'den akt. Taşkın, 2004:37) baskı ve zulüm varlığının kabulü, bireylerin direnme hakkını meşru olarak kullanımı ve direnme hakkının bir değer olup olmadığı tartışma konusudur. Bu hak nereye kadar gider ve uygulamada nasıl biçimlenir? (Kapani, 1993:302). Freeman'a göre direnme, başkasının eylem veya iradesine karşı psikolojik veya fiziksel her türlü muhalefeti kapsar ve zorlamanın karşısındaki savunma edimidir (Thoreau ve Gandhi, 1999'dan akt. Taşkın, 2004:37). Bu doğrultuda Velázquez, döneminin egemen gücüne karşı olan savunma ve başkaldırı söylemini "Nedimeler" başyapıtı aracılığıyla sanat tarihine taşımıştır.

Bu bölümde Velázquez'in Nedimeler yapıtından örnekler alınarak, yenidenüretilen çalışmaların genelinde egemen güç söylemine karşı muhalif bir tutum sergilenmektedir. "Köpekli Kız" ve "2011" adlı çalışmada günümüz toplumlarında varolan egemen güç ilişkilerine eleştirel bir bakış açısı ile yaklaşımış ve egemenliğin tek bir yapı içerisinde değerlendirilmesinin tersine genel bir yapıya

yayılması amaçlanmıştır. Adı geçen çalışmaların kurgusunda, nesnelerin her birine dış dünyadaki işlev ve anlamlarının dışında, egemenlik söylemini temsil eden yeni alt anlamlar yüklenmiştir.

3.1. Köpekli Kız



Resim 28: Coşkun Zeğerek, “Köpekli Kız”, 2011, T.Ü.A, 110 x 130 cm

“Köpekli Kız” adlı resim, gönderge yapıtın dışında kalan ve farklı kaynaklardan alıntılanan figürlerin yeni bir anlatım içerisinde kurgulanmasıyla oluşturulmuştur. Bu çalışma, Velázquez’in yapıtının dışında kalan bir mekanda kurgulanmış, biçimsel farklılıklar ve yeni figürler resime eklenmiştir. Küçük kız figürü, sarayın kapalı mekanı içerisindeki katmanlaşmış düzeninden çıkartılmış, ön plana yerleştirilen çim görüntüsü ile dış mekan görüntüsü oluşturulmuştur. Diğer taraftan alanların parçalaması ile arka planda derinlik yerine (kapalı ortam) sezgisi yaratılmıştır.



Resim 29: “Köpekli Kız” çalışmasından bir kesit

Gönderge yapıtın kalabalık insan topluluğundan ayrıştırılan küçük kız figürünün zaman ve uzam bağlamında yeniden yorumlanması ve anlamlandırılması adına, gönderge yapıtta ayağını hafifçe değırdiğı köpeğın yerını yenidenüretilen yapıtta yeni bir köpek cinsi almış, hemen yanına da yeşil renkli bir top eklenmiştir.



Resim 30: “Köpekli Kız” çalışmasından bir kesit

Saray odasına açılan kapı biçimindeki alanın yerine resmin sol tarafına yapılan gri alanlı biçimle geometrik eşdeğerlilik sağlanmış, Velázquez’in yapıtına en arka planda katılan ve yapıtın ikinci ışık kaynağı olarak kullanılan alanın yerine yeni bir geometri alanı oluşturulmuştur.

“Köpekli kız” resminde döneminin prensesi Margerita’nın “Nedimeler” yapıtının ana izleğı olması ve yapıtın merkezinde konumlandırılmasına, sarayın hiyerarşisi ve görkeminde yer almış ancak bu resimde kendi öz anlamını yitiren gerçekliklere tavır olarak anlamlandırılmıştır. Velázquez’in yapıtında katmanlara ayrılmış toplumsal yapıyı figürler ve onların konumlanma biçimleriyle

simgelemektedir ve bireylere yüklediği anlatımın içtenliksiz bir sıradanlığa indirgenmesi, yapıtın genel söylemini desteklemektedir. Ancak saray insanların görevleri gereği ilk akla gelen zorunluluklarının ve onlara yüklenen anlamların ötesinde her birinin varlığın eğilimleri olan duygularını göz önüne alınması bir gerçekliktir. Bu görüşe karşıt olarak üretilen çalışmada insanın kendi gerçeğine biçtiği değer öncelikli kılınmıştır.

