

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**CECILY BROWN ÖRNEĞİNDE
RESİMLERARASILIK SÜRECİ VE YENİ DİŞAVURUMCU ANLATIM TARZI**

Hazırlayan

Ece Büşra ERYILMAZ

Danışman

Dr.Öğr.Üyesi.Murat ÖZDEMİR

İzmir/ 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Cecily Brown Örneğinde Resimlerarasılık Süreci ve Yeni Dışavurumcu Anlatım Tarzı” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

... / ... / ...

Ece Büşra Eryılmaz

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Ece Büşra Eryılmaz'ın “Cecily Brown Örneğinde Resimlerarasılık Süreci ve Yeni Dışavurumcu Anlatım Tarzı ” konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin olduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

‘Cecily Brown Örneğinde Resimlerarasılık Süreci ve Yeni Dışavurumcu Anlatım Tarzı’ başlığı altında yapılan bu tez çalışmasının içeriği, konuyu oluşturan temel kavramlar doğrultusunda hazırlanmıştır. Birinci bölümde, genelden özele gidilerek sanat tarihinde sanatçıların yapıtlarını üretirken beslendikleri kaynaklara ilişkin incelemelerde bulunulmuştur. Modern Dönem ve Postmodern Dönem çerçevesinde sanatta yaşanan değişimlere yenidenüretim kavramı kapsamında yer verilmiştir.

Özellikle postmodern süreçte, yenidenüretimle ilgili olarak ilk defa yazınsal alanda gerçekleşen alışverişler için metinlerarasılık kavramı kullanılmaya başlanmıştır. Metinlerarasılığın bir kolu olan göstergelerarasılık kavramı ise, farklı disiplinler arasındaki alışverişleri belirtmek adına kullanılmaktadır. Fakat bazı kuramcılar tarafından yeterli bulunmayan bu kullanımlar haricinde her sanat türünün kendi içerisinde oluşturduğu alışveriş döngüsünü tanımlamak için farklı kavramlar önerilmiştir. Bu kavramlar içerisinde konumuz kapsamında yalnızca resimler arası alışverişleri açıklamak adına Lilian Louvel tarafından türetilen resimlerarasılık (interpicturality) kavramı ve yöntemleri sanat tarihinden örnekler ile birlikte incelenmiştir. Ayrıca Modern ve Postmodern dönem karşılaştırması yapılarak temellük etmeye dair belirgin örnekler üzerinde durulmuştur.

İkinci bölümde; Postmodern bir tavır olan Yeni Dışavurumculuğu benimseyen ve resimlerarasılık kavramı ile ilişkili olarak gördüğümüz Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jörg Immendorf, Sigmar Polke, Gerard Richter, A.r.Penck, Francesco Clemente, Sandro Chia, David Salle ve Eric Fischl örnekleri ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde ise; Cecily Brown’ın eserleri resimlerarasılık ve Yeni Dışavurumculuk kapsamında incelenmiştir. Brown’ın Yeni Dışavurumcu tavrıyla resimlerarası uygulamalara başvurduğu eserlerinin eskiz süreci ayrıntılı incelenmiştir. Bunun sonucunda eskiz pratiğinin Deleuzeyen bir bakış açısıyla ‘fark ve tekrar’ kavramları ile olan ilişkisi saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Cecily Brown, Resimlerarasılık, Metinlerarasılık, Göstergelerarasılık, Alıntı, Pastiş, Parodi, Yenidenüretim, Yeni Dışavurumculuk, Gilles Deleuze, Fark, Tekrar



ABSTRACT

The content of this thesis study which was conducted under the title of “Interpicturality Process and New Expressionist Attitude in the Example of Cecily Brown” was prepared in line with the basic concepts that form the scope of the study. In the first part of the study, the sources artists make use of while creating their works were examined in the history of art from general to specific. The changes in art within the context of modern period and postmodern period were included.

Especially during the postmodern process, the term intertextuality was begun to be used for transactions about reproduction in literary area for the first time. The concept “intersemiotism”, which is a branch of intertextuality, is used to express transactions between different disciplines. However, different terms have been proposed to define the transaction cycle each type of art form within itself apart from these uses which are not considered as sufficient by some theorists. Of these concepts, within the context of our subject, the term interpicturality, which was created by Lilian Louvel to explain only transactions between pictures, and methods of intertextuality were examined with examples from art history. In addition, modern and postmodern periods were compared and obvious examples of appropriation were emphasized.

In the second part, the examples of Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Jörg Immendorf, Sigmar Polke, Gerard Richter, A.r.Penck, Francesco Clemente , Sandro Chia, David Salle and Eric Fischl , who have adapted new expressionism, which is a postmodern attitude, and who are considered to be connected with the concept of intertextuality were addressed.

In the third part, Cecily Brown’s works were analysed within the context of intepicturality and new expressionism. The sketching process of Brown’s works in which she referred to interpictural practices with her new expressionist attitude were analysed in detail. As a result, the association between sketching practice and “difference and repetition” concepts was analysed with a Deleuzian point of view.

Key Words: Cecily Brown, Interpicturality, Intertextuality, Intersemiotic, Quotation, Pastiche, Parody, Reproduction, New Expressionism, Gilles Deleuze, Difference, Repetition.



ÖNSÖZ

Cecily Brown'ın eserlerinde birbirini destekleyen unsurlar olarak Resimlerarasılık kavramı ve Yeni Dışavurumcu anlatım tarzının Deleuze'ün fark ve tekrar kavramları eşliğinde tartışmayı hedefleyen 'Cecily Brown Örneğinde Resimlerarasılık Süreci ve Yeni Dışavurumcu Tavır' başlıklı çalışmada desteklerinden ötürü tez danışmanım sayın Dr. Öğr. Üyesi Murat Özdemir'e, her zaman yanımda olarak yardımlarını esirgemeyen aileme teşekkür ederim.

Ece Büşra Eryılmaz

İzmir, Mayıs, 2019

İÇİNDEKİLER

YEMİNMETNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	viii
İÇİNDEKİLER	ix
RESİMLER LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1

1.BÖLÜM

MODERN VE POSTMODERN SÜREÇTE ‘RESİMLERARASILIK’

(INTERPICTURALITY) KAVRAMI

1.1. Metinlerarasılık ve Göstergelerarasılık Kavramları.....	11
1.2.Resimlerarasılık ve Yöntemleri.....	14
1.2.1-Alıntı.....	17
1.2.2- Pastiş.....	29
1.2.3. Parodi.....	31
1.3. Resimlerarasılık Kavramı Bağlamıyla İzlenimcilikten Günümüze Tipik Yapıt Örnekleri.....	34

1.3.1.Modern Dönem Resim Sanatında Temellük Etme (Kendine Mal Etme).....	35
1.3.2.Postmodern Dönem Sanatında Yenidenresmetmek.....	51

2.BÖLÜM

2. POSTMODERN BİR İFADE ŞEKLİ OLARAK YENİ DİŞAVURUMCU TAVIR

2.1.Dışavurumculuğu Oluşturan Kavramsal Temeller.....	59
2.2. Yeni Dışavurumcu Yapıt Örnekleri ve Resimlerarasılık.....	64
2.2.1. Alman Yeni Dışavurumculuğunda Yenidenüretim Süreci (G. Baselitz, A. Kiefer,J.Immendorf, S.Polke,G.Richter,A.r.Penck Örneğinde).....	67
2.2.2. F.Clemente ve S. Chia Örneğinde Resimlerarasılık.....	76
2.2.3. Amerika’da Yeni Dışavurumculuk ve Resimlerarasılık Ekseninde İki Önemli Sanatçı : D. Salle ve E.Fischl.....	79

3.BÖLÜM

3.CECILY BROWN’IN RESİMLERİNDE YENİ DİŞAVURUMCU TAVIR VE RESİMLERARASILIK

3.1. Cecily Brown.....	86
3.1.1.Fark ve Tekrar* Kavramları İlişkisinde Eskiz Pratiği.....	89
3.2. Resimlerarası Alışverişler ile Yeni Dışavurumcu Tavır Bağlamında Cecily Brown’ın Resimlerinin İncelenmesi.....	94
3.2.1.Yeni Dışavurumcu Tavır ve Alıntının Gizlenmesi: ‘‘Kapalılaştırma’’.....	117

3.2.2.Erotizm ve Ölüm Bağlantısında Brown'ın resimlerindeki Cinsellik Teması.....	125
SONUÇ.....	132
KAYNAKÇA.....	134
EKLER.....	138
ÖZGEÇMİŞ	



RESİMLER DİZİNİ

Resim1: Andy Warhol,' Marilyn Diptych' t.ü.a.b., 205.4x144.8 cm,1962.....	8
Resim2: Marcel Duchamp,'Pisuar ' seramik,36x 48 x 61cm ,1917.....	8
Resim 3: Sherrie Levine,'Fountain',Bronz, 38.1 × 39.4 × 63.5 cm,1991.....	8
Resim 4:. Edouard Manet, 'Le Dejeuner sur l'Herbe',t.ü.y.b. 208 x 264.5 cm,1862-1863.....	19
Resim 5: Tiziano,'Pastoral Concert', t.ü.y.b., 105x 137 cm, 1508-09.....	19
Resim 6: , Marcantonio Raimondi, 'Judgment of Paris', Baskı, 29.1 x 43.7 cm1514-18.....	21
Resim 7: Pablo Picasso, 'Le Dejeuner sur l'Herbe (After Manet), t.ü.y.b, 60 x 73 cm, 1961.....	21
Resim 8: Sava Sumanovic, 'Dorucak na Travi ',t.ü.y.b., 202 x 163 cm, 1927.....	22
Resim 9: H.Braun-Vega,'Le Dejeuner sur l'Herbe in Central Park't.ü.y.b., 1999.....	22
Resim 10: Diego Velazquez,'Las Meninas' t.ü.y.b. 320.5 x281.5 cm,1656.....	23
Resim 11: Pablo Picasso,' Las Meninas',t.ü.y.b., 194 x 260 cm,1957.....	25
Resim 12: Equipo Cronica,' La Salita',t.ü.a.b., 200x200 cm ,1970.....	26
Resim 13: Jean Auguste-Dominique Ingres, 'The Valpinçon Bather' t.ü.y.b., 146 x.97 cm,1808.....	28
Resim 14: Jean Auguste-Dominique Ingres, 'The Turkish Bath', t.ü.y.b., 108 x110 cm,1862.....	28
Resim 15: Aaron Nagel, 'Lady with Sphinx' t.ü.y.b., 60,96 x 76,20 cm,2014.....	29
Resim 16: Leonardo Da Vinci,'Lady with Ermine', t.ü.y.b., 39.3 x 53.4 cm'1489–1490.....	29

Resim 17: Andy Warhol, 'Champbel Soup', Otuz iki tuval üzerine sentetik polimer boya, her bir tuval ,50,8 x 40,6 cm,1962.....	30
Resim 18: Richard Pettibone, Campbell's Soup Can, Beef with Vegetables and Barley, Tuval üzerine akrilik ve serigrafi mürekkebi, 20 x 16 cm,1962.....	30
Resim 19: Leonardo Da Vinci, 'Mona Lisa', t.ü.y.b,77x 53 cm,1504.....	31
Resim 20: ,Marcel Duchamp, LHOOQ, röprodüksiyon üzerine kalemle çizim,19.7 x 12.4 cm 1919.....	31
Resim 21: Philippe Halsman, 'Dali as a Mona Lisa' gümüş jelatin baskı, 20.3 × 25.4 cm , 1954.....	32
Resim 22: Fernando Botero 'The Arnolfini (after Van Eyck)', t.ü.y.b. 134 x 106.7 cm ,1997.....	33
Resim 23: Jan Van Eyck, 'The Arnolfini Portrait, meşe ağacı üzerine yağlıboya,82.2 x 60 cm,1434.....	33
Resim 24: Edouard Manet, 'Le Portrait De Zola', t.ü.y.b., 146.5x 114 cm 1868.....	35
Resim 25: Utagawa Kuniaki II' Sumô Wrestler Ônaruto Nadaemon of Awa Province (Ashû Ônaruto Nadaemon)' , tahta baskı 37.5 x 25.6, 1857.....	37
Resim 26: Diego Velazquez, 'Los Borrachos' t.ü.y.b.165 x 225 cm ,1628 – 1629.....	37
Resim 27: Edouard Manet, 'Olympia' t.ü.y.b., 130.5 x 190 cm, 1863.....	38
Resim 28: Tiziano, 'Urbino Venüs', t.ü.y.b,117 x 69 cm, 1538.....	39
Resim 29: Giorgione, 'Sleeping Venus", 108,5x 175 cm, t.ü.y.b., 1509.....	40
Resim 30: Vincent Van Gogh, 'Pere Tanguy' t.ü.y.b., 92x 75 cm, 1887.....	41
Resim 31: Vincent Van Gogh, 'Courtesan(After Eisen)' t.ü.y.b. 100.7x60.7 cm,1887.....	42

