



**T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**

**RESİMLERARASILIK VE HERMAN BRAUN-VEGA'NIN
RESİMLERİNDE RESİMLERARASILIK SORUNSALININ
İRDELENMESİ**

Tuğba KODAL

SANATTA YETERLİK TEZİ

**Danışman: Yrd. Doç. Oktay KÖSE
II. Danışman: Prof. Dr. Kubilay AKTULUM**

ISPARTA, 2012

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

Bu sanatta yeterlik tezi **05/06/2012** Tarihinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri
Tarafından Oy Birliği/~~Oy Çokluğu~~ ile Kabul Edilmiştir.

Jüri Üyeleri

Adı ve Soyadı

Yrd. Doç. Oktay KÖSE (Danışman)
Prof. Dr. Kubilay AKTULUM (II. Danışman)
Prof. Dr. Murat Ali DULUPCU
Doç. Dr. Ali M. BAYRAKTAROĞLU
Doç. Fethi KABA
Yrd. Doç. Sabahattin ÇALIŞKAN

İmzası



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.



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

Bu çalışma Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenmiştir.
Proje No: 2167-D-10

T. C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

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 (05/06/2012).

Tuğba KODAL



ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında resimlerarasılık yöntemi ve Herman Braun-Vega'nın resimlerinde resimlerarasılık sorunsalı konu edinilmiştir. Herman Braun-Vega'nın resimlerinin derin yapısındaki ortak değişmezlerin, resimlerarasılık sürecinde çözümlenmesi amacıyla gerçekleştirilen bu çalışmada sanatçının yapıtlarının biçimsel ve anlamsal olarak kavranabilmesi gerekçesiyle öncelikle sanatçının yapıtlarında temel eğilim olarak beliren resimlerarasılık olgusu tanımlanmış, daha sonra Braun- Vega'nın resimleri incelenmiştir. Amacımıza uygun olarak yazınsal alanda uygulamaya sokulan metinlerarasılığın kuramsal temellerine koşut olarak resimlerarasılık adı verilen bir bakış açısı belirlenmiştir. Böylelikle metinlerarasılığın kimi verilerinin Herman Braun-Vega'nın resimleri aracılığıyla resim sanatındaki var olma biçimleri belirlenmeye çalışılmıştır. Çalışmada yararlanılan kaynakların ağırlıklı olarak Fransızca olması ve konu ile ilgili çok az Türkçe kaynak bulunması tez araştırmasında karşılaşılan temel güçlüklerdendir. Bu nedenle metinlerarasılık ve resimlerarasılık alanında temel başvuru kaynağı olarak Kubilay Aktulum'a ait kitaplar, bildiriler ve makaleler yer almaktadır.

Tez çalışmasına maddi destek sağlayan Süleyman Demirel Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi'ne, dokuz yıldır özverili yaklaşımı ile bilgisini esirgemeyen Danışmanım Yrd.Doç. Oktay KÖSE'ye, eğitimimde kendisinden ders almaktan ve tanışmaktan onur duyduğum Yardımcı Danışmanım Prof.Dr. Kubilay AKTULUM'a, Enstitü Müdürlüğü süresince ilgisini esirgemeyen Doç.Dr. Ali M. BAYRAKTAROĞLU'na, baskı aşamasındaki yardımlarından dolayı iş arkadaşım Öğr.Gör. Ece ÇALIŞ'a, nazımı çeken Annem Emine YENER'e, yardımlarını esirgemeyen Babam Rıdvan Kubilay YENER'e ve bana her an destek olan; varlığı ile beni hep mutlu kılan Eşim Mehmet Sabri KODAL'a teşekkürü bir borç bilirim.

Tuğba KODAL

Isparta, 05.06.2012

ÖZET

RESİMLERARASILIK VE HERMAN BRAUN-VEGA'NIN RESİMLERİNDE RESİMLERARASILIK SORUNSALININ İRDELENMESİ

Tuğba Kodal

Süleyman Demirel Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi,

Yıl: 2012, Sayfa: 164

Danışman: Yrd.Doç. Oktay KÖSE

II. Danışman: Prof.Dr. Kubilay AKTULUM

Postmodern süreçte yazınsal alanda iki ya da daha fazla metin arasındaki alışverişleri belirtmek için kullanılan metinlerarasılık kavramı, yazınsal alanın dışında göstergelerarasılık işlemiyle kendini göstermektedir. Bazı kuramcıların metni tanımlama uğraşları sonucunda metin kavramı yazınsal ve dilsel alanın dışında farklı sanat biçimlerinde de kullanılmaya başlanmıştır. Sözsiz olmayan sanatlar sözsiz sanatlardan ayrı olarak farklı anlatım biçimlerini kullanarak göstergebilimsel bir ayırım oluşturmaktadırlar. Bu nedenle sözsiz olmayan sanatların kendi aralarındaki alışverişlerine “metinlerarası alışverişler” yerine “göstergelerarası alışverişler” adı verilmektedir. Gerçekten de göstergelerarasılık kavramını ilk ortaya koyan Roman Jakobson “bir göstergeler dizgesinden bir diğerine aktarımı”ndan söz eder. Bu tanımlamaya uygun olarak, farklı disiplinlerin bir araya gelmesi, daha önce yapılan bir çalışmanın alıntılanması, yansınması, taklit edilmesi vb. işlemleriyle bir yenidenüretim sürecine girilir. Bu genel kullanımın yanında, zamanla aynı sanat türüne ait olan yapıtlar arasındaki (örneğin resim ile resim, müzik ile müzik vd.) alışverişleri tanımlamak için her uğraş alanına özgü kavramlar türetilmiştir: sinemalararasılık, müziklerarasılık vd. Bu çalışmanın odağında yer alan temel kavram ise “*resimlerarasılık*” (İng. interpictureality) kavramıdır. Resimlerarasılık olgusunun Herman Braun-Vega'nın resimlerinin kavranmasında ayrı bir önemi bulunmaktadır. Bu temel olgu çözümlenmeden, sanatçının yapıtlarının biçimsel ve anlamsal olarak kavranamama problemini doğurur. Bu problemde yola çıkarak Herman Braun-Vega'nın resimlerine resimlerarasılık sürecinden bakmaya çalışılmıştır. Tezde yöntem olarak; Herman Braun-Vega'nın resimleri günümüzde hemen her alanda benimsenen disiplinlerarası bakışa uygun, yazınsal alandaki metinlerarası yaklaşımın resim sanatındaki karşılığı olarak *resimlerarasılık* adı verilen bakış açısına göre tanımlanacaktır. Bir başka deyişle çalışmamızda metinlerarasılığın kimi verilerinin Herman Braun-Vega'nın resimleri aracılığıyla resim sanatındaki var olma biçimleri belirlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Herman Braun-Vega, Resimlerarasılık, Metinlerarasılık, Göstergelerarasılık, Yenidenüretim, Alıntı, Pastiş, Parodi, Palempsest, Resim Sanatı.

ABSTRACT

INTERPICTORIALITY AND THE STUDY OF THE INTERPICTORIALITY PROBLEM IN HERMAN BRAUN-VEGA'S PAINTINGS

Tuğba Kodal

Süleyman Demirel University,

Fine Art Institute Art and Design Main Art Branch, Ph.D. Thesis,

Year: 2012, Page: 164

Supervisor: Assist.Prof. Oktay KÖSE

Second Supervisor: Prof.Dr. Kubilay AKTULUM

During the postmodern period in the literary field, the concept of intertextuality that is used to indicate the transaction between two or more texts manifests itself with its intersemiotic process beyond the literary field. As a result of the efforts of some theorists to define the text, the concept of text has begun to be used in different art forms apart from the literary and linguistic fields. Differently from verbal arts, non-verbal arts form a semiotic distinction by using different wordings. Thus, the transaction of the non-verbal arts among themselves is called “semiotic transactions” rather than “intertextual transactions”. Indeed, Roman Jakobson, who put forward the intersemiotic concept for the first time, mentions the transfer from one indicators system to another. In accordance with this definition, a reproduction process begins with the leaguering of different disciplines and the quotation, repercussion and imitation, etc. of the earlier studies. Beside this general use, the concepts specific to each field of occupation have been produced to define the transactions between the works of the same art form (for instance art and art, music and music, et al.): intercinema, intermusicality, et al. The key concept that remains in the center of this study is interpictureality. The effect of interpictureality has particular importance in terms of comprehending Herman Braun-Vega's paintings. The lack of analyzing this key effect leads to the problem of semantically and formally incomprehensibility of the works. Based upon this problem, there has been an effort to have a look at Herman Braun-Vega's paintings through interpictureality view. As a method in this study, Herman Braun-Vega's paintings are defined in respect of a view called interpictureality, pictural equivalent of intertextuality in literary field in accordance with the interdisciplinary view adopted in almost every field today. In other words, in our study, the ways of presence of some data concerning the intertextuality in painting have been tried to define through Herman Braun-Vega's paintings.

Key words: Herman Braun-Vega, Interpictureality, Intertextuality, Intersemiotic, Reproduction, Quotation, Pastiche, Parody, Palimpsest, Painting art.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT	iii
RESİMLER DİZİNİ	vi
GİRİŞ.....	1

I. BÖLÜM

1.RESİM ELEŞTİRİSİNDE POSTMODERN BİR YAKLAŞIM: RESİMLERARASILIK.....	8
1.1. Postmodern Süreçte Sanat Eleştirisi ve Postmodern Sanatın Genel Özellikleri	8
1.1.1. Gönderge - Göndergesellik	11
1.1.2. Söyleşim - Söyleşimcilik	12
1.1.3. Çokseslilik.....	13
1.1.4. Ayrışıklık - Kopukluk	13
1.1.6. Parçalılık	14
1.1.7. Senkretizm	15
1.1.8. Karma – Melez Yapı.....	15
1.1.9. Kültürlerarasılık	16
1.2. Metinlerarasılık / Göstergelerarasılık	17
1.3. Resimlerarasılık	21
1.3.1. Resimlerarası Yöntemler	25
1.3.1.1. Alıntı.....	25
1.3.1.2. Pastiş.....	34
1.3.1.3. Parodi	36
1.3.1.4. Palempsest.....	38
1.3.2. Resim Sanat Tarihinde Resimlerarası Alışverişler	40
1.3.3. Türk Resim Sanatında Resimlerarası Alışverişler	47

II. BÖLÜM

2. HERMAN BRAUN-VEGA VE RESİM ESTETİĞİ.....	55
2.1 Herman Braun-Vega.....	55

2.2 Latin Amerika ve Peru Resmi	58
2.3. Herman Braun-Vega'nın Resimlerinde Resimlerarasılık.....	59
2.4. Herman Braun-Vega'nın Resimlerinin Dikey Okuması	61
2.4.1. Karma Ressamlara Başvurulan Resimler.....	61
2.4.1.1. <i>Caramba!</i>	61
2.4.1.2. <i>Un Charnier de plus</i>	67
2.4.1.3. <i>Double éclairage sur Occident</i>	69
2.4.2. Édouard Manet'ye Gönderme Yapan Resimler	73
2.4.2.1. <i>Double éclairage sur Occident</i>	73
2.4.2.2. ... <i>dite la Brésilienne</i>	76
2.4.2.3. <i>Le Déjeuner in Central Park</i>	78
2.4.3. Jean Auguste Dominique Ingres'e Gönderme Yapan Resimler ...	80
2.4.3.1. <i>Le Bain à Barranco</i>	80
2.4.3.2. <i>Pourquoi pas eux?</i>	83
2.4.3.3. <i>Le Bain à Cantolao. 8,7 = Rideau d'après Ingres</i>	84
2.4.3. Jean Auguste Dominique Ingres'e Gönderme Yapan Resimler ...	86
2.4.3.1. <i>La La e</i>	86
2.4.3.2. <i>Le repos du guerrier</i>	87
2.4.3.3. <i>Rencontres inattendues sur le Vieux Port</i>	88
2.5. Herman Braun-Vega'nın Resimlerinin Yatay Okuması.....	90

III. BÖLÜM

3. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	104
KAYNAKÇA	111
EKLER.....	119
Ek-I.....	119
Ek-II.....	140
Ek-III.....	146

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.: Auguste Rodin, The Thinker, Bronz Heykel, 1902	20
Resim 2.: Edward Steichen, Rodin The Thinker, Fotoğraf, 1902.....	20
Resim 3.: Duccio di Buoninsegna, L'Annunciazione (Maestà'dan ön panel), Fresk, 1308-11	20
Resim 4.: Anthony Caro, Duccio Variations No.1, Çelik-Ahşap Heykel, 1999-2000	20
Resim 5.: Masolino da Panicale, Pietà, Fresk, 1424, Detay.....	21
Resim 6.: Bill Viola, "The Passions: Emergence", 2002, Video Enstalasyon, dakika; 1.59.....	21
Resim 7.: Édouard Manet, Le Portrait d'Émile Zola, 1868.....	27
Resim 8.: Utagawa Kunitaru II, Sumô Wrestler, 1857	27
Resim 9.: Velázquez, Los Borrachos,1629	27
Resim 10.: Édouard Manet, l'Olympia, 1863	28
Resim 11.: Édouard Manet, Le Portrait d'Émile Zola, detay	28
Resim 12.: Velázquez, Las Meninas, 1656	29
Resim 13.: Picasso, Las Meninas, 1957.....	29
Resim 14.: Picasso, Infanta Margarita versiyonları, 1957	30
Resim 15.: Velázquez, Blue Infanta Margarita, 1659.....	30
Resim 16.: Salvador Dali, Velázquez Painting the Infanta Margarita with the Lights and Shadows of His Own Glory, 1958.....	30
Resim 17.: Yasumasa Morimura, Daughter of Art History 1990	30
Resim 18.: Lee Lee-nam, video resim, Vogue Fashion Into Art Sergisi, 2011	30
Resim 19.: Édouard Manet, l'Olympia, 1863	31
Resim 20.: Yasumasa Morimura, Portrait (Futago), 1990.....	31
Resim 21.: Keisai Eisen, Paris Illustré Dergisi kapağı, "Le Japon" sayı.4, Mayıs, 1886, no. 45-46.	31
Resim 22.: Vincent van Gogh, The Courtesan (after Eisen), 1887.....	31
Resim 23.: Vincent van Gogh'un aktarım için kullandığı parşömen.....	31
Resim 24.: Van Gogh, Happy Pére Tanguy, 1887-88.....	32
Resim 25.: Pére Tanguy, detay	32
Resim 26.: El Greco, Portrait of a Cardinal, 1598	32
Resim 27.: Velázquez, Portrait of Innocent X, 1650	32
Resim 28.: Francis Bacon, After Velázquez's Portrait of Pope Innocent X, 1953.....	32
Resim 29.: Ingres, The Great Odalisque, 1814	33

Resim 30.: Pablo Picasso, The Great Odalisque (after Ingres), 1907	33
Resim 31.: Martial Raysse, The Great Odalisque, 1964	33
Resim 32.: Erro Gudmundur, Odalisque, 1974-77	33
Resim 33.: William-Adolphe Bouguereau, Senza Pietá, 1876	35
Resim 34.: Aaron Nagel, Senza Pietá, 2010	35
Resim 35.: Andy Warhol, “Marilyn Monroe”, 1964	35
Resim 36.: Richard Pettibone, Warhol's Marilyn Monroe, 1973.....	35
Resim 37.: Eugène Bataille (Sapeck), Mona Lisa with a Pipe, 1887.....	36
Resim 38.: Marcel Duchamp, “LHOOQ”, 1919	36
Resim 39.: Salvador Dali, Autoportrait en Mona Lisa, 1954.....	36
Resim 40.: Peter Saul, Mona Lisa Throws Up Pizza, 1995	36
Resim 41.: El-Greco, The Burial of Count Orgaz, 1586-8	37
Resim 42.: Pablo Picasso, Evocation	37
Resim 43.: Jan van Eyck, The Arnolfini Portrait, 1434.....	38
Resim 44.: Fernando Botero, The Arnolfini, 1978	38
Resim 45.: Erró, Lovesong, 2008.....	38
Resim 46.: Francesco Clemente, A History of the Heart in Three Rainbows (III), 2009.....	39
Resim 47.: Hanna Sidorowicz, la Cène, 2007.....	39
Resim 48.: Utku Varlık, Efemer 19, 2009	40
Resim 49.: Edouard Manet, Luncheon on the Grass, 1862.....	41
Resim 50.: Titian, The Pastoral Concert, 1509	41
Resim 51.: Marcantonio Raimondi, engraving after Raphael drawing, Judgment of Paris, 1514-18	41
Resim 52.: Marcantonio Raimondi, Judgment of Paris, detay.....	41
Resim 53.: Guido Durantino, after Marcantonio Raimondi Judgment of Paris, 1545- 1550.....	42
Resim 54.: Guido Durantino, After Marcantonio Raimondi Judgment of Paris, detay	42
Resim 55.: Claude Monet, 1865-1866	42
Resim 56.: Paul Cézanne, 1870.....	42
Resim 57.: Sava Sumanovic, 1927.....	42
Resim 58.: Pablo Picasso, 1961	42
Resim 59.: Alain Jacquet, 1964.....	42
Resim 60.: H.Braun-Vega, 1999	42

Resim 61.: Alexander Vinogradov & Vladimir Dubosarsky, 2002.....	43
Resim 62.: Markus Muntean & Adi Rosenblum, The Day Doesn't Promise... , 2003	43
Resim 63.: Yona Friedaman, Série Licornes, 2003	43
Resim 64.: Goya, The 3 Mai 1808, 1814	44
Resim 65.: E. Manet, Execution of Emperor Maximilian, 1868	44
Resim 66.: Picasso, Massacre in Korea, 1951	44
Resim 67.: Delacroix Women of Algiers, 1834.....	44
Resim 68.: Delacroix, Jewish Bride of Tangier, 1832	44
Resim 69.: Picasso, Women of Algiers, 1955.....	44
Resim 70.: Roy Lichtenstein, Women of Algiers, 1963	44
Resim 71.: Pablo Picasso, Le Taureau, 1945-46.....	45
Resim 72.: Roy Lichtenstein, Bull Profile Series, 1973	45
Resim 73.: Carlo Carrà - Il cavaliere rosso, 1913	46
Resim 74.: R. Lichtenstein - Red Horseman 1974.....	46
Resim 75.: Jacques-Louis David, Death of Marat, 1793	46
Resim 76.: Guillaume-Joseph Roques, Death of Marat, 1793.....	46
Resim 77.: Marc Vèrat, Death of Marat, 1996.....	46
Resim 78.: Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, 1830.....	50
Resim 79.: Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, 1933.....	50
Resim 80.: Hasan Rıza, İstanbul'un Fethi, 1898.....	51
Resim 81.: Fausto Zonaro, Fatih Sultan Mehmed'in Topkapı'dan İstanbul'a Girişi, 1903.....	51
Resim 82.: Hasan Rıza, İstanbul'un Kuşatılmasında Fatih Sultan Mehmed'in Gemilerin Karadan Yürütülmesine Nezareti, 1989.....	51
Resim 83.: Fausto Zonaro, İstanbul'un Kuşatılmasında Fatih Sultan Mehmed'in Gemilerin Karadan Yürütülmesine Nezareti, 1908.....	51
Resim 84.: Charmeur de tortues, Tour du Monde Dergisi, Gravür, 1869	52
Resim 85.: Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi, I. versiyonu, 1906	52
Resim 86.: Henri Matisse, Purple Robe and Anemones, 1937	53
Resim 87.: Mustafa Ayaz, isimsiz, 1999.....	53
Resim 88.: Henri Matisse, Jazz Icarus, 1943-47	53
Resim 89.: Mustafa Ayaz, Dansçılar, 2005.....	53
Resim 90.: Otto Dix, Three Prostitutes on The Street, 1925	54
Resim 91.: Resul Aytemür, Beyoğlu'nda, 2002	54

Resim 92.: Henri Matisse, Interior with a young girl (reading girl), 1905	55
Resim 93.: Herman Braun-Vega, Caramba! 1983	62
Resim 94.: Velázquez, Las Meninas, detay	63
Resim 95.: Herman Braun-Vega, Caramba, detay	63
Resim 96.: Rembrant, öz-portresi, 1660	63
Resim 97.: “Pablo Picasso in the center of his studio, La Californie, 1957	64
Resim 98.: Cézanne, Öz-Portresi, 1875	64
Resim 99.: Goya, Los Caprichos, ‘Sopla’, 1796.....	64
Resim 100.: Goya, ‘Ya van desplumados’, 20 nolu gravür, 1799	64
Resim 101.: Henri Matisse, The Sheaf, 1953	65
Resim 102.: Ingres, The Turkish Bath, 1863	65
Resim 103.: Cézanne, The Poplar Trees, 1879	66
Resim 104.: Picasso, Enamel Saucepan, 1945	66
Resim 105.: Cézanne, Apples and Oranges, 1899	66
Resim 106.: Herman Braun-Vega, Un Charnier de plus..., 1984.....	67
Resim 107.: Pablo Picasso, Three Bathers, Juan-les-Pins, 1920	68
Resim 108.: Pablo Picasso, Nude on a Beach, 1929.....	68
Resim 109.: Jean-Auguste-Dominique Ingres, Oedipus and the Sphinx 1808.....	69
Resim 110.: Herman Braun-Vega, Double éclairage sur Occident (Velázquez et Picasso), 1987	70
Resim 111.: Velázquez, Las Meninas, 1656.....	71
Resim 112.: Alexandros of Antioch, “Milo Venüsü”, M.Ö.130-100	72
Resim 113.: Braun-Vega, Venüs, detay	72
Resim 114.: Édouard Manet, Luchon on the grass, 1862.....	74
Resim 115.: Herman Braun-Vega, Fin d'un déjeuner sur l'herbe, 1983	75
Resim 116.: Michelangelo, The Creation of Adam, 1508-1512.....	75
Resim 117.: Manet, l'Olympia, 1863	77
Resim 118.: Herman Braun-Vega, ... dite la Brésilienne, 1984.....	77
Resim 120.: Herman Braun-Vega, Le Déjeuner in Central Park, 1999.....	79
Resim 121.: Ingres, The Turkish Bath, 1863	80
Resim 122.: Ingres'in gönderge resim kaynaklarına örnek	81
Resim 123.: The Valpincon Bather, 1808.....	81
Resim 124.: Herman Braun-Vega, Le Bain à Barranco, 1984.....	82
Resim 125.: Herman Braun-Vega, Pourquoi pas eux?, 1985	83

Resim 126.: Ingres, The Great Odalique, 1814.....	83
Resim 127.: Herman Braun-Vega, Le Bain à Cantolao. 8,7 = Rideau d'après Ingres, 1999.....	84
Resim 128.: Ingres, The Valpinçon Bather, 1808.....	85
Resim 129.: Ingres, Taslaklar; Paris; Musée du Louvre, département des Arts graphiques	85
Resim 130.: Herman Braun-Vega, Fin d'un déjeuner sur l'herbe, Detay, 1983.....	85
Resim 131.: Herman Braun-Vega, La La e..., 1984.....	86
Resim 132.: Velázquez, Papa Innocent X, 1650.....	86
Resim 133.: Herman Braun-Vega, Le repos du guerrier, 2000	87
Resim 134.: Diego Velázquez, Mars Resting, 1640	87
Resim 135.: Herman Braun-Vega, Rencontres inattendues sur le Vieux Port, 2008.	88
Resim 136.: Velázquez, The Spinners, 1657	89
Resim 137.: Velázquez, Jacob receiving Joseph's bloodied Clothing, 1630	90
Resim 138.: Velázquez, Jacob receiving Joseph's bloodied Clothing, detay.....	90
Resim 139.: Herman Braun-Vega, Le Bain à Barranco, 1984.....	91
Resim 140.: Le Bain à Barranco, detay.....	91
Resim 141.: Herman Braun-Vega, Banos, 1988	91
Resim 142.: Herman Braun-Vega, ¿La realidad es así, 1996	92
Resim 143.: ¿La realidad es así detay	92
Resim 144.: Herman Braun-Vega, Le Géographe à Lima (choisissant du poisson frais), 2004	92
Resim 145.: Le Géographe à Lima, detay	92
Resim 146.: Herman Braun-Vega, Ego et alter-ego (autoportrait) (Cézanne, Velázquez, Rembrandt et Ingres), 2007.....	93
Resim 147.: Ego et alter-ego, detay	93
Resim 148.: Herman Braun-Vega, Encore un déjeuner sur le sable, 1984.....	93
Resim 149.: Encore un déjeuner sur le sable, detay.....	93
Resim 150.: Herman Braun-Vega, Peru negro, 2002.....	94
Resim 151.: Peru negro, detay	94
Resim 152.: Herman Braun-Vega, Le repos du guerrier, 2000	94
Resim 153.: Herman Braun-Vega, Monet à Etretat, mer calme, 2008	94
Resim 154.: Herman Braun-Vega, La leçon à la campagne, 1984	95
Resim 155.: La leçon à la campagne, detay	95
Resim 156.: Herman Braun-Vega, Bodegon Velázquez, 1993.....	95

Resim 157.: Bodegon Velázquez, detay	95
Resim 158.: Herman Braun-Vega, La realidad es asi n°2, 2003	95
Resim 159.: La realidad es asi n°2, Detay	95
Resim 160.: Herman Braun-Vega, Le Géographe à Lima (choisissant du poisson frais après la visite de Bush), 2004	96
Resim 161.: , Le Géographe à Lima, detay	96
Resim 162.: Yerli kadın ve çocuğu, Detay, Cusco/Peru	96
Resim 163.: Herman Braun-Vega, El poder se nutre de dogmas (Velázquez, Huaman Poma de Ayala, El Greco, Goya) 2006	97
Resim 164.: Herman Braun-Vega, L'argent des Andes, ou la dîme du Vatican, 2010	97
Resim 165.: L'argent des Andes, ou la dîme du Vatican, detay	97
Resim 166.: Herman Braun-Vega, Viernes Santo, 1996	97
Resim 167.: Viernes Santo, detay	97
Resim 168.: Herman Braun-Vega, Les mosquées au verre de vin, 2001.....	97
Resim 169.: Les mosquées au verre de vin, detay	97
Resim 170.: Herman Braun-Vega, Les Inattendus, 1995.....	98
Resim 171.: Les Inattendus, detay	98
Resim 172.: Herman Braun-Vega, Rencontres inattendues sur le Vieux Port, 2008.	98
Resim 173.: Rencontres inattendues sur le Vieux Port, detay	98
Resim 174.: Yerli kadın, Cusco /Peru	98
Resim 175.: Herman Braun-Vega, ¿La realidad es así, 1996	99
Resim 176.: ¿La realidad es así, detay	99
Resim 177.: Herman Braun-Vega, Concierto en el mercado, 1997.....	99
Resim 178.: Herman Braun-Vega, Pourquoi pas eux?, 1985	99
Resim 179.: Pourquoi pas eux?, detay	99
Resim 180.: Herman Braun-Vega, Los Caprichos del F.M.I., 2003.....	99
Resim 181.: Los Caprichos del F.M.I., detay	99
Resim 182.: Herman Braun-Vega, Pourquoi pas eux?, 1985	100
Resim 183.: Pourquoi pas eux?, detay	100
Resim 184.: Herman Braun-Vega, Monet Etretat, mer calme, 2008	100
Resim 185.: Monet Etretat, mer calme, detay	100
Resim 186.: Manet, Lucheon on the grass, 1862	100
Resim 187.: Lucheon on the grass, detay.....	100
Resim 188.: Herman Braun-Vega, Le Déuner in Central Park, 1999.....	100

Resim 189.: Le Déjeuner in Central Park, detay.....	100
Resim 190.: Herman Braun-Vega, El poder se nutre de dogmas, 2006.....	100
Resim 191.: El poder se nutre de dogmas, detay	100
Resim 192.: Herman Braun-Vega, Rencontres inattendues sur le Vieux Port, 2008	101
Resim 193.: Rencontres inattendues sur le Vieux Port, detay	101
Resim 194.: Herman Braun-Vega, Les Tricheurs à Cancun n°2, 2003	101
Resim 195.: Les Tricheurs à Cancun n°2, detay	101
Resim 196.: Choclos, 1993	101
Resim 197.: Papaye à la guitare, 1993	101
Resim 198.: Compotier aux chirimoyas, 1994.....	101
Resim 199.: A contre-jour (Hals).....	101
Resim 200.: A contre-jour (Hals), 2007.....	101
Resim 201.: A contre-jour (Hals), detay	101
Resim 202.: Laborando con Don Pablo, 2006	101
Resim 203.: Laborando con Don Pablo, detay.....	101
Resim 204.: Herman Braun-Vega, La lettre... à Mancora, 2002.....	103
Resim 205.: Herman Braun-Vega, Encore un déjeuner sur le sable, 1984.....	103
Resim 206.: Herman Braun-Vega, Don Pablo baila un huyano (danza andina de la sierra peruana) bajo la mirada sorprendida de Matisse (Duncan), 2005.....	103
Resim 207.: Herman Braun-Vega, Músicos en el mercado, 1995	103
Resim 208.: Herman Braun-Vega, Concierto en el mercado, 1997.....	103
Resim 209.: Herman Braun-Vega, Le Déjeuner in Central Park, 1999.....	103
Resim 210.: Braun-Vega'nın öz-alıntı yöntemi ile resimlerinde yinelediği figürler	107

GİRİŞ

İnsan yaşamı, birbiri üstüne eklenen bilgi ve deneyimlerin toplamı ile örülmekte ve biçimlenmektedir. Bir önceki yaşamışlığın üstüne koyulan ek bilgiler, eskiden türemiş yeni anlamları oluşturmaktadır. Her alanda süregelen bu işleyişin sonucu giderek birden çok yapının, anlamın ve biçimin bulunduğu yeni bir düzene ulaşmaktadır. Teknolojinin, bilimin, sanatın, felsefenin, kısacası bilgi ve bilgilenme biçimlerinin ve araçlarının son yüzyıllardaki gelişimi ile vardığı nokta sonucunda her alan birbiriyle alışveriş içerisine girmiştir. Jean-François Lyotard'ın *Postmodern Durum* adlı çalışmasındaki öngörüsüne uygun olarak yinelersek, disiplinlerin aralarındaki sınırlar ortadan kalkmış, farklı alanların kendilerine özgü verilerinin paylaşımı ve aktarımı bilinen bir kullanım durumuna gelmiştir. Böylelikle bir önceki çağın bakış açısını tanımlayan modernizmin kapalı dizge anlayışının yerini, daha çok 1960'lı yıllardan başlayarak disiplinlerarası alışverişlerin güncel taşıdığı ve postmodern olarak adlandırılan bir dönem almıştır. Hemen her alanda kendini gösteren çoğul yapıya açık olan bu bakış açısı, doğal olarak sanat eleştirisini de farklı bir sürece götürmüştür: Artık geçmiş ile bugünü birleştiren, kendisine katı sınırlar belirlemeyen, çeşitliliğin, uyumsuzluğun egemen olduğu ancak kendi içinde bir düzen oluşturan sanat arayışına gidilmiştir. Çok yönlü, çok sesli, çok katmanlı bir görüngüye bürünen sanat tekellikten alabildiğince uzaklaşmıştır. Postmodern dönemin sanatı ele alma biçimleri de bu doğrultuda gelişim göstermiştir. Özellikle postmodern olarak adlandırılan yazınsal eleştiri alanında, bir metnin bünyesinde başka metinleri, başka söylemleri barındırarak, Mihail Bakhtin'in adlandırmasıyla bir "çokseslilik" özelliğine büründüğünü belirtmek için "metinlerarası" kavramını ortaya atan Julia Kristeva'nın yenilikçi savı dikkati çekmektedir. Gerçekten de yazınsal metni klasik eleştirinin yalnızca kaynak ya da köken eleştirisi bağlamında ele almasına karşıt farklı bir bakış açısıyla tanımlayan (Aktulum, 2000:11) J. Kristeva'nın metinlerarasılık kavramı, 1970'lerden bu yana postmodern eleştiride geniş bir yer tutmaya başlar.

İlkin yazınsal alanda iki ya da daha fazla metin arasındaki alışverişleri belirtmek için kullanılan metinlerarasılık kavramı, yazınsal alanın dışına taşarak farklı sanatsal biçimler arasındaki alışverişlere gönderme yapan göstergelerarasılık

işlemiyle de kendini göstermektedir. Gerçekten de son yıllarda kuramcılar arasında da böyle bir eğilimin belirgin bir biçimde egemen konuma geldiği görülmektedir. Örneğin bir metin kuramcısı kimliğiyle Roland Barthes'a göre "*bütün anlamlı kılımlar metin doğurabilirler: resim, müzik, film vb.*" Bir başka deyişle. R. Barthes'ın tanımlamasından çıkarabileceğimiz sonuca göre, metin kavramı yazınsal ve dilsel alanın dışında pek çok farklı sanat biçimlerinde kullanılmaktadır.

Bu aşamada temel bir ayrıma değinmekte yarar olacaktır. Bu ayrıma göre, değişik sanatsal biçimler kuramcılarca (Molinié, Claire-Gignoux) *sözsözsel olan* ve *sözsözsel olmayan* biçiminde sınıflandırılmaktadır. Bu sınıflandırmaya göre, sözsözsel olmayan sanatlar (örneğin resim) sözsözsel sanatlardan (örneğin edebiyat) ayrı olarak dilin dışında farklı anlatım biçimlerini kullanarak göstergebilimsel bir ayrım oluştururlar, bir başka deyişle aracı unsurlar birbirinden ayrıdır: Resimde renkler, edebiyatta sözcükler. Dolayısıyla kendi içlerinde yarattıkları dizgeler birbirlerinden ayrılmaktadır. Bu nedenle sözsözsel olmayan sanatların kendi aralarındaki alışverişlerine "*metinlerarası alışverişler*" yerine "*göstergelerarası alışverişler*" adı verilmektedir.

Gerçekten de göstergelerarasılık kavramını ilk kez gündeme getiren Roman Jakobson "*bir göstergeler dizgesinden bir diğerine aktarımı*"ndan söz ederken sözsözsellik ile sözsözsel-olmayan ayrımına da vurgu yapmış olur. Böyle bir ayrımın doğasında farklı disiplinlerin bir araya gelmesiyle daha önce yapılan bir çalışmanın alıntılanması, yansılanması, taklit edilmesi vb. işlemleriyle bir yenidenüretim sürecine girildiği düşüncesi bulunmaktadır (Kodal, 2011:64). Kısacası göstergelerarasılık farklı türlere ait olan sanat yapıtlarının aralarındaki alışverişleri nitelendirmek için kullanılmaktadır. Bu genel kullanımın yanında, zamanla aynı sanat türüne ait olan yapıtlar arasındaki (örneğin resim ile resim, sinema ile sinema, müzik ile müzik) alışverişleri tanımlamak için her uğraş alanına özgü kavramlar türetilmiştir: sinemalararasılık, filmlerarasılık, müziklerarasılık vd. Bu çalışmanın odağında yer alan temel kavram ise, daha çok 1980'li yıllara doğru kullanılmaya başlanan resimlerarasılık (İng. interpicturelity) kavramıdır.

Herman Braun-Vega'nın yapıtlarındaki temel estetik tutumunu belirleyen *resimlerarasılık* ya da *ikinci eldenlik* olarak adlandırabileceğimiz olgu sanatçının

yapıtlarının bütününün kavranmasında temel, hatta ayrıcalıklı bir rol oynamaktadır. Bu temel olgu çözümlenmeden, sanatçının yapıtlarının biçimsel ve anlamsal olarak kavranması olası değildir. Bu **problemden** yola çıkışla sanatçının temel estetik tutumunun belirlenmesi ve çözümlenmesi gerçekleştirilecektir. Bu doğrultuda çalışmada “Resimlerarasılık adı verilen uygulama, Herman Braun-Vega’nın resim estetiğini belirleyen değişmez ve temel yapısal özelliktir. Böyle bir yapısal özellik sanatçının yapıtlarının içeriğini de belirlemektedir” **tezinden** yola çıkarak yazınsal alanda uygulamaya sokulan metinlerarasılığın kuramsal temellerine koşut olarak resimlerarasılık adı verilen bir bakış açısı belirlenmiştir. Postmodern estetiğin temel bir seçimi olan, ayrışık olguların anlamı ve biçimi belirlediği anlayışına dönük olarak, Herman Braun-Vega’nın resimlerinde kullandığı -ağırlıklı olarak resimlerarasılık olgusunu somutlaştıran- egemen yöntemleri tanımlayarak, yapıtların derin yapısındaki ortak değişmezlerin resimlerarasılık sürecinde çözümlenmesi **amaçlanmaktadır**.

Bu amaç doğrultusunda tezin **yöntemine** ilişkin; günümüzde hemen her alanda benimsenen disiplinlerarası bakışa uygun olarak, yazınsal alanda yapıldığı gibi, kuramsal tanımı yapılmış ve verileri sürekli olarak diğer alanlara aktarılan metinlerarası bir yaklaşım benimsenecektir; yaklaşımın verileri yazınsal alandaki karşılığıyla değil, resim alanında “**resimlerarasılık**” adı verilen bakış açısına göre tanımlanacaktır. Bir başka deyişle çalışmamızda metinlerarasılığın kimi verilerinin Herman Braun-Vega’nın resimleri aracılığıyla resim sanatındaki var olma biçimleri belirlenmeye çalışılmıştır. Tezde metinlerarasılık veya yenidenyazmak kavramının resim sanatındaki karşılığı olarak önerilen “resimlerarasılık” kavramı Kubilay Aktulum’un *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık* (2011) adlı kitabında ve konuyla ilintili diğer çalışmalarındaki karşılıklarıyla kullanılmaktadır. Aynı zamanda çalışmamızda bu kavrama eş değerde “yenidenresmetmek” ve “yenidenüretmek” kavramı da sıklıkla kullanılmıştır. K. Aktulum’un *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık* kitabında belirttiği üzere; “*incelenen resimlerde başka bir sanatçının yapıtlarının tümünün veya bir parçasının alıntılanıldığı durumlarda resimlerarasılıktan yani bir yenidenresmetme işleminden söz edilmektedir*” (Aktulum, 2011:77). Herman Braun-Vega’nın resimleri de böyle bir işlem üzerinden irdelenmektedir.

Çalışmamızda *inceleme konusu olarak* Herman Braun-Vega'nın resimlerinin seçilmesinin en temel nedeni, sanatçının günümüzün postmodern olarak tanımlanan sanatsal biçimlerinin çoksesli yapısını ve özelliklerini en yakından uygulamaya sokan sanatçılardan biri olmasıdır. Bu nedenle inceleme alanı Herman Braun-Vega'nın resimleri ile sınırlandırılmıştır. Ancak alıntı yaptığı gönderge resimler de konuya yardımcı diğer gereçler olarak kullanılmaktadır. Konunun daha iyi anlaşılması için resim sanatının genelinde kimi diğer sanatçılardaki resimlerarası alışverişler yöntemler üzerinden çözümlenmeye gitmeden yalnızca örneklendirilmiştir. Ayrıca tez metninin dışında “Ekler” başlığı altında, bu alışverişleri örneklendiren bir kataloğa yer verilmiştir.

Resimlerin orijinallerini incelemek için Paris'e gidilerek Louvre Müzesi'nde yer alan başyapıtlar ve Herman Braun-Vega'nın resimleri incelenmiştir. Sanatçının Paris'teki atölyesi ziyaret edilerek konumuza ilişkin bir röportaj yapılmıştır. Kuramsal bağlamda ise tez konusu bölümlere ayrılarak bu bölümler ile ilgili olan Türkçe ve yabancı kaynaklar saptanmış; resimlerarasılık süreci irdelenirken postmodern sanata ve Herman Braun-Vega'nın resimlerindeki resimlerarasılık sürecine ilişkin veriler toplamak adına kaynakçada belirtilen kaynaklar kullanılmıştır. Yabancı kaynakların ağırlıklı olarak Fransızca olması ve Türkçe kaynaklar arasında yapılan literatür taramasında, konu ile ilgili çok az kaynak bulunması tez araştırmasında karşılaşılan temel güçlüklerdendir: Türkiye'de metinlerarasılık ve resimlerarasılığa yönelik olarak yalnızca Kubilay Aktulum'a ait çalışmalar bulunmaktadır. Bu nedenle yararlanılan Türkçe kaynaklar içerisinde metinlerarasılık, resimlerarasılık ve göstergelerarasılık alanlarında temel başvuru kaynağı olarak Kubilay Aktulum'a ait kitaplar, bildiriler ve makaleler yer almaktadır. Özellikle resimlerarasılık konusuyla ilgili olarak Kubilay Aktulum'un “*Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*” başlıklı kitabına sıklıkla başvurulmuş ve konuya ilişkin yapmış olduğu kuramsal tanımlamaların verilerinden yararlanılmıştır. Ayrıca sanat biçimlerinin dönemlere ilişkin karşılaştırmalarının yapılabilmesi, ontolojik verilerin üretim ilişkisini etkilediği noktaları belirlemek ve Herman Braun-Vega'nın alıntı yaptığı sanatçıların resimlerini izleksel ve biçimsel bakımdan çözümlenebilmek için alan dışı kaynaklardan da yararlanılmıştır. Ancak temel

konumuz olan postmodern eleştiri yöntemlerinden olan resimlerarasılıktan uzaklaşmamaya çaba gösterilmiştir.