Resim çalışmasının kurgusuna yerleştirilen küçük kız figürü anlamsal ve biçimsel açıdan, anlatımın temeline başlangıç noktası yapar niteliktedir. Çalışmanın anlatısı Velázquez'den alıntılanan küçük kız ve ona eşlik eden diğer hayvan figürleri ile desteklenmiştir. Köpeğin tarih boyunca sahiplerine avlanmada, yabancılara karşı uyarıcı ve koruyucu olarak kullanılmasına karşın ona yüklenen anlamların-görevlerin ötesinde seven ve sevilen bir canlı olduğu vurgulanmak istenmiş, günümüzde sert tavırlarıyla ve korkutucu dış görünüşüyle bilinen Rotwiller cinsi köpeğin tüm canlılar gibi seven-sevilen bir hayvan olduğu vurgulanmıştır. Gönderge yapıtta yer alan köpek cinsinin yerine Rotwiller cinsi köpek resmedilmesindeki tutum, bu cins köpeğe yüklenen anlamların dışında bir canlı olduğunun öncülüğü tasarlanmıştır. Ana yapıttaki köpeğin asil duruşunun yerine çalışmaya eklenen başka türdeki bu köpeğe daha sevecen daha masum bir anlam katılmıştır. Sevencenlik ve masumluk köpeğin küçük yaşta olması ve çalışmanın ana figürü olan kızın, küçük olması ile eşdeğerlendirilmiş, eş anlamlandırılmıştır.

Çalışmada yer alan kuş figürlerinden karga ve papağan, doğaları gereği farklı özelliklere sahip hayvanlardır. Karganın evcilleşmeyen doğası nedeniyle insanlara olan uzak yaşamı ve ötelenen varlığı onun sevilebilir bir canlı olmadığını düşündürür. Papağan ise evcilleşebilen, insan sesini taklit edebilen ve daha renkli bir yapıya sahiptir. Bu nedenle insanlara daha yakın olan bir kuş türüdür. Yapıtta karganın ve papağanın bir arada yer alması böylesi bir karşıtlık anlatımı içindir. Farklı türde olan bu iki hayvana yüklenen yeni anlamlar küçük kıza göre konumlandırılmıştır. Kuşlardan biri kızın omzunda bir diğeri ise elinde konumlandırılmış böylece bu iki hayvanın birbirlerine olan karşıtlığına karşın aynı derecede sevilebileceğine vurgu yapılmıştır. Bu durum ise eşitlik anlayışı ile özdeşleşir.

“Nedimeler” yapıtında olduğu gibi “Köpekli Kız” çalışmasında da iki tür ışık kaynağı yer almaktadır. Nedimeler yapıtında yer alan ışık kaynakları yapıtın sağında pencereden gelen bir gün ışığı ile yapıtın arka planında yer alan ve saray odasına açılan bir kapıdan gelen ışıktır. “Köpekli Kız” çalışmasında yer alan ışık kaynakları ise renkler aracılığı elde edilen ışık ve resmin arka planında gri alan içerisinde yer alan kargaların tam arkasından gelen ay ışığıdır. Ay ışığı ile ana yapıtta yer alan ve açık kapıdan gelen ışığa gönderme yapılmaktadır. Böylelikle ışık-gölge, açık-koyu karşıtlıkları kullanılarak resmin genelinde dolaşan lekeler yer verilmiştir. Figürler ile birlikte, lekesele dağılım resmin tüm yüzeyine yayılmaktadır. Resmin bütününe dağıtılan figür ve lekeler aracılığıyla vurgulanmak istenen düşünce; güç olgusunun eşit ve içten dağılımıdır.