Resim 32: Keisai Eisen ‘Courtesan’ (Paris Illüstre dergisi kapağı) , 73.7x 24.3 cm ,1830.....	42
Resim 33: Rembrandt Harmensz,van Rijn, ‘The Flayed Ox’panel üzerine yağlıboya, 73.3x 51.7 cm, 1630.....	45
Resim 34: Chaim Soutine, ‘Carcass of Beef’, t.ü.y.b.,201.9x 114 cm , 1925.....	45
Resim 35: Francis Bacon, ‘Figure with Meat’,t.ü.y.b.,129.9x 122 cm, 1954.....	45
Resim 36: Francis Bacon, Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X’ ,t.ü.y.b.,1953.....	45
Resim 37: Diego Velazquez, Papa X. İnnocentius,t.ü.y.b.,140x 120 cm,1650.....	46
Resim 38: Pablo Picasso, ‘Guernica’ t.ü.y.b., 349 x 777cm,1937.....	47
Resim 39: Pieter Coecke van Aelst Atölyesi,’Masumların Öldürülmesi, duvar halısı,574x365 cm 16.yy.....	47
Resim 40: Equipo Cronica,’El Intruso’, t.ü.a.b.,1969.....	48
Resim 41: Jacques-Louis David ‘Madame Recamier’in Portresi’ t.ü.y.b.,174 x 244 cm ,1800.....	49
Resim 42: Rene Magritte ,’Perspective: Madame Récamier by David’,t.ü.y.b., 60.5 x 80.5 cm, 1951.....	49
Resim 43: Pablo Picasso,’Dora Maar au Chat’,t.ü.y.b., 128.3x 95.3 cm,1941.....	51
Resim 44: Roy Lichtenstein , ‘Woman with Flowered Hat’ t.ü.y.b.,127.3 x 102.2 cm,1963.....	51
Resim 45: Leonardo da Vinci, ‘The Last Supper’ Alçı Sıva Üzerine Tempera, 4,6 m x 8,8 m, 1495–1498.....	52
Resim 46: Andy Warhol, ‘The Last Supper’ tuval üzerinde sentetik polimer boya, 302.9 x 668.7 cm,1986.....	52

- Resim 47:** Gustave Courbet, 'Bonjour Monsieur Courbet' ,t.ü.y.b. 132 x 150.5 cm, 1854.....53
- Resim 48:** Peter Blake, 'Have a Nice Day, Mr Hockney' ,t.ü.y.b., 99,2 x 124,4 cm,1981-3.....53
- Resim 49:** Jenness Cortez, 'Vermeer Master of Light' maun ağacından panel üzerine yağlıboya, 76.2x 50.8cm, 2009.....54
- Resim 50:** Johannes Vermeer, 'The Art of Painting',t.ü.y.b., 120 x 100 cm, 1665-67.....55
- Resim 51:** Johannes Vermeer 'Girl with a Red Hat' panel üzerine yağlı boya., 22.8 x 18 cm, 1665-1666.....55
- Resim 52:** Johannes Vermeer, 'Girl with a Pearl Earring' t.ü.y.b.,44.5x 39 cm,1665.....55
- Resim 53 :**Henri Matisse, 'Portrait of Madame Matisse. The Green Line' t.ü.y.b.,40,5 x 32,5 cm,1905.....60
- Resim 54 :** Andre Derain' Charing Cross Bridge't.ü.y.b. 82 x 101 cm, 1906.....61
- Resim 55:** Ernst Ludwig Kirchner,' Asker olarak Otoportre' t.ü.y.b., 70x 61 cm,1915.....61
- Resim 56:** Wassily Kandinsky 'Cossacks',t.ü.y.b. 94,6 x 130,2 cm, 1910-11.....61
- Resim 57:** Paul Klee, 'Seaside Resort in the South of France', kağıt üzerine grafit kalem,kömür ve suluboya, 32,7 x 48,8 cm, 1927.....61
- Resim 58:** Jackson Pollock,'Autumn Rhythm (No: 30)' , tuval üzerine emaye boya, 266.7 x 525.8 cm,1950.....63

Resim 59: Mark Rothko ,Untitled (Rust, Blacks on Plum), t.ü.y.b., 152.4 x 144.8 cm,1962.....	63
Resim 60: Willem De Kooning, 'Woman I' tuval üzerine yağlı ve metalik boya, 192.7 x 147.3 cm, 1950-52.....	64
Resim 61: Arshile Gorky , 'Waterfall',t.ü.y.b. 153.7 x 113cm, 1943.....	64
Resim 62: Georg Baselitz, 'Orangenesser'(IX), yağlı ve zamlı boya,146x114 cm, 1981.....	69
Resim 63: Willem De Kooning , 'Woman V' tuval üzerine yağlıboya ve kömür, 154.5x 114.5 cm, 1952-53.....	69
Resim 64: Anselm Kiefer , 'Rhine (Melancholia)', tuval üzerine akrilik, gomalak ve ahşap baskı kolajları, 374x330cm,1982.....	70
Resim 65: Albrecht Dürer, 'Melancholia' Gravür, 24x18.5 cm, 1514.....	70
Resim 66: Renato Guttuso, ' Cafe Greco',karton üzerine akrilik, 186 x 243 cm, 1976.....	71
Resim 67: Jörg Immendorf,, Café Deutschland ,(Lift/Tremble/Back),t.ü.y.,285 x 330 cm,1984.....	72
Resim 68: Sigmar Polke, ' Bunnies',t.ü.y.b, 150 x 100 cm,1966.....	73
Resim 69: Sigmar Polke, 'Alice in Wonderland,'desenli kumaş üzerine karışık teknik, 299.72x289.56 cm, 1971.....	73
Resim 70: Gerard Richter,'Lesende (Reader)',t.ü.y.b., 72.39 cm x 101.92 cm,1994.....	74
Resim 71: Gerard Richter, ' Abstract Painting (726), t.ü.y.b.,250 cm x 175 cm,1990.....	74
Resim 72: A. R. Penck, 'Welt des Adlers IV (Eagle's World IV)', t.ü.a.b., 180 x 280 cm, 1981.....	75
Resim 73: Magura Mağarası (Bulgaristan).....	76

Resim 74: Francesco Clemente ‘Two Painters’, kağıt üzerine guaj boya , 172,7 x 239 cm,1980.....	77
Resim 75: Paul Gauguin,’ Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?’ ,t.ü.y.b., 139.1 x 374.6 cm , 1897–98.....	78
Resim 76: Sandro Chia ‘Water Bearer’ tuval üzeri yağlı ve pastel boya, 206.5x 170cm, 1981.....	78
Resim77: Marc Chagall , ‘Le Paradis’ , t.ü.y.b.,198x288 cm,1961.....	78
Resim 78: Francis Picabia,’Mi’,panel üzerine yağlı ve pastel boya, 161 x 95.8cm, 1929.....	80
Resim 79: David Salle,’ Tiny in the Air’,tuval üzerine yağlı ve akrilik boya, 238.76x 345.44 cm, 1989.....	80
Resim 80: Eric Fishl, ‘Bad Boy’ , t.ü.y.b.,168x244 cm,1981.....	82
Resim 81: Edward Hopper, ‘Morning in a City’,t.ü.y.b.,112.5x 152 cm,1944.....	82
Resim 82: Cecily Brown’İsimsiz’,t.ü.y.b., 121,92x 152,40 cm, 1996.....	87
Resim 83: Cecily Brown,’Nude (After Degas)’kağıt üzerine suluboya,pastel ve kurşun kalem,61x46 cm,2012.....	89
Resim 84: Cecily Brown, “Untitled (Paradise),” kağıt üzeri suluboya,mürekkep ve tükenmez kalem, 35,87x51,11 cm, 2014.....	90
Resim 85: Cecily Brown, sanatçının stüdyosundan fotoğraf, 2016.....	91
Resim 86: Cecily Brown ‘Girl on a Swing’ t.ü.y.b., 182.88 × 243.84 cm,2004.....	95
Resim 87: Francisco Goya, ‘The Swing’,t.ü.y.b., 260x 165 cm, 1779.....	97
Resim 88: Jean-Honoré Fragonard,’ The Swing’,t.ü.y.b., 81 x 64.2 cm, 1767 – 1768.....	98

Resim 89: Cecily Brown, 'Girl on a Swing', t.ü.y.b., 182.88 × 243.84 cm, 2004 (ayrıntı).....	99
Resim 90: Giorgione, 'The Tempest', t.ü.y.b., 77x74cm, 1505.....	101
Resim 91: Pieter Bruegel 'Hunters in Snow', ahşap üzerine yağlıboya, 162 x 117 cm, 1565.....	102
Resim 92: Hieronymus Bosch 'The Garden Of Earthly Delights Triptych' meşe panel üzerine yağlıboya, 205.5x 384.9 cm, 1490 – 1500.....	103
Resim 93: Cecily Brown, 'Untitled (After Bosch)', kağıt üzerine sulu boya, pastel ve yağlı boya, 110,49x 160 cm, 2015.....	104
Resim 94: Hieronymus Bosch, 'The Garden Of Earthly Delights Triptych' merkez panel, (ayrıntı).....	105
Resim 95: Hieronymus Bosch, 'The Garden Of Earthly Delights Triptych' (ayrıntı).....	106
Resim 96: Cecily Brown, 'Untitled (After Bosch)', ayrıntı.....	106
Resim 97: Edgar Degas, 'Young Spartans Exercising', t.ü.y.b., 109.5 x 155 cm, 1860.....	107
Resim 98: Cecily Brown, 'Young Spartans (After Degas)', eskiz aşamaları.....	110
Resim 99: Cecily Brown, 'Young Spartans (After Degas)', kağıt üzerine suluboya ve guaj boya, 31.1 x 43.5 cm, 2016.....	111
Resim 100: Cecily Brown, 'Be Nice to the Big Blue Sea', t.ü.y.b., 276.9 × 434.3 cm, 2012.....	111
Resim 101: Cecily Brown 'Untitled (The Beautiful and Damned)', t.ü.y.b., 276.9 × 434.3 cm, 2013.....	112
Resim 102: Edgar Degas, 'Young Spartans Exercising', (ayrıntı).....	113

Resim 103: Cecily Brown 'The Beautiful and Damned',(ayrıntı).....	113
Resim 104: Cecily Brown, 'Be Nice to the Big Blue Sea'(ayrıntı).....	113
Resim 105: Edgar Degas,'Young Spartans Exercising ',(ayrıntı).....	114
Resim 106: Cecily Brown 'The Beautiful and Damned',(ayrıntı).....	114
Resim 107: Max Beckmann, 'Young Men by the Sea't.ü.y.b., 148x 235 cm,1905.....	115
Resim 108: Cecily Brown 'The Beautiful and Damned',(ayrıntı)	115
Resim 109: Max Beckmann, 'Young Men by the Sea'(ayrıntı).....	115
Resim 110: Max Beckmann,'The Argonauts',t.ü.y.b., 205.74 × 292.1 cm, 1949- 50.....	116
Resim 111: Max Beckmann,'The Argonauts',(ayrıntı).....	117
Resim 112: Cecily Brown, 'Be Nice to the Big Blue Sea',(ayrıntı).....	117
Resim 113: Cecily Brown, 'Carnival and Lent (After Brueghel)',kağıt üzerine mürekkep, 26x 36,83 cm, 2007.....	119
Resim 114: Pieter Brueghel,'The Fight Between Carnival and Lent', meşe panel üzerine yağlıboya, 118 x 164.4 cm,1559.....	120
Resim 115: Cecily Brown,'Carnival and Lent', t.ü.y.b., 246,4x 261.6 cm,2006- 2008.....	121
Resim 116: Cecily Brown, 'The Battle Between Carnival and Lent (after Bruegel)', kağıt üzerine suluboya, 45,72x 60,96 cm, 2017.....	122
Resim 117: William Hogart, 'Rakes Progress -The Orgy', t.ü.y.b., 62,5 x 75 cm, 1735.....	123
Resim 118: Cecily Brown 'The Rose Tavern After Hogarth', kağıt üzerine kalem ve mürekkep, 27,94x 38,10 cm, 2003.....	123

Resim 119: William Hogarth, 'Strolling Actresses Dressing in a Barn', gravür, 45.5 x 57 cm, 1738.....	124
Resim 120: Cecily Brown, Strolling Actresses (After Hogarth), kağıt üzerine suluboya ve mürekkep, 130,81x 200,66 cm, 2015.....	125
Resim 121: David Montgomery , 'Electric Ladyland', fotoğraf , 1968.....	126
Resim 122: Cecily Brown, 'Untitled', t.ü.y.b., 226.1x 215.9 cm, 2012.....	127
Resim 123: Cecily Brown, 'Untitled (Ladyland)', kağıt üzerine suluboya, guaj ve mürekkep, 45,72x 60,96 cm, 2012.....	127
Resim 124: Cecily Brown, 'Black Painting No:1', t.ü.y.b., 203.2 x 228.6 cm, 2002.....	128
Resim 125: Francisco Goya, 'The Sleep of Reason Produces Monsters', gravür, 30.6x 20.1 cm, 1797 – 1799.....	129
Resim 126: Cecily Brown, 'Black Painting No: 2', t.ü.y.b., 228.9 × 198.3 cm, 2002.....	129

GİRİŞ

Sanat tarihi boyunca sanatçılar, kendilerinden önce yaşamış olan sanatçılardan ilham almışlardır. Bilinçli veya farkında olmadan yapılan bu işlem, sanatçıların her zaman birbirleriyle etkileşim halinde olmalarını sağlamıştır. Bu durum, postmodern döneme kadar devam etmiş ve postmodern dönemin başlamasıyla beraber daha belirgin ve açık bir hal almıştır. Sanatçılar, postmodern dönemde geçmiş döneme ait eserleri yeniden üreterek eski ve yeni arasında bir bağ kurmaktadır.