Postmodern anlayışın eleştiri boyutunda resimleri anlamlandırma çabasında olacağımız bu çalışmada: resimlerarasılıktan söz ederken resimlerarasılığın doğasındaki ayrışıklık özelliği vurgulanmaktadır. Ayrışık olma durumu; alıntısallık, göndergesellik, söyleşim, palempsest vb. özelliklerini de bünyesinde barındırır. Bu özellikler yalnızca Herman Braun-Vega'nın resimlerinde değil, postmodern olarak adlandırılan tüm sanatsal ürünlerinin bir özelliğidir. Bu nedenle birinci bölümde postmodern bakış açısı sanat bağlamında kısaca ele alınmıştır. Ancak postmodernizmin genel bir kuramsal tanımını yapmak amaçlanmamıştır; temel amaç postmodern olarak adlandırılan yapıtların yöntem açısından bakıldığı zaman genel olarak göze çarpan söyleşim, çökseslilik, çoğulluk, ayrışıklık, göndergesellik, kopukluk, karma vb. özellikleri ön plana çıkarmaktır.

Postmodern sürecin özelliklerinin ardından, daha özelde inceleme yapmak adına metinlerarasılık; göstergelerarasılık; resimlerarasılık ve yöntemleri ele alınmıştır.

Resimlerarasılık kavramını kabaca bir resimden diğer bir resme aktarılan unsurların dönüştürülerek yeniden kullanıma sokulması olarak tanımlanmaktadır. Dönüştürme işlemi iki düzeyde gerçekleşir: birincisi gösteren¹ düzleminde, ikincisi gösterilen² düzleminde. Resimlerarasılığın bir söyleşim³ özelliği bulunduğu göre, bir sanatçı gösteren düzleminde bir başkasının yapıtından aldığı unsurları önce biçimsel olarak dönüştürür. Bu nedenle çalışmanın ikinci bölümünde Herman Braun-Vega'nın resimlerindeki biçimsel dönüşümlerin neler olduğuna ilişkin saptamalar yapılmıştır. Yenidenresmetme olarak anağımız işlem boyunca, genel olarak Braun-Vega'nın başka sanatçıların yapıtlarını nasıl bir dönüşüme uğrattığı, eskiden yola çıkarak yeni bir yapıtı hangi işlemlerle ürettiği ele alınmıştır. Bir başka deyişle çalışmamızda sanatçının yenidenresmetmeyi hangi resimlerarası yöntemlere göre gerçekleştirdiği belirlenmektedir. Her biçimsel dönüşüm, içeriksel dönüşümleri de

1 Gösteren: Soyut bir durumun resim düzeyinde somut olarak aldığı biçim (Günay, 2008-2009).

2 Gösterilen: Soyut bir durumun beyinde oluşturduğu imge (Günay, 2008-2009).

3 Resim sanatı için; sanat ürünlerinin farklı biçim, kaynak, konu, biçem gibi alanlarda birbirine göndermeler yaparak resim düzleminde alışveriş yapmasını resimde söyleşim özelliği olarak tanımlanabilir.

beraberinde getirdiğine göre doğal olarak çalışmanın ikinci aşamasında bu içeriksel dönüşümler de belirlenmektedir.

Herman Braun-Vega'nın resimlerini okuma aşamasında ister istemez, oldukça sınırlı da olsa, yapısalcı, postyapısalcı ve göstergebilimsel bakışın verilerinden yararlanılmıştır: Yapısalcı ve göstergebilimsel bakışa göre bir yapıtı oluşturan tüm unsurlar bir göstergedir ve bu göstergeler birbirleriyle sürekli alışveriş içindedir. Buna bağlı olarak bir resmi kendi içerisinde çözümlerken veya bir resmin anlamını öteki resimlerle ilişkilendirirken bu bakış açılarını verilerine zaman zaman başvurulmuştur. Böylelikle “*anlam biçimde gizlidir*” anlayışından yola çıkışla Herman Braun-Vega'nın resimlerinin anlamı belirleyen biçimsel düzeneğini saptanmaya çalışılmıştır. Bunu yaparken sanatçının resimlerinin dikey ve yatay resimlerarası okuması yapılmıştır: Dikey okumada öncelikle sanatçının yapıtları alıntı yaptığı resamlara göre artsüremsel olarak gruplandırılmıştır. Kuşkusuz Herman Braun-Vega sanat tarihinin pek çok önemli ressamından yaralanır, ancak yapıtlarında en belirgin konumda olan ve başköşeye oturan üç ressam belirlenmiştir; bir grupta çoğul alıntı yaptığı resimlerden oluşturularak toplam dört ayrı inceleme grubu oluşturulmuştur. Gruplardaki resimler artsüremsel olarak, bir başka deyişle tarih sırasına göre dizilmiştir. Ancak şunu belirtmek yararlı olacak; grupların içerisinde yer alan resimler, ressamın yaptığı tüm resimleri oluşturmamaktadır; tüm resimleri çözümlmek oldukça güç olduğundan incelememiz bazı resimler ile sınırlandırılmıştır. Dilin iç gerçekliğinin ele alınmasını öneren ve dil/söz (Fr. langue/parole), artsürem/eşsürem (Fr. diachronie/synchronie) ayrımlarının yapılmasını zorunlu gören Saussure'ün (Vardar, 2001:29-31) artsüremsel⁴ bakış açısı açıklamasına koşut olarak dört gruptaki resimler hem kendi içinde incelenmiş hem de tarihsel ardılıkları göz önünde bulundurularak gelişim ve değişim aşamaları belirlenmiştir. Daha sonra yatay okumada ise grupların içerisindeki Braun-Vega'nın resimlerinin birbirleriyle olan ilişkileri belirlenmiştir. Böylece ressamın yapıtlarındaki ortak değişmezleri ve özgüllükleri saptanmıştır. Ayrıca sonuç

4 Ferdinand de Saussure'ün, “Genel Dilbilim Dersleri” adlı kitabında artsüremli ve eşsüremli dilbilim ayrımı şu biçimde yapılmıştır: “Artsüremli dilbilim, aynı toplumsal bilincin görmediği ve aralarında dizge oluşturmadan birbirinin yerine geçen ardışık öğelerin bağıntılarını ele alır” yani dilin süre içindeki evrimi artsürem diye adlandırılır. “Eşsüremli dilbilim ise bir arada bulunan ve dizge oluşturan öğelerin bağıntılarını, aynı toplumsal bilincin algıladığı mantıksal ve ruhsal bağıntıları inceler”. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Saussure, 1988).

bölümünde yer alan önerilerimizde de bu bakış açısına bağlı kalınarak değerlendirme yapılmıştır.

Bu çalışma ile dilsel ve yazın alanında metinlerarası alışverişleri belirleyen yöntemlere karşılık gelebilecek resim sanatına ilişkin Kubilay Aktulum'un önerdiği kavramlar tanımlanarak resmin oluşumunda ve anlamsal yapısının çözümünde etken rolü olan unsurlar ortaya konmaya çalışılmıştır. Böylelikle bu çalışmanın; özellikle Türk resim sanatının günümüzde kuramsal alt yapıdan yoksun, yalnızca biçime yönelik üretim yapılmasının ötesine geçilerek evrensel geçerliliği olan kavramlar üzerinden, kuramsal tanımlamalar yapılabilmesine ilişkin çalışmalar arasında katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

I. BÖLÜM

1. RESİM ELEŞTİRİSİNDE POSTMODERN BİR YAKLAŞIM: RESİMLERARASILIK

Yazınsal alanda *metinlerarasılık* kavramından esinlenilerek türetilen *resimlerarasılık* oldukça yeni bir kavramdır. Bununla birlikte resim sanatının başlangıcından bu yana geliştirilen pek çok yöntemden birisi olan ve resimlerarasılık olarak adlandırılan olgunun, kökeninin çok eski tarihlere uzanmaktadır. Gerçekten de resim sanat tarihinin hemen her döneminde sanatçıların birbirlerinden öykündükleri, alıntılar yaptıkları görülmektedir. Kısaca “*ötekinin yapıtından şu ya da bu biçimde alıntılama*” (Aktulum, 2009:1) sürecine gönderme yapan resimlerarasılık kavramı kökeni olan metinlerarasılıkta olduğu gibi uygulama alanını en fazla postmodern denilen süreçte bulmuş ve bu dönemin başlıca ayırıcı özelliklerinin pek çoğunu içinde barındıran bir resim uygulama yöntemi olmuştur. Bu nedenle bu bölümde resimlerarasılığın kavramsal olarak tanımlandığı ve yöntem olarak belirlendiği postmodern süreç kısaca gözden geçirilmektedir.

1.1. Postmodern Süreçte Sanat Eleştirisi ve Postmodern Sanatın Genel Özellikleri

Sanat var edildiğinden bu yana içerisinde bir ileti, bir giz barındırır. Çünkü sanatçı çevresindeki her varlık ve olay ile gizli bir etkileşim içerisinde. Bu etkileşim sanatçının iç dünyasını ve düşsel etkinliklerini tetikler, sanatsal üretim bu devinimlere eşgüdümlü olarak gerçekleştirilir. Ancak üretim aşamasında etkin rol oynayan sanatçı, üretimin sonunda yok olmaya, yapıtın içerisinde erimeye eğilimlidir, postmodern bakış da böyle bir sanatçı anlayışını ortaya atmıştır. Çünkü sanatçının işlevi; kendi yapıtını içinde olduğu sanatın gereçleri dışında farklı bir dil aracılığıyla açıklamak, tanımlamak ya da anlamlandırmak değildir. Aksine iletişim dili artık bir oyun gibi algılanan sanat yapıtının kendisidir. Sanat alıcısı ve sanat yapıtı karşı karşıya geldiğinde devreye sanat yapıtı ile alıcısının arasında bağ oluşturarak yapıtı anlamlandırabilmek amacıyla sanat eleştirisi girer.

Eleştirel düşünce akılcılığın ağır bastığı Aydınlanma Çağı ile ön plana çıkmış ve özellikle Immanuel Kant, Gotthold Ephraim Lessing gibi ünlü düşünürler öncülüğünü yapmışlardır (Bolat Aydoğan, 2010:69). Ancak gerçek anlamda eleştiri

19. yüzyılda Klasikler ile Romantikler arasındaki tartışmalar ile oluşmuştur (Bolat Aydoğan, 2010:87); 1789 Fransız İhtilali sonrasında toplumsal, siyasal ve düşünsel yapının tetiklediği romantizm, klasisizmin ortaya koyduğu akıl ve sağduyu temelli görüşe karşıt var olmanın özgür bir ruh durumunu işaret etmiştir (Axis, 1999:180). Hızla her alanda yayılan romantizmle birlikte sınırsız bir hayal gücüne kavuşan sanatçı daha özgür, daha yaratıcı kılınmıştır (turkcebilgi, 2012). Batıda temelleri aydınlanma döneminde atılan yeni ve pozitivist düşünceye dayalı doğa ve tarih yorumunu içeren eleştirel yaklaşım, 20. yüzyılda “sanat eleştirisi” adı altında bağımsız bir yazı diline dönüşmüştür. Sanat yapıtını müzelerde saklanan, ender bulunan ya da eşsiz bir nesne olarak gören anlayış yerine onu kitlelerin beğenisine sunulması amaçlanmış ve izleyicinin, tartışma yaratmaya yönelik yorumları gündeme getirilmiştir (Arda, 2008:153). 20. yüzyılda ise ortaya çıkan ‘sanat bilimleri’ sanatı bilimsel yöntemlere göre inceleme eğilimine girmiştir. Bu durum diğer sanat alanlarını etkilediği gibi kuşkusuz sanat eleştirisini de etkilemiştir (Seferoğlu, 2000:91).

Bitirdiğimiz 20. yüzyıl, birçok sanatsal akıma, düşünsel ve toplumsal değişimlere sahne olmuştur. Ama yüzyılın son çeyreğinde, değişim baş döndürücü bir hıza ulaşmıştır (Yamaner, 2007:7). Modern çağın insanlığa hemen her alanda yararlı getirileri olmuş; teknolojik gelişmeler sayesinde yaşam kalitesi artmış, ancak insanlık tüm bu olumlu gelişmelerin yanı sıra bazı tehlikeler ile yüz yüze kalmıştır. En büyük sorun olarak iletişim sorunu kaynaklı bireyselleşme ve yabancılaşma olgusu baş göstermiştir; duygular, tutkular bastırılmış; sahip olduğu maddi zenginlikler insanı mutlu etmeye yetmez duruma gelmiştir (Özbek, 2005:1). Buna bağlı olarak 20. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak modernist hareket inandırıcılığını yitirmeye başlamıştır. Kurtuluş yolu olarak geçmişin yeniden ele geçirilmesi düşüncesi doğmuştur (Yamaner, 2007:17). Modern dönemin açtığı tahribatı engellemek için geçmişe dönerek eskinin yığınları arasından nefes alacak bir alan arama eğilimi oluşmuştur. Buna bağlı olarak modernist eleştiri 1960’larda başlayan yeni yaklaşımlara uygunluğunu yitirmiştir. ...1970’lerin sonuna gelindiğinde Michel Foucault’nun, Jacques Derrida’nın, Jean Baudrillard’ın, Jean-François Lyotard’ın, Jacques Lacan’ın, Helene Cixous’nun, Luce Irigaray’ın metinlerine ve Fransa kökenli postmodern bir söyleme bırakmıştır (Danto,

2010:180). ...R. Barthes yapıtın yaratıcısının önemini göz ardı etmiş, J. Derrida, bir metnin her okumada ayrı anlamlara gelebileceğini savunmuş ve özellikle resimde, heykelde ve diğer nesnelere kesin bir anlamın varlığını yadsımıştır. Öte yandan M. Foucault bir toplumda güç ilişkilerinin kırılma ve çok yönlü karakterini tanımlamak için söylem analizi kavramını benimsemiştir. Bir resim ya da yapının sonsuz sayıda sosyal, artistik ve psikolojik söylemlerin gizli güç ve kontrol ilişkilerini tanımlamak için kullanıldığını ileri sürmüştür (Kumral, 2002:47'den akt. Bolat Aydoğan, 2010:92).

Modern çağa tepkilerin en etkili olanları özellikle sanat alanında gerçekleşmiştir. Farklı anlayışlar, farklı bakış açıları, farklı üsluplar yavaş yavaş kendilerinden söz ettirmeye başlamıştır. Bir karşı durmayı temsil eden postmodern kavramı ortaya atılmış ve geniş yankı bulmuştur. Postmodern bakışı benimseyenlerce, modernizmin sağlamcı, tutarlı olma ereğindeki çözümleme yöntemlerinin ve tek doğru, tek anlam peşinde koşmanın eskimiş bir yaklaşım olduğu, yeni sanat anlayışını çözümlemede kısır olacağı savunulmuştur (Özbek, 2005:2-7). Böylece postmodern olarak adlandırılan bu süreçte modernizmin getirdiği tüm tanım ve sağlamcı tasarımlarına karşıt örgütlenilmiş bir yapıya geçilmiştir. Buna bağlı olarak hemen her alanda disiplinleri ayıran katı sınırlar silinmeye, alanlar arasında bilgi ve yöntem alışverişine gidilmiştir. Jean-François Lyotard *Postmodern Durum* adlı yapıtında böyle bir gidişe dönük olarak çoksesli bir yapılanmanın belirmesi olgusuna şu sözlerle vurgu yapmıştır: “*Disiplinler ortadan kalkmakta, bilimler arasındaki sınırlarda karışmalar oluşmakta*”, “*eski dil oyunlarına yeni dil oyunları eklenmektedir*” (Lyotard, 2000:52). Böylelikle modernizmin kapalı sistemlerinin yerine disiplinlerarası alışverişlerin gerçekleştiği bir dönemin başladığını haber vermiştir.

Gerçekten de disiplinlerarası anlayış, tekil bakış açılarına göre kurgulanmış sistemler yerine çoğul açılımlara dayalı süreçleri tercih eder (Kahraman, 1999:161). Doğal olarak bu dönemde sanat eleştirisi yanında özellikle çoksesliliği merkeze alan sanata bakış da öncekinden farklı yeni bir sürece girer. Artık geçmişin zengin malzeme birikiminden yararlanmak isteyen sanatçılar, eski kuşakları taklit ederken onların parodisini yapmaktadırlar, ama aynı zamanda onları güçlendirmektedirler (Yamaner, 2007:17). Kendisine yeni bir poetika oluşturmayan, yeni bir estetik eğilim

getirmeyen postmodernist yapıt, biçimsel özelliklerini modernizme yaslanarak oluşturur (Işıksalan, 2007:426). Önceki yapıtlardan malzemesini tüketme, onu şu ya da bu amaçla dönüştürerek yeniden kullanıma sokma arayışında olan ve postmodern olarak sınıflandırılan bir yapıtta birincil olarak göze çarpan bir düzensizliğin, uyumsuzluğun, ayrışık bir yapılanmanın egemen olmasıdır. Ancak postmodern yapıtta düzensizlikler kendi aralarında bir düzene oturtulmuşlardır. Gerçekte düzensizlikler olarak karşımıza çıkan yapı çok yönlülük, çokseslilik, çoğulculuk veya çok katmanlı bir oluşumun adıdır (Özbek, 2005:14-15). Bu nedenle J. Kristeva, postmodern eleştiri alanında, bir metnin bünyesinde başka metinleri, başka söylemleri barındırarak bir çokseslilik özelliğine büründüğünü belirtmek için “*metinlerarası*” kavramını ortaya atar. Böylelikle J. Kristeva metni klasik eleştirinin yalnızca kaynak ya da köken eleştirisi bağlamında ele almasına karşıt farklı bir bakış açısıyla tanımlar (Aktulum, 2000:11). Ardından 1970’lerden başlayarak günümüze gelinceye değin metinlerarasılık (son yıllarda ise göstergelerarasılık) postmodern eleştiride geniş bir yer edinir. Kendi kavramları sanatın değişik biçimlerine aktarılır.

Bu aşamada amacımızın sanat eleştirisi bağlamında postmodernizmin kuramsal tanımını yapmak veya tarihini yazmak olmadığını bir kez daha anımsatmakta yarar vardır. Ancak resimlerarasılığa kaynaklık etmesi nedeniyle ilerleyen bölümlerde metinlerarasılığa yeniden dönülecektir. Bu bölümde postmodern eleştiri ve öncesi sanat eleştiri türlerinin tarihsel dökümüne girmeksizin postmodern olarak adlandırılan dönemin estetik özelliklerine değinmek daha doğru olacaktır. Buradaki amacımız postmodern yapıtları genel olarak ele aldığımızda göze çarpan söyleşim, çokseslilik, çoğulluk, ayrışıklık, göndergesellik, kopukluk, karma ve/ya kırma vb. estetik özelliklerini ön plana çıkarmaktır. Bunlar postmodern yapıtı belirleyen temel özelliklerdir.

1.1.1. Gönderge - Göndergesellik

Gönderge, göndergesellik diğer yapıtlarda olduğu gibi, postmodern olarak adlandırılan yapıtlarda da hemen göze çarpan, bilinen bir özelliktir. Genel olarak “*dış dünyada yer alan, bir göstergenin belirttiği nesne veya varlığa*” gönderge denilmektedir (Günay ve Uzlu, 2008:12). Bu belirtme eylemi hem genel bir alanı kapsar hem de, kullanıldığı bağlama göre, özeli işaret edebilir. Her yapıtın karşılık

geldiği diğer bir yapıt bir gönderge konumundadır. Kendi içerisinde ele alındığında yine her yapıtın gerçeklikte bir karşılığının bulunması gerekmektedir. Öyleyse resimlerarası bir görüngüden bakıldığında bir resmin göndergesi hem kurgusal (öteki resim) hem gerçek (gerçeği olduğu gibi yeniden aktaran bir resim) ya da bir ressamın kendi resimlerinden birisi olabilir (öz-göndergesellik bu durumda devreye girer). Alıcıyla iletişim bu türden seçenekler üzerinden gerçekleştirilir. Sanat alanında her zaman izleyiciye aktarılan bir ileti vardır. Bu iletiler sanatçının özgün yaratıcı edimi ile birlikte bir gönderge aracılığıyla izleyiciye aktarılır. Bu nedenle sanatta bir göndergesellik özelliğinden söz edilir.

1.1.2. Söyleşim - Söyleşimcilik

Söyleşimciliğin kökeni aslında M. Bakhtin'e uzanmaktadır. M. Bakhtin söylemlerin sürekli olarak birbirlerine gönderdiklerini varsayım olarak benimser. Kuramına ise söyleşimcilik adı verilir. M. Bakhtin söyleşimcilik kuramını özellikle Rabelais ve Dostoyevski'nin yapıtlarının üzerinden, artsüremli bir yaklaşımla incelemeler yaparak temellendirmeye girişir. Özellikle roman türünde metinlerin ve karakterlerin birbirleriyle, yazarla ve okurla konuştuklarını ve bunların aralarındaki ilişkileri *diyalojik* (söyleşimsel) bir süreç olarak dile getirir (Kurtuluş, 2009:63). Bir başka deyişle, birden fazla sesi, sözceleyen öznesini kastederek "*her sözcenin yalnızca bir söyleyenin ürünü olmadığını söyleyenle dinleyen arasında ortak etkileşimin sonucu olduğunu, hiçbir bir söyleminde anlamsal olarak el atılmamış olduğunu, (...) söyleşim boyutundan yoksun sözcenin olmadığını*" söyler (Aktulum, 2000:40). Hatta bunu "*Yalnızca 'yalnız-Adem' bütünüyle söyleşimci yöntemden kurtulabilir...*" (Bakhtine, 1975:102'den akt. Aktulum, 2000:27) sözü ile açık bir biçimde ifade etmiştir. M. Bakhtin'e göre roman çoksesli bir türdür. Dostoyevski'nin romanlarından yola çıkarak kişilerin roman metnine farklı sesler kattıklarını kanıtlamaya uğraşır (Aktulum, 2000:29).

Ancak birden çok sesin oluşturduğu söyleşim ilişkisi başka alanlarda da görülmektedir. Özellikle postmodern olarak adlandırılan tüm ürünler uygulama alanlarının kendine özgü anlatım biçimlerinde böyle bir söyleşimsel iç özelliği barındırırlar. Herman Braun-Vega, M. Bakhtin'in roman bağlamında belirlemeye uğraştığı söyleşimsellik boyutunu kendi resimlerinde yaratır. Onun resimleri çok

katmanlı, söyleşimsellik özelliği oldukça güçlü resimlerdir. Bir eğretilene olarak kullanılan söyleşimsellik postmodern tanımına uyan yapıtlara çokseslilik özelliği kazandıran temel bir yol durumuna getirilmiştir.

1.1.3. Çokseslilik

Söyleşimcilik kavramını onunla içli dışlı olan çokseslilik kavramından ayırmadan kullanmak gerekmektedir. M. Bakhtin'in Dostoyevski'nin romanlarında birden çok "ses" in (her biri farklı bir görüşü temsil eden sesler söz konusudur) aynı zamanda varolduğunu saptamasıyla ortaya attığı "çokseslilik" kavramını bir metin içerisinde birden çok sesin sözü alması ve ayrı bir görüşü temsil etmesi biçiminde tanımlar. Özellikle halk edebiyatında anlatıların söylemsel açıdan çok katmanlılığını niteleyen bu kavramla (Öztoğat, 2005:51) genel olarak özne, söyleyen ve konuşucu ayrımıyla ortaya çıktığını belirtir (İşeri, 2003). M. Bakhtin çoksesliliği içerisinde farklı türlerin, farklı düşüncelerin, farklı sesleri, bakış açıların, unsurların ve karşıtlıkların bir araya getirildiği durum olarak tanımlanır. Ona göre değişik dönemlerde bu yolla metinde çoğulluğun söz konusu olduğu estetik bir ortam yaratılır.

Sanat ve edebiyatta modern anlatının "nasıl"ına karşı postmodern anlatının "ne"ye önem vermesi, modernin anlatım incelikleri, biçim ve üsluptaki seçkinci duruşuna karşın postmodernde anlatım karmaşıklığı ve değişik üslup denemeleri, edebi üretimde çoksesliliğe olanak tanımıştır (Işıksalan, 2007:427). Görsel sanatlar alanında da buna benzer çoksesli özelliğe sahip örnekler oldukça fazladır. "Bilgi akışının son derece hızlı gerçekleştiği günümüzde, sanatçıların ötekinin baskısından kendilerini tümüyle kurtarmaları sanki olanaksız duruma gelmiştir" (Aktulum, 2011:72). Postmodernin çoksesli yapısına uygun, birbirine karışmış karma; birden fazla ayrışık biçemi, başkasının izlerini barındıran yapılar hemen her sanat ürününde karşımıza çıkmaktadır. Herman Braun-Vega'nın resimleri bu tanımlamalara oldukça uygun düşmektedir.

1.1.4. Ayrışıklık - Kopukluk

Çoksesli yapılanmanın doğal bir sonucu olarak yapıtlarda ayrışık ya da kopukluk özelliğiyle kendini belli eden bir süreksizlik estetiği gündeme gelmektedir. "Modern ya da postmodern anlatılarda/yazılarda çokça yer alan metinlerarası

göndergeler bir kopukluk, bir ayrışıklık yaratarak bir konunun artık kesilmeden anlatıldığı, bir çizgiselliğe bağlı kaldığı izlenimini silerler. Kopukluk ve ayrışıklık her yazının, anlatının özelliği olur neredeyse” (Aktulum, 2000:225). Böyle bir anlatısal özellik ayrışık unsurların bir araya getirilerek yeni bir yapı oluşturmayı amaçlayan yenidenüretim edimini de belirtir. Örneğin “*alıntı parçaların, gazete kupürlerinin, reklam anonslarının vb. (...) rasgele aynı düzeyde bir araya konması, postmodern metinlerdeki ayrışıklık özelliğini*” belirten kolaj yöntemine uygun olarak gerçekleştirilir (Aktulum, 2000:231). Sanat alanında da ayrışık imajlar, biçimler kolaj, asamblaj, kaynaştırma yöntemleri aracılığıyla aynı düzleme bir araya getirilerek tasarımlarda ayrışıklık yaratılır. Her ne kadar belli bir bütün içerisinde yan yana getirilen unsurlar ayrışıklık özelliği gösterse de ortaya çıkan yapıt kurgusalın alanına taşındığından belli bir bütünlük içerisinde evrensel özelliğe ulaşır. Bir başka deyişle ayrışık ya da kopuk yapılanma sanatçı tarafından benimsenen estetik bir seçime gönderme yapar. Ayrışıklık özelliği gözlemlenen bir yapıt aynı zamanda postmodern kuramcılarla sıklıkla vurgu yapılan, parçalı bir yapı kavramıyla benzer anlam ve işlevle kullanılır. Bununla birlikte ayrışıklık daha soyut bir düzleme gönderme yaparken, parçalılık daha somut bir düzleme gönderme yapar. Ayrışıklık daha çok bir imge, parçalılık kurgusal düzlemde yazarca kullanıma sokulan estetik bir seçimdir. Herman Braun-Vega'nın resimleri farklı dönemlerden, farklı sanatçıların yapıtlarından sürekli olarak alıntılanan unsurları bir araya getirdiğinden ayrışık etki yaratır; tüm unsurlar yer aldıkları yapıtlarda aynı türden özellikler taşımadıklarından sözdizim düzleminde, ya da dizimsellik bakımından parçalı bir yapının ortaya çıkmasına yol açarlar.

1.1.6. Parçalılık

Çok katmanlı, çok anlamlı dokusu olan üst kurmaca metinlerin birden çok anlama gönderme yapan metaforik özelliği, romanın ana kurgu ilkelerindedir. Kaygan, geçişken, esnek yapıdaki katmanlarda çeşitli disiplinlere bağlı anlamlar, sınırlarını yitirme, bölünme ve parçalanmayla karşı karşıyadır ya da birbirlerinin içinde erirler (Işıksalan, 2007:427). Birbirinden ayrışık unsurların aynı alanda var olması çoksesli bir yapı oluşturmasının yanı sıra genel kurgu içerisinde parçalı bir yapıyı da çağırır. Çünkü özgüllüğü olan biçimlerin bir araya geldiğinde anlamsal ya da biçimsel uyumsuzluklar kırılmalar yaratır ki bu da tam uyum ve bütünlük sunan

bir durumun aksine devinimli bir bölünmüşlük ortaya çıkarır. Yapıtların sözdizimini belirleyen bu kullanım postmodern yapıtların öne çıkan bir özelliğidir.

1.1.7. Senkretizm

Birbirinden farklı inanç ve düşünce sistemlerinin kültürleşme süreci içerisinde birbirleriyle karışımı ve sonrasında da karışımın birleşerek bütünleşmesi anlamına gelen senkretizm, Yunancada birleşmek, kaynaşmak anlamlarını taşıyan synkretismós kelimesinden türetilmiştir (Sam, 2012:55). İlk defa Rus folklorcusu A. N. Veselovskiy 1881-1886 yıllarında *“Tarihî Poetikaya Giriş”* başlıklı makalesinde sözlü gelenek ürünlerinin senkretiklik özelliğini özel olarak -“senkretizm” terimiyle tanımlamıştır (Arvas, 2010:214). Andre Lalen’den yaptığı alıntıda Niyazi Öktem, senkretizm kavramını şu şekilde tanımlamaktadır. *“Açık bir şekilde anlaşılmalari nedeniyle değişik kökene sahip olmalarına rağmen farklı düşünce ve tezlerin olgusal olarak birleşmesi”* (Özdemir, 2008:32). Bir başka tanıma göre ise; senkretizm, bir nesneye ait farklı bakış açılarının yan yana koyulmasıdır (Brandist, 2011:5). Veselovskiy senkretizmi türlerine göre sınıflandırmıştır; bunlardan birisi de *“sanatsal senkretizm”*dir.

Bu tanımlara bağlı kalarak postmodern yapıtların senkretik olma durumuna odaklanıldığında, postmodern bakış açısının ana ereklerinden birisi olan ayrışık yapıtların bir araya getirilerek aynı olgu içinde eritmek eylemini karşıladığı görülmektedir. Herman Braun-Vega’nın değişik kültürel unsurları yan yana getirdiği resimleri senkretik yapıtlar tanımlamasına oldukça uygun düşmektedir.

1.1.8. Karma – Melez Yapı

Postmodernizmde hiçbir kavram, düşünce ya da kurum kutsal değildir. Bu nedenle ilkeleri, kesin yargıları, bir ütopyası yoktur. Postmodern anlayışta her şey tartışmaya açıktır ve her şeyden yararlanabilir; postmodern olan kesin ‘anlam’a karşı çıkarak melez bir yapıyı, melez bir anlatıyı, melez bir dili ve söylemi öngörür (Uçan, 2009:2290). “Eklektizmi” ve kodların harmanlanmasını destekleyen bir üslup melezliği, öykünme ve “kültür sığılığı” kabul görür olmuştur. Böylece postmodernin zıtlık ikilemi içerisindeki kavramlarının arasında “özgünlük/melezlik” ikilisi de girmiştir (Kılıç, 2011).

Melezleşme bu dönemde bir tür, bir tercih veya üslup ögesi olarak değil, bir durum olarak ortaya çıkmaktadır. Melezleşme farklılıkların bir araya gelerek yeni bir ürün yaratmasından öte farklı anlatım biçimlerinin ve üslupların bilinçli olarak bir araya getirilmesi olarak anlam kazanır (Bülent Kahraman, 2002:165-210). Resim alanında da karma ve bireşimsel bir yapı ağırlıklı olarak resimlerarası alıntılarla olası kılınmaktadır (Aktulum, 2011:89). Günümüzde pek çok sanatçı resimlerarası yöntemler aracılığıyla resimde bir karma/kırma yapı oluşturma arayışındadır. Herman Braun-Vega karma bir yapı arayışını resimlerinde açıklıkla beli etmektedir. Karma ya da melez yapının önünü aralayan temel olgu ise kuşkusuz kültürlerarası alışverişlerle yakından ilintilidir. Günümüz koşullarında üzerinde sıklıkla durulan kültürlerarası iletişim ve etkileşim sanatsal ürünleri de hem gösteren hem de gösterilen düzleminde fazlasıyla belirlemektedir.

1.1.9. Kültürlerarasılık

Yukarıda sözü geçen postmodern estetik özelliklerine sahip bir üretim ilişkisine girebilmenin koşulu kuşkusuz tek bir kültürden beslenmek değildir. Bilindiği gibi, yalnızca disiplinlerin değil tüm sınırların ortadan kalktığı günümüzde iletişim ve bilgi paylaşımı büyük olanaklara ve hıza sahiptir. Küreselleşen dünyada artık sınırlar harita üzerinde kalmıştır. Özellikle internetin bulunuşu ve hızla yaygınlaşması verilerin kolay erişimini ve paylaşımını kolaylaştırmıştır. Dolayısıyla bu ortamda kültürlerin tanışmaması, karışık kaynaşmaması olanaksız görünmektedir. Bu durum sanat alanına da çok çabuk yansımıştır. Artık günümüzün bu yeni koşullarında sanatın birden fazla kültürel dokuyu barındıran bir örgüsü olmuştur. Sanat yapıtları adeta bir kültürlerin buluşma alanı durumuna gelmişlerdir. İki farklı kültürü (Peru ve Fransız) temsil eden Herman Braun-Vega'nın resimleri kültürlerarası verilerin yoğun olarak akıştığı senkretik özellikte, çoksesli ve karma uzamlardır. Tüm bu özellikler sanatçının yapıtlarını derin yapıda belirleyen temel estetik özellikleri olması yanında, genel olarak postmodern tanımlamasına uyan yapıtların en belirgin estetik özellikleri olarak karşımızda durmaktadırlar.

Postmodern bakış açısının genel özelliklerine kısaca değindikten sonra konumuzun bakış açısını oluşturan resimlerarasılığın daha açıklıkla algılanacağını düşünüyoruz. Daha önce belirtildiği üzere resimlerarasılığın kavramlaşmasının

temelinde metinlerarasılık sonrasında da göstergelerarasılık yatmaktadır. Bu nedenle resimlerarasılık kavramını daha iyi algılamak adına konumuz çerçevesinde postmodern yazın ve sanat estetiğinin temel bir yöntemi olan metinlerarasılık ve ondan türetilen göstergelerarasılık kavramını kısaca gözden geçirmek yerinde olacaktır.

1.2. Metinlerarasılık / Göstergelerarasılık

19. yüzyılın sonlarından başlayarak yaşanan gelişmeler doğrultusunda düşün alanında dile ayrı bir önem verilmiştir. Bunun nedenlerinin başında Ferdinand de Saussure'ün Genel Dilbilim Dersleri'nde öne çıkan dil alanındaki yenilikçi çalışmaları gelmektedir. Dili eşsüremsel bir bakış açısıyla bir göstergeler dizgesi olarak ele alıp tanımlayan Saussure, dil incelemeleri konusunda dil/söz; artsüremlilik/eşsüremlilik, dizisellik/dizimsellik, töz/biçim vb. bir dizi karşıt terimlerden oluşan kavramlar önermiştir. Saussure'ün ölümünden sonra öğrencilerinin yayınladığı ders notlarından oluşan "*Genel Dilbilim Dersleri*" ve diğer çalışmaları yapısalci dilbilim başlangıcı olarak kabul edilmektedir.

Avrupa dilbilimi yapısalcılıkla birlikte yeni bir ivme kazanmıştır. Yazınsal araştırmalara yeni bir seçenek sunarak eleştiri alanına yeni araçlar sunmuştur; yapıtın incelenmesinde dış etkilerden yararlanmanın yanı sıra yapıtın kendi anlamsal yapısına yönelik inceleme olanaklarına dikkat çekmiştir (Yücel, 2000:75'den akt. Öztokat, 2005:45). Yapısalcılığın getirdiği en büyük yenilik metnin öz niteliklerine dikkat çekmek olmuştur (Öztokat, 2005:45). Metin incelemeleri konusunda yapısalci bakışın verileri başlangıçta bolca kullanılmış, metinler kapalı birer dizge olarak, kendi verilerinden yola çıkılarak incelenmiştir. Ancak sonradan böyle bir yaklaşımın yetersiz olduğunun ayırımına varan kimi kuramcılar yeni bir metin anlayışıyla karşımıza çıkarlar: "*Önceleri, metinler, çoğunlukla tarihe, yazara, yazarın psikolojisine, ereklerine göre ele alınıyordu. Ancak söylemlerin iç içe geçtikleri, yapıtların üst üste gelerek birbirleriyle karıştıkları, her yazınsal metnin aslında "çoksesli" özellikte olduğu, metnin ve anlamın büyük ölçüde önceki metinlerden gelen kesitlerin iç içe geçmelerine bağlı olarak üretildiği savı ileri sürülerek yeni bir metin tanımı ve anlayışı ortaya konur*" (Aktulum, 2000:7.) Alıntılanan kesitten de

çıkarılabileceği gibi, metni yeni bir anlamda, bir metinlerarasılık çerçevesinde tanımlayanların başını J. Kristeva ve Hocası R. Barthes gibi kuramcılar çeker.

Postmodern sanat tanımlamalarında ve eleştirisinde en çok karşılaşılan alanların başında metinlerarasılık gelmektedir. Metinlerarasılık kavramı ilk kez Julia J. Kristeva'nın 1969 yılında yayımladığı "*Sémeiotiké: Recherches pour une sémanalyse*" (Aktulum, 2000:25) adlı yapıtında yer almıştır. J. Kristeva'nın metinlerarası kavramının kaynağını M. Bakhtin'in "*söyleşimcilik*" kuramı oluşturur (Aktulum, 2000:13). Rus eleştirmen M. Bakhtin pek çok yazılı yapıt üzerinde gerçekleştirdiği incelemeler sonucunda söylemlerin üretildiği kültür çevreleri ve üretilmiş diğer söylemler ile söyleşim durumunda olduğu belirler. M. Bakhtin'i Fransa'ya tanıtan J. Kristeva bu söyleşim durumundan yola çıkarak metinlerin "*iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi*" (Aktulum, 2011:452) içerisinde olduğunu söyler. R. Barthes da "*artık metnin tek bir anlamını açığa vuran bir sözcük dizisinden oluşmadığını; çeşitli boyutlara sahip, hiçbiri temel oluşturmayan farklı yazıların birbirine karıştığı ve aynı zamanda birbirine karşı çıktığı bir uzam olduğunu biliyoruz; metin binbir türlü kültür ocağından gelen alıntılarla oluşturulmuş bir dokudur*" (Bechler, 2008:131) diyerek postmodern metnin çoksesliliğine işaret ederek J. Kristeva'nın tanımlamalarını destekler.

Sanatın diğer biçimlerinde eğretilmeli bir anlamda bir süre kullanılan metinlerarasılık kavramı yerine sonradan yeni bir kavram benimsenmiştir: Göstergelerarasılık. Saussure'ün "*her dil bir göstergeler dizgesidir*" anlayışından yola çıkan bu yaklaşımda en az iki metin arasındaki alışverişleri belirtmek adına kullanılan metinlerarasılık kavramı yerine, yazınsal alanın dışında kalan sanatsal biçimler arasındaki olası alışverişleri belirtmek için göstergelerarasılık kavramı kullanılmaya başlanmıştır (kimileri ise farklı sanatsal biçimler arasındaki alışverişleri medyalararasılık olarak adlandırmaktadır). Günümüzde kimi kuramcılar arasında böyle bir ayrımın gitgide daha fazla benimsendiğini ve tanımlamalarında daha belirgin bir biçimde egemen konuma geldiğini görebiliyoruz. Örneğin bir metin kuramcısı kimliğiyle R. Barthes'a göre "*bütün anlamlı kılğalar metin doğurabilirler: resim, müzik, film vb.*" (Barthes, 1974:373'den akt. Aktulum, 2011:13). Bir başka deyişle R. Barthes'ın tanımlamasından

çıkartabileceğimiz sonuca göre, metin kavramı yazınsal ve dilsel alanın dışında pek çok farklı sanat biçimlerinde eğretisel bir anlamda kullanılmaktadır. Oysa önerilen yeni tanımlamaya göre, değişik sanat biçimleri kuramcılarca önce “*sözsöz olan ve sözsöz olmayan biçiminde ayrılmaktadır*” (Aktulum, 2011:14). Sözsöz olmayan sanatlar sözsöz sanatlardan ayrı olarak dilin dışında farklı anlatım biçimlerini kullanarak araçsal olarak ve kullanılan aracı unsur bakımından (örneğin müzikte ses, yazında sözcük) göstergebilimsel bir ayırım yaratırlar. Bu nedenle sözsöz olmayan sanatların kendi aralarındaki alışverişlerine “*metinlerarası alışverişler*” yerine “*göstergelerarası alışverişler*” (Aktulum, 2011:16) adı verilmeye başlanmıştır. Göstergelerarasılık kavramını ilk kez kullanan Roman Jacobson “*bir göstergeler dizgesinden bir diğerine aktarımı*”ndan söz eder. Bu tanımlamaya göre, farklı disiplinlerin bir araya gelmesi, daha önce yapılan bir çalışmanın alıntılanması, yansılanması, taklit edilmesi vb. işlemleriyle bir yenidenüretim sürecine girilir (Kodal, 2011:64).