3.2. “2011”



Resim 31: Coşkun Zeğerek “2011”, 2011, T.Ü.A, 100 x 130 cm

Resim 2011’de gönderge resmin kurgusal biçimine öykünerek yeni bir betimleme yapılmıştır. Nedimeler yapıtında yer alan tuvalin mekanda konumlanma açısı değiştirilmiş ve sanatçının yerini bir asker figürü almıştır. Gönderge resimde

tuvalin arkasında yer alan sanatçı Velázquez'in yerine betimlenen asker figürü tuvalin arkasına gizlenmek yerine öne çıkarılmıştır. Böylece gerçek yapıtın söyleminin tersine ikinci bir gözün yorumu ortadan kaldırılarak çalışmanın söylemini doğrudan alımlayıcıya iletmek istenmiştir. Asıl yapıtındaki sanatçı kendisini yapıtına dahil ederek döneminin ona verilen konumu ve yükümlülükleri resmetmesi göz önüne alınarak, günümüzün değişen konum ve yükümlülük anlayışı asker figürü ile betimlenerek; Velázquez'in üzerine iliştirdiği göğsündeki haç işareti ve belindeki anahtarlığın dönemsel anlamları günümüzde yeşil kart imgesiyle özdeşleştirilmiştir.

Nedimeler yapıtında yer alan saray ailesine ait figürlerin anlam bakımından temsil ettiği siyasal ve sosyal egemen güçleri günümüzde kendini gösteren egemen güçler ile yer değiştirmiştir. Resmin ikinci planında yer alan rütbeli asker figürü temelde Leonardo'nun Mona Lisası'na öykünerek resmedilmiştir. Teklik, biricik olma özelliği ile ön plana çıkan Mona Lisa'nın yerini katmanlaşma içerisinde teklik olgusunu elinde bulunduran rütbe kavramı ile özdeşleştirilmiştir. Burada parodik bir anlatımla, kadın figürünün erkek figürü ile birleştirilmesi katmanlaşmaya yapılan bir eleştiridir. Bu figürün diğer askerin tersine, bir çerçeve içerisine sıkıştırılmasındaki amaç gerçeklikte böyle bir yapılanmaya karşı duruşun ve var olmamasının arzusundan kaynaklanmaktadır.

Arka planda kırmızı alan üzerinde beyaz alan ile betimlenen kurgu, gönderge resimde kral ve kraliçenin yerini almıştır. Asıl yapıtındaki kurguya egemenliğin simgesi olan kral ve kraliçenin bir ayna yardımı ile resmedilmesi yerine çalışmanın bütününde alana egemen kılınmıştır. Asıl yapıtta bir ayna görüntüsü ile resmedilen kral ve kraliçe resmin hem bir iç unsuru hem de bir dış unsuru olarak değerlendirilmesi egemenliğe olan bir başkaldırıdır. Asıl yapıtındaki bu alt anlam "2011" adlı çalışmada beyaz alan ile kurgulanan betimleme aracılığıyla aynı tutum izlenmeye çalışılmıştır. Yapıtta egemenliğin göstergesi ikinci bir nesne aracılığıyla resmedilmesine karşın çalışmadaki plastik tutum egemenlik söylemini bir anlamda hafife alan ve ikinci bir anlamda çalışmanın plastik değerlerinden ayrılarak egemenliğin tek bir bütüne dahil olmadığı söylenmeye çalışılmıştır. Egemenliği tarihsel olaylarla bütünleştirip ortak bir geçmişin parçası olduğu anlatılmıştır. Kurgu üreticinin belleğinde yer alan, yaşadığı ülke gündemine dair olayların