Taklit etme, esinlenme, kopyalama gibi yeniden üretimin bütün disiplinler arasında gerçekleştiği postmodern dönem içerisinde edebiyatta gerçekleşen alışverişleri belirtmek adına edebiyat eleştirmeni ve kuramcısı Mihail Mihailoviç Bakhtin'in söyleşimcilik üzerine yaptığı çalışmalarından yola çıkan Julia Kristeva, 'Semeiotike : Recharches pour une semanalyse (Göstergebilim. Bir Gösterge Çözüm İçin Araştırmalar)' isimli yapıtında 'metinlerarasılık' kavramına yer vermiştir. Metinler arasında gerçekleşen alışverişler metinlerarasılık kavramıyla açıklanmaktadır. Bunun yanı sıra pek çok farklı disiplinin (resim, müzik, heykel, film vb.) arasında meydana gelen etkileşimler de göstergelerarasılık kavramıyla açıklanmıştır. Bu kavramdan ilk bahseden kişi ise Roman Jakobson'dır. İlerleyen süreçte farklı disiplinlerin her biri için kendi içlerinde gerçekleşen alışverişlere dair özel kavramlar önerilmiştir. Bu metnin konusu olarak seçilen resimlerarasılık (interpicturality) ise en başta metinlerarasılıktan doğan fakat yalnızca resimler arasında gerçekleşen alışverişleri açıklamak üzere Lilian Louvel tarafından önerilmiştir. Resimlerarasılık ilişkilerini açıkladığı eserlerinde metinsel-aşkınlık yerine resimsel- aşkınlık terimini kullanmıştır.

Resimlerarasılık, sanatçıların geçmiş dönemlerden itibaren eserlerini yaratırken yararlandıkları bir uygulama olmasına karşın, Postmodernizm ile birlikte anılmaya başlanmıştır. Geçmiş dönemlerle kurulan bağlantı, postmodern eserlerin çoğul okumalara olanaklı olmasını sağlamıştır. Postmodern dönemin başlangıcı sayılan Pop sanat, eserin biricikliğine dair sorgulamaları yeniden üretimle ilişkili olarak yapmaktadır. Resimlerarasılık yöntemlerinin (alıntı, pastiş ve parodi gibi) postmodern sanatçılar tarafından kullanılarak bir çok ayrışık unsur bir araya getirilmektedir. Bu sayede bazı sanat eserleri eklektik yapıya da dönüşebilir.

Bu çalışma, sanat tarihinde özellikle modern ve postmodern dönemlerde resimlerarasılık kavramının işlenişine dair örnekleri ele alırken özelde Yeni Dışavurumcu sanatçı Cecily Brown'a ve onun eser üretim sürecinde uyguladığı resimlerarası alışverişlere odaklanmıştır. Bu kapsamda da ilk olarak Yeni Dışavurumculuğu incelediğimizde, sanat tarihinde bu akım ile beraber figür resminin yeniden doğuşuna tanık oluruz. Temelde Dışavurumcu sanat akımının özelliklerini barındıran Yeni Dışavurumculuk, Postmodern dönem sanat akımı olarak da daima geçmişten beslenmiş ve karmaşa halindeki sanat dünyası için bir çıkış noktası sağlamıştır.

Resimlerarası alışverişlere yapıtlarında yoğun bir şekilde yer veren Yeni Dışavurumcu sanatçılar arasında adı geçen Cecily Brown, yenidenresmetme sürecinde tekrar etme eylemine dayanarak sanat tarihindeki resimlerarasılık uygulamalarından farklı bir yöntem izlemiştir. Brown, geçmiş dönem eserlerini kaynak olarak alırken eskiz çalışmaları yaparak esinlendiği eseri keşfetmeye çalışır. Kaynak yapıtları tekrarlayarak farklı bir bakış açısıyla yeniden sunar. Brown'ın esinlendiği her resim farklı bir şekilde eserlerinde ortaya çıkmaktadır. Tekrar ile keşfedilen şey, farkı yaratır. Bu konuda ise, Brown'ın eserleri ile Deleuze'ün "Fark ve Tekrar" kavramları arasında ilişki kurulabilir. Deleuze'e göre aynı olan iki şey yoktur ve her öz bir farktır. Tekrar ise, fark yaratan bir tekrardır.

Cecily Brown, eserleri eskiz çalışmaları ile yineleyerek aynısını yapmış olmaz. Yineleme, her defasında farklı sonuçların ortaya çıkmasını sağlar. Tekrarların arasında oluşan farklardan bahseden Deleuze'e göre aynı olan iki şeyden söz edilemez. Bu görüş, sanat eserlerinin yeniden üretime bağlı şekilde 'farklı' versiyonlarının ortaya çıkmasında da farkedilebilir. Cecily Brown eskiz yapım aşamalarından hareketle resimlerarasılık uygulamalarına farklı bir yön vererek sanat tarihinde temellük etmeye dair gerçekleşen örneklerden ayrılır. Farklı bakış açılarını öğrenmeye yönelik yaptığı eskizlerde Brown, kendi bakış açısını ortaya koymaya yönelik ekleme, çıkarma veya bozma gibi işlemler uygulamaktadır.

Eskiz çalışması ile tekrar eden çizim pratiği Brown'ın zihninde eserin yeniden canlanmasına yardımcı olmaktadır. Hem alıntı yaparak hem de hayal gücünden yararlanarak ortaya yeni bir eser çıkarır. Fragonard, Goya, Hogarth, Brueghel sıklıkla üzerinde çalıştığı sanatçılardır. Yeniden resmettiği eserleri bulundukları bağlamdan çıkarıp yeni dışavurumcu anlatım tarzıyla dönüştürme işlemi gerçekleştirir. Bu sebeple geçmiş dönem resimler ile kendi eserleri arasında oluşturduğu güçlü bağı farketmek zordur. Yeni dışavurumcu bir tavırla hem soyutlama hem de figüratif olanı birleştirmekte ve bu sayede alıntılardığı eserleri yeniden yaratmış olmaktadır.

Bu araştırmanın sonucu olarak; resimlerarası alışverişlerin sanat tarihi boyunca her zaman kullanılması ile birlikte çeşitli kültürel aktarımların yaşandığı gözlemlenmiştir. Yeni Dışavurumcu sanatçılardan biri olan Cecily Brown'ın çalışmaları eskiz sürecinin fark ve tekrar kavramlarıyla bağlantı halinde olması sebebiyle resimlerarasılık uygulamasının günümüz sanatında önemli örneklerini vermektedir.

1.BÖLÜM

MODERN ve POSTMODERN SÜREÇTE ‘RESİMLERARASILIK’ (INTERPICTURALITY) KAVRAMI

1.BÖLÜM

MODERN ve POSTMODERN SÜREÇTE ‘‘RESİMLERARASILIK’’ (INTERPICTURALITY) KAVRAMI

Sanatçı, yaratıcı imgelem gücünü geliştirebileceği kaynaklara her zaman ihtiyaç duymuştur. Sanatın tarihi ise sanatçıya ilham veren malzemeler sunmakta oldukça cömerttir. Sanatçı hem yaşadığı dönemde gerçekleşen toplumsal olaylardan hem de geçmiş dönem sanat eserlerinden her zaman etkilenmiştir. Sanat tarihinde resim sanatının örnekleri incelendiğinde taklit etmek, kopyalamak veya esinlenmek, sanatçıların öğrenmeye, keşfetmeye yönelik kullandıkları yöntemler olmuşlardır. Fakat sanat tarihi boyunca her dönem, sanatçıların başka eserlerden yararlanma amaçları ve dolayısıyla bu kaynakları kendi eserlerine taşıma biçimleri değişiklik göstermektedir. Özellikle metnin konusu bağlamında odaklanacağımız modern ve postmodern dönemde sanatçıların yapmış oldukları aktarımların yöntem ve amaçlarındaki değişimleri bu metinde tartışacağız

Endüstri devrimi ve beraberinde yaşanan gelişmeler doğrultusunda 19.yüzyılın ikinci yarısı İzlenimcilikle başlayan ve sonrasında birbiri ardına patlak veren bir çok akımın oluşturduğu Modern Dönem sanatı, yeniden üretim ile ilgili olarak önemli örnekler içermektedir. Bu bağlamda incelendiğinde Modern dönem sanatçıları, teknolojinin gelişimi ve fotoğraf tekniğinin de kullanılmaya başlanmasının etkisiyle plastik araçların yeniden keşfine dair yönelimde bulunmuşlardır. Sanat dünyasında krize yol açan fotoğraf makinasının, resim yapmaktan daha hızlı bir şekilde görüntüyü olduğu gibi elde etmesi, resim sanatında modern sanat öncesi temsil anlayışının değişimine yol açmıştır. Modern resimde, geleneksel sanat anlayışının dayattığı bir ifade aracı olan gerçekliğin temsili konusu yerine sanatçılar resim sanatının kendi içindeki problemlerine yoğunlaşmıştır. Fotoğraf ile birlikte farklı çoğaltma tekniklerinin de kullanılmaya başlanması eserlerin yeniden üretilebilirliği konusunda seçeneklerin artmasını sağlamıştır. Fakat bir yandan insan eli dışında mekanik aletlerin devreye girmesiyle yapının ‘aura’sına zarar verdiği görüşü ortaya atılmıştır.

“Walter Benjamin’e göre, Ortaçağda ve Rönesans’ta dinsel bir auraya ya da özel atmosfere sahip olan sanat yapıtı modern teknoloji çağında fotoğraf, reproduksiyon gibi çoğaltma teknikleriyle aurasını yitirmiştir. Üstelik sanat yapıtının yitirdiği şey sadece aurası değildir, biricikliğini, şimdi ve buradalığını da yitirmiştir. Teknik olanaklarla yeniden üretilebilen sanat eseri özünü, hakikiliğini kaybetmiş olarak şimdi ve burada değil artık her anda ve her yerdedir. Aynı zamanda sanatçı mitinin kaynağındaki ‘ben’ de yıkılmıştır. Artık bundan sonraki entelektüel ilgi, içerik ve kavramsallaştırmalar birçok farklı yöntem ve tekniğin kullanılmasıyla ortaya çıkan yeniden üretim teknikleri ve temellük sanatı üzerinedir.” (Koca & Selvi, 2017, s. 32)

Fotoğraf gibi teknik olanaklar vasıtasıyla gelişen yeniden üretim sürecinin sonucunda yapıtın aurasını ve biricikliğini kaybetme riskinin ortaya çıkması, Modern sanatçıları kendi imgelemine yönelmelerine sebebiyet vermiştir. Renk olgusu kullanılarak yeni bir dil oluşturulmuş, plastik sanatlar tekrar ve yeniden tanımlanmıştır. Daima yeni olana ulaşmayı hedefleyen Modern sanatçılar, geleneğe karşı bir duruş sergilemişlerdir. Bunun yanı sıra temellük etme (kendine mal etme) yaklaşımı ile sanat tarihinden beslenmişlerdir.

Modern dönem akımların hepsinin ortak özelliği kendilerinden önceki akımları dışlayan bir tavra sahip olmalarıdır. Her akım manifestosunu hazırlayarak kendisinin tek olduğunu açıklamakta ve önceki akımların savunularını geçerli saymamaktadır. Modern sanatçılar için önemli olan kendi sezgileri ve duygularıdır. Bu sebeple sanat tarihinden esinlendikleri yapıtları eserlerinde kendi anlatım tarzları ile örtüştürerek kullanmışlardır. Kaynak olarak aldıkları eserleri kendi üsluplarını koruyarak yeniden kullanıma geçirmişlerdir. Bu sebeple modern sanatçıların esinlendikleri, alıntılardıkları yapıtlar kolayca farkedilemez. Plastik değerler üzerinde durularak sanat yapıtının kendisi problematik haline getirilmiştir.

Çoğunlukla Primitif sanat ve Uzakdoğu sanatından etkilenen Modern sanatçıların eserlerinde Japon estamplarının, kabile masklarının yeniden yorumlandığı gözlemlenmektedir. Modern sanatçılar aynı zamanda, yeniden üretim bağlamında fotoğraftan da beslenmişlerdir. Eserlerini üretirken yararlandıkları çoğu kaynağa fotoğraf sayesinde ulaşabilmişlerdir.