Her ne kadar kökeni çok eskilere uzansa da daha çok postmodern tanımlamasına uygun düşen, yeni anlatım olanakları deneyen, biçimi bir oyun alanı durumuna getiren bir sanat yapıtının izlerinin başka bir sanat yapıtında sıklıkla varolması ile sanat biçimleri arasındaki alışverişler gitgide daha fazla gündeme gelir olmuştur. Yazınsalın alanına gönderme yapan böyle bir kullanım sanatın diğer biçimlerinde de baskın bir özellik durumuna gelmiştir. Gerçekten de günümüzde yalnızca yazınsalın ya da dilselin alanına özgü bir kavram olmaktan çıkan metinlerarasılık farklı disiplinler içerisinde, sanatın öteki biçimlerinde (medya, dans, müzik, resim, mimari), uğraş alanlarının doğasına göre dönüştürülerek kullanılan, anlam ve kapsam alanı genişleyen bir kavram durumuna gelmiştir. Böylelikle yazın ve resim, yazın ve sinema, yazın ve müzik, yazın ve fotoğraf; resim ve müzik, fotoğraf ve resim, resim ve heykel, sinema ve resim vb. farklı disiplinler arasındaki alışveriş işlemleri “göstergelerarasılık” başlığı altında, yeni bir açıdan sorgulanmaktadır (Aktulum, 2011:9).

Göstergelerarasılık; görsel sanatlar alanında farklı amaçlar ile kullanılmaktadır. Eğitim, saygısını belirtme ya da alay etme gibi değişik amaçlara bağlı olarak alıntı, gizli alıntı, anıştırma, gönderge, parodi (yansılama), pastiş (öykünme), anlatı içinde anlatı vb. metinlerarası yöntemleri kullanarak bir yapıt

ortaya koymak, günümüzün temel estetik prensiplerinden birisi durumuna gelmiştir (Kodal, 2011:65).

Göstegelerarası alışverişe pek çok örnek verilebileceği gibi konunun dışına çıkmamak adına birkaç örnek vermekle yetinilecektir.



Resim 1.: Auguste Rodin, The Thinker, Bronz Heykel, 19025



Resim 2.: Edward Steichen, Rodin The Thinker, Fotoğraf, Gum bichromate baskı, 1902



Resim 3.: Duccio di Buoninsegna, L'Annunciazione (Maestà'dan ön panel), Fresk, 1308-11



Resim 4.: Anthony Caro, Duccio Variations No.1, Çelik-Ahşap Heykel, 1999-2000

5 Fotoğraf: Wayne Cozzolino, Rodin Museum (Cozzolino, 2012).



Resim 5.: Masolino da Panicale, Pietà, Fresk, 1424, Detay



Resim 6.: Bill Viola, “The Passions: Emergence”, 2002, Video Enstalasyon, dakika; 1.59

Örneklerde de görüldüğü üzere göstergelerarasılık ayrı türlere ait olan sanat yapıtları arasındaki alışverişleri nitelemektedir. Bu çalışmada “*Göstergelerarasılık*” kavramı bir resmin başka sanatsal biçimlerle (yazın, müzik, sinema vb.) alışverişlerini belirtmek için kullanılmıştır. Aynı sanat türlerine ait olan yapıtlar arasındaki (resim ile resim) alışverişleri tanımlamak için ise resim sanatı alanına özgü olan “*resimlerarasılık*” kavramı kullanılmaktadır.

1.3. Resimlerarasılık

Postmodern bir kuramcının bakış açısına göre postmodern özellikte bir sanat yapıtının barındırdığı genel özelliklerin söyleşimci, çoksesli, çoğul, ayrışık, göndergesel, kopuk, alıntısız vb. olduğu göz önünde bulundurulursa resimlerarası yöntemlerde de bu özellikleri karşılayan pek çok unsura rastlamak olasıdır. Resim sanat tarihine şöyle bir göz atıldığında postmodern kuramcılarının gündeme getirdikleri resimlerarasılığın aslında resmin doğasında bulunan, değişik dönemlerde sanatçılarca benimsenen temel bir estetik seçim olduğu görülebilecektir. Gerçekten de resimlerarası alışverişler sanat tarihin hemen her döneminde sanatçılar tarafından kullanılmıştır. Ancak bu kullanım biçiminin bir yöntem olarak tanımlanması ve bakış açısı olarak verilerinin ortaya konması 1980’li yıllarda başlamıştır. Tezde metinlerarasılık kavramının resim sanatındaki karşılığı olarak önerilen resimlerarasılık kavramı Kubilay Aktulum’un “*Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*” başlıklı kitabında ve konuyla ilintili diğer

çalışmalarında Türkçeye çevirdiği biçimiyle; “resimlerarasılık” olarak kullanılmaktadır. Ayrıca postmodernizm, modernizmde sanat yapıtının orijinal bir nitelik taşıdığı ve sanatçının bağımsız, öznel görüşünün ürünleri olduğu tezini çürütmek için sanat yapıtlarını yenidenüretmesine (Özel, 2006:159) koşut olarak çalışmada metinlerarasılıkta yer alan *yenidenyazma* işleminin karşılığı olarak bir yapıtın tümünün ya da kimi kesitlerinin alıntılanarak yeni bir yapıt oluşturulduğu durumlarda *yenidenüretim* ya da *yenidenresmetme* (Aktulum, 2011:77) kavramı sıklıkla kullanılmıştır. Ayrıca metinlerarasılığın temel kavramlarından ve yöntemlerinden yola çıkarak resimlerarası bakış açısı “*alıntı*”, “*gönderme*”, “*anıştırma*”, “*yenidenresmetme*”, “*parodik dönüştürme*”, “*pastiş*” gibi yöntemler etrafında açıklanacaktır.

Resimlerarasılığı bir ressamın başka ressama ait bir resmin verilerini olduğu gibi kullanması işlemi değildir. Çünkü bir ressam tasarımını oluştururken başka bir resmin bir bölümünden veya tümünden yararlanırken alıntılacağı kesitleri yalnızca biçimsel olarak yinelemek dışında yeni bir bağlama sokar. Böylece kullanılan her bir parça yeni görüngüde yeni bir anlama bürünür. Nasıl ki “*bir yazar başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırarak yenidenyazıyor*” (Aktulum, 2000:17) ise bir ressam da aynı işleme görüntüler üzerinde gerçekleştirdiği bir yenidenresmetme sırasında başvurur.

Resimlerarası alışverişleri metinlerarası alışverişler konusunda yapıldığı gibi sınıflandırmak olasıdır. Bunun için yararlanabileceğimiz kaynakların başında Gérard Genette gelir. Konumuz bağlamında G. Genette’in metinlerarası kavramının yerine metinsel-aşkılık kavramını kullandığını ve beş ayrı işlevden söz ettiğini anımsatmakta yarar olacağını düşünüyoruz. Genette metinsel-aşkılığı “*bir metni genel ulamlar (türler, söylem türleri, sözcelem biçimleri) ya da öteki metinlerle ilişki içerisine sokan her şey olarak adlandırır*” (Aktulum, 2011:457). Ona göre metinsel-aşkılık türleri şunlardır: metinlerarasılık, ana-metinsellik, yan-metinsellik, üst-metinsellik ve yorum-metinsellik (Aktulum, 2000:83-88).

Gérard Genette’in *Palimpsestes* adlı kitabında metinsel-aşkılık için önerdiği tipten yararlanarak, Lilian Louvel (1998) “*L’oeil du texte, texte et image dans la*

littérature de langue anglaise” adlı çalışmasında resimlerarası ilişkileri tanımlanmıştır:

İki ayrı ya da aynı sınıftan gösterge dizgesi arasındaki alışverişlerin neler olabileceklerini sorgularken resimsel-aşkınlığın biçimlerinden söz eder ve yeni bir tiplere önerir: Iconotextualité (ikon (görüntüsel)-metinsellik: bir metinle bir görüntüyü birleştirerek bu kavramı önerir); archipicturalité (üst-resimsellik); interpicturalité (resimlerarasılık ya da ara-resimsellik); métapicturalité (yorum-resimsellik), hypopicturalité (alt-resimsellik), transpicturalité (resimsel-aşkınlık), mnémopicturalité (bellek-resimsellik), parapicturalité (yan-resimsellik) (Aktulum, 2011:76-77).

Söz konusu önerilerden yola çıkarak Genette’nin metinsel-aşkınlık kavramına benzer resimsel-aşkınlık türleri⁶ belirlenebilir. Ancak konumuzdan uzaklaşmamak adına anılan tüm bu ilişki türlerine girmeden daha çok metinsel-aşkınlığın ilk biçimi olan metinlerarasılığa karşılık gelen *resimlerarasılık* kullanımını üzerinde yoğunlaşmak istiyoruz; bizi ilgilendiren resimlerarasılık olgusunu bu ilişki türleri içerisinde K. Aktulum şu biçimde tanımlamaktadır:

Resimlerarasılık’tan (interpicturalité) bir görüntünün, bir figürün, bir motifin, bir kişinin ya da herhangi resimsel bir unsurun, bir metinde ya da bir başka resimde anıştırma veya açık alıntılar biçiminde yer almasının yanı sıra görüntünün olduğu gibi yer aldığı durumlarda söz edilir. Bir resmin öteki resimdeki somut varlığını belirtmek için kullanılacak resimlerarasılık, gerçekçi bir düzende gerçekleştiği için daha çok göndergesel bir işleve sahiptir. Ötekinin yapıtını alıntılama, yalın bir anıştırma ya da ötekinden aşırma yapma biçimleri bu başlık altında yer alır (Aktulum, 2011:77).

Yazınsal alanda kalındığında bir metne ayrışık unsurlar sokarak metnin çizgiselliğini kesen, birliğini bozan, onu başka bir metnin uzamına gönderen metinlerarası yoluyla, iki metin arasında alışveriş işlemi “*yeniden-yazma*” (*biz yenidenresmetmeden söz edeceğiz*), “*yapıştırma*”, “*mozaik*”, “*ayrışıklık*”, “*yaptakçılık*”, “*palempsest*” vb. imgeler yaratıldığını eklemeliyiz (Aktulum, 2000:15). Bir resmin diğer resimlerle arasındaki alışveriş işlemi ile resmin kendine özgü biçimleri içerisinde bu unsurları görmek olasıdır.

6 Ayrıntılı bilgi için bkz. (Aktulum, 2011:76-78).

Mikhaël Riffaterre'in öngörüsüne uygun olarak, resimlerarası ilişkileri algılamak için resim izleyicisinin belirli düzeyde kültür ve sanat bilgisine sahip olmasını gerekli kıldığını da eklemeliyiz. Çünkü yapıtlar arasındaki alışverişlerin ayrımına varılması görsel ve zihinsel bir etkinliktir; alımlayıcı yeterli donanıma sahip değilse resmin iletisini ve amacını kavrayamaz.

Kurgusunda yer alan her unsurun kendi içerisinde oluşturduğu biçimsel ve anlamsal değerlerin birleşmesiyle bir resmin biçimsel ve anlamsal örgüsü ortaya çıkar. Bu örgünün çözülmesi ise anlam üretme sürecini kavramaktır. *“Anlatıbilim açısından baktığımızda bir olay ancak aktarma yoluyla bir anlatıya dönüşür. Aktarım araçları anlatının türünü belirler; film, öykü, karikatür gibi. Adam'a göre, anlatıcı ve dinleyici arasında aktarımın gerçekleşmesi için iki tarafın algıladığı bir anlatı iletişimi olmalıdır”* (Öztokat, 2005:68-69). Bu durumda resmin anlatısını alımlayabilme alıcı kitlenin resmin verilerini taşıması ile doğru orantılıdır; yapıt ile izleyici arasında iletişim gerçekleşebilmesinin önkoşuludur. Resimlerarası alışverişler sıradanın ötesinde yapıt ve alıcı arasında üst düzeyde bir alışveriş sürecini zorunlu kılmaktadır. Resim sanat tarihinde başından günümüze gelinceye değin üretilen yapıtlarda anlamın başını çeken temel durak, yapıta bir çokseslilik özelliği katan, ayrışık, senkretik ve karma bir yapılanma yaratan “öteki” unsurların kullanımı olmuştur; sanat eleştirmenleri bu ayrışık unsurlardan giderek, çoğu zaman ele alınan bir yapıtın anlamını belirleme yoluna gitmişlerdir. Alıcı göndergesel boyutun devreye sokulmasıyla etken bir konuma çekilmiş, anlam dayatılmamış, anlam arayışına çıkılmaya zorlanmıştır. Değinileceği gibi, resim sanat tarihinin hemen her döneminde geçmişin ya da kendi döneminin yapıtlarından beslenen; yenidenresmeden, resimlerarası ilişkiler kurulan yapıtlar üretilmiştir. *“Gerçekten de sanat tarihinde birbirlerinin malzemesini tüketen, birbirlerine gönderme yapan, birbirlerinden beslenen, ötekinin yapıtını değişik amaçlarla biçimsel ve içeriksel olarak dönüştüren çok sayıda sanatçı bulunmaktadır”* (Aktulum, 2011:79).

Resimlerarası yöntemler başlığı altında ele alacağımız alıntı, gönderme, anıştırma, yenidenresmetme, parodik dönüştürme, palemsest, pastiş, aşırma gibi uygulamalar resimlerarasılık adını verdiğimiz uygulamanın arka planını oluşturmaktadır. Öyleyse her resimlerarası uygulamanın, metinlerarasılıkta olduğu gibi, bir tür söyleşim, çokseslilik, çoğulluk, ayrışıklık, göndergesellik, kopukluk,

alıntısallık vb. özellikler ile birleştiği; örtüştüğü söylenebilir. Sanatın diğer biçimlerinde de bu özellikler ortak bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüm bu kullanımlar resimlerarasılık ile ne anlaşılması gerektiği ile ilgili yeterince ipuçları vermektedir. Bu aşamada kısaca bu kullanımların tanımları üzerinde duracağız.

1.3.1. Resimlerarası Yöntemler

1.3.1.1. Alıntı

Postmodern olarak adlandırılan günümüzde sanatçılar, yazarlar önceki dönemlerde üretilmiş yapıtları kendi yaratılarının bir çıkışı olarak almakta bir sakınca görmemektedirler. Kendi yapıtlarında ötekinin olanı bir dönüştürüm işlemiyle genişleterek, yoğunlaştırarak alıntılama işlemine sıklıkla başvururlar. Resimlerarası yöntemler arasında alıntı diğer yöntemlerin biraz daha önüne geçerek baş sıraya oturur. Alıntıyı bir üst-yöntem/ana-yöntem olarak nitelendirebiliriz. “*Umberto Eco’yla birlikte alıntının, yinelemenin, sanatın neredeyse tüm biçimleri dışında, tüm yaşamımızı sardığı, belirlediği bir dönemden geçtiğimizi söyleyebiliriz. Değişik dönemlerde alıntının biçimleri, ilgili sanat türüne göre, değişiklikler gösterebilmektedir*” (Aktulum, 2011:43). Resim sanatı için en genel tanımı ile bir ressamın, bilerek ve isteyerek daha önceki bir resmin tamamını veya bir parçasını kendi resim düzlemine taşıması eylemine “alıntı” olarak adlandırabiliriz.

Başlangıçta hukuk alanında “mahkemeye celbetmek”, “yargıç karşısına çıkmak”ın karşılığı olan “*alıntı*” (daha çok eylem biçimi olan ‘*alıntılama*’) sözcüğü 1671 yılına doğru yazınsal alanda “*ünlü bir kişiden ya da bir yazarın yapıtından aktarılan kesit, parça*” anlamında kullanılmaktaydı; alıntıya “*yetkesini belirtmek*”, bir başka deyişle velayetinin ait olduğu yeri belli etmek işlevi yüklenmiştir. Alıntı yalın bir yineleme işlemi değil, Compagnon (1979:56)’un söylediği gibi, bir yeniden-sözceleme edimidir: Aktarılan kesit yeni bir bağlama sokulur, onu biçimselden çok anlamsal olarak dönüştürür. Böylelikle alıntı aracılığıyla yazınsal ya da resimsel bir miras, eski bir bilgi yeniden harekete geçirilir. Ayrıca bir sanatçının kendi yapıtını başkasının yapıtına dayandırarak daha inandırıcı kılar, ileri sürdüğü bir görüşü desteklemek ereğiyle kullanılır (Aktulum, 2011:44).

Alıntı iki veya daha fazla yapıt arasında bağ kurar; alıntılanan görüntü yeni bir bağlamda yeni bir anlama bürünür. Böylece resme hem bir anlamsal zenginlik ve hem de bir giz katılır. Buna göre alıntıyı yalnızca belirli görüntülerin yer değiştirmesi olarak nitelemek yanlış olur; alıntı yaşayan bir süreçtir: Aktulum'un deyişiyle;

resimsel alıntı önceki bir yapıtı, kültürel ya da ulusal mirasın önemli bir unsurundan bir kesiti yeni bir uzama aktarmaya dayanır. Bu yapılırken özgün yapıtla arasında ister istemez belli bir uzaklık yaratılır. Göndermelerle, anlam düzeylerinin sayılarını çoğaltarak, alıntılamanın konumundaki bir ressam alıntılanan yapıtı, resimsel anlamda işleyişini, iyelerini sorgulama konusu yapar. Bir iç-anlatı (iç-resim), anlatı içinde anlatı (resim içinde resim) yöntemine, görsel bir yorum biçimine uyan alıntı bir yineleme etkisi yaratır; düşünsel bir işlem olarak, resimsel bir "cogito" (düşünce) biçimine bürünür, bir üst-resimsel kılığı olarak resim kuramı içerisinde neredeyse her dönemde rastlanan temel bir estetik özellik durumuna gelir (Aktulum, 2011:53).

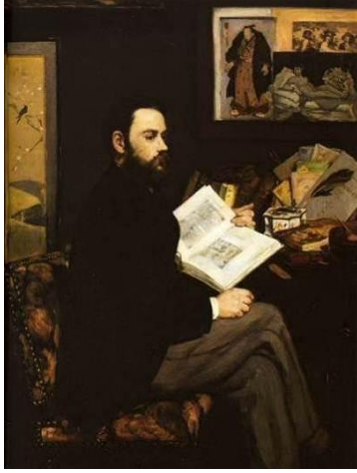
Resim sanatında alıntıya hemen her dönemde başvurulmuştur; gerek klasik dönemin taklitçi ve gerçekçi bakış açısı, gerek 19. yüzyılda müzelerin ön plana çıkmasıyla sanatçıların diğerlerinin yapıtlarını gözlemleme olanaklarının doğması⁷, gerekse modern zamanlarda yeni tekniklerin keşfedilmesi ile üretimin sınırlarını keşfetme çabaları, gerekse günümüzde her türlü sınırın kalktığı ve sürekli dolaşım halinde olan verilerin her an bir araya gelebilmesi alıntıyı her dönemde başvurulan bir estetik arayış durumuna getirmiştir.

Özellikle postmodern olarak adlandırılan dönemde alıntı sanatın neredeyse tüm biçimlerinde temel bir başvuru yolu olmuştur. 1980'li yıllardan sonra resimsel alıntılarının sayıları, değişik özellikte alıntı biçimleri alabildiğince çoğalmıştır. Alışveriş işlemlerinin çoğalması ve hızlı akışı türlerin ve biçimlerin birbirine karışmasına ve çeşitlenmesine, karma yapıtların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yazarlar, sanatçılar uçsuz bucaksız kültürel mirastan malzemelerini seçme yoluna gitmişlerdir. Onlar için geriye kalan yol sanki geçmişin kalıntılarını yeniden toplayıp yeni bir uzamda bir araya getirmekten başka bir şey değildir.(...) Geçmişe ait yapıtları alıntılamanın ressamlar arı bir taklit peşinde

7 Özellikle Napoléon Bonaparte'ın girişimiyle halka açık Louvre Müzesinin kurulması 19. yüzyılda yapıtların dağılımında önemli ve belirleyici bir rol oynamıştır. ...Böylelikle devlet, sanat eğitimini yine büyük ustaların, ressamların yapıtlarını inceleyerek, kopyalayarak gerçekleştiriyor, kültürün ve bilginin sanat aracılığıyla yayılmasını sağlıyordu. ...birçok ressam diğer ünlü ressamların çalışmalarını kopyalayarak, kendi yaptıklarını diğerlerinininkiyle karşılaştırabiliyordu. Cézanne şöyle yazıyordu: "Bizim için, Louvre okumayı öğrendiğimiz bir kitap" (Aktulum, 2011:54-55).

olmadan, ancak tümüyle özgün yaratılar ortaya koymaya çabalamadan eskiyi tüketme, eskiye daha yoğun olarak başvurma yolunu seçmişlerdir. Böylelikle bizim geçmişle olan ilişkilerimizi, geçmişe ait unsurları aşırı derecede koruma altında tutma tutkumuzu sorgulamaya başlamışlardır (Aktulum, 2011:56).

Resim sanatında alıntının örneklerine hemen her dönemde rastlarız; Picasso, Edouard Manet, Van Gogh, Andy Warhol, Herman Braun-Vega akla ilk gelen örnekler arasındadır. Örneğin “*Manet'nin yaptığı le Portrait de Zola yineleme ve/ya resimsel alıntı döneminin bir başlangıcı olarak görülmektedir*” (Aktulum, 2011:57).



Resim 7.: Édouard Manet, Le Portrait d'Émile Zola, 1868

Manet *le Portrait de Zola* (Zola'nın Portresi) adlı yapıtında üç farklı resmi alıntılanmıştır. Bir *resim içinde resim* yöntemi ile Manet'nin resminde gönderme yapılan bu üç resim sanatçının kendi yorumu ile biçimsel ve anlamsal olarak dönüştürülerek yeniden üretilmiştir.



Resim 8.: Utagawa Kunitada II, Sumô Wrestler, 1857



Resim 9.: Velázquez, Los Borrachos, 1629

Zola'nın Manet'ye poz verdiği resmin sağ üst köşesinde alıntılanan resimler görülmektedir; Manet yine kendi resmi olan *l'Olympia*'ya bir öz-alıntı biçiminde yer vermiştir. Ayrıca Velázquez'in *Los Borrachos* ve Utagava Kuniaki II'nin *Sumô Wrestler Ônaruto Nadaemon of Awa Province* (Ashû Ônaruto Nadaemon) adlı resminden alıntılar yer almaktadır.



Resim 10.: Édouard Manet, *l'Olympia*, 1863



Resim 11.: Édouard Manet, *Le Portrait d'Émile Zola*, detay

Manet resmine iki farklı biçimde imzasını atmıştır; birincisi bir öz-alıntı yaptığı *l'Olympia* adlı tablosu; ikincisi masanın üzerinde duran açık mavi kağıdın üzerinde Manet yazısı ile; bu mavi kağıt 1866 yılında, Emile Zolanın yazdığı "*La Revue du XXe Siècle*" başlıklı makalesidir; makaleyi Manet'yi *l'Olympia* adlı resminden ötürü aldığı eleştirilere karşı savunmak için yazılmıştır, makale 1867 yılında mavi kapaklı ince bir broşür olarak yayınlanmıştır (Emile Zola, 03.03.2012).

Alıntılama biçimleri sanatçıya göre değişebilmektedir. Yazın alanındaki alıntı çeşitlerinden yola çıkarak resim sanatında alıntı türlerini şu biçimde belirleyebiliriz:

Doğrudan resimsel alıntı: Bir başka resmin tamamının veya bir bölümünün yalın bir biçimde (fazla değişikliğe uğratılmadan) alıntılanmasıdır.

Dolaylı resimsel alıntı: Başkasının resminin biçiminden, kurgusundan veya izleklerinden yola çıkılarak yeni bir resim yapılmasıdır. Bu durumda biçemlerin plastik yöntemlerinin taklidinden söz edilmemekte; kaynak resme üstü kapalı göndermelerde bulunulan alıntılama durumlarından söz edilmektedir.

Kabaca belirlenen bu iki biçim uygun olarak yapılan alıntılamalara çokça rastlamak olasıdır. Ancak her benzerliğe alıntı demek doğru değildir. Çünkü alıntıda ressam bilerek ve isteyerek başka bir resimden beslenir. Kaynağından aldığı parçayı

veya tamamını yeni resim düzlemine sokarak yeniden üretir. Böylece sanatçı kendi biçiminin ayırıcı noktasını oluşturur. Bu bilinçsiz veya rastlantısal benzerlikler ile karıştırılmamalıdır. Ya da aynı konuyu işleyen resimlerin veya aynı resim akımının içinde üretilen yapıtlardaki biçimsel özelliklerin benzerlikleri de bir resimlerarası alıntıyı belirtmemektedir. Öyle ise burada sözü edilen bilinçli bir teknik eğilim ile ressamın özgüllüğünü arama girişimidir. “Ancak belli bir biçime sokulan, özgül bir gösterim biçimine oturtulan, belli bir kökene bağlandığı durumda bir izlek bir alıntı kimliğine bürünebilir” (Aktulum, 2011:52).

Alıntı çeşitlerine pek çok örnek vermek mümkündür. Seçilen bazı örneklerle göz atacak olursak; alıntıyı temel bir estetik seçim durumuna getirmiş olan Picasso ilk akla gelen isimdir. Picasso sanat tarihinin öne çıkan pek çok resmin bütününe veya bir kesitini alıntılıyarak kendi biçimiyle koşutluklar kurarak incelemiştir. Bunlarda en çok bilineni Velázquez’in *Las Meninas* adlı tablosudur. Picasso bu resmin 50’den fazla versiyonunu yapmıştır.



Resim 12.: Velázquez, *Las Meninas*, 1656



Resim 13.: Picasso, *Las Meninas*, 1957

Resmin bütününe alıntılıyan Picasso sonraları tek tek figürlerin üzerlerine eğilmiştir. Onlardan kimi kesitleri alıntılımıştır. Özellikle *Las Meninas*'ın bir kesiti olan Infanta Margarita'yı alıntılıyarak yeni bir uzamda (kendi resimsel uzamı) yeniden değerlendirmiştir. Picasso, Velázquez'den sıkça alıntılar yapmaktan kaçınmamıştır. Çünkü ötekini alıntılılamak Picasso'ya göre gelişmek, kendi tekniğini geliştirmek, kendi resmini, resim tekniğini ötekinin resmi ve tekniğiyle buluşturmak, karşı karşıya getirmektir (Aktulum, 2011:66).



Resim 14.: Picasso, Infanta Margarita versiyonları, 1957

Picasso dışında Yasumasa Morimura ve Lee Lee-nam gibi sanatçılar da *Infanta*'yı alıntılanmışlardır. Velázquez'in *Blue Infanta Margarita*'sı farklı dönemler içerisinde farklı üsluplar ile yeniden üretilmiştir. Her sanatçının kendine özgü dili ile izleyiciye ayrı uzamlarda ayrı iletiler verilmiştir.



Resim 15.: Velázquez, Blue İnfanita Margarita, 1659



Resim 16.: Salvador Dali, Velázquez Painting the Infanta Margarita with the Lights and Shadows of His Own Glory, 1958



Resim 17.: Yasumasa Morimura, Daughter of Art History 1990



Resim 18.: Lee Lee-nam, video resim, Vogue Fashion Into Art Sergisi, Seoul, Kuzey Kore, 2011

Günümüz sanatçılarından Yasumasa Morimura alıntıyı başkasının yapıtı aracılığıyla kendine dönmek için kullanır. Sanat tarihin başyapıtlarının içerisinde kendi bedenini kullanır, tüm figürlerin kılığına girer:



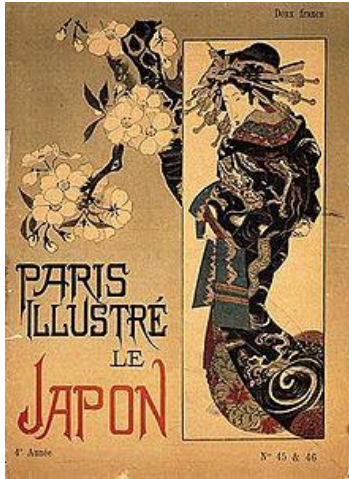
Resim 19.: Édouard Manet, l'Olympia, 1863



Resim 20.: Yasumasa Morimura, Portrait (Futago), 1990

Sanatçı *Portrait (Futago)* adlı resminde pek çok ressamın gönderme yaptığı, alıntılıdığı Edouard Manet'nin *l'Olympia*'sını yeniden üretmiştir. Sanatçı foto-manipülasyonu resimsel bir tavırla birleştirmektedir. Yasumasa Morimura sanatın başka biçimlerinden, özellikle resim sanatından sürekli yararlanmıştır (Kodal, 2011:69, 70).

Vincent Van Gogh da alıntıya çokça başvuran ressamlar arasındadır: *The Courtesan* adlı yapıtının kaynağını 1886'da Paris Illustré Dergisi'nin kapağında yayınlanan ve Keisa Eisen'e ait resim oluşturur. Sanatçı resmi doğrudan alıntılıyabilmek için büyütük bir kopyasını çıkartarak tuval düzlemine aktarmıştır.



Resim 21.: Keisai Eisen, Paris Illustré Dergisi kapağı, "Le Japon" sayı.4, Mayıs, 1886, no. 45-46.



Resim 22.: Vincent van Gogh, The Courtesan (after Eisen), 1887



Resim 23.: Vincent van Gogh'un aktarım için kullandığı parşömen



Resim 24.: Van Gogh, Happy P re Tanguy, 1887-88 **Resim 25.:** P re Tanguy, detay

Aynı resme yine Van Gogh'un *Happy Pere Tanguy* adlı resminde rastlanır. Bu resimde Japon sanatçılardan esinlenerek yaptığı diğ er resimleri ile birlikte arka duvara asılmış bir resim olarak karşımıza çıkar. Çalışma bir *resim içinde resim* yöntemine uygundur ve bu kez biçimsel olarak daha çok dönüşüm geçirmiş boyutları k  c lmüş bazı detaylar yok edilerek yalınlaştırılmıştır.

Bir başkasını referans olarak yeniden üreten ressamların en bilinen isimlerinden birisi de Francis Bacon'dır. Bacon  zellikle Vel zquez'in *Papa Innocent X* adlı figürünü alıntılararak alışıl gelmiş anlamın tam tersini ortaya koymuştur; o güne kadar acı çeken insanların dini verilerle resmedilmesine karşıt tez olarak, din çerçevesinin dışındaki bir tavırla, papaya acı  ektirmiştir (Yener, 2006:36). Ancak Bacon'ın yeniden ürettiği bu ünlü resminde bir başkasının resminden alıntılanmış olma olasılığı yüksektir.



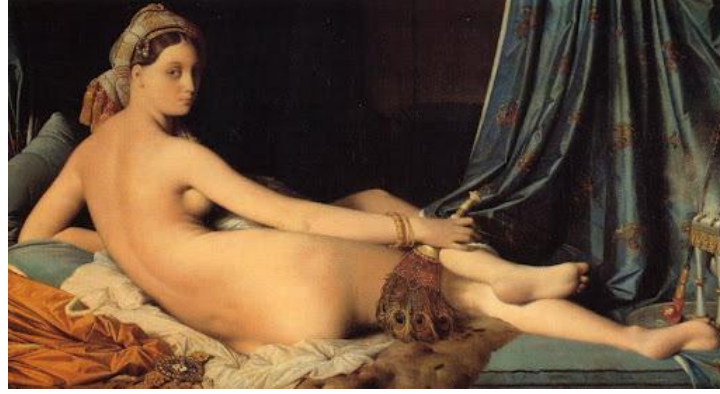
Resim 26.: El Greco, Portrait of a Cardinal, 1598

Resim 27.: Vel zquez, Portrait of Innocent X, 1650

Resim 28.: Francis Bacon, After Vel zquez's Portrait of Pope Innocent X, 1953

Velázquez'in de kendisi gibi İspanyol bir ressam olan El-Greco'nun *Portrait of a Cardinal* adlı resminden alıntılar yaptığını söylemek mümkündür. Her iki resimde de kurgu bütünü, renk, ışık kullanımı, figürlerin bakış açısı; ellerinin duruşu birbirine oldukça benzemektedir. Ayrıca El-Greco'nun resminde yerde duran mektup Velázquez'in resminde bu kez Papa'nın elinde görülmektedir.

Ingres'in *Odalıklar*'ı çokça alıntılanan yapıtların başında gelmektedir; Picasso Ingres'in *The Great Odalisque*'sının önemli bir bölümünü alıntılar ve kendine özgü kübizmin habercisi olan yalın ve köşeli bir yorumunu yapar, resmine koyduğu başlık ile kaynağını açıkça bildirir.



Resim 29.: Ingres, *The Great Odalisque*, 1814



Resim 30.: Pablo Picasso, *The Great Odalisque* (after Ingres), 1907



Resim 31.: Martial Raysse, *The Great Odalisque*, 1964



Resim 32.: Erro Gudmundur, *Odalisque*, 1974-77

Martial Raysse ise 1964 yılında yaptığı aynı adlı çalışmasında gönderge resimdeki figürün portresini alıntılar, bazı biçimsel yalınlaştırmalara gider ve renkleri bütünüyle değiştirir. Erro Gudmundur da, *Odalisque*'sında portreyi alıntılanmıştır, ancak resimde fona oldukça ayrışık bir görüntü (bilim kurgu) eklenerek yeniden üretilmiştir.

Kuşkusuz anılan bu örnekler dışında sanat tarihi içerisinde alıntıya başvuran yüzlerce sanatçı sıralanabilir. Verilen örneklerde görüldüğü üzere alıntı her dönemde kullanılan resimsel bir yöntemdir. Her sanatçı çağının sanat anlayışları ve kendi biçemlerinin doğrultusunda çeşitli alıntılama biçimleri sergileyebilmektedirler. Daha önce de belirtildiği üzere kimi zaman eğitim amaçlı, kimi zaman hayranlığını dile getirmek, kendi resim yöntemini başkasının yöntemi ile kıyaslamak vb. amaçlarla alıntıya başvurmak değişkenlik gösterebilmektedir. Ancak sonuçta biçimsel, söylemsel ve anlamsal olarak resmi zenginleştirdiği, yenileyerek güncellediği kesindir.

Alıntı günümüzde postmodern koşulların ereklerinden birisi olan sanatsal alanda geçmişle bugünü bir araya getirerek çok katmanlı ve çoksesli yapıtlar ortaya koymak için sıklıkla kullanılan bir yöntem durumuna gelmiştir: Sanatçılar alıntıyı kullanarak *“alıntılanan yapıtın sanatsal özelliklerini yeniden yapılandırılan bir gösterim, yeni bir anlayış getirir. Alıntılama yapıt ile alıntılanan yapıt arasındaki bağ arı bir yinelemeyle sınırlı kalmaktan alabildiğine uzaklaşır. Alıntılar yaratıcı bir işlem durumuna getirilirler”* (Aktulum, 2011:40).

1.3.1.2. Pastiş

Rus Biçimcileri parodi (yansılama) ile pastişi (öyküme) eşanlamlı olarak görürler, oysa Gérard Genette parodiyi pastişten ayrı tutar. Önerdiği tanımlamaya göre parodi genel bir anlatım ile konusu soylu bir yapıtın sıradan bir konuya indirgenerek dönüştürülmesi işlemidir (Aktulum, 2011:480).

Bir yapıt biçem bakımından taklit edilirken, içerik bakımından farklılaşarak, artık ondan bağımsız, özgün bir yapıt haline gelir. Kesin bir göndergeyi zorunlu kılan pastiş ile iki yapıt arasında (öykünen ve öykünülen) arasında bir taklit ilişkisi kurulur. (...) Buna göre bir sanatçı, bir başka sanatçının biçimini kendi biçemiymiş gibi benimseyerek, izleyici üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün yapıtın içeriğini kendi yapıtına uyarlayarak yeni bir yapıt ortaya çıkarır. (...) Bir biçemi taklit eden sanatçının amacı yansılama ve alaycı dönüştürümde olduğu gibi daha çok eğlendirmek, gülünç bir etki yaratmaktır. Öte yandan pastişte yazarın taklit ettiği yapıtın özellikleri dizgeleştirilerek, bazen de onun özünü değiştirerek eleştirel, yergisel ve/veya övgüsel erekleri de vardır (Aktulum, 2011:462).

Pastiş en yalın tanımı ile bir metnin biçimini taklit etmektir. Pastişte yazar, daha önce uygulanmış bir yapıtın biçimini kendi anlatımına uygular (Tosun, 2007:77). Bu yöntemi resim alanında aktaracak olursak; sanatçının başkasına ait bir resmin kompozisyonunun genelini taklit edilerek kendi dili ve özgün bir anlam ile

yenidenresmetmesi olarak tanımlanabilir. Bu konuya ilişkin günümüz sanatçılarından Aaron Nagel örnek verilebilir.



Resim 33.: William-Adolphe Bouguereau, Senza Pietá, 1876



Resim 34.: Aaron Nagel, Senza Pietá, 2010

Resimlerinde suçluluk ve güç, örgütlü din ve teizmin tehlikeleri temalarını işleyen (Nagel, 2010) Aaron Nagel, öykündüğü Fransız ressam William-Adolphe Bouguereau'nun *Senza Pietá*'sına karşıt bir konu işler, bu bakımdan teknik ve kurgu uyuşmaktadır; buna göre resim pastiş yöntemine uygundur.

Aynı yönetime uygun örneklerden birisi de Richard Pettibone'a aittir. Pettibone çağdaşı sayılabilecek Warhol'un ve Lichtenstein'in pek çok resmini yeniden üretmiştir.



Resim 35.: Andy Warhol, "Marilyn Monroe", 1964



Resim 36.: Richard Pettibone, Warhol's Marilyn Monroe, 1973

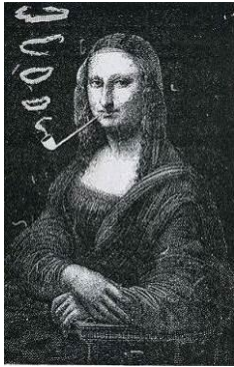
Richard Pettibone özellikle çağdaşı pek çok ressamın resimlerinin hem biçimlerini alıntılamış hem de biçimlerini taklit etmiştir. Yalnızca kurguda çok küçük renk, boyut ve kadraj farklılıklarına yer vermiş, bazen de sergileme

sunumlarında değişikliklere gitmiştir. Ancak bu farklılıklar oldukça belirsizdir. Pastiş yöntemine oldukça net bir örnek olan Pettibone'un çalışmaları ötekinin yapıtını neredeyse birebir taklit etmesine karşın sanatçı kendine özgü yöntem olarak benimsenmiş, ayrı anlam düzeyleri yaratmıştır.

1.3.1.3. Parodi

Parodi, bir yapıttan alınan bütünü veya bir parçanın biçimini taklit ederek yeni bir amaçla kullanımı ve yeni bir anlam yüklenmesidir (Aktulum, 2000:223). Metnin biçimsel özelliklerini sahiplenen pastişten farkı ise; Parodi kullanım bakımından alaycı bir dönüştürüm işlemidir. Ana metnin temel dayanaklarının, içeriğinin, biçiminin gülünçleştirerek dönüştürüldüğü parodi büyük oranda "klişeye karşı yürütülen bir deformasyon hareketidir" (Tosun, 2007:77).

Parodi yöntemine uyan en ünlü örneklerden birisi Marcel Duchamp'ın Leonardo'nun *Mona Lisa*'sını parodi yöntemine uygun olarak yenidenürettiği yapıtı *LHOOQ*'dır. Marcel Duchamp *LHOOQ*'da *Mona Lisa*'ya eklediği bir tutam bıyık ve top sakal ile 35 yıl önce eleştirmenleri şok etmiştir (DiPietro, 1998). Sanatçının parodik tutumla yeniden yorumladığı bu yapıt ile resmin biricikliğine ve resmin seçkinci yönüne karşı dadacı tutum izlemiştir. Amacı başyapıt kavramıyla alay etmektir.



Resim 37.: Eugène Bataille (Sapeck), *Mona Lisa with a Pipe*, 1887



Resim 38.: Marcel Duchamp, "LHOOQ", 1919



Resim 39.: Salvador Dali, *Autoportrait en Mona Lisa*, 1954



Resim 40.: Peter Saul, *Mona Lisa Throws Up Pizza*, 1995

Özellikle Duchamp'ın resim karşıtı tavrı olarak *Mona Lisa* ile alay etmesi çok ses getirmiştir. Tüm dünya ikinci bir kez *Mona Lisa*'yı tanımıştır. Beki de bu yüzden *Mona Lisa* çoğunlukla parodi yöntemine uygun olarak yenidenresmedilmiştir.

Duchamp'tan önce Leonardo da Vinci'nin *Mona Lisa*'sının parodik bir dille illüstrasyonunu Eugène Bataille'ın 1887 yılında yaptığını anımsatmak gerekir.

Picasso, El-Greco'nun *The Burial of Count Orgaz* adlı resmini *Evocation (The Burial of Casagemas)* başlığı altında yenidenresmeder. Her iki resmin de teması ölümdür. Picasso, El Greco'nun yapıtını kendine özgü resim dili ile betimlemiştir.



Resim 41.: El-Greco, The Burial of Count Orgaz, 1586-8



Resim 42.: Pablo Picasso, Evocation (The Burial of Casagemas), 1901

Picasso, pek çok figürü elemiş daha yalın deformasyona dayılı bir yapı oluşturmuştur. Kaynak resimdeki cennete gidişin hüznü; bir o kadar da gösterişli durumu yerine daha çok dini alaya alan, kösnül yapıları resme katar. “Resimdeki alaycı tutumunu da şu biçimde özetler: “Biz İspanyollar, sabah kiliseye dua etmeye, öğleden sonra boğa güreşine, akşam da geneleve gideriz” (Galassi, 2008:56).