yorumlanmasıdır. Kurguda resmin bütününe sessizce tanıklık eden halkı simgeleyen silüetler yer almaktadır. Gerçekte olayın ana karakteri olan halk resim düzleminde en geri planda yer almaktadır. Tersine işleyen bu yapılanma gerçekte bir gizli özne oluşturma çabasıdır.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Çalışma kapsamında Velázquez'in "Nedimeler" adlı yapıtının günümüzde ve geçmiş dönemlerde yenidenüretilen örnekleri incelenerek biçimsel ve anlamsal dönüşümleri belirlenmeye çalışılmıştır. İnceleme alanını oluşturan resimlerden Pablo Picasso'nun ve Herman Braun-Vega'nın yapıtlarının Velázquez'in yapıtı ile biçimsel anlamda ve mekansal kurgusunda belirgin benzerlikler taşıdığı saptanmıştır. Francisco de Goya'nın, Joaquin Sorolla'nın, Salvador Dali'nin ve Soledad Sevilla'nın yapıtlarının ise ilk anda biçimsel olarak gönderge yapıttan çok farklı görünse de renk, figür ve mekan açısından gönderge yapıtın temel kurgu düzeni ile bir ilişki kurduğu belirlenmiştir. Özellikle Soledad Sevilla'nın ve Salvador Dali'nin yapıtlarına bakıldığında diğer yapıtlardan farklı bir biçimsel arayış içerisine girilerek resimlerin figürlerden tamamen arındırıldığı görülmüştür; sanatçıların bu yeni resim içerisinde daha çok mekanda parçalılık yaratma eğilimin olduğu saptanmıştır. Francisco de Goya'nın yapıtı anlamsal açıdan gönderge yapıt ile oldukça benzer özellikler taşımaktadır. Her iki yapıtta da soyluluğu simgeleyen kraliyet ailesi, ressamı atölyesinde ziyaret ederken resmedilmiştir. Joaquin Sorolla'nın yapıtında da soyluluğu simgeleyen göstergelere yer verilmiş olsa da bu yapıtta kraliyet ailesi yerine zenginliği simgeleyen Sorolla ailesi yer almaktadır. Herman Braun-Vega'nın yapıtında ayrışik unsurların bir arada kullanılması ile içerisinde bulunan dönemin ideolojik ve sosyal yapısına eleştirel bir biçimde gönderme yapılmaktadır. Salvador Dali'nin, Pablo Picasso'nun ve Soledad Sevilla'nın yapıtları ise gönderge yapıtın bağlamından uzaklaşarak türsel bir amaç doğrultusunda yeniden üretilmişlerdir.

Bu tespitler doğrultusunda anlamsal açıdan Francisco de Goya'nın ve Joaquin Sorolla'nın yapıtlarında gönderge yapıt ile benzerliklerin yer aldığı; Herman Braun-Vega'nın yapıtının ise yeni bir anlam arayışı doğrultusunda yenidenüretildiği; Salvador Dali'nin, Pablo Picasso'nun ve Soledad Sevilla'nın yapıtlarında ise anlamsal benzerlik ya da farklılıklardan çok resimsel dil oluşturmak amacıyla yeni yapıtların üretildiği saptanmıştır.

Genel bir anlatım ile çalışma kapsamında resim sanatı tarihi içerisinde sanatçıların çoğu zaman birbirlerinin yapıtlarını kullanarak söyleşim içinde oldukları görülmüştür. Göstergelerin her dönemde yeni anlamlara dönüştüğü, bitmek bilmeyen

bir döngünün estetik anlayışına olanak sunduğu düşüncesinin doğruluğu çalışmada sözü edilen yapıtlar üzerinden incelenmiştir. Bu doğrultuda anlatıların sürekli olarak yinelendiği, göstergelerin yeni anlamlarla farklı tarihsel zamanlarda kültürel, uzamsal etkileşimlerle yer değiştirdiği saptanmış, yeni gösterenler üzerinden bir devinime katıldığı, yapıtların biçimsel ve anlamsal dönüşümlere uğradığı sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca yapılan incelemeler doğrultusunda, yenidenüretilen her bir yapıtın aynı zamanda bir yeniden okuma, vurgulama, yer değiştirme ve birçok metnin kesişme noktasında yer aldığı saptanmıştır.