Modern sanattan Postmodern sanata geçiş sürecinde ise teknolojinin hızla ilerlemesiyle yeni iletişim araçları kullanılmaya başlanmış ve endüstrileşmenin bir

getirisi olarak ise popüler kültür yani kitle kültürü ortaya çıkmıştır. Pop sanat, ilk olarak popüler kültür ile ilişkili ürünleri tanımlamak amacıyla 1958’de Lawrence Alloway tarafından kullanılmıştır. Fakat İngiltere’de pop sanat, Richard Hamilton ve Eduardo Paolozzi gibi önemli sanatçıların da içerisinde bulunduğu 1952’de kurulan Bağımsızlar Topluluğu ile birlikte ortaya çıkmıştır. Popüler kültürden beslenen Pop sanatçıları, günlük yaşam ile sanat arasındaki sınırları yok etmeye yönelik düşüncelerini Dadacılardan devralmışlardır. Bu sebeple de Pop sanat, aynı zamanda Neo Dada olarak da isimlendirilmiştir.

Postmodern döneme geçiş aşamasında önemli bir yer taşıyan Pop sanat , günlük yaşamda kullanılan nesnelerin seri üretim yoluyla yeniden üretildiği bir sanat akımıdır. Tüketim toplumuna ilişkin imgeleri mekanik yinleme yoluyla yeniden üretirler.

Geçmiş dönem yapıtlarından, fotoğraflardan veya reklamlardan beslenen Roy Linchtenstein’in bir dönem yapmış olduğu eserleri, pop sanatta alıntılama yönteminin kullanımına örnek olarak verilebilir. Özellikle serigrafi ve kolaj gibi tekniklerin yaygın bir biçimde Pop sanatçıları tarafından tercih edilmesi yeniden üretim şeklini destekler. Pop sanatçıların yeniden üretimle ilgili bir başka özelliği de alıntıladıkları özgün yapıtı gerçeğe yakın bir yansıma işlemi gerçekleştirmeleridir. Kullanılan teknik, renk gibi biçime dair unsurların değişimi söz konusu bile olsa alıntılanan yapıt hemen farkedilebilir.

Pop sanatın önemli isimlerinden biri olan Amerikalı sanatçı Andy Warhol, Superman, Mickey Mouse gibi çizgi karakterleri, Marilyn Monroe, Mao portrelerini, Coca Cola ve Campbell çorba konserveleri gibi nesnelerin görsellerini serigrafi baskı tekniğiyle mekanik bir röprodüksiyon işlemi gerçekleştirir.

Metnin ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı şekilde yer verilen, resimlerarasılık yöntemini kullanarak yapmış olduğu ‘Son Akşam Yemeği’ isimli eseri, Leonardo Da Vinci’ye göndermede bulunur. Warhol’un yeniden üretim yöntemlerini kullanarak yaptığı eserleri, tüketim kültürüne yönelik bir tür ironi içermektedir.



Resim1:Andy Warhol, ' Marilyn Diptych' t.ü.a.b., 205.4x144.8 cm,1962

Pop sanat olarak yenidenüretim kavramıyla ilişkilendirebileceğimiz eserlerden Sherrie Levine'nin Duchamp'ın pisuarını yenidenürettiği aynı isimli eserini örnek gösterebiliriz. Duchamp'ın pisuarı, sıradan bir nesnenin sanat yapıtına dönüştürülmesi konusunda önemli örneklerden birisidir. Sherrie Levine ise 'Fountain (Çeşme)' ismini verdiği yapıtını, pisuarı bronz bir görünüme kavuşturarak yeniden yaratmıştır. Levine, yenidenüretim teknikleri ile Duchamp'ın pisuarını kendine mal ederek özgünlük üzerinden sorgulamalarda bulunmuştur.



Resim2:Marcel Duchamp, 'Fountain' seramik,

36x 48 x 61cm ,1917



Resim 3:Sherrie Levine, 'Fountain',Bronz,

38.1 × 39.4 × 63.5 cm,1991

Sherrie Levine örneğinde de görüldüğü gibi Pop Sanat, 'sanatın ne olduğu' değil; birinin sanat eseri olarak görüldüğü diğerrinin ise görülmediği aynı şeyleri birbirinden

ayırır farkın ne olduğu ile ilgilenmektedir. Pop sanatçılar, yeniden üretime önem vererek özgün yapıta yönelik sorgulamaların yaşanmasına sebebiyet vermişlerdir. Gelişen teknoloji ile ilişkili olarak yeniden üretim olanaklarının çeşitlenmesi oijinal olan ile kopya olan arasındaki farkın giderek silikleşmesine neden olmuştur. Bu durum eski ustaların eserlerinin yenidenüretimini kolaylaştırmıştır.

Pop Sanat ile birlikte 1960'ların sonlarında artık Modernizmin belirlediği kuralların dışında üretimlerin yapılmaya başlandığı sanat çevresinde Postmodernizm konuşlmaya başlanmıştır. Fakat "Postmodern sözcüğünü ilk kez 19. yüzyılda İngiliz ressam ve eleştirmen John Watkins Chapman'ın kullandığı kabul edilmektedir." (Yılmaz, 2013, s. 203) Arthur C. Danto ise, Modernizm'den Postmodernizm'e ilerlerken yaşanan değişimleri bir geçiş süreci olarak tanımladığı "sanatın sonu" ifadesi ile anlatmaktadır. 'Manifestolar Çağı'nın yerini her şeyi kucaklayan 'tarih sonrası dönem' almıştır. Danto, tarih sonrası dönemi anlatırken 'sanatın sonundan sonra' diye de ayrıca belirtmektedir. Bunun temel sebebi ise, Postmodernizm ile birlikte ortaya çıkan, neyin sanat olduğu sorusunun cevabının keskin hatlarının olmayışdır. Çünkü Modernizm saf sanatı savunurken, Postmodernizm, geçmiş ile şimdinin bir karışımı olarak eklektik ve çoğulcu bir yapıya sahiptir. Postmodernizm, bu yapısı sayesinde farklı sanat dalları arasında bağ kurulmasını sağlamıştır. Aynı zamanda geçmiş dönemlerde yapılmış eserler, tekrar farklı anlamlarda ve tekniklerde gündeme gelmiştir.

"Robert Venturi'nin 1966 tarihli kitabı Complexity and Contradiction in Architecture'da (Mimaride Karmaşıklık ve Karşıtlık) değerli bir formül yer alıyor." 'Arı' olmaktansa 'melez'olan, 'temiz' olmaktansa uzlaşıya yatkın, 'açık seçik tanımlanmış' olmaktansa 'muğlak', 'ilginç' olmanın yanı sıra sapkın öğeler." Sanat yapıtlarını bu formülü kullanarak sınıflayabiliriz ve ortaya postmodern sanat yapıtlarından oluşan epey homojen bir yığın çıkacağı neredeyse kesindir. Robert Rauschenberg'in yapıtları, Julian Schnabel ve David Salle'in tabloları ve sanırım Frank Gehry'nin mimarisi bunların arasında yer alacaktır." (Danto, 2014, s. 35)

Genel özellikleri itibariyle Postmodernizm, Modernizm'in savunduğu ve benimsediği değerlere bir eleştiri getirmesine rağmen aslında, Modernizm'den de beslenmektedir. Modern sanatta olduğu gibi Postmodernizm de yeni olana ulaşmayı

ister. Ancak Postmodernizmde ‘yeni’ kavramı eski olanın yeniden gün yüzüne çıkarılmasıyla oluşturulmaktadır. Postmodernizm eski ile arasındaki bağı daima korumaktadır. Bu sebeple Modernizm’den ayrılmaktadır. Postmodern sanatçı, bir eseri tekrar kendi bakış açısıyla yeniden yorumlamaktadır. Böylelikle postmodern sanatçılar, eskiden yapılmış, başka bir sanatçıya ait olan bir eseri kendine mal edebilmektedir. Yeni bir anlam kazanan eser ise önceki halinden bambaşka bir esere dönüşmektedir. Bu uygulama aslında, sanat tarihi boyunca her sanatçının bilerek veya farkında olmayarak kullandığı bir yöntemdir. Yeniden ele alınan eser, biricikliğinden bir şey kaybetmez. Bu durum sanatta, hem disiplinlerarasılığın oluşmasını hem de geçmişten beslenen ama aynı zamanda orijinallliğini koruyan eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Modernizm ile postmodernizm arasındaki farklardan bir diğeri ise, eserin bir deha tarafından yaratılabileceği anlayışı olmuştur. Bu anlayış Modernizm’de geçerli iken Postmodernizmde etkisini yitirmiştir. Postmodernizmde yaratıcı özne bulunmakla beraber bu özne tek değildir. İzleyici de yorumlarıyla birlikte yaratım sürecinde etkin bir rol üstlenir.

Burjuva sınıfının bir getirisi olarak sanat, yüksek ve alçak sanat olarak ikiye ayrılmış ve bu durum Modernizmin etkili olduğu 19.yüzyılda da devam etmiştir. Postmodernizmin yavaş yavaş ortaya çıkmaya başladığı (Dadacılar ile başlayan ve en son Pop sanatın devreye girmesiyle daha da belirginleşen) dönemde ise sanatçılar tarafından bu duruma karşı gelinmiştir. Ahu Antmen, ‘20.yy batı Sanatında Akımlar’ adlı kitabında Postmodern sanatın neleri ele aldığını şu şekilde belirtmiştir;

"Toplumsal zeminde yaygınlık kazanmış stereotiplerin, klişelerin, alışkanlıkların, değer yargılarının gizlediği alt anlamları adeta 'okumaya' yönelen postmodern sanatçılar, toplumsal düzeni belirleyen göstergeler sistemiyle oynamayı, onları sahiplenerek, kendine mal ederek dönüştürmeyi, bildik imgelerden yeni anlamlar yaratarak bir sorgulama sürecinin kapılarını aralamayı amaçlamışlardır." (Antmen, 2012, s. 277)

Postmodernizm dahilinde gerçekleşen ‘kendine mal etme’ eylemi farklı sanat dalları arasındaki geçirgenliğin artmasına neden olmuştur. Öncelikle edebiyat alanında ve sonrasında resim, müzik, heykel gibi farklı sanat alanlarında kullanılmaya başlanan,

disiplinlerası aktarımları belirten kavramları sanatçıların yaratım süreçleri bağlamında bir alt başlıkta inceleyeceğiz.

1.1 Metinlerarasılık ve Göstergelerarasılık

Postmodernizme ilişkin bir önceki başlıkta yer verdiğimiz bilgiler ışığında, metnin konusu gereği daha net anlaşılması için resimlerarasılık kavramının temelini oluşturan metinlerarasılık ve göstergelerarasılık kavramlarını inceleyeceğiz.

Postmodern dönemin başlamasıyla birlikte eserlerde çok katmanlı bir yapılanma dikkat çekmektedir. Özellikle yazınsal alanda meydana gelen gelişmeler sonucu kuramcılar, yazarlar, dilbilimciler metinler arasındaki alışverişlere yönelik incelemelerde bulunmuşlardır.

Metinlerarasılık kavramının ortaya çıkışından önce, dilbilim alanında 19. Yüzyıl sonlarında Avrupa’da meydana gelen gelişmelerden bahsetmek gereklidir. Yapısalcı görüşün etkileri, Ferdinand de Saussure tarafından dilbilimi üzerine yapılan çalışmaların sonucunda görülmeye başlanmıştır. “F. De Saussure, artsüremli evrimi eşsüremli dizgeden ayırt ederek, bireysel söz ile dilin yapısı arasındaki ayrımı vurgulayarak ve dilin tutarlı bir dizge olduğunu ileri sürerek yapısalcılığı ortaya atmıştır.” (Rifat, 2005, s. 103) Sassure’ün ‘Genel Dilbilim Dersleri’ kitabının ölümünden sonra öğrencileri tarafından yayımlanması ile yapısalcı anlayış dilbilimine kazandırılmıştır. “Sassure’e göre, bütün dil bağlantılar üzerine dayanmaktadır. Bu bağıntılar, birbirinden ayrı dizimsel ve dizisel bağıntılar eksenine göre, ayırım ya da karşıtlıklar yoluyla yapılanmışlardır.” (Gottdiener, 2005, s. 19) Yapısalcı görüşle birlikte oluşan yeni gelişmeler, Avrupa’da yazınsal alandaki incelemelerin önemli derecede yol almasını sağlamıştır. Yapısalcı yaklaşımda, her yapı kendi içinde onu oluşturan diğer tüm dış etmenlerden ayrı bir şekilde incelenmektedir. Yapısalcılara göre yapıyı özneler belirlemez, tam tersine öznenin içinde bulunduğu toplumsal yapı özneyi belirler. Yapı, öznelerin toplum içerisindeki ilişkilerini yönlendirmektedir. Toplumsal yapının dil aracılığıyla şekillendiği görüşü hakimdir. Yapısalcılar bir metnin anlamını doğrudan metnin içinde bulunduğunu savunmaktadırlar.