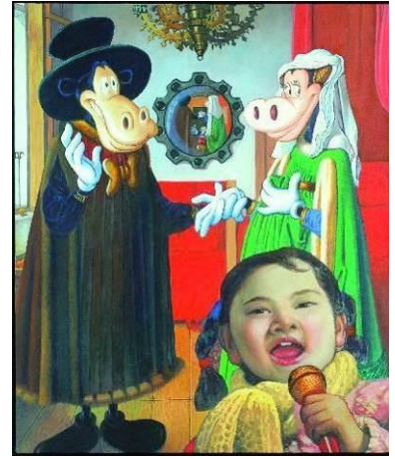
Rönesans dönemi Hollandalı Ressam Jan van Eyck tarafından resmedilen dönemin ünlü zenginlerinden Giovanni di Arrigo Arnolfini ve eşinin evliliklerini konu alan tablo günümüz ressamlarının hayli ilgisini çekmiş, çoğunlukla da parodik bir dille yenidenresmedilmiştir.



Resim 43.: Jan van Eyck, The Arnolfini Portrait, 1434



Resim 44.: Fernando Botero, The Arnolfini, 1978



Resim 45.: Erró, Lovesong, 2008

Flaman resminin belli başlı özelliklerini taşıyan resimde yoğun olarak *simgesellik* özelliği kullanılmıştır. Resimde yer alan her figürün bir anlamı vardır; hiçbir nesne boşu boşuna yerleştirilmemiştir. Rönesans'ta ortaya çıkan ve yavaş yavaş yayılan burjuvazi, eskiden yalnızca kilisenin ve soyluların hizmetinde olan sanatı, kendine doğru çevirmeye başlamıştı. Bu yeni sürecin ilk örneklerinden olan söz konusu resim yeniden resmedilirken başka ressamlarca seçkin kitleye aitlik eleştirel bir tavırla parodi yöntemine uygun dönüştürülmüştür. Erró Disney karakterlerini kullandığı resimde alaycı bakışını belli ederken, Botero ideal olanın karşısına doğallıkla birleşmiş ince mizahi bir dil kullanır.

1.3.1.4. Palempsest

Eski yazılar silinerek üzeri yeniden yazılmış parşömen anlamına gelen palempsest konumuz içerisinde üst üste binmiş anlamsal ve biçimsel yığınları niteler: Verilen örneklerden de görüldüğü üzere her resim bünyesinde başka resimlerden biçimsel ve anlamsal izler barındırır; bu da her yapıtın birbirine gönderme yaptığını, sanatın eğretisel bir anlamda bir palempsest özelliğine sahip olduğunu bildirir. İnsan sanatı var ettiğinden bu yana söylemler, biçimler, görüntüler üst üste binerek bir sonraki sürece aktarılmıştır. Böylelikle katmanlaşmış bir durumdan söz edilir: La Bruyère'in söylediği gibi her şey söylenmiş, söylenmeyen söz kalmamıştır, bu düşünce de postmodernistlerle birlikte artık arı bir yapıtın varlığında söz edilemeyeceği anlamına gelmektedir. Yine bu yaklaşımı benimseyenlere bakılırsa, her yapıt önceki yapıtlardan bir parça, Michaël Riffaterre'in deyişiyle bir iz

barındırmaktadır. Böylelikle sanat katmanlı bir yapıdadır görüşü benimsenmiştir. Her katmanın altından eskiye ait biçimsel ve anlamsal unsurlar çıkmaktadır. Resim sanatında buna benzer anlamsal katmanlaşmanın dışında özellikle biçimsel katmanlar kullanılarak palempseste uygun işler üretilmektedir. Tuval yüzeyi adeta bir parşömenin üzerine üst üste yazılar yazarmışçasına kullanılmaktadır; böylelikle üst üste binmiş görüntülerden oluşan resimler elde edilmektedir.



Resim 46.: Francesco Clemente, A History of the Heart in Three Rainbows (III), 2009

İtalyan ve Amerikan çağdaş sanatçısı Francesco Clemente 2011 yılında Frankfurt'ta açtığı "Palimpsest" adlı sergide sulu boyanın şeffaf yapısını kullanarak çok katmanlı ürettiği işler ile hem biçimsel hem de 33 yıllık sanat yaşamının palempsest yapısına ironik bir gönderme yapmıştır.

Polonya kökenli Fransız sanatçı Hanna Sidorowicz'in Leonardo da Vinci, Rembrandt, Michelangelo, Pontormo'dan izler taşıyan resimleri palempsest imgesini çağırان resimlerdir. *La Cène* adlı resmin gerisinden Leonardo'nun *Son Akşam Yemeği* (la Cène) adlı resminin izleri yansır.



Resim 47.: Hanna Sidorowicz, la Cène, 2007

Hanna Sidorowicz parçalılık yanında palempsest düşüncesi çevresinde odaklanan resimler üretir. Resimsel bellek onda tam bir saplantı durumuna gelmiştir. Çağrışımsal değeri yüksek resimlerdir onunkiler. Palempsest imgesinin yarattığı siliklik resim estetiğinin öne çıkan bir özelliğidir.

Son olarak çağdaş ressamlarımızdan olan Utku Varlık'ın sanat yaşamının neredeyse tümünde palempsest kullanımına uygun resimler ürettiğini anımsatalım. Varlık'ın resimlerinde pek çok farklı görüntü üst üste gelir ve her bir görüntü kendi alanını oluşturur. Karışık teknik ile ürettiği resimlerde günümüzden veya sanat tarihinden ünlü yapıtlardan alıntılar saydam alanlar içerisinde bir araya getirilerek bir alttaki görüntüyü gözlemlememize olanak tanır.



Resim 48.: Utku Varlık, Efemer 19, 2009

1.3.2. Resim Sanat Tarihinde Resimlerarası Alışverişler

Daha önce değindiğimiz gibi, resimlerarası alışverişler yalnızca Herman Braun-Vega'ya özgü değildir. Tüm resim sanat tarihinde resimlerarasılık tanımına uyan ressamlar ve resimler bulunmaktadır; Herman Braun-Vega dışında hemen akla gelebilecek sanatçılar arasında Goya, Delacroix, Gauguin, Andy Warhol, Jean-Paul Riopelle, Ernest Pignon-Ernest, Roy Lichtenstein, Martial Raysse, Fernand Léger, Pablo Picasso, Vincent van Gogh, Edouard Manet, Henri Matisse, Erró, Fernando Botero, Per Kirkeby, Peter Saul, Hana Sidorowicz gibi isimleri sayabiliriz. Bu bölümde yöntem ve anlam incelemesi yapmadan kimi resimler arasındaki alışverişler örneklendirilmektedir.

Bilindiği gibi, resimlerarasılık tanımına uygun yapıtlar arasında başta gelen, pek çok sanatçının kaynak olarak aldığı ve yenidenürettiği bir yapıt olan Edouard Manet'nin *Luncheon on the Grass* adlı resmidir.



Resim 49.: Edouard Manet, *Luncheon on the Grass*, 1862



Resim 50.: Titian, *The Pastoral Concert*, 1509

Fransa'da sanat çevrelerinin büyük eleştirilerine uğrayan Manet'nin bu resmi Louvre müzesinde Titian'ın *The Pastoral Concert* adlı yapıtını gördükten sonra resmettiği (Zuffi, 2008:32) söylenir. *The Pastoral Concert* Manet'ye türsel olarak kaynaklık etmiştir; Manet kır izleğinden esinlenmiştir. Ancak biçimsel kaynağı; Marcantonio Raimondi'nin *Judgment of Paris* adlı yapıtıdır. Bu gravürün sağ alt köşesinde, nehir kenarında dinlenen tanrılar izleğiyle görülen sahne neredeyse aynı kurguya sahiptir. Marcantonio Raimondi'nin gravüründe yer alan çıplak bir kadın, iki erkeğin konumları ve duruşları aynıdır.



Resim 51.: Marcantonio Raimondi, engraving after Raphael drawing, *Judgment of Paris*, 1514-18



Resim 52.: Marcantonio Raimondi, *Judgment of Paris*, Detay

İtalyan çini sanatçısı Guido Durantino sonradan bir tabak üzerine Marcantonio Raimondi'nin gravürünü yenidenresmeder. Yine bu yapıtın sağ alt köşesinde aynı üçlü tanrı görüntüsü renklendirilmiş halde görülmektedir.

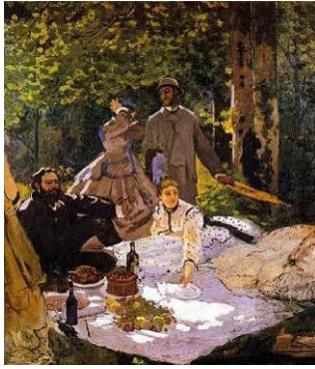


Resim 53.: Guido Durantino, after Marcantonio Raimondi Judgment of Paris, 1545-1550



Resim 54.: Guido Durantino, After Marcantonio Raimondi Judgment of Paris, Detay

Manet'nin yapıtına günümüzde neredeyse her sanat alanından farklı uygulamalar ile gönderme yapılmıştır, kimi örnekler şunlardır:



Resim 55.: Claude Monet, 1865-1866



Resim 56.: Paul Cézanne, 1870



Resim 57.: Sava Sumanovic, 1927



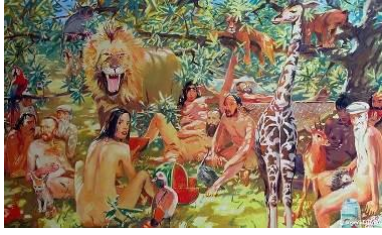
Resim 58.: Pablo Picasso, 1961



Resim 59.: Alain Jacquet, 1964



Resim 60.: H. Braun-Vega, 1999



Resim 61.: Alexander Vinogradov & Vladimir Dubosarsky, 2002



Resim 62.: Markus Muntean & Adi Rosenblum, The Day Doesn't Promise..., 2003



Resim 63.: Yona Friedaman, Série Licornes, 2003

Manet'in resmini yaptığı yıldan bu yana çok farklı zaman dilimlerinde, farklı ressamlar tarafından alıntılanarak yeniden üretilmiştir. Her birinin yorumu, biçemi, plastik düzenlemeleri ötekinden ayırır; sanatçı gönderge resim ile birleşirken kendi özgün, öznel bakışını devreye sokmaktan geri durmaz. Amacı ne olursa olsun (saygısını sunma, biçimini beğenme ya da eleştirme, kıyaslama, eğitim vb.) alıntılanan yapıt yeni bir bağlama girmiştir. Bu nedenle biçimsel, anlamsal ve plastik düzenlerin değişmemesi olanaksız görünmektedir. Çünkü sanat doğası gereği her adımda yeni bir ileti yeni bir süreç sunar. Kuşkusuz bu sürecin değişiminde sanatçının olduğu kadar yaşadığı dönemin etkileri bulunmaktadır. Resimlerin tümünün kaynağı aynı olmasın karşın yeni ve ayrı biçimler ile varlıklarını sürdürürler.

Picasso da değişik sanatçıların yapıtlarını ele alarak kendince değişik resimsel yöntemler anlamında bir çözümlene süreci başlatmıştır. Yenidenresmetme yöntemine başvurmasının temel nedeni budur. Böylelikle Picasso resimlerinin “yönteminin ötekilerinki karşısındaki konumunu sorgular. Hem kendi resmine derinlik katar hem de biçimsel anlamda yeni atılımlar gerçekleştirir.” Sıklıkla kullandığı alıntı ve göndermelerin gerekçesini şöyle özetler: ...“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” (Gallasi, 2008:2). Picasso önemli sanatçıların yapıtlarından alıntı yaparak geçmişin bir dökümünü yapar ve onları kendi biçemi aracılığıyla günceller (Aktulum, 2011:101-102). Alıntılacağı, gönderme yaptığı sanatçıların sayısı oldukça fazladır: sanatçı Cézanne, Cranach, Titian, Rubens, El Greco, Velázquez, Goya, Rembrandt, Poussin, David, Ingres, Delacroix, Manet, Velázquez, Renoir, Degas, Toulouse-Lautrec, Henri Rousseau, Gauguin gibi sanat tarihinin pek çok ünlü

sanatçısının yapıtlarından yola çıkarak resimsel bir yenidenüretmeyi estetik bir tutum haline getirmiştir.

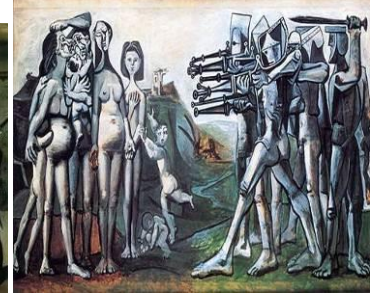
Örneğin; Pablo Picasso Amerika Birleşik Devletleri'nin Kore'yi işgalini eleştiren (Rubin, 1980:383) *Massacre in Korea* adlı yapıtını Goya'nın *The 3 Mai 1808* adlı yapıtından yola çıkarak yenidenresmetmiştir. Picasso bu resminde kurgu ve tema olarak Goya'nın yapıtından izler barındırır.



Resim 64.: Goya, *The 3 Mai 1808*, 1814



Resim 65.: E. Manet, *Execution of Emperor Maximilian*, 1868



Resim 66.: Picasso, *Massacre in Korea*, 1951

1808 yılında Madrid'i işgal eden Napolyon'un ordularına direnen İspanyollara adanan Goya'nın resminden Edouard Manet de etkilenerek benzer kurguda bir resim yapmıştır. Ressamın *The 3 Mai 1808*'i, 1865 yılında Prado Müzesi'nde görmüş olma olasılığı oldukça yüksektir (Moma, 2006). Manet'nin 1868 yılında resmettiği *Execution of Emperor Maximilian* adlı yapıtında Meksika İmparatoru'nun 19 Haziran 1867'de gerçekleşen idamını konu alır. Goya'nın *The 3 Mai 1808*'inde biçimsel ve anlamsal benzerlikler gözlemlenir.



Resim 67.: Delacroix *Women of Algiers*, 1834



Resim 68.: Delacroix, *Jewish Bride of Tangier*, 1832



Resim 69.: Picasso, *Women of Algiers*, 1955

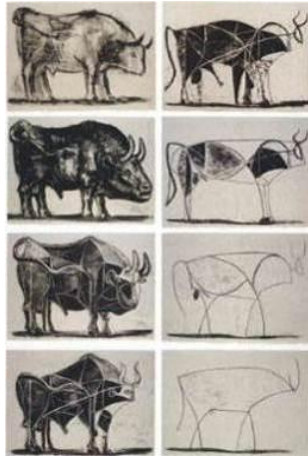


Resim 70.: Roy Lichtenstein, *Women of Algiers*, 1963

Picasso 1954 yılında Délacroix'nın "Women of Algiers'nin 15 versiyonunu yapar. Bu resim üzerinde yoğunlaşmasının nedenlerinden biri Délacroix'nın

resmindeki nargile içen kadınla eşi Jacqueline'in benzerliğidir. Resmin kösnül bir Doğu imgesi yansıtması da onu cezbeder, ayrıca Doğu'ya özgü kırmızı, mavi, sarı renklerin kullanımı aynı yıl ölen Matisse'e bir saygı ifadesidir (Aktulum, 2011:122). Picasso etütleri boyunca figürleri biçimsel değişimlere uğratar. Ön plandaki kadın figürünün başlığı, kıyafetleri ve ellerinin duruşunun Délaçroix'nın bir başka resmi olan *Jewish Bride of Tangier* ile benzeşmesi bu resimde de alıntı yapıldığı olasılığını güçlendirmektedir. Ayrıca yatan nü figürü ve arkada dans eden nü kadınlar aracılığıyla Ingres'in *The Turkish Bath* adlı resmine örtük göndermeler yapıldığını düşündürmektedir.

1963 yılında Roy Lichtenstein, Picasso'nun *Women of Algiers*'inde ön plandaki kadın figürünü alıntılar, kimilerince aşırma yaptığı gerekçesiyle yöneltilen eleştirilere şu biçimde yanıt verir: "*Picasso Femme d'Alger*'yi *Delacroix*'nin resminden yola çıkarak yaptı, ben de *Femme d'Alger*'yi onunkinden yola çıkarak yapıyorum"



Resim 71.: Pablo Picasso, Le Taureau, 1945-46



Resim 72.: Roy Lichtenstein, Bull Profile Series, 1973

Roy Lichtenstein yalnızca Picasso'dan değil, başka pek çok ressamın çalışmasından malzemesini tüketmiştir. Bunlardan birisi de futurist ressam Carlo Carrà'dır. Lichtenstein *Red Horseman* adıyla Carrà'nın *Il Cavaliere Rosso* adlı resmini neredeyse birebir alıntılamıştır. Ancak daha keskin bölümlenmeler ve yalnız renk blokları ile kendi biçimini ortaya koymuştur.



Resim 73.: Carlo Carrà - Il cavaliere rosso, 1913



Resim 74.: R. Lichtenstein - Red Horseman
1974



Resim 75.: Jacques-Louis David, Death of Marat, 1793



Resim 76.: Guillaume-Joseph Roques, Death of Marat, 1793



Resim 77.: Marc V erat, Death of Marat, 1996

Jacques-Louis David arkadaşı Marat'ın bıçaklanarak öldürülmesi üzerine yaptığı 1793 tarihli *Death of Marat* adlı resmi başka sanatçılarca sıklıkla ele alınmıştır. Bunlardan birisi çağdaşı olan Guillaume-Joseph Roques'tir, diğeri ise günümüze daha yakın tarihli Marc V erat'tır. Roques dönemin resimsel özellikleri ile bağıntılı olarak plastik bakımdan David'den ayrılmamaktadır. Biçimsel olarak hemen her ayrıntıyı küçük farklılıklar ile incelemiştir. Marc V erat ise sıcak renklerin egemen olduğu yapay bir ışıkla donatılmış kurgusunun içerisine dijital illüstrasyon havası katan çıplak bir figür eklemiştir.

Kuşkusuz alıntılanan bu birkaç örnek dışında burada çok sayıda başka sanatçının adını anmak olasıdır. Önemli olan uzun bir sanatçı ve resim listesi çıkarmaktan çok resimlerarası uygulamaların her dönemde rastlanabilen, resim estetiğinin baskın özelliklerinden birisi olduğunun ayırımına varmaktır. Postmodern dönemde sanatın kuramsal tanımlamaları yapılırken ayrışıklığın ya da onunla

eşdeğerde kullanılan çoksesliliğin, göndergeselliğin, alıntısallığın, kısacası resimlerarasılığın egemen bir yöntemler dizisiyle anılmasının nedenleri bu çerçevede sorgulanmalıdır. Batı sanat tarihinde yoğun bir kullanım yöntemi olarak karşımıza çıkan resimlerarası uygulamalara Türk resminden de örnekler bulmak olasıdır.

1.3.3. Türk Resim Sanatında Resimlerarası Alışverişler

Türk resminin kökenlerini Hiung-nular (Hunlar) dönemine kadar gitmektedir. Macar Türkolog Laszlo Rasonyi'nin belirttiği üzere göçebe olan Türk kavimleri taşıması güç yapıtlar ortay koyamamış daha çok silah, koşum takımları ve dokumalar gibi en çok kullandıkları eşyalarının üzerlerine resim çalışmaları yapmışlardır. Yerleşik yaşama geçen Uygur dönemine kadar Maniheizm'in de etkisi ile Türklerde gelişme gösteren resim sanatı, İslamiyet'e geçişten sonra resmin yasak olması düşüncesi ile etkinliğini yitirmiştir (Turan, 2000:268, 269). Bu dönemden sonra daha çok İslam ülkelerine kullanılan minyatür sanatı uygulamaları devreye girmiştir. İlk olarak 12. yüzyılda Yunanca kitapların Arapçaya çevrilmesine bağlı olarak minyatür resimleme çalışmaları bir İslam minyatür okulunda gerçekleştirilmiştir (Alsaç ve Alsaç, 1993:14). Osmanlı dönemine geldiğinde minyatür sanatı dışında sarayda bir resim etkinliği görülmektedir. Bazı Osmanlı padişahlarının resme ilgi göstermesi ve özellikle portrelerini yaptırmaları Avrupa resim sanatı ile ilişki kurmayı sağlamıştır. Sonuçta Rönesans ile gelişen çağdaş resim sanatına yöneliş yine sarayda başlamıştır (Turan, 2000:272). En eski Osmanlı resimleri Fatih Sultan Mehmet döneminden kalmadır. Fatih Sultan Mehmet döneminde Anadolu birliğinin sağlanmasının dışında resim sanatı da önem kazanmıştır. İstanbul'a İtalya'dan Gentile Bellini, Constanzo da Ferrara ve Matteo di Pasti gibi ressamlar getirtilerek Padişah'ın ve Ailesinin portreleri yaptırılmış ve çeşitli madalyonlar hazırlanmıştır (Alsaç ve Alsaç, 1993:15). Fatih Sultan Mehmet'ten sonra III. Selim, II. Mahmut, I. Abdülhamit gibi sanat önem veren Padişahlar bu gibi etkinlikleri sürdürmüşlerdir. 18. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa karşısında gerilemeye başlaması ile yenilenme sürecine girilmiştir. Bu süreçte ilkin askeri daha sonra sanat alanında çalışmalar ile gerçekleştirilmiştir. 1793'te kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun (İstanbul Teknik Üniversitesi) ve 1835'de açılan Mektebi Harbiye-i Şahane (Harp Okulu) gibi askeri ve mühendis okullarında ilk resim denemeleri yapılmıştır (Alsaç ve Alsaç, 1993:38,39).

Bu okullarda yetişmiş olan Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa ve Hüsnü Yusuf gibi asker ressamı batılı anlamda resim sanatının ilk temsilcileri arasında yer alırlar. 19.yüzyılın ilk yarısında askeri okullardan çıkan bu ilk ressamı Osmanlı padişahı tarafından Avrupa'ya resim eğitimi için gönderilmişlerdir (lebriz.com) Yurtdışında eğitim alan asker kökenli sanatçılar belirgin olmamakla birlikte genellikle klasik-romantik ekolü benimsemişlerdir. 1887'de açılan Sanayi-i Nefise Mektebi Türk resim sanatının gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Osman Hamdi'nin müdürlüğünü yaptığı okuldan Üsküdarlı Cevat, Hoca Ali Rıza, Sami Yetik, İbrahim Çallı gibi Çallı kuşağını oluşturan sanatçılar yetişmiştir; 1914'den sonra izlenimcilik gibi kimi yeni eğilimler başlamıştır. 19.yy ortalarından sonra Türk ressamı Claude Monet, Camille Pissaro, Renoir gibi sanatçılardan etkilenmişlerdir. Sanayii-Nefise Mektebi'nin natüralist eğilimi 1928-1933'lü yıllarda sona erer ve sanatta yorum dönemi başlar: Müstakil Ressamı Birliği ve ardından D Grubu yeni bir girişim başlatır; "*sanat doğaya katılmış insandır*" felsefesine bağlanmış bu ressamı kendini çevreleyen hiçbir şeye veya nesneye bağlı kalmaksızın kişisel bir yorum katabilecek, duygusallığı ve fikrinsel çaba arayışına girerler. Gene yurt dışına gönderilen Refik Ekipman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cüda, Ali Avni Çelebi hocalarına bir karşı çıkış ile izlenimci renkçilikten çok tablonun desen yapısına çizgisel kuruluşuna önem verdiler. Bu kuşak sanatçılarını Cézanne, Picasso karışımı bir kübizme bağlanmışlardır. Abidin Dino, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühti Müritoğlu D grubunu oluşturmuşlardır. Müstakillerin belirsiz sanat eğilimlerine karşın D grubu kübizm ve konstrüksiyon eğiliminde birleşmişlerdir. Daha sonraları Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Halil Dikmen, Salih Urallı, Eşref Üren, Arif Kaptan, Hakkı Anıl, gibi isimler D gruba katılmışlardır. 1940'lı yıllarda D grubuna karşı bir tavırla Yeniler Grubu sanatçının yaşadığı toplumun gerçeklerini yapıtlarında yansıtmayı gerektiğini savunur. 1950'li yıllarda ise akademiye karşı bir tavırla özgün ve soyut resmi savunan Tavanarası Ressamı kurulmuştur. Bu dönemde yurt dışına gönderilen ve Türkiye'deki akademik yapıyı oluşturan ressamıların, Avrupa'daki ressamı ve ekolleri yalnızca kopyalamaktan öteye gitmedikleri ileri sürülür. Çağdaş Türk resmi geç başlayan bu gelişimleri doğrultusunda genelde Avrupa resmini geriden izlemiştir (Tolun, [14.11.2011]).

Resimlerarası alışverişler ise ancak eğitim amaçlı yapılabilmiş, estetik bir tutuma dönüşmemiştir. Türk ressamı her ne kadar Avrupa resminden öykünseler bile aşırma (intihal) suçlamaları endişesi ile ressamlar arasında genelde bu tür bir alışveriş tercih edilmemiş, her sanatçı kendisine bir biçem belirleyerek onun üzerinden yapıtlar üretmiştir. Son dönemlerde ise Türk resim sanatı her türlü teknik ve bilgi gelişimine açık duruma gelmiştir.

Çalışmanın bu bölümde bir önceki bölüme koşut olarak resimlerarasılığa ait yöntemleri ayrıntılı incelemeye girmeden yalnızca resimlerarasılık olgusuna benzeşen, Türk resminde yer alan bazı örneklerle yer verilmektedir.

Yeniler Grubu'nun savunucularından Hilmi Ziya Ülke'nin 1942'de yayımladığı *Resim ve Cemiyet* adlı kitabında Eugène Delacroix'nin *İnkılab Rehberlik Eden Hürriyet*'i ile Zeki Faik İzer'in *İnkılap*'ı, Moreau'nun *Teyyareciler*'i ile Nurullah Berk'in *Teyyareciler*'ini karşılaştırarak bunların kopya olduklarını dolaylı olarak ima etmiştir. Sonraları Tavanarası Ressamları, bastıkları *İlk Sergimiz* adlı broşürde bu konuyu yeniden gündeme getirmişler ve D Grubu sanatçılarını açıkça hedef alarak çıkaracakları bir broşürde Avrupalı sanatçılardan kopya edilmiş sayısız resmi, asıllarıyla birlikte yayınlayacaklarını belirtmişlerdir (Yaman, 1993).



Resim 78.: Luc-Albert Moreau “Le Raid aérien”,
1914



Resim 78.: Nurullah Berk “Teyyareciler”,



Resim 78.: Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, 1830



Resim 79.: Zeki Faik İzer, İnkılap Yolunda, 1933

Konu o tarihte basını oldukça oyalamış ve Vatan Gazetesi, Nuri İyem'in "Tavanarası" adı verilen atölyesinde Tavanarası Ressamları ile görüşmüştür. Bu görüşmede Nuri İyem, söz konusu resimlerin etkilenme değil kopya olduklarını vurgulamış; Akademi'ye karşı hoşnutsuzluklarını belirtmiştir (Yaman, 1993).

O gün için böyle yorumlanan bu tür alışverişlere daha eski tarihli bir örnek verilecek olunursa; uzun süre İstanbul'un Fethi denilince akla gelen Fetih tablolarının Fausto Zonaro'nun kendi tasarımının olduğu düşünülüyordu. Ancak Sanat eleştirmeni Ömer Faruk Şerifoğlu, *1453 Kültür ve Sanat Dergisi* için hazırladığı makalede, Esliha-i Atika (Eski Silahlar) Müzesi Komisyonu'nda Zonaro ile birlikte görev yapan ressam Hüsnü Tengüz'ün, hatıratında şunların yazdığını açıklar: "*Bir gün Hoca Ali Rıza ve Ahmet Ziya ile Zonaro'nun Beşiktaş'ta, Akaretler'de oturduğu daireye gittik. Biz içeriye girdiğimiz zaman Fatih'in Dolmabahçe'den gemileri karaya çekişinin tablosunu yapıyordu. Bu tablonun orijinali rahmetli Hasan Rıza Bey'indir. Zonaro yağlıboya ile yapmakta olduğu tabloda Fatih'in bindiği atın resmiyle meşguldü. Bu tablo gibi aslı Askeri Müze'de bulunan Fatih'in Büyük Topları Edirne'den İstanbul'a Nakli adlı tablosu da Hasan Rıza'nındır ve Zonaro tarafından kopya edilmiştir*" (Hürriyet, 2011).



Resim 80.: Hasan Rıza, İstanbul'un Fethi, 1898



Resim 81.: Fausto Zonaro, Fatih Sultan Mehmed'in Topkapı'dan İstanbul'a Girişi, 1903

Ayrıca Şerifoğlu, Zonaro'nun da hatıratında bu tabloları yaparken Bahriye (Deniz) Müzesi'nden aldığı tablolardan yararlandığını söylediğini belirtir. Zaten Zonaro o sürece ilişkin *Abdülhamid'in Hükümdarlığında Yirmi Yıl* adıyla kitaplaştırdığı hatıralarında da şunları yazmıştır: “Canlandırmam gereken dönem için eski baskılarda güvenilir izler aramak üzere İstanbul Müzesi Kütüphanesi'ne gitmem gerekti” (Skylife, 2011).



Resim 82.: Hasan Rıza, İstanbul'un Kuşatılmasında Fatih Sultan Mehmed'in Gemilerin Karadan Yürütülmesine Nezareti, 1989



Resim 83.: Fausto Zonaro, İstanbul'un Kuşatılmasında Fatih Sultan Mehmed'in Gemilerin Karadan Yürütülmesine Nezareti, 1908

Görüldüğü üzere saray ressamlarımızdan olan Fausto Zonaro'nun her iki resmi de ressam Hasan Rıza Bey'den alıntılanmıştır. Ayrıca, tıpkı Hasan Rıza Bey'in yaptığı gibi resimlere kendi portresini yeniçeri olarak gizlemiştir. Zonaro'nun resmi birebir kopyalaması ve kaynağını gizli tutarak, kendine mal etmesinden dolayı, alıntıdan daha çok aşırımdan söz etmek gerekir.

Türk resim tarihinin belki de en önemli yapıtlarında biri olan Osman Hamdi Bey'in *Kaplumbağa Terbiyecisi* adlı resmi de bir başkasının yapıtından yola çıkılarak yapılmıştır.



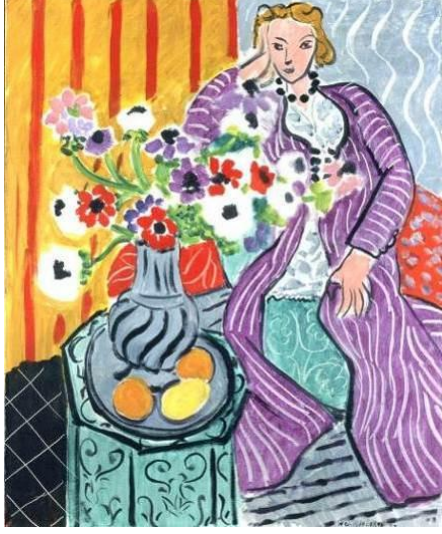
Resim 84.: Charmeur de tortues, Tour du Monde Dergisi, Gravür, 1869



Resim 85.: Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi, I. versiyonu, 1906

1869'da Tour du Monde isimli dergide yayınlanan “Charmeur de tortues” isimli gravür Osman Hamdi Bey'in *Kaplumbağa Terbiyecisi* ile hem başlık hem türsel hem de kullanılan figürler bakımından neredeyse aynıdır. Osman Hamdi Bey bu resmi bir başkasının yapıtından yola çıkarak yorumlar ve kendi biçemi ile yenidenresmeder, kendi resmini böyle bir işlemle yenidenüretmiş; sonradan kendi özgün yapıtının ikinci bir versiyonunu yapmıştır.

Çağdaş Türk ressamlarından Mustafa Ayaz'ın resimlerinde de Henri Matisse'in izlerine rastlamak olasıdır. Matisse'in *Purple Robe and Anemones*'unda olduğu gibi Ayaz'ın resminde de türsel ve biçimsel anıştırmalar görülmektedir: her iki resim de üzerinde vazunun içinde çiçek olan bir masanın sağında oturan bir kadın izleğini konu edinir.



Resim 86.: Henri Matisse, Purple Robe and Anemones, 1937



Resim 87.: Mustafa Ayaz, isimsiz, 1999

Mustafa Ayaz'da Matisse'in renkleri de gözlemlenir; canlı maviler, kırmızılar, pembeler vd. Matisse'in yapıtlarına benzer bir başka resmi ise *Dansçılar*'dır. Bu resim Matisse'in son dönemlerde rahatsızlığından dolayı yaptığı kolajları anımsatır; dans edenler biçimsel olarak deforme edilmiş, rengarenk figürlere yer verilmiştir.



Resim 88.: Henri Matisse, Jazz Icarus, 1943-47



Resim 89.: Mustafa Ayaz, Dansçılar, 2005

Resul Aytemür'ün *Beyoğlu'nda* adlı resmi 1925 yılında Otto Dix'in resmettiği *Three Prostitutes On The Street* yapıtı ile benzeşmektedir. Figürlerin sayısı, cinsiyetleri ve konumları uyumludur, ayrıca Otto Dix'in resmindeki uzamsal parçalanmalar Aytemür'ün resminde de gözlemlenir.



Resim 90.: Otto Dix, Three Prostitutes on The Street, 1925



Resim 91.: Resul Aytemür, Beyoğlu'nda, 2002

Türk resim sanatı ayrıntılı olarak incelendiği zaman hem ressamların kendi içlerinde hem de yurt dışındaki ressamlar ile alışverişlerinin gözlemlendiği buradaki örneklerin dışında çok sayıda yapıta ulaşmak olasıdır.

Şimdiye kadar Avrupa'dan ve Türkiye'den örneklere yer verilen çalışmada Herman Braun-Vega ve resimleri temel alındığından ikinci aşamada onun resimleri üzerinden giderek resimlerarasılığın değişik görünümleri üzerinde biraz daha fazla duracağız.

II. BÖLÜM

2. HERMAN BRAUN-VEGA VE RESİM ESTETİĞİ

2.1 Herman Braun-Vega

1933 yılında Peru'nun Lima kentinde dünyaya gelen Herman Braun-Vega kırk yıl önce göç ettiği Paris'te yaşamaktadır. Sanatçının resim ile tanışması küçük yaşlarda babasının Rönesans sanatçılarından XX. yüzyıl sanatçılarına gelinceye değin evlerinin duvarına astığı röprodüksiyonlar ile gerçekleşir. Herman Braun-Vega'nın yatak odasının yanında Matisse'in *Interior with a young girl*'ü asılıdır.



Resim 92.: Henri Matisse, Interior with a young girl (reading girl), 1905

Bu resmin renklerinin bolluğu ve keskinliği, resimdeki kaotik grafik yapı önceleri Herman Braun-Vega'yı öfkelenendirir. Oysa bir gün aynı resim için gazeteci ve yazar dostu Fernando Carvallo'ya şok yaşadığını, resimde bulduğu ışıktan büyüldüğünü söyler. “*Sanıyorum o gün ressam oldum*” der. Babasının onayıyla Lima'daki Güzel Sanatlar Okulu'nda, bir duvar resmi ustası olan Carlos Quispez Asin'in derslerini izlemeye başlar. Sanatçı yeni öğrencisinin yeteneğini hemen anlar, ona bir gün şunları söyler: “*Elin düşünceden daha çabuk, oysa elin düşüncenin peşinden gitmeli, düşünce elinin değil*”. Quispez Asin'in dersleri onda derin izler bırakır. Resimini çizmeye başlamadan önce imgesinde yapacağı resmin kurgusunu tamamen oluşturur, bu içsel görselliği oluşturduktan sonra resme başlar: Ne plan yapar, ne taslaklar çizer (Gac, 2009).

1951 yılında Lima'dan ayrılan Braun-Vega Paris'e ağabeyinin yanına gelir. Kaldığı oteldeki diğer ressamlarla tanışması ve otelin Louvre Müzesi'ne yakın olması önemlidir. Sürekli olarak orayı gezmeye gider, gelecekte benimseyeceği resimlerarası yönteminin temel kaynağı olan klasik sanatçıların yapıtlarını izler. Klasisizmin temel geleneksel yapıcı unsurlarından birisinin resimlerarası bakış olduğunu böylelikle kavrar (Gac, 2009).

Braun-Vega 1968 yılında Barselona'da açılan Picasso Müzesi'nde Picasso'nun Velázquez'in *Las Meninas*'ı konusunda yaptığı varyasyonları görür. Paris'e döndüğünde Picasso'nun yaptığı gibi kendisi de söz konusu resmin varyasyonlarını yapmaya koyulur. İki buçuk ayda Velázquez'in yapıtının tam 63 versiyonunu çizer. Bu girişimi resimlerarasılık tekniğın başlangıcı olur. Artık durmadan onu geliştirmek çabası içerisine girer. Ancak çabası yalnızca biçimsel bir gelişim ile sınırlı kalmaz. Braun-Vega resimlerarasılığı dizgeli bir biçimde kullanarak resmin kendinde bir amaç olmakla kalmayıp, düşünceyi aktarma, resimlerarasılığın ise gerçek bir tanıma, bilme yolu olduğunu düşünür. Herman Braun-Vega; *“Günümüzde sanatçılar aşırı bir biçimde bilgiyi bir kenara bırakıp içgüdülerine yaslanıyorlar. Biçemlerini güçlendirmeye ve anlatımda olabildiğince serbestliğe ulaşmaya çalışıyorlar. İçgüdü kazanılmaz, içgüdü her bireyin duyularının algılama olasılıklarının bir işlevidir. Bilmekten koparmaya çalışmak onu cılızlaştırmakla eşdeğer kılmaktır. Bilme deneyimlerimizde ilerleyip yol aldıkça içgüdümüzü keskin kılar ve onu kusursuzlaştırır. Kuşkusuz derin bilgiden sakınmak gerekir, çünkü derin bilgi içgüdümüzü gerçekten de baskı altına alabilir. Sanatta, diğer öteki disiplinlerde, yaratı ve buluş için en uygun an içgüdümüzün bilgimizin sınırlarıyla kontak kurduğu, bilgisizliğimizin başladığı andır”* der (Gac, 2009).

Ona göre sanatın aynı zamanda eğitsel bir işlevi olmalıdır. Uyguladığı resimlerarasılık yöntemi ile Braun-Vega'nın resimleri çocukların sanat eğitiminde başvurulan temel kaynaklardan birisi durumuna gelmiştir. Yapıtlarını görmeye gelenler arasında yüzlerce çocuğın ve yetişkinin bulunması boşuna değildir. Braun-Vega genç sanatçı adaylarıyla bir araya gelip resimleri, sanata bakışı ve günümüz resminin getirileri konusunda sıklıkla söyleşiler yapar. 1980'li yıllardan başlayarak resimleri olgunluk sınavlarında, sanat tarihi derslerinde, okul kitaplarında temel başvuru kaynaklarından birisi olur. 1994 yılında sanat eğitiminin nasıl yapılması

gerektiği sorgulanırken Fransa Milli Eğitim, Kültür, Yükseköğretim Bakanlığı ile Gençlik ve Spor Bakanlığı arasında imzalanan bir anlaşma uyarınca yapıtlarının sanat eğitiminde temel alınması kararlaştırılmıştır: Orleans-Tours Üniversitesi Rektörü; *“Sanatın ve kültürün herkesçe ulaşılabilir olması için Braun-Vega'nın yapıtları bu noktaya dikkat çekmek adına en gözle görülür göstergelerden birisidir. Kendine özgü görüşüyle, bir başka anakaradan gelen Braun-Vega'nın resimleri kendi kültürel mirasımızı, göndermelerimizi, söylemlerimizi iyi yansıtmaktadır. Bu anlamda resimleri bize kendi görüntülerimizi sunmakta ve kendi kimliğimiz konusunda düşünmeye zorlamaktadır. Onun sanatı aynı zamanda ötekini anlamak için bir çağrıdır. Sanat ve kültür düzensizliğin egemen olduğu yerde uyumu yerleştiren bir bilgi taşıyıcısıdır. Malraux'nun anlatımıyla, sanat bir karşı yazgıdır.”* diye konuşur. Sorbon Üniversitesinde yapıtları üzerine gerçekleştirilen bir yuvarlak masa toplantısında Brezilya'dan, Amerika Birleşik Devletleri'nden, İtalya'dan, Fransa'dan, Arjantin'den, Romanya'dan, İspanya'dan gelen sanat tarihçileri, üniversite hocalarınca resme bakışı, kullandığı resimlerarasılık yöntemi enine boyuna tartışılır (Gac, 2009).

İspanya'da ise 1988 ve 1991 yılları arasında Kültür Bakanı olan yazar Jorge Semprun farklı kültürler, ırklar ve anakaralar arasında bir bağ kuran Herman Braun-Vega'nın yapıtlarının önemini kavrar. 1992 yılında Madrid'de Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde adına sergi düzenlenir. Resimlerarasılık Goya'nın gravürleri *Los horrores de la guerra* ve Picasso'nun *Guernica*'sı aracılığıyla sürer. Jorge Semprun buna değinir: *“Bu bürokratik, askeri, baskıcı İspanyol geleneğinden geriye ne kalmıştır? Bu resimlerde kalan ve hepimizin paylaştığı bir şeyler var. Birden bire aynı düzeye geliyoruz, çünkü Goya'dan alıntılanan bu kişiler, Napoleon'a karşı yapılan bağımsızlık savaşından çıkıp gelen bu sahneler Latin-Amerika bağlamında yeniden buluşuyorlar, ortak yanımız bu işte.”* Onun yapıtlarında sanat ve eğitim gibi sanat ve siyaset de birbirinden ayrılmaz. Braun-Vega resimlerinde Latin-Amerika'nın 20. yüzyılın ikinci yarısında yaşadığı acıları da sorgular. Braun-Vega hep güncelin içerisinde olmayı bilmiştir. Kısacası o bir insanseverdir, yaşam felsefesini bu anlayış üzerine kurmuştur, yapıtlarının gerisine bu temel anlamı gizlemiştir. Bu amaçla yapıtları pek çok ülkede sergilenmiştir: Sanatçı Peru dışında İsviçre, Amerika Birleşik Devletleri, Belçika, Fransa'nın pek çok kenti, Hollanda, İtalya, Brezilya,

Arjantin, İspanya, Danimarka, İsrail, Almanya, Venezüela, Meksika, Norveç, Küba, Kolombiya, Finlandiya gibi ülkelerde kişisel sergiler açmış, bienallere katılmıştır. (Gac, 2009).