KAYNAKLAR

KİTAP

- AKTULUM, K., (1999). **Kopuk Yazı Kopuk Yapıt**, Öteki Yay., İstanbul.
- AKTULUM, K., (2000). **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yay., İstanbul.
- AKTULUM, K., (2011). **Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık**, Kanguru Yayınları, 1. Baskı, Ankara.
- AYDIN, M.Ç., (2003). **Sanatta Eleştirelilik**, Beta Yayınları, İstanbul.
- BARTHES, R., (1999). **Yazı ve Yorum**, Metis Yayınları, İstanbul.
- BATUR, E., (2000). **Başkalaşım**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BERGER, J., (1999). **Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı**, Metis Yayınları, İstanbul.
- BOZKURT, N., (2000). **Sanat ve Estetik Kuramları**, Asa Kitabevi, Bursa.
- CONNOR, S., (2006). **Postmodernist Kültür Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ERİNÇ, M. S., (2004). **Resmin Eleştirisi Üzerine**, Ütopya Yayınevi, 2. Baskı, Ankara.
- ERSOY, A., (2010). **Sanat Eleştirisi**, Artes Yayınları, İstanbul.
- FOUCAULT, M., (1994). **Kelimeler ve Şeyler/İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi**, çev. M. Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara.
- KAPANİ, M., (1993). **Kamu Hürriyetleri**, Yetkin Yay., 7. Baskı, Ankara.
- PARSA S. ve A. F. PARSA, (2004). **Göstergebilim Çözümlemeleri**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.

ROSENAU, (2004). **Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri**, çev: Tuncay Birkan, Bilim Sanat Yayınları, İstanbul.

TURANI, A., (2007). **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

YILMAZ, M., (2006). **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, ÜtopyaYayınevi, Ankara.

MAKALE

AKTULUM, K., (2007). “Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık”, **Frankofoni**, No:19, Ankara.

AKTULUM, K., (2008). “Alıntı ve Resim”, **Frankofoni**, No:20, Ankara.

CENGİZ, S. A., (2010). “Velázquez’i Unutmak: Las Méninas”, **Artist Modern Dergisi**, Sayı:18, Artissy Yayınları, İstanbul.

GÜVEN, H. N. (2007). “Resimde Yenidenüretim (Velázquez’in Nedimeler Yapıtı’nın Picasso tarafından Yeniden Yorumlanması Üzerine)”, **VI. Uluslararası Dil, Yazın, Değişim Sempozyumu Kongre Bildirileri**, Süleyman Demirel Üniversitesi Basımevi, Isparta.

TAŞKIN, A., (2004). “Baskıya Karşı Direnme Hakkı”, **TBB Dergisi**, Sayı: 52.

DiĞER

Tez

KURUCU, V., (2006). **Yansıyan-Yansıtılan İlişkisi Bağlamında Resimde Ayna**, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Resim Programı, İstanbul.

İnternet

AKMAN, K., (t.y.). **Sanat ve Orjinalite**, Erişim:20.06.2009. <http://www.ondeyis.net/export.php?mode=txt&t=2159>

BEKSACI, E., (2004). **Las Méninas ya da IV. Felipe Ve Ailesi: Anlam, İdeoloji ve Gerçek**, Sayı:4, Erişim: 20.04.2009. <http://mimoza.marmara.edu.tr/~ugur/sayi4/lasmeninassayi4.htm> <http://mimoza.marmara.edu.tr/~ugur/sayi4/lasMéninassayi4.htm>

SANATDUNYASI, (2010). **Ünlü Ressamlar: Salvador Dali**, Erişim: 28.05.2011. <http://www.sanatudnyasi.com.tr/ressamlar.php?id=3>

TDK, (2011). **Alıntı**. Erişim: 02.03.2011 <http://tdkterim.gov.tr/bts/>

WIKIPEDIA, (2011). **Charles IV of Spain and His Family**, Erişim: 06.05.2011. http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_IV_of_Spain_and_His_Family

WIKIPEDIA, (2011). **Las Méninas**, Erişim: 20.06.211. http://en.wikipedia.org/wiki/Las_Meninas

WIKIPEDIA, (2011). **Urbino Venüs**, Erişim: 23.12.2009. http://tr.wikipedia.org/wiki/Urbino_Ven%C3%BCs%C3%BC