



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

**RESİMLERARASILIK YÖNTEMİYLE VINCENT VAN GOGH'UN JAPON
ESTAMPLARINI YENİDENRESMETMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Tuba KINAY
0730401003**

**DANIŞMAN
Yrd. Doç. Oktay KÖSE**

ISPARTA, 2010

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

RESİMLERARASILIK YÖNTEMİYLE VINCENT VAN GOGH'UN JAPON
ESTAMPLARINI YENİDENRESMETMESİ

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Yrd. Doç. Oktay KÖSE

Jüri Üyeleri

Adı ve Soyadı

Prof. Dr. Kubilay AKTULUM

Doç. Dr. Ali Muhammet BAYRAKTAROĞLU

Yrd. Doç. Oktay KÖSE

Savunma Sınav Tarihi:14.06.2010

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

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim **(10/06/2010)**

Tuba KINAY

SUNUŞ

Japon estamplarına hayranlığı 1886'da başlayan Van Gogh, Kunisada, Kuniyoshi, ve özellikle Hisroshige'den oluşan 500 parçalık bir koleksiyon oluşturur. Kompozisyonlardaki parlak, çarpıcı renklerden etkilenen sanatçı, Japon sanatçıların yapıtlarının hem kopyalarını hem de onların biçemlerini taklit eder ve bazı unsurlarını da alıntılar. Örneğin, Hiroshige'den esinlenerek yaptığı *Flowering Plum Tree* bunlardan biridir.

Vincent Van Gogh'un yenidenresmetme işlemine başvururken amacı yalın bir yansılama, öykünme ya da ötekinin yapıtını bir dolaylama biçiminde yansıtmak değildir. Daha çok bir yeniden yaratma, eskisinden yola çıkarak yeni bir yapıt ortaya koyma arayışındadır. Girişimi yalnızca iki resim değil, aynı zamanda iki ressam arasında bir söyleşi başlatmaktır. Sevdiği sanatçılarla özdeşleşmek ve kendi sanatını ötekinin yapıtı aracılığıyla sorgulamak çabasıdır.

Bu çalışmada bana, tezimin biçemsel ve sanatsal alt yapısını oluşturmamı sağlamış olan Danışman Hocam Yrd. Doç. Oktay KÖSE'ye, sabırla çalışmamın her aşamasında bana sayısız kaynağıyla destek veren ve güvenini esirgemeyen Hocam Sayın Prof. Kubilay AKTULUM'a, jüriye katılma inceliğini gösteren Doç. Dr. Ali M. BAYRAKTAROĞLU'na, her zaman yanımda olan aileme ve ayrıca Süleyman Demirel Üniversitesi, Bilimsel Araştırma Projeler Koordinasyon Birimine de desteklerinden dolayı sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tuba KINAY

Isparta, 2010

ÖZET

RESİMLERARASILIK YÖNTEMİYLE VINCENT VAN GOGH'UN JAPON ESTAMPLARINI YENİDENRESMETMESİ

Tuba KINAY

Süleyman Demirel Üniversitesi, Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, 80
Sayfa, Haziran, 2010

Danışman: Yrd. Doç. Oktay KÖSE

Sanat tarihi ayn zamanda bir esinlenme tarihi olarak kabul edilirse, birçok ressam arasında yaşanan etici bir unsur olarak böyle bir etkileimle karşılaşır. Bir resmin domasında, ekillenip gelimesinde, daha yetkin bir düzeye erimesinde baka bir resmin önemli bir pay olduğu yadsnamaz bir gerçekliktir. Bu bak açıyla, esinlenmenin, sanatın doğasına ilişkin olduğu gerçeğine biraz daha yaklaşırlar. Bazı empresyonist ressamlar da Japon estamplarını kendi yaratmalarının bir kısmı olarak almakta bir sakınca görmemektedirler; yaptıklarında ötekine ait olan bir dönüşüm ilemiyle genileterek, yorumlatarak esinlenme işlemine sıkla bavuvmaktadırlar.

Dönemin heyecan verici ressamlar gibi Vincent van Gogh da büyüleyici Japon estamplarının etkisinde kalır. Bu çalışmada resimlerarasılık yöntemi ile ressam ve Japon baskılar arasındaki bu ilişkinin ele alınması amaçlanmaktadır.

Anahtar kelimeler: Vincent van Gogh, esinlenme, estamp, resimlerarasılık, Japon sanat

ABSTRACT

REPICTURING OF JAPANESE GRAVURES WITH THE METHOD OF INTERPICTURALITY BY VINCENT VAN GOGH

Suleyman Demirel University, Fine Arts Department, Master Thesis, 80 Pages,
June, 2010

Adviser: Assist. Prof. Oktay KÖSE

Considering that the history of fine arts is the history of inspiration at the same time, we see such an interaction has an educational role among many artists. It is an undeniable fact that a print work has probably an important contribution to another work emerging, taking shape and improving and reaching a more efficient level. From that point of view, we become familiar with the fact that inspiration is in the nature of art. Some impressionist artists see no harm in using Japanese gravures as the starting point for creating their own works. They frequently make use of inspiration by expanding and intensifying what belongs to another artist via transformation.

As one of the most exciting painters of the day, much under the influence of Japan, Vincent van Gogh was drawn to the fascinate of Japanese art. In this research, it is purposed to reveal the influence between the artist and the Japanese prints with the method of the interpictureality.

Key words: Vincent van Gogh, inspration, estamp, interpictureality, Japanese art

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ	i
İÇİNDEKİLER	ii
ŞEKİLLER DİZİNİ	iii
GİRİŞ.....	iv
I. BÖLÜM	4
1. RESİMLERARASI İLİŞKİLER VE BİR YÖNTEM OLARAK ALINTI.....	4
1.1. Metinlerarası ilişkiler.....	4
1.1.1. Metinlerarasılık.....	4
1.1.2. Göstergelerarasılık.....	6
1.2. Resim Sanatında Yöntem Olarak “Alıntı” Ve Van Gogh’un Yapıtlarındaki Yeri.....	10
1.2.1. Alıntı Nedir?	10
1.2.2. Resim Sanatında “Alıntı”	12
1.2.3. Sanat Tarihinde “Alıntı”nın Yeri	17
1.2.4. Vincent Van Gogh’un Yapıtlarında “Alıntı”nın Yeri.....	21
1.3. Resimlerarasılık’n Van Gogh’un Yapıtlarındaki Yeri.....	24
1.3.1. Resimlerarasılık.....	24
1.3.2. Yenidenresmetme.....	26
1.3.3. Resimlerarasılık ve Van Gogh	27
II. BÖLÜM.....	33
2. JAPON SANATINDAN ESİNTİLER	33
2.1. Japon Sanatının Empresyonistler Üzerindeki Etkisi.....	33
2.2. Vincent Van Gogh’un Kendi Gerçeğini Arayışı.....	33
2.3. Van Gogh’un Japon Sanatını Keşfi	34
2.4. Bir Japon Rüyası: Arles	38
2.5. Paris’e Geri Dönüş	53
DEĞERLENDİRME ve SONUÇ	66
KAYNAKÇA	69

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.1. Vincent van Gogh, “The Bedroom”	40
Şekil 2.2. Vincent van Gogh, “Self Portrait as a Bonze”	41
Şekil 2.3. Vincent van Gogh’ “Souvenir de Mouve.....	43
Şekil 2.4. Vincent van Gogh,“Zouave”	45
Şekil 2.5. Vincent van Gogh, “Zouave”	46
Şekil 2.6. Hiroshige, “The Plum Tree Teahouse at Kameido"	48
Şekil 2.7. Vincent van Gogh, “The Flowering Plum Tree”	49
Şekil 2.8. Hiroshige, “Sudden shower on the Great Bridge near Atake”	51
Şekil 2.9. Vincent van Gogh, “The Bridge in the Rain”	52
Şekil 2.10. Vincent van Gogh, “Le Père Tanguy”	54
Şekil 2.11. Vincent van Gogh, “Le Père Tanguy”	55
Şekil 2.12. Vincent van Gogh, “The Bridge”	57
Şekil 2.13. Vincent van Gogh, “The Italian Woman”	58
Şekil 2.14. Vincent van Gogh, “The Almond Blossom”	59
Şekil 2.15. Eisan, “Courtesan”	60
Şekil 2.16. Vincent van Gogh, “Tracing of The Cover of Paris”	60
Şekil 2.17. Vincent van Gogh, “The Cover of Paris”	61
Şekil 2.18. Vincent van Gogh, “The Courtesan”	63
Şekil 2.19. Vincent van Gogh, “The Man with the Severed Ear”	65

GİRİŞ

Sanat tarihinin aynı zamanda bir esinlenme (alıntılama, anıştırma, öykünme, yenidenresmetme) tarihi olduğu ön kabulüyle yola çıkılırsa, birçok ressam arasında yaşanan eğitici bir unsur olarak böyle bir etkileşimle karşılaşılır. Bir resmin doğmasında, şekillenip gelişmesinde, daha yetkin bir düzeye erişmesinde başka bir resmin önemli bir payı olduğu yadsınamaz bir gerçekliktir. Bu bakış açısıyla, esinlenmenin, sanatın doğasına içkin olduğu gerçeğine biraz daha yaklaşılr. Postmodern olarak adlandırılan günümüz sanatında da, ressamlar önceki döneme ait yapıtları kendi yaratılarının bir çıkışı olarak almakta bir sakınca görmemektedirler; yapıtlarında ötekine ait olanı bir dönüşüm işlemiyle genişleterek, yoğunlaştırarak esinlenme işlemine sıklıkla başvurumaktadırlar. Sanatsal alanda, günümüzde olduğu kadar geçmişte de resimlerarası, göstergelerarası alışverişler içerisinde esinlenme olası dönüştürüm yöntemlerinden birisi olarak en fazla başvuru alan yöntemler arasında yer almıştır.

Bu çalışmada esinlenmeyi genel anlamda sanattan özel anlamda ise resim sanatına indirgeyerek Vincent Van Gogh'un Japon sanatından esinlenmesi konusunda saptamalarda bulunmaktadır. Sanatın diğer biçimlerinde esinlenmenin işleyişinin ve işlevlerinin farklılaşabildiği olgusu göz önünde tutulduğunda, esinlenme konusunda tamlık sunmanın bir yazı çerçevesinde olanaksız olduğu reddedilmemektedir. Çalışma boyunca daha çok resimsel alanda karşımıza çıkan esinlenmenin Kubilay Aktulum'un yaptığı genel tanımından kaçınmayarak, ayrıca "*Alıntı ve Resim*" adlı makalesi başta olmak üzere yakında basılması beklenen "*Resimlerarasılık*" adlı kitabını birer yol gösterici olarak kabul edilmektedir. Burada Van Gogh'un sanata genel bakışından yola çıkarak, üslubunun oluşumunda haklı bir yere sahip olan Japon sanatından esinlenmesi ile oluşturduğu bazı önemli yapıtları, resimlerarasılık yöntemi ile açıklanmaya çalışılmaktadır.

Esinlenme sözcüğünün kökenindeki '*esin*' 'etkilenme, çağrışım veya içe doğmayla akla gelen yaratıcı duygu, düşünce, ilham'; '*esinlenme*' ise '*bir şeyden ilham alma*', '*içine doğma*' vb. anlamlarda kullanılmaktadır (TDK:2010)]. Resimlerarasılıkta '*Esinlenme*' (Eng. *Inspiration*) başka bir ressamın yapıtının etkisinde kalarak yeni bir yapıt oluşturmak biçiminde tanımlanır. Aktulum'un söylediği gibi, metinlerarasılık konusunda yapılan tanımlamalarda esin kavramı üzerinde sıklıkla durulmaktadır, kuramcılar bu kavram karşısında konumlarını belirtmektedirler. Esinin geleneksel sunumunda bir ressam edilgen konumdadır, güzeli yaratma yollarını anlayamaz, güzelliği usdışı ya da doğaüstü (tanrının ya da bir esin perisinin bir işi olduğu ya da bilinçaltından kaynaklanan) nedenlerle açıklar.

Bir ressamın bilmeden, istemeden başka bir ressamın ya da sanat akımının, hareketin etkisinde kaldığı, etkisinde kaldığı şeyi tam olarak açıklayamadığı olur. Ancak metinlerarasılık, özellikle de ana-metinsellik konusunda düşünce yürütülürken yaratının gizinin açıkça ortaya konduğu varsayılır, örneğin şu ya da bu yansılamanın kaynağı gönderge-metnin biçimsel dönüşümünün sonucudur, buna koşut olarak resim edilgen değil etken konumdadır: bir başka resmi dönüştürerek, ya da onu parçalayarak onun üzerinde etken rol oynayan ressamın kendisidir (Aktulum, 2007). Esinlenmiş bir ressam değil, bir başka resimden esinlenen bir ressamdır. Nurullah Berk bu konuyu şöyle ifade eder; “*Hangi usta, sanat tarihi içinde, kendisinden önce gelenlerin ya da çağdaşlarının etkisi altında kalmadı? Kişilik denilen büyük meziyet, birikmiş bir göle bir taş su katmaktan ileri gider mi?*”(Berk, Milliyet Yayınları) diyen Berk, bu sözyle, üslupların oluşumda esinlenmenin vazgeçilmez bir olgu olduğunu vurgulamaktadır.

Vincent Van Gogh’a göre de ötekilerin resminden beslenmek her ressam için kaçınılmaz bir zorunluluktur; çünkü yenidenresmetmek ötekenden yola çıkarak yeni özgün bir yapıt ortaya çıkarmaya olanak sağlar.

Van Gogh ötekinin yapıtıdan aşırma yapma ya da sahtesini üretmek niyeti olmaksızın yalın bir aktarma yoluna gider. Her yapıtın özünü kavrar ve alıntılar, alıntılacağı unsurlar aracılığıyla özgürce yeni kompozisyonlar yaratır. Japon estamplarını hiçbir zaman tıpatıp aktarma ya da aynı işlevlerle, birebir alıntılama yoluna gitmeden, doğal biçimleriyle yapıtlarında yer verir ve kompozisyonun bir parçası durumuna getirir.

Vincent Van Gogh’un yenidenresmetme işlemine başvururken amacı yalın bir yansılama, öykünme ya da ötekinin yapıtını bir dolaylama (*paraphrase*) biçiminde yansıtmak değildir. Daha çok bir yeniden yaratma, eskisinden esinlenerek yeni bir yapıt ortaya koyma arayışındadır. Girişimi yalnızca iki resim değil, aynı zamanda iki ressam arasında bir söyleşi başlatmaktır. Sevdiği sanatçılarla özdeşleşmek ve kendi sanatını ötekinin yapıtı aracılığıyla sorgulamak çabasıdır. Ancak bu şekilde kendi biçimini yaratabileceği inancındadır.

Yenidenresmetme, Kubilay Aktulum’un deyimiyle yani montaj aşaması, eski bir yapıtı yeniden değerlendirmeye almaktır (Aktulum, 2010). Van Gogh Japon resim tarihinin kimi yapıtlarını okumak, yorumlamak, yeniden yorumlamak amacıyla bir dizi ipucu sunar, kendi döneminin koşullarında ve kendi resim tekniği aracılığıyla yapıta yeniden göndermeler yaparak ona yeni bir devinim kazandırır. Van Gogh hayranı olduğu uzak

doğu sanatından kimi Japon estamplarını yenidenresmeder. Kısacası, Vincent Van Gogh için yenidenresmetme, resimlerarasılık, bir başka deyişle “yineleme” yaratmanın temel bir biçimi durumuna gelmiştir. Sonuç olarak filozof Alain’ın “taklit etmeyen yaratmıyor” sözüne dayanarak Vincent’in kendi biçimini esinlendiği estampları taklit etme yoluyla yarattığı da söylenebilir (*Picasso et les maîtres*,2008’den akt. Aktulum, 2010:49).

Japon estamplarına hayranlığı 1886’da başlayan Van Gogh, Kunisada, Kuniyoshi, ve özellikle Hisroshige’den oluşan bir koleksiyon oluşturur. Kompozisyonlardaki parlak, çarpıcı renklerden etkilenen sanatçı, Japon sanatçıların yapıtlarının hem kopyalarını hem de onların biçemlerini taklit eder ve bazı unsurlarını da alıntılar. Örneğın, Hiroshige’den esinlenerek yaptığı *The Flowering Plum Tree* bunlardan biridir.

Burada Van Gogh’un çalışmalarındaki bazı unsurların incelenmesi durumunda, Japon estamplarından esinlendiği yadsınamaz bir gerçeklik olduğu görölmektedir. Bu araştırmada sanatçının yapıtlarındaki konulardan Japon sanatına odaklanarak, Vincent Van Gogh’un hayali yorum ve Japon kültür ve yaşamını kullanımı araştırılmıştır. Burada resimlerarasılık yöntemi altında özellikle alıntılama ve yenidenresmetmeye odaklanarak ifade etme yoluna gidilmiştir. Özellikle Arles’deki çalışmaları değerlendirilerek, Japon resimlerine gönderme yapan *La Mousmé, the Self Portrait* ve ünlü *Self-Portrait Dedicated to Gauguin, The Flowering Plum Tree, The Bridge in the Rain, The Courtesan* ve 1887’deki *Père Tanguy* portresi; bu anlayış ile ifade edilerek şekillenmiş resimlerdir. Japonya, Provence’in yeryüzü şekillerini andıran aydınlık bir ülkeyi işaret eder ve Van Gogh’un amacı Japon toplumunun birlikteliğini somutlaştırmaktır.

Bu araştırma sonucunda Dışavurumcu dönemde başlayan biçimsel ve lekesel yalınlaşmanın kaynağının doğu sanatı olduğu söylenebilir. Bu doğunun batı sanatı üzerindeki bir etkisidir. Doğu sanatının bu biçimsel ve lekesel yalınlığından oldukça etkilenen resamlardan birisi de Vincent Van Gogh’dur. Buna bağlı olarak bu izlenimin fovist yaklaşımın ortaya çıkmasında etkili olduğu ifade edilebilir. İşte Van Gogh’un bir büyülenmeyle başlayan bu yenidenresmetme hikayesinin fovist dönemde net ve yalın renksel değerlerle zirveye ulaştığını söylemek olasıdır.

1. BÖLÜM

1. RESİMLERARASI İLİŞKİLER VE BİR YÖNTEM OLARAK ALINTI

1.1. Metinlerarası İlişkiler

1960'lı yılların yazın eleştirisinde, bir metin kuramı oluşturarak metni yeniden tanımlamak ereğinde olan kimi eleştirmenlerin (özellikle Julia Kristeva ve Roland Barthes) girişimlerine sıkı sıkıya bağlı olarak ortaya çıkan metinlerarası kavramı, metnin özerk olduğu düşüncesi benimsendikten sonra, yaygın olarak kullanılan bir kavram olmuştur (Aktulum, 1999:239).

Metin çözümlemelerinde metinlerarasının öne çıkarılmasıyla, metinlerarası bir görüngüde tanımlanan metin bir alıntılar mozaigi, son derece farklı, ayrışık unsurların bir araya geldiği bir uzam olarak tanımlanmıştır (Aktulum, 1999:239).

Metinlerarası konusunda yazılan makale ve kitaplar incelendiğinde, bir metin ile başka bir metin arasındaki her tür alışverişin mozaik, yapboz; en çok ta montaj, yaptakçılık (brikolaj), kolaj (yapıştırma) ve palempsest imgeleri ile gösterildiği görülür. Kimi eleştirmenlere göre de, metinlerarası ilişkiler bir yenidenyazma işlemi olarak değerlendirilir.

Compagnon ise her tür sözcü alışverişini, yenidenyazmaya sıkı sıkıya bağlı olarak, alıntıya indirger. Söz konusu nitelermeler tek bir metinlerarası işleme eşanlamlı olarak kullanılır. Örneğin kolaj, alıntı ve/ya metinlerarası göndergeyle eşanlamlı olarak düşünülür, ve ister sözsöl olsun ister olmasın, o da yeni bir bütüne sokulmuş bir parçaya gönderir. Bu bakımdan alıntıya benzer. Alıntı da açık ve sözcüğü sözcüğüne bir kesiti, bir parçayı başka bir yapıtta yinelemek, bir sözcüğü yeni bir metne 'yapıştırmak' (Compagnon'un deyişiyile) olarak; ya da yenidenyazma, bir yazarın metinlerinden birisini yeniden yazma eylemi, düzdeğişmeceli olarak, metnin yeni versiyonu, ancak genel olarak, bir metnin başka bir metni, yapıtı açık ya da kapalı olarak yinelemesi, ona göndermesi, yine bir bakıma bir 'alıntı' işlemi gerçekleştirmesi olarak tanımlanabilir (Aktulum, 1999:240).

1.1.1. Metinlerarasılık

Metinlerarası alışverişlere bakıldığında yalnızca yazınsal alana ait bir uygulama olmadığı, sanatın diğer biçimleri arasında da karşılıklı olarak yoğun bir alışveriş işlemlerinin gerçekleştiği görülmektedir. Bu konudaki çalışmalarda, metinlerarasılık konusunda yapılan bilimsel toplantı ve dergilerde, metinlerarası başlığı altında resim, müzik, heykel vb. sanat biçimlerine göndermeler yapılmaktadır. İki metin arasındaki her türden alışveriş işlemini göstermek için haklı olarak metinlerarası sözcüğü kullanılmasına

karşın, değişik çalışmalarda bir tablonun, bir mzık parçasının, bir heykelin ya da bir dansın her defasında bir ‘metin’ olarak ele alınıp bu türden sanat biçimlerinin kendi aralarında olduğu kadar, yazınla olan alışverişleri konusunda da aynı sözcük kullanılmaktadır (Aktulum, 2007:355).

Yazınsal alanda başta olmak üzere sanatın diğer biçimlerinde ve değişik sanatsal biçimleri arasında karşılıklı olarak alışverişler olmaktadır. Metinlerarası ilişkilere dayalı bilimsel çalışma ve toplantıların özünü metinler ve metin dışında kalan resim, mzık, heykel gibi sanat biçimlerine yapılan göndermeler ve alışveriş türleri oluşturmaktadır. Bu çalışmalarda bir resim, bir mzık parçası bir heykel ya da dans her defasında bir ‘metin’ olarak ele alınıp kendi aralarında olduğu kadar, yazınla olan alışverişleri konusunda da aynı sözcük kullanılır.

Kendi kendine yeten, kapalı bir dilsel dizge biçiminde tanımlanan metin kavramı, müzikten, resimden, heykelden söz edilirken eğreti bir anlamda kullanılır. Bunu Roland Barthes ‘Bütün anlamlı kılığlar metin doğurabilirler: resim, mzık, film vb.’ ifadesiyle betimlemektedir. Burada Barthes metin kavramının yalnızca yazı ve yazınla sınırlandırılmayacağını ileri sürerek tanımlamasını sanatın öteki biçimlerini kapsayacak biçimde genişletmesine karşın, sözselsel ve sözselsel olmayan sanatların işleyişi arasındaki temel göstergebilimsel ayrımları görmezden gelir (Aktulum, 2007:356). O. Ducrot ve J.M. Schaeffer metin konusunda *Nouveau Dictionnaire Enclopédique des Sciences du Langage*’da hem daha belirgin hem de daha sınırlayıcı bir tanım önerirler:

Dilbilim ve yazın eleştirileri kapsamında geniş bir kullanımı olan metin çok az açıklıkla tanımlanmıştır: kimileri metnin uygulama alanını yazılı söylemle, hatta yazınsal metinle sınırlarlar; kimileri onu söylemse eşanlamda kullanır; kimileri de film metninden, mzık metninden vd. söz ederek, ona göstergelerarası bir açılım getirir. Metinsel edimbilimde yaygın olan kullanıma uygun olarak, burada metin bildirişimsel bir bütünlük oluşturan sözlü ya da yazılı dilbilimsel bir zincir olarak tanımlanacaktır, bu tümceler kesiti, tek bir tümce ya da bir tümce kesiti söz konusu olmasının pek önemi yoktur(Ducrot ve J.M. Schaeffer’den akt. Aktulum, 2007:356).

Dünyanın anlamı dil ya da söz aracılığıyla algılanabilir, ifade edilebilir. Dil/söz yalnızca bir aracıdır: Sylenemezi sylenebilire dönüştüren bir aracı. Buna karşın dil ve/ya söz dışında dünyayı açıklayan başka türden biçimler, sözlü dilden ayrı başka ‘diller’ de bulunmaktadır. Dünyayı anlamlandırırken göstergebilimsel malzeme her defasında değişik bir yapılanma içerisine sokularak ‘yeni’, sözselsel-olmayan diller yaratılır (Molinié’den akt. Aktulum, 2007:356). Sözselsel ile sözselsel-olmayan arasındaki karşıtlık Aktulum’un ifadesiyle

metinlerarasılık ve göstergelerarasılık ile neyi anlamak gerektiği konusunda göz önünde tutulması gereken temel bir ayrımdır.