Herman Braun-Vega farklı yapıları, konuları ve kültürleri biraraya getirerek uzam ve zaman boyutu ile oynar ve temalarını olağanüstü bir canlılıkla üretir. Kendi tablolarının diyalektiği içinde yakaladığı bu resimsel anlatımın alt yapısında hep bir teori vardır (Gac, 2009).

2.2 Latin Amerika ve Peru Resmi

Latin Amerikan sanatı, indigenismo (yerlilik) ile Avrupa modernizminin buluştuğu bir noktada gelişmiştir. Modernizmin siyasal mücadelelerde sanatçıyı özgürleştirici yönü Meksika'daki Muralism (duvar resmi) geleneğinde kendini gösterir. Diego Rivera, Orozco, Jose Clemente, David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot, Juan O'Gorman ve Pablo O'Higgins gibi isimlerin temsil ettiği muralist hareketinde yerli kültürlerine özgü üsluplar ve güncel politik temalar ile Avrupa modernizminin sunduğu estetik olanaklar birleşir. Hareketin temsilcileri, Avrupa'da veya Kuzey Amerika'dan edindikleri modern sanat verileri ile kendi sanatlarını biraraya getirmişlerdir. Muralist sanatçıların özellikle kamu binalarının duvarlarına yaptıkları dev resimler halka mal olarak toplumsal mirasın bir parçası durumuna gelmiştir. Muralist hareketin yanında, Latin Amerika'da başka özgün sanatçılarda kendini göstermektedir: Meksika'dan Frida Kahlo, Remedios Varo, Hermenegildo Bustos, Antonio Ruiz, Alberto Gironello, Leonora Carrington, Nahum B. Zenil; Arjantinden Raquel Forner, Octavio Blasi, Antonio Berni; Küba'dan Amelia Pelaez, Raul Martinez, Wifredo Lam; Kolombiya'dan Fernando Botero, Antonio Caro, diğer birçok isimle birlikte anılmaktadır. Latin Amerikan sanatçıları karma bir çeşitlilik ve çok-renklilik görünümü ardında, öz olarak modern, yaşadıkları coğrafyayla barışık ve güncel toplumsal olaylara duyarlı olma yönleri temel özellikleridir (Akman, 2006).

Latin Amerika Sanatçıları, özgür iradeleriyle Avrupa'nın sunduğu ileri anlatım yöntemlerini kullanmanın yanı sıra yerel köklerine ait çoğul renkleri de korumuşlardır. Sanatçılar küreselleşmeyi bir probleminden çok sanatsal üretim için bir olanak durumuna çevirmişlerdir. Ayrıca Latin Amerika'daki ülkeler arasında büyük

oranda İspanyolca konuşuluyor olması, ortak bir dilin varlığı sanatçılara yapıtlarını tartışma, anlatma ve anlama olanağı sunmaktadır. Bu da karşılıklı yoğun bir sanatsal ve entelektüel alışverişi doğurmaktadır. Edward Lucie-Smith'in de belirttiği gibi, Latin Amerikan Sanatı, Avrupa kültürünün yerli kültürleri ve Afrika'dan göç yoluyla gelen gelenekler ile kaynaştığı bir atmosferde var olmuştur. İspanyolların yerli kültürlerini büyük oranda tahrip etmiş olmasına karşın 20. yüzyıl Latin Amerikan sanatının, Aztek, Maya ve İnka uygarlıklarından gelen unsurlar ile Avrupa resim ve heykel sanatının modern yapısının bir araya getirildiği görülmektedir. Ancak bu konuda Arjantin ve çevresindeki güney ülkeleri istisnai bir tutum sergiler. Bu ülkelerde güçlü bir yerli etkisi bulunmadığı için sanat akımlarının daha Avrupai olduğu söylenebilir. Meksika, Guatemala ve Peru gibi ülkelerde ise, oluşturulan sentezde yerli uygarlıklarının izleri daha belirgindir. Küba ve Brezilya gibi, siyah toplulukların olduğu ülkelerdeki plastik sanatlarda ise Afrika etkisi daha baskındır (Akman, 2006). Herman Braun-Vega'nın senkretik resim anlayışı Latin-Amerika ortamında izlerini bulduğumuz, burada kısaca özetlediğimiz böyle bir bakış açısını sürdürür. Bununla da kalmaz Avrupa Kıtası'nda, özellikle Fransa'da tartışılan postmodern sanatın estetik düzlemdeki özelliklerinden olan metinlerarası bakışı bir resimlerarasılık görünümünde dönüştürerek Latin-Amerikan sanatının senkretik ortamıyla buluşturur. Çoksesli yapılanmanın kapısını böyle bir tutumla aralamış olur.

2.3. Herman Braun-Vega'nın Resimlerinde Resimlerarasılık

Anımsatıldığı gibi, postmodern koşullarda her sanatsal alanın diğerleriyle alışveriş içerisinde olduğu savlanır. Bu belirleyici sava göre artık disiplinlerarası sınırlar ortadan kalkmış, farklı alanlara özgü verilerin paylaşımı ve aktarımı gündeme gelmiştir. Buna göre postmodern olarak nitelendirilen koşullarda, sanatsal bağlamda ortaya çıkan uygulamaları yakından izleyen ve kendi resimlerinde uygulamaya sokan sanatçılardan biri Latin-Amerikan kültürüyle yoğrulmuş olan, bu kültürün verilerini batı sanatının başyapıtlarıyla buluşturan Perulu sanatçı Herman Braun-Vega'dır. Braun-Vega tam bir resimlerarasılık sanatçısı olarak tanımlanabilir.

Değindiği üzere, resimlerarasılığın doğasında bir ayrışıklık özelliği bulunduğu göre ayrışık olma durumunun alıntısallık, göndergesellik, söyleşim, palempsest vb. özellikleri kapsadığını göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Söz

konusu özellikler postmodern olarak adlandırılan tüm sanatsal yapıtlar yanında Herman Braun-Vega'nın resimlerinin de temel bir özelliğidir. Ayrıca resim sanat tarihi resimlerarası alışverişlerini somutlaştıran çok sayıda örnekle doludur. Birinci bölümde verilen örneklerde de görüleceği üzere uygulama çok eskilere dayanmaktadır, metinlerarasılığın kuramsal ve kavramsal bir tanımlama yapılması 1960'lı yıllarda gerçekleşmiştir. Resimlerarasılık ise son birkaç yıldır kullanılagelen bir kavram olmuştur. Herman Braun-Vega kuramsal alanda beliren yeni kavramlara ve yaklaşımlara oldukça duyarlı bir sanatçıdır. Resimlerinde uygulamaya soktuğu senkretik yapılanma bu özelliğini yeterince gözler önüne sermektedir. O denli ki Herman Braun-Vega resimlerarasılığı temel bir estetik seçim durumuna getirmiştir.

“Resimlerarasılık adı verilen uygulama, Herman Braun-Vega'nın resim estetiğini belirleyen değişmez ve temel yapısal özelliktir” tezinden yola çıkarsak sanatçının resimlerinin anlaşılması için iki odak noktası ortaya çıkmaktadır; birincisi resimlerarasılık ikincisi ise resimlerin yapısıdır. Her iki özellik kuşkusuz birbirini tamamlamakta, belirlemektedir. Resimlerarasılık kavramının dar anlamda ele alındığında bir resmin diğer bir resimden aldığı unsurları dönüştürerek kullanıma sokması işlemini belirttiğini, dönüştürme işleminin iki biçimde: gösteren düzleminde ve gösterilen düzleminde gerçekleştirildiğini söylemiştik. Resimlerarasılık söyleşim özelliğine sahip bir işlem olduğuna göre gösteren düzleminde bir başkasının yapıtıdan alınan unsurlar biçimsel olarak dönüştürülür.

Buna göre çalışmanın bu aşamasında Herman Braun-Vega'nın resimlerindeki biçimsel dönüşümlerin neler olduklarını saptamaya çalışacağız. Her biçimsel dönüşüm içeriksel dönüşümü de beraberinde getirdiğine göre resimlerin içeriksel dönüşümlerini de belirlemek gerekmektedir. Resimlerin yapı ve anlam katmanındaki dönüşümleri belirlenerek bir resimlerarasılık ve onun çağrıştırdığı ayrışıklık özelliği gözlemlenir. Buna göre çalışmada kaynak resim (ana-resim) ile yeni yapıt (alt-resim) arasındaki ilişkiyi, hem gösteren hem de gösterilen düzleminde çözümleyeceğiz. Biçimsel ve anlamsal dönüşümlerin hangi bakımlardan gerçekleştirildiğini göstermek adına, bazı yapıtların üzerinde biraz daha fazla duracağız. Herman Braun-Vega'nın resimlerinin anlamı belirleyen biçimsel düzenleri saptarken sanatçının resimlerinin dikey ve yatay resimlerarası okuması yapılmıştır: Dikey okumada öncelikle sanatçının alıntı yaptığı resamlara göre yapıtları artsüremsel olarak

gruplandırılmıştır. Herman Braun-Vega sanat tarihinin pek çok önemli ressamından yararlanmıştır, çalışmada sanatçının yapıtlarında izleri, varlıkları en açık bir biçimde gözlemlenen üç ressam belirlenmiştir. Bir grupta çoğul alıntı yaptığı resimlerden oluşturularak dört ayrı inceleme grubu oluşturulmuştur. Gruplardaki resimler artsüremsel olarak, yani tarih sırasına göre dizilerek hem kendi içinde incelenmiş hem de tarihsel ardılıkları göz önünde bulundurularak gelişim ve değişim aşamaları belirlenmiştir. Daha sonra yatay okumada grupların içerisinde Braun-Vega'nın resimlerinin birbirleriyle olan ilişkileri belirlenmiştir. Böylece ressamın yapıtlarındaki ortak değişmezler ve özgüllükleri saptanmıştır.

2.4. Herman Braun-Vega'nın Resimlerinin Dikey Okuması

Herman Braun-Vega'nın resim yaşamı boyunca en çok başvurduğu yöntem sanat tarihini başyapıtlarını yenidenresmetmek olmuştur. Braun-Vega klasik sanatçıların ortaya koyduğu yapıtlardan kendince basmakalıplaşmış değerde olan görsel bir depo oluşturmuştur; bu yolla kendisine sanki sürekli gönderme yapacağı, başvuracağı resimsel bir kaynakça belirlemiştir. Bu kaynakçada yer alan sanatçılar ve yapıtlar arasından en çok Velázquez, Ingres, Goya, Picasso, Poussion gibi sanatçılardan ve yapıtlarından yararlanır. Sanatçının resimlerinin dikey okuması için belirlenen sanatçılar arasından yenidenresmetmeyi en fazla kullanıma soktuğu ve başköşeye oturttuğu Velázquez, Manet ve Ingres seçilmiştir. Braun-Vega'nın sıklıkla başvurduğu birden fazla sanatçıların resmine kattığı karma/çoğul gruplardan seçilen resimleri çözümlenecektir.

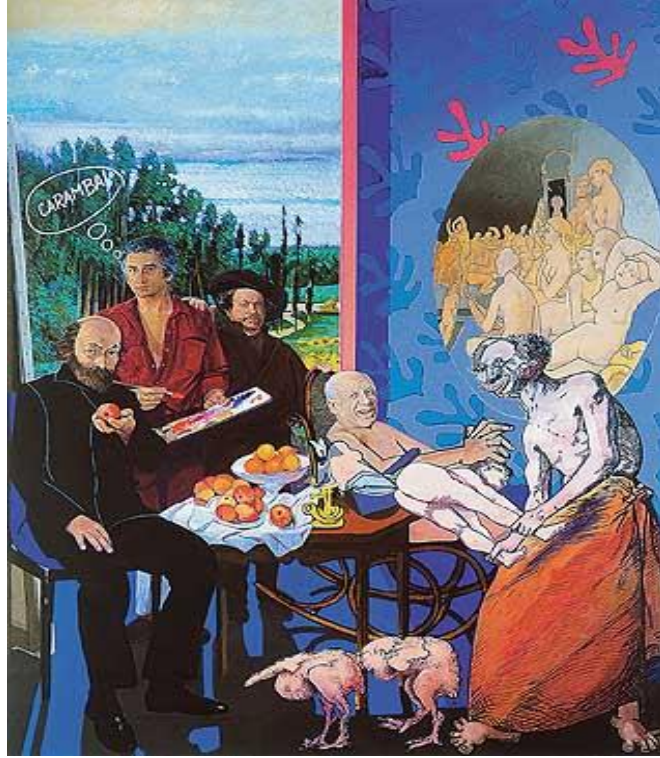
2.4.1. Karma Ressamlara Başvurulan Resimler

Bu bölümde birden fazla ressamdan yararlanarak ürettiği resimleri arasından *Caramba!*, *Un Charnier de plus...*, *Double éclairage sur Occident* adlı resimleri incelemek üzere seçilmiştir. Artsüremsel olarak sıralanan bu üç resmin biçimsel ve anlamsal katmanları incelenmiş, sonunda ise gruptaki resimlerin zaman içerisindeki gelişimleri özetlenmiştir.

2.4.1.1. *Caramba!*

Herman Braun-Vega'nın birden çok sanatçıya göndermede bulunduğu bu resim sanki sanatçının estetik tutumunu bir çırpıda özetler durumdadır. Sanatçı 1983 tarihli *Caramba!* adlı yapıtta atalarım dediği pek çok usta ile söyleşi içerisindedir.

Rembrandt, Goya, Ingres, Cézanne, Matisse, Picasso bu resimde bir araya gelir. Üstelik Braun-Vega'nın kendisi de bu söyleşiye katılır ve hayranlık duyduğu ustalar ile buluşmanın coşkusu ile “*caramba!*” (vay canına!) diye bağırır. Bu “*sözcük Victor Hugo'nun babasının anısına yazdığı bir şiirden (Après la bataille) yaptığı bir alıntıdır*” (Aktulum, 2011:88). Sanatçı çizgi roman türüne benzer konuşma balonu kullanarak akademizmi bu resim aracılığıyla alaya alır; pop art'a yakın bir duruşla ikon karşıtı bir tutum içerisine de girer (Aktulum, 2011:92).



Resim 93.: Herman Braun-Vega, Caramba! 1983

Herman Braun-Vega kendi öz-portresini betimlediği bölümü Velázquez'in *Las Meninas*'ından alıntılanmıştır. Bir tuvalin arkasında sergilediği duruş; elindeki boya paleti ve fırçayı tutuş biçimi Velázquez'in kendi resmindeki duruşu ile neredeyse aynıdır.



Resim 94.: Velázquez,
Las Meninas, detay



Resim 95.: Herman Braun-
Vega, Caramba, detay



Resim 96.: Rembrandt, öz-portresi,
1660

Bu bölümde göze çarpan biçimsel dönüşümler öncelikli olarak; Velázquez'in yerine geçerek kimliğe bağlı olan fiziksel dönüşümlerdir. Her iki yapıtta da döneme uygun giyim tarzları kendini göstermektedir. Ayrıca gönderge yapıtta tuval daha ön plandadır, *Caramba!*'da ise daha az alanı kaplar; ressamı tuval değil Cézanne'in bedeni gizler. Gönderge yapıtın plastik yapısı ile karşılaştırıldığında Velázquez'in boya kullanımına benzer bir titizlik ve gerçeklikle etüt edilmiştir, her ikisinin yüzünde sağ taraftan gelen bir ışık yansımalarının etkisi görünür. Ancak iki resim arasında renk ilişkisi ve açık koyu değerlerin dağılımı farklılaşmaktadır: Braun-Vega'nın resminde Velázquez'in resminin aksine daha sıcak ve ışıklı renkleri kullanılmıştır.

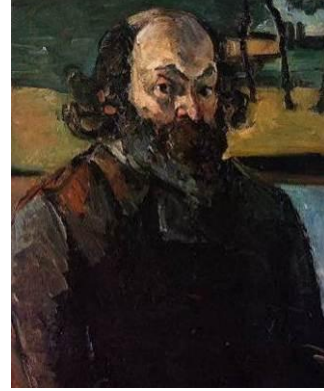
Hemen arkada yer alan, elini Braun-Vega'nın omzuna dayamış olan figür ise Rembrandt'dır; sanki yeni durumu desteklercesine bir duruş sergiler. Rembrandt'ın figürü biçimsel ve biçimsel anlamda fazla bir değişikliğe uğratılmamıştır. Genel olarak resmin bu bölümünü biçemden uzaklaşmadan yeni bir anlama dahil edildiği için pastiş kullanımına uygun düşmektedir.

Rembrandt'ın yanında sandalyede Picasso oturmaktadır. Bu görüntüyü Braun-Vega Picasso'nun fotoğrafından alıntılamıştır. Göstergelerarası bir tutumla ayrı bir sanat biçimi olan fotoğrafı kendine özgü yöntemiyle resmine katmıştır.

Resimde öz-portresi olan bir başka usta sanatçı ise Cézanne'dır: “*elinde izleyiciye bir elma uzatmaktadır (yasak meyveye örtük bir göndermedir bu*” (Aktulum, 2011:88).



Resim 97.: “Pablo Picasso in the center of his studio, La Californie, 19578



Resim 98.: Cézanne, Öz-Portresi, 1875

Braun-Vega bu resmin bazı bölümlerini ressamların portrelerini değerlendirmeye ayırmıştır. “*Sanatçı resimlerinde yüzleri göstermeyi sever*” (Aktulum, 2011:88). Bu yolla onlara hem saygısını iletir hem de iletisini aktaracağı referans noktası olarak kullanır.



Resim 99.: Goya, Los Caprichos, ‘Sopla’, 1796



Resim 100.: Goya, ‘Ya van desplumados’, 20 nolu gravür, 1799

8 Fotoğraf: David Doglas Duncan (Duncan, t.y.).

Ön planda Goya'nın bir gravürü olan *Sopla Caprichos*'dan bir figür alıntılanmıştır, figürde biçimsel olarak Picasso'nun biçemi taklit edilerek yüz ve ayaklar deforme edilmiştir. Plastik düzlemde ise renk ve tarama biçiminde konturlar eklenmiştir. Figür elindeki çocuk ile mumu söndürmek uğraşındadır. Belli ki var olan yapıya zarar vermek amacındadır. Zaten figürün kırmızı eteğinin üzerine belli belirsiz gizlenmiş *'I love the neutron bomb'* (Nötron bombasını seviyorum) yazısı bunu desteklemektedir.

Goya'dan yapılan bir başka alıntı ise yerde dolaşan insan başlı tavuklardır. Goya karma yapıları sever; *"Y a van desplumados"* adlı gravüründen alıntılanan bu unsurlar orijinal resimde de insanlar tarafından defedilmek istercesine süpürge ile kovalanmaktadır. İnsanlar böyle bir yapıya karşıdır, bu nedenle temizlemeye, yok etmeye çalışırlar (Braun-Vega, 2010).

Anlam düzeyinde Goya'nın yaşadığı dönemin İspanyol toplumunun batıl inançlarını, ahlaksızlığını ve bilgisizliğini eleştirdiği gravür serisine benzer biçimde, Braun-Vega da kendi döneminin toplumunun yapısını bozan egemen güçleri eleştirir. İlk bakışta figürlerin alaycı deformeleri parodi kullanımını anımsatsa da alt anlamında alay etmekten çok eleştirel bir yapı bulunmaktadır. Bu da pastiş yöntemini daha geçerli kılmaktadır.



Resim 101.: Henri Matisse, The Sheaf, 1953



Resim 102.: Ingres, The Turkish Bath, 1863

Resmin arka planında yer alan duvarda iki ressama gönderme yapılmaktadır, burada açık göndermeler söz konusudur. Duvarın kaplı olduğu mavi renk üzerine kullanılan motifler Matisse'e aittir; kendisinin de sıklıkla öz-gönderme olarak kullandığı bir unsurdur. Duvar da asılı bir resim olarak karşımıza çıkan betimleme

ise Ingres'in *The Turkish Bath* adlı yapıtıdır. *The Turkish Bath* biçimsel olarak yalınlaştırılmış, ayrıntılar yok edilmiştir. Plastiği daha yüzeyseldir; gönderge yapıttaki gibi doygun boya yüklemesi yapılmamış, daha taslak biçiminde etüt edilmiştir. Renklerin soft geçişi yerine birkaç plandan oluşan yakın renk değerleri kullanılmıştır. Renk geçişleriyle üç boyutlu etkisi kazandırmak yerine yalnızca ana hatları ortaya çıkaracak sert konturlar eklenmiştir. Matisse'de biçimsel anlamda teknik bir öykünme söz konusuysen, Ingres'te her ne kadar kurgu ve figürler aynen alınsa da, kaynak resme oranla daha modern bir dönüştürüm sağlanmıştır.



Resim 103.: Cézanne, The Poplar Trees, 1879



Resim 104.: Picasso, Enamel Saucepan, 1945



Resim 105.: Cézanne, Apples and Oranges, 1899

Dış mekana açılan, zeminden güçlü bir ışığın geçişini sağlayan arkadaki açıklıktan görülen manzara Cézanne'ın *The Poplar Trees* adlı resmidir. Cézanne'ın resminin yönü tam tersi yönde döndürülmüş, ancak teknik ve biçimde uç değişikliklere gidilmemiştir. Yalnızca Braun-Vega'nın kullandığı renkler daha canlı durmaktadırlar.

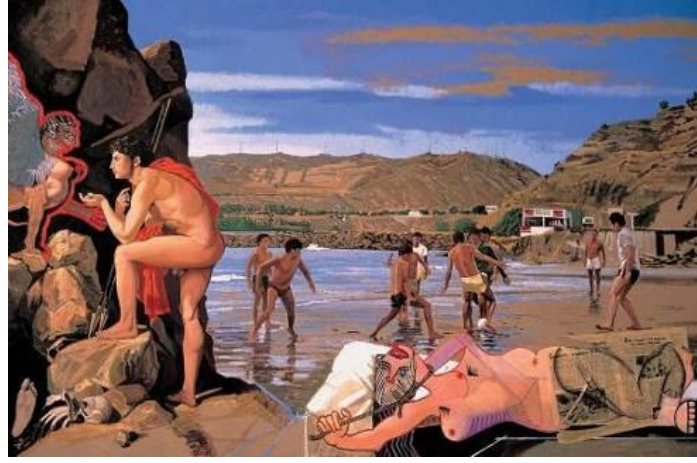
Resmin ortasında, masanın üzerinde ise Picasso'nun "*Enamel Saucepan*" adlı çalışması ve Cézanne'ın "*Apples and Oranges*"'ından bir kesit bir araya getirilmiştir. Kaynak resimdeki şamdan ve sos tenceresi alıntılanmış biçim ve teknikte değişime gidilmemiş, yalnızca renkleri değiştirilmiştir. Bu alıntılarda da pastiş özellikleri göze çarpmaktadır.

Bu resim karma yapıyı (*métissage*), bireşimselliği resim sanatının temel niteliklerinden birisi durumuna getiren Herman Braun-Vega'nın resim estetiğinin bir özeti gibidir. Braun-Vega *Caramba!*'da hem ustalarına hayranlığını ve saygısını dile getirir, resimsel kaynakları konusunda temel ipuçları verir, hem de göndergeleri aracılığıyla güncel bir bildiri vermeye uğraşır: bilgilendiren; güzellik yaratan sanatın ışığını söndürmekle tehdit eden şeye: Canavarlar üreten ve insanı insanla yok etmeye

çalışan, egemen olma saplantısındaki siyasetin çıkmazlarına karşı öfkesini dile getirir (Aktulum, 2011:89).

2.4.1.2. *Un Charnier de plus...*

Herman Braun-Vega'nın *Un Charnier de plus...* (Bir toplu mezarlık daha) adlı resminde Pablo Picasso'ya göndermeler ve Jean-Auguste-Dominique Ingres'den alıntılar bulunmaktadır.



Resim 106.: Herman Braun-Vega, *Un Charnier de plus...*, 1984

1984 yılında yapılan bu resmin genel mekan tasarısı ile Pablo Picasso'nun *Three Bathers, Juan-les-Pins* adlı resmi karşılaştırıldığında örtük gönderme olasılığı yüksektir. Çünkü Picasso'nun resminde benzer bir biçimde, deniz kenarı ve kumsal izleği görölmektedir, ancak iki resim arasındaki benzerlik bu kadar değildir; her iki resmin de ufuk çizgisi neredeyse kadrajın ortasından geçmektedir; sol tarafı kaplayan bir kayalık ve geri planda dağ görüntüsü bulunmaktadır. Ayrıca resimlerdeki kahverengi ve tonları ile mavi değerlerin kapladıkları alanların konumları neredeyse uyuşmaktadır.



Resim 107.: Pablo Picasso, Three Bathers, Juan-les-Pins, 1920

Picasso'nun resminde yerde uzanan kadın figürü Braun-Vega'nın resminde sağ köşeye yaslanmış ve Picasso'nun kübist dönemini anıstıran bir tutum ile biçimsel olarak dönüştürülmüştür. Kadın kendini bir ipe boğazından asmaktadır: Bu kadın figürü Sofokles'in yazdığı bir Antik Yunan tragedyası olan *Antigone*'da yer alan Oidipus'un oğlu olduğunu bilmeden evlenen Jacoste (Iokeste)'dur.

Braun-Vega yerde yatan Jacoste figürünün özellikle yüzünde Picasso, *Nude on a Beach* resmindeki yapı bozuma benzer bir dönüştürüm süreci uygulamıştır.



Resim 108.: Pablo Picasso, Nude on a Beach, 1929

Sol tarafta ise Ingres'den alıntılanan Oidipus Sfenks'i sorguya çekmektedir; Picasso'dan alıntılanan Jacoste figürünün bacakları arasında tuttuğu gazetelerdeki haberlere aldırmamaktadır. Arka bölümde ise futbol oynayan bir grup adam (asker ya da gerilla olabilir) bulunmaktadır (Braun-Vega, 1979-2006).



Resim 109.: Jean-Auguste-Dominique Ingres, Oedipus and the Sphinx 1808

Ingres'in *Oedipus ve Sphinx*'i daha güçlü bir ışıkla bezenmiştir. Renkler daha canlıdır. Braun-Vega ise Oedipus'un etrafını şiddetli kırmızı konturla çevrelemiştir. Ayrıca yüzünde Picasso'nun biçimine uygun bir yapı bozuma gitmiştir. Aynı kırmızılar yerde yatan Jacoste'un üzerinde birkaç leke olarak görünüp kaybolmaktadır, en son kırmızı lekeler arkada yer alan barakanın üzerinde İspanyolca *Restaurante Yocasta*⁹ yazan levhada görünür.

Antik Yunan tragedyasından esinlenen Ingres ve Picasso aracılığıyla kendi biçemi ile oluşturduğu resminde trajik öykülerin kahramanlarını günümüzün Latin Amerika'sında sömürge düzeninin ortaya çıkardığı başka bir tragedya ile buluşturmuştur.

2.4.1.3. Double éclairage sur Occident

Herman Braun-Vega, *Double éclairage sur Occident*'da Velázquez'in *Las Meninas*'nı yenidenresmetmiştir. Resimde ayrıca Picasso ve Francis Bacon'a göndermeler ve alıntılar yer almaktadır.

Bu yapıtta Braun-Vega, *Las Meninas*'ın kurgusuna eş bir kurgu düzenler. Velázquez'in de *Las Meninas*'ı bir başkasının yapıtından yola çıkarak yenidenresmettiğini anımsatalım: "İtalyan ressam Mantegna tarafından 1474'de

⁹ "Joceste Restoran" anlamındadır.

Mantua'da Castello Camari Degli Sposi'de yer alan freskler arasında görülen Mantua Dükası Gonzaga ve Ailesi'ni gösteren freskte Las Meninas'a benzer biçim ve içerik ile soylu idareci bir aileyi betimler” (Köse ve Kodal, 2011).



Resim 110.: Herman Braun-Vega, Double éclairage sur Occident (Velázquez et Picasso), 1987

Braun-Vega gönderge resimde öz-portresine yer veren Velázquez'in yerine çıplak Latin Amerikan yerlisi iki erkek figürü koyar; her iki figür de tuvale gönderge resimdekinden daha yakın bir uzaklıkta dururlar. Velázquez'in yerine geçen figürün duruşu ve bakışı asıyla benzeşir, ancak kraliyet nişanını göğsünde taşıyan saray ressamı Velázquez'in aksine üzerinde sosyal statüsünü belli edecek kıyafeti yoktur. Zaten resmin ön planında konuşlanmış Braun-Vega'ya ait hiçbir figürün üzerinde kıyafet bulunmamaktadır. Resimde yer alan tüm giyimli kişiler diğer ressamlardan alıntıladığı figürlerdir.



Resim 111.: Velázquez, Las Meninas, 1656

Velázquez'in *Las Meninas*'ındaki temel figür kralın küçük kızı Infanta Margarita Tereza, Braun-Vega'nın resminde biçimsel dönüşüme uğramamıştır, yalnızca daha tuşlu bir boyama tarzı kullanılmıştır. Onun solundaki seyirciye bakan Dona Isabel De Velasco yeni resimde yer almazken sağında "*insanın maddi olgusundan sıyrılarak ruhsal yücelişi simgeleyen*" (Emmens, 1961:66) toprak kap içinde su uzatan Dona Maria Agustina Sarmiento çıplak bir yerli kadına dönüşmüş ve su yerine çiğ et uzatmaktadır. Braun-Vega et imgesini resimlerinde sıklıkla kullanır, ancak bunu çoğunlukla eleştirel bir tutumla şiddete ve acıya gönderme yapmak için kullanır.

Burada anlamsal bir dönüşüm söz konusudur: İlk resimde olduğu gibi sarayda hizmet etmek "onuru"na sahip (!) nedime yerini, egemen güçlere hizmet etmek zorunda bırakılan melez bir kadına bırakır. Özellikle son yüzyılda sömürgeye dayalı insanların sistem içinde eritilmesine bir eleştiridir diyebiliriz (Braun-Vega'nın İspanyollar ve Portekizlilerce, son olarak da Amerikalılarca yağmalanan bir coğrafyadan geldiğini bir kez daha anımsatmalıyız). Yine köpeğin üzerine ayağını koyan cücenin yerini sırtını izleyiciye dönmüş yerli bir kız çocuğu alır. Diğer kadın cüce Mari Barbola aynı durgunluğu içinde izleyici ile göz temasındadır. "*Saray cücelerinin arkasındaki Infanta ve nedimelerinin gözetmeni Dona Narcela De Ulloa ve yanındaki tahminen Don Diego Ruiz De Azcona*" (Beksaç, 2004) Braun-Vega'nın

resminde yer almazlar. Ön tarafta oturan köpek kralın varlığının simgesi iken Braun-Vega resminde yer alan köpek imgelerini farklı bir amaç için kullanılır: Arka kapı içinde bulunan Kraliyet duvar halısı atölyesi şefi Don Jose Nieto Velázquez'in yerine de bir köpek betimlenmiştir. Sanatçı köpekler aracılığıyla dönemin siyasal sistemine eleştiri ve göndermede bulunur. Aynada görülen Kral IV. Felipe ve Kraliçe Maria Anna' yerine "Papa II. Jean-Paul görülür. Papa'nın dizinin üstünde Klaus Barbie'nin (eski bir Nazi subayı) bir resminin yer aldığı bir gazete (Libération) bulunmaktadır. Papa ise Nazi döneminde bir siyasetçi, sonra da Birleşmiş Milletler Genel Sekreteri olan Kurt Waldheim'ı kabul etmektedir" (Aktulum, 2011:84). Burada Papa'ya kötü imgesi yükleyen Bacon'a gönderme yapar. Braun-Vega resmini kendine özgü resim tekniğini kullanarak betimlese de bazı figürlerin tekniğini kaynaklarından öykünmüştür. Ancak her iki resimde de egemen olan plastik unsur ışık ile örülmüştür. Tablonun sağ kanadından süzülen ve sol kanada doğru eriyen bir ışık egemendir. Resimlerde ışığın ifade biçimleri farklılaşsa da iki resimde de aynı güzergâhı izlemektedir (Köse ve Kodal, 2011).



Resim 112.: Alexandros of Antioch, "Milo Venüsü", M.Ö.130-100



Resim 113.: Braun-Vega, Venüs, detay

Merdivenlere açılan bölmenin duvarında asılı tabloda *Milo Venüsü*'nü izleyen, soytarı kıyafetleri giymiş Picasso ve onun resimlerinde sıkça kullandığı lambası görülmektedir; Braun-Vega lamba için şöyle demektedir: "Bu lamba önemlidir: çünkü Picasso herhangi bir dine inanmıyordu ama yine de içinde bir İspanyolluk var. Yukarıdaki lamba bir göz gibidir bu. Katolik inançta yukarıdaki tanrı bir gözdür. Resmin gerisinde tanrı bakıyor ve her şeyi görüyor. Klasik dönemdeki ve barok dönemdeki tanrısal ışığa bir gönderme var. Birbirimizden farklı

düşünürken kullandığımız sözcüklerdeki kelimeler gibi aynı kelimeler bunlar” (Braun-Vega, 2010).

Ressam Diego Velázquez resminde simgesel yapılar kullanarak kralı ve egemenliğini yüceltmıştır, ancak dolaylı olarak Kral’dan asalet nişanı talebini de resme gizlemiştir. Herman Braun-Vega’nın resminde ise;

Velázquez’in yapıtına zamansal (Birinci Dünya Savaşı) ve uzamsal (Fransa ve Almanya) bir gönderme yapılmaktadır. Tarihsel ve toplumsal olaylar çarpıcı biçimde işlenmiştir. İzleyici resimsel sahneye katılıp kişilerle doğrudan bir konuşma yapmaya çağrılır; karşımızda duranlar sanki bir tiyatro oyunundaki oyuncularlardır. Resimdeki figürlerden birisi olan saraylı çocuk saray elbisesiyle, güneş tenli (sanki güneş simgesi) sarışın diğer çocuk çıplak bir biçimde, ressam ve çevresindekiler, çıplak kadınlar ve erkekler hepsi birden Latin-Amerika’nın güzelliğinin bir yansıması olurlar; Yeni Dünya’nın mutluluk habercisi geleceğine gönderirler. Sahnenin önüne çıkan tüm kişiler karma bir yapının, yaşama biçiminin simgesi olurlar (Aktulum, 2011:84).

O da resmine yer yer sisteme ilişkin yergisini gizler: Infanta’ya uzatılan et parçasında, köpek figürlerinde ya da Bacon göndermelerinden bunu anlayabilmekteyiz.

2.4.2. Édouard Manet’ye Gönderme Yapan Resimler

Bu bölümde Herman Braun-Vega’nın Édouard Manet’den yola çıkarak yenidenresmettiği resimlerden *Double éclairage sur Occident, ... dite la Brésilienne, le Déjeuner in Central Park (Manet)* üzerinde durulacaktır. Artsüremsel olarak sıralanan bu üç resmin biçimsel ve anlamsal katmanları incelenmiş, sonunda gruptaki resimlerin zaman içerisindeki gelişimleri özetlenmiştir.

2.4.2.1. Double éclairage sur Occident

Birinci bölümde örneklendirildiği üzere Édouard Manet’nin *Luncheon on the Grass*’ı resmetmesinin ardından günümüze kadar pek çok kez yenidenresmedilmiş, alıntılanmış ya da ona göndermeler yapılmıştır. Biri çıplak diğeri yarı çıplak iki kadının ve giyimlerinden soylu kesime ait olduğu anlaşılan iki erkeğin yer aldığı bu resimle 1863’teki *Paris Salonu*’nun yıllık sergisine başvuran Manet’nin çalışması (Walther vd., 2002:491) jüri tarafından diğer 3.000’den fazla yapıtla birlikte reddedilmiştir. Bunu üzerine İmparator III. Napolyon’un emriyle “*Reddedilenler Salonu*” açılmış ve tablo orada sergilenmiştir (White, 1999:160-162).



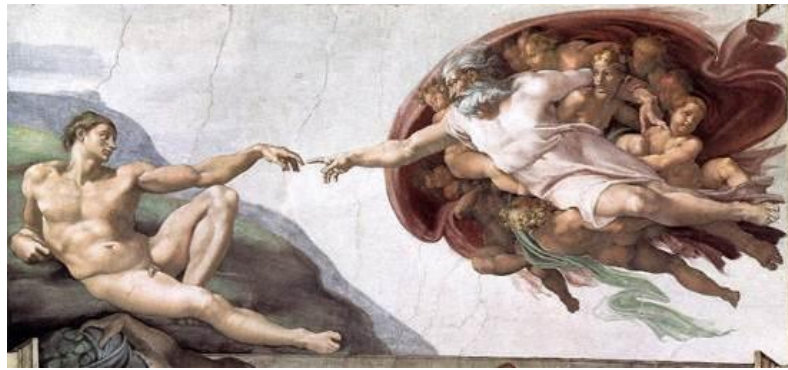
Resim 114.: Édouard Manet, Lucehon on the grass, 1862

Daha önce belirtildiği üzere Manet'nin tablosu, “*İtalyan Rönesans ustalarına göndermeler içermektedir*” (Walther vd., 2002:491). İçerdiği tarihi göndermelere karşın modern bir üslupla çalışılması resmi izleyiciler ve eleştirmenler, çağdaş giyimli iki erkekle çimenlerin üzerinde oturmuş “*çıplak bir kadının*” betimlemesi olarak algılayarak müstehcen bulmuşlardır (Brombert, 1997:131). Üstelik o güne kadar yalnızca tanrısal bir durum içinde sergilenen çıplaklık normal bir kadına devredilmiştir ve bu kadının doğrudan izleyicinin gözüne şehvetle bakması ahlaksızlık olarak değerlendirilmiştir. Yarattığı sansasyona karşın tablo tuşlu fırça darbeleri, farklı ışık gölge kullanımı, renk seçimi, çıplak modelin izleyicinin gözlerinin içine doğrudan bakması ve bir hikâye anlatmaması nedeniyle modern resmin başlangıcı olarak kabul edilmiştir (Acton, 2004:29). Bu nedenle bu tablo resim sanat tarihinde ayrı bir yer edinmiş ve diğer sanatçıların da oldukça dikkatini çekmiştir.



Resim 115.: Herman Braun-Vega, Fin d'un déjeuner sur l'herbe, 1983

Lucheon on the grass'ı yenidenresmeden ressamların arasında Herman Braun-Vega da bulunmaktadır. Manet'nin yapıtında modelliğini Victorine Meurent'in yaptığı çıplak kadının yerini Braun-Vega'nın resminde melez bir çıplak kadın figürü almıştır. Asıl yapıtta olduğu gibi izleyiciye bakmaz; başını ters yöne çevirmiştir. Soylu erkekle ilgilenmektedir; ona doğru elini uzatır. Manet'in resmindeki erkekle aynı pozisyonda uzanmıştır; bu sahne İtalyan Rönesans ressamı Michelangelo'nun *Âdem'in Yaratılışı*'nı anımsatır. Tanrı'nın ilk insan olan Âdem'e yaşam üflemesi gibi sanki şehirlinin sömürgelerine yaşam bahşetmesi beklenmektedir.



Resim 116.: Michelangelo, The Creation of Adam, 1508-1512

Edouard Manet'in resmindeki piknik sepetinin yerine Fransız sömürgesi olan Guadeloupe'den getirilmiş iki kasa ve meyveler görünür; kadın piknik için değil ürünlerini sergilemek için orada bulunmaktadır. Ayrıca resmin sağ köşesinde ekmek

ve poşeti durmaktadır ki poşetin üzerinde “*pain de campagne*” yazmaktadır. Gönderge resimde arka planda yer alan yarı giyinik yıkanan diğer kadının yerine olasılıkla ailesi olan çocuk ve yetişkin bir erkek bulunur. Aile tüm doğallığı ile resim içinde dolaşır. Gönderge yapıttaki akarsu kurumuştur, yalnızca cılız bir su akmaktadır. Genç erkek çocuğunu bu su ile yıkamaya çalışmaktadır. Kadının parmağında ve kolunda parlayan takıları vardır. Braun-Vega’nın figürlerinin duruşları Manet’nin figürleri ile benzerdir ancak biraz daha grafiksel çizilmiştir. Sanatçı özellikle eski ile yeni ayrışık yapıları bir araya getirir (Braun-Vega, 2010). Şehirli erkek çizgi roman türüne yakın grafiksel bir yapı sergiler. Manet’in resmini ışık ve renk bakımından daha parçalı bir betimlemeyle sunar: ışıkları figürlerin üzerinde belirgin planlara ayırır. Renkler daha canlıdır. İzleyici fırça tuşlarını daha fazla hisseder. Manet belli bir kesimin tekelinde olan değer ve kuralların dışına çıkarak bireysel değerlerini ve kıstaslarını ortaya koymuş, dönemin toplumsal norm belirleyicilerini eleştirmiştir. Herman Braun-Vega ise resminde zamanın pragmatist yaklaşımla toplumlara müdahale eden, onları deforme eden politik ve siyasal çıkar ilişkilerine karşı çıkar.