“Yapısalcılığı benimseyenler uzunca bir süre Saussure’cü; bir başka anlatımla, dili kendi içine kapalı bir dizge olarak betimleme anlayışını sürdürmüşlerdir. Buna karşın, zaman içerisinde metin konusunda kalıplaşmış yapısalcı tanımlamalar geliştirilmiş, yaklaşımın eksiklikleri eleştirilip giderilmiş, böylelikle gitgide postmodern ve/ya postyapısalcı olarak adlandırılmaya başlanan, daha çok Jacques Derrida’nın “yapısöküm” başlığı altındaki kuramsal tanımlarına koşut olarak, bir “açık metin” (U.Eco ‘açık yapıt’tan söz eder) anlayışı kendini duyurmaya başlamıştır.” (Aktulum, 2018, s. 236)

Yapısalcılığın yetersiz olduğunu düşünen Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Lacan gibi Postyapısalcılar ise metnin başka bağlamlarda başka anlamlara gelebileceği yaklaşımını benimsemişlerdir. Nietzsche’nin her şeyin sorgulanması gerektiğine yönelik bakış açısı Postyapısalcıların da benimsediği bir düşüncedir. Nietzsche’nin bu bakış açısına dair Madan Sarup şu şekilde bir açıklama yapmıştır: “En son sonuç diye bir sonucun olmadığını haykıran örtülü bir duruştur Nietzsche’nin felsefesinde kökleşmiş olan; metin asla değişmez kılınamaz, bunun sonucu olarak da şifresi kesinlikle çözülemez.” (Sarup, 2014, s. 75)

Önemli postyapısalcı düşünürlerden biri olan Jacques Derrida, yapısökümcü eleştirileri ile her metnin yan anlamları olduğunu savunmuştur. Yapısökümcülerin, bir metnin başka bir metne göndermede bulunabileceği görüşü ise metinlerarası bir bağlantıya olanak tanır. Derrida’ya göre dil; değişken bir yapıya sahiptir ve hiçbir zaman direk olarak açık bir anlam vermez. Bu sebeple hiçbir metin sade bir yapıda değildir. Derrida’nın, eğretileme ismi verilen, metnin anlamının sürekli dolaşım halinde olduğu bu süreci savunması, Nietzsche’nin dilin yapısına dair görüşünü aynı şekilde benimsediğinin bir göstergesidir.

“Anlam asla kendisiyle özdeş değildir, asla kendisiyle özdeş kalmaz; bir gösterge birbirinden farklı bağlamlarda görüldüğü içindir ki kesinlikle anlamı aynı anlam değildir. Bağlamdan bağlama geçerken anlamın hep aynı anlam olarak kalmayı sürdürmesine olanak yoktur; çünkü gösterilen dolaşmakta olduğu çeşitli gösteren zincirlerince sürekli değiştirilecektir.” (Sarup, 2014, s. 60)

Bu görüşler bağlamında iki veya daha fazla metnin arasında alışverişlerin daima olabileceği ihtimali anlaşılmaktadır. 1965 yılında ise edebiyatbiliminde metinler arasındaki çeşitli bağlantıları açıklamak adına ilk kez Fransız yazar Julia Kristeva tarafından ‘‘Semeiotike: Recharches pour une semanalyse’’ isimli yapıtında metinlerarasılık kavramı kullanılmıştır. Kristeva, metinlerarasılık kavramını tanımlarken Rus edebiyat kuramcısı Mihail Mihailoviç Bakhtin’in çalışmalarında bahsettiği ‘diyalojizm’ kavramından yola çıkmıştır. M. Bakhtin’e göre söylemler, kültürel bağlamla veya başka söylemlerin yorumuyla ilişki içerisindedir. Bakhtin’i Fransa’ya tanıtan Kristeva, metinlerarasılık kavramını çok sesli bir yapı olarak nitelemektedir. Kristeva , “Her metin alıntılamalardan oluşma bir mozaiktir.” (Kristeva, 1972, s. 348) şeklinde görüşünü ifade etmiştir. Metinlerarasılık sürecinde iki veya daha fazla metin arasında gerçekleşen her türden alışverişler, metinlerin dönüşerek farklı bağlamlarda farklı işlevlerde yeniden ele alınmasını sağlar.

“Yazı, önceki sonsuz metinler alanından aldığı parçalardan yola çıkarak, onları anlatsal sözdizimde çizgisel olarak bir bütün oluşturabilecek biçimde uç uca ekleyerek yeni bir metin ortaya çıkarır. Bu bakımdan, metinlerarası bir göndergeyi arayıp bulma durumu ortadan kalkar. Çünkü, Kristeva’ya göre, metinlerarası bir metnin önceki bir metni yinelemesi değil, sonsuz bir süreç, metinsel bir devinimdir. Metinlerarası başka metinlere ait unsurları taklit etmek ya da onları olduğu gibi bir metne sokmak işlemi değil bir “yer (ya da bağlam) değiştirme” (transposition) işlemidir” (Korkmaz, 2017, s. 73)

Bir metnin içerisinde bir başka metnin tamamının veya bir bölümünün yer alması ve bu sayede yeni bir anlam kazanması metinlerarasılığın göstergesidir. Kristeva’nın hocası Roland Barthes da Kristeva’nın düşüncelerini desteklemektedir. Barthes, Göstergebilimsel Serüven isimli kitabında şu şekilde bahsetmiştir:

“Bir uzam, işleyiş durumundaki anlamlamalar süreci, tek sözcükle anlamlılık olan Metin, bitmiş, sona erdirilmiş bir ürün olarak değil de, oluşum halinde bulunan, başka metinlerle, başka kodlarla “bağlantıda olan” (metinlerarası ilişkidir bu), böylelikle de, topluma, tarihe, gerekirci yollarla değil de alıntılama (adını anma, belirtme, zikretme, aktarma) yollarıyla bağlanan bir üretim olarak gözlemlenir.” (Barthes, 1993, s. 146)

Farklı sanat dallarının birbirleri arasında gerçekleşen alışverişler için de bir süre metinlerarasılık kavramı kullanılmıştır. Fakat, böyle durumlarda alıntılamanın ile alıntılanan farklı olduğu için metinlerarası bir alışverişten söz etmek yetersiz kalmaktadır. "Sanat biçimleri estetik kuramcılarınca durmadan sözselsel olan ile sözselsel olmayan biçiminde bir ulamlaştırmaya tabi tutulmuşlardır." (Aktulum, 2011, s. 14) Sözselsel sanat ile sözselsel olmayan sanat arasında dünyayı algılama ve aktarma biçiminde farklılıklar bulunmaktadır. Bu sebeple bir metin içerisinde resim, heykel, müzik gibi farklı sanat dallarından bahsedildiğinde veya yazın alanı dışında kalan yani sözselsel olmayan bu sanat dallarının birbirleri arasındaki alışverişleri belirtirken metinlerarasılık yerine farklı bir kavram olan göstergelerarasılık kullanılmaktadır. Göstergelerarasılık kavramı, Saussure'ün 'Genel Dilbilim Dersleri' isimli yapıtında "Dil kavramlar belirten bir göstergeler dizgesidir; bu özelliğiyle de yazıyla, sağır -dilsiz alfabesiyle, simgesel törenlerle, incelik belirten davranış biçimleriyle, askerlerin kullandığı işaretlerle vb. karşılaştırılabilir." (Rifat, 2005, s. 235) şeklinde geçen ifadesinden yola çıkılarak kullanılmıştır. Göstergelerarasılık kavramından ilk olarak 'Essais de Linguistique Generale' isimli eserinde Roman Jakobson bahsetmiştir.

"Sonuç olarak; Farklı metinler arasındaki her türden alışveriş işlemini belirtmek için kullanılan metinlerarasılık kavramı yerine, metinlerarasılıkla ilişkisi olmasına, bir metinlerarasılık çerçevesinde anılmasına karşın göstergelerarasılık kavramı değişik gösterge dizgeleri arasındaki ilişkileri, örneğin bir metinle bir resim, bir müzik parçası ya da yazın dışında kalan değişik sanat biçimlerinden birisinin ve/ya birkaçının kendi aralarındaki alışverişleri belirtmek için kullanılmaktadır." (Aktulum, 2011, s. 41)

1.2. Resimlerarasılık ve Yöntemleri

Yazınsal alanda metinler arasındaki alışverişler metinlerarasılık kavramıyla adlandırılırken, diğer sanat biçimleri için farklı tanımlamalar geçerlidir. Bu alt başlıkta, resimler arasında gerçekleşen alışverişlere yoğunlaşacağız.

Bir veya daha fazla resmin birbirleriyle olan etkileşimleri sonucu yaşanan alışverişler için kullanılan Resimlerarasılık(interpicturality) kavramı, Lilian Louvel tarafından Gerard Genette'in 'Palimpsestes' isimli yapıtında bahsettiği metinsel-aşkınlık

kavramından yola çıkılarak geliştirilmiştir. Louvel, metin ve görüntü arasındaki ilişkileri irdelediği ‘Poetics of the Iconotext’ isimli kitabında Iconotext kavramını bir metin ve görüntü birleşimini açıklamak için kullanmıştır. Kitabında bu kavrama şu şekilde yer verir; “Iconotext” kelimesi, iki indirgenemez nesneyi bir araya getirme ve her bir nesnenin kendine özgülüğünü koruduğu verimli bir gerilimde yeni bir nesne oluşturma arzusunu iletir.” (Louvel, 2016, s. 15) Louvel kitabında, Gerard Genette’in önerdiği metinsel-aşkınlık tezahürlerini iki göstergebilim sistemi arasındaki etkileşim için kullandığı resimsel- aşkınlık (transpictoriality) terimi ile yeniden adlandırmıştır.

Louvel, *iconotextuality (ikon-metinsellik)*, *interpictoriality (resimlerarasılık)*, *hypopictoriality (alt-resimsellik)*, *parapictoriality (yan-resimsellik)*, *archipictoriality (üst-resimsellik)*, *metapictoriality (yorum- resimsellik)*, *mnemopictoriality (bellek-resimsellik)* şeklinde önermelerde bulunur. (Louvel, 2016, s. 56-57) Poetics of the Iconotext kitabında bu önermeleri kısaca açıklamıştır:

Interpictoriality (resimlerarasılık) terimi , resmin, açık bir alıntı, bir tür intihal, anıştırma veya ikonik bir form olarak metinde yer almasıdır. Archipictoriality (üst-resimsellik) , belirli bir resimsel türe yapılan gönderme, atıf olması durumudur. Hypopictoriality (alt-resimsellik) , bir yapıttan türeyen başka bir yapıta işaret eder. Metapictoriality (yorum-resimsellik) terimi, bir sistemin diğer sistem üzerinde yoruma dayalı kurmuş olduğu ilişkiyi açıklamaktadır. Parapictoriality (yan-resimsellik) terimi, metin çevresindeki görüntü olarak tanımlanır. Louvel’e göre, bir metinde okuyucuyu yönlendiren ve ona ipuçları sunan metni destekleyici bir unsur olarak yer alan yapıtlar için kullanılmaktadır. (Louvel, 2016, s. 56-57)

“Metin etrafında görüntünün güçlü varlığı anımsatıcı ve didaktik bir işlevi yerine getirir: estetik bağlantısının yanı sıra metnin bileşenlerinden birine yani tarihçiliğe dikkat çeker. Resim, metnin anımsattığı sanat eserini, onu tanımayacak ya da onu unutabilecek okuyucuya yeniden sunar, böylece okuyucunun gerektiğinde aklında bulundurmasını sağlar. Dahası, sanat eserleri kanonik olduğunda ve estetik değerleri ile tanındığı zaman derhal kitaba bir tür metanomik (kinayeli) değişim yoluyla sanat eseri statüsü kazandırır.” (Louvel, 2016, s. 69)

Louvel, parapictoriality terimi için, metin ve görsel arasında kurulan bağlantıyı odağa alan bir açıklama yapmıştır. Kubilay Aktulum’un kitabında ise bu terim “Yorumlama aşamasında izleyicinin yapıt karşısındaki tepkisini yönlendiren , kimi

zaman da tanıdığı varsayılan öteki yapıtlara göndererek onlarla ilgili biçimsel, teknik ve izleksel ipuçlarının verildiği bir ilişki türüdür.” (Aktulum, 2011, s. 78) şeklinde tanımlanmıştır.

Mnemopictoriality, için ise Louvel şu şekilde bahsetmiştir:

“Metin, bireyin aklında olan bir tabloya işaret eder ve hatırlatma/ ima vasıtasıyla ,özgünlüğünü yitirmeden üst üste binmiş olan metinsel ve resimsel olan arasındaki geçişi harekete geçirir- bunun sonucunda birkaç okuma ve anlam katmanları olasıdır.” (Louvel, 2016, s. 59)

Bu tanımdan hareketle, Mnemopictorialite’nin tanımı için resimler arasında anıştırmaya dayalı gerçekleşen bir göndermeden bahsedilebilir.

Louvel’in Poetics of the Iconotext’de bahsettiği önermeler, ‘iconotext’ kavramı bağlamında ele alınması sebebiyle terimlerin çoğu metin bazlı tanımlamalardan oluşmaktadır. Aynı zamanda Louvel, metin ve görsel arasındaki ilişkide Ekphrasis’ten bahseder.

Özetle, Lilian Louvel’in geliştirdiği resimlerarasılık, metinlerarasılığın bir alt kolu olarak resimler arasındaki alışveriş sürecini tanımlamaktadır. Resimlerarasılık, sanat tarihinde bir çok sanatçının farklı amaçlarla kullandığı bir yöntem olmuştur. Sanatçılar daima başka eserlerden beslenerek veya birbirlerine gönderme yaparak biçimsel ve içeriksel dönüşümlere açık eserler üretmektedir. Resimlerarasılık bağlamında iki veya daha fazla yapıtın birbirleriyle etkileşimleri sonucu ortaya yeni bir yapıt çıkmaktadır. Resimlerarasılığın sağladığı bu etkileşim ile resimlerde çeşitli dönüşümler meydana gelmektedir. Umberto Eco, 'Açık yapıt' önerisi ile eserlerin dönüşümüne katkıda bulunan izleyiciyi de özne konumunda ele alır. Eco bu önerisiyle bir yapıtın çok anlamlı ve çok sesli bir yapıya sahip olduğunu anlatmaktadır.

“Resim yüzeyinde beliren çoksesli/çokkatmanlı yapılanma çoğu zaman algıyı güçleştirdiğinden yapıtlar yoruma açık duruma gelmektedir. İzleyicinin etkin katılımını gerekli kılan bu türden yapıtlarda “ayrışıklığın” ve onunla ilintili kimi kavramların (çokseslilik, çokbiçimcilik, kopukluk, süreksizlik vb.) estetik bir değer olarak karşımıza çıkması şaşırtıcı değildir.” (AKTULUM, 2016, s. 19)

Bununla ilintili olarak eserler arasında gerçekleşen aktarım süreci, eserin özgünlüğünü yok etmez . Eski veya güncel pek çok yapıttan beslenen ve bu yapıtlardan bazı parçaları kendine aktaran eser, farklı bir sanatçı tarafından farklı yer ve zamanda üretilmiş olması sebebiyle yeni bir yapıt olma özelliğini daima korumaktadır. Resim için tek olma durumu resimlerarası alışverişler ile bir değişime uğramaz. Her resim birbirinden bağımsız bir değere sahiptir.

Resimlerarası alışverişlerin çeşitli yöntemleri vardır. Bunlardan en sık kullanılanları alıntı, pastiş(öykünme) ve parodidir . Sanatçılar bu yöntemleri kullanarak, birbirlerinden yaptıkları alışverişlerle fikir alışverişinde bulunmuş olurlar. Bazı sanatçılar ise, kendilerinde eksik gördükleri şeyleri başka eserlerden tüketerek tamamlamaya çalışmaktadırlar. Bazen de sanatçı, öteki ile dalga geçmek adına eserinde göndermelere başvurur. Karşı olduğu bir duruma veya düşünceye yönelik tavrını alaycı bir yaklaşımla başka bir eser üzerinden göndermelere yer vererek belli etmektedir.

Sanat tarihinden örnekler eşliğinde Resimlerarasılık yöntemlerine ilişkin tanımlamalara ayrıntılı olarak diğer başlıklarda değineceğiz.

1.2.1.Alıntı

Birden fazla resim veya başka sanat disiplinlerinde üretilmiş eserler arasında gerçekleşen bir alışveriş yöntemidir. Sanatçı, bir yapıtın tamamını veya bir parçasını kendi çalışmasına ekleyerek onları yeniden konumlandırmaktadır. Alıntı yoluyla aktarılan öğeler alıntılanan eserde yeni anlamlara bürünerek eserler arasında yeni bir dolaşıma girmektedir. Alıntı, sanat tarihinde bir çok sanatçının farklı yapıtlardan beslenmesini ve yapıtlar arasında çeşitli gönderi ağlarının oluşmasını sağlamaktadır.

“Alıntıya başvuran sanatçı, değişik sanatsal biçimleri değişik stratejilere uygun olarak yeniden kullanıma sokandır. Alıntılamanın özne için alıntı ediminin temel ereği, bir yandan alıntılanan sanatçıyla özdeşlik kurmak, model olarak alınan sanatçının sanatsal değerini kabullenmek ya da bir alt – resmin belli bir kesitini alıntılایp kendi iyesi yaparak yeni bir bağlamda dönüştürerek kullanıma sokmaktır. “ (AKTULUM, 2016, s. 59)

Modernizm ve öncesinde de sanatçılar, eserlerini üretirken başka eserlerin biçim ve içeriklerinden alıntılar yapmıştır. Her sanatçı kendinden önceki sanatçılardan esinlenmiş veya onların yapıtlarından alıntılar yapmıştır. Alıntının yapıldığı eserin geçmişte yüklendiği anlam, yeni ve farklı bir etkinliğe girerek dönüşüm yaşamaktadır. Sanatçının alıntı yöntemiyle gerçekleştirdiği ; geçmişte yapılmış olan bir eserin sahip olduğu biçim, içerik gibi elemanlarını yapılmış olduğu zamandaki anlamlarından kopararak yeniden konumlandırma ve bu sayede kendine mal etme işlemidir. Eser, geçmişte sahip olduğundan ayrı olarak şimdiki zaman diliminde güncellenmiş ve yeni öğelerle donatılmıştır. Resim sanatında da resimlerarasılık kavramının en yetkin örneklerinden çoğunun alıntı yöntemi ile verildiğini söyleyebiliriz. İki veya daha fazla resmin birleşiminden meydana gelen; özgün ve aynı oranda yaşadığı dönüşümlerden dolayı biçim ve içerik yönünden zengin bir yapının oluşum sürecine yönelik incelemelerin sonucunda ön plana çıkan sanatçı ve eser örnekleri verilmektedir.

Edouard Manet'nin *Le Dejeuner sur l'Herbe* (Kırda Öğle Yemeği) isimli tablosu en çok alıntılanan resimlerden birisidir. Manet, bu resim sayesinde döneminin ses getiren sanatçılarından olmuştur. Bunun en büyük sebebi ise, resminde ele aldığı konudur. Bu sahnede birkaç figürün ormanlık bir yerde piknik yaptığı görülmektedir. Ancak figürlerden bazılarının çıplak tasvir edilmesi, resmin yapıldığı dönemde alışılmışın dışındadır. Buradaki çıplak kadın figürleri , erkek figürler ile hep birlikte gayet rahat bir şekilde eğlenmektedirler. Daha önceki dönemlerde yapılan resimlerdeki çıplak figürler günlük hayattan ziyade daha çok mitolojik veya dini bir hikayede-Adem ile Havva hikayesi gibi - yer almıştır. Bu yüzden günlük yaşam içerisinde , çıplak figür tasvirleri o dönemde sanat çevresinde kabul edilmemiştir. 'Le Dejeuner sur l'Herbe' resmi, en çok içerik yönünden yapılan bu farklılıkla ön plana çıkmıştır. Bu tablonun yapım aşamasında Manet'nin de alıntı yönteminden faydalandığı gözlemlenmiştir. Sanatçının, resmin kompozisyonunu oluştururken ve figürler üzerinde çalışmalar yaparken özellikle öne çıkan iki resimden etkilendiği gözlemlenmektedir. Bunlardan biri Tiziano'nun 1510 yılında yapmış olduğu 'Pastoral Concert' (Kır Konseri) tablosudur. Bu resimde Manet'nin tablosundaki gibi çıplak kadın figürleri yer almaktadır. Ancak buradaki figürlerin diğer figürlerle arasında herhangi bir iletişim bağı yokmuş gibi görünmektedir. Erkek figürler, çıplak figürleri sanki görmüyormuş gibi bir davranış

sergilemektedirler. Bu sebeple resimdeki çıplak kadın figürlerin insandışı varlıklar oldukları kanısına varılmaktadır. Manet, bu resimden kompozisyon kurgusu için faydalanmıştır. Farklı pozisyonlardaki figürlerin oluşturduğu devinim, tüm resme hakimdir. Manet'nin resminin olay ve mekan ilişkisi bakımından Tiziano'nun resminden etkilenmiş olduğu gayet açıktır. İki resim karşısında da izleyici, ormanlık bir alanda tamamen çıplak olan kadın figürlerin, giyinik biçimde tasvir edilen erkek figürler ile bir arada eğlence düzenledikleri bir ana şahit olmaktadır. Bundan yola çıkarak iki resim arasındaki etkileşim, biçim ve içerik özellikleri sayesinde gerçekleşmiştir.



Resim 4:. Edouard Manet, '' 'Le Dejeuner sur l'Herbe' , t.ü.y.b. 208 x 264.5 cm,1862-1863



Resim 5: Tiziano,'Pastoral Concert', t.ü.y.b., 105x 137 cm, 1508-09

Manet'nin açık bir şekilde alıntı yaptığı diğer bir resim ise Marcantonio Raimundo'nun Judgment of Paris (Paris'in Yargısı) isimli yapıtıdır. Rönesans döneminde yapılan bu resmin kompozisyonunu oluşturan figürleri inceldiğimizde sağ köşede, yerde oturan üçlü figür grubu Manet'nin eserinde alıntılardığı figürlerdir.

Manet'nin resminden etkilenen sanatçıları incelediğimizde ilk olarak Pablo Picasso'nun resmini örnek olarak verebiliriz. Picasso'nun 'Le Dejeuner sur l'Herbe- After Manet'(Kırda Öğle Yemeği-Manet'den Sonra) adlı eseri, belirgin biçimde Manet'nin 'Le Dejeuner sur l'Herbe' resminden alıntılarla oluşturulmuştur. Her iki resim de , hem kompozisyon olarak hem de konu olarak bağdaşmaktadır. Picasso, Manet'nin bu tablosunu kendi kübist tarzı bağlamında çeşitli üslupsal değişimlerle yeniden yaratmıştır. 'Le Dejeuner sur l'Herbe- After Manet' resminde tamamen Picasso'nun kendine özgü olan biçimlendirme yaklaşımının hakim olduğu görülmektedir.

Manet'nin resminden alıntı yapmış sanatçılardan biri de 20. yy da yaşamış olan Sava Sumanovic'tir. Sanatçının 'in 'Dorucak na Travi'(Kırda Kahvaltı) isimli eseri, Manet'nin resminin içeriği ile benzerlik göstermesine karşın Sumanovic'in eserindeki figürler, bir ressam ve modeli şeklinde tasvir edilmiştir. Sumanovic'in eserindeki kadın figürlerin model olmalarından dolayı çıplak olmaları izleyici tarafından yadırganmasını engellemektedir.

Manet'nin resmini alıntı yöntemiyle eserine aktaran bir diğer sanatçı ise H. Braun Vega'dır. Vega, 'Le Dejeuner sur l'Herbe' resmini yenidenresmederek Le Dejeuner sur l'Herbe in Central Park (Central Park'taki Çimlerde Öğle Yemeği) isimli eserini üretmiştir. Vega'nın resmindeki mekan Central Park'tır. Postmodern bir sanatçı olarak geçmiş ile kendi döneminin izlerini birleştirebilmeyi amaçlamaktadır. Manet'nin resminden alıntılanan kısım, resmin ön planında yer almaktadır. Çıplak kadın figürlerinin aynı şekilde yer aldığı bu figür grubu, Manet'nin resimdeki gibi kendi aralarında eğlenmektedirler. Ancak Manet'nin resmindeki kasıtlı bir şekilde tepki yaratmak amacıyla yer alan çıplak figürler, Vega'nın resminde daha farklı şekilde

izleyiciye yansıtılır. İki resimde de çıplak figürlerin hiçbir ilahi gücü bulunmayan normal insan olarak tasvir edilmesi ve piknik gibi sıradan bir aktivitenin baş konukları olmaları söz konusuken Vega'nın vermeye çalıştığı mesaj , bu durumun yadırganacak bir şey olmadığıdır.

“Bir başka deyişle, ilk yapıtta bir şey öyküleme kaygısı yoktur; aksine tepki doğurmayı amaçlar ve bunun için gerekli malzemeyi dönemin duyarlı olduğu yapılar üzerinden yapar; ressamını amacı var olan süreçteki yapıyı yermektir. Ancak Herman Braun-Vega ‘ya göre günümüzün çok kültürlü, çok sesli, çok katmanlı dokuya sahip toplum yapısı içerisinde pek çok renk barındırabilmekte ve hiç biri birbirini yadsımamaktadır. ‘’ (Kodal, 2012, s. 80)



Resim 6: , Marcantonio Raimondi, ‘Judgment of Paris’, Baskı, 29.1 x 43.7 cm1514-18



Resim 7: Pablo Picasso, ‘Le Dejeuner sur l’Herbe (After Manet)’ , t.ü.y.b, 60 x 73 cm, 1961



Resim 8: Sava Sumanovic, 'Dorucak na Travi' t.ü.y.b., 202 x 163 cm, 1927



Resim 9: H. Braun-Vega, 'Le Dejeuner sur l'Herbe in Central Park' t.ü.y.b., 1999

Sanat tarihinde en çok alıntı yapılan eserlerden bir diğeri ; Diego Velazquez'in Sevilla'daki Alcazar Sarayı'nda yaptığı Las Meninas ('Nedimeler')dir. Sanatçı, bu resimde Kral IV.Philip, Kraliçe Mariana, prenses ve saray çalışanları olan nedimeler ile birlikte kendini de resmetmiştir. Resimde hem kompozisyon kurgusunda hem ı ışık ve gölge ayarlamalarıyla ön plana çıkartılan üç önemli nokta bulunmaktadır. Bunlardan biri resmin ortasında beyaz elbisesiyle dikkati çeken prenses figürüdür. Bir diğeri ise resimde sol köşeyi kaplayan büyük tuvalin arkasında yer alan Velazquez'in kendisidir. Işık yansımalarıyla dikkat çeken önemli unsurlardan diğeri ise resmin arka planında, duvarda asılı olan aynadır. Ressamın kendisini resme dahil etmesi ilginç olsa da daha ilginç bir durum daha vardır ki o da bu resmin önemli bir eser haline gelmesine sebebiyet vermiştir. Ressamın, prensesin ve saray çalışanlarından birkaçının yüzü

izleyiciye dönüktür. Velazquez kendini, önünde kocaman bir tuval ve elinde de fırçası çalışma anında tasvir etmiştir. Velazquez'in resim yaparken baktığı yön izleyicinin bulunduğu yerdir. Bu durumda sanki izleyici konumunda olan bizleri resmediyormuş gibi görünmektedir. Ancak odanın arka tarafındaki aynadan yansımaları gözüken kral ve kraliçe figürleri, Velazquez'in, prensesin ve saray çalışanlarının baktığı yönde yani tablonun dışında bulunmaktadır. Tablo içerisinde ışık oyunları sayesinde sadece yansımaları gözüken bu figürlerin özsel varlıkları resim içerisinde yer edinmemiştir. Prensesin, nedimelerin ve ressamın bir yay gibi aynanın etrafını saran konumları sayesinde izleyicinin dikkati, aynadaki silüet görünümünde bulunan figürlere yoğunlaşmaktadır. Aynadaki silüetleri görünen kral ve kraliçenin bulundukları yer ile diğer figürlerin bakışları tablonun dışında birleşmektedir. Bununla birlikte kral ve kraliçenin bulundukları yer ile izleyicinin bulunduğu yer aynı olduğu düşünüldüğünde sanatçı, izleyeni büyük bir çelişki içerisinde bırakmaktadır. Bu durum, izleyicinin ve izlenenin kim olduğu sorusunu ortaya çıkarır. Esasında izleyici, bu bakış açısının yaratmış olduğu karmaşa sayesinde modele dönüşmüştür. Velazquez ,izleyiciyi başka bir kimlikle resmin içine katmıştır. Kurgudaki bu yenilik resmin hem yapıldığı dönemde hem de sonrasında ilgi çekmesine sebebiyet vermiştir. 'Nedimeler' eseri böyle bir problematiği ele alan ilk resimdir.



Resim 10: Diego Velazquez, 'Las Meninas' t.ü.y.b. 320.5 x281.5 cm,1656

İzleyici hem model hem de izleyen ve yargılayan konumundadır. Michel Foucault ‘Kelimeler ve Şeyler’ isimli kitabında Las Meninas tablosu hakkında bu konuyu uzun bir şekilde ele alırken şöyle bir cümle kurmuştur; “ Seyirci, ressam için görünür hale gelmiş ve kendi için kesinlikle görünmez bir görüntü halinde yüzeye aktarılmış olan görünmezliğini görmektedir.” (Foucault, 2017, s. 30)

Resmin konusu esasen çok muğlaktır. Genellikle sanat tarihindeki örneklerle bakıldığında saray ahalisinden önemli figürlerin yer aldığı resimlerin daha ciddi bir atmosfere sahip olduğu bilinmektedir. Ancak bu resim, saraydaki günlük yaşantıdan bir kesit sunar. Kral , kraliçe ve prenses ile birlikte saray çalışanları da resmedilmiştir.

Bu resmin içeriğinin sanat tarihindeki diğer örneklerden farklılık göstermesi sebebi ile başka sanatçılar tarafından yenidenresmedilen bir eser haline gelmesine sebep olmuştur.

Velazquez’in Las Meninas’ini en çok alıntılaman sanatçılardan biri Pablo Picasso’dur. Picasso, eserlerinde genellikle yenidenresmetme tekniğini çok fazla kullanmaktadır. Başka sanatçıların resimleri daima Picasso’nun eserleri için konu olmuştur. Kendi özgünlüğünü ve biçimini yaratmak adına uygulamış olduğu bu yöntem ile aslında bir sanatçı olarak kendini sorgulamaktadır. Geçmişte yaşayıp üretmiş büyük sanatçıların eserlerinden yola çıkarak onları yeniden yaratma ve kendine mal etme amacındadır. Kübist bir sanatçı olmasından dolayı yenidenresmettiği eserleri genellikle biçimsel yönden değişime uğratmaktadır. Yıkma ve tekrar birleştirme işlemlerini uygulayarak yeni bir yapıtı ortaya koymaktadır.

Picasso, Velazquez’in ‘Las Meninas’ isimli tablosunun yüz farklı versiyonunu yapmış ve resmin farklı olasılıklarını keşfetmeye çalışmıştır. Picasso için bir eserin bir çok farklı versiyonunu yapmak; resmin anlamını sorgulamak ve onun dilini çözmeye çalışmaktır.

“Velazquez’in ne yapmaya çalıştığını, yapıtın gerisindeki anlamın, onun yaptıklarının gizinin ne olduğunu anlamak çabasıdır.Yalnızca görmekle yetinmeyip bakmak ve yapıtta görülmesi gereken şeyi yakalamak peşindedir.Bu amaçla Velazquez’in dilini anlamak ve onun söyleminde bir gerçeklik olarak işleyen şeyi kavramak adına resmin biçimini bozar, parçalara ayırır ve yeni bir biçime (biçime) sokar.Parçalama ve kolaj işlemiyle bir

bakıma Velazquez'in söz varlığını yaka-lamak isteyen Picasso onun dilini konuşmak, onu kopya etmek için değil, yalnızca resmettiği şeyi nasıl resmettiğini anlamak, yapıtın nasılını ortaya çıkarmak çabasıdır.” (Aktulum, 2011, s. 142)

Picasso, 'Las Meninas'ı yenidenresmederken sadece renk ve boyut gibi biçime dair özellikleri üzerinde değişimler yapmıştır. Figürler ve mekan üzerindeki bu değişiklikler ile Picasso, izleyiciyi resmin işlevini sorgulamaya yöneltir. Yenidenresmetme işlemi kullanarak başka eserleri dönüştürmekte ve onları kendi eserinde yeniden kullanıma sokmaktadır.



Resim 11: Pablo Picasso, 'Las Meninas', t.ü.y.b., 194 x 260 cm, 1957

Velazquez'in 'Las Meninas' isimli yapıtı , Rafael Solbes, Manolo Valdes ve Joan-Antoni Toledo'dan oluşan Equipo Cronica grubu tarafından da yeniden resmedilmiştir. Sanatçı grubu İspanya'da pop akımının yayılmasında öncü olmuştur. Sanatçılar geleneksel tarza karşı olarak eskiden yapılan eserleri tekrardan ele almakta ve onları sahip oldukları klasik anlayıştan uzaklaştırmaktadırlar. Reklamlardan, dergilerden, çizgi romanlardan yaptıkları çeşitli alıntılar ile klasik sanat anlayışı

çerçevesinde yapılmış eserleri birleştirmektedirler. Bu sayede akademizme karşı bir alternatif geliştirmişlerdir.

Manolo Valdes, Pera Müzesi'nde 2013 yılında açmış olduğu sergi hakkında verdiği bir röportajda Equipo Cronica isimli gruplarının aktif olduğu dönemlerde sanat alanında nasıl bir farklılık yarattığını ve bunu nasıl yaptıklarını şu şekilde anlatmıştır:

“Bu çıkışı pop sanat aracılığıyla yaptık çünkü pop sanatta genel geçer bildiğimiz sanat akımlarının ötesinde, elimize geçen bir çizgi romandan bile yararlanabiliyorduk. İfade zenginliği de işte tam bu noktada başlıyor. Biz, medyanın olanaklarını kullanarak alışlagelmiş düzeni temelden sarstık.” (Burcuoğlu, 2013)



Resim 12: Equipo Cronica, 'La Salita', t.ü.a.b. , 200x200 cm ,1970

Equipo Cronica, bir dönem İspanyol resminden daha fazla yararlanmıştır. Özellikle Velázquez'in 'Las Meninas'ını bir çok defa alıntılanmışlardır. Equipo Cronica'nın yapmış olduğu resimde ilk olarak göze çarpan nokta sanatçıların içinde bulundukları döneme ait göndergelere yer vermeleridir. Las Meninas resmindeki figürler hareketlerinde ve konumlarında bir değişiklik yapılmadan alıntılanmış ancak figürlerin

bulundukları mekan üzerinde değişiklik yapılmıştır. Saray ortamından koparılarak günümüz evlerinden birinin içerisinde resmedilmişlerdir. Kitaplık, televizyon, duvarda asılı resimler, lamba, şişme ördek gibi nesnelerin yer aldığı mekan ve figürler arasında büyük bir tezat oluşmuştur. Bunun sebebi, figürlerin eski dönemlere ait izler taşımasıdır. Equipo Cronica grubu, resimlerini kolaj etkisinde yapmaktadırlar. Ancak genellikle bu tekniği uygularken kullandıkları yöntem, bir parçayı başka bir yerden kesip yapıştırma işlemi değildir. Eklenen parçayı kendileri resmederek oluştururlar. O parça, tıpkı kolajda olduğu gibi sonradan eklenmiş bir halde ve ayrı bir şekilde bütünün içerisinde yer alır. Las Meninas resmini de bu yöntemle yenidenresmetmişlerdir. Figürler bulundukları uzamdan kopuk durmaktadır. Fakat aynı zamanda boyama biçiminin neden olduğu etki ile resimde biçimsel öğelerin oluşturduğu bir bütünlük vardır.

Alıntı, genellikle başka sanatçıların eserlerinden aktarımlar vasıtasıyla yapılırsa da bazı sanatçılar kendi eserlerinden de alıntılama yapabilirler. **Öz-alıntı** denilen bu alıntı yönteminin tipik bir örneği olarak Jean Auguste-Dominique Ingres'in 1862 yılında yaptığı The Turkish Bath (Türk Hamamı) isimli eseri gösterilebilir. Sanatçının alıntılacağı eser, 1808 yılında yapmış olduğu The Valpinçon Bather (Valpinçonlu Yıkanan Kadın) isimli kendi resmidir. Ingres, 'The Turkish Bath' resminde ön planda arkası dönük bir şekilde oturan kadın figürünü The Valpinçon Bather' dan alıntılamaştır. The Valpinçon Bather resminde yer alan bu figür, arkası dönük olduğu için izleyici sanki gizlice kadını gözetliyormuş hissine kapılmaktadır. Kadın, başını hafif yana döndürmüş ve sanki bir ses duymuş gibi kulak kesilmiştir. Resmin kompozisyonu içerisinde sabit şekilde resmedilmiş yalnızca bir figürün bulunması ve mekan içerisindeki nesnelerin yerleşim düzeni, resimde derin bir sessizliğin hakimiyetini göstermektedir.

The Valpinçon Bather resmindeki figür, The Turkish Bath resminde içeriğin değişmesi ile farklı bir bağlama taşınmıştır. Farklı mekan kurguları içerisinde figürün değişim yaşadığını görmekteyiz. The Valpinçon Bather resmindeki figür sukunet halinde tasvir edilmişken ,The Turkish Bath resminde düzenlenen eğlenceye katılım göstererek bir enstrüman çalmaktadır.

Resmi bir daire içerisinde konumlandıran Ingres, The Valpinçon Bather eserinde olduğu gibi The Turkish Bath resminde de izleyici röntgenci konumundan kurtulamamaktadır

Richard Leppert, Sanatta Anlamların Görüntüsü isimli kitabında Ingres'in The Turkish Bath için şu şekilde bir açıklamada bulunmuştur;

“Sonuçta bir izleyici kitlesi için, Ingres'in nelerden hoşlandıklarını çok iyi bildiği bir kitle için yaptığı bir imgedir bu.Şurası pek şaşırtıcı değil herhalde :Ingres'in resminin Türk hamamıyla, Türk kültürüyle ya da Türk tarihiyle pek alakası bulunmuyor. Bu resim Ortadoğu'yu yasak cinsellik ve ilkelikle özdeşleştirip oryantalizmin kaynağı olarak sunmaya çalışan bütün o Batı fantezilerinin bir araya getirildiği bir kurgudur.” (LEPPERT, 2009, s. 314)



Resim 13: Jean Auguste-Dominique Ingres,
'The Valpinçon Bather' t.ü.y.b., 146 x.97 cm,1808



Resim 14: Jean Auguste-Dominique Ingres,
'The Turkish Bath' t.ü.y.b., 108 x110 cm,1862

1.2.2. Pastiş (Öykünme)

Pastiş, en genel anlamıyla bir yapıtın biçimsel özelliklerini taklit etme işlemidir. Pastiş yöntemi kullanılarak yapılan alışverişte sanatçı , bir eserin tamamını ya da bir kesitini ele alarak onun biçimsel tarzını, anlatım dilini kendi eserine aktarmaktadır. Bu aktarım doğrudan ya da dolaylı da olsa sanatçı, öykündüğü eserin kompozisyonunu kendi anlatım tarzı ile birleştirmektedir. Sanatçı, kendi eserinde kullandığı dil ile

öykündüğü eserin sahip olduğu anlatım biçiminin bütünleşmesini sağlamaktadır. Bu sayede eserinde geçmişe göndermede bulunmaktadır. Aynı zamanda kendine özgü anlatımıyla eserinde eleştirel veya övgüsel çağrışımlar oluşturmaktadır.

Pastiş yönteminden faydalanarak eserler üreten günümüz sanatçılarından Aaron Nagel örnek olarak verilebilir. Aaron Nagel, geçmişte yaşayıp üretmiş ünlü ressam Leonardo Da Vinci'nin Lady with an Ermine (Kakımlı Kadın) isimli tablosuna öykünerek Lady With Sphinx (Sphinx'li Kadın) isimli resmini üretmiştir. Nagel, usta sanatçının eserindeki kompozisyonu değişmeden kendi resminde uygulamıştır. Biçimsel özelliklerinden faydalandığı yapıtı kendi resminde güncel olan göstergeler ile dönüştürmüştür. Da Vinci'nin resmindeki kadın, giyim tarzından anlaşıldığı üzere 15.yy'da yaşadığı düşünülen bir figürdür.



Resim 15: Aaron Nagel, 'Lady with Sphinx',
t.ü.y.b., 60,96 x 76,20 cm, 2014



Resim 16: Leonardo Da Vinci, 'Lady with Ermine',
t.ü.y.b., 39.3 x 53.4 cm, 1489-1490

Nagel ise Da Vinci'nin figürünü, günümüz kadın imgesine dönüştürerek yenidenresmetmiştir. Aynı duruş, ve aynı destekleyici elemanlar –bir hayvan figürü, benzer elbise ve kolye gibi- sayesinde iki resim arasında bir bağlantı oluşmuştur.

Pastiş yöntemine uygun sayılabilecek eserler üreten bir diğer sanatçı ise Richard Pettibone'dur. Sanatçı, Andy Warhol, Marcel Duchamp, Roy Linchtenstein gibi sanatçıların eserlerinin biçimlerini taklit ederek yenidenresmetmiştir. Öykündüğü eseri kompozisyon, boyut, renk gibi unsurları değiştirerek farklı bir anlam kurgusu oluşturmaktadır. Örnek olarak Pettibone'un Andy Warhol'un Champbel Soup (Campbell Çorbası) adlı çalışmasına öykünerek yapmış olduğu Campbell's Soup Can, Beef with Vegetables and Barley' (Campbell Çorba Kutusu, Sebze ve Arpa ile birlikte Sığır) resmi verilebilir. Pettibone, kendine özgü anlatım biçimiyle Warhol'un bir seri olarak ürettiği tuvaleri tek bir eser olarak yenidenüretmiştir.



Resim 17: Andy Warhol, 'Champbel Soup', Otuz iki tuval üzerine sentetik polimer boya, her bir tuval

50,8 x 40,6 cm, 1962



Resim 18: Richard Pettibone, Campbell's Soup Can, Beef with Vegetables and Barley, Tuval üzerine akrilik ve serigrafî mürekkebi, 20 x 16 cm, 1962

1.2.3.Parodi

Alıntı, pastiş yöntemleri gibi parodi de sanat tarihinin her döneminde sanatçıların başvurdukları, resimlerarası geçişleri sağlayan bir yöntemdir. Parodi yöntemiyle yapılan eserlerde ‘alay’ önemli bir belirleyici etkindir. Sanatçı, alıntılacağı resim üzerinden alaycı bir göndermede bulunmaktadır. Bu yöntemin en bilinen örneği Duchamp'ın "LHOOQ" ismini verdiği çalışmasıdır. Bu çalışma, Leonardo Da Vinci'nin Mona Lisa tablosunun değişikliğe uğratılmasıyla oluşmuştur. Mona Lisa, Yüksek Rönesans'ta Leonardo Da Vinci tarafından yapılmış olan önemli resimlerden birisidir. Duchamp, Mona Lisa'ya sakal ve bıyık çizerek çoğu kişi tarafından bilinen ve yüksek sanat olarak değerlendirilen bu eser ile dalga geçmiştir. Aynı zamanda resmin biricikliğine ilişkin görüşe de karşı gelmiştir. Mona Lisa, sanat tarihinde bir başyapıt olarak görülmektedir ve Duchamp da Mona Lisa tablosu üzerinden başyapıt kavramına tepki göstermektedir. Kısacası; Duchamp'ın bu eseriyle amaçladığı şey dadacı bir yaklaşımla sanatı ve sanatın içinde bulunduğu duruma bir eleştiri getirerek yeni bir söylem oluşturmaktır.



Resim 19: Leonardo Da Vinci, 'Mona Lisa' ,
t.ü.y.b,77x 53 cm,1504



Resim 20: ,Marcel Duchamp, LHOOQ, röprodüksiyon
üzerine kalemle çizim,19.7 x 12.4 cm 1919



Resim 21: Philippe Halsman, 'Dali as a Mona Lisa' gümüş jelatin baskı, 20.3 × 25.4 cm , 1954

Bir çok defa sanatçılar tarafından farklı bağlamlarda ve farklı disiplinler içerisinde ele alınmış olan Mona Lisa tablosunun Philippe Halsman tarafından Salvador Dali ile işbirliği içerisinde yapılmış başka bir yenidenüretimi bulunmaktadır. Gerçeküstücü fotoğraf sanatçısı, Mona Lisa'nın resmi üzerinde bir değişiklik yaparak Salvador Dali'nin portresini eklemiştir.

Flaman ressam Jan Van Eyck 'ın 1434 yılında yaptığı The Arnolfini Portrait (Arnolfini Düğünü) isimli resmi, Fernando Botero tarafından tekrardan ele alınan bir diğer resim örneğidir. Eyck'ın resminde bir tüccar ve karısı yatak odalarında ele ele tutuşmuş şekilde durmakta ve donuk bakışlarla birbirlerine bakmaktadır. Bu tablonun çiftin evlilik ya da nişan töreni adına sipariş verildiği düşünülse de aralarında samimiyeti belirten bir hareketin bulunmaması bu fikirden bizi uzaklaştırmaktadır. Tabloda detaylar çok fazla olmakla beraber simgesel bir yaklaşım benimsenmiştir. Figürlerin arkasında kalan aynanın çevresinde İncil'den sahnelerin bulunması ve aynanın hemen yanında bir tesbihin asılı olması dinsel bir temayı işaret etmektedir. Kadın figürü hamile gibi tasvir edilerek doğurganlığa göndermede bulunmaktadır. Figürlerin önündeki köpek sadakatin temsilcisidir.

21. yüzyılın önemli sanatçıları arasında Kolombiya'lı Fernando Botero, ünlü sanatçıların eserlerini kendi üslubu ile birleştirerek yeniden yaratmaktadır. Jan Van

Eyck'ın yapıtından etkilenen Botero, The Arnolfini (after Van Eyck) (Arnolfini, Van Eyck'tan Sonra) isimli eserini yaratmıştır. Botero'nun resmi, parodi yönteminin kullanımında tipik bir örnek olarak gösterilebilir. Çünkü bu resimde kompozisyonun birebir benzeri yapılmış olmasına rağmen bazı biçimsel bozulmalar göze çarpmaktadır.

Botero'nun figürlerinde sıklıkla kullandığı ve onun imzası sayılabilecek deformasyonlar mevcuttur. Özellikle figürler abartılı bir şekilde şişmanlatılmıştır. Botero'nun figürlerinin şişman olması onların ifadelerini yumuşatmış ve Van Eyck'ın resmindeki soğuk atmosferin dağılmasını sağlamıştır. Böylelikle Eyck'ın resmindeki gizemli hava Botero'nun resminde dağılmıştır. Figürlerdeki bu bozulmalar Botero'nun resimlerinde vermeye çalıştığı hicvin ortaya çıkmasında en önemli yardımcılarıdır. Ayrıca sanatçı, toplumda kabul görmüş güzellik anlayışını deforme ettiği figürler aracılığı ile sorgulamaktadır.



Resim 22: Fernando Botero ‘‘ The Arnolfini (after Van Eyck)

t.ü.y.b. 134 x 106.7 cm ,1997



Resim 23: Jan Van Eyck, 'The Arnolfini Portrait',

meşe ağacı üzerine yağlıboya, 82.2 x 60 cm, 1434

1.3. Resimlerarasılık Kavramı Bağlamıyla İzlenimcilikten Günümüze Tipik Yapıt Örnekleri

Bu başlık altında resimlerarası alışverişlerin farklı dönemlerde uygulanma biçimleri ve nedenleri ile ilgili yapıtlar üzerinden örneklendirmeler yapılacaktır.

Modern dönem sanatçıların yaptığı alışverişler ile postmodernist sanatçıların yaptıkları alıntılar ve bunların kullanım şekli arasında farklılıklar bulunmaktadır. Bunun sebebi ise, alıntı probleminin ele alınış şeklinin zaman içerisinde değişen sanat anlayışı doğrultusunda değişim göstermesidir. Sanatçılar, içinde bulundukları dönemin sanat anlayışına bağlı olarak hem biçim hem de içerik yönünden farklı amaçlar peşinde olmuşlardır. Eserlerinde uyguladıkları yöntemler de bu amaçlar doğrultusunda şekillenmiştir.

1.3.1.Modern Dönem Resim Sanatında Temellük Etme(Kendine Mal Etme)

İlk olarak Modern dönemi incelediğimizde sanatçıların etkilendikleri eserleri yapıtlarında homojen bir biçimde kullandıkları görülmektedir. Referans aldıkları yapıtları kendi üslup özelliklerine uygun bir şekilde dönüştürerek kendilerine mal etmişlerdir. Yapılan alıntı, sanatçının resimsel dili ile bütünleşerek eserin içerisine karışmıştır. Bu sayede sanatçının bir eserin tamamını veya bazı parçalarını alarak üretmiş olduğu resim kendi içerisinde bütünlüğünü korumaktadır. Modernist sanatçılar yapıtların hem biçim hem de içerik özelliklerini kendi anlatım tarzlarına uygun olarak tamamen dönüştürmektedirler. Böylece ortaya yeni ve orijinal bir resim çıkmaktadır.

Edouard Manet'nin 'Le Portrait De Zola (Zola'nın Portresi)' isimli resmi alıntı konusunda en önemli örneklerden biridir. "Çoğunlukla Manet 'nin yaptığı le Portrait de Zola yineleme ve/ya resimsel alıntı döneminin bir başlangıcı olarak görülmektedir.'" (Aktulum, 2011, s. 57) Manet, Zola'nın Portresi'nde üç farklı resimden alıntılar yapmıştır. Bir araya getirdiği resimlerin arasında anlam ve biçim yönünden çeşitli kombinasyonların oluşmasını sağlamıştır. Farklı tarihlerde farklı sanatçılar tarafından yapılmış bu üç resim ana resmin içerisinde; onun destekleyen unsurlar olarak yer almışlardır. Manet, alıntılardığı bu resimleri tuvalin sağ üst köşesinde kolaj tekniğinde ekleyerek yenidenresmetmiştir. Eserde Zola'nın portresi ana tema olmasına karşın

sanatçının eklediği bu resimler izleyicinin dikkatini Zola'nın üzerinden uzaklaştırmaktadır. Manet'nin bu alıntıları yapmasının nedeni de resim üzerinde kendi sanatsal ilgilerini öne çıkararak hakimiyet kurmak istemesidir. Ayrıca bu resimler dekoratif birer unsur olarak tabloda yer almışlardır. Alıntılanan resimler sırayla incelendiğinde içlerinden birinin Manet'nin 1863 yılında yapmış olduğu 'Olympia' isimli eseri olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçı kendi resmini yenidenresmederek öz-alıntı yapmıştır. 'Olympia', boyut ve renk gibi biçime dair değişiklikler yapılarak Zola'nın Portresine eklenmiştir.



Resim 24.: Edouard Manet, 'Le Portrait De Zola', t.ü.y.b., 146.5x 114 cm 1868

Manet'nin Olympia'sı yapıldığı dönemde büyük eleştirilere maruz kalmıştır. Bunun sebebi ise; klasik dönemde yapılan resimlerdeki çıplak figür tasvirlerinin aksine Olympia, sıradan bir karakter olarak resimde yer almaktadır. Alegorik bir figürü temsil etmediği için çıplak olması izleyici tarafından yadırganmıştır. Resimdeki bir diğer figür ise siyahi kadın hizmetçidir. Giyinik şekilde resmedilen bu figür elinde Olympia'ya gelen çiçekleri tutmaktadır. Çiçekler, kadın cinselliğinin bir sembolüdür ve resimde Olympia'nın fahişe olduğu belirten bir detay olarak yer almaktadır. Fakat