1.1.2. Göstergelerarasılık

Sanat biçimleri estetik kuramcılarınca sözselsel ve sözselsel-olmayan şeklinde ikiye ayrılmıştır. Örneğin bir roman sözselsel olurken, bir heykel de sözselsel-olmayan bir sanattır. Sözselsel sanat dili kullanarak dünyayı ulamlaştırma olasılığına sahipken, diğer sanat biçimleri bir şeyi farklı şekillerde dile getirirler. Resimde görünümünün belli bir biçime sokulması, müzikte yer alan başlıklar, söylenen metinler, kimi balelerde ya da heykellerde bulduğumuz anlatisallık boyutu sözselsel-olmayan kimi sanat yapıtlarının bir şeyler anlattıklarını göstermelerine karşın başka türden yapıtlar bir gerçekliği söze dökmekten uzaktır (Aktulum, 2007:357). Bu tür yapıtlarda söz ortadan kalkar ve görsellik egemen olur. Göstergelerarasılık bakımından bu yapıtlar bir şeyler anlatmazlar, içeriğin düşünsel değil, coşkusal tözünü aktarırlar.

Sözselsel sanat ile sözselsel-olmayan sanat ulamında yer alan biçimlerin her birinin kendine özgü bir içeriği, içeriğin bir tözü ve yapılanma biçimi vardır. Edebiyatın, resmin, müziğin kendine özgü bir içeriği, içeriğin bir tözü (sözselsel olanda ses ve şekil; resimsel olanda renk ve desen; müziksel olanda ses vb.) ve bir yapılanması bulunmasına karşın aralarında kimi düzlemlerde ortaklıklar olabileceğini, farklı biçimlerinin içerik, töz, düzenleyim açısından birbirlerinden bir şeyler alabileceklerini göz ardı etmemek gerekmektedir. Örneğin, ‘ses’ sözselsel olanla müziksel olanın; ‘şekil’ ise sözselsel olanla resimsel olanın ortak yanısıdır. Ya da ‘dil’ genel olarak sözselsel olmayan sanatlar için, bu sanatlardan (dillerden) söz etmemize, hem de diğer sanatların içeriğinin tözünü göstermemize olanak sağlayan bir üst-dil işlevine sahip olabilir (Aktulum, 2007:357).

Sözselsel sanatın bir başka özelliği de diğer sanatlara bir üstdil işleviyle katkıda bulunmasıdır. Bir tablo, bir müzik parçası, bir heykel konusunda yorumlarda dil bir araç olur. Özellikle estetik, sanat tarihi, müzikbilim vb. konularda yapılan çalışmalarda sözselsel-olmayan sanatlar dil aracılığıyla betimlenip çözümlenirler.

Sözselsel ya da sözselsel-olmayan tüm sanat biçimleri dünyayı kavramak için birer aracı olduklarına göre, iki sanat biçimi arasındaki ayrım dünyayı aktarma biçimidir. Sözselsel olmayan sanatlar sözselsel olan sanat göre dünyaya daha yakındır. Sözselsel sanat (dil) dünyayı ‘söyler’, ‘anlatır’, sözselsel olmayan sanatlar ise bir şey söylemez, dünyayı ‘belirtirler’. Sözselsel olmayan sanatların bir ‘değeri’, sözselsel bir sanatın ise ‘anlamı’ vardır öyleyse (Aktulum, 2007:358).

Sözel sanatlarla sözel-olmayan sanatlar arasındaki göstergibilimsel ayrım açıkça ortada olduğundan Aktulum'un da belirttiği gibi sözel olan sanatların kendi aralarındaki alışverişlerine metinlerarası alışveriş yerine göstergelerarası alışverişler adını vermek daha yerinde ve doğru olacaktır. Öyleyse bu tanımlamalara göre artık sözel bir yapıtın, bir metnin sözel-olmayan bir sanat yapıtına, bir resme, heykele gönderme yaptığı bu durumlarda metinlerarasılıktan söz etmek güçleşir. Farklı alanlara ait alışverişler metinlerarası ilişkilere benzese de 'metinlerarasılık' (intertextualité) yerine daha çok 'göstergelerarasılık' (intersémiotique) kavramı yeğlenmektedir(Aktulum, 2007: 358).

Göstergelerarasılık kavramı Roman Jacobson tarafından ilk kez dillendirilmiştir. *Essais de linguistique générale*'de değişik çeviri biçimlerinden söz eder; bunlardan biri göstergelerarası çeviri ya da dönüştürümdür. Bu tür bir çeviri 'dilsel göstergelerin dilsel olmayan göstere dizgeleri aracılığıyla yorumuna' dayanmaktadır(Jacobson'dan akt. Aktulum, 2007:358). Bölümün sonunda ise şöyle bir tanım yapar; "göstergelerarası aktarımdan", "bir dizgesinden bir diğerine, örneğin dilsel dilden müziğe, dansa, sinemaya ya da resmeé aktarımdan söz ederken kendi göstergelerarasılık tanımlamasını yapmış olur (Jacobson'dan akt. Aktulum, 2007:358). Bu işlem sırasında yazınsal olanın coşkusal düzenleyimi üzerinde durulur, alıcının genel kültürüne yaslanarak yazınsal bir yapıta örtük göndermeyle tabloya zenginlik katılır. Göstergelerarası dönüştürüme örnek olarak Eugéne Delacroix'in *le Naufrage de Don Juan*'ı verilebilir. Sanatçı ölüme adanmış insanın dramının bir simgesi olan Don Juan'ın duygularını resmetmeye çalışmıştır. Böylelikle Delacroix Don Juan söylenini yenidenyazar. Öyleyse Göstergelerarasılık iki farklıgösterge dizgesi arasındaki alışveriş işlemini, değişik gösterge dizgelerin ait yapıtlar arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri belirtir. Bu ilişkiler iki biçimde gerçekleşir: ya sözel bir sanat sözel-olmayan bir sanatı söze dökerek kendi içersine alır, ya da sözel-olmayan bir sanat açıkça sözel olan bir sanata gönderme yapar (Aktulum, 2007:359).

Georges Molinié, Göstergelerarasılık kavramına *Sémiotique, l'effet de l'art* adlı kitabının birinci bölümündeki "göstergebiçembilim" kavramıyla yeniden döner (Molinié'den akt. Aktulum, 2007:359). Molinié sözel olan ve olmayan diye bir ayrım yapar; buna göre yalnızca sözel sanat bir şey söyler, bir anlamı vardır; öteki sanatların ise anlamı yoktur, bir değeri vardır, bir şey söylemezler, yalnızca dünyayı açıklarlar. Buna göre müzik, resim, heykel gibi sanatlar duygusalın; sözel sanatlar ise düşünselin alanıdır. Bu ayırmadan sonra göstergelerarasılık ile ne anlatmak istediğini ifade eder; Göstergelerarasılık kavramı "farklı sanatların biçembilimi ve estetiği içinden değer

eleştirisi yapmak” işlemini gösterir. “Sözcük farklı dilsel düzgüler arasından benzer biçembilimsel ve estetik kullanımları inceleyen” işlemleri belirtir.

Göstergelerarası ilişkilere bakıldığında, kimi yazarların yapıtlarında müzik unsurlarını kullandığı, çok sayıda heykel ve resmin da İncil’den ya da Antik Yunan’dan esinlendiği görülür. Yazın, müzik, sinema, resim, heykel dışında bir başka göstergelerarası ilişki de müzik ile resim arasında kurulabilmektedir. Başka bir deyişle, resimlerden esinlenen müzik yapıtlarına rastlanabildiği gibi, müzikten esinlenen resimler de bulunmaktadır.

Kısacası göstergelerarasılık, bir sanat biçiminin başka bir sanat biçimindeki) varlığı yanında türleri, farklı biçimlerarası alışverişleri göstermek için de kullanılır; özgül olarak ayrışıklık yaratan bir biçimin, türün başka bir biçem ya da türde nasıl işlediği sorusuna yanıt aranırken göstergelerarasılık sürecine girilir.

Müzik, resim, heykel, yazın başta olmak üzere hemen hemen tüm sanat biçimleri üretilirken bazı alışverişler gerçekleşmektedir. Bunlardan biri alıntılama yöntemidir. Alıntılara neredeyse sanatın tüm biçimlerinden, şu ya da bu biçim altında, bir başka düzlemde yoğun olarak rastlanmaktadır. Günlük yaşamdaki söylemlerde, dil gibi, müzik gibi, görüntüler de başka sanat biçimlerinden alıntı yaparlar, aynı biçimde, başka sanat biçimlerinde alıntılanırlar. Sözselleştilde alıntılama ve alıntılanan söylemler aynı göstergesel yapıdadır, ancak aynı şeyi görüntüler için söylemek olası değildir. Görüntüler alıntılama işlemine başvururlarken, alıntının kaynağı görsel olmayabilir. Bir resim bir başka resmi, fotoğrafı, gravürü alıntılatabildiği gibi, bir şiiri, bir müzik parçasından bir bölümü alıntılatabilir, onlar gönderme yapabilirler. Yalnız buradaki temel koşul alıntılanan malzemenin başlangıçtaki biçimine bağlı kalmaktır. Bu açıdan görüntü, sözselleştilde ayrılmaktadır. Bu açıklamalara göre, bir metin görüntüleri betimleyebilir, ancak bunu yaparken, renkleri, biçimleri, oranları vd. söze dönüştürür. Metinlerarasılıkta olduğu gibi, göstergibilimsel dizgenin değiştirilmesi, göstergelerarası işlem kimi dönüşümleri beraberinde getirir. Bir metin bir resmin ismine gönderme yapar ya da onu anımsatırsa veya bir filmi özetlerse, her defasında bir gösterge dizgesinden diğerine geçilir ve böylece her şey söze dökülmüş olur. Gönderge, çağrışım, anıştırma, eğretileme bu aktarma işlemi sırasında resimleri, görüntüleri sözselleştirmenin bazı yolları olarak kullanılır. Alıntılama; bir diğer deyişle gönderge işlemi iki yapıt arasında olası bir ilişki kurulmasına olanak sağlar. Ancak bundan sonra alıntılama yapıt alıntılanan yapıtı özgül bir biçimde gösterir, onu yeni, özgün bir bağlama sokar. Böylelikle bir görüntü kökensel durumundan ayrı

olarak söylemsel bir yerde yeni bir görünüme bürünmüş olur. Söz konusu hangi dönem, hangi biçem olursa olsun resim alanında birbirine gönderen, birbirinden kimi unsurları alıntılaman çok sayıda resim vardır. Örneğin pek çok ressam, Edouard Manet'nin *Déjeuner sur l'herbe*'e göndermede bulunmuş, alıntılar yapmıştır. Bu resme gönderme yapan ressamlardan ilk akla geleni Picasso'dur. Bu yapıta Tiziano'nun *Concert Pastoral* resminin bir versiyonu diyen eleştirmenler olduğu gibi, Giorgione'un *le concert Champêtre*'inin bir versiyonu olduğunu düşünenler de vardır.

Giorgione'un bu çalışmasında çıplak iki kadın ve iki giyinik erkek bulunmaktadır. Arkad görünümlü olan kadınlardan lut çalmaktadır. Manet ise bu çalışmanın modern bir versiyonunu resmeder. Manet'nin bu resminde modern giyimli kişiler piknik yapmaktadırlar. Sanatçı burada yeniden resmetme uğraşındadır; biçim ve sanat anlayışına yenilik katarak, sanat ve izleyici arasında yeni bir ilişki kurma uğraşındadır. Yine bir başka sanatçı Marcantonio Raimondi de bir gravüründe benzer bir sahneyi nehir kenarında dinlenen tanrılar olarak yeniden resmeder. Benzer bir kompozisyon içerisinde dinlenen kişileri konu alan, birbirinden esinlenen çok sayıda sanatçı vardır. Bu örnekler dışında Antoine Watteau ve Manet'nin dostu olan James Tissot yine *la Partie Carrée* isimli resimlerinde aynı yapıtı yeniden resmederler.

1870'de Paul Cézanne ve 1961 yılında ise Pablo Picasso bu önemli modern sanat yapıtına yeniden resmetmek için geri dönerler. Picasso Manet'nin bu yapıtından yola çıkarak 27 resim, 6 gravür ve 140 desen çalışması yapmıştır. Bu resmi 1964'de Alain Jacquet bir serigrafî olarak, 1994'de Amerikalı heykeltıraş J. Seward Johnson *Déjeuner déjà vu* adıyla üç boyutlu olarak yeniden yaratır. 2002 yılında ise izlenimcilere hayran olan Rus ressamlar Dubosarsky ve Vinogradov *le Déjeuner sur l'herbe*'in yeni bir versiyonunu yaparlar. Giorgione'un bu yapıtından yola çıkarak Manet ve Picasso tarafından yeniden resmedilen yapıtları daha fazla ilgi çeker. Bu çalışmalar kopya olma özelliğini yitirip, özgün birer yapıt olarak ortaya çıkarlar.

Eleştirmenler Manet'nin Giorgione'dan yola çıkarak açıkça bir resmi taklit ettiği konusunda görüş birliği içerisindedirler. Modern ve yeni bir versiyonunu yapmış olduğunu söylese bile ustasına o denli bağlı olması resmini bir "resimsel derleme" biçimine sokar, çünkü Françoise Cachin'in de söylediği gibi, "onun sanatı uzunca bir süre açıkça geçmişin şaheserlerine gereksinim duymuştur" (Cachin, 1983'den akt. Aktulum, 2010).

Geleneğe bağılı kalan bu yapıt, bir etkilenme, ustasına bağılı kalma, geleneği sürdürme biçiminde resmedilmiş olsa da kendi özgünlüğünü ele vermekten kaçınmaz.

Buraya kadar özetlenecek olursa; Farklı metinler arasındaki her türden alışveriş işlemini belirtmek için kullanılan metinlerarasılık kavramı yerine, farklı gösterge dizgeleri arasındaki ilişkileri anlatmak için göstergelerarasılık kavramı kullanılmaktadır. Bu kavram bir metinle bir resim, bir müzik parçası ya da yazın dışında kalan değişik sanat biçimlerinden biri ve/ya birkaçının kendi aralarındaki alışverişleri belirtmektedir. Sözselleşmeyen sanat yapıtları ancak sözselleştirilerek bir metin ile alışverişe girebilirler. Bu bölümde değişik gösterge dizgeleri arasındaki kimi alışveriş biçimlerinin neler olduğuna kısaca değinildikten sonra bazı sanatçıların nasıl birbirinden etkilenerek kendi resimsel özgünlüklerini kaybetmeden nasıl bir yapıtı yeniden resmettikleri üzerinde duruldu.

Göstergelerarasılık kuşkusuz burada anılan birkaç alışveriş işlemiyle sınırlandırılmayacak kadar fazladır; metinlerinde sanatın diğer biçimlerine gönderme yapan, başka sanatsal biçimlerden esinlenen, değişik sanatsal biçimleri kendi yapıtlarına uyarlayan çok sayıda başka yazar ya da sanatçı bulunmaktadır. Kısacası göstergelerarasılık yöntemiyle, yazın ve resim, yazın ve sinema, yazın ve müzik, yazın ve fotoğraf, resim ve müzik, müzik ve resim, resim ve heykel, sinema ve resim vd. farklı disiplinlerarasındaki alışveriş işlemleri sorgulanarak sonu olmayan bir araştırma alanının önü açılır.

1.2.Resim Sanatında Yöntem Olarak “Alıntı” Ve Van Gogh’un Yapıtlarındaki Yeri

1.2.1. Alıntı Nedir?

Sanatın neredeyse tüm biçimleri dışında, yaşamın tümünü saran alıntı kavramı Umberto Eco’yla birlikte anılmaya başlanmıştır (Aktulum, 2010). Postmodern yaşamda alıntı, yineleme ya da ödünçleme, aynı unsurun değişiklerini, benzerlerini yapma işlemi temel bir yönelim haline almıştır. Günümüz sanatçı ve yazarlarına bakıldığında önceki dönemlerde üretilmiş yapıtları kendi yaratılarının bir çıkışı olarak almakta bir sakınca görmedikleri fark edilir. Bazı dönüştürüm işlemleriyle ötekinin olanı kendi yapıtlarının bir parçası yaparak, alıntılama işlemine sıklıkla başvururlar. Günümüzde olduğu kadar geçmişte de bu dönüştürüm yöntemi en fazla başvuru alanları arasındadır.

Alıntılara müzikten, resimden, edebiyattan, heykelden, kısacası sanatın neredeyse tüm biçimlerinden, şu ya da bu biçim altında, bir başka düzlemde yoğun olarak rastlanmaktadır. Günlük yaşamdaki söylemlerde, dil gibi, müzik gibi, görüntüler de başka sanat biçimlerinden alıntılar yaptıkları gibi, başka sanat biçimlerinde de alıntılanırlar.

Sözel dilde alıntılaman ve alıntılanan söylemler aynı göstergesel yapıda olsalar da, aynı şeyi görüntüler için söylemek mümkün değildir. Görüntüler alıntılama işlemine başvururlarken, alıntının kaynağı görsel olmayabilir. Bir tablo kuşkusuz bir başka tabloyu, bir gravürü ya da bir fotoğrafı alıntılatabileceği gibi, bir şiiri, başkalarının konuşma biçimlerini ya da bir müzik parçasından alıntılatabilirler, onlara gönderebilirler (Aktulum, 2007:371).

Farklı dönemlerdeki alıntı biçimleri ilgili sanat türüne göre değişiklikler gösterebilmektedir. Alıntının sanatın yazın dışındaki biçimlerinde işleyiş ve işlev olarak farklılık göstermesi sebebiyle tamlık sunan bir çalışmayı ortaya koymak imkansız olduğundan burada resim sanatında alıntının işleyişi, değişik görünümleri, işlevlerinin ne olduğu kimi örneklerden yola çıkılarak ele alınacaktır. Daha çok yazınsal alanda karşılaşılan bu kavramının kimi değişik, özel biçimlerinin resimdeki karşılıklarının neler olabileceği üzerinde durulacaktır.

Kökeninde Latince bir sözcük olan alıntı “citus” “harekete geçirmek”; “citare” ise “mahkemeye çağırarak”, “tanıklığına başvurmak” vb. anlamlarda kullanılmaktadır (Condillac, 1951:38’den akt. Aktulum, 2010). Fransızca’daki “citer en justice” eylemi bu anlamdadır. “Citer” eylemi ve aynı kelimenin isim hali olan “ citation”un kökeni yine XIV. Yüzyıl Latincesindeki “ citatio” sözcüğüne uzanmaktadır. İlk zamanlar hukuk alanında bir anlam ifade ederken, bu sözcük 1671 yılına doğru yazınsal alanda “ ünlü bir kişiden ya da bir yazarın yapıtından aktarılan kesit, parça” anlamında kullanılmaktaydı. Alıntı kavramına “yetkesini belirtmek” işlevi yüklenmiştir. Böylelikle hukuksal anlamından saptırılarak eğretisel bir düzleme taşınmıştır.

Burada alıntıya ilişkin iki temel özellik ortaya çıkar; Alıntı devingendir; görevi ise eski bilgileri harekete geçirmek, yazınsal ya da resimsel bir mirası, bilgiyi yeniden güncellemektir. Ayrıca bu şekilde sanat yapıtı daha inandırıcı bir hal almakta, sanatsal olarak daha da sağlamlaşmaktadır. Sanatçı kendi yapıtını bir başka yapıta dayandırdığından pekiştirme yönünden yayarcı bir özelliği vardır. Sanatçı bir başkasının yapıtından yola çıkarak aldığı kesiti kendi yapıtının bir parçası yapar. Bir anlamda da yetkenin aktarımı söz konusu olur. Alıntı bir onaylama işleviyle ortaya çıkar. Bir alıntının gücü, onun etkin kullanımı, alıntılaman söylemin alıntılacağı kesiti, parçayı doğru, yerinde kullanmasıyla orantılıdır. Alıntılanan kesit şu anda yaşanan durum, yazınsal ve sanatsal yapıtlar, ilgili alıcı arasında bir aracı rol oynar.

Alıntı yalın bir yineleme işlemi değildir. Compagno bunu şöyle ifade eder; (Compagnon, 1979:56'den akt. Aktulum, 2010) Alıntı bir yeniden-sözceleme işidir. Aktarılan kesit yeni bir bağlama sokulur, onu anlamsal olarak dönüştürür. Bu dönüşün sırasında kendisi de biçimsel olmayan daha çok anlamsal ve bağlamsal kimi dönüşümlere uğrar. Yazılı ve sözsöz dilde alıntılan ve alıntılan söylemler aynı göstergebilimsel yapıda olmalarına karşın, alıntının iki unsuru arasındaki biçimsel uyum resimde zorunlu değildir. Alıntının kaynağı görsel olmak zorunda değildir. Bir resim bir başka resmi, gravürü, fotoğrafı alıntılanabileceği gibi bir şiiri, sözleri ya da müzik parçasını alıntılanabilir. Bir metin ise görüntüleri betimleyerek, renkleri, biçimleri, oranları söze dökerek alıntılanır. Metinde bir resme, resmin başlığına gönderme yaptığında her şeyi dile dönüştürür. Gönderme, anıştırma, eğretileme vb. kullanımlar görüntüleri söze dökerken yoğun bir şekilde kullanılırlar. Bu durumda alıntı iki yapıt arasında bir ilişki kurmaktadır. Alıntılan yapıt alıntılan yapıtı özgül bir biçimde alıntılanarak onu yeni bir bağlamda yeni bir anlamla donatır.

Alıntı yapan yazarın çeşitli amaçları olabilir ama amaç ne olursa olsun, yetke sahibi birisine yaslanarak söyleminin haklılığını vurgulamak yanında söylemini süslemek, kendi yazını ötekiniyle karşılaştırmak, sözü her zaman diğerine bırakmak demektir. Alıntı yalnızca başka bir yapıttan yalın bir aktarma işlemi olmayıp Compagnon'un deyişiyile kendisi ile öteki arasında başlatılan dinamik bir süreçtir. Alıntılan yazar alıcıyla edinimlerin paylaşıldığı kültürel bir yakınlaşma sağlar. Böylelikle yazar alıcıyı alıntılan kesiti bulup çıkarmaya davet etmektedir.

1.2.2. Resim Sanatında “Alıntı”

Resim alanında her dönemde ve her biçimde birbirine gönderen, birbirinden kimi unsurları alıntılan çok sayıda tablo bulunmaktadır. Bunlardan ilk akla geleni Edouard Manet'nin *le Déjeuner sur l'herbe*, pek çok ressamın gönderme yaptığı, alıntılan bir yapıttır. Picasso'nun *le Déjeuner de l'herbe* adlı tablosu da Manet'ye göndermede bulunan bir yapıttır. Bunun yanında Picasso Manet'nin bu tablosundan yola çıkarak 27 resim, 6 gravür ve 140 desen çalışması ortaya çıkarmıştır.

Resim alanında da uygulanabilinen alıntı, ruhselimsel bir tutum izlendiğinde şöyle aşamalar izlediği söylenebilir: İlk olarak kaynak yapıt algılanır, sonra bir motif seçilir. Ardından motifin belleğe uzun süreli kazını gerçekleşir ve bir gizlenme dönemi yaşanır. Sonunda bellekte gizlenmiş olan motif harekete geçerek yeni bir yapıtta alıntılanır.

Alıntının algılanandan doğan arzunun bir yoğunlaşma işlemine bağlı olduğu söylenebilir ama bunun da ötesinde ötekinin algılanmasıyla birlikte, bilinçli ya da bilinçdışı, bir özne egemen bir motifi kullanmaya başlar. Motif belli bir özne için yeni anlamlarla donatılarak yeni bir yapıtta yer alır. Böylelikle öteki yapıtı algılayan yeni yapıt, alıntılamanın dolaylı bir öz-çizimi (autoportrait) durumuna gelebilmektedir.

Nelson Goodman'ın “özçizgeli sanatlar” (arts autographiques) ile “elçizgeli sanatlar” (arts allographiques) ayrımı alıntının yazın dışındaki biçimlerde nasıl işlediğini görmek açısından kimi ipuçları vermektedir.

Goodman'ın *Langages de l'art*'da (Aktulum, 2010) yaptığı tanımlamaya göre, bir yapıtın gerçekleştirilmesi ve dağıtımında her defasında aynı yapıtın söz konusu olduğunu gösteren bir imleme dizgesi bulunur ve bu nedenle *elçizgeli sanatlar* hiçbir kopyanın, sahteciliğin olası olmadığı (özellikle müzik alanında geçerlidir bu) sanatlardır. Buna karşın özçizgeli sanatlar sahteciliğin, taklidin olası olduğu sanatlardır. Bir sanatçı şu ya da bu ressamın şu ya da bu resminin bir kopyasını yaptığında, artık resmin bir başka örneği değil; tarihsel bir sorgulamayla, özgül olandan ayrı, sahteciliğinin kanıtlanabildiği bir yapıt söz konusu olur.