2.4.2.2. ... dite la Brésilienne

Herman Braun-Vega’nın 1984 yılında yapmış olduğu “... dite la Brésilienne” adlı resmine Manet’in “l’Olympia” adlı yapıtı kaynaklık etmiştir. Manet de 1863 yılında tamamladığı bu resmi Girgione’nun *Uyuyan Venüs* ve Tiziano’nun *Urbino’lu Venüs* adlı yapıtlarını yeni bir düzlemde ve anlamda yeniden üretmiştir (Aktulum, 2011:52).

Manet’in *Kırda Öğle Yemeği* resmine benzer biçimde yine büyük eleştiriler alan bu resimde hayat kadını olduğu düşünülen yatağa uzanmış çıplak bir kadın betimlenmiştir (Jones ve Stephenson, 1999:102). Hemen yanında elinde bir buket çiçekle zenci hizmetçisi ve siyah bir kedi bulunmaktadır. Manet, çağın klasik tablolarının aksine hiçbir gönderme içermeyen gerçek bir çıplak çizmiştir (Farthing ve Doğanay, 2007:417) ki bu nedenle çokça eleştirilmiştir.



Resim 117.: Manet, l'Olympia, 1863

Herman Braun-Vega Manet'in *l'Olympia*'sını ve hizmetçisini alıntılıyarak yeni bir uzama ve zamana yerleştirmiştir. Ressam asıl resimde sol tarafta yer alan duvara benzer bir yapının önüne yerleştirdiği figürlerin arkasında 1984 yılının şehir yaşamından bir bölümü betimlemiştir.



Resim 118.: Herman Braun-Vega, ... dite la Brésilienne, 1984

Manet resminde kumaşlar, yatak, yastıklar ve l'Olympia'nın cinsel organını kapatan elinde olduğu gibi bazı unsurları oldukça gerçeği ve titizlikle etüt etmiştir. Ancak özellikle Olympia'yı ayrıntılardan arındırmıştır. Işık neredeyse tüm bedenini

eşit şiddetle aydınlatır ve solgun bir hava yaratır. Kompozisyonda çok belirgin bir açık-koyu karşıtlığı vardır. Ressam Olympia'yı egemen kılmak için fonda koyu değerler kullanır. Hatta “*Manet'nin siyahi bir zenci ve kedi kullanmasının sebebi de bu renge ihtiyaç duyuyor olmasıydı*” (Bazin, 1980:24). Herman Braun-Vega ise biçimsel olarak olduğu gibi alıntılacağı bu iki figürü soft renk geçişleri ile etüt etmek yerine daha koyu değerleri ve sert geçişleri yeğler. Özellikle Olympia'nın vücudunda konturlar kullanır. Braun-Vega Manet'ye benzer bir karşıtlık ilişkisi (sıklık-seyreklilik) kullanır: Fona yerleştirdiği pek çok insana, binaların vd. yarattığı karmaşaya karşın Olympia aralarından sıyrılır ve kurgunun merkezine yerleşir.

On dokuzuncu yüzyıl Paris'inde burjuvazinin yükselişi ile cinsel bir devrim yaşanıyor (Brombert, 1997:138). Manet, çıplak bir Venüs'ün ideal fantezisi yerine çağdaş bir yosmanın tüketilebilir bedenini çizerek modern bir gerçekçilik anlayışı sergiledi (Pooke ve Newall, 2007:150). Hayat kadınlığı da burjuva toplumu için hassas bir konuydu. Olympia para özlemini ve sınıf ayrımının yarattığı gerginliği canlandırıyor (Edelman, 1995:26). Aynı gerginliği Herman Braun-Vega da kendi resminde, postmodern toplumun içerisine dâhil ettiği Olympia'yı ilgiyle, aynı zamanda ötekileştiren bakışlarla izleyen erkek figürü ile yaratmıştır. Ayrıca arka planda onu görmezlikten gelircesine yanından geçip giden; yaşamın hızlı akışı içerisinde sürüklenen toplumun bireyleri bu oluşuma destek vermektedir. Bu yeni durumda Olympia'nın izleyiciyi utandıran bakışları artık biraz kaygılı biraz da mahcup bir hal alır. Aynı endişe hizmetçide de gözlemlenir.

2.4.2.3. *Le Déjeuner in Central Park*

Herman Braun-Vega 1999 yılında tekrar Manet'in “*Lucheon on the grass*” resmine döner. *Le Déjeuner in Central Park* adlı resmi Manet'nin resmi ile türsel bir ilişki kurar; yani izleksel olarak aynı yapıya; piknik izleği çevresinde resmini kurgular.



Resim 119.: Herman Braun-Vega, Le Déjeuner in Central Park, 1999

Çıplak kadın Manet'nin resminden olduğu gibi alıntılanmıştır ve yeniden izleyiciye bakmaktadır. Ayrıca kadının şapkası da olduğu gibi alıntılanmış, ancak konumu değiştirilmiştir: Sırtı dönük ikinci çıplak kadının arkasında durmaktadır. Alıntılanan kadın figürünün çevresine çok sayıda insan ve hayvan, müzik aletleri gibi yeni unsurlar eklenmiştir. Ayrıca gönderge resme koştur olarak üç kişi yerde oturmaktadır. Ancak iki erkek yerine biri çıplak iki kadın görülmektedir. Braun-Vega'nın resminde ağaçlar daha seyrek ancak Manet'de olduğu gibi uzamda tuvalin bir tarafında daha ağırlıklı olmak üzere sağlı sollu yerleştirilmiştir. Böylelikle uzamsal yapıda koştuluklar kurulmuştur. Geri planda Manet'nin resminden farklı olarak su ya da yıkanan kadın izleği yerine şehir silüeti ve figürler yer almaktadır. Gönderge resimdeki çıplak kadının yanında oturan erkek ile Braun-Vega'nın resminde ayakta duran erkeğin bakış açıları uyumludur. Piknik sepeti, ekmek, şarap, küçük meyvelerin yerini karpuz almıştır. 19. yüzyılın figürü 20. yüzyılın unsurları ile birleştirilmiştir: Müzik aletleri, binalar giyim en belirgin olanlarıdır. Burada sanatçının amacı 20. yüzyılda biçimsel anlamda ön plana çıkan unsurların hepsini bir resimde buluşturmadır.

Plastik olarak değerlendirildiğinde, Herman Braun-Vega'nın gönderge resme göre yeşilin daha canlı tonları ve mavi rengi kullandığı görülmektedir. Manet'de gözlemlenen sarı-yeşiller kapladığı alanı ve değeri düşülerek geri planda toprak yol üzerinde kullanılmıştır. İzleyiciye bakan kadın aynı plastik yapı ile etüt edilmiştir,

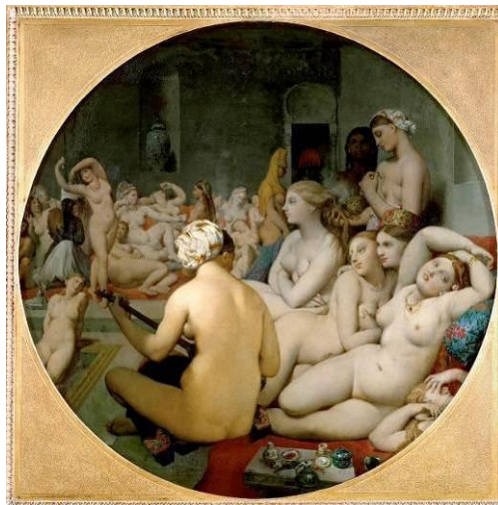
ancak uzam ile oluşturduğu açık koyu karşıtlığı aynı değildir; Braun-Vega çevresine daha uyumlu tonlar seçmiştir. Böylece Manet’de kadın doğrudan ilgiyi üzerinde toplarken yeni resimde ilgiyi yanındaki figürler ile paylaşma eğilimindedir.

Anlam düzleminde ise; gönderge resimde çıplak kadın toplumun belirlediği normların dışında bir tutum sergilediği için yadsınacağını bilmektedir ve bunu istercesine bir bakış atmaktadır. Bir başka deyişle, ilk yapıtta bir şey öyküleme kaygısı yoktur; aksine tepki doğurmayı amaçlar ve bunun için gerekli malzemeyi dönemin duyarlı olduğu yapılar üzerinden yapar; ressamın amacı var olan süreçteki yapıyı yermektir. Ancak Herman Braun-Vega’ya göre günümüzün çok kültürlü, çok sesli, çok katmanlı dokuya sahip toplum yapısı içerisinde pek çok renk barındırabilmekte ve hiç biri birbirini yadsımamaktadır. Çünkü herkes en az karşıdaki kadar farklıdır. Bu farklılıklara karşın bir araya gelip ortak bir bütünün parçası olabilmektedirler. Hatta 100 yıl öncesinin yüzü bile onların arasında yabancı durmamaktadır. New York’taki *Central Park* böyle bir karma yapının simgesel uzamıdır. Ressam gerçekte dilediği; olması gerekeni betimlemiştir.

2.4.3. Jean Auguste Dominique Ingres’e Gönderme Yapan Resimler

2.4.3.1. *Le Bain à Barranco*

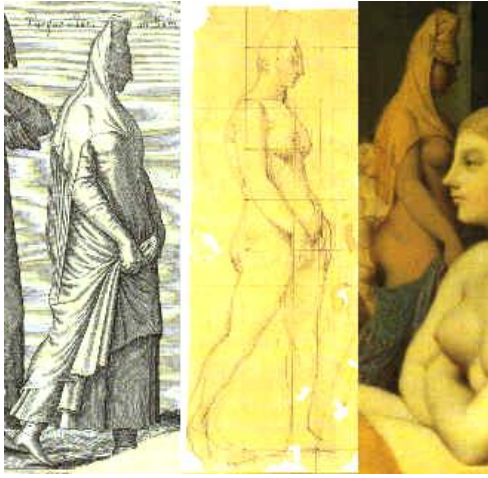
Herman Braun-Vega’nın *Le Bain à Barranco*’sunda neoklasiklerden ve orientalist akımın temsilcilerinden biri olan Ingres’in en tanınmış eserlerinden biri olan *The Turkish Bath* adlı resminden alıntılanan iki figür yer almaktadır. Ingres’in 1863 yılında yapmış olduğu bu yapıtta bir Türk hamamı betimlenir.



Resim 120.: Ingres, The Turkish Bath, 1863

Kadınlara düşkünlüğü ile bilinen Ingres'in ilgisini doğunun gizemli dünyasındaki kadınlar çeker. Ancak Ingres ne doğuya ne de Osmanlı topraklarına hiç gitmemiştir. Bu resminin ve odalık resimlerinin tasarısını Türkiye Büyükelçisinin eşi Mary Wortley Montagu'nun mektuplarından yararlanarak yapmıştır (Carswell, 1996:47)

Sanatçı bu resminde model kullanmamış; kendi çalışmalarından, kitaplardaki resimlerinden ya da gravürlerden alıntıladığı figürler aracılığıyla kurgusunu oluşturmuştur.



Resim 121.: Ingres'in gönderge resim kaynaklarına örnek



Resim 122.: The Valpincon Bather, 1808

The Valpincon Bather isimli yapıtındaki kadın figürü resmin ön tarafına yerleştirilmiş ve diğer kadınlardan daha canlı ve sıcak renklerle bezenerek etkisi arttırılmıştır. Hemen yanında uzanan ve bize bakan kadının yüzündeki ve dudaklarındaki ayırt edilmesi güç ayrıntılar izleyiciyi bir anda resmin içine çeker. *Türk Hamamı* çoklu figür gruplarından oluşmaktadır, grupların ve figürlerin birbiriyle ilişkisi yoktur, ancak yan yana geldiklerinde anlam kazanırlar (Grimme, 2007:85,86). Herman Braun-Vega da bu yapıdan etkilenerek birbirleriyle ilişkili olmayan figür grupları kullanmıştır. Ön planda *Le Bain à Barranco*'da Perulu şişman bir kadın, Lima yakınlarındaki Barranco ilçesindeki bir plajda Ingres'in *la Baigneuse* adlı çalışmasında banyo yapan kadınla sohbet etmektedir" (Aktulum, 2011:85). Yine *Türk Hamamı* resminden alıntıladığı figür yalnız başına izleyiciye bakmaktadır. Arkada yer alan kadın ve çocuklar ise birbirleriyle bağlantısı olmadan

gezinmektedirler. Ancak resmin bütününde anlam kazanırlar. Sanki birbirleri ile ilişkileri varmış gibi birlikte hareket ederler.



Resim 123.: Herman Braun-Vega, Le Bain à Barranco, 1984

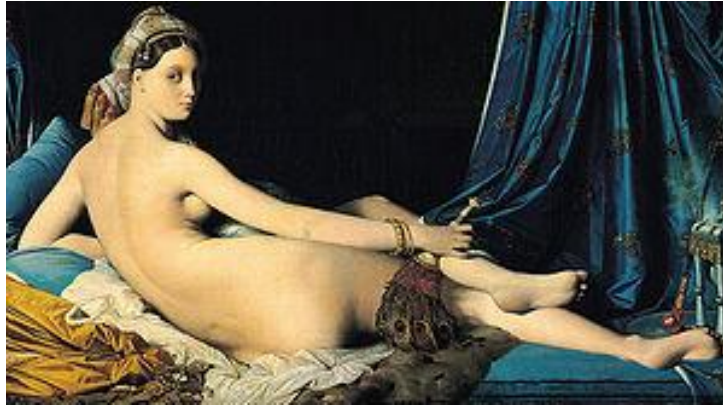
Resimde mekân hilelerinden hoşlanmayan Ingres ölçülü renk kullanımından ve desenin gücünden beslenir: *Turkish Bath*'de figürler birbirine çok yakın tonlar ile renklendirilirken Herman Braun-Vega figürlerin üzerinde daha sert ışık-gölge oyunları kullanmış, ayrıca soft ışıkla aydınlanan soluk tonlar yerine daha lekesel bloklar ve antik toprak tonları eklemiştir. Braun-Vega resmin genelinde soğuk mavi ve yeşil değerler kullanmıştır, yer yer (tabela, eşarp, tişört gibi) sıcak kırmızılar tuvalin içerisinde gezmektedirler. Mekân kurgusu *Un Charnier de plus...* adlı resmine benzer bir yapıdadır; genel konusuna bakıldığında kendi resminden türsel bir alıntı yapmıştır. Yani deniz kenarında eğlenen insanlar izleğini yeniden ele almıştır. Ayrıca figürlerin ve kullanılan tekniğin çoğulluğu ile karma bir yapı oluşturmuştur.

2.4.3.2. Pourquoi pas eux?



Resim 124.: Herman Braun-Vega, Pourquoi pas eux?, 1985

1985 yılında yapılmış olan *Pourquoi pas eux?* adlı resimde Ingres'in *The Great Odalique*'sından alıntılanmış kadın figürü yer almaktadır. Doğu mistizmi içerisindeki kadın imgelerine sıklıkla resimlerinde yer veren Ingres'in bu resminde cariyenin uzuvlarını kasıtlı bir şekilde uzatmıştır (Hautefeuille, 2004:16).



Resim 125.: Ingres, The Great Odalique, 1814

Braun-Vega durgun ama şehvetli duruşu ile ünlü olan bu figürü hem plastik anlamda hem biçimsel anlamda olduğu gibi aktarmıştır. Ancak kolaj mantığına uygun biçimde resme kesip yapıştırılan cariyenin aslında farklı olarak üzerinde parçalanmış keskin ışıklar görünür. Resmin diğer figürleri de benzer bir plastikle etüt edilmiştir. Ancak mekân daha tuşlu ve canlı renklerle betimlenmiştir. Ingres'in farklı biçimleri bir araya getirmesi, klasik şekli romantik temayla birleştirmesine (Benjamin, 2000:754-755) benzer bir biçimde Herman Braun-Vega da farklı biçimleri ve biçimleri birleştirmiştir.

Braun-Vega'nın resminde Ingres'in resmettiği kadının etrafında melez çocuklar oynamaktadır, hatta bu çocuklardan üçü cariye ile yakından ilgilenmektedirler. Çocuklardan ikisi cariyenin baktığı açı ile izleyiciye bakmaktadır. Sanatçının Fransızca "Pourquoi pas eux?" olan resminin ismi "Neden onlar olmasın?" anlamındadır. Farklı dönemlere ait, farklı kültürlerin figürlerinin bir araya geldiği bu resimde her kesimin aynı düzey ve düzlemde yer alması gerektiğine dair örtük bir gönderme yapılmaktadır.

2.4.3.3. *Le Bain à Cantolao. 8,7 = Rideau d'après Ingres*

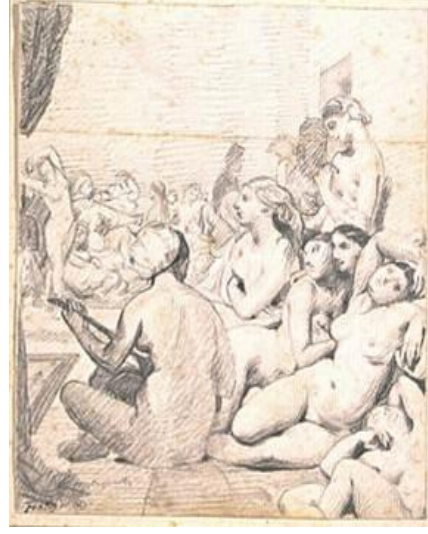


Resim 126.: Herman Braun-Vega, *Le Bain à Cantolao. 8,7 = Rideau d'après Ingres*, 1999

Le Bain à Cantolao. 8,7 = Rideau d'après Ingres adlı resminde Herman Braun-Vega bir kez daha Ingres'in *Türk Hamamı*'ndan alıntılar yapar. Resimde Ingres'den alıntılanan kesitler biçimsel ve plastik olarak değiştirilmiştir. Neoklasik biçimde etüt edilen figürler Braun-Vega'nın resminde karakalem ile yapılmış taslak desenler biçiminde karşımıza çıkar. Ingres'in *The Turkish Bath*'i yapmadan önceki taslaklarını anımsatır.



Resim 127.: Ingres, The Valpinçon Bather, 1808



Resim 128.: Ingres, Taslaklar; Paris; Musée du Louvre, département des Arts graphiques

Kompozisyonda Ingres'in alıntıları dışında kendi resimlerinden yaptığı öz-alıntılar görünür; 1983 yılında yaptığı *Fin d'un déjeuner sur l'herbe* adlı resimden alıntılacağı figür herhangi bir biçimsel ya da plastik dönüşüme uğratılmamıştır, yalnızca tuval içindeki yönü değiştirilmiştir.



Resim 129.: Herman Braun-Vega, Fin d'un déjeuner sur l'herbe, Detay, 1983

Sanatçı yeni resminde anlam düzeyinde kendi deyişiyile şunları sorgulamıştır: Ingres'in *Türk Hamamı*'nda yer alan çıplakların aralarında herhangi bir iletişim yoktur; resmin ayrıntılarına iyi baktığın zaman her biri başka yere bakıyor, birbirleriyle alışveriş gerçekleşmez. Oysa bir Türk hamamında erkekler/kadınlar birbirleriyle konuşur ama o resimde konuşmuyor, kişilerarasında bir uzaklık bir uzaklık var (Braun-Vega, 2010). Braun-Vega resminde bu uzaklığı kaldırmak

istercesine farklı zamanların çıplak figürlerini bir araya getirmiştir; kırdaki öğle yemeğinden alıntılıdığı figür Ingres'in *The Valpincon Bather* resminden alıntılıdığı figüre doğru işaret etmektedir. Ancak bu figürler aynı uzamda yer almalarına karşın plastik olarak farklılıkları ile aralarındaki iletişim bir noktadan sonra sınırlandırılmıştır.

2.4.3. Jean Auguste Dominique Ingres'e Gönderme Yapan Resimler

2.4.3.1. *La La e...*

“Braun-Vega'nın Avrupa'ya, İspanya'ya yaptığı yolculuklar, araştırmaları, eğitimi; Barcelona'da gördüğü Picasso'nun yaptığı *Las Meninas*'ın biçimleri resme bakışını, resim tekniğini etkilemiştir (Aktulum, 2011:85). O da özellikle Velázquez'in resimleri üzerinde çalışmıştır. Bu çalışmalarından birisi de “La La e... (Velázquez)” adlı resmidir. Bu çalışmasında Velázquez'in *Papa Innocent X*'nin portresini alıntılamıştır.



Resim 130.: Herman Braun-Vega, *La La e...*, 1984 **Resim 131.:** Velázquez, *Papa Innocent X*, 1650

Papa'nın ana resimdeki delici bakışları ve asık yüzü kişiye biraz da şiddet yanlısı bir hava katmaktadır. Velázquez'in oldukça gerçekçi olan etüdü ve papanın kırmızı (şiddeti simgeleyen) saten kıyafetini ön plana çıkaran keskin parlıklar, sıcak sarılar yalınlaştırılmış; neredeyse yalnızca rengin iki tonu kullanılmıştır. Papa figürü üzerinde bu birkaç teknik ayrıntının dışında dönüşüme gidilmemiştir. Ancak papa gösterişli sandalyesinden indirilmiş basit tahta bir oturağın üzerine oturtulmuştur.

Ayrıca fonda eski yıkık bir evin önünde tavuk temizleyen yerli kadınlarla birlikte betimlenmiştir. Velázquez bu yapıtında “*bir yanda tek bir kişinin geniş halk kitleleri üzerindeki gücünü simgelerken diğer yanda kaba ve ters bir kişiliği olan Papa'nın bu özelliğini de göstermişti*” (Diego Velázquez, [01.04.2012]). Herman Braun-Vega ise papayı ironik bir biçimde toplumsal bakımdan düşük bir statüde olan, gelir düzeyi düşük halkın içinde var etmiştir. Papanın önündeki masanın üstünde parçalanmış etler bulunmaktadır. Herman Braun-Vega resimlerinde et görüntülerini fazlaca kullanmıştır. Sanatçı bu resimdeki etlerin alt anlamını şöyle açıklar: “*Kurban edilen hayvanlardan parçalardır bunlar, İspanyolların kan döktüğünün ve şiddetin bir simgesidir*” (Braun-Vega, 2010).

2.4.3.2. *Le repos du guerrier*



Resim 132.: Herman Braun-Vega, *Le repos du guerrier*, 2000



Resim 133.: Diego Velázquez, *Mars Resting*, 1640

Le Repos du Guerrier adlı resimde sahilde bir kadın ve erkek figürü yer alır. Braun-Vega erkek figürünü Diego Velázquez'in *Mars Resting*'inden alıntılamıştır. Velázquez'in yapıtı Yunan mitolojisindeki Ares'in Roma mitolojisindeki dengi olan savaş tanrısı Mars'ı konu alır. Usta ressam dini ya da klasik konular ile çok ilgilenmezdi: “*Altın yıldızlı miğferi altında yarı çıplak duran Mars, bir savaş ilahından ziyade, sarkık bıyıklarıyla, güçlü kuvvetli bir yük hamalını andırır*” (Velázquez, [03.05.2012]). Herman Braun-Vega savaş tanrısı Mars'ı aynı yorgunluk ve bıkmışlık ile resmine alır, biçim ve plastiğinde de çok fazla değişime gitmez, ancak sarılı olduğu kumaşların yerini gazete parçaları alır; büyük bir olasılıkla bu

gazetelerde yazanlar bir savaş tanrısını bile yoracak kadar ağır yükler taşımaktadır. Hemen yanında duran yerli bir kadın figürü ise kendi resimlerinden yaptığı bir öz-alıntıdır. Aynı figürü sanatçının pek çok resminde görmek olasıdır. Figürlerin önünde yine gazete kâğıtları arasında meyve, sebze ve deniz ürünleri bulunmaktadır. Kullanılan bu ürünlerin hepsini gerçekte yerli insanlar yetiştirmektedir, bu meyve sebzeler Avrupa'ya yerliler sayesinde yayılmıştır.

Resimde bir Peru pelikani da (*Pelecanus thagus*) yer almaktadır. Ressamın resimde bu kuşa yer vermesinin nedeni 1997 yılında Peru'da gerçekleşen yüzlerce pelikanın toplu ölümüne bir gönderme olabilir. Ayrıca bu pelikandan olayın Peru sahillerinden birinde geçtiğini anlaşılmaktadır. Arka planda görülen taştan yapılmış duvar başka resimlerde de karşımıza çıkar. Köpek ise zamanında yerlilere karşı kullanılan bir silah olması nedeniyle resimlerinde şiddeti eleştiren ya da unutmamanın önüne geçmek (Herman Braun-Vega'da belleğin ne denli önemsendiğini anımsatalım) için bir imge durumunda kullanılmıştır. Tarihsel süreç içerisinde sömürgeye uğrayan halkı temsil eden kadının sürece adapte olmuşluğu, “*başlarda Romalı bereket ve bitki tanrısı olan sonraları savaşla özdeşleştirilen Mars*” (Mars, [08.04. 2012]) yorgunluğu Güney Amerika sahillerinde senkretik bir yapı içerisinde buluşmuşlardır.

2.4.3.3. *Rencontres inattendues sur le Vieux Port*



Resim 134.: Herman Braun-Vega, *Rencontres inattendues sur le Vieux Port*, 2008

Herman Braun-Vega'nın 2008 yılında yaptığı *Rencontres inattendues sur le Vieux Port* adlı resmi Marsilya'da bir limanda geçer. Resimde Velázquez'in 1657 yılında yaptığı *The Spinners* adlı yapıtında yer alan bir kadın figürünü ve yine ona ait *Jacob receiving Joseph's bloodied Clothing* adlı resminden köpek figürünü alıntıladığı görülmektedir.



Resim 135.: Velázquez, *The Spinners*, 1657

The Spinners'da ön planda ip eğirenler yer almış, arkada ise ışıklı bir yerde, dokuma sahnesi izleniyor. Velázquez'in, bir yanda saray, diğer yanda fabrika hayatını betimlediği bu tablo en eski fabrika resmi olarak kabul edilir. Çalışanların akıcı ve anlık hareketleri, XIX. yüzyıldaki gerçekçileri ve izlenimcileri çok etkilemiş ve Velázquez'i ilk izlenimci sanatçı olarak saymışlardır (Turani, 1992:462). Usta sanatçının resminde beyaz bluzu ve üzerine düşen ışıkla ilk göze çarpan unsur olan kolunu uzatan ip eğiren kadın, Braun-Vega'nın resminde aynı pozla görülür, ancak resmin gerçekçi etkisi biraz daha zayıflatılmış ve kadının eteği daha açık ve parlak bir yeşil renge boyanmıştır.

Herman Braun-Vega'nın resminde Perulu bir kız sırtındaki heybesi ile meyve sebze satmaya gelmiştir; alt yapısında kültürünü pazarda satmasını simgeler. Velázquez'den alıntılanan kadının duruşu bu resimde "*defol buradan!*" dercesine bir anlama bürünmüştür. Velázquez İspanyol olduğu için bu kadın figürü İspanyol bir göçmeni temsil etmektedir. Dolayısıyla da göçmenlerin başka ülkelerde yaşadıkları drama anıştırma yapmaktadır.



Resim 136.: Velázquez, Jacob receiving Joseph's bloodied Clothing, 1630



Resim 137.: Velázquez, Jacob receiving Joseph's bloodied Clothing, detail

Kadının hemen ayağının dibinde duran köpek yine Velázquez'e aittir. *Jacob receiving Joseph's bloodied Clothing* adlı resminde Yusuf'un kanlı gömleğini babası Yakup'a sunan kıskanç ağabeylerinin yalan söylediğini fark ederek onlara havlayan Velázquez'in köpeği, Braun-Vega'nın resminde "*sahibinin sattığı şeyin ne olduğunu unutmaktadır; sattığı meyveler havladığı yerli kızın atalarının Avrupa'ya getirdiği meyvelerdir. Bir zamanlar onlara yapılanın aynısını şimdi başkalarına yapmaktadırlar*" (Braun-Vega, 2010). İşte Braun-Vega da resminde bu çarpıklığa işaret eder. Resmin isminde de (Eski Limanda Beklenmeyen Karşılaşmalar) bu duruma açık olarak gönderme yapmaktadır. Ama yine de bu resim renkleri, ışığı, içeriği vb. bakımından diğerlerinden biraz daha farklıdır; daha umut vaat etmektedir. Gönderme daha azdır: resmin uzamı olan Marsilya farklı kültürlerin olduğu çok karışık bir şehirdir. Bu resim de diğerleri gibi kültürel senkretizmi barındırır.

2.5. Herman Braun-Vega'nın Resimlerinin Yatay Okuması

Bir önceki bölümde Herman Braun-Vega'nın gönderge olarak aldığı sanatçılara göre gruplandırılmış resimlerinde ne türden alışverişlerde bulunduğunu, kimi anlamsal ve biçimsel dönüşümlerin neler olduklarını inceledik. Bu bölümde ise yatay okuma dediğimiz; sanatçının kendi resimleri arasındaki olası alışverişleri ve ortak birliktelikleri bir iç resimsellik çerçevesinde belirleme uğraşında olacağız.

Herman Braun-Vega'nın yalnızca yukarıda ele alınan resimleri değil, ulaşabildiğimiz neredeyse bütün resimlerinin birbirleriyle olan alışverişleri incelenmiştir. Sanatçı yalnızca resim sanat tarihinin başyapıtlarından değil kendi resimlerinden de alıntılar yapmakta geri durmamıştır.

Örneğin, *Le Bain à Barranco*'daki şişman bir yerli kadın figürü bir ayrıntı olarak alıntılanarak yenidenresmedilmiştir.



Resim 138.: Herman Braun-Vega, *Le Bain à Barranco*, 1984



Resim 139.: *Le Bain à Barranco*, detay

1988 tarihli *Banos (Ingres)* adlı resimde şişman kadın figürü bu kez bakışlarını doğrudan izleyiciye yöneltir ve kurgunun egemeni durumuna gelir. Ingres'in izlerine bu resimde de rastlanmaktadır.



Resim 140.: Herman Braun-Vega, *Banos*, 1988

Aynı figürü Herman Braun-Vega'nın 1996 yılında yaptığı *La Realidad es asi* adlı resminde görürüz. Bu kez figür biçimsel olarak alıntılanmış ancak plastiği değiştirilmiş; renklerinden arındırılmış, çizgisel betimlemesi yapılmıştır.



Resim 141.: Herman Braun-Vega, ¿La realidad es así, 1996

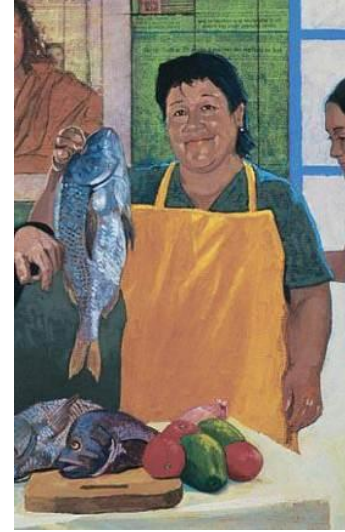


Resim 142.: ¿La realidad es así detay

Bir başka öz-alıntı ise yine yerli şişman bir kadın figürüyle ilintilidir. Kadının boyundan bağlı sarı bir önlüğü ve elinde kaldırdığı bir balık vardır. Bu figür ilk olarak *Le Géographe à Lima (choisissant du poisson frais)* adlı resimde karşımıza çıkmaktadır.



Resim 143.: Herman Braun-Vega, Le Géographe à Lima (choisissant du poisson frais), 2004

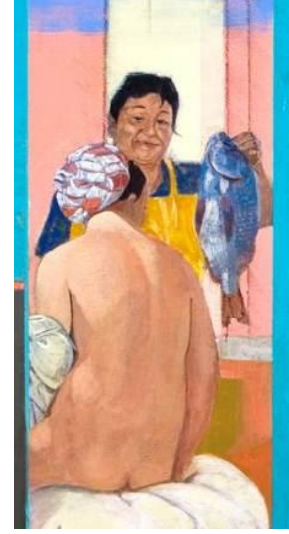


Resim 144.: Le Géographe à Lima, detay

Daha sonra, 2004 yılında bir kez daha bu figür belirir; şişman kadın yine aynı pozunu vermektedir, ancak tuvaldeki açısı değiştirilmiştir.



Resim 145.: Herman Braun-Vega, Ego et alter-ego (autoportrait) (Cézanne, Velázquez, Rembrandt et Ingres), 2007



Resim 146.: Ego et alter-ego, detay

Bir başka resimde alıntıladığı diğer bir figür bu kez bikini giymiş melez siyahî bir kadındır. Bu figürü aynı mayo ve saç bonesi ile farklı resimlerde görmekteyiz. Figür ilk önce 1984 yılında resmettiği *Encore un déjeuner sur le sable* (Manet) adlı resminde belirir. Sarı bikinisi ve beyaz eşarbu ile sahilde dolaşmaktadır.



Resim 147.: Herman Braun-Vega, Encore un déjeuner sur le sable, 1984



Resim 148.: Encore un déjeuner sur le sable, detay

Aynı figür Peru siyahîsi olarak 2002'de yaptığı bir başka resimde *Peru Negro* (Ingres) da yer alır, bu kez arkasını dönüktür.



Resim 149.: Herman Braun-Vega, Peru negro, 2002



Resim 150.: Peru negro, detay

Le Repos du guerrier (Velázquez) adlı resimde siyahî kadın Velázquez'in Mars'ı ile birlikte bize bakmaktadır. Mars'tan daha keyifli bir ifade takınmıştır. Son olarak 2008 yılında yapılan *Monet à Etretat, mer calme* adlı resimde aynı figürle karşılaşırız ve yine aynı kıyafetleri ile bu kez yüzü biraz daha seçilmektedir. Mayosunun rengi sarıdan turuncuya dönmüştür. Kadının bedeninde daha keskin ışıklar kendini gösterir.



Resim 151.: Herman Braun-Vega, Le repos du guerrier, 2000



Resim 152.: Herman Braun-Vega, Monet à Etretat, mer calme, 2008

Herman Braun-Vega'nın resimlerinde sıkça karşımıza çıkan bir başka figür ise sarı önlüklü melez kızdır. Bu figürü Rembrandt'ın Doktor Tulp'un anatomi dersinin yenidenresmedilmiş biçimi olan ve 1984'de yapılan *La Leçon...à la campagne* adlı resimde görürüz. Kadın bir yandan elindeki tavuğu temizler, bir yandan da otopsi dersini şaşkınlıkla izler.



Resim 153.: Herman Braun-Vega, La leçon à la campagne, 1984



Resim 154.: La leçon à la campagne, detay

Aynı kadın figürü bu kez 1993 yılında yapılan “BodegonVelázquez” adı resimde görülür. Kadın figürü biçimsel ya da plastik bir dönüşüme uğramaz, yalnızca resimde pozisyonu değişmiştir; başını önüne eğmiş ve işine devam etmektedir.



Resim 155.: Herman Braun-Vega, Bodegon Velázquez, 1993



Resim 156.: Bodegon Velázquez, detay

2003 yılında *La Realidad es asi n°2* adlı resimde aynı pozü ile bir kez daha karşımıza çıkmaktadır, ancak bu sefer bize bakmaktadır.

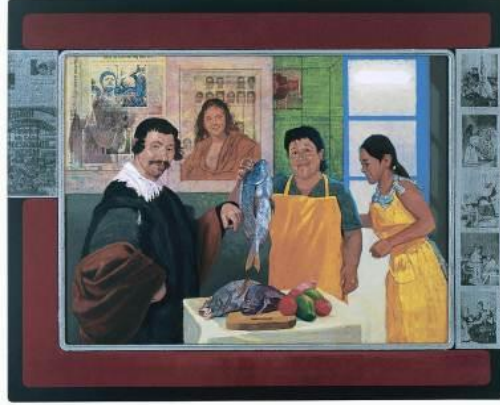


Resim 157.: Herman Braun-Vega, La realidad es asi n°2, 2003



Resim 158.: La realidad es asi n°2, Detay

Herman Braun-Vega bu figüre 2004 yılında yaptığı bir resimde bir kez daha yer verir. Figür *Le Géographe à Lima (choisissant du poisson frais après la visite de Bush)*'da belirir, bu kez elindeki tavuk yoktur, ilgiyle balıklara bakmaktadır.



Resim 159.: Herman Braun-Vega, *Le Géographe à Lima (choisissant du poisson frais après la visite de Bush)*, 2004



Resim 160.: Herman Braun-Vega, *Le Géographe à Lima*, detay

Bir başka öz-alıntı örneği ise sırtında çocuk taşıyan kız imgesidir. Çocuk taşıyan kız temasının kaynağı Peru'daki yerel halkın yaşama biçimidir; Peru'da kadınlar çocuklarını bu biçimde taşımaktadırlar.



Resim 161.: Yerli kadın ve çocuğu, Detay, Cusco/Peru10



Resim 162.: Herman Braun-Vega, El poder se nutre de dogmas (Velázquez, Huaman Poma de Ayala, El Greco, Goya) 2006



Resim 164.: L'argent des Andes, ou la dîme du Vatican, detay



Resim 163.: Herman Braun-Vega, L'argent des Andes, ou la dîme du Vatican, 2010

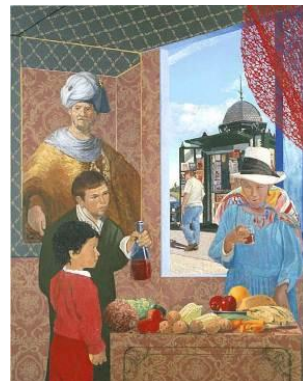
Yine yerel kültürün bir ürünü olan heybe taşıyan Perulu kadın pek çok resimde yer almaktadır. İlk olarak *Viernes Santo* adlı resimde siyah beyaz etüt edilen figür 2001 de yapılan “Les mosquées au verre de vin” adlı resimde renkli olarak karşımıza çıkar. İlk resimde yandan görünen figür, bu resimde cepheden görünmektedir. Şapkasından ve heybesinin deseninden, kıyafetinden aynı kadın olduğu anlaşılmaktadır.



Resim 165.: Herman Braun-Vega, Viernes Santo, 1996



Resim 166.: Viernes Santo, detay



Resim 167.: Herman Braun-Vega, Les mosquées au verre de vin, 2001



Resim 168.: Les mosquées au verre de vin, detay

Les Inattendus (Ingres) ve *Rencontres inattendues sur le Vieux Port* adlı resimlerde yine heybeli kız görünür, duruşlar aynıdır ancak yukarıdaki figürlerden farklı olarak kıyafetinde değişiklik yapılmıştır. Bütün olan kıyafet gömlek ve elbise biçimine, renkleri ise kırmızı ve sarıya dönüşmüştür.



Resim 169.: Herman Braun-Vega, Les Inattendus, 1995



Resim 170.: Les Inattendus, detay



Resim 171.: Herman Braun-Vega, Rencontres inattendues sur le Vieux Port, 2008



Resim 172.: Rencontres inattendues sur le Vieux Port, detay

Ressam figürlerini ve üzerindeki ayrıntıları kendi kültüründen esinlenerek resmetmiştir. Figür tamamıyla Peru'daki yerli insanların özelliklerini taşımaktadır.



Resim 173.: Yerli kadın, Cusco /Peru 11

Braun-Vega kimi çocuk figürlerini de öz-alıntı biçiminde kullanır, bunların içinden kimileri; dans eden çocuk, kırmızı kazaklı çocuk, koşan çocuk figürleridir. Her biri biçimsel ya da plastik düzeyde kadraj değişimleri, renk tonlarının farklılaşması gibi çok küçük dönüşümlere uğratarak yinelenirler. Yalnızca ilk

vereceğimiz örnekteki figür renksiz ve çizgisel olarak etüt edilmiştir, diğerlerinde ise canlı renkler kullanılmış ve gerçekçi bir havada betimlenmiştir.



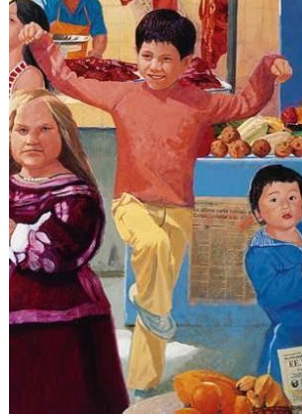
Resim 174.: Herman Braun-Vega, ¿La realidad es así, 1996



Resim 175.: ¿La realidad es así, detay



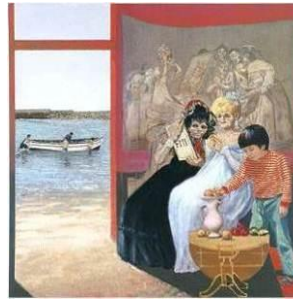
Resim 176.: Herman Braun-Vega, Concierto en el mercado, 1997



Resim 177.: Herman Braun-Vega, Pourquoi pas eux?, 1985



Resim 178.: Pourquoi pas eux?, detay



Resim 179.: Herman Braun-Vega, Los Caprichos del F.M.I., 2003



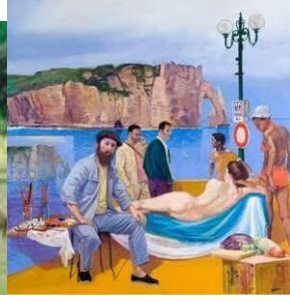
Resim 180.: Los Caprichos del F.M.I., detay



Resim 181.: Herman Braun-Vega, Pourquoi pas eux?, 1985



Resim 182.: Pourquoi pas eux?, detay



Resim 183.: Herman Braun-Vega, Monet Etretat, mer calme, 2008



Resim 184.: Monet Etretat, mer calme, detay

Braun-Veganın kadın ve çocuk figürlerini sürekli olarak alıntılamaasının nedeni siyasal eleştirilerini bu melez figürler üzerinden yapmasıdır. Tarih sahnesinde çoğunlukla sömürüye ve haksızlığa maruz kalmış kitlenin temsilcileri olarak Latin Amerikanın yerli figüreri resimlerde bu iletiyi sürekli taşır.

Herman Braun-Vega yalnızca insan figürlerini bir öz-alıntı biçiminde yenidenresmetmiştir; resimlerinde yinelenen kimi nesnelere görmek olasıdır. Örneğin siyah kurdeleli bir şapka pek çok resminin ayrıntısında gizlidir. Bu şapkanın asıl kaynağının Manet'in ünlü tablosu *Luceon on the grass*'nda yer alan şapka olma olasılığı güçlüdür.



Resim 185.: Manet, Luceon on the grass, 1862



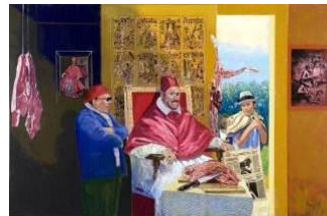
Resim 186.: Luceon on the grass, detay



Resim 187.: Herman Braun-Vega, Le Déuner in Central Park, 1999



Resim 188.: Le Déuner in Central Park, detay



Resim 189.: Herman Braun-Vega, El poder se nutre de dogmas, 2006



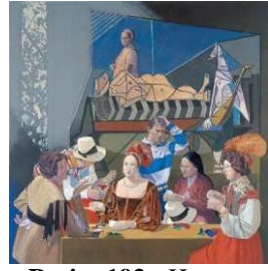
Resim 190.: El poder se nutre de dogmas, detay



Resim 191.: Herman Braun-Vega, Rencontres inattendues sur le Vieux Port, 2008



Resim 192.: Rencontres inattendues sur le Vieux Port, detay



Resim 193.: Herman Braun-Vega, Les Tricheurs à Cancun n°2, 2003



Resim 194.: Les Tricheurs à Cancun n°2, detay

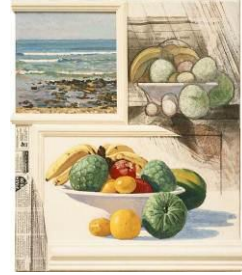
Meyveler; Herman Braun-Vega'nın neredeyse vazgeçilmez unsurlarındandır, onlara çok sayıda resminde yer vermiştir. Kimi zaman ölü doğa betimlemesi olarak resmin egemenidir; kimi zaman da ayrıntılarda gizlidir.



Resim 195.: Choclos, 1993



Resim 196.: Papaye à la guitare, 1993



Resim 197.: Compotier aux chirimoyas, 1994



Resim 198.: A contre-jour (Hals)

Kullanım alanı ve biçimi ne olursa olsun sanatçı için meyvelerin özel sembolik göndermeleri vardır ve bunun için resme dâhil edilirler. Anlamsız ya da yalnızca resme plastik katkı sağlaması amacı ile resimde yer almazlar.



Resim 199.: A contre-jour (Hals), 2007



Resim 200.: A contre-jour (Hals), detay



Resim 201.: Laborando con Don Pablo, 2006



Resim 202.: Laborando con Don Pablo, detay

Herman Braun-Vega için meyveler bir ileti aracıdır. Sanatçı meyveleri şöyle anlatır: “Belli sebze ve meyve natürmortlarını çok sık kullanırım çünkü mısır, domates, patates bütün bunlar Latin Amerika'dan gelmedir. Amerika keşfedilmeden

önce bunların hiçbirini burada kimse yiyemiyordu. Portakallar Asya'dan geliyor tropik meyveler de Afrika'dan geliyor. Avrupa'da yetişen tek unsur elmaydı. Bu meyveler Avrupa'ya gelmeden önce gelenekseldi, dünyanın bütün ülkelerinden gelen meyveler buraya geldikten sonra senkretik bir yapı ortaya çıktı. Ama senkretizm geçicidir. Çünkü asimilasyon dönemine geçiliyor, mesela Belçika'da patates kızartması kutlamaları yapılıyor. Çünkü bu Belçika'nın geleneksel yemeğidir. Oysa Perululara teşekkür etmeyi unutuyorlar, çünkü patatesi ilk yetiştiren Perululardır. Resimlerinde süreklilikten çok iç içelik var, meyveler de bunları simgeleyen araçlardan bir tanesi.”

Herman Braun-Vega meyveleri olduğu gibi etleri de eleştirel tavrını ortaya koymak için bir aracı olarak kullanır. Sanatçı etlerin alt anlamını şöyle açıklar: *“Amerika'da inek ve öküz yokmuş, İspanyollar aracılığıyla getirilmiştir. Resimlerimde kullandığım etler kurban edilen kutsal hayvanlardan parçalardır. İspanyolların kan döktüğünü ve şiddetin bir simgesidir. Hep şiddete bir gönderme yaparım. İnsanlar kasaba gidip etlere baktığı zaman iştahı kabarır. Buzdolabı yokken etler demire asılırdı, ceset kokusu olurdu ama iştah kabartan şeker tadında. Kasaba gittiğinde bu iyi bir şeydir ve tercih edilir. Ama resimlerimde bu şiddete dönüyor. Kasapta olsan bunu tercih edersin ancak benim resimlerimde şiddetin eleştirisi biçimini alıyor”* (Braun-Vega, 2010).

Resimlerde mekân kurgusu incelendiğinde, genel olarak mekânı tanımlayan yapıların (duvar birleşim çizgileri, ufuk çizgisi vb.) baskın olarak kullanıldığı iç mekân ve dış mekân kurgularının betimlendiği görülmektedir.

Sanatçının kimi resimlerinde olay örgüsü bakımından anlatsal tarzdaki kesitlerden alıntılar yapılmıştır. Örneğin sahilde eğlenme izleği veya müzik eşliğinde eğlenme izlekli resimler yapmıştır.

Deniz kıyısında eğlenenler izleğini konu edinen iki resmi ele alırsak; 1984 yılında yaptığı *Encore un déjeuner sur le sable* adlı resminde sahilde vakit geçiren bir grup izleğinin benzeri sanatçının 2002'de yaptığı *La lettre... à Mancora* adlı resminde de görülmektedir. Sanatçının bu gibi sahil içerikli çok sayıda resmi vardır. Hatta bazıları nerdeyse aynı mekânı çağrıştırmaktadır.

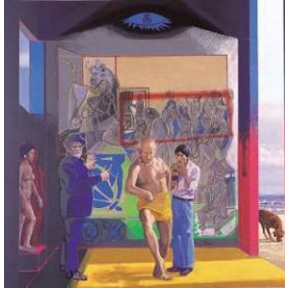


Resim 203.: Herman Braun-Vega, La lettre... à Mancora, 2002



Resim 204.: Herman Braun-Vega, Encore un déjeuner sur le sable, 1984

Türsel alıntıya bir başka örnek ise müzik eşliğinde eğlenenler izleğinde karşımıza çıkmaktadır. Örneklerden de anlaşılacağı gibi aynı konu kapsamında farklı kurgular ve figürler ile her defasında yeni kompozisyonlar oluşturulmuştur.



Resim 205.: Herman Braun-Vega, Don Pablo baila un huyano (danza andina de la sierra peruana) bajo la mirada sorprendida de Matisse (Duncan), 2005



Resim 206.: Herman Braun-Vega, Músicos en el mercado, 1995



Resim 207.: Herman Braun-Vega, Concierto en el mercado, 1997



Resim 208.: Herman Braun-Vega, Le Déjeuner in Central Park, 1999

Ancak şunu anımsatmakta yarar olacağını düşünüyoruz; bu tipten birbirine türsel kaynaklık etmiş resimlerin alt anlamı da aynı olacaktır diye bir koşul bulunmamaktadır; gösteren düzeyindeki izlekler aynı tür olabilirler, ancak bu durum gösterileninin aynı olma zorunluluğunu doğurmaz. İlke olarak yenidenresmetme her defasında yeni bir gösteren ve gösterilen ilişkisinin yaratılmasına neden olmaktadır.

III. BÖLÜM

3. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Sanatın varoluşundan bu yana sanatçılar kendine özgü anlatım biçimleri geliştirmişlerdir. Zaman içerisinde kendilerini ifade edecek bir araç ortaya koyarak belirli bir bilinç düzeyini ve tutarlılığı ele veren yöntemler geliştirmişleridir. Konumuz olan resimlerarasılık da bu yöntemlerden yalnızca bir tanesidir. Resim sanat tarihine şöyle bir göz atıldığında sanatçıların bu yönetime sıklıkla başvurdukları kolaylıkla görülebilecektir. Çalışmamızda bu yola başvuran kimi sanatçıların yapıtlarına değindik. Değişik dönemlerde sanatçılar yarattıkları kendine özgü biçimler yanında ötekinin yapıtından bilerek ve isteyerek yararlanmaktan geri durmamışlardır. Bu işleme başvururlarken değişik amaçlar peşinde olmuşlardır. Sanatçılar diğerlerinden aldıkları veriler ile resimlerinin anlam, uzam, zaman boyutlarında oynamalar yapmışlardır. Böylelikle ötekinin yapıtını, yapıtların biçimsel özellikleri yanında onlar karşısında kendi sanatsal duruşlarını sorgulamaya açmışlardır.

Tüm sınırların ortadan kalktığı günümüz koşullarında ayrışık yapıları resim düzleminde bir araya getirmek pek çok sanatçının başköşeye oturttuğu bir seçenek olmuştur. Resim bağlamında resimlerarasılık olarak adlandırılan alışverişler ayrışık, çoksesli, söyleşimsel bir yapılanmanın önünü aralamıştır. Temel bir gönderge konumuna oturttuğumuz Herman Braun-Vega da kullandığı resimlerarası yöntem ve anlatım biçimi ile değişik dönemlerde yaşamış olan sanatçıların en bilinen yapıtlarından alıntılacağı kesitleri sürekli bir dönüşüm işlemine tabi tutarak senkretik, karma ya da ayrışık olarak nitelendirilebilecek resimler üretmiş, her birini tarihsel ve toplumsal yerlemleri içerisinde biçimsel ve anlamsal dönüşümlere uğratmıştır. Gördüğümüz gibi resimlerarasılık resim estetiğinin en belirgin bir özelliği durumuna gelmiştir:

...Braun-Vega resimlerarasılığın uçsuz bucaksız alanından malzemesini istediği gibi tüketir, resimlerarasılık desen konusundaki yeteneğiyle geçmiş dönemlerin usta ressamı kadar güzel figüratif bir resim tekniği yaratmasına olanak sağlar. Resimlerindeki kavramsal eğilimlerin ağırlığına karşın açık, yoğun, en sıradan izleyicilerin anlayabileceği resimler üretebilmiştir. Braun-Vega farklı yüzyılları, uygarlıkları, söylenceleri ya da sanat tarihinin klasiklerini bu türden göndermelerle yan yana getirir. Resim içinde eski resimleri dönüştürerek yeniden tanımlar. Resimsel ve kurgusal bir gerçeklikten alıntılanan bildiriler aracılığıyla resimleri parçalar, dönüştürür, dış gerçekliği tuvale farklı bir biçimde

yansıtarak izleyicinin gözlemini değiştirir. Braun-Vega'nın bir resmini izleyen bir izleyici yeni bir gerçeklik bulur karşısında, aydınlanır, eski resimlere yeni bir gözle bakması sağlanır. İç ve dış iki ayrı gerçeklik tuval üzerinde buluşturulur. Her iki gerçeklik türü de somuttur (Aktulum, 2011:85).

Böylelikle “*resimlerarasılık adı verilen uygulama, Herman Braun-Vega'nın resim estetiğini belirleyen değişmez ve temel yapısal özelliğdir. Böyle bir yapısal özellik sanatçının yapıtlarının içeriğini belirlemektedir*” tezinden yola çıkarak çalışmamızda resimlerarasılık sürecine ilişkin kimi tanımlamaların ardından, daha çözümsel bir tutum izleyerek Herman Braun-Vega'nın resimlerinde resimlerarasılığın işleyişine dönük saptamalar yapmaya uğraştık. Çalışmamız boyunca da yapmaya uğraştığımız çözümsel incelemelerden ve irdelenen örneklerden Herman Braun-Vega'nın resim estetiğini oluşturan temel unsurun resimlerarası alışverişler olduğu kolaylıkla görülmektedir. Kuşkusuz gönderge yapıt olarak kullandığımız sanatçıların resimleri dışında Herman Braun-Vega'nın resimlerinde sanat tarihinin çok sayıda başka önemli isimlerine göndermeler yapmaktadır, gönderge listesi oldukça kabarıktır: Velázquez, Ingres, Goya, Picasso, Manet, Monet, David, Toulouse-Lautrec, Gauguin, Matisse, Rembrandt, Duncan, Poussin, El Greco, Vermeer, La Tour, alıntı yaptığı; resimlerini yeniden ürettiği sanatçılar arasındadır. Sanatçının resimlerinde sürekli olarak onlardan biri ya da birkaçından izler görmek olasıdır. Bununla birlikte Herman Braun-Vega sanat tarihinin önemli ustalarının yapıtlarını bire bir kopyalamaktan kaçınarak onlardan alıntılar yapmış, yapıtlarından kimi görünüşleri yinelemiş ancak yeni bir bağlamda yeni bir anlamda, yeni biçimleri ile bir söyleşi yaratma uğraşına girmiştir. Postmodern olarak adlandırılan sanatsal bakışın doğasında böyle bir beklenti bulunduğunu anımsatmalıyız. Postmodern tanımına uyan yapıtlarda gözlemlendiği gibi Herman Braun-Vega da resimlerarası yöntemleri kullanarak resimlerinde bir bildiri iletme kaygısına yönelik olarak tek yönlü bir çizgiselliğin dışına çıkarak ve ayrışık bir yapılanma yaratarak çok katmanlı ve çok değerli anlamlı yapıtlar oluşturmuştur: Bu yolla sanatçı kimi zaman siyasal, kimi zaman tarihsel, kimi zaman kültürel bildiriler verme ereği gütmüştür. Söz konusu anlam katmanları arasından sanat estetiğine ilişkin bildiriler yanında genel bir toplumsal bildiri verme, toplumsal ve evrensel bildiriler verme çabasında olmuştur. İnsancıl yanı son derece baskın olan

Herman Braun-Vega'nın bu türden bildiriler verme çabası son derece doğal gözükmetedir.

Sanatçı Peru'dan başlayarak tüm dünyada yaşanan acılara, yoksulluğa, değerlerin yitimine seyirci kalmak yerine, çoğunlukla buna neden olan Batılı egemen güçlerin sömürsünü kendince resminde eleştirmiş; tarihin buna benzer olaylarla dolu kara listesini yine tarihin yapıtları aracılığıyla tekrar anımsatma çabasına girişmiştir. Bir başka deyişle Herman Braun-Vega resimlerini *bellek* üzerine temellendirir; dolayısıyla hem sanat yapıtlarının verilerinden oluşan görsel bir depodan bolca yararlanmak hem de tarihin sosyal ve siyasal verilerini yeniden gündeme getirmek ereği peşinde olur.

Bu eğilimin doğal bir sonucu olarak değişik dönemlerden alıntılacağı unsurlardan yola çıkarak yeniden yarattığı resimlerinde karma bir yapı ister istemez kendini belli etmektedir. Birbirlerinden ayrı kopuk ve ayrı duran, bu nedenle de beliren ayrışık yapıları kendine özgü tekniği (resimlerarasılık) ile o kadar uyumlu buluşturur ki farkların sorun olmadığı, her kesimin eş düzeyde değer kazandığı çok kültürlü, çok renkli karma bir dünya tasarısını sunar. Sanılanın tersine, metinlerarası bir bakışta gösteren düzleminde bir ayrışıklık, kopukluk etkisinden çok bir bütünlük etkisi yaratmak arayışı olduğunu eklemeliyiz.

Sanatçı yaptığı resimlerde sanat tarihinden beslendiği kadar kendi resimlerinden de beslenmektedir, böylelikle bir iç-göndergesellik yaratır. Bir başka deyişle yapıtlarına hem gösteren hem de gösterilen düzleminde bir bütünlük ya da sürerlilik düşüncesi katmanın yollarından birisi, önceki yapıtlarla yeni yapıtlar arasında bir öz-alıntı yöntemi aracılığıyla kimi bağlar kurmaktır. Herman Braun-Vega bu nedenle, çalışmada da incelendiği üzere, resimlerinden kimi kesitleri değişik zaman dilimlerinde alıntılamaş, onları yeni bir bağlamda yeniden değerlendirmiştir. Bunu yaparken Braun-Vega öz-alıntı yaptığı figürlerinde çok fazla biçimsel değişime gitmemeyi yeğlemiş, onları ağırlıklı olarak kimi küçük değişikliklerle olduğu gibi alıntılamaştır. Bununla birlikte öz-alıntı biçiminde yinelediği unsurlar yeni resimde (dolayısıyla da yeni bir bağlamda) diğer unsurlar ile ilişkilerinden dolayı eski resimdekinden farklı bir değerle donatılmıştır: Alıntılanan unsur kimi zaman egemen bir unsur olurken kimi zaman da geri planda gizlenmiştir. Alıntılar yan yana

konduğunda sanki belli bir zaman dilimi içerisinde sürekliliği belirleyen pozlar gibidirler. Bellek bir süreklilik düşüncesini zorunlu kılmaktadır.



Resim 209.: Braun-Vega'nın öz-alıntı yöntemi ile resimlerinde yinelediği figürler

Bu yapılanma, sanatçının söz konusu figürleri fotoğraflayarak resimlerinde kullanıma soktuğu olasılığını da akla getirmektedir. Bu açıdan bakıldığında Braun-Vega'nın figürlerinde bir objektife bakıyormuş hissi yaratılır. Böylece Herman Braun-Vega'nın yalnızca resimlerarası değil fotoğraf sanatı ile aynı zamanda göstergelerarası bir ilişkiler kurma arayışında olduğu da söylenebilir.

Anlam olarak bakıldığında; Herman Braun-Vega'nın resimlerine yüklediği anlamlar çeşitlidir. Bununla birlikte bütün olarak bakıldığında alıntılanan unsurlar aracılığıyla yeniden kurgulanan resimlerde yineleme edimine bağlı olarak, resimlerin yüklendikleri anlamlar farklılaşsa da sömürgeye uğramış halkı (göç, sömürü, siyasal manipülasyonlar, toplumsal dramlar, savaş gibi değişik anlam alanları yaratılır) temsil eden bir yapının biraz daha baskın çıktığı görülmektedir. Öz-alıntı kullanımı bu düşüncüyü daha da desteklemektedir.

Herman Braun-Vega'nın resimlerinde sıklıkla alıntı yaptığı iki grup vardır ki sanatçı bunlara yoğun anlam yüklemesi yapmaktadır: Bunlar resimlerinde sürekli

karşımıza çıkan meyveler ve köpeklerdir. Bu unsurlar aracılığıyla sanatçı eski ve yenedünyanın üretim-tüketim ilişkilerini sorgular, meyvelerin tarihi ve kökenleri üzerlerinden bugünkü duruma bakar: “Avrupa’da bugün bir zamanlar Latin Amerikalılara yapıldığı gibi Asyalılar, Afrikalılar dışlanıyorlar. Oysa Avrupa’daki zenginliğin oralardan geldiğini ve onlara borçlu olduklarını unutuyorlar” (Braun-Vega, 2010). Herman Braun-Vega bu durumu nesnel bağlamda somutlayan en iyi örneklere; meyvelere başvurur, bir zamanlar yerlilerin geleneksel olan yiyeceklerini ellerinden alıp onları üretmez duruma getirdikten sonra yiyeceklerini yine onlara satarak yerlileri ikinci kez sömüren batılı egemen sisteme karşı tavidir bu meyvelerin anlamı. Kültürel alıntılar resimlerde bu türden bildiriler vermek adına kullanılır.

Köpek figürleri ise gelişmiş batı toplumunun kanlı tarihini tekrar anımsatır; İspanyolların Latin Amerika’ya girdiklerinde yerli halkı yakalamak ve işkence etmek için nasıl kullandıklarını ve bu sayede Latin-Amerika’nın nasıl ele geçirildiğinin öyküsünü taşır köpek figürleri. Bir başka deyişle sömürgeciliğin ve yaşanan vahşetin ironik bir göndermesidir.

Herman Braun-Vega’nın plastik sürecinde ise belirlenen temel nokta ise şudur: Resimlerinde kullandığı plastik unsurların başında ışık gelmektedir. Dolayısıyla temel göndergelerinden birisi Rembrandt’tır. Işık, resimsel kurgularında pek çok ressamın izi olsa da, birleştirici bütünlüğü sağlayan temel unsurdur. Herman Braun-Vega aynı zamanda bir ışık sanatçısıdır. Alıntıladığı ressamların yalnızca biçimlerini değil, onların ışık uygulamalarını da resmine katar. Adı geçen ressamların ışık kullanımı ile kendi ışık kullanımını birleştirir; alıntıladığı kesitlerin ve kendi kurgusunun ışık kaynakları birden fazladır. Farklı açılardan gelen ışıkları rengin de yardımıyla bir akış içerisinde bütünleştirmeyi başarır. Hatta gerçek ışık kaynağını da devreye sokmak için resmine ahşap çubuklar, çerçeveler yerleştirir; gerçek ışığı temsili ışıktan daha etkili bulur. Çoğunlukla izleyici ışık kaynağının sayısının fazlalığının ayırımına varmaz, bundan rahatsız olmaz. Bir ışık sanatçısı olan Rembrandt’ı yeni bağlamlarda bu türden işlemlerle yeniden yaratır.

Sanatçı yenidenresmederek gönderge yapıtın plastik ve sanatsal özelliklerini yeniden yapılandırır. Böylelikle ortaya çıkan resim alıcısının algılama biçimini

yeniler, yeni bakış açıları sunar. Yapıta eklenen yeni biçim ve bakış açısı sayesinde yalnızca eskiyi olduğu gibi yineleme girişiminden uzaklaşır. Birden fazla kaynağı bir düzlemde birleştirerek “yeni” bir durumu gündeme getirir, yaratıcılık edimi böylece kendini gösterir.

Renk ilişkilerine gelince; resimler tarihsel sıralamalarına göre incelendiğinde başlangıçta çoğunlukla klasik döneme özgü renk tonları, kırmızı, kahverengi ve tonları, sarı ve mavinin bazı değerlerini kullandığı görülür. Giderek renk ilişkileri daha ön plana çıkmaktadır. Renk paletinde çok değişiklik yapmasa da tonlarında değişime gitmiştir; resimlerinde Matisse’i andıran biçimde daha canlı kırmızılar, turuncular, parlak maviler ve arada yeşiller kendini göstermektedir.

Herman Braun-Vega’nın resimlerinde belirlenen iki nokta dikkat çekicidir: Birincisi; Braun-Vega resimlerinde iç mekânda geçen kurguların çoğunda Velázquez’in *Las Meninas* resminde yaptığı mekânsal parçalanmalara ve unsurlara yer vermiştir. Resimler biraz daha yakından incelendiğinde hemen her resminde *Las Meninas*’ın kurgusuna ait özellikleri kullanır. İkincisi ise neredeyse tüm resimlerinde kullanılan figürlerden en az bir tanesi izleyiciye bakmaktadır. Bu da Manet’in *l’Olympia*’sını anırtır. Böylelikle sanatçı Manet’nin yaptığı gibi izleyiciyi doğrudan resmin içine çeker.

Herman Braun-Vega’nın resimlerinde çeşitli biçimlerde uygulamaya soktuğu resimlerarasılık yöntemi aracılığıyla *atalarım* dediği sanatçıların yapıtlarını her defasında yeni bir bağlamda yeniden kullanıma sokarak bir sürerlilik, başka deyişle bir anlamda *ataya bağlılık* ilişkisi içerisinde yaratıcı bir sürecin önünü aralar. Herman Braun-Vega’nın temel ereğini daha iyi anlayabilmek için Paris’te kendi atölyesinde gerçekleştirilen bir söyleşiden bir parça ile özetlemek uygun olacaktır diye düşünüyorum: “*Ben görmediğim bir resimden yola çıkmam, biraz da ironik bir tarzda belleğim geriden çalışır, yani geriden yola çıkarım. Şimdiye kadar var olmamış bir şeyi hatırlamam olası olmayacağına göre ben varolanı hatırlarım. Bu nedenle geçmişin önemli yapıtlarından yola çıkarım, sosyal, siyasal içeriği olan çağdaş bir olay da ona eşlik eder. Sanat bu ikisini yan yana getiriyor benim için hem geçmişi hem bugünü buluşturuyor. Günümüzde ırkları birbirinden ayırma eğilimi olmasına karşın Paris metrosunda bütün dünyadan ırkları görebilirsiniz. Bu nedenle*

benim resimlerimdeki genel tutumum karma yapıdır. Dinlerin birbirini etkilemesi ya da birbirleri içine karışmasını tanımlayan karma yapı günümüzde türlerin birbirine karışması anlamındadır; senkretik, almasıık, karmaşıık yapıdan söz ediyorum. Günümüzde artık senkretizm ırksal bir senkretizm durumuna gelmiştir. Bu da tarihi, geçmişi bilmeyi gerektirir. Tarihi bilmezlikten gelmek olmaz, tam tersine yapılması gereken şey geçmişin malzemesini yeniden kurgulayarak bir şey ortaya çıkarmaktır. Benim çalışmalarımın özü de budur” (Braun-Vega, 2010).

Herman Braun-Vega tüm resim estetiğini alıntılanan bu kesitte özetlemiştir. Hem gelenekseli savunan, hem postmodern bir tutum benimseyen sanatçı, resimlerarasılık yöntemi aracılığıyla sanatsal belleğin ancak önceki dönemlerde üretilmiş olanların güncel taşımasıyla sürebileceğine inanır. Bir başka deyişle Velázquez’in, Rembrandt’ın, Picasso’nun, Poussin’in vd. kılığına girerek, onlardan alıntılacağı unsurlar aracılığıyla kendi varlığının süreceğine inanır. Kısacası onda resimlerarasılık varoluşsal bir sorunsala bağlanır.

KAYNAKÇA

KİTAP

ACTON, M., (2004). **Learning To Look At Modern Art**. Routledge, ISBN 978-0-415-23811-3.

AKTULUM, K., (2000). **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yay., İstanbul.

AKTULUM, K., (2011). **Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık**, Kanguru Yayınları, 1. Baskı, Ankara.

ALSAÇ, B., ve ALSAÇ, Ü., (1993). **Türk Resminde Yontu Sanatı**, İletişim Yayıncılık, İstanbul.

AXIS, (1999). Romantizm, **AXIS 2000 Büyük Ansiklopedi**, cilt 10, Doğan Kitap, İstanbul.

BAKHTINE, M., (1975). **Esthétique et Théorie du Roman**, Gallimard, Paris.

BAZIN, G., (1980). **Edouard Manet**, Baskan Yayınları, İstanbul.

BRANDIST C., (2011). **Bahtin ve Çevresi**, (çev.C. Soydemir), Doğu Batı Yayınları, Ankara.

BROMBERT, A. B., (1997). **Edouard Manet: Rebel in a Frock Coat**, University of Chicago Press, ISBN 978-0-226-07544-0.

COMPAGNON, A., (1979). **la Seconde Main ou le Travail de la Citation**, Paris, Seuil.

DANTO, A. C., (2010). **Sanatın Sonundan Sonra**, (çev: Z. Demirsü.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, ISBN: 978-975-539-565-4

EDELMAN, M. J., (1995). **From Art To Politics:How Artistic Creations Shape Political Conceptions**, University of Chicago Press, ISBN 978-0-226-18400-5.

FARTHING, S. ve E. DOĞANAY (2007). **Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim**, Caretta Yayıncılık, ISBN 978-975-92722-9-6, İstanbul.

GALASSI, S. G., (2008). "Picasso courisant sa muse. L'Antiquité", **Picasso et les maîtres**, Réunion des Musées nationaux, Paris.

GRIMME, K. H., (2007). **Jean-Auguste-Dominique Ingres**, Taschen, Köln.

HAUTEFEUILLE, A., (2004). **Little Extra Out The Back**, The Australian.

İŞERİ K., (2003). **Günümüz Dilbilim Çalışmaları**, Ayşe Kıran, Ece Korkut ve Suna Ağıldere, Kitap Tanıtım Yazısı, Multilingual Yayınları, İstanbul.
http://turkoloji.cu.edu.tr/DILBILIM/kamil_iseri_gunumuz_dilbilim_calismalari_tanit_im.pdf (09.04.2012).

JONES, A. ve STEPHENSON, A., (1999). **Performing The Body/Performing The Text**, Routledge, ISBN 978-0-415-19060-2.

KAHRAMAN, H. B., (2002). **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, Everest Yayınları, İstanbul.

LOUVEL, L., (1998). **L'oeil du texte, texte et image dans la littérature de langue anglaise**, Presses Universitaires du Mirail Toulouse (PUM), ISBN: 2-85816-378-2

LYOTARD, J. F., (2000). **Postmodern Durum**, (çev: A. Çiğdem), Vadi Yayınları, İkinci Basım, Ankara.

ÖZBEK, Y., (2005). **Postmodernizm ve Alımlama Estetiği**, Çizgi Kitabevi, Konya.

ÖZTOKAT N. T., (2005). **Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar**, Multilingual Yayınları, İstanbul.

POOKE, G., Newall D., (2007). **Art History: The Basics**. Routledge, ISBN 978-0-415-37308-1.

RUBIN, W., (1980). **Pablo Picasso: A Retrospective**, Museum of Modern Art Publishes, May 22 – Sept. 16 New York, ISBN 978-0-87070-519-9.

SAUSSURE, F., (1988). **Genel Dilbilim Dersleri**, (çev: B. Vardar), Multilingual Yayınları, İstanbul.

TURAN, Ş., (2000). **Türk Kültür Tarihi**, Bilgi Yayınevi, 3.Baskı, Ankara.

TURANİ A., (1992). **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, İstanbul.

VARDAR, B., (2001). **Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri**, Multilingual Yay., İstanbul.

WALTHER, I.F., (Editor); Suckale R., Wundram M., Prater A., Bauer, H., Baur E.G., (2002). **Masterpieces of Western Art: A History of Art in 900 Individual Studies from the Gothic to the Present Day**, Taschen, ISBN 978-3-8228-1825-1.

WHITE, N., (1999). **The Family in Crisis in Late Nineteenth-century French Fiction**. Cambridge University Press, ISBN 978-0-521-56274-4.

YAMANER, G., (2007). **Postmodernizm ve Sanat**, Algı Yayınları, Ankara.

YÜCEL T., (2000). **Eleştirinin ABC'si**, Simavi Yayınları, İstanbul.

ZUFFI S., (2008). **Tiziano**, Mondadori Arte, Milano, ISBN: 978-88-370-6436-5

MAKALE

AKMAN K., (2006). Sanatta Üçüncü Yol:Latin Amerika, **İzinsiz Gösteri**, Sayı 101. <http://www.izinsizgosteri.net/new/?issue=36&page=1&content=263> (19.04.2012).

AKTULUM, K., (2009). “Herman Braun-Vega ya da Yeniden Resmetmek”, **SDÜ Arte-Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi**, Herman Braun-Vega Özel Sayısı, Cilt 2, Sayı 4, ISSN 1309-2698, <http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsfed/issue/view/341/showToc> (13.02.2011).

ARDA, Z. (2006). “Çağdaş Sanat Eleştirisi”, **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, Sayı:13, Erzurum.

ARVAS A., (2010). “Folklor Üzerine Yazılar’a Dair On Folklor Üzerine Yazılar”, **Millî Folklor**, Yıl 22, Sayı 85.

BECHLER, E., (2008). “Modern İroniden Postmodern İroniye”, **Cogito**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BEKSAÇ, E., (2004). “Velázquez’in ‘Las Meninas’ ya da ‘IV. Felipe ve Ailesi’, Anlam”, **İdeoloji ve Gerçek, Sanat ve Bilgi Dergisi**, Sayı:4, e-dergi, <http://mimoza.marmara.edu.tr/~ugur/sayi4/lasmeninassayi4.htm> (31.05.2010).

BENJAMIN, R., (2000). “Ingres Chez Les Fauves”, **Art History**, Cilt:23, Sayı:5.

ECO, U., (1994). “Innovation et répétition: entre esthétique moderne et post-moderne”, **Réseaux**, vol.:12, Num.:68, CNET, novembre-décembre, Paris.

GAC, P., R., (2009). “L’art, la pédagogie et la politique dans l’œuvre d’Herman Braun-Vega”, (çev: K. Aktulum) **SDÜ Arte-Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi**, Herman BRAUN-VEGA Özel Sayısı, Cilt 2, Sayı 4, <http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsfds/article/viewFile/1721/1686>

GÜNAY, V. D., ve UZLU, F., (2008). “Kitap ile Kapağı Arasındaki Göstergelerarası Serüven”, **SDÜ Art-e-Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi**, Cilt:1, Sayı:2, <http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsfds/article/viewFile/3227/2777> (09.07.2011).

İŞIKSALAN, N., (2007). “Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap/Orhan Pamuk”, **Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt:7, Sayı:2.

KAHRAMAN, H. B., (1999). “Modernite, Sosyal Bilimler ve Disiplinlerarasılık Olanağı Olarak Görsellik”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, c.2, s.7, Mayıs-Temmuz, Ankara, ISSN: 1303-7242.

KILIÇ, S., (2011). “Postmodernist Ortamın Sanatçı ve Sanat Üretimlerinin Değişim ve Dönüşümü Üzerine Sosyo-Kültürel Etkileri”, **Karadeniz (Black Sea- Çernoje More) Sosyal Bilimler Dergisi**, Yıl:3, Sayı:9, ISSN: 1308-6200 <http://www.karadenizdergi.com/pdf/9/7.pdf> (20.05.2012)

KÖSE O., KODAL T., (2011). “Claude Levi-Strauss’un Mit Çözümlemeleri Üzerinden Resimlerarasılık Perspektifinde Resim Değerlendirmesi”, **SDÜ Arte - Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi**, Cilt 4, Sayı 7, Isparta. <http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsfds/issue/view/424>, (07.04. 2012)

KURTULUŞ, M., (2009). “Ağrı Dağı Efsanesinden Sözlü Edebiyata ‘Metinlerarası’ Bir Yolculuk”, **Millî Folklor**, Yıl 21, Sayı 83.

ÖZEL, Z., (2006). “Postmodern Dönem Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme: Sherman, Morimura, Ungun”, **Selçuk İletişim Dergisi**, Cilt: 4, Sayı: 2, Konya.

SAM, R., (2012). “Hambat’taki Kültler Üzerine Bir Değerlendirme”, **Türk Kültürü Ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi**, sayı:61.

UÇAN H., (2009). “Modernizm/Postmodernizm ve J. Derridanın Yapısökümcü Okuma Ve Anlamlandırma Önerisi”, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Volume 4/8 Fall.

DİĞER

Dergi

BRAUN-VEGA, Katolog, **Memories peintures et dessings 1979-2006**, Musée du Château des Ducs de Wurtemberg, ISBN: 2-910026-65-5.

CARSWELL, J., (1996). Order of the Bath, **Cornucopia**, Vol. 10, Issue II.

Hayat Mecmuası, Yapı Kredi Bankası, 21 Mayıs 1964, İstanbul.

KUMRAL, Ç., (2002). “Feminist Sanat Tarihinin Temelleri”, **Türkiye’de Sanat Dergisi**, Sayı:54 (Mayıs-Ağustos), İstanbul.

TOLUN, O. E., (2011). “20.Yüzyıl Türk Resim Sanatı”, 14.11.2011

http://inar323.cankaya.edu.tr/uploads/files/week%208_20_yy%20Turk%20resim%20sanat%C4%B1.pdf (04.03.2012).

TOSUN, N., (2007). “Öyküde Bir İmkan Olarak Postmodern Açılım”, **Hece Öykü Dergisi**, Aralık-Ocak, Sayı: 24, Öncü Basımevi, Ankara

Bildiri

KODAL, T., (2011). **Yasumasa Morimura'nın Yapıtlarında Göstergelerarasılık**, 7. Uluslararası Fotoğraf Günleri, Yakın Doğu Üniversitesi, Kıbrıs.

İnternet

ATILGAN, E., (2012). **Fotoğraf Arşivi**, http://leylekland.blogspot.com/2011_10_01_archive.html (01.10.2011).

BRANDIST, C., (2011). **Bahtin ve Çevresi**, Doğu Batı Yayınları, akt. <http://www.altinicizdiklerim.com/ozetler/BahtinVeCevresi.pdf> (20.12.2011).

COZZOLINO W., (2012), **The Thinker**, Rodin Museum. http://en.wikipedia.org/wiki/The_Thinker (07.04.2012).

DIPIETRO, M., (1998). **Yasumasa Morimura at the Tokyo Museum of Contemporary Art**, <http://www.assemblylanguage.com/reviews/morimura.html> (23.02.2012).

DIEGO VELÁZQUEZ, **Büyük Ressamlar**, <http://www.nedir.net/ext.php?m=show&b=diego+Velázquez> (03.05.2012).

EMMENS, J. A., (1961). **Les Menines de Velázquez; Mirroire Des Princes Pour Philippe IV**, Nederlands. <http://mimoza.marmara.edu.tr/~ugur/sayi4/lasmeninassayi4.htm> (15.12.2011).

EMILE ZOLA, (t.y.). http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=1&tx_commentaire_pi1%5BshowUid%5D=313&no_cache=1 (03.03.2012).

HÜRRİYET, (2011). **Gerçek ressamı bulundu**, http://www.hurriyet.com.tr/kultur-sanat/haber/18186062_p.asp (21.11.2011).

LEONARDODAVINCI.STANFORD (t.y.). **Other Vitruvian Men**, <http://leonardodavinci.Stanford.edu/submissions/clabaugh/history/othermen.html> (03.02.2012).

MOMA, (2006). **Manet And The Execution Of Maximilian**, http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2006/Manet/detail_the_third_of_may.htm (06.03.2012).

NAGEL, A., (2010). **Senza Pietá**, <http://www.aaronnagel.com/2010/07/19/senza-pieta/> (19.04.2012).

ONUCHINA, C., (2009). **Forgotten Allegory Of Pork Carcasses**, http://artinvestment.ru/en/news/artnews/20090906_butchered_pig.html (06.12.2011).

SEARCH, <http://searchit.online.fr/covers>

SKYLIFE, (2011). **İstanbul'un Fethine Zonaro'dan Bakmak**, http://www.denizce.com/zonaro_fetih.asp (21.11.2011).

TURKCEBILGI, (t.y.). **Romantizm**, <http://www.turkcebilgi.com/ansiklopedi/romantizm> (08.03.2012).

VIOLA, B., (t.y.) **Bill Viola**, <http://www.billviola.com> (21.04.2012).

WIKIPEDIA, (2012). **Hildegard of Bingen**, http://en.wikipedia.org/wiki/Hildegard_of_Bingen (05.03.2012).

WIKIPEDIA, (2012). **Pentagram**, <http://en.wikipedia.org/wiki/Pentagram> (19.01.2012).

WIKIPEDIA, (2012). **Romantizm**, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Romantizm> (01.04.2012).

WIKIPEDIA, (2012). **Diego Velázquez**, <http://tr.wikipedia.org/wiki/DiegoVel%C3%A1zquez> (01.04.2012).

WIKIPEDIA, (2012). **Pelikan**, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Pelikan> (02.05.2012).

WIKIPEDIA, (2012). **Mars (mitoloji)**, [http://tr.wikipedia.org/wiki/Mars_\(mitoloji\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Mars_(mitoloji)) (08.04. 2012).

WIKIPAINTINGS, (t.y.). **Reclining Diana**, <http://www.wikipaintings.org/en/lucas-cranach-the-elder/reclining-diana> (21.12.2011).

YAMAN Z. Y., (1993). **Türk Resminde “Non-Figüratif” Tartışmaları ve “Tavanarası Ressamları” 1**, Türkiye'de Sanat, Mayıs/Ağustos, <http://www.sanalmuze.org/paneller/mtskm/10trnf.htm> (12.05.2012).

Tez

BOLAT AYDOĞAN, K. E., (2010). **Sanat Eğitimi ve Sanat Eleştirisi: Türkiye’de Görsel Sanatlar Öğretmeni Yetiştiren Kurumlar Örneği**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.

ÖZDEMİR, E., (2008). **Samsun İli Havza İlçesi Karga Köyü Monografisi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı, Ankara.

SEFEROĞLU, N. (2000). **Sanat ve Eleştiri**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Sözlü Görüşme

BRAUN-VEGA, H. (20 Haziran 2010). **Kişisel Görüşme**, Avenue Laplace Arcueil 94110 Paris/France.

Ders Notları

GÜNAY, V. D., (2008-2009). **Doktora Ders Notları**, İzmir.