Resim tek ve biricik tanımına uyan bir yapıt olabileceğinden özçizgeli sanatlar arasında özgül bir sanat olarak görülebilir. Özgün bir resmin kopyası içsel nitelikleri bakımından asıl resimden ayrılan başka bir resimdir. Resim bir kez üretilir diye yola çıkılırsa, kopyasıyla resim ikinci kez üretilmiş olur. Kopyası özgün olana ne denli uysa da, resim el işi bir işlem olduğundan tıpatıp bir benzerinin tekrar edilmesi olası değildir.

Geçmişe dönüldüğünde değişik amaçlara yönelik olan kopyalama işlemi, sahtesini yapma, taklit gibi, özgün bir yapıtın eksiksiz bir yinelenmesidir. Resim eğitimi-öğretimi tarihine bakıldığında kopyanın eğitsel bir işlevi vardır. Konu kaygısı olmayan çoğu ressam kimi zaman kendine özgü tekniğe kavuşabilmek için, bir başkasının tarzını özümsemektedir. Aslında kopyalama işleminde özgün-benzer olma çabası yoktur, zaten ressam çoğu zaman kopyaladığını da açıkça dile getirir. Sonuçta varılmak istenen nokta kopyaladığı ressama benzemek değil, kendi yeteneklerini açığa çıkarmaktır. Olumsuz bir amaçla kopyalama işlemi yapılsa bile, bir başkasının ürünü olduğu için, model aldığı yapıttan mutlaka ayrı olacaktır.

Manzara resmi yapmak isteyenlere Roger de Piles, XVII. Yüzyılda *Cours de Peinture par principes*'de şöyle bir öneride bulunur; Manzara resmi yapmak isteyenler

büyük ustaların baskı resimlerini ya da yapıtlarını daha kolaylıkla ulaşılabilen Titien, corneille Cort, Carrache gibi sanatçıların desenlerini kopyalamalıdır. Ona göre, açık havada manzara resm, yapmaya girişmeden önce “iyi alışkanlıklar” elde etmenin yoludur bu(De Piles, 1990:117’den akt. Aktulum,2010). Roger de Piles için kopyalama arı bir aktarımdan öte, aynı zamanda “düşünmek”tir, düşünsel ve belleksel bir etkinlik gerçekleştirmektir.

Resim tarihinde sanatçılar arasında çokça başvurulan kopyalama yöntemlerinden birisi de “replik”dir. Replik, bir sanatçının kendi yapıtlarından birisini değişik boyutlarda çoğaltması, aynı konuyu yineleyen, özgün bir yapıttan benzeri bir yapıt ortaya çıkarmak olarak tanımlanır (Aktulum, 2010:25). Bruegel Ovide’in *Métamorphoses* adlı yapıtının bir bölümünü resmettiği, iki değişik versiyonu bulunan la Chute d’Icare, Jean-Baptiste Siméon Chardin’in bir versiyonu Louvre Müzesi’nde, diğeri Rotterdam’da Boyman-van Beuningen Müzesi’ndeki *Bénédicté*’si, Léonardo da Vinci’nin Louvre Müzesi’nde, diğeri Londra’da National Gallery’de bulunan ve çok sayıda kopyası olan *Vierge aux rochers*, El Greco’nun üç farklı versiyonu olan *Christ Chassant les Marchands du Temple* adlı yapıtları birer “replik” örnekleridir.

Sanatçılar kendi yapıtlarının yeni versiyonlarını yaparken çoğu zaman ilk resme sıkı sıkıya bağlı kalmazlar. Yeni yapıtın oranı değişebilir, farklı aksesuarlar ve kişiler eklenebileceği gibi çıkarılabilir. Sanatçı bu yenidenresmetme durumunda ilkinde özdeş bir yapıt ortaya çıkarmaktan uzaklaşarak, özgün bir yapıt elde etme arayışındadır.

Bu tanımlara bakıldığında, resimde “alıntı” işlemi olmaz gibi düşünülse de, bir ressamın yapıtının bütünü, ya da ondan bir kesiti, belli resimsel unsurları alarak bir “öz-alıntı”ya başvurduğu bir gerçektir. Alıntılamanın yapıt ile alıntılanan yapıt arasında hiçbir dizi, aşamalanma, boyut ya da orantı farklılığı olmayabilir. Fırça darbeleri aynı nitelikte de olabilir. Hatta renk ve ışık oyunları ile röprodüksiyonun yapıldığı durumlarda bile, özgün yapıt ile yeni versiyonu arasında kaçınılmaz ayrımlar olacağından, gönderge yapıtın alıntılanmak değil ama çağrıştırıldığı söylenebilir.

Bir başkasının yapıtını olduğu gibi aktarmak bile kimi anlamsal dönüşümleri de beraberinde getirir. Metinlerarasılık/göstergelerarasılık değişik yollarla değişik ilişki biçimlerinin, yani değişik sorgulama, anlam alanları yaratmanın önünü aralamaktadır.

Sonuç olarak bir öz-alıntı (*auto-citation*) ya da el-alıntı (*hétéro-citation*) biçiminde, bir yapıttan bir bölüm ya da tümü algılansa, kimi parçalar değiştirilse ya da aynı kalsa dahi

hangi yola başvurulursa başvurulsun ilk anda resim alanında yazındaki karşılığı gibi bir alıntıdan söz etmek olası değil gibidir. Resim alanında, biricik olma ilkesinde dolayı, tamlık ya da özgünlük ölçütlerinin tam anlamıyla geçerliliğinden söz etmek zordur. Bu nedenle Kubilay Aktulum'un da belirttiği gibi alıntı yerinde *ödünçleme (emprunt)* ya da yer değiştirme, bağlam değiştirme (transposition) kavramları daha uygun görünmektedir. Ancak ressamın kendi yapıtını yenidenresmetmesi durumunda ödünçleme kavramı iki resim arasındaki söyleşi işlemini tümüyle karşılayamamaktadır. Yer, bağlam değiştirme kavramı ise aktarma işlemini yönlendiren ereklere neler olduğunu bildirmeden yalnızca işlemin sonucunu anlatır. Dolayısıyla bir sanat biçiminden ötekine, yapıtların biçimleri değişiklik gösterdiğinden, yeniden üretme süreçleri şiir, roman, müzik, fotoğraf ve resimde ayrı olduğundan, resimde alıntıdan aynı anlam ve değerle söz etmek ilk bakışta olası değildir. Ancak değişik sanat biçimlerinde özgül, özel bir kullanım belirtse de her sanat biçiminin kendi özel koşullarını göz önünde tutarak alıntı sözcüğü ortak bir kavram olarak kullanılabilir (Aktulum, 2010). Aktulum'un deyimiyle, bir ressamın, bilerek ve etken bir biçimde var olan bir yapıtı ya da yapıttan bir bölümü farklı bir resimsel uzama taşınması ve böyle bir yer değiştirme işlemiyle “yeni” anlamlar yaratması işleminden “alıntı” olarak söz edilebilir öyleyse.

Resimsel alıntının en belirgin özelliği bir tür etken bir taklit işlemi gerçekleştirmektir. Bu da yazınsal alıntıdan ayrı bir beceriyi gerektirir. Yazınsal sanatta bir başkasının sözünü olduğu gibi kopyalamak yeterli iken, resimde alıntılanmak, eşdeğerlilikler bulabilmek, belli bir biçimi yansılayabilmek ve değişik resmetme tekniklerini bilinmesini gerektirir. Buna göre resimsel alıntı bir edime bağlıdır. Bir bakıma sanatçının bir yapıtının diğer bir yapıtla boy ölçüşme arzusunu dışlaştırır. Resimsel alıntı bir resmetme, üretme, üretme biçiminin yorumu, başkasına özgü kimi biçimsel yöntemlerin ve özgüllüklerin kavranması, kendi özgüllüğünü ölçme, değerlendirme işlemidir.

Hangi durumlarda resimde alıntıdan bahsedebileceğine şöyle bir bakıldığında, aynı konuyu işleyen, aynı türe ait olan bir resim konusunda içerik benzerliğinden dolayı alıntıdan söz edilemediği görülür. Çünkü aynı türe ilişkin bir yapıta yapılan gönderme tam bir alıntı değildir. Burada söz konusu olan başka bir yapıta yapılan göndermedir. Örnek olarak, Manet'nin *le Déjeuner sur l'herbe*'i Giorgione'un türsel anlamda kaynağıdır. Manet burada “tıpatıp” bir alıntılama yoluna gitmediğinden yalnızca esinlendiği söylenebilir. Bu durumda alıntıdan söz edebilmek için iki yapıt arasında bir ilişki

kurulması şarttır. Bu ilişki, özel bir yapıt ile aynı türe, sınıfa ait, aynı türden yapıtlar arasında olan bir ilişki değildir. Bu ilişkinin doğası belli bir türe yerleştirmek ve alıntılanan ortak olarak yapıtlar arasında gönderme ilişkisi kurmak olsa da farklıdır ve ilişki kuran unsurlar özdeş değildir. Alıntılanan yapıt, alıntılanan yapıttan kesit alıp, kendi içinde eritmesi nedeniyle iki yapıt birbirine benzemez, birbirinden ayrıdır. Alıntı, her iki yapıt arasında bir bağ kurar, amacı onu kendi içinde eritmek ve onu yeni bir anlamla donatmaktır. Alıntılanan yapıtın alıntılananı içselleştirir.

İki yapıt arasında yalnızca içerik benzerliği ya da izleksel bir yakınlığın bulunması resimde bir alıntıdan söz etmeye yeterli değildir. Sonuçta bir yapıttaki düşünce ve izlekler herkesindir görüşüne göre, bunlar her sanatçı tarafından özgürce kullanılabilir. Dolayısıyla alıntıdan bir düşünce ya da içerik benzerliğinden çok, bunların bireysel, özel bir biçime sokulması konusunda söz edilebilir. Ancak belli bir biçime sokulduysa, özgül bir gösterim biçimine oturtulduysa, belli bir kökene bağlandığı durumda bir izlek bir alıntı kimliğine bürünebilir.

Alıntı yalın bir yinleme olmayıp, bir yeniden güncelleme işlemi olarak düşünüldüğünde, kültürel ya da ulusal mirasın önemli bir unsurun bir kesiti yeni bir uzama aktarmaya dayanır. Resim sanatında alıntı yapılırken özgün yapıtla alıntı yapılan yapıt arasında ister istemez belli bir uzaklık yaratılır. Alıntılanan bir ressam alıntılanan yapıtı, göndermelerle, anlam düzeylerinin sayılarını çoğaltarak, 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 yinleme 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, 2010).

Sonuçta farklı metinler arasındaki her türden alışveriş işlemini belirtmek için kullanılan metinlerarasılık kavramı yerine, metinlerarasılıkla ilişkisi olmasına, bir metinlerarasılık çerçevesinde anılmasına karşın göstergelerarasılık kavramı yeğlenmiştir. Göstergelerarasılık değişik gösterge dizgeleri arasındaki ilişkileri, örneğin bir metinle, bir resim, bir müzik parçası, ya da yazın dışında kalan değişik sanat biçimlerinden birisinin veya birkaçının kendi aralarındaki alışverişleri belirtmek için kullanılır. Kısacası, göstergelerarasılıkla, yazın ve fotoğraf, resim ve müzik, müzik ve tablo, tablo ve heykel, sinema ve resim gibi farklı disiplinlerin alışveriş işlemleri sorgulanabilmektedir.

1.2.3. Sanat Tarihinde “Alıntı”nın Yeri

Tarihsel süreç içerisinde resimsel alıntı konusunda sanatçılar arasında iki eğilim vardı. İlki, XX. Yüzyıldan önce resimde geçerli olan bir kural; modele mümkün olduğunca bağlı kalmak. Birbirinden alıntı yapan o dönem sanatçıları bilinen önceki modelleri alıntılararak bu tutumu sürdürüyorlar, böylelikle bağlılıklarını dile getiriyorlardı. Bu durumda kopyaların üretilmesi olağan, hatta çoğu zaman zorunluymuştu. Kimi sanatçılar ise kopyaladıkları yapıtlara kattıkları kimi yeniliklerle kendi biçimlerini oluşturmaya çalışmışlardır. Dolayısıyla bu yolla ötekinin biçimi tartışmaya açılmıştır. O dönemlerde alıntı yöntemiyle aynı yapıtın değişkelerini yapmak ilkesine bağlı kalınarak, aynı ya da benzer konuları işleyen, ama birbirinden farklı yapıtlar üretilmiştir. Sanat tarihinden de anlaşılacağı üzere resimde alıntı, resimsel bir izleğin bir yapıttan ötekine, bir yüzyıldan başka bir yüzyıla değiştirilmeden yinelenmesiyle sınırlı kalmamıştır. Alıntı yöntemini kullanan her sanatçı değişik amaçlarla yapıtında yinelemiştir.

İkincisi Moderniteyle birlikte, özellikle Manet’den başlayarak görsel sanatlarda özgöndergeselliğe koşut olarak “anlatıda bir serbestlik” düşüncesinin öne çıktığı görülür. Sanatçının resmetmedeki serbestliği resmetme biçimlerinin sorgulanmasından kaynaklanır. Bu dönemde önem kazanan özne kavramı, resim dilinin özgüllüğünün yeniden tanımlanmasına katkıda bulunmuştur. Fotoğraf makinesinin kullanımı da bu süreci hızlandırır. XX. yüzyıl başlarında figürasyondan uzak bir resim dili gelişmeye başlanmıştır. Resmin kendi üzerine eleştirel bir gözle yaklaştığı anda alıntı yöntemine ihtiyaç duyulmuştur. Böylelikle alıntı ile artık resmetme biçimleri tartışmaya açılarak, resmin yenilenmesi için gerekli değişiklikleri yapmak adına temel bir yönelim durumuna gelmiştir. Alıntı bu şekilde resme kendi dilini yeniden belirleyip tanımlamasına, kendi nedenlerini yeniden gözden geçirmesine olanak sağlayan bir yol olmuştur.

Resim sanatındaki alıntının yerine bakıldığında oldukça eskilere dayandığı görülmektedir. XVII. yüzyıl sonrasında bu yöntemi başkalarının resimlerini kendi resimlerinin bir ögesi olarak kullanıp biçimsel ve uzamsal olanakların neler olduğunu denedikleri görülür. Kendi atölyelerini ve diğer sanatçıların koleksiyonlarını alıntılarını bu görüşü desteklemektedir. XIX. Yüzyılın ikinci yarısından sonra resimde alıntı sayısının artmasında bazı olgular vardır: Bunlardan biri müzenin sanatsal deneyimin gözde merkezi halini alması, diğeri ise teknik röprodüksiyon yöntemlerinin gelişmesi.

XIX. yüzyılda Fransız Devrimi sonrasında halka açık bir müze olarak Louvre'un kurulması, yapıtların dağılımında önemli ve belirleyicidir. Halka yalnız hafta sonları açık olan bu müze, sanatçılara her gün açık olmasıyla sanat eğitime öncülük ediyordu. Burada sanat eğitimi büyük ustaların, ressamların yapıtlarının incelenmesi, kopyalanmasıyla gerçekleştirilmekteydi. Bu da kültür ve bilginin sanat aracılığıyla yayılabilmesinde büyük bir etkidir. Louvre'un sürekli ziyaretçileri arasında Manet de vardı. Çünkü burada diğer ünlü ressamların çalışmalarını kopyalayarak, kendi yaptıklarını diğerinkiyle karşılaştırma imkanına sahipti. Bunu Cézanne "Bizim için, Louvre okumayı öğrendiğimiz bir kitaptı" diye belirtir (Gombrich, 2007:555). Böylece müzeler birer eğitim merkezi haline alarak, her ressamın her seferinde örnek alabileceği çok sayıda yapıtı barındıran bir okul durumuna gelmiştir. Buradaki yapıtlar bir anlamda kişisel bir repertuarın oluşumuna da katkı sağlamıştır.

Farklı dönemlere ait yapıtların bir arada bulunduğu müzeler ressamlar için gönderge deposu haline gelmiştir; sanatçılar kendi yapıtlarının kaynağını buradan tüketmişlerdir. Bunun yanında alıntının resimsel kullanımının yaygınlaşmasını açıklamaya müzelerin gezilmesi, üretilen resimlerin artması, resimlerin farklı atölyelere girip çıkması yetmemektedir. Özgün yapıtların uğradığı kimi değişiklikler bunun nedeni olarak görülebilir. Çünkü yapıtlar kökeninden çekilip alınmakla kalmazlar, töremsel, betisel işlevlerinden uzaklaşır, kopyalama aracılığıyla fiziksel kimliklerini yitirirler, renklerin değişmesi ile de plastik değerlerini yitirirler. Böylelikle dönüşüme uğrayarak yeni bir yoruma açık hale gelirler.

XX. yüzyıla beraber yeni tekniklerin ve görüntü aktarma yöntemlerinin artmasıyla, renkli baskı, yeni fotoğraf teknikleri, illüstrasyon ve röprodüksiyon yapıtların artmasında ve yaygınlaşmasında artış başlamıştır. Böylelikle farklı dönemlerdeki yapıtları aynı anda yan yana görebilmek olası bir durum olmuştur. İnternet kullanımının yoğunlaşması, aynılarının kolayca çoğaltılabilmesiyle yapıtlara daha kolay ulaşılabilir.

Alıntının artmasında fotoğraf makinasının payı büyüktür. Ünlü sanat tarihi kuramcılarında olan Baudelaire 1859'da yazdığı kitaplarında dönemin parlak icadı olan fotoğraf üzerinde durur ve modern toplumda fotoğrafın yerini ve anlamını şu şekilde çözmeye çalışır;

Doğanın kimlikli bir yansımasını fotoğrafla bize ulaştırmış olan endüstri, böylece "mutlak bir sanat" türü de yaratmış oluyordu. Daguerre bu buluşun mesihiydi. Mademki fotoğraf bize, beklediğimiz doğruluk garantisini

vermektedir, o halde fotoğrafı da sanatlar ailesine katabilecektik. Artık herkes metal plaka üzerindeki kaba imajında, “Narcisse”çe bir tat bulabilecektir. Zamanın bir modası, böylece ortaya çıkmış oluyordu (Özsezgin, 1994:92).

Ancak bu arada fotoğrafın olumsuz etkileri de yadsınamaz bir gerçekliktir. Baudelaire, fotoğrafa, geri kalmış, az yetenekli ve tembel ressamın bir sığınağı gözüyle bakarak, resim ve fotoğraf arasındaki sınırları da çizmiş oluyordu. Fotoğrafa olan evrensel hayranlık, böylece körlüğün de bir göstergesi olmaya başlıyordu. Zamanla da bir intikam aracına dönüşecektir (Özsezgin, 1994:92).

Kaya Özsezgin bu buluşun sanattaki gerilemenin başlıca nedeni olduğunu ileri sürerek, dış gerçeklik önünde, neredeyse kopyacılığa varan bir tutumun, sanatın kendine olan saygısına gölge düşürmekte olduğunu düşünür. Buna göre ressam, artık düşlediğini değil, gördüğünü resmederek, onun ötesine geçememektedir. Böylece fotoğraf gibi Özsezgin’in deyimiyile “endüstriyel bir delilik”, iyi niyetli gözlemciyi de yolundan alıkoymaktadır.

Baudelaire gerçekçilikte aşırıya kaçınca güzellik kavramının zarar gördüğünün söyler ve fotoğrafla, gerçekçilik anlayışında yapılmış bir tablo arasında benzerlik bulur. Ona göre modelinin tüm çizgilerin yansıtmak isteyen bir ressam fotoğrafçıdan ileriye gidemez.

... fotoğrafçılıkta, “yaratıcılık” yoktur. “Yaratmak” için kişinin-sanatçının-kendinden bir şeyler eklemesi, yorumlaması gerekir. Gerçeği tıpatıp aktarmak, kopyalamaktan öteye gitmez. Ona göre sanatçı seyrederken “düşünmeyi ve hissetmeyi” unuttur. Bu da, onun sanatında zayıflama, körelme yapar. İşte tüm bu nedenlerle fotoğrafçılığa karşı çıkar. O yıllarda sık sık “Doğayı taklit edin, sadece doğayı. Doğanın başarılı bir taklidinden daha güzel bir zafer ve daha büyük mutluluk yoktur” denildiğinden yakınan Baudelaire’e göre, bu tür düşünceler sanatın düşmanıdır (Bozbeyoğlu, 1994:102).

Baudelaire’in tüm yazılarında savunduğu ve kendinden sonraki ressamı etkilediği üç temel ilkesi vardır. Bu üç ilkeyi, güzellik, modernlik ve doğa kavramları üzerine geliştirmiştir.

Güzelliği anlatmak için, gariplik, çirkinlik, korkunçluk kadar, ölüm temaları da gerekir diye düşünür. Modernlikten anladığı, zamanın insanını, yaşam tarzını, modasıyla, giysisiyle, makyajıyla sanata aktarmaktır... güzelliğin doğayı tıpatıp resmetmek olmadığını düşünen Baudelaire, bir bakıma, soyut sanatın oluşması için çağrı yapar gibidir. Bu üç ilkesinin yansımalarını, Baudelaire’i gençliklerinde okuyan Cézanne’ın, Gauguin’in ve Van Gogh’un yazdıklarında ve yarattıkları yapıtlarında görüyoruz.

Sonuçta resimde alıntı örneklerinin II. Dünya Savaşı'ndan sonra artmaya başladığı bir gerçektir. Böylelikle günümüzde seri üretim ile alıntı daha da ön plana çıkmaktadır. Pop Art ya da yeni gerçekçiler farklı dönem ürünlerini yan yana betimleyerek, popüler kültür ile seçkin çevrenin kültürünü harmanlayarak alıntının önünü olabildiğince aralamıştır.

Alıntı Postmodern olarak adlandırılan bu dönemde neredeyse sanatın her biçiminde kendini göstermektedir. Resim alanındaki alıntının 1980 sonrası artışta olduğu ve değişik özellikte alıntılar olabildiğince artmıştır. Bu çoğalan alışveriş, biçemlerin birbirine karışmasına ve çeşitlenmesine böylelikle karma yapıtların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu dönemde sanatçılar sonsuz kültürel mirastan faydalanma yoluna gitmişlerdir. Onlar söylenecek her sözün söylendiğini düşündüklerinden ancak geçmişin kalıntılarını bir araya getirerek yeni söz söyleyebileceklerini düşünmektedirler.

Alıntının her yanı sardığı günümüzde güzel biçim, sanki özgün yapıt arayışı neredeyse sona ermiştir, etrafta yalnızca sanatçıların yinelenen yapıtların vardır. Bu kalıntılardan oluşan “yeni” yapıtlar bütünlükten uzaklaşarak sürekli birbirlerine gönderen, iç içe geçen çok biçimli, çok türlü, çok sesli, çok anlamlı yapıtlar görünümüne bürünmüşlerdir. Sanatçı değişik parçalar arasında uyuşum, benzerlik arar hale gelmiştir. Sanatçı uçları saçılmış iplikleri, parçalanmaya, bölünmeye doğru giden şeyleri bir araya getirmeye uğraşsa da atkı oldukça eskimiştir, bu nedenle uçları kolaylıkla bir araya getiremez olmuştur.¹

Özetle Moderniteyle birlikte alıntıya eğilimi artıran temel şey, bilindiği gibi fotoğraf makinesinin bulunmasıyla gelen hızlı yayım ve endüstrileşmeyle ilintilidir. Manet'nin *le Portrait de Zola* adlı yapıtı resimsel alıntının başlangıcı olarak görülmektedir. Onun birlikte alıntı resimsel yaratının temel yöntemlerinden biri haline gelmiştir. Ardından 1960'larda Pop Art ile alıntıya daha fazla yer verilmiştir. Postmodern sanatçılar alıntı işlemiyle geçmişe ait yapıtları sürekli olarak yeni yapıtlarla gündemde tutmuşlardır. Sonuç olarak, alıntı resmin estetik biçimleri arasında öncelikli bir duruma gelmiştir.

Sözün özü, resimde alıntıdan söz edebilmek için bir gönderge/gönderilen yapıta (önceki bir yapıttır bu); ikinci olarak, bir gönderen yapıta (önceki bir yapıtı güncelleyen yapıt) ve üçüncü olarak başka bir unsura yani “bakışın aracılığı”na gereksinim duyulur (Aktulum, 2010). Yazınsal alıntıdan farklı olarak Aktulum'un deyiimiyle “bakışın aracılığı”

¹ Bu konuda bkz. “Örgü/Metin”, K. Aktulum, *Parçalılık/Metinlerarasılık*, Öteki, 2004.

resimsel alıntıda zorunludur. Bu alıntılamanın sanatçının özgün yapıt karşısında durmasıyla doğrudan olabileceği gibi, dolaylı da olabilir. Günümüzde sanat yapıtları kimi teknolojik baskı teknikleriyle hızlı çoğaltılarak, herkese kolaylıkla ulaşır hale gelmiş ve sıradanlaşmaya doğru itilmiştir. Fotoğraf, dergi, kartpostal, posta pulu, hediye paketi vb. ürünler böylelikle alıntılama sürecine de katkıda bulunmuşlardır.

1.2.4. Vincent Van Gogh'un Yapıtlarında "Alıntı"nın Yeri

Resimsel alıntıdan sanatçı kendi yapıtını daha sonra bir başka yapıtında yer yer kullanarak bir öz-alıntı yapabileceği gibi, bir başka yapıttan bir motifi, bir izleği, yalın bir biçimde alıntılatabilir. Ya da bunların dışında, öteki yapıttan biçimsel bir alıntı da yapabilir, yani onun resmetme biçimini taklit edebilir ya da bir başka ressamın yapıtını yeni bir yapıtta olduğu gibi yineleyebilir. Örneğin, Gauguin'in *Selfportrait with Yellow Christ*'de Van Gogh'un *The Yellow Christ* adlı tablosunu alıntılama.

Yorumsal ve resimsel olarak kopyalama yoluna giden önemli sanatçılardan biri de Vincent Van Gogh'dur. Van Gogh Japon estamplarının yoğun etkisi altında kalmıştır. Çalışmalarında özellikle Japon gravüründen esinlendiği açıktır.

Kuramsal anlamda bir yapıtın sözcüğü sözcüğüne aktarımı olan kopyalama işlemi, resimsel anlamda iki sanatçıyı ve özgün bir yapıtı devreye sokmak işlemidir. Resim el ile yapıldığı ve biricik olduğu için mekanik olarak ticari bir amaçla seri olarak üretilen röprodüksiyondan ayrılır. Van Gogh'un baskı resimlerinin yaygın, ticari röprodüksiyonların sayılarının çoğaldığı bir dönemde kardeşi Theo'nun çalıştığı müzeden kendisine sağladığı röprodüksiyonlarla bir anlamda resim yapmayı öğrendiği söylenebilir.

İki kardeş baskı resim koleksiyonu yapmaya başlarlar. Van Gogh ayrıca Millet'nin köy ve doğa manzaralı çeşitli gravürlerini elinde bulundurmaktadır. Zaman içinde farklı sanatçıların yapıtlarını yeniden üretmektedir. Japon baskı resimlerini keşfeden sanatçı önce onları atölyesinin her köşesine asar ve bunu kardeşine bir mektupta şöyle dile getirir: "Atölyem çekilir durumda, çünkü duvarlara bir dizi Japon baskı resmi astım, bu iş beni çok eğlendiriyor"(Gombrich, 2007:523). Duvar, resimlerin sergilendiği en elverişli yerdir. Böylelikle bir ressam atölyesinde, duvarda sergilediği resimlere sürekli olarak gönderme yapabilir.

Japon estamplarına hayranlığı 1886'da başlayan Van Gogh, Kunisada, Kuniyoshi, ve özellikle Hisroshige'den oluşan 500 parçalık bir koleksiyon oluşturur. Kompozisyonlardaki parlak, çarpıcı renklerden etkilenen sanatçı, Japon sanatçıların

yapıtlarının hem kopyalarını hem de onların biçimlerini taklit eder ve bazı unsurlarını da alıntılar. Örneğin, Hiroshige'den esinlenerek yaptığı *The Flowering Plum Tree* bunlardan biridir.²

Sonuçta alıntı yapıtlardaki anlamsal olduğu kadar biçimsel zenginliği vurgulayan bir araçtır; bu yönden bakıldığında geçmiş ve şimdi arasında bir söyleşi başlatmaktadır. Cézanne'ın söylediği gibi, “şimdi geçmişin yerini almaz, ona bir halka ekler” (Marx,1905'den akt. Aktulum, 2010). Buna göre şimdi geçmişi aydınlatarak geçmişi yeni bir açıdan gözden geçirmeye olanak sağlar; geçmiş ise şimdiye tarihsel yoğunluğunu, ağırlığını aktarır.

Kubilay Aktulum'a göre tüm bunlar sanat tarihinin sanki bir palempsest görünümünde olduğunu düşündürmektedir. Yapıtlar sürekli olarak birbirlerini yineler, birbirlerinden alıntılar yaparlar.

Genette'in tanımına göre Palempsest, eski bir yapının yeni bir yapıya yeni bir işlevle katılması olan metinlerarası ilişkilerin zihinde yarattığı düşünce, 'eski bir imge'dir. Palempsest, züerindeki ilk metnin (ya da yazının) kazınarak, yerine yeni bir metin (yazı) yazılmış bir yaprak ya da 'aynı yaprak' üzerinde, bir metnin başka bir metne eklendiği, üst üste geldiği, ancak eski metni tümüyle gizlemeyen, eski metnin görülebildiği bir imge, metinlerarası bir beti olarak tanımlanır. (Aktulum, 1999:240)

Eski yazıları daha belirgin olarak açığa çıkarma çalışmalarından esinlenen modern, özellikle de postmodern eleştirmenler ve/ya kuramcılarının çoğu yaptıkları metin kuramlarında, yazınsal metni metinlerarası bir görüngüde, bir palempsest olarak tanımlar. Kolaylıkla anlaşılabilceği gibi, palempsest düzenlamadan çok bir yananlam düzeyinde, bir metin imgesi olark düşünülür. Ortak kaniya göre, eski bir yazar 'ilk kez' yazmış, ardından başka bir yazar (çoğu zaman bir taklitçi ya da kopyeci diye anılan) yeni bir metnin sayfalarını yazarken aslında eski bir metnin yazılarını silip bir başka türlü yeniden yazmıştır. Öyleyse artık ilk metin bile dah önce yazılmış bir metne dayanır. (Aktulum, 1999:240-241)

XIX. yüzyıl yazarı olan Thomas de Quincey'nin *Les Confessions d'un mangeur d'opium anglais* adlı yapıtında yer alan 'le palimpseste du cerveau humain' başlıklı bölümde palempsest ile ilgili görüşü şöyledir:

Yüzeyi kazınarak yeni yazıların altında gizli olan başka metin ya da yazı katmanlarının açığa çıkarılması işlemi ile palempsest'te kalıtımsal (genealogique) bir devini gerçekleştirilir. Palempsest, üzerinde yeni metinler yazılmakla beraber, altında eski metinlerden izler kaldığından, bir tür sürekli

² Bu konuya 2. Bölümde detaylıca yer verilecektir.

çökelti işlemi gerçekleştirir. Yani palempsestin görünürdeki bütünlük özelliğinin gerisinde bir ayrışıklık, bir çokluk özelliği bulunur. Palempsestin yüzeyi ilk anda bir birlik bütünlük düşüncesi dayatsa da, altından, gizlenmiş bir çokluk, çeşitlilik düşüncesi çıkar. Ancak, kağıdın yüzeyi kazınarak, geriye doğru gidildikçe bu ayrışıklık tayine tek bir kökene çıkar. Sonuçta palempsest üzerinde yapılan kimyasal işlemle, bu kökene yeniden ulaşılmaya uğraşılır. Öyleyse görünürde, önce bir benzeşiklik özelliğinden açık bir ayrışıklık özelliğine götüren, ardından ilk metni bulmak için yapılan uzun geri dönüş ile palempsest'te yer alan yeni ve eski metinler (yazılar) arasında, zamanın yok edemediği bir sürerlilik, bir 'bütünlük' bulunduğu düşüncesine ulaşılır (Aktulum, 1999:242).

Postmodern eleştiriye göre, bir yazar ister istemez, yazdığı sözcükleri bir başkasının sözcükleri üzerine oturtur, söylemini başka bir söyleme, metnini başka metinlere bağlar. Bu da bir sözcüğün her zaman bir yığın başka sözcüğü, bir söylemin başka bir söylemi, bir metnin de yine başka bir metni çağırıldığı anlamına gelir. Kubilay Aktulum'a göre ise Palempsest,

metinleri üst üste yığmak özelliğiyle beliren metinlerarasına bağlı bir imge doğurmaktadır. O da içerisinde çok sayıda metnin çökeldiği, üst üste yığıldığı bir işlem gerçekleştirir. Önceki metinlerden geriye kalan izlerin yine, önce bulunup açığa çıkarılması ve yorumlanmasını gerektirir. Öyleyse palempsest tarafsız bir imge değil, başka bir örnekçeye gönderen bir imge yaratır. Bir metnin kaynağına ulaşmanın yolunu açan yorumsal bir süreç başlatır. Metinleri üst üste yığan metinlerarasının kökensel bir imgesini verir. Metinler arasında bir sürerlilik ve bağ düşüncesini öne çıkararak o da metinlerarasının düzeni içerisinde yer alır (Aktulum, 1999:242-243).

Sonuç olarak La Bruyère'in belirttiği gibi, 'Her şey söylenmiştir.' Dolayısıyla ilk metinden geriye bir kopya kalmıştır. İlk kez kağıt üzerine yazılan şeyler sonradan silinmeye çalışılmışsa da geriye kalan yine ilk yazıdan izlerdir. Palempsest kuramına göre, yeni icat edilen şey aslında Aktulum'un ifade ettiği gibi daha önce söylenmiş dayanır; onun yinelenmesinden başka bir şey değildir. Yazmak, yeniden yazmak ve başka yapıtları okumaktır. Yazın bir palempsest'tir. Buna göre, alıntı, gönderme, anıştırma, gizli alıntı, yansılama vb. metinlerarası yöntemler ve bu yöntemlere göre, şu ya da bu işleve bağlı olarak, metinlerarası ilişkiyi başlatan süreç doğrudan palempsest'e (ya da kolaja, yeniden yazmaya, alıntıya vb.) bağlanır (Aktulum, 1999:243).

Gerçekten de, görüldüğü gibi, yapıtların iç içeliğine resim alanında da sıklıkla rastlanmaktadır. Buna göre çokseslilik resme de özgü olmakta, bir sanatçının yapıtında ötekinin izlerine sıklıkla rastlanmaktadır.

Bir ressamın gördüğü tüm yapıtlar, içerisinde yeni olanla eski olanın karıştığı bir başka yapıt gerçekleştirilmeye olanak sağlamaktadır.

Özetle, neden bir sanatçı bir başka sanatçının resmine gönderme yapar? Neden ötekini alıntılar? Çünkü ötekinde sahip olmadığı bir şey vardır: Bir fikir, bir biçim, söylensel bir yüz. Sanatçılar ya bunlara ulaşmak isterler ya da bunlarla alay etmek, kurumsallaşmış olanı yıkmak için ötekine gönderme yaparlar. Bu son eğilim pek çok sanatçıda kendini açıkça belli eder (Aktulum, 2010).

Alıntı kullanımına başvuran yapıt ve sanatçıların listesi oldukça uzundur. Ancak yukarıda değinilen bütün bu örnekler daha çok yazınsal alanda değişik işlevlerle bilinen alıntının, resim alanında da neredeyse her dönemde başvuru alan bir yöntem olduğunu fazlasıyla göstermektedir. Günümüzde yoğunlaşan bu alıntı kullanımı, önceki dönemlerde de sanatçıların değişik amaçlarla yaslandıkları bir yöntem olmuştur. Burada alıntı resmin doğasını göz önünde bulundurularak yeniden tanımlanıp alıntı işleminin ve ona bağlanan adlandırmaların yazın alanındaki bazı karşılıkları resim alanında dönüştürülerek ele alınmıştır. Bunu Kubilay Aktulum, “Sanatsal alanda geçmişle şimdi arasındaki söyleşiyi en iyi somutlaştıran, geçmişin sanatsal anlamda zengin içeriğini günümüze aktarmaya yarayan alıntı kullanımı değişik dönemleri, kültürleri buluşturmak için en elverişli yollardan birisi durumuna gelmiştir” (Aktulum, 2010) diyerek en iyi şekilde özetlemektedir. Bu yaklaşım ile alıntı işlemi konusunda gerçekleştirilecek ayrıntılı çözümler Aktulum’un da ifade ettiği gibi resmin sanatın diğer biçimleriyle olan olası alışverişleri açığa çıkarmak, biçimlerarasılığın değişik biçimleri ve işlevlerini ortaya koymak, böylelikle sanatın yapısal işleyişini, estetik özelliklerini açıklamak açısından oldukça yararlı sonuçlar verebilecektir.

1.3. Resimlerarasılık’ın Van Gogh’un Yapıtlarındaki Yeri

1.3.1. Resimlerarasılık

Yazınsal alanda kullanılagelen metinlerarasılık kavramı iki ya da daha fazla metin arasındaki alışverişleri belirtmek için kullanılır. Ancak Kubilay Aktulum’un Resimlerarasılık adlı yapıtında üzerinde durduğu gibi bu tanım yeni adlandırmalar ve tanımlamalarla da kullanılabilir. Bunlar arasında resimlerarasılık öncelikli olmak üzere, medyalararasılık, müziklerarasılık, sinemalararasılık, tiyatrolararasılık, fotoğraflararasılık vb. adlandırmalara sıklıkla karşılaşılmaktadır. Bunun yanında bunlara eşdeğer olarak yeniden yazmak olabileceği gibi yenidenresmetmek de kullanılabilir. Yenidenresmetmek derken, alıntılanmak, yansımak, taklit etmek, esinlenmek vb. alt kavramlar da ortak olarak kullanılabilir.

Lilian Louvel *L’œil du texte, texte et image dans la littérature de langue anglaise*’d (PUM[05.11.1998]’den akt. Aktulum, 2010) metin ve resim ya da

görüntü arasındaki ilişkileri sorgularken, bir yapıtın diğesinde hangi biçimlerde yer alabileceğini, resimsel-aşkınlığın (*transpicturalité*) olası biçimlerinin, yani iki ayrı ya da aynı sınıftan gösterge dizgesi arasındaki alışverişlerin neler olabileceklerini sorgularken resimlerarasılığın değişik biçimlerinden söz eder ve bir tipleme 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, 2010).

Burada Aktulum'un deyimiyile *Resimsel-aşkınlık* bir resmin açık ya da kapalı bir biçimde öteki resimlerle tüm olası alışverişlerini belirtmek için kullanılır. *Resimlerarasılık* ise soyut resimsel-aşkınlık içerisinde anılabilecek ilişki türlerinden birisidir.

1- Resimlerarasılık (interpicturalité) Resimlerarası ve resimlerarasılık kavramları Perulu ressam **Herman Braun-Vega'nın** yapıtları ile kullanılmaya başlanmıştır. Bu kavramlar 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 kullanılır. Bir resmin öteki resimdeki somut varlığını belirtmek için kullanılacak resimlerarasılığın işlevi daha çok göndergeseldir. Resimde alıntılama, yalın bir anıştırma ya da ötekenden aşırma yapma biçimleri bu kavram altında yer alır. Bu çalışmada bir yapıtta başka bir sanatçının yapıtının tümünün olduğu gibi ya da kimi kesitlerinin alıntılı olduğu durumlarda resimlerarasılıktan ya da ona eşdeğerde kullandığımız bir kavram olan yenidenresmetmekten söz edilir.

2- Yorum-resimsellik (métapicturalité) Bir yapıt içerisinde başka bir yapıt üzerinde gerçekleştirilen bir yorum ilişkisini belirtir. Sözü ya da görüntüyü kullanmadan alıntılanan ya da gönderme yapılan bir yapıtın ya da sanatçının kullandığı tekniklere ilişkin görsel yorumların yapıldığı durumlarda bu ilişkiden söz edilir. Bir sanatçının kendi yapıtında ötekinin yapıtını kimi bakımlardan (renksel, biçimsel, izleksel vb.) sorguladığı ya da ona ilişkin yorumlarda bulunduğu anlarda bu ilişki devreye girer.

3- Yan-resimsellik (parapicturalité) Bu aşama ana-resme bağlanan, ilk anda onun dışında kalan, resmin hazırlık aşamasıyla ilgili taslaklara, desenlere bağlıdır. Burada bir anlamda bir resmin kaynakları, onun oluşum aşaması sorgulanmaktadır. Yan-resimsellik izleyici ve bir resim arasında, resmin alımlanması ve yorumlanmasına ilişkindir. Bu ilişki türünde yorumlama aşamasında izleyicinin yapıt karşısındaki tepkisini yönlendiren, kimi

zaman da tanıdığı varsayılan öteki yapıtlara göndererek onlarla ilgili biçimsel, teknik ve izleksel ipuçları verilmektedir.

4- Üst-resimsellik (archipicturalité) Bu kavramdan bir resimde başka bir resimsel türe ya da resim okuluna gönderme yapıldığı durumlarda söz edilir. Burada türsel bir dönüştürme yapılmaktadır. Bir yapıtın türsel olarak nereye bağlı olduğu belirlenebilir. Kimi ressamlar yapıtlarını tek bir türden beslemez, dolayısıyla farklı sanat okullarındaki sanatçıların biçimlerini ve biçemlerini iç içe karıştırırlar.

5- Bellek-resimsellik (mnémopicturalité) bu kavram anıştırmaya dayalı bir resimlerarasılık biçimidir.

6- Alt-resim (hypopicturalité) Alt resim ana-resmi kendisine bağlayar ve bir resimde önceki ya da çağdaş bir görüntüye yeniden dönüldüğü, resimle ortak bir öz bulunduğu durumlarda kullanılır. *Alt-resim*den derken gönderge-resim ya da model-resim belirtilir. Bu ilişki Aktulum'un deyiimiyle öteki üzerine dayanan, ötekinden yola çıkan bir A yapıtından türeyen bir B yapıtını belirtir.

Yalın ya da dolaylı bir dönüşüm işlemiyle önceki bir resimden türeyen her resim bir *ana-resimsellik (hyperpicturalité)* olarak adlandırılabilir (Aktulum, 2010). Burada bir resim ile öteki resim arasında tür yönünden bir ilişkisi söz konusu olmalıdır. Genette'in bir metin konusunda yaptığı tanımlama göz önüne alındığında; ana-resimsellikte bir B Resmi'ni ondan türeyen bir A Resmi'ne yalın bir dönüştürüm ya da öykünme ile bağlayan ilişkidir. Ana-resimsellik bir resim alanında aktarım ilişkisine göre tanımlanabilir. Burada ana-resmin taklit edilmesi ya da dönüştürülmesi ve oyunsal, yergisel veya ciddi bir düzenleme yapılması gibi bir sınıflandırma yapıldığında (Genette'ten esinlenerek) (Genette, 1982'den akt. Aktulum, 2010), bir taklit ilişkisine göre gerçekleşen öykünme ve bir dönüştürüm ilişkisine göre gerçekleşen yansılama söz edilebilir.

1.3.2 Yenidenresmetme

Farklı resimsel-aşkınlık türleri arasındaki ayrımlar çok belirgin olmamakla birlikte, resim alanında burada sözü edilen ilişki türlerine denk gelebilecek uygulamalara rastlamak olasıdır. Kimi sanatçılarda ilişki türlerinden biri ya da birkaçı görülebilmektedir. Kimi sanatçılar başka sanatçılara yalın göndermeler yaparak ya da onlara bir alıntılama yöntemine göre doğrudan yer verirlerken, kimileri de yalın anıştırmalar biçiminde yer vermektedirler. Kimi sanatçılarda ise alıntılama işlemi bir *öz-resimlerarasılık (auto-interpicturalité)* şeklinde görülmektedir. Kimi sanatçılarda **alıntılama** bir

yenidenresmetme biçimindedir. Kimi sanatçılar da yenidenresmetmeyi sürekli bir yenidenresmetme ya da aynı yapıtın varyasyonları biçimine dönüştürmektedirler. Kimi sanatçılar ise ayrışık biçimleri yan yana getirerek, bakış açılarının sayılarını çoğaltarak karma ya da çoğul, çoksesli bir yapı ortaya çıkarırlar. Böylelikle çoğul bir boyut yaratırlar.

Sanat tarihine ve güncel sanata bakıldığında Klasik ya da akademik resim denilen resimden ayrı olarak sırf biçimsel oyunlar üzerine dayanan yapıtlar üretildiği görülmektedir. Tarihte sınıflandırılan bu yapıtlarda resimlerarasılık ya da yenidenresmetme, resim estetiğinin temel özelliklerinden birisi olarak yer alır.

Gerçekten de *Picasso-Matisse sergisi* (2002), *Millet-Van Gogh sergisi* (1998), *Picasso-Manet sergisi* (2008) vb. gibi birbirinin malzemesini tüketen, birbirlerine gönderme yapan, birbirlerinden beslenen, ötekinin yapıtını değişik amaçlarla biçimsel ve içeriksel olarak dönüştüren çok sayıda sanatçı bulunmaktadır. Bunlardan ilk akla gelenleri Perulu sanatçı Herman Braun-Vega ve İspanyol sanatçı Pablo Ruiz Picasso'dur.

Burada yer verilen olası resimlerarasılık yöntemlerine uygun olarak resimler arasındaki tüm alışverişlerin nasıl gerçekleştiğini tüm yanlarıyla irdelemek yerine, kimi Japon estampları ve Vincent Van Gogh'un kimi yapıtlarındaki resimsel göndermelerinin neler olduklarının bir tür tiplemesi yapılmaktadır. Bunu yaparken kuşkusuz her A ve B yapıtı arasındaki ilişkiyi, hem gösteren hem de gösterilen düzleminde tamlığı içerisinde sorgulayıp derinlemesine çözümlenmek yerine, yenidenresmeden yapıtın kökenindeki yenidenresmedilen öteki yapıtın hangisi ya da hangileri olduklarını belirlemekle sınırlandırılacaktır. Biçimsel ve anlamsal dönüşümlerin hangi bakımlardan gerçekleştirildiğini göstermek adına, kimi yapıtlar arası ilişki biçimleri üzerinde ise biraz daha fazla durulacaktır. Amaç tüm yapıtları resimlerarasılık bağlamında tamlığı içerisinde çözümlenmek, olası tüm alışveriş işlemlerini ortaya koymaktan çok "Japon estampları ve Vincent Van Gogh'un bir resimlerarasılık yöntemiyle nasıl okunabileceği konusunda Kubilay Aktulum'un yakında yayınlanacak olan "*Resimlerarasılık*" adlı yapıtını yol gösterici kabul edilerek kimi ipuçları vermek, yazınsal alanda etkin bir biçimde kullanılmakta olan yeni bir bakış açısının verilerini, sınırlı da olsa resim alanında da denemek olacaktır.

1.3.3. Resimlerarasılık ve Vincent Van Gogh

XVII. Yüzyılda Akademi üyesi olan Guillaume Colletet'in "*Dünyada her şey örnek ve taklitle devinir*" görüşü de eski yazarların ve yapıtlarının taklit olarak algılanan

dünya görüşüyle örtüşmektedir. Kubilay Aktulum'un deyimiyle eski yazarları ve yapıtlarını taklit doğanın gösterimi olarak sanatın ilkesi biçiminde anlaşılan mimesis düşüncesiyle bir bütünlük oluşturur: gerçeğin arayışı ve "doğal şeylerin" taklidi olarak yazın anlayışı önceden dile getirilen bir gerçekliği yeniden dile getirme hakkını tanımaktadır. Bu görüşü savunan bir diğer yazar La Bruyère'in *Karakterler*'de şunu dile getirmektedir: "*Horace ya da Despreaux, bunu sizden önce söyledi diyeceksiniz. Evet sözünüze inanırım ama ben onu kendiminmiş gibi söylüyorum. Gerçi bir şeyi onlardan sonra benim de düşünmem yasak mı? Benden sonrakiler de onu düşünemezler mi?*"

Taklit kuramını savunan yazarlar örnek aldıkları önceki dönem yazarlarının metinlerinden koparak kendi biçimlerini yaratabilmişler, eski metinleri dönüştürüp yeniden yazarak onları yeni anlamlarla donatabilmişlerdir. Aktulum bunu "Taklit bir parçalamadır ve öteki yazarların yapıtlarının dönüştürülmesidir" şeklinde ifade etmektedir. Delacroix de bir şey yaratırken başkalarını taklit etme gereğinden söz ederek taklidin resim alanında da başvurulan bir yöntem olduğunu göstermektedir.

Postmodern sanat kuramcılarınca yenidenresmetme olgularına duyarlı, 'metinlerarası' bir dönemde yaşadığımız ileri sürülür. Sanatçıların önceki yapıtları/ressamları yenidenresmetmelerinin nedenleri çeşitlilik sunmaktadır. Kimi ressamlar, bazen, birbirlerine borçlu oldukları yapıtlarının 'tabanının' bir yerlerde olduğu duygusuna kapılırlar. Kimi ressamlar ise önceki ressamların metinlerini yenidenresmederlerken bir tür hesaplaşma içerisindedirler. Belli bir geleneği izleme yoluna gitmeyip eski dönem yazarlarıyla "göbek bağlarını" böyle bir işlemle keserler. Kimi zaman da duydukları hayranlık yanında, alaya yer vererek, onlarla alay etmekten de geri durmazlar, Marcel Duchamp'ın ünlü *Mona Lisa*'ya bıyık takması gibi. Her sanatçı gördüğü yapıtları yenidenresmeder, ya da gördüğü yapıtlardan yola çıkarak yeni bir yapıt ortaya koyar. Guillaume Colletet'in ifade ettiği gibi dünya taklit ilkesi üzerine kurulmuştur.

Resmin bir yenidenresmetme olduğu görüşü 'esin' düşüncesini ortadan kaldırır mı? Bu da ayrı bir araştırma konusu olabilir. Aragon gibi gerçeküstücüler esini her türden ussal çözümün dışında "*düşüncemizin tam bir sahiplenmesi*" biçiminde tanımlar, esin "*ideal bir andır, bu anda özel bir heyecanın elinde olan insan birdenbire, savunma yapan bedeninde, onu ölümsüzlüğe savuran kendisinden daha güçlü bu şeye yakalanır*" (Aktulum, 2006:179).

Bilindiği gibi, resim alanında yenidenresmetme yönteminin kökenleri oldukça eskilere dayanmaktadır. Resim yapmayı öğrenmek, alaya almak, klişeleşmiş resim tekniklerini yıkmak, resmin dilini yenilemek, saygısını bildirmek vb. amaçlarla ötekini taklit eden ya da kopyalayan, ötekinin yapıtını yenidenresmeden çok sayıda sanatçı bulunmaktadır. Bununla ilgili akla ilk gelen örnek Goya'nın Vélasquez'in yapıtlarının benzerlerini yapması denebilir. Delacroix, Rubens'in yolundan gitmiştir, Ingres bir Raphaël hayranıydı, Manet Goya'yı coşkuyla karşılamıştır. Bu listeyi alabildiğine uzatmak olasıdır.

Vincent Van Gogh da kimi yapıtları yenidenresme yöntemini seçen sanatçılar arasındadır. Neredeyse her sanatçının değişik amaçlarla çağdaşı ya da eski dönemlerin öteki sanatçılarıyla alışveriş içerisinde olduğu, sanatçıların yapıtları aracılığıyla birbirleriyle söylesdikleri bir gerçektir. Çağdaş ressamlar bakıldığında onların alaycı, yergisel ya da eğlendirmek vb. bir amaçla önceki ya da kendi çağdaşları sanatçıların yapıtlarını biçimsel ve anlamsal bakımdan dönüştürerek; resimsel anıştırma (allusion), doğrudan alıntılama (citation), yansılama (parody) ya da öykünme (pastiche) yöntemlerine denk yöntemlerle yenidenresmettikleri görülür.

Bir çalışma yöntemi olarak pek çok ressamca uygulanmış olan resimlerarasılık izleyici ile izlenen nesneyi karşı karşıya getirerek sorgulayan bir işlemdir. Bu yönüyle çağdaş bilgi edinmenin en yeni, en ileri bilgilerini elde etmek için ilkeler ve kavramlar ortaya koymaya olanak sağlar. Dolayısıyla farklı ırkların, dillerin, kültürlerin iç içeliğini sağlayan bir iletişimin önünü aralar. Vincent Van Gogh resimlerarasılık kullanımı ile tüm bu unsurları yan yana getirerek karma yapıtlar ortaya koyar. Sanatçının yapıtları incelendiğinde resimlerarasılığın temel estetik bir seçim olduğu hemen göze çarpmaktadır; gerçekten de sanatçının özellikle son dönem yapıtları Japon usta sanatçılarının yapıtlarından alıntılanan unsurlarla yoğrularak oluşturulmuşlardır.

Yenidenresmetmek Van Gogh'da da görüldüğü gibi çoğu zaman bir yapıt karşısında bir büyülenme ile başlar; onun yaratıcısı "tarzında" yapıtlar ortaya koymak, benzerini yapmak tutkusuna dönüşür. Bu taklit etme sonrasında kendi biçimini yaratmada bir alt basamak olur. Ayrıca toplumsal bir sorumluluk üstlenerek ötekinin yapıtı aracılığıyla güncel iletiler verilmek istenebilir.

Vincent Van Gogh kendince, geleneksel dönem sanatçılarına ve yapıtlarına sırt çevirmeden, Japon Baskı Resim Sanatını, sanatsal yaratıcılığı, sanatın dilini sorgulamış,

onların dillerinden beslenerek kendi dilini kurmuş, kendi yapıtlarında onları özgürce alıntılamıştır.

Van Gogh'ya göre ötekilerin resminden beslenmek her ressam için kaçınılmaz bir zorunluluktur; çünkü yenidenresmetmek ötekinden yola çıkarak yeni özgün bir yapıt ortaya çıkarmaya olanak sağlar.

Vincent Van Gogh ötekinin yapıtından aşırma yapmak ya da sahtesini üretmek peşinde olmadan yalın bir aktarma yoluna gider. Her yapıtın özünü kavrar ve alıntılar, alıntılacağı unsurlar aracılığıyla özgürce yeni kompozisyonlar yaratır. Japon estamplarını hiçbir zaman tıpatıp aktarma ya da aynı işlevlerle, birebir alıntılama yoluna gitmeden, doğal biçimleriyle yapıtlarında yer verir ve bütünün bir parçası durumuna getirir.

Van Gogh yaratım sürecinin neredeyse sonuna değin yenilik arayışını durmadan ötekinin yapıtını yenidenresmederek sürdürmüştür. Bu amaçla sanatını model aldığı resimlere yaslanarak, baştan sona belli bir resimsel biçime bağlı kalmadan serbest bırakmıştır. Picasso'nun "bir ressam, bir koleksiyoncudur, sevdiği öteki ressamların resimlerini yaparak kendisine bir koleksiyon yapan kişidir" (*Picasso et les maîtres*, 2008'den akt. Aktulum, 2010) görüşüne katılan Van Gogh da yapıtlarına böyle başlar ve sonra ortaya başka bir yapıt çıkar.

Vincent Van Gogh'un yenidenresmetme işlemine başvururken amacı yalın bir yansılama, öykünme ya da ötekinin yapıtını bir dolaylama (*paraphrase*) biçiminde yansıtmak değildir. Daha çok bir yeniden yaratma, eskisinden yola çıkarak yeni bir yapıt ortaya koyma arayışındadır. Girişimi yalnızca iki resim değil, aynı zamanda iki ressam arasında bir söyleşi başlatmaktır. Sevdiği sanatçılarla özdeşleşmek ve kendi sanatını ötekinin yapıtı aracılığıyla sorgulamak çabasıdır.

Tarih içinde ortak paylaşıma dayalı anlayıştan bireyselliğe doğru gelişen sanat bireyin estetik-düşünsel özgürlüğünü dile getirir. Sanatçının nesnede aradığı öz aslında kendi özünden başka bir şey değildir. Sanatçı, kendi olma özlemini dışavuran, kendini arayan kişidir. Arayışlarına başlarken var olan kendisi ile, ulaştığı noktada bulunduğu kendisi birbirinden ayrı olabilir. Rimbaud bu durumu "Ben bir başkasıdır" diyerek dile getiriyor. Sonuçta değişmeyen, sanatçının, kendisini aradığıdır. Doğaya yaklaşımında, onu sorgulayışında hep kendisi vardır (Ertem, 2004: 376).

Van Gogh sanat yaşamı boyunca hep öteki yapıtlarla içli dışlı olmuş, onlardan esinlenmiş, onların izleklerini ya da biçimlerini yinelemiş, onlara açık ya da kapalı

göndermeler yapmış, onları “kendince” alıntılamıştır. Bazı örneklerle somutlaştırmaya çalışılacağı gibi, ötekilerin yapıtlarını çözümlenmiş, yıkılmış, yeniden kurmuş, kendi yapıtında eritmiş kendi iyeleri yapmıştır.

Van Gogh Japon sanatının plastik yanıyla, estetik çözümlenmelerinin güzelliğiyle ilgilenmiştir. Vincent, sıklıkla vurguladığımız gibi, büyük sanatçıların yapıtlarını yenidenresmetmeyi, alıntılamaı, değişik varyasyonlarını yapmayı vazgeçilmez bir yöntem olarak benimsemiştir. Çünkü resim onun için sürekli bir arayış ve deneyim olmuştur.

Kuşkusuz Van Gogh için ötekinin yapıtına olan hayranlığı bir yapıta her yönüyle bağlı kalmak değildir; çabası ötekinin yapıtının tam bir kopyasını çıkarmak, onun tarzında resimler yaparak kısır bir döngüye girmek de değildir. Bir yapıtın özünü yakalamak, gizini ortaya çıkarmak, yorumlamak, görülerini ortaya koyarak ona yeni bir yaşam olanağı sunmak peşindedir. Vincent Van Gogh ustaların yapıtlarını yeniden okur, esinlendiği sanatçıların yapıtlarını hem biçimsel hem de anlamsal olarak dönüştürür, kimi zaman da değişik amaçlarla onlara öykünür. Ötekinin resmini kişisel bir dile dönüştürerek sunar.

Vincent Van Gogh ötekinin yapıtını tıpatıp kopyalamak arayışında olmadan, yenidenresmetmenin gereğine uygun olarak, özgün bir düzenleyimden yola çıkar; böylelikle resmi bir başka resmin nesnesi durumuna getirir. Bir başka deyişle Vincent’in resimlerini yaparken yola çıktığı, dönüştürerek kullanıma soktuğu herhangi bir nesnedir Japon estampları. Ötekinin resmi kendi resminin konusudur.

Yenidenresmetme, Kubilay Aktulum’un deyimiyle yani montaj aşaması, eski bir yapıtı yeniden değerlendirmeye almaktır (Aktulum, 2010). Van Gogh Japon resim tarihinin kimi yapıtlarını okumak, yorumlamak, yeniden yorumlamak amacıyla bir dizi ipucu sunar, kendi döneminin koşullarında ve kendi resim tekniği aracılığıyla yapıta yeniden göndermeler yaparak ona yeni bir devinim kazandırır. Van Gogh hayranı olduğu uzak doğu sanatından kimi Japon estamplarını yenidenresmeder. Kısacası, Vincent Van Gogh için yenidenresmetme, resimlerarasılık, bir başka deyişle “yineleme” yaratmanın temel bir biçimi durumuna gelmiştir. Sonuçta filozof Alain’in “taklit etmeyen yaratmıyor” sözüne dayanarak Van Gogh’un kendi biçimini esinlendiği estampları taklit etme yoluyla yarattığı söylenebilir (*Picasso et les maîtres*,2008’den akt. Aktulum, 2010:49).

Sonuç olarak, yenidenresmetme ve/ya metinlerarası izlere eskiden olduğu gibi, özellikle günümüz koşullarında, nerdeyse açık ya da kapalı bir biçimde her ressam rastlanmaktadır. İster önceki dönem ressamlarından kopma arzusu söz konusu olsun, ister

geleneğe bağlı kalma biçiminde karşımıza çıksın, yenidenresmetmenin yalnızca günümüzde değil, her dönemde rastlanan bir kullanım olduğu söylenebilir, her dönemde çeşitli yenidenresmetme biçimlerine sürekli olarak rastlanır.

II. BÖLÜM

2. JAPON SANATINDAN ESİNTİLER

2.1. Japon Sanatının Empresyonistler Üzerindeki Etkisi

Genel olarak empresyonistlere bakıldığında, onların bu resimlerde, Fransız ressamlarının kurtulmak için can attığı akademik kurallar ve kalıplarla bozulmamış bir geleneği buldukları görülür. "... Belki de ressamlar, 19.yüzyıl insanının dünyayı farklı bir gözle görmesine yardımcı olan iki yandaş bulmasaydı, bu zafer böylesine hızlı ve kapsamlı olmazdı. Bu yandaşlardan birisi fotoğrafçılıktı... Empresyonistlerin, yeni konular ve yeni renk dizileri ararken karşılaştıkları ikinci yandaş, renkli Japon baskı resimleri oldu" (Gombrich, 2007:523). Japon baskı resimleri, onların Avrupa'ya özgü birçok alışkanlıklarından hala kurtulamadıklarını fark etmelerine yardımcı olmuştur. Japonlar, dünyanın en sıradan ve alışılmadık görünümünden haz alıyorlardı. Ustaları Hokusai (1760-1849), Fujiyama dağı, çukruk iskelesinin ardından rastgele görüldüğü biçimde betimlerken; Utamaro (1753-1806), resmin kenarına geldiği ya da bir perdenin arkasında kaldığı için tam olarak görünmeyen figürler yapmaktan çekinmiyordu. "İşte empresyonistleri en çok etkileyen de, Avrupa resminin temel kurallarından birinin böylesine dışlanmasıydı. Bu kuralın bilgiyi, görmekten daha üstün tutan antik anlayışın son kalesi olduğunu keşfettiler. Niçin bir tablo hep tam bir figürü veya hiç olmazsa bir figürün en önemli yanını göstermek zorundaydı?" (Gombrich, 2007:526).

2.2 Vincent van Gogh'un Kendi Gerçeğini Arayışı

Üslup ediminin belli bir zaman gerektiren süreç olduğu ön kabulüyle yola çıkıldığında, Vincent van Gogh'un bu süreci pek çok sanatçının resimlerinden esinlenerek tanımladığı gözlemlenir. Kendi gerçeğine kavuşma özlemi çeken sanatçı tanımını bakın *Picasso* nasıl ifade eder; "*İnsanların yaptıklarında özgürlükle ilgili tek bir şey vardır, o da içinden gelen bir dürtüyü özgürlüğe kavuşturmasıdır; bunun yanında sanatçı yalnız kendi gerçeğini arar*". Dengesiz ve güvenilmez davranışlarıyla tanınan Van Gogh, sanat yaşamı boyunca benlik karmaşası yaşamıştı. Hiçbir işe yaramadığına inanan sanatçı, kendisine hep bir çıkış noktası aramaktaydı. Bu nedenle en yakın arkadaşı *Gauguin* başta olmak üzere birçok sanatçıdan esinlendiği, ortaya koyduğu eserlerinden anlaşılmaktadır. Bunlar içinde Hollandalı sanatçının eserlerinde noktacı *Paul Signac* ve bazı izlenimcilerin yanında özellikle *Japon estamplarının* etkisi görülür. Ona göre örnek aldığı gerçek sanatçılardan biri de *Millet*'dir: "*Onlar gördüklerini nasıl duyumsuyorlarsa öyle çizmişlerdi.*" diyor

Millet'ye göre kopya gerçeğinden daha gerçekçi ve samimidir. Akademik desenler baştan aşağı kusursuz bile olsa ona göre eksik, yavan ve tekdüzedir. Yeni bir şey söylemez. İlle de mükemmel şeyler yapma çabasının yanlış olduğunu Van Gogh, *"Uzun vadede olgunlaşan ve insanın yaptıklarını daha iyi ve doğru yapmasına yol açan tek şey, biriken deneyimler ve gündelik kusurlu çalışmalar. Böylece tek yol, uzun ve ağır çalışma; ille de iyi şeyler yapma karar ve çabası ise yanlış"* şeklinde ifade eder. Özetle Gombrich (2007:551)'in de söylediği gibi, sanatçılar üslup bilincine vardıklarından beri, geleneksel kurallara güvenmez olmuşlar, sadece el becerisiyle yetinmemeye başlamışlardı. Onlar, öğrenilebilen püf noktalarından oluşmuş bir sanat istemiyorlardı. Üslup, insanların tutkuları gibi, içten gelen güçlü bir şey olmalıydı.

İzlenimciler bundan kurtulmak için çeşitli arayışlar içine girmişlerdi. Van Gogh da baskı resimleri yorumsal ve resimsel olarak kopyalama yoluna gitmiş, pek çok ressam gibi, kopyalayarak öğrenme yolunu seçmişti. "Çünkü Van Gogh da, sanatın görsel izlenimlerin tutsağı olup, sadece ışık ve rengin optik nitelikleri araştırılırsa, sanatçının öteki insanlara duygularını ifade etmesini sağlayan sanata, yoğunluğunu ve tutkusunu kaybetme tehlikesi ile karşı karşıya olduğunu hissediyordu" (Gombrich, 2007:555). Buna öğrenme yolunda kardeşinin payı oldukça büyüktür. "Bir kaçış olarak, baskı resimlerin, ticari röprodüksiyonların sayılarının çoğaldığı bir dönemde Van Gogh kardeşi Théo'nun çalıştığı Musée d'Aquitaine'den kendisine sağladığı röprodüksiyonları kopyalayarak resim yapmayı öğrenmiştir." (Aktulum, 2008)

2.3. Van Gogh'un Japon Sanatını Keşfi

İşte Vincent Van Gogh böyle bir arayış içindeyken, aradığını bir paket kağıdının üzerinde bulacaktı. O dönemlerde kısmen Japonya, Çin ve Avrupa'da üretilen, oldukça nadir bulunan porselen eşyalar ve objeler Japonya'dan üzerine baskı resimler yapılmış olan kağıtlara paketlenmiş bir biçimde ihraç edilirdi (Smith, 1988:19). Vincent Van Gogh da bir gün Paris'te katışıksız canlı ana renklerden oluşan, sert ve keskin hatlı, büyüleyici, egzotik baskı resimleri satan dükkanlar keşfetti; kendini değişen bir dünyanın içinde buldu: Japon sanatını keşfetmişti. Böyle bir esinden bugüne dek nasıl uzak durmuştu, buna şaşıyordu. Oysa Londra'da yaşarken, sanat dünyası Japonlaşma tutkusunun etkisi altına girmeye başlamıştı ve Paris de bunu takip etmişti. Van Gogh hiçbir şehirde ressamların renk ve şekil olarak benzetmek için yeni yöntem araştırmalarına girişmediklerinden

şikayetçiydi. Griyi ağırlıklı, eski limanın yağmurlarda ıslanmış patikası, onun gözlerini, simsiyah saçlı, kimonolu esrarengiz figürlere çevirdi. Aslen porselen ihracatında ucuz paket kağıdı olarak kullanılan aslında Japonların atık olarak nitelendirdiği baskı resimler, bir çok hayran bulmuştu. Liman önü tezgahlarından soylu şehir merkezi galerilerine kadar her yerde Japon baskı resimleri sanat olarak görülmeye başlandı. Ve aynı üslupta olan ressamlar incelemede buldukları tek bir ayırt edilebilir yanı varmışçasına etkilerinin tartışılmadığı bu baskılardan aldılar. Bazı ressamlar sınırlı sayıda üretilen baskılardaki önemsenmeyen sanki gerçek bir sahneden alınmış gibi duran figür topluluklarının sıra dışı duruşuna hayran oldu. Bazı baskıların sadeliği çizgi film etkisi yaratıyordu. Bu çizimler, çay merasimlerinin sakin dalgın dünyasını, doğru bir hareket ya da ruhani bir sükunet içinde mükemmel bir çiçeğe bakış gibi gerçek hayatı tasvir eden yapıtlardı. Van Gogh bu hayranlığının sebebini kavramak için, öncelikle onun durup bakmasını sağlayan renklerin gücünü serbest bırakmalıydı. “Her seferinde biraz daha aldığı bu ucuz baskılarla, iç karartıcı odasını dekore ederek, başka tuhaf dünyalara göz atıyordu; karlarla kaplı Fuji dağı, kuzinede çay demleyen bir geysa... Bu çeşitli çalışmaları takdir ettiğinden beri bu dükkanlara sık gider olmuştum” (Smith, 1988:198-199).

Vincent Van Gogh büyük bir Japon sanatı hayranı olmaya başlamaktaydı. Japon baskı resimlerini biriktiriyor ve bazılarını kopyalıyordu. “Van Gogh’un oldukça etkileyici bulduğu Japon resimlerinin özelliklerinden biri doğayı ve portreleri kavrama yetenekleriydi”(Vincent’s Religion, 1997). Şüphesiz Van Gogh’un Arles’e gitmesinin ardındaki sebep, doğaya dalan Japon sanatçıların izinden gitmekti. Provence’in yeryüzü şekillerini bildiği Japon eserlerindeki tasvirin bir taklidi gibi hissediyordu. Bunu Theo’ya şöyle anlatır:

“Eğer Japon sanatını incelersek, bilge, filozof ve zeki bir insanı ne yaparken görürüz? Dünya ve ay arasındaki mesafeyi araştırırken mi? Hayır. Bismark siyasetini araştırırken mi? Hayır. O sıradan bir çimen yaprağını inceler. Bu sıradan yaprak, onu, her bitkiye ve sonra mevsimlere, ülkenin engin görüntüsüne, hayvanlara, sonra insan figürüne yönlendirir. Bana göre daha keyifli ve mutlu olmadan Japon sanatını araştıramazsın ve bizler eğitimimiz ve dünya çapındaki kongreler yerine doğaya dönmeliyiz.” (Letter 542)

Buradan da anlaşıldığı üzere Japonların doğayı yalın bir dille betimleyişi Van Gogh’u büyülemiştir. Gauguin’e gönderdiği kendi portresinde, kendini bir ressamdan çok Japon bir keşiş gibi betimler ve düşüncesini bir mektubunda Theo’ya şöyle belirtir, “Doğada belki de bir zamanlar çiçek olarak var olan Japonların sade bir şekilde dile

getirdikleri aslında doğru bir inanç değil mi?” (L 542) diyerek Japonların sadeliğe olan bağlılığını vurgulamaktadır.

“Vincent Van Gogh’un Japonlara karşı hayranlığındaki rolü, o ilgiyi yeniden canlandırmak ve gibi kimileri için herhangi bir anlamı olmayan Japon sanatı hakkında önceden hiçbir düşüncesi olmayan kişilere bir danışman olmaktı” (Smith, 1988:239). Van Gogh sık sık Delarebeyrette’nin dükkanından çok uzakta olmayan Rue de Provence’deki Samuel Bing’in iş merkezine gidiyordu. Bing, tüccarlığın yanında iyi bir Japon seri koleksiyoncusuydu ve insanları uzak doğudaki eşyalarla tanıştırmak gibi bir görevi vardı. Cam bir haznenin içindeki ustaca yerleştirilmiş Japon eşyalarının sergilendiği girişteki salon bir müzeyi andırıyordu. Ressamlar gibi birçok imalatçı, buraya seramikleri, endüstriyel ürünleri ve Japon etkisindeki Fransız endüstrisi ürünü ünlü art-nouveau akımına ait objeleri incelemek için geliyorlardı. Bing’in baskıları tavan arasına kadar her kata yerleştirmişti. Tavan arası Vincent’in en çok beğendiği yerdi. Dükkan sahibi ona araştırması için izin vermişti. Bracquemond’un ilk Hokusai’yi keşfinden beri, tabî ki Japon sanatı bilgisi bir hayli gelişti. Asıl inanç, bütün baskı resimler önemli bir sanat eseri demek; serin manzara, düzenlenen çay merasimlerinin inceliğinden çok, tüketim için yığınla kaba halde bulunan ünlü ve ucuz sanat biçimleriydi. Daha sonra hepsi paket kağıdı olarak kullanılmaya başlandı. Batıda beğeni kazanmaya başlanmasından sonra Japonya’da tekrar bir süzgeçten geçirildi, kendi topraklarında bir değer kazanmaya başladı. “Van Gogh’un hevesi devam etmekteydi, sanatçıların kendini adadığı, herkes için kolay erişilebilir bir sanat yaratmak amacıyla oluşturulan bir dernek tarafından üretiliyordu. Van Gogh, Japon şiirlerinin mısralarını bozduklarını, hep beraber yeniden yaratıp ve ortaya çıkan fikri de resimlerine nasıl yansıttıklarını duymuştu” (Smith, 1988:238). O sanatçıları sürekli olarak buluşup çalışmalarını takas etmek için ikna etmeye çabalıyordu ve bazen başarıyordu da. Bunun bir bölümü Theo’nun harika koleksiyonuna yardım etmek için, ama teşvik edici büyük bir bölümü de sanatsal topluluk biçimini yaymak amacıyla idi.

Vincent Van Gogh’un zihninde baskı resimle ilgili yeni çağrışımlar canlanmıştı. Hiroshige’nin oldukça dramatik etkisi olan, imkansız açılar kullanarak resmettiği köprülerden etkilenen Van Gogh da Asnière’deki demiryolu köprülerini bazı kompozisyonlarında resmetmeye çalıştı ve sonuç memnun ediciydi. Japon sanatını fark etmeden önce Antwerp’de koyu renkler kullanmaya tereddüt ederdi, bu nedenle Paris’deki paleti açık renklerden oluşurdu. 1887 bahar döneminde ışıklı noktasal renklerle çalışmaları parıldamaya başladı, bunlar izlenimcilik ve noktacılık arasında çalışmalardı. Bir kez

kendini dışa vurabilseydi ve kendinde kusur aramaktan vazgeçseydi, tasasız ve kaygısız olabilecekti. Millet'den de zaman zaman alıntılar yapmaktan çekinmeyen Van Gogh, Millet'nin sergisini gördükten sonra nasıl davranması gerektiğini tekrar gözden geçirdi. “Millet'nin taklit ettiği köylü resimleri asıllarıyla kıyaslayınca güvenilmez görünüyordu, bu nedenle Vincent Van Gogh artık Millet'nin çalışmalarından alıntılar yapmayacaktı. Oysa birçok Japon baskısında, ok gibi yağmur altında hasır şapkalarıyla korunmaya çalışarak aceleyle koşturan köylüler, Millet'nin kompozisyonunda soylu kişiler gibi aktarılmış” (Kodera, 1990:268).

Bu fikirleriyle Van Gogh, Agostina'yı (bkz. Şekil 5) Tambourin'de bir sergi açabilmek için ikna etti. “Sanatçı empresyonistlerle Japon baskı sanatını tartışmakta ve her zaman buluştukları Tambourin'in restoranında Japon baskı resimlerinden oluşan bir sergi düzenlemektedir” (Philpott, 1983:65). 1887 yılı mart ayında açılan sergide çizimlerinden esinlendiği ressamlarla en sonunda tanışma fırsatı buldu. Sergi süresince yaptığı *La Segatori'nin* arkasında duvarda taburede oturan kimonolu bir kadın, yanında muhtemelen Bing'in dükkanından alınmış parlak bir güneş şemsiyesi bulunan bir baskı resim vardı.

Serginin etkileri Bernard'a kadar uzanmaktaydı. Vincent kardeşini ziyaretinde görmüştü koleksiyonunu ve baharda Pont-Aven'e geri döndüğünde aklı hala Japon çalışmalarındaydı.

Bunlar Van Gogh'un son zamanlarda da Japon sanatının etkisi altında olduğunun göstergesiydi ve küçük bir Japonya'yı andıran Arles'de umduklarını bulacağı anlamı taşımaktaydı. Bunu “*Japon resimlerini beğeniyor ve etkisinde kalıyoruz - bütün izlenimciler olarak bizde yaygın bir eğilim – madem öyle neden Japonya'ya gitmeyelim ki, Japonya'yla benzer bir doğaya sahip ülkenin ortalarına? Bu nedenle gelecekte sanat güneyde gelişecektir*” (Philpott, 1983:67) şeklinde ifade ediyordu.

Paris'teyken birçok konudan esinlenen ve Delacroix'in ışık anlayışına hayran kalan Van Gogh, en çok çizgi ve renk anlayışı olarak Japon sanatının onu etkilendiğini fark etmesi üzerine, Paris'ten uzaklaşıp, güneye, ülkenin ortalarına yani güney Fransa'nın Japonya'sına gitmesi gerektiğini düşünüyordu; “*Güneye binlerce nedenden dolayı geldim. Yeni bir ışık görmek istiyordum; parlak bir gökyüzünün altındaki doğaya bakmak, Japonlar gibi hissetmemi ve çizmemi sağlayacağına inanıyordum. Sonunda, bu parlak güneşi görmeye karar verdim, çünkü onu görmeden Delacroix'nin resimlerindeki o tekniğini anlamam imkansız görünüyordu. Kuzeyde o harika renk armonisini yakalamak*

mümkün olmayacak.” (Philpott, 1983:67) diyerek Arles’e gitmenin gerekliliğini vurgulamaktaydı.

Vincent Van Gogh Paris’te ciddi biçimde rahatsızlanmıştı ve bu nedenle *“pek çok ressamın benden öğrendiği bu şehirden ayrılıp, güneye gitmeliyim”* diyordu. *“Çocuk oyunu diye adlandırılan Japonya bir oyun yeri değildi elbet, orası ressamların kendini geliştirebileceği ve ressamların bir grup olarak görüşlerini icra edebilecekleri bir meydana”* (Nemeczek, 1995:19). Van Gogh’un Güney Fransa’ya inmesinin sebebi daha değişik bir ışık görme dileği, parlak gökyüzü altında doğaya baktığında Japonların duygu ve çizgi biçimlerini, öte yandan Delacroix’nın resminin püf noktalarını daha iyi anlama çabasıdır.

2.4. Bir Japon Rüyası: Arles

1888 yılının şubat ayında Arles’e giden Van Gogh doğuyu keşfetme hevesindeydi. Yeni bir ışık görmek istiyordu ve *“doğaya temiz bir gökyüzü altında bakmanın Japonya’yı hissedip resmedebilmek için iyi bir fikir”* olacağı inancındaydı(Laprade, 1953:10).

Provence’e ulaştığında oranın büyüyle sürüklendi. Müthiş bir coşkuyla Arles kadınlarını, ağaçlarını ve çiçeklerini resmedebilmek için hazırlanmaya koyuldu. Resimlerini çizmek için sivri uçlu bir kamış kullanarak, çizimin keyfine varınca aklındaki önyargılarından kurtuldu. *“Herhangi bir fırça sistemini takip etmiyorum. Tuvalimin üzerine dengesiz darbeler atmaktan yorulduğum ve onları aynen olduğu gibi bırakıyorum”* (Laprade, 1953:10). Kendi özgün armonisini geliştirirken, paleti daha da şiddetli bir hale geldi.

O zamanlar Van Gogh tarzı başarılı bir klasisizm akımına yatkındı. Hiç bir güç onun cesaretini ve her şeyi kaydetmeyi arzulama tutkusunu kıramazdı. Arles’de çimenlerin ya da zeytin korularının ardından görünen meyve çiçeklerini, köprüleri, uçağı, iskeleyi, sahil boyunca uzanan kayıkları, denizi ve gökyüzünü resmetti. Arles’i gördüğünde duyduğu hayranlığı *“Etrafı sarı ve mor çiçeklerle bezenmiş tarlalarla çevrili küçük bir kasaba; tamamen – görmüyor musun? – sanki bir Japon rüyası”* (Philpott, 1983:68) diyerek ifade etmiştir.

Van Gogh öylesine yaratıcı bir çılgınlığın içerisine girmişti ki, yalnızca parlak güneşi değil, hiç kimsenin dikkati çekecek değerinde bulmadığı huzur dolu, sıradan şeyleri de resimliyordu. Arles’deki resmini yaptığı küçük oda (bkz. Şekil 2.1) hakkında kardeşine yazdıkları, onun amaçlarını çok güzel açıklamaktadır:

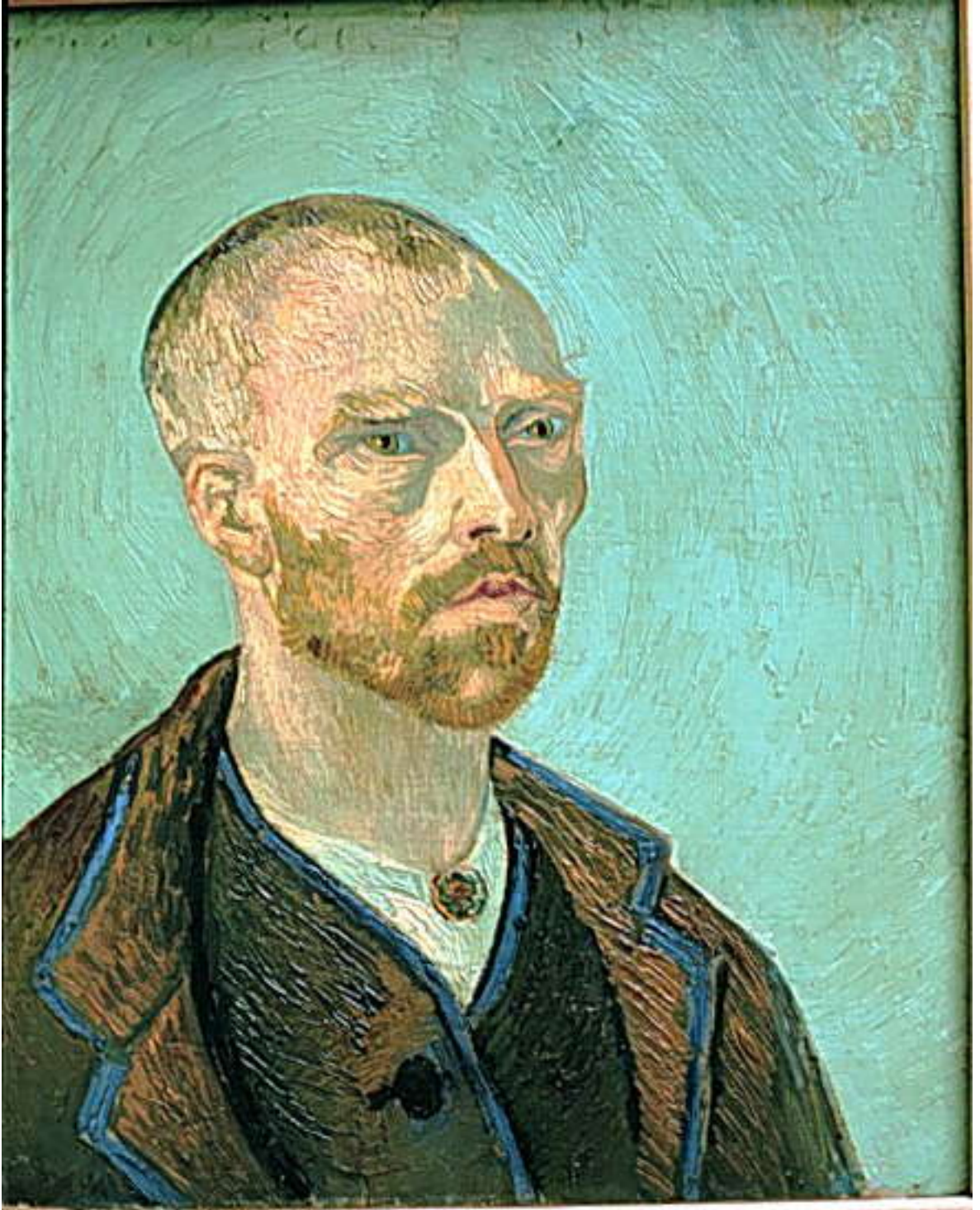
“Aklıma yeni bir düşünce geldi. İşte onun taslağı... bu kez söz konusu olan sadece yatak odam, fakat burada renk her şeyi yapmak zorunda ve nesnelere daha yüce nitelik kazandıran sadeliği ile dinlenmeyi ya da genelde uyumayı çağrıştırmalı. Diğer bir deyişle, bu resme bakmak beyni, daha doğrusu hayal gücünü dinlendirmeli...”

Tablonun çerçevesi-resimde hiç beyaz olmadığı için- beyaz olacak. Böylece bana zorunlu olarak verilen bu dinlenmenin hıncını çıkaracağım. Bunun üstünde çalışmaya bütün gün devam edeceğim, ama gördüğün gibi kavram çok basit. Gölgeler ve düşen gölgeler yumuşatılmış, tıpkı Japon baskıları gibi...” (Gombrich, 2007:548)

Vincent Van Gogh Theo’ya Arles’den yazdığı bir mektubunda şöyle der; “*Burada hava genelde güzel, eğer hep öyle olsa ressamın cennetinden bile daha güzel olur, tam anlamıyla Japonya.*” Bu satırları okuyan, onun için Japonya’nın bir ütopya olduğunu fark eder. Burayı Japonya’yla ve kendini de *Self Portait as a Bonze* (bkz. Şekil 2.2) adlı resminde bir Japon keşişle bir tutar. “1885’lerde Japon baskı resimlerine ilgi duyduğunda, onun Japonizmi sadece bir egzotizmdi, fakat Arles’e geldikten sonra gelişen bu ilgi ütöpik bir ideal halini aldı. Bu anlamda onun Japonizmi yalnızca sanatsal bir eğilim sorunu değildi.” (Kodera, 1990:65)



Şekil 1.1 Vincent van Gogh, "The Bedroom" isimli resmi, 1988



Şekil 2.2 Vincent van Gogh'un "Self Portrait as a Bonze" isimli resmi, 1887

Vincent Van Gogh Arles'e doğayı resmetmek için ve özellikle baharı görebilmek için gittiğini şöyle ifade etmişti: "çiçeklenmiş ağaçlarını kaçırmamak için bir an önce şu hayran edici güzellikteki meyve bahçelerini resmetmek istiyorum." Yaptığı en büyüleyici meyve ağacı resmi *Souvenir de Mauve* (bkz. Şekil 2.3) adını verdiği çiçeklenmiş şeftali ağacıdır. Kız kardeşi Wilhelminen, ona sevgiyle hatırladığı ölen özel hocası Anton Mauve'nın bir anı yazısını yollamıştı. Bunu Theo'ya şöyle anlatır:

"Bir şey – ne olduğunu bilemediğim, beni havaya kaldırdı ve boğazıma kadar parçalara ayırdı... ben de çalışmayı tercih ettim ve burada inadına resim yaptım; hakkımda evde ne konuşuluyor bilmiyorum, zaten bu beni ilgilendirmiyor da; ama öyle görünüyor ki, Mauve hakkındaki tüm anılarımı düşününce, öncelikle sevecenliği, neşesi ve hiçbir çalışmayı istemeden yapmaması aklıma geliyor. Göreceksin, bu pembe şeftali ağaçlarını nasıl bir tutku ile yaptım" (Philpott, 1983:19).

Resim gerçekten öyle canlı ki, gören tuvalde taze çiçekler var sanır. Japon izlenimleri görülen bu çalışmada, güneş pırıltıları arasından mavi gökyüzüne doğru uzanmış çiçekler görülür. Arles'daki ruhsal durumunun daha iyi bir göstergesi olamaz. Van Gogh, en sonunda burada bir sanatçı topluluğu kurabileceğine inanmaktaydı; "Düşünüyorum da, kanım Paris'teki yaşamımla kıyaslayınca, tam anlamıyla şimdi bütün vücudumda dolaşmaya başladı. Bunu çok fazla böyle tutabileceğimi sanmıyorum" (Philpott, 1983:19). Vincent Van Gogh, Paris'de tanıdığı ressamın etkisindeyken, sonrasında daha bir dışavurumsal tutum takındı. Arles'e vardıktan sonra, selamladığı karla arındığını hissederek, *Le Pont de Langlois* adını verdiği asma köprüyü resmetti.

Arles'in güneyinde kanaldan iç kısımda ilk köprüyü keşfetmişti. Bu köprünün sayısız çizim ve resimlerini yaparak renkleri özgürlüğe kavuştu; suyun maviliği köprü ve banklardaki turuncu keskin bir kontrastlık yaratıyordu. "Japon esintisi kendini köprüde üç boyutlu olarak gösteriyordu, belirgin kontur ve geniş renk yüzeyleri tamamen soyut bir etki ortaya koymaktaydı. Su için hızlı darbeler, çimenler için keskin vuruşlar ile fırça darbelerine kimlik katmaktaydı. Sonuçta tamamen kendisini keşfederek, isteklerini ve hislerini dışa vurabileceği bir üslup geliştirmiş oldu" (Zemel, 1997:255).

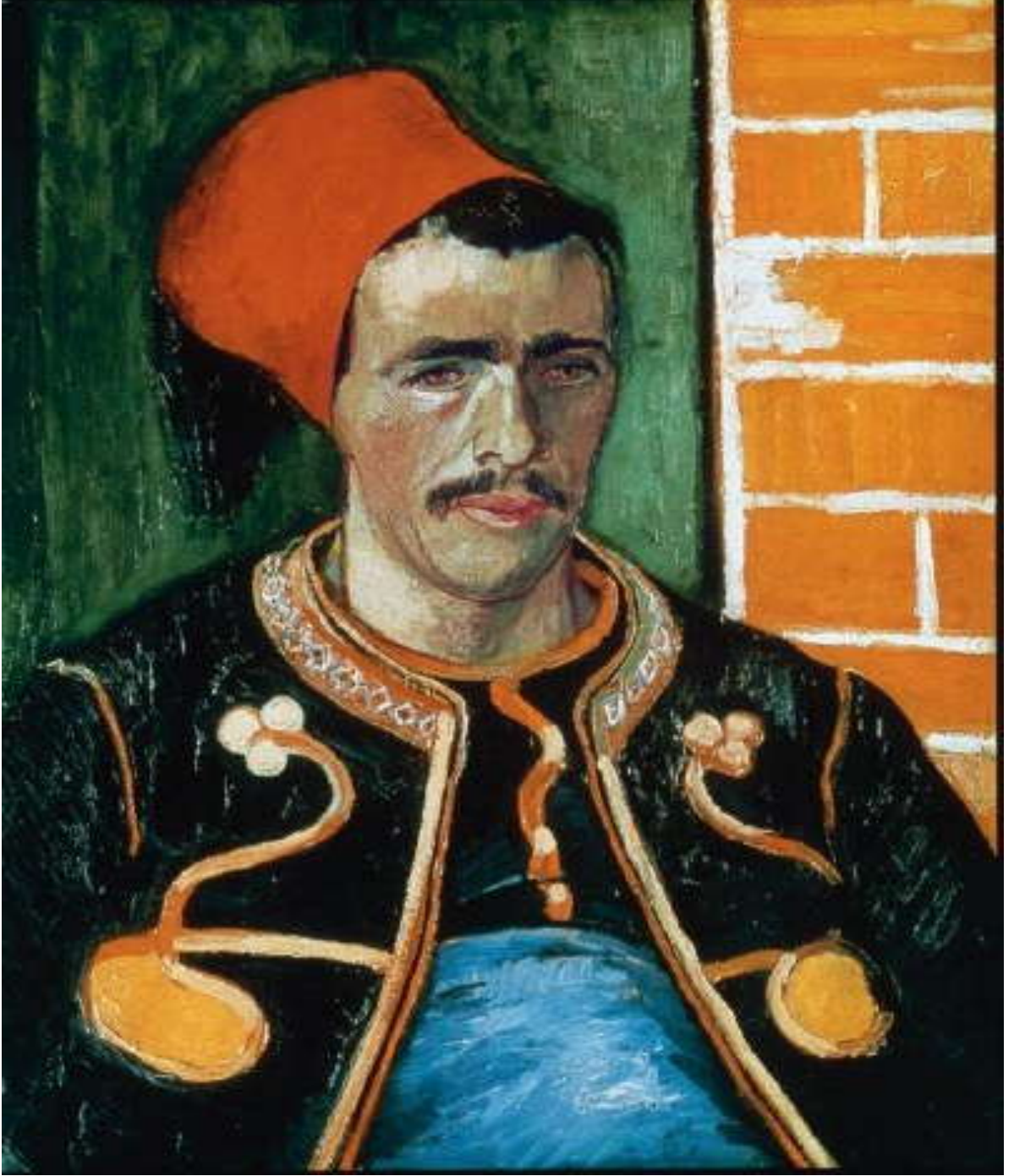


Şekil 2.3 Vincent van Gogh'un "Souvenir de Maastricht" isimli resmi, 1888

Bir yaz günü Vincent Van Gogh'un model ihtiyacına Millet yetişti ve birlikten formalı Zouves adlı genç bir asker(bkz. Şekil 2.4) getirip oturttu, kırmızı bol bir pantolon, lacivert süslü bir yelek, açık mavi bir kuşak ve püsküllü kırmızı bir fes. Kahve içmenin dışında sarı evde ilk kez resim yapmak için bulunuyordu. Atmosferin karanlığında zenci yüzü ve şatafatlı kıyafetiyle görünüşü dışarıdaki halinden çok daha güçlü bir etkiye sahipti. Tarlalar dışında doğanın zorunlulukları onu her zaman kendi disiplini etkileyen soyutlamanın eşiğinden geri çekildi; fakat kendini eve kapattığında Van Gogh, egzotik bir hayaletle, istediği Japon haline gelebilirdi:

“ en son modelim, Zouave! Küçük yüzlü, boğa gibi boynu olan, kaplan gözlü bir oğlan; resmini yaptığım kesit görüntüsüyle oldukça sert, turuncu şeritlerle süslü parlak mavi bir forma içinde, göğsünde iki limon sarısı yıldızlar, siyahi kedimsi başının üzerinde kırmızı bir fes, yeşil bir kapı ve turuncu tuğlalı bir duvar. Bir araya getirilmesi kolay olmayan uyumsuz renkler karışımı. Bu çalışma beni çok zorlarsa da, halktan yüzleri resmetmeyi, parlak portreler yapmaya tercih ederim. Bu resim bana her şeyin üzerine, işlerimden ne istediğimi öğretti. Mesela ikinci portrede bacakları bütün olarak almalı ve beyaz bir duvarın önüne oturtmalıyım” (Sweetman, 1990:268).

Bahsedilen ikinci resimde(bkz. Şekil 2.5) Vincent muhteşemliğini gösterir. Kırmızı pantolonuyla tuvalin merkezine yerleştirilen asker üçgen bir kompozisyon oluşturur, figür karo döşeli zeminden bilinçli bir şekilde Paris'deki taklit ettiği geyşaların tersine kesilmişçesine ayrılır. Ne için uğraştığını çok iyi bilen ressam kendini açık bir şekilde dışa vurur; “*Üslubumun temeli Japon sanatına dayanır...*” (Sweetman, 1990:269).



Şekil 2.4 Vincent van Gogh'un "Zouave" isimli resmi, 1888



Şekil 2.5 Vincent van Gogh'un "Zouave" isimli resmi, 1888

Vincent Van Gogh'un esinlendiği Japon ustalar arasında Eisen, Kunisada, Kuniyoshi, özellikle de Hiroshige ve onun baskı resimleri yer alır. Japon estamplarındaki parlak, çarpıcı renkler onun temel başvuru kaynakları olmuştur. Van Gogh'un bu esinlenme üzerine yaptığı çalışmalara bakıldığında, Japon sanatçıların yapıtlarının hem kopyalarını yaptığı, hem onların biçemlerini taklit ettiği, hem de kimi unsurları alıntılıdığı görülür. Hiroshige'den esinlendiği *The Plum Tree Teahouse at Kameido* (bkz. Şekil 2.6) ile *The Flowering Plum Tree* (bkz. Şekil 2.7) adlı yapıtı, Japon ustaların gravürlerindeki çiçek açmış meyve ağaçlarını örnek aldığına göstergesidir. Sanatçı resimlerin çizgisel yapısını, uzamın düzlüğünü, bakış açısını benimseyip kendine mal eder. Konu kaygısından uzaklaşarak, ilgisini etkiye, resimsel canlılığa, resmediliş tarzına, gerçeklik izlenimine yöneltir. Kopyalayarak öğrenme yoluyla başka bir dünyayı özümsemektedir. Bu özümleme belirli verileri eşsüremsel olarak kendi gerçekliğine katmasıdır. Varılmak istenen kesin bir amaçtan çok, bir geçiştir, bu işlemin neticesinde kendi sağlam üslubunu oluşturacaktır. Kubilay Aktulum'un deyişiyle, Van Gogh'un biçemi çizgilerin yoğunlaştırılması, çizgilerdeki köşeli, katılık özelliğinin artması, yüksek ve derinliğine bakış açılarının, titrek düz yüzeylerin sayılarının çoğalması gibi plastik işlemlerle düzlemi ele geçirme, onu iyileştirme gibi öncü girişimlere götürür. Bu özelliklere *The Flowering Plum Tree*'de olduğu gibi, 1888 yılında yaptığı meyve ağacı resimlerinde de rastlanır. Van Gogh öncelikle gördüğü resimleri, gravürleri kendince yeniden yorumlar. Sanatçı ötekinin yapıtından esinlenerek yeni çalışmalar ortaya çıkarır. Renk ve görüntünün tabloya yerleştirilmesi konusunda sergilediği özgür tutumlar, birbirleriyle kontrastlık oluşturan renkli düz yüzeylere, çizgilere yer verir.

Hiroshige'nin Monet'yi de etkileyen '*Sudden shower on the Great Bridge near Atake*' (bkz. Şekil 2.8) adlı gravüründen yola çıkan Van Gogh bu baskı resmi farklı bir adla yeniden-resmeder, *The Bridge in the Rain* (bkz. Şekil 2.9). Van Gogh Japon sanatçının yapıtından farklı olarak burada yeni bir renk olarak yeşile yer vermiştir tablosunda. Van Gogh'un yüzeysel yapıtında daha ağırlıktadır. Yüzeyler ince ayrımlarla daha canlı kılınmıştır. Nehrin suları biçeminin en özellikli yanını öne çıkarır: birbiriyle yan yana kullanılan yeşil, gri, mavi ve beyaz fırça darbeleri tabloya daha bir belirginlik katar, dalgaları ise daha tehdit edici bir görünüme büründürürler. Hiroshige'nin tablosunda köprünün altı tek renklidir, çizgesel özelliktedir ve bu yönüyle yayaların yürüdükleri yolla kontrastlık oluşturur.



Şekil 2.6 Hiroshige'nin "The Plum Tree Teahouse at Kameido" isimli resmi, 1857



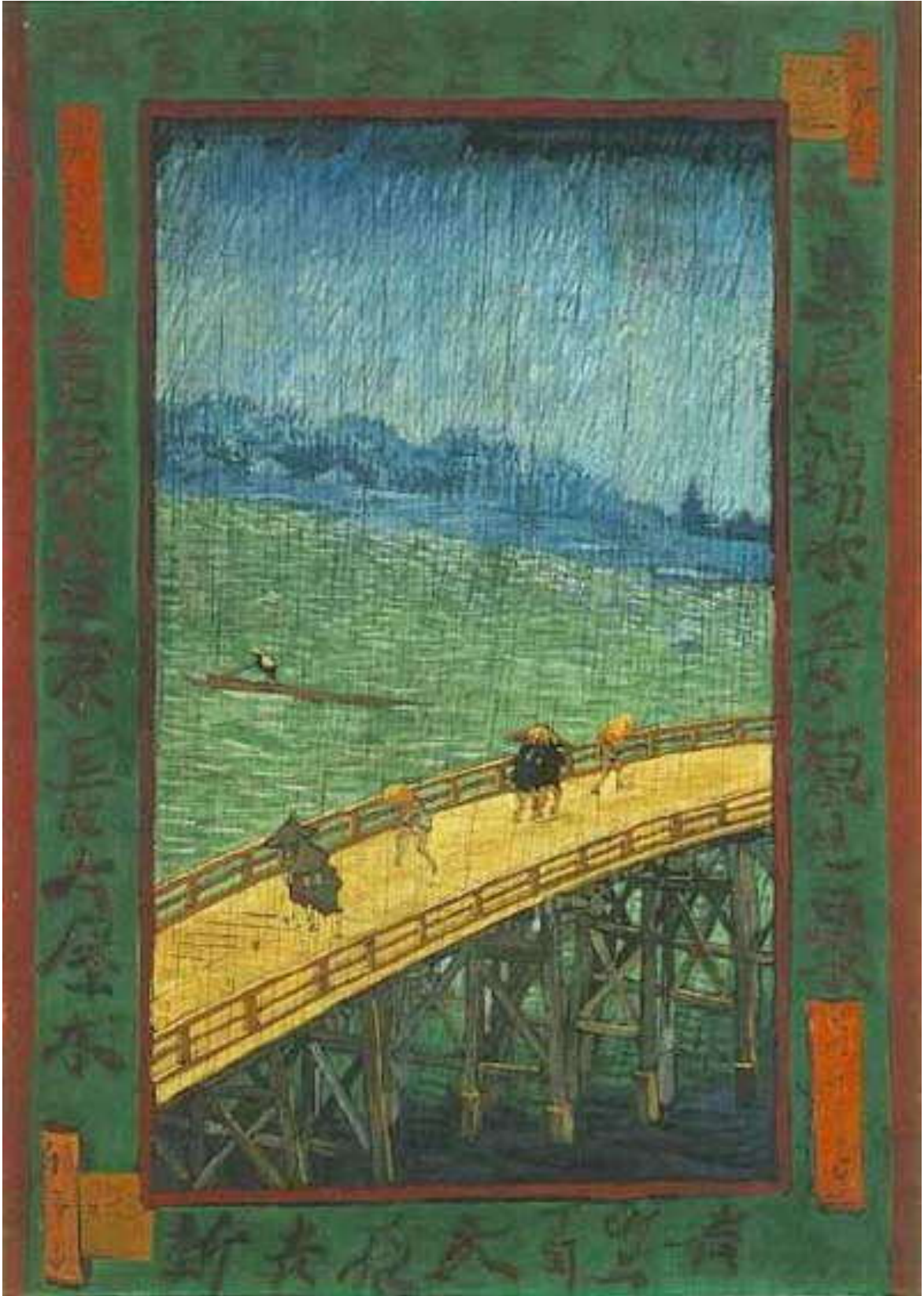
Şekil 2.7 Vincent van Gogh'un "The Flowering Plum Tree", 1888

Van Gogh'un tablosunda köprünün ayaklarını oluşturan ağaç gölgede kalmak yerine daha belirgindir, kırılacak gibi bir görüntüsü vardır, suların akışıyla sanki inliyor ya da gıcırıyor havasındadır. Koyu renkler tablonun bir kenarlarında daha yoğun bir biçimde kullanılmıştır. Tablonun ortasında iki adamı gösteren sarı fon üzerinde küçük siyah lekeler halinde figürlerin bulunması güçlü bir kontrastlık oluşturmaktadır. Van Gogh yapıtı daha çekici kılmak için tablonun solunda yer alan kişiyi resmederken siyah renk kullanır; şemsiyeleri ve bize doğru ilerleyen adamı daha açık renklerle çizmiştir.

Her iki resimde yağmur aynı şekilde çapraşık yana yatık ince çizgilerle belirtilmiştir. Hiroshige'nin yapıtında yağmuru betimleyen çizgiler daha açık ve soğuk iken, Van Gogh'un Hiroshige'nin tablosundan farklı olarak, Van Gogh görünümü yeşil bir çerçeve içerisine yerleştirir, çerçevenin içine kırmızı bir şerit, şeridin dışına ise Japon esintilerini anımsatan Japonca karakterler yerleştirir. Döneminin modasına uygun olan bu karakterler dekoratif eğilimini ve Japon sanatından esinlenen yaklaşımını böylelikle açığa vurur.



Şekil 2.8 Hiroshige'nin, "Sudden shower on the Great Bridge near Atake" isimli resmi, 1858



Şekil 2.9 Vincent van Gogh, 'un "The Bridge in the Rain", 1887

2.5. Paris'e Geri Dönüş

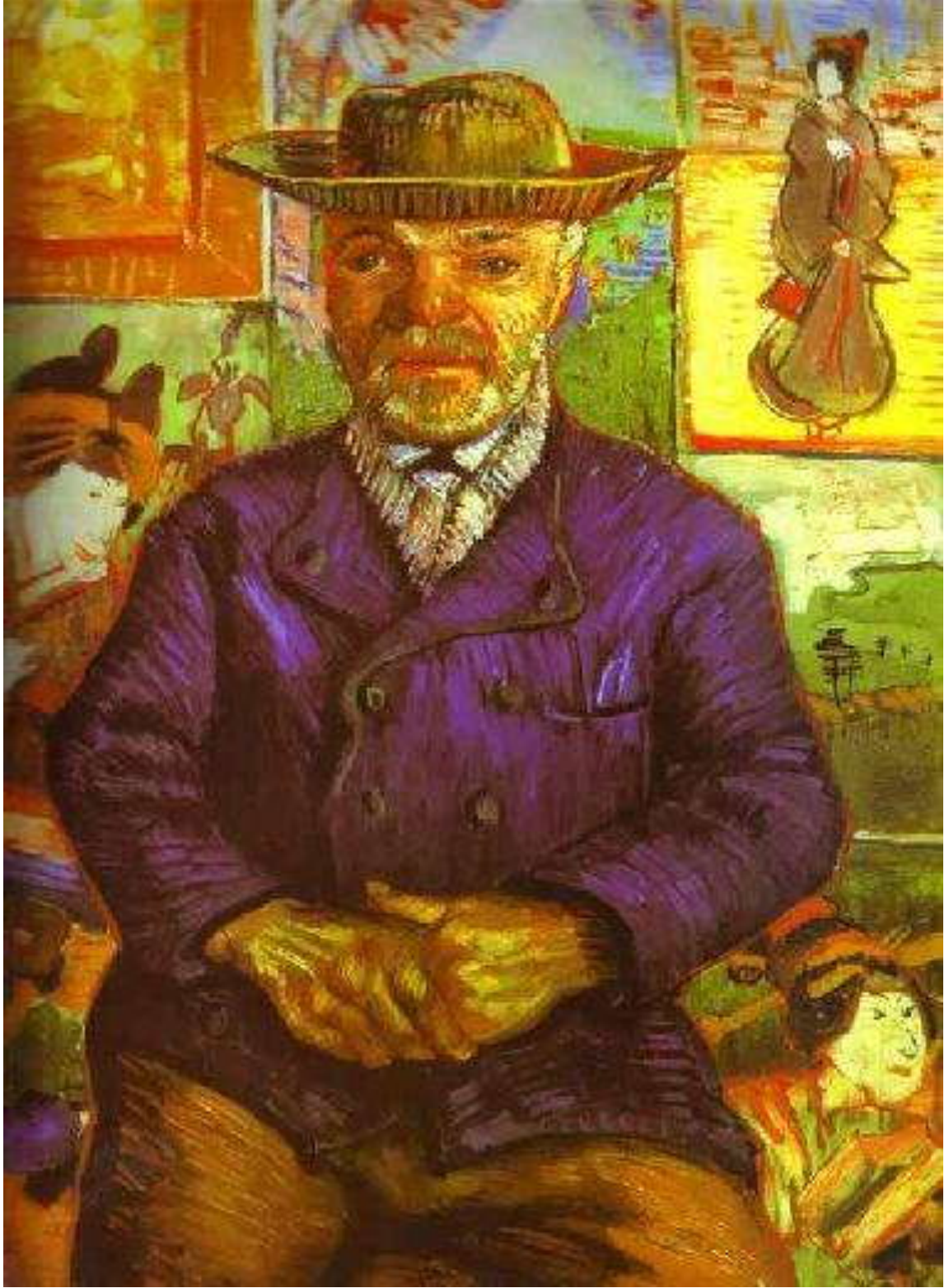
Arles'den dönükten sonra Vincent Van Gogh, Japon baskısına ilgisini kaybetmeyerek, *Le Père Tanguy* portreleriyle bu gizli kalan ilgisini açığa çıkardı. Aynı zamanda *Italian Girl* ve *Woman at the Café Tambourin* ve kendi sayısız portresi de bu döneme denk gelir.

Sanatçının yaptığı iki portresi ticari yapıtlar olarak ütöpik nesnelere gibi görülebilir. 1887 Ocak ayında yaptığı resim, Emile Bernard'ın takım elbiseli burjuva resminin aksine, önlüklü bir boya tüccarı olarak tasvir eder. Bu iki farklı karakter gibi yansıtılan resimler üzerine Van Gogh bir sonraki yıl Tanguy'u (bkz. Şekil 2.10) sınıfını belirtecek mavi bir ceket ve gülümseyen yüzüne ışığı geçiren hasır şapkasıyla, oryantal bir bilge ve dünyevi bir aziz gibi resmeder. Her resimde de figür merkeze cepheden bir duruşla gözleri gülümseyerek tasvir edilmiştir. Fakat kompozisyon Japon baskısının yoğun düzenine karşı olan Tanguy ile incelikli ve karmaşık işlenmiştir. Kutsal Fuji dağı'nın kış ve bahar manzaraları Tanguy'nun başına takılmış bir taç gibi betimlenmiştir. Kompozisyonun sağ ve soluna yaz ve sonbahar imgelerinin yanı sıra erkek ve bayan figürleri Japon baskılarındaki bir takım renk zıtlıklarıyla oluşan imza şeritlerini anımsatır. Düzenleme kolayca çözümlenebiliyor. Bu düzenlemede Montmartre Japonlaşır, Mont-martre (Kutsal şehitler tepesi) Fuji dağına dönüştürülür ve sosyalist bir renk tüccarı cinsiyetlerin, doğanın ve renk süslemesinin ütöpik bir uyumunun merkezinde gülümseyen bir bilge halini alır.

Bu dini resim tasarımı ve son iki portresinin(bkz. Şekil 2.11) sembolik düzenlemesi, tüccarın pozisyonunu kutlamaktadır. Bu uyarlama, Petit Bolard sergisinde ithaf edilen statüsünü ütöpik bir simge gibi pekiştirici yeni izlenimci yönlerini pekiştirmektedir. Fakat sınıftan kültürel bağlılığa bu resimdeki çözümlene ile önlüklü gayretli insanın yerini minik ve hafif bir ironik nesne alır. Bu Japon göndermeleri Tanguy'u idealize edilmiş resimli gösteride hem onu oraya oturarak hem de ticari göstergeleri unutturarak yerleştirir ve resim tüccarı Tanguy, egzotik kültürel bir ortamda



Şekil 2.10 Vincent van Gogh'un "Le Père Tanguy" isimli resmi, 1887



Şekil 2.11 Vincent van Gogh'un "Le Père Tanguy" isimli resmi, 1887

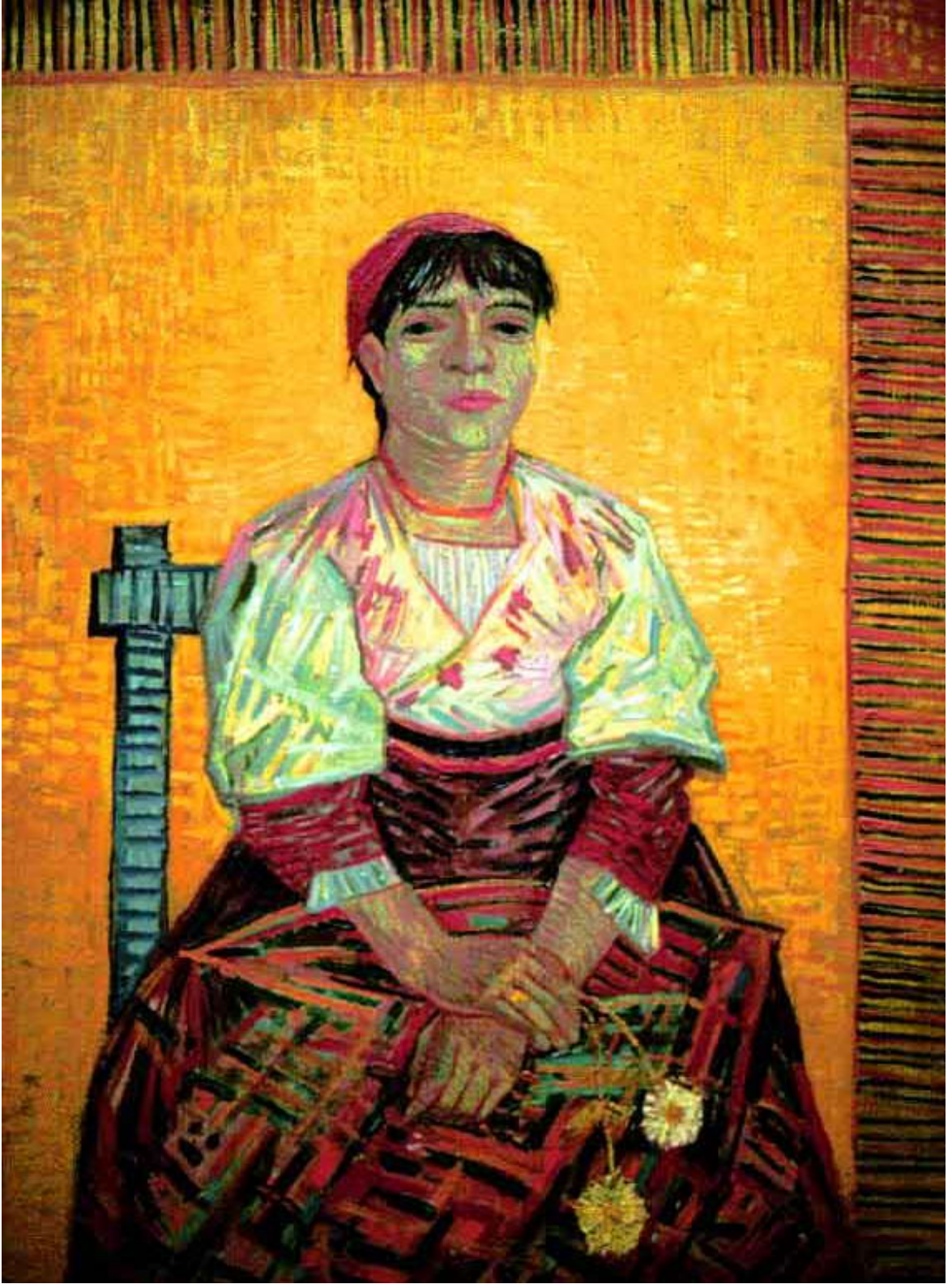
sevecen biri gibi resmedilir. Bu tutum Theo'ya yazdığı mektuplardan farklı değildir. Van Gogh, Satıcı-Lider Theo adlı tablosunda ve Japon Bilge Tanguy'da ütopyik imgeleme doğru olan ticari kaygıları kafasından çıkarır.

Bu dini resim tasarımı ve son iki portresinin(bkz. Şekil 2.11) sembolik düzenlemesi, tüccarın pozisyonunu kutlamaktadır. Bu uyarlama, Petit Bolard sergisinde ithaf edilen statüsünü ütopyik bir simge gibi pekiştirici yeni izlenimci yönlerini pekiştirmektedir. Fakat sınıftan kültürel bağlılığa bu resimdeki çözümleme ile önlüklü gayretli insanın yerini minik ve hafif bir ironik nesne alır. Bu Japon göndermeleri Tanguy'u idealize edilmiş resimli gösteride hem onu oraya oturtarak hem de ticari göstergeleri unutturarak yerleştirir ve resim tüccarı Tanguy, egzotik kültürel bir ortamda sevecen biri gibi resmedilir. Bu tutum Theo'ya yazdığı mektuplardan farklı değildir. Van Gogh, Satıcı-Lider Theo adlı tablosunda ve Japon Bilge Tanguy'da ütopyik imgeleme doğru olan ticari kaygıları kafasından çıkarır.

Son yıllarında Paris'te, Japon ahşap baskılardan esinlenerek ışıl ışıl üç çarpıcı resim sergilemişti; bunlardan biri yağmurlar altında bir köprü (bkz. Şekil 2.12) diğeri İtalyan bir kadın (bkz. Şekil 2.13) ve bir diğeri de bir erik ağacı (bkz. Şekil 2.14). Paris'deki son resimlerinden olan bu kadın portresi, onun son iki yılını özetler nitelikteydi. Yüzü gizli bir çıplaklığı taklit etmesine rağmen İtalyan kostümü bize kız kardeşi Agostina'yı çağırır. Fonda sade bir şekilde boyanmış bir yüzey, sandalye dikine kazanmış iki renkten ibaret. O kış taklit ettiği Japon baskı resimlerinin doğal bir sonucu olarak kadın ve kostümü ideal renklerle boyanmıştır. Renkler ruhsal bir yangını yansıtır. Yüzünde sert bir ifade olan kadının, elinde sanki renklerin sıcaklığından solmuş gibi sarkan iki çiçek vardır. Sonuç etkileyicidir. Ayrıca Van Gogh, atlattığı bir krizden sonra kendi Japon kompozisyonlarını kurmaya başladığı çalışmalardan biri olan, kimonolu bir fahişe (bkz. Şekil 2.15) ardına kadar boyanmış bir çerçevede, tamamen başının etrafını dönen bir şekilde, yoğun ve hareketli fırça darbeleriyle resmedilmiş, renk yönünden zengin bir çalışmadır.



Şekil 2.12 Vincent van Gogh'un "The Bridge", isimli resmi, 1889



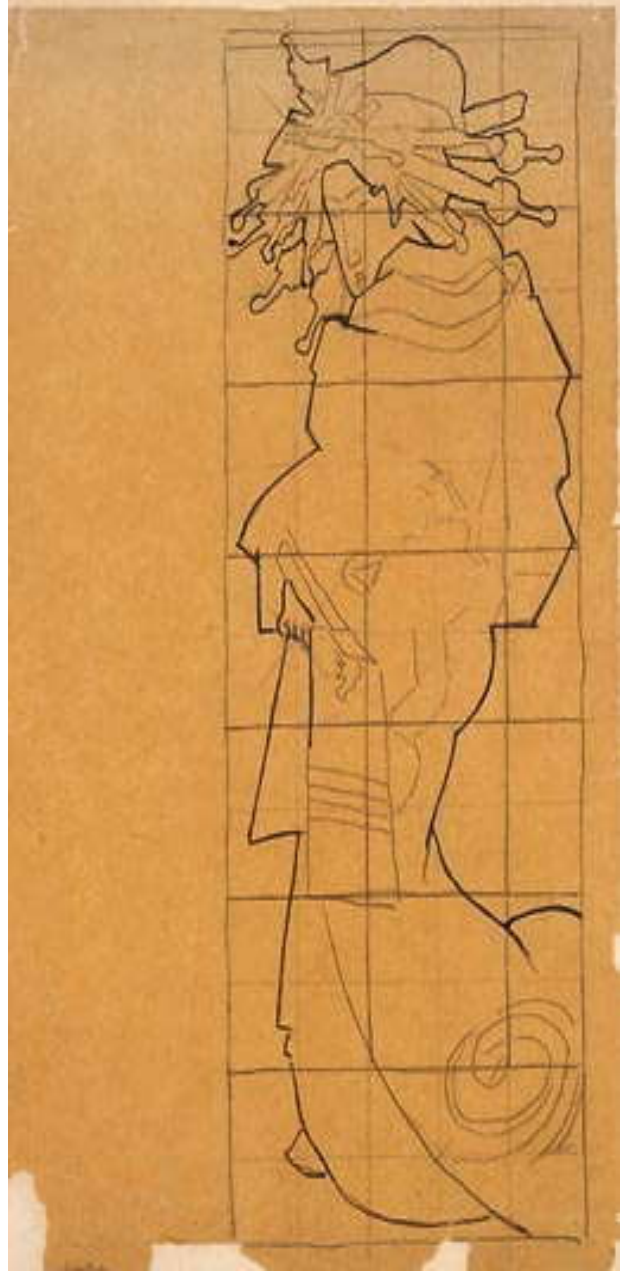
Şekil 2.13 Vincent Van Gogh'un "The Italian Woman" isimli resmi, 1889



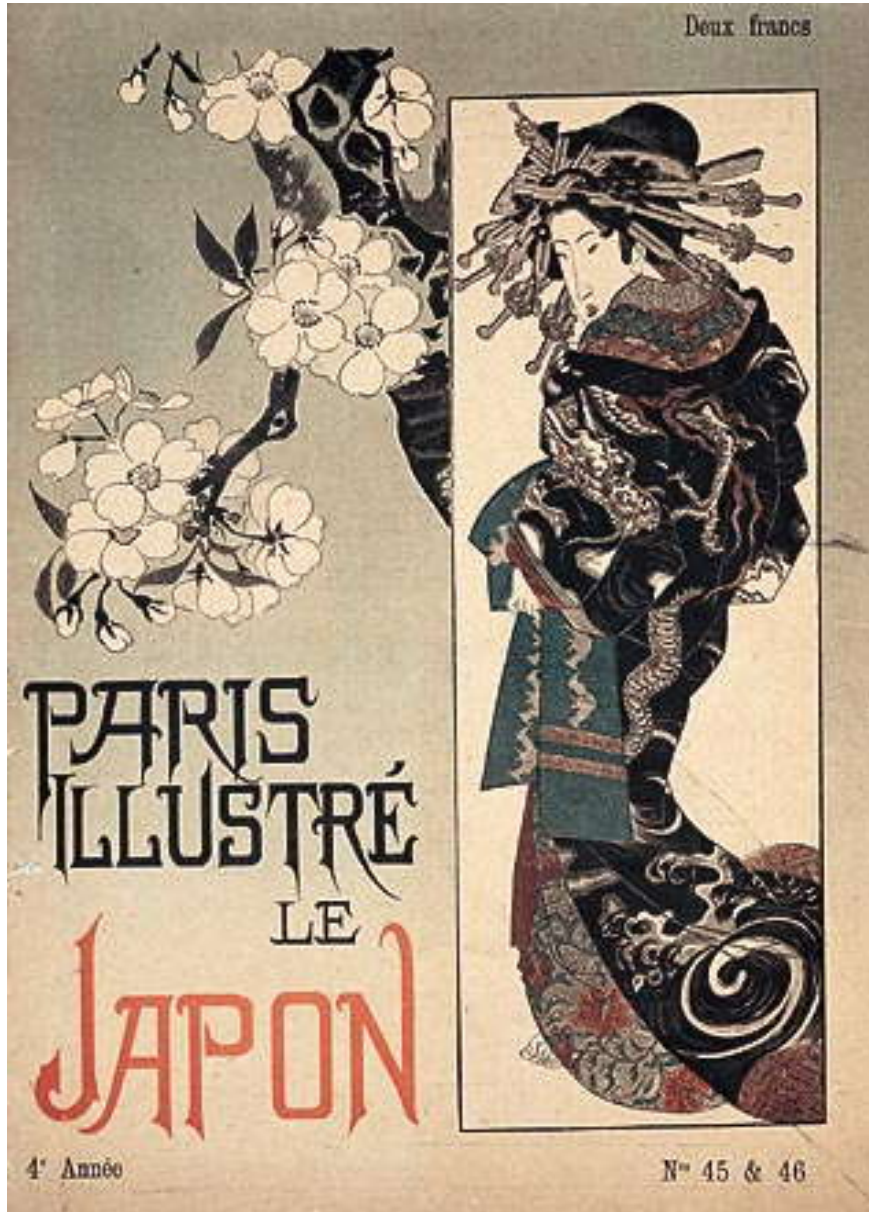
Şekil 2.14 Vincent Van Gogh'un "The Almond Blossom" isimli resmi, 1890



Şekil 2.15 Eisan'ın "Courtesan", isimli resmi, 1825



Şekil 2.16 Vincent van Gogh'un "Tracing of The Cover of Paris", isimli resmi, 1887



Şekil 2.17 Vincent van Gogh'un "The Cover of Paris", isimli resmi, 1887

Van Gogh Keisai Eisen'in *Courtesan* (Şekil 2.15) adlı yapıtından esinlenerek 1887 yılında *The Courtesan* (Şekil 2.18) isimle yenidenresmetmiştir. Japon esinlenmesinden kendini alamayan Vincent Van Gogh, Arles'den geri döndükten sonra da yenidenresmetmeyi bırakamamıştır. Bu çalışma da bunun göstergelerinden birisidir.

Keisai Eisen Van Gogh'un öykündüğü sanatçılardan biridir. Çalışmaları genelde ağaç baskı olan bu ressamın yapıtlarında konu olarak fahişelere (courtisane) ağırlık verdiği görülür. Buradaki resimler (bkz. Şekil 2.16, Şekil 2.17,) Van Gogh'un Eisen ile resimlerarası alışverişte nasıl alıntılar yaptığını incelemek için birer yol göstericidir.

Resimden (Şekil 2.16) de anlaşılacağı gibi burada sanatçı kopya kağıdı aracılığıyla ilk yapıttan figürü kopyalamaktadır. İlk aşamada bu kopya resim ile *The Cover of Paris* adlı afişi kompoze eder. Afiş grafiksel bir düzlemde incelendiğinde gerek kaligrafik unsurlar olsun gerekse kompozisyonun yerleşim planı açısından olsun Japon estamplarına oldukça yakın bir çalışma olduğu net bir biçimde görülmektedir. Yalnız buradaki en büyük fark, ilk yapıttan alıntılacağı figürü duruş olarak ters resmetmiş olmasıdır. Figürü bir kadraj içerisine alan Van Gogh, arkasına daha önce de resimlerini yapmadan durmadığı bahar dallarını serpiştirmiştir.

Çalışmaya ilk bakıldığında dikkatler ilk Fahişenin kimonosunun etek ucuna çekilir. Sanatçı kompozisyonu öyle başarılı yerleştirmiştir ki, gözler etek ucundaki spiral şeklindeki desenden başlayıp, figür üzerinde yukarı doğru şöyle bir gezindikten sonra bahar dallarına kayar. Arka yüzeyde kullandığı renklerin tonu ve fondaki saydamlık birebir Japon estamplarıyla örtüşmektedir.

Kaligrafiye bakıldığında hem renk hem de şekil açısından Japon karakterlere oldukça fazla yakın oldukları hissedilir. Harfler siyah ve kırmızı renklerden oluşur. Şekil olarak uçları kıvrımlı iri harf seçimi sanki Japon kaligrafisini taklit ettiğini gösterir niteliktedir. Açıkçası diyagonal bir kompozisyon olan bu resme kaligrafik unsurların da yerleştirilmesi etkili bir Japon resmini çağırıştırır.

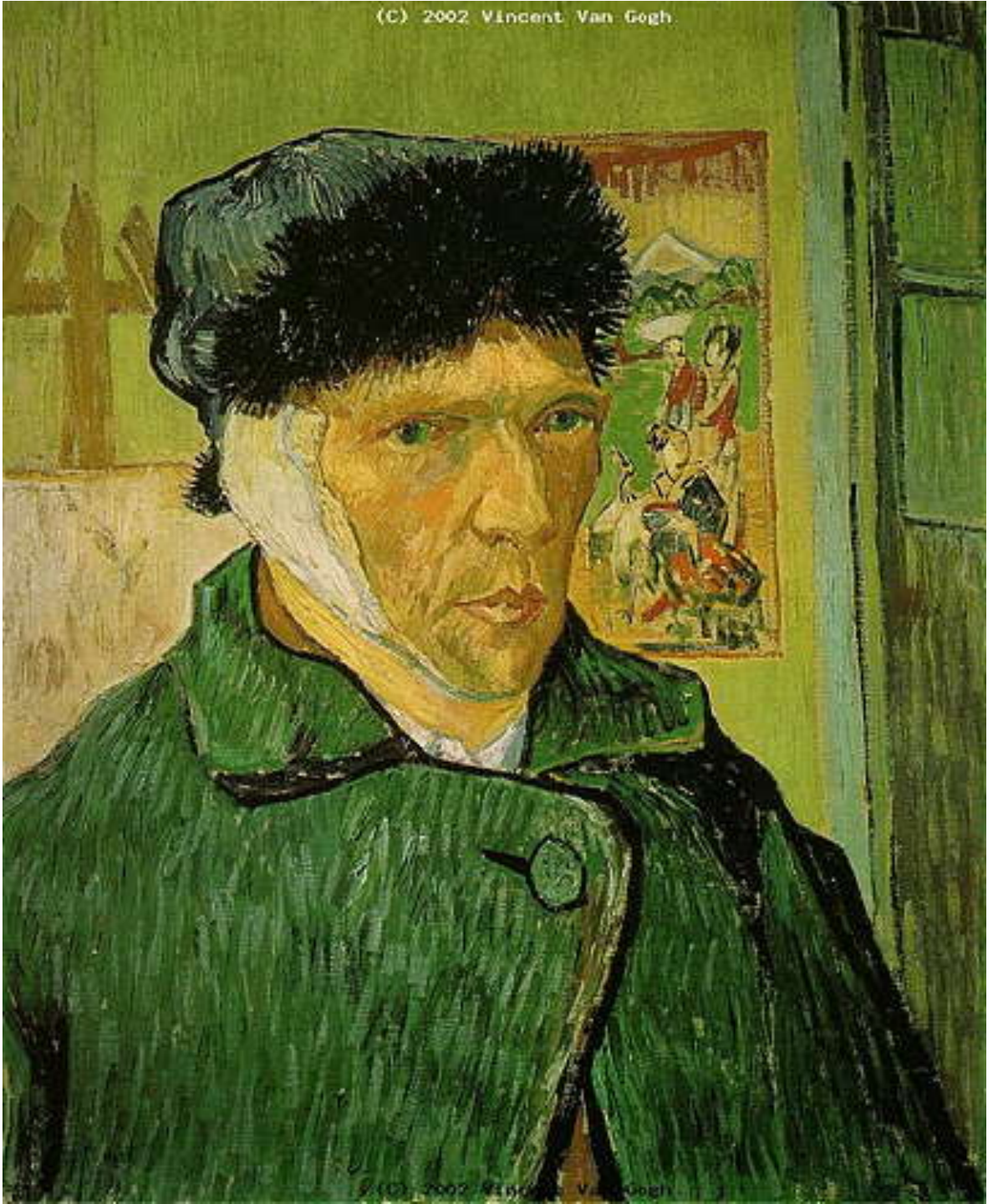
Bu afiş çalışması sonrasında yine aynı resmi (Şekil 2.15) bu kez farklı bir kompozisyon(Şekil 2.18) olarak yenidenresmetmiştir. *The Courtesan* adlı bu yapıt ilk yapıta göre daha renkli ve doluluk hissi veren bir kompozisyondur. Sanatçı tablonun tüm yüzeyini renklendirerek kullanmıştır. İlk bakışta çerçeve içinde resim gibi duran resmin iç kısmında Eisen'dan alıntılıyıp büyüterek kullandığı figür bulunmaktadır. Burada da afiş çalışmasında olduğu gibi figür ilk yapıta göre ters yöne bakmaktadır. Rengarenk bir kimono giyen bu figürün arkası parlak sarı renk ile doygun bir şekilde boyanmıştır. Fahişenin etrafında fon ile aynı renkte belli belirsiz bir çerçeve hissi vardır. Çerçevenin dışında bir peyzaj görülmektedir, leylekler, kurbağa, nilüferler ve bambulardan oluşan. Bu motifleri etkisinde kaldığı başka Japon estamplarından alıntılıyıp buraya montajlayarak bir kolaj çalışması yaptığı da söylenebilir. Belleğindeki Japon izlerinin bir kısmı burada dışavurulmaktadır. Yalnız burada önemli bir detay var; burada kullandığı bu hayvanlar rastlantısal değildir. 19. yüzyılda Fransa'da leylekler (*grues*) ve kurbağalar (*grenouilles*), kadının bu işteki profesyonelliğini gösteren göstergelerdir. (vangoghmuseum.nl, [04.06.2010])



Şekil 2.18 Vincent van Gogh'un "The Courtesan", isimli resmi, 1887

Her ne kadar bu baskıyı tekniğine yansıtmamış olsa da, bu konsepti uzun zaman önce kafasında belirlemiş olmalıydı. Kendini açık ve samimi bir şekilde, tam anlamıyla ifade edebildiği tekniği feda etmesi gerektiğini düşünüyordu. Bir sanatçı tekniği ana kaygısı yapmamalı, tam tersine sanat bundan ötesi olmalıdır. Sanat, “ Elle yapılan ama yalnızca bedenen üretilen bir ürün değil, aynı zamanda kaynağını ruhun derinliklerinden alan bir kavramdır.” Vincent Van Gogh sanatı 1884’de Van Rappart’a yazdığı satırlarda böyle ifade eder. “ Benim bu konu hususunda insanlara açıklamak istediğim, fırçamda şimdikinden daha usta olursam, resim yapamayacağımdır.” Monet, Seurat ve Gauguin’in başlattığı manzara resimciliği onun kötü yola düşmesini engelleyemedi. İzlenimcilikte kendini bulan Van Gogh, onu görsel deneyimler edinilen bir okul olarak değil, muazzam şeylere yol açacak bir eğilim olarak görüyordu. Yanılıyor muydu? Oysa olabilir, bu soluksuz var oluş onu tüketti; endişelerine dalarak, sert ve somurtkan birine dönüştü ve bütün kış resmi bıraktı.

Bir akşam Kahvehanede Gauguin’e bir şişe fırlattı ve sonraki gün de sokakta ustura ile saldırdı. Ardından eve gidip kendi kulağını kesti, sarıp bir zarfa koyarak bir tanıdıklarının uşağına verdi. Bu dramının üzerinden Van Gogh hastaneye kaldırıldı ama sadece on beş gün kaldı. Theo’nun ziyaretinin ardından biraz daha iyileşmiş gibi görünüyordu. Sonrasında yine kendi küçük evine döndü ve kulaksız solgun yüzünü resmetti. *The Man with the Severed Ear* (bkz. Şekil 2.16) ismini verdiği resminde fonun Japon baskı resimlerinin tam tersine yapılmış olduğu görülür (Laprade, 1953:10).



Şekil 2. 19 Vincent van Gogh'un "The Man with the Severed Ear", isimli resmi, 1890

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Bilindiği gibi, resim alanında yenidenresmetme yönteminin kökenleri oldukça eskilere dayanmaktadır. Resim yapmayı öğrenmek, alaya almak, klişeleşmiş resim tekniklerini yıkmak, resmin dilini yenilemek, saygısını bildirmek vb. amaçlarla ötekini taklit eden ya da kopyalayan, ötekinin yapıtını yenidenresmeden sanatçılar oldukça fazladır. Bu sanatçılar arasında Vincent Van Gogh da kimi yapıtları yenidenresmetme yöntemini seçmiştir.

Bir çalışma yöntemi olarak resimlerarasılık pek çok ressamca uygulanmakta, izleyici ile izlenen nesneyi karşı karşıya getirerek sorgulamaktadır. Bu yönüyle çağdaş bilgi edinmenin en yeni, en ileri bilgilerini elde etmek için ilkeler ve kavramlar ortaya koymayı kolaylaştırır. Dolayısıyla farklı ırkların, dillerin, kültürlerin iç içeliğini sağlayan bir iletişimin önünü aralar. Vincent Van Gogh resimlerarasılık yöntemini kullanımı ile tüm bu unsurları yan yana getirerek karma yapıtlar sergiler. Sanatçının yapıtları incelendiğinde resimlerarasılığın temel estetik bir seçim olduğu hemen göze çarpmaktadır; gerçekten de sanatçının özellikle son dönem yapıtları esin kaynağı olan Japon usta sanatçılarının yapıtlarından alıntılanan unsurlarla harmanlanarak oluşturulmuşlardır.

Yenidenresmetmek Van Gogh'da da görüldüğü gibi çoğu zaman bir yapıt karşısında bir büyülenme ile başlar; onun yaratıcısının üslubunda yapıtlar ortaya koymak, benzerini yapmak tutkusuna dönüşür. Bu taklit etme sonrasında esinlenme kendi biçimini yaratmada bir alt basamak olur. Ayrıca toplumsal bir sorumluluk üstlenerek ötekinin yapıtı aracılığıyla güncel iletiler verilmek istenebilir.

Vincent Van Gogh'un yapıtlarına bakıldığında, geleneksel dönem sanatçılarına ve yapıtlarına sırt çevirmeden, Japon Baskı Resim Sanatını, sanatsal yaratıcılığı, sanatın dilini sorgulamış olduğu ve onların dillerinden beslenerek kendi dilini kurduğu, kendi yapıtlarında onları özgürce alıntıladığı görülmektedir.

Van Gogh'ya göre ötekilerin resminden beslenmek her ressam için kaçınılmaz bir zorunluluktur; çünkü yenidenresmetmek ötekinden yola çıkarak yeni özgün bir yapıt ortaya çıkarmaya olanak sağlar.

Vincent Van Gogh ötekinin yapıtından aşırma yapma ya da sahtesini üretmek niyeti olmaksızın yalın bir aktarma yoluna gider. Her yapıtın özünü kavrar ve alıntılar, alıntıladığı unsurlar aracılığıyla özgürce yeni kompozisyonlar yaratır. Japon estamplarını

hiçbir zaman tıpatıp aktarma ya da aynı işlevlerle, birebir alıntılama yoluna gitmeden, doğal biçimleriyle yapıtlarında yer verir ve kompozisyonun bir parçası durumuna getirir.

Vincent Van Gogh'un yenidenresmetme işlemine başvururken amacı yalın bir yansılama, öykünme ya da ötekinin yapıtını bir dolaylama (*paraphrase*) biçiminde yansıtmak değildir. Daha çok bir yeniden yaratma, eskisinden esinlenerek yeni bir yapıt ortaya koyma arayışındadır. Girişimi yalnızca iki resim değil, aynı zamanda iki ressam arasında bir söyleşi başlatmaktır. Sevdiği sanatçılarla özdeşleşmek ve kendi sanatını ötekinin yapıtı aracılığıyla sorgulamak çabasıdır. Ancak bu şekilde kendi biçimini yaratabileceği inancındadır.

Yenidenresmetme, Kubilay Aktulum'un deyimiyle yani montaj aşaması, eski bir yapıtı yeniden değerlendirmeye almaktır. (Aktulum, 2010) Van Gogh Japon resim tarihinin kimi yapıtlarını okumak, yorumlamak, yeniden yorumlamak amacıyla bir dizi ipucu sunar, kendi döneminin koşullarında ve kendi resim tekniği aracılığıyla yapıta yeniden göndermeler yaparak ona yeni bir devinim kazandırır. Vincent hayranı olduğu uzak doğu sanatından kimi Japon estamplarını yenidenresmeder. Kısacası, Vincent Van Gogh için yenidenresmetme, resimlerarasılık, bir başka deyişle “yineleme” yaratmanın temel bir biçimi durumuna gelmiştir. Sonuç olarak filozof Alain'in “taklit etmeyen yaratmıyor” sözüne dayanarak Vincent'in kendi biçimini esinlendiği estampları taklit etme yoluyla yarattığı da söylenebilir(*Picasso et les maîtres*,2008'den akt. Aktulum, 2010:49).

Japon estamplarına hayranlığı 1886'da başlayan Van Gogh, Kunisada, Kuniyoshi, ve özellikle Hiroshige'den oluşan bir koleksiyon oluşturur. Kompozisyonlardaki parlak, çarpıcı renklerden etkilenen sanatçı, Japon sanatçıların yapıtlarının hem kopyalarını hem de onların biçimlerini taklit eder ve bazı unsurlarını da alıntılar. Örneğin, Hiroshige'den esinlenerek yaptığı *The Flowering Plum Tree* bunlardan biridir

Sonuç olarak, Van Gogh'un çalışmalarındaki bazı unsurların incelenmesi durumunda, Japon estamplarından esinlendiği yadsınamaz bir gerçeklik olduğu görülmektedir. Bu araştırmada sanatçının yapıtlarındaki konulardan Japon sanatına odaklanarak, Vincent'in hayali yorum ve Japon kültür ve yaşamını kullanımı araştırılmıştır. Burada resimlerarasılık yöntemi altında özellikle alıntılama ve yenidenresmetmeye odaklanarak ifade etme yoluna gidilmiştir. Özellikle Arles'deki çalışmaları değerlendirilerek, Japon resimlerine gönderme yapan *La Mousmé, the Self Portrait* ve ünlü *Self-Portrait Dedicated to Gauguin, The Flowering Plum Tree, The*

Bridge in the Rain, The Courtesan ve 1887'deki *Père Tanguy* portresi; bu anlayış ile ifade edilerek şekillenmiş resimlerdir. Japonya, Provence'in yeryüzü şekillerini andıran aydınlık bir ülkeyi işaret eder ve Van Gogh'un amacı Japon toplumunun birlikteliğini somutlaştırmaktır.

Bu araştırma sonucunda Dışavurumcu dönemde başlayan biçimsel ve lekesel yalınlaşmanın kaynağının doğu sanatı olduğu söylenebilir. Bu doğunun batı sanatı üzerindeki bir etkisidir. Doğu sanatının bu biçimsel ve lekesel yalınlığından oldukça etkilenen ressamlardan birisi de Vincent Van Gogh'dur. Buna bağlı olarak bu izlenimin fovist yaklaşımın ortaya çıkmasında etkili olduğu ifade edilebilir. İşte Van Gogh'un Bir büyülenmeyle başlayan bu yenidenresmetme hikayesinin fovist dönemde net ve yalın renksel değerlerle zirveye ulaştığını söylemek olasıdır.

KAYNAKÇA

- AKTULUM, K. (2004). **Parçalılık/Metinlerarasılık**, Öteki, İstanbul.
- AKTULUM, K. (2010). **Resimlerarasılık**, Öteki, İstanbul.
- ALBERTO, M. (1964). **Vincent Van Gogh**, Milano.
- BERK, N., KOLOĞLU, O. (2000). **Fikret Mualla, Hayatı, Sanatı, Eserleri**, Milliyet Yayınları, İstanbul.
- BRETTELL, R. (2002). **From Monet to Van Gogh [videorecording] : a history of impressionism**, Chantilly, VA : Teaching Co., Texas.
- BURUMA, I. (2006). **Murder in Amsterdam : the death of Theo van Gogh and the limits of tolerance**, Penguin Pres, New York .
- BEAUJEAN, D. (2005). **Vincent van Gogh : leben und werk**, çev. Sema Bulutsuz, Literatür Yay. , İstanbul.
- DASHKEVİCH-PURTO, V. (1982). **Japanese woodcut book illustration : from the 17th century to 1867**, The College, Flushing, N.Y.
- DOLAN, R. (1939). **Japan : a country study / Federal Research Division**, Federal Research Division, Library of Congress, Washington, D.C.
- ECO, U. (1991). **Alımlama göstergebilimi**, Düzlem Yay., İstanbul.
- ERKAYA, M. Ö. Yüzbaşıoğlu, N., Ünlü, B., (2005) **Vincent Van Gogh**, Boyut Yay., İstanbul.
- ERKMAN, F. (1987). **Göstergebilime giriş**, Alan Yay., İstanbul.
- FAHR, B. G. (1994). **Japanese prints**, Benedikt Taschen, Köln.
- FRANK, H. (1985). **Van Gogh**, çev. Akçar Ü., Şatroğlu, E., Alan Yay., İstanbul.
- GOLDWATER, R. (1953). **Vincent van Gogh, (1853-1890)**, Pocket Boks, New York.
- GOMBRICH, E. (2007). **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- GÜLNAY, R. (1986). **Tarihsel gelişim içinde Japon kültür ve sanatı**, Yıldız Üniv. Yay., İstanbul.
- HAMMACHER, A., M. (1965). **Vincent Van Gogh**, Spring Boks, London.

- HERRING, A. (1986). **The World of chiyogami : Hand-printed patterned papers of Japan**, Kodanska International Ltd., Tokyo.
- KAAI,H., TAKEYAMA, H. **Print works by the Japanese contemporary artists**, The Japan Foundation.
- KARAHASAN, A. (1991). **Deha ile ılgnlık arasında bir ressam Vincent Van Gogh**, Çağdaş Yay., İstanbul.
- KENDALL, R. (1998). **Van Gogh's van Goghs : masterpieces from the Van Gogh Museum**, National Gallery of Art, Washington.
- KNOEDLER, M. (1948). **Van Gogh : fourteen masterpieces : loan exhibition for the benefit of the Home for the Destitute Blind, March 30-April 17, 1948**, : Knoedler Galleries, New York.
- LAPRADE, J. (1953). **Van Gogh**, çev. Lucy Norton, William Heinemann, London
- MERRITT, H. (1992). **Guide to modern Japanese woodblock prints**, University of Hawaii Pres, Honolulu.
- MICHENER, J., A. **Japanese prints; from the early masters to the modern**, Vt., C. E. Tuttle Co., Tokyo, Rutland.
- NEMECZEK, A. (1999). **Van Gogh, das Drama von Arles**, Pegasus Library, Mnuc.
- PIERARD, L. (1936). **Vincent Van Gogh**, Les Editions Braun, Paris.
- RIFAT, M. (1992). **Gstergebilimin ABC'si**, Simavi Yay., İstanbul.
- SANSOM, G.B. (1946). **Japan : a short cultural history**, Century Hutchinson, London.
- SMITH, L. (1985). **Contemporary Japanese prints : symbols of a society in transition**, Published for the Trustees of the British Museum, London.
- STOKSTAD, M. (2002) **Art history**, Prentice-Hall, New York.
- TORTEROLO, A. (2000). **Van Gogh : Bir dahinin hayatı ve yapıtları**, çev.Begm Akkoyunlu, Dost Kitabevi, Ankara.
- WALTHER, I. F. (1993). **Vincent Van Gogh : 1853-1890 : vision and reality**, Benedikt Taschen, Kln.
- WYSTAN H. (1963). **Van Gogh : a self portrait : letters revealing his life as a painter**, E. P. Dutton & Co., New York.

MAKALE

AKTULUM. K. (2007). **Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık**, Frankofoni, Sayı: 19, Ankara.

AKTULUM. K. (2006). **Yenidenyazmak**, Frankofoni, Sayı: 18, Ankara.

AKTULUM. K. (2001). **Louis Aragon'un Yazı Yönteminin Bir Yönü: Örtük alıntıdan Kolaja**, Frankofoni, Sayı: 13, Ankara.

AKTULUM, K. (1999). **Metinlerarası İmgeler**, Frankofoni, Sayı:11, Ankara.

BOZBEYOĞLU, S. (1994). **Sanatta Kuramdan Uygulamaya Baudelaire**, Frankofoni, Sayı:6, Ankara.

ERTEM, C. (2004). **Sanatın Öznel Yönü Üzerine Düşünceler**, Frankofoni, Sayı: 16, Ankara.

ÖZSEZGİN, K. (1994). **Baudelaire ve Sanat Eleştirisi**, Frankofoni, Sayı:6, Ankara.

DİĞER

Museum of Fine Arts, (2002). **Impressionist still life: masterworks from Manet, Monet, and Renoir to Van Gogh, Gauguin, and Cezanne**, Boston.

TEZ

GÖÇMEN, P. (2006). **Sanat Eseri Kullanılan Reklamların Göstergibilimsel Açıdan İncelenmesi**, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

KILIÇ, S. (2007). **Japon Baskiresim Sanatına Genel Bakış ve Soyut Eğilimler**, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

ŞAHİN M. (2010). **Freudcu Ruhçözümsel Eleştiri Yöntemi ve Bu Yönteme göre Nikolay Gogol'ün “Bir Delinin Hatıra Defteri” ve “Burun” Adlı Yapıtlarının Çözömlenmesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.

İNTERNET

TDKTERİM, (2010). **Esin**, Erişim: 10.01.2010,

<http://www.tdk.gov.tr/TR/Genel/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF4376734BED947CDE&Kelime=esin>

TDKTERİM, (2010). **Esinlenmek**, Erişim: 10.01.2010,

<http://www.tdk.gov.tr/TR/Genel/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF4376734BED947CDE&Kelime=esinlenmek>