AKTULUM, K. (2009-2010). **Doktora Ders Notları**, Isparta.

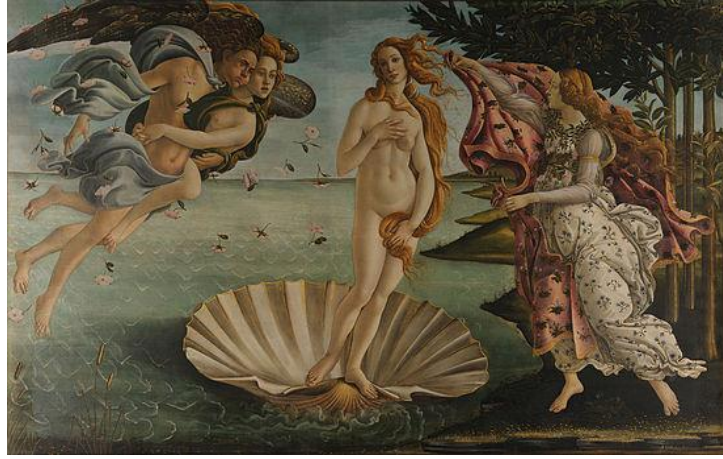
EKLER

Ek-I

Avrupa Resim Sanatından Resimlerarası Alışverişlere Örnekler

Bu bölümde tez çalışmasının metni içerisinde yer verilmeyen Avrupa resim sanatında yer alan resimlerarası alışverişlerine bazı örnekler yer almaktadır. Genel olarak verilen örneklerde birinci resim gönderge yapıt (kaynak yapıt), ikinci ve daha sonraki resimler ise yeniden üretilen yapıt olarak düzenlenmiştir. Resimler arasındaki alışverişlerin biçimleri ve türlerine ilişkin bilgi verilmemiştir.

15. ve 16. Yüzyıldan Örnekler



Sandro Botticelli, La Nascita di Venere, 1486

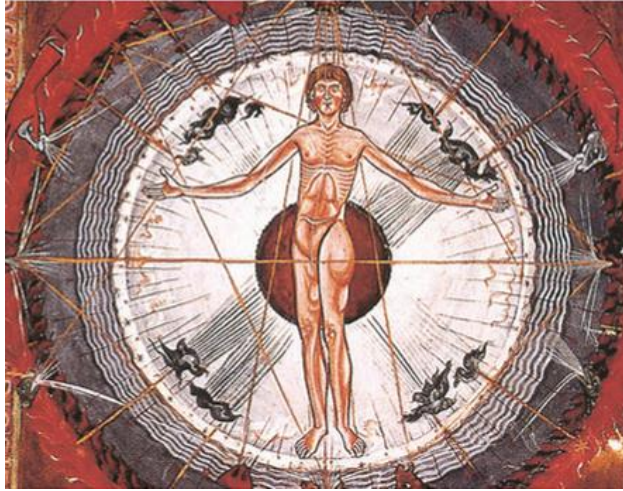


Lorenzo di Credi, Venere (Venüs), 1493-94

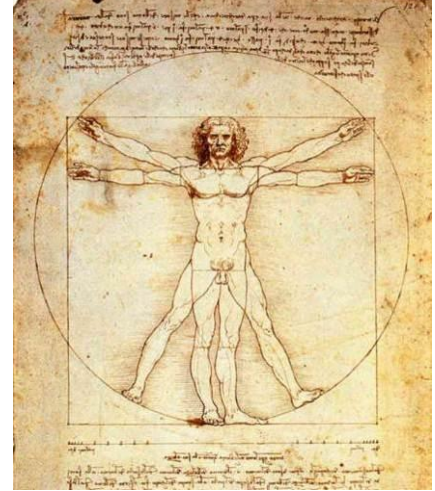


Lucas Cranach, Venus, 1529

Leonardo Da Vinci ünlü Uomo Vitruviano (Vitruvius Adamı) çizimini Romalı yazar, mimar ve mühendis olan Marcus Vitruvius Pollio (d. MÖ 80-70, ö. MÖ 15 sonra) nın ünlü yapıtı “De architectura libri decem” (Mimarlık Hakkında On Kitap) yazılarında anlattığı ideal insanın ölçülerinden yola çıkarak çizmiştir. Leonardo Da Vinci'nin en bilinen çizimlerinden biri olan Uomo Vitruviano daha sonra pek çok ressam ve mimar tarafından yeniden resmedilmiştir. Ancak Da Vinci'den yaklaşık 325 yıl önce Alman yazar, besteci, filozof ve başrahibe Hildegard von Bingen'in Liber Divinorum Operum adlı kitabında yer verdiği "Universal Man" adlı illüstrasyonun biçimsel özellikleri Uomo Vitruviano ile oldukça benzeşmektedir. Leonardo Da Vinci'nin bu kitabı görüp görmediği bilinmezken resimler arasındaki benzeşmeler onun Hildegard von Bingen'in "Universal Man"inden esinlenmiş olma olasılığını doğurmaktadır.



Hildegard de Bingen'in Liber Divinorum Operum Kitabından "Universal Man" illumination, 1165¹²

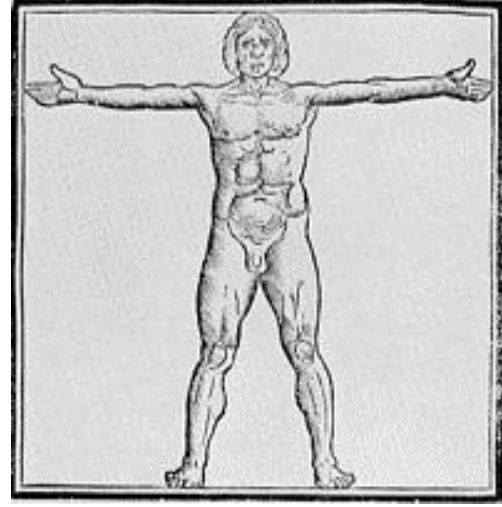


Leonardo da Vinci, Uomo vitruviano, 1490 dolaylarında

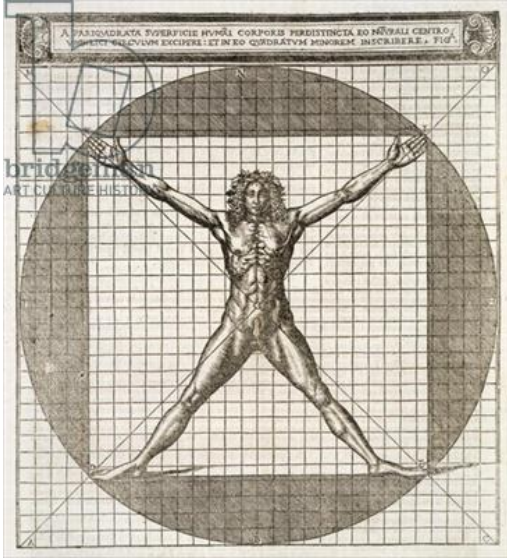
¹² http://en.wikipedia.org/wiki/Hildegard_of_Bingen



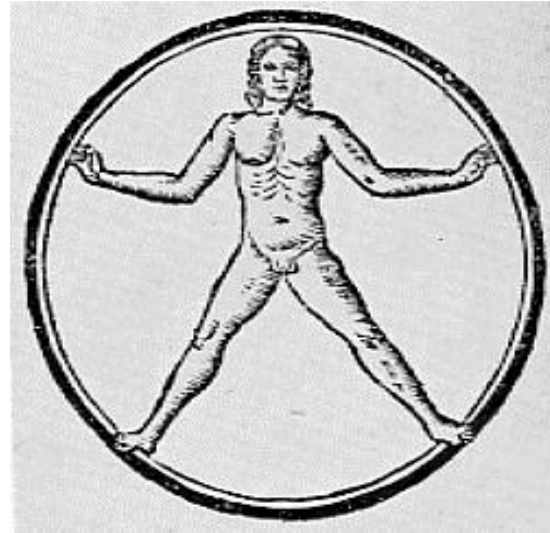
Francesco di Giorgio Martini, not defterinden eskiz,
1439-1502



Fra Giovanni Giocondo, Uomo vitruviano,
1511¹³

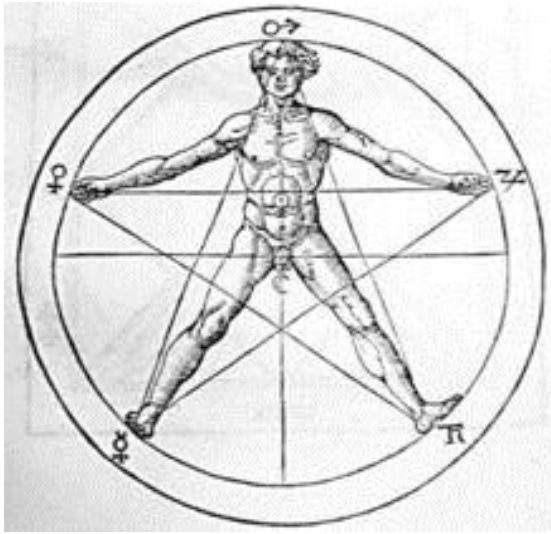


Cesare Cesariano, Uomo Vitruviano De
Architectura Libri Dece'nin latince çevirisinde yer
alan illüstrasyon, 1521

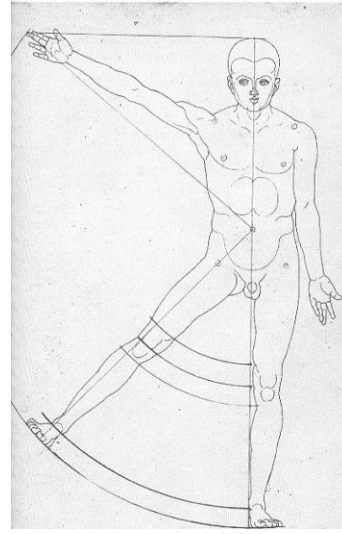


Francesco Giorgi, Uomo Vitruviano, 1525

¹³ Kaynak: <http://leonardodavinci.stanford.edu/submissions/clabaugh/history/othermen.html>



Heinrich Cornelius Agrippa, Man inscribed in a pentagram, “De occulta philosophia libri tres” adlı kitabından, 1533¹⁴



Albrecht Dürer, Proportions of Man, 1557



Girgione, Dresden Venus, 1510

¹⁴ Kayn: <http://en.wikipedia.org/wiki/Pentagram>



Lucas Cranach the Elder, Ruhende Diana, 1515¹⁵



Palma Vecchio, Reclining Venus, 1520



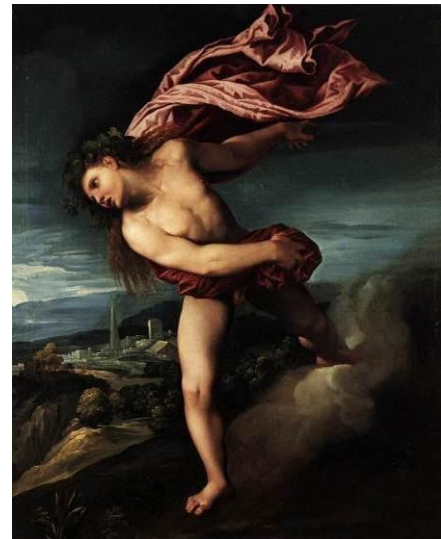
Girolamo Da Treviso the Younger, Sleeping Venus, 1523



Tiziano Vecellio, Vénus d'Urbain, 1534



Titian, Bacchus, 1523–1524,



Dosso Dossi, Bacchus, 1524

¹⁵ <http://www.wikipaintings.org/en/lucas-cranach-the-elder/reclining-diana>

16. ve 17. Yüzyıldan Örnekler



Leonardo da Vinci, L'Ultima Cena, 1495–1498



Andrea del Sarto, Ultima cena, 1511-1527



Giovan Pietro Rizzoli (Giampietrino), The Last Supper, 1515 dolaylarında



Giovanni Mauro Della Rovere, Ultima cena, 1626



Rembrandt, The Last Supper, after Leonardo, 1635



Bilmeyen sanatçı, Three Graces, Titus Dentatus Panthera'nın Evinden Fresk, Pompeii, M.S. 79



Raphael, The Three Graces, 1504



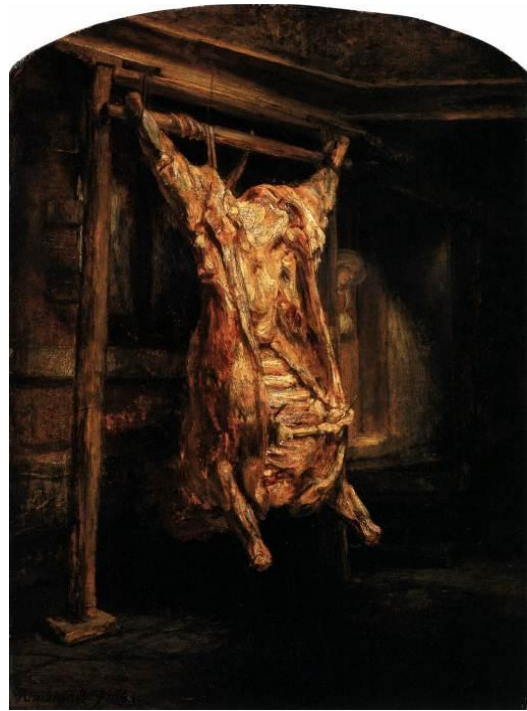
Hans Von Aachen, The Three Graces, 1604



Peter Paul Rubens, The Three Graces, 1639



Joachim Beuckelaer, *The Slaughtered Pig*, 1563¹⁶



Rembrandt van Rijn, *The Slaughtered Ox*, 1655



Caravaggio, *The Entombment*, c. 1601-1603



Peter Paul Rubens, *The Entombment*, c. 1612-1614 (after Michelangelo Merisi da Caravaggio)

¹⁶ http://artinvestment.ru/en/news/artnews/20090906_butchered_pig.html



Andrea Mantegna. St. Sebastian, 1480



Peter Paul Rubens, St. Sebastian, 1618

18. Yüzyıldan Örnekler



Diego Velázquez, Las Meninas, 1656



Francisco Goya, Las Meninas, 1778



Raphael, The Three Graces, 1504



Jean-Étienne Liotard, The Three Graces, 1737



François Boucher, Diana Leaving Her Bath, 1742



François Boucher Diana's Return from the Hunt, 1745

19. Yüzyıldan Örnekler



Raffaello Sanzio da Urbino, La Fornarina,
1518-1519



Jean Auguste Dominique Ingres, Raphael and the
Fornarina, 1814



Jean-Auguste-Dominique Ingres, "Paolo and
Francesca," Chantilly, 1814

Ingress bu resmin beş versiyonunu yaparak kendi resmini yeniden üretmiştir.



Jean-Auguste-Dominique Ingres, "Paolo and Francesca," Angers, 1819



Marie-Philippe Coupin de la Couperie, The Tragic Love of Francesca da Rimini, 1812



Dominique Ingres, Baigneuse de Valpinçon, 1808



Armand Cambon, Galei, 1864



Eugène Delacroix, La Barque de Dante, 1822



Edouard Manet, La Barque de Dante, 1859



Jean-François Millet, The first steps, 1858



Van Gogh, The first steps, 1890



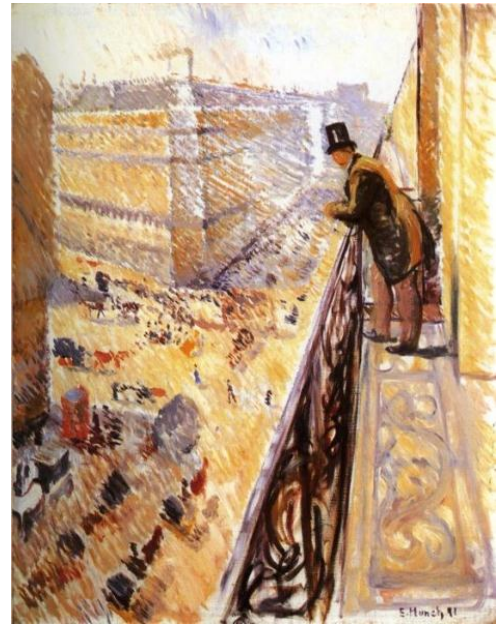
Honoré Daumier, Les quatre ages, 1862



Van Gogh, Les buveurs, 1890



Gustave Caillebotte, Un Balcon, Boulevard Haussmann, 1880



Edvard Munch, Rue Lafayette, 1891



Peter Paul Rubens, The Landing of Marie de Medicis at Marseilles, 1623-25



Louis Beroud, L'inondation Peintre, 1910

20. Yüzyıldan Örnekler



Gustave Courbet, Les demoiselles du bord de la Seine, 1856-57



Pablo Picasso, Les Demoiselles des bords de Seine d'après Courbet, 1950



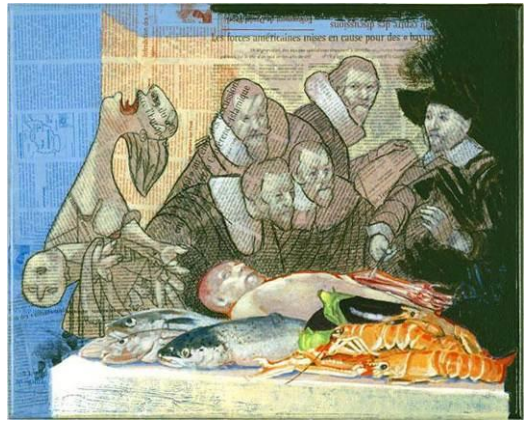
Dieric Bouts the Elder, The Last Supper, 1464-67



Salvador Dali, La Cène, 1955



Rembrandt, The Anatomy Lesson, 1632



Herman Braun-Vega, Natures mortes, 2002



Jan Davidsz De Heem, A Table of Desserts,
1640



Henri Matisse, La desserte (Nature
morte d'après "La desserte" de Jan Davidsz
de Heem), 1915



Dominique Ingres, Oedipe et le Sphinx, 1808-25



Francis Bacon, Oedipus and the Sphinx, 1983



Jean Baptiste Camille Corot, L'atelier, 1870



Pablo Picasso, Jacqueline in Studio, 1957



William Michael Harnett, Still Life-Five Dollar Bill, 1877



Roy Lichtenstein, Ten Dollar Bill (Ten Dollars), 1956



Phillip Hefferton, George Washington on a dollar bill, 1962



Andy Warhol, Dollar Bill, 1962



Paul Cézanne, Comptoir with Glass, 1879-1882



Maurice Denis, Homage to Cezanne, 1900

21. Yüzyıldan Örnekler



Edouard Manet, Torero mort, 1864-1865



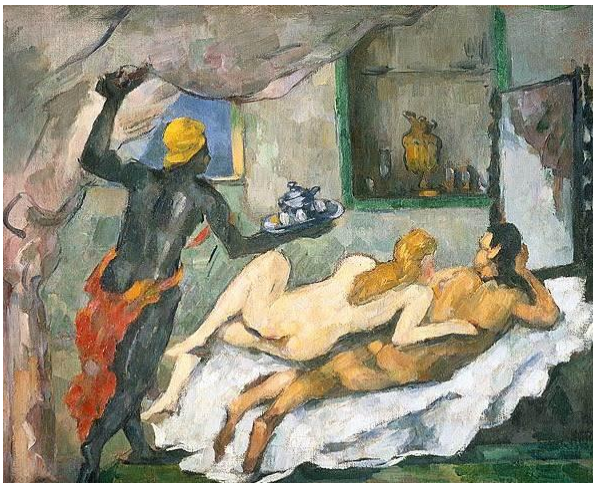
Philippe Jacq, Sans titre, 2001



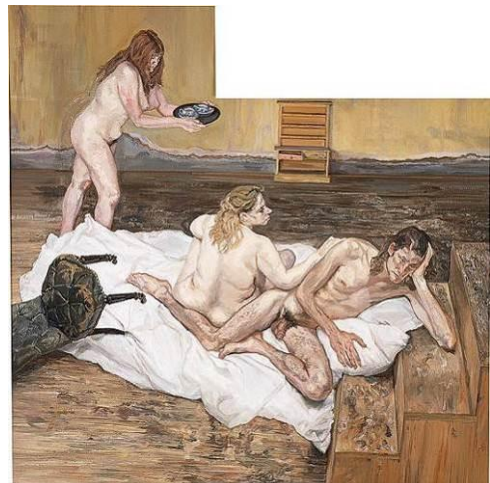
Thomas Eakins, John Biglin in a Single Scull, 1873



Peter Doig, 100 Years Ago, 2001



Paul Cézanne, L'Après-midi à Naples, 1875



Lucian Freud, After Cézanne, 2000



Henry Fuseli, *The Nightmare*, 1782



Mike Guppy, *Selected*, 2011



Charles Willson Peale, *The Staircase Group*, 1795



Sophie Matisse, *The Staircase Group*, 2001

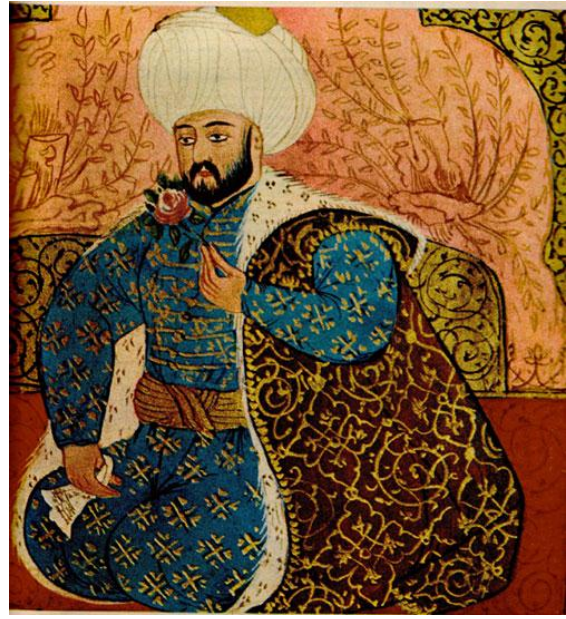
Ek-II

Türk Resim Sanatında Resimlerarası Alışverişlere Örnekler

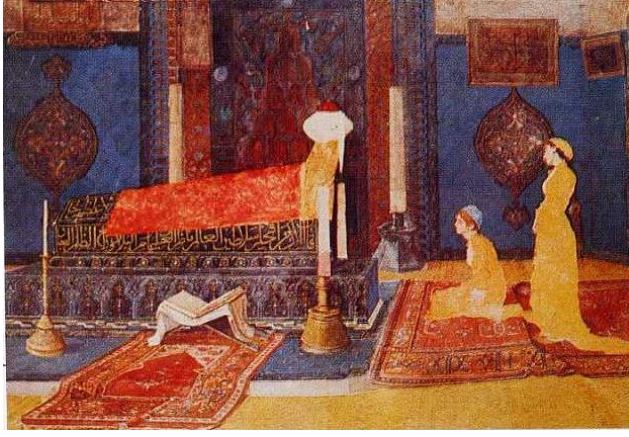
Bu bölümde tez çalışmasının metni içerisinde yer verilmeyen Türk resim sanatında yer alan resimlerarası alışverişlerine bazı örnekler yer almaktadır. Genel olarak verilen örneklerde birinci resim gönderge yapıt (kaynak yapıt), ikinci ve daha sonraki resimler ise yenidenüretilen yapıt olarak düzenlenmiştir. Resimler arasındaki alışverişlerin biçimleri ve türlerine ilişkin bilgi verilmemiştir.



Nakkaş Sinan Bey, Fatih Sultan Mehmed portresi, 15. yüzyılın sonları



Fatih Sultan Mehmed Han Portresi, Aşık Çelebi Tezkiresinin Fatih Millet kütüphanesindeki minyatür, 16. yüzyıl sonları



Osman Hamdi, Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız



Osman Hamdi, Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız II 1890



J. William Waterhouse, My Sweet Rose, 1908



İbrahim Çallı, Gül Koklayan Kadın, 1908



Alexandre Cabanel, Naissance de Venus, 1863



Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yatan ıplak,



Nurullah Berk Teyyareciler,



Maide Arel, İsimsiz



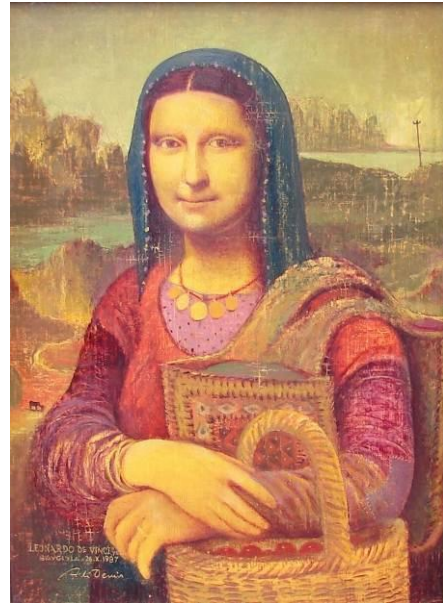
Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmet'in portresi, 1480



Mihri Müşfik Hanım, Fatih Sultan Mehmet'in portresi, 1960 sonrası



Leonardo da Vinci, Mona Lisa, 1503–1519



Ali Demir, Mona Lisa, 1987



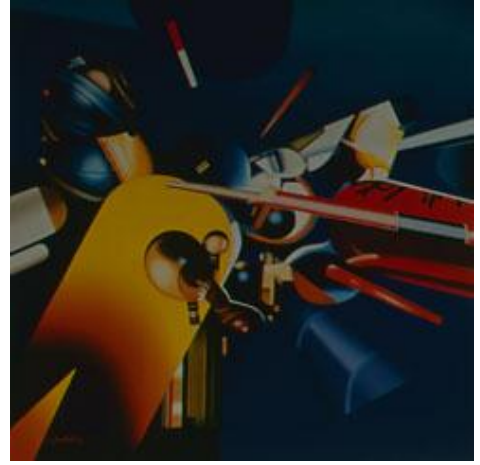
Kasimir Malevich, Suprematist
Painting, 1916



Zeki Faik İzer, İsimsiz,



Özdemir Altan, çalışkan Robot, 1973



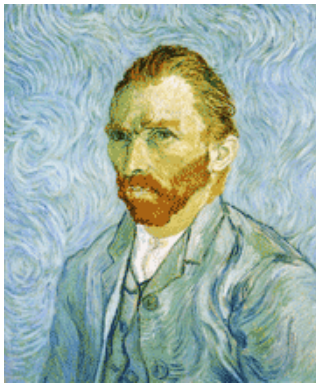
Zekai Ormancı, İsimsiz, 1996



Hüseyin Yüce, İsimsiz,



Yalçın Gökçebağ, İsimsiz,



Van Gogh, Öz-portresi, 1889



Adem Genç, İsimsiz 2008-2009



Andrea Mantegna, The Lamentation over the Dead Christ, 1490



Utku Varlık, İsimsiz,

Ek-III

Tez çalışmasında sıklıkla vurgulandığı gibi günümüzde hemen her alanda sınırlar ortadan kalkmış ve tüm disiplinler arasında alışverişler gündeme gelmiştir. Her alanda süregelen bu iletişim ağı sonucunda farklı anlam ve biçim yapılarının bir araya geldiği, çok katmanlı yeni bir düzene ulaşılmıştır. Kuşkusuz sanat da bu yeni yapılanmanın en çok gözlemlendiği alanların başında gelmiştir. İnceleme alanımızın sınırlarından birisi olan resim sanatı alanında bu tür işlemlerin yöntemini incelemek adına yapılan araştırma sürecinde, plastik düzlemde gerçekleştirilen çalışmalardan kişisel bir sergi gerçekleştirilmiştir.



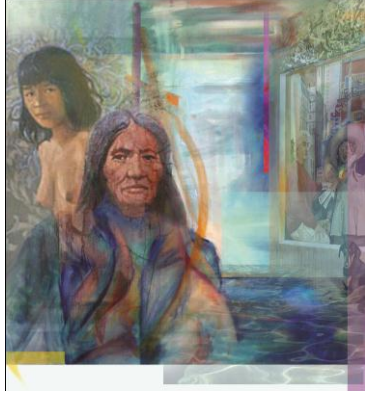
Sergi Afişi, Tasarlayan: Ece Çalış, 2009

20 Mayıs 2009 tarihinde SDÜ GSF Grafik Bölümü Sergi alanında gerçekleştirilen sergi kapsamında karışık teknik ile üretilen 16 çalışma sergilenmiştir. Resimlerin temel başvuru kaynağını Herman Braun-Vega'nın resimleri oluşturmaktadır. Resimlerarası bir bakış açısı benimsenen çalışmalarda, H. Braun-Vega'nın resimlerinden yapılan alıntılanmalar, resimlerin kurgusunun odak noktasına yerleştirilmiştir. Her resim için uygulama aşamasında öncelikli olarak kendimize özgü biçim ile saydam figürler yağlı boya ile etüt edilmiştir. Bu figürlerin

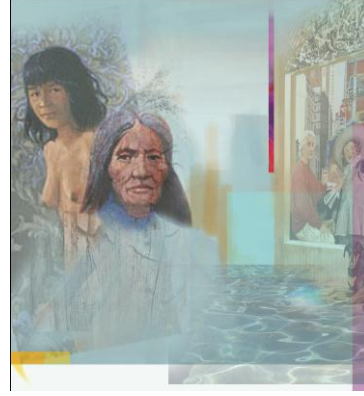
saydam olması, somut tek varlığın farklı yönlerinin birleşimini yani çoklu bakış açılarını aynı düzlemde kullanabilme amacı ile gerçekleştirilmiştir. Daha sonra Herman Braun-Vega'nın resimlerinden yapılan alıntılanmalar dijital ortamda bu figürler ile birleştirilerek yeni bir yapılandırmaya gidilmiştir. Resimlerin kurgusunun merkezine her defasında H. Braun-Vega'dan alıntılar yerleştirilmiş, kendi figürlerimiz genellikle geri planlara gizlenmiştir. Her resim kendi içerisinde iletimize hizmet edecek biçimde renk, doku, figürler kullanarak kurgulanmıştır. Resimlerin çoğunda renk blokları ile saydam katmanlar oluşturularak hem biçimsel hem de anlamsal çeşitlilik elde edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca başka resimlerden biçimsel ve anlamsal izlere yer vererek ve diğer yapıtlara gönderme yaparak, resimler eğretisel bir anlamda palempsest özelliğine bürünmüştür. Ayrışık unsurların bir araya getirilerek yeni bir yapı oluşturmak amaçlanmış, yeniden üretilen bu resimlerde gerek plastik düzeyde gerekse kullanılan figürlerde parçalı bir yapı oluşturulmaya çalışılmıştır. Birbirinden ayrışık unsurların aynı alanda var olması çoksesli bir yapı oluşturmasının yanı sıra genel kurgu içerisinde parçalı bir yapıyı da çağırır.

Daha önce belirtildiği üzere postmodernizmde hiçbir kavram, düşünce ya da kurum kutsal değildir. Bu nedenle ilkeleri, kesin yargıları, bir ütopyası yoktur. Postmodern anlayışta her şeyden yararlanılabilir; postmodern olan kesin 'anlam'a karşı çıkararak melez bir yapıyı, melez bir anlatıyı, melez bir dili ve söylemi öngörür (Uçan, 2009:2290). Bu görüşe koşut olarak resimlerde de güncel sanat anlayışı ve teknikleri doğrultusunda kurgulanan resimlerin melez bir yapı içerisinde H.Braun-Vega'nın atalık ilişkisine bir halka daha eklenmek amaçlanmıştır.

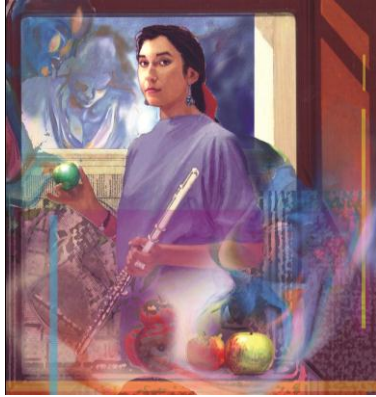
HERMAN BRAUN-VEGA'DAN ALINTILAR SERGİSİ



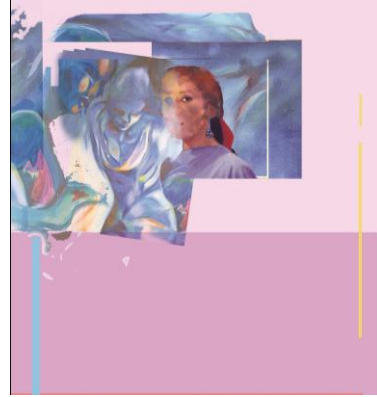
Tuğba Kodal, Victim, 2009



Tuğba Kodal, Victim II, 2009



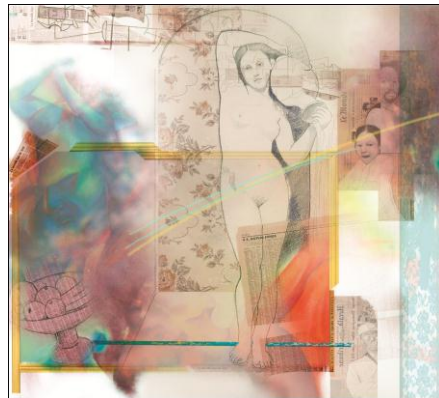
Tuğba Kodal, Poisonous apple, 2009



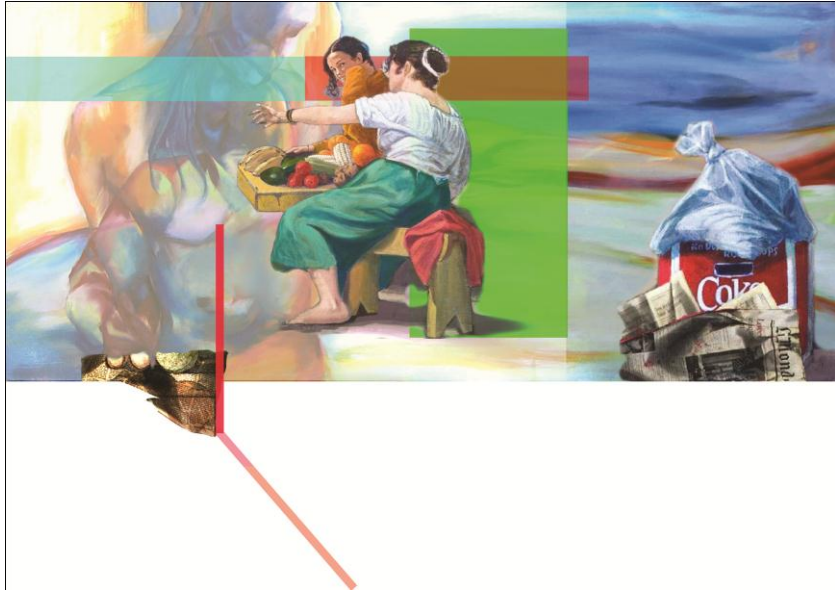
Tuğba Kodal, Poisonous apple II, 2009



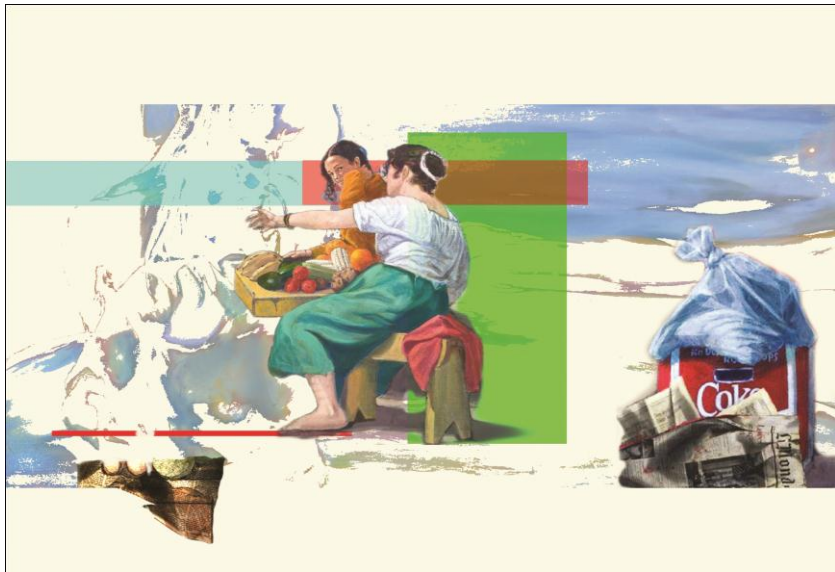
Tuğba Kodal, Dance, 2009



Tuğba Kodal, Dance II, 2009



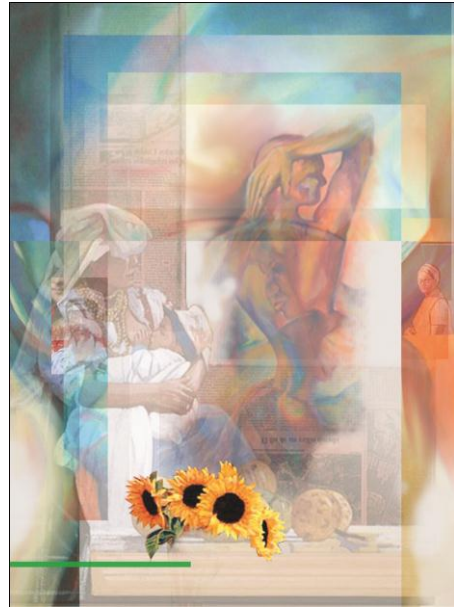
Tuğba Kodal, Get out!, 2009



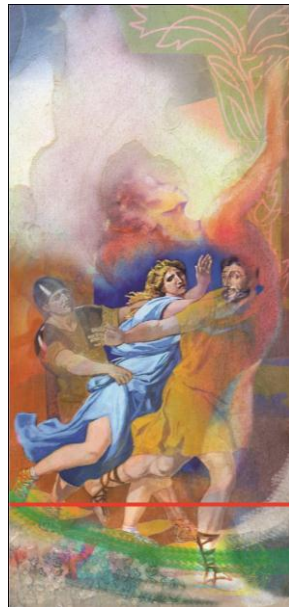
Tuğba Kodal, Get out! II, 2009



Tuğba Kodal, Baby boy, 2009



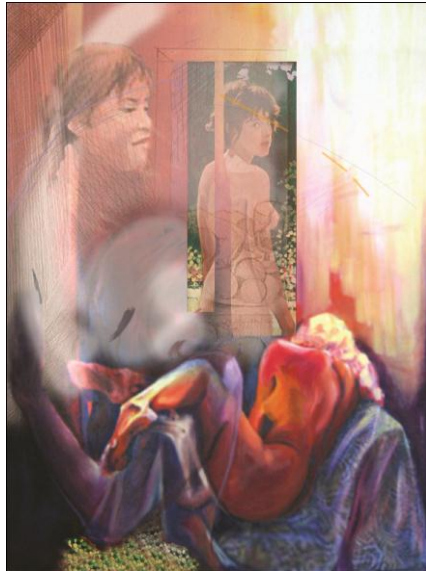
Tuğba Kodal, Baby boy II, 2009



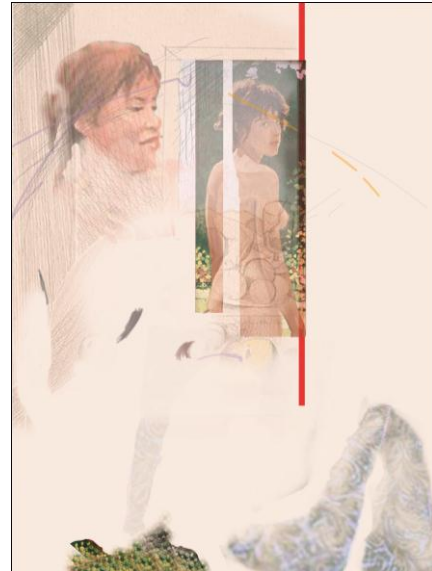
Tuğba Kodal, Leave me alone!, 2009



Tuğba Kodal, Leave me alone! II, 2009



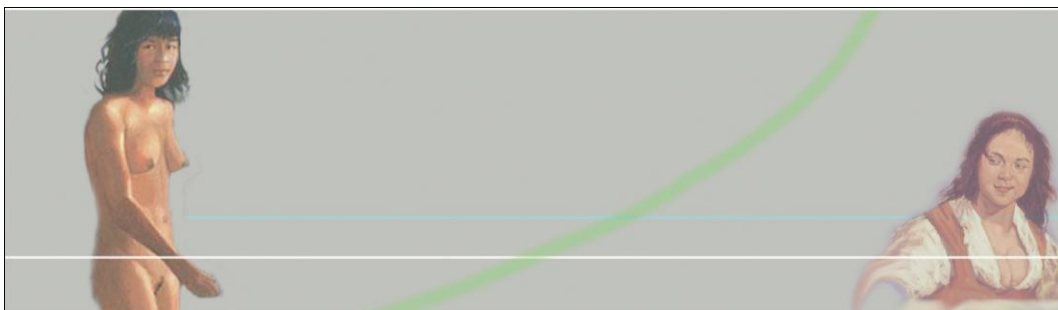
Tuğba Kodal, ouch!.. 2009



Tuğba Kodal, ouch!.. II, 2009



Tuğba Kodal, I'm on the long and narrow road, 2009



Tuğba Kodal, I'm on the a long and narrow road II, 2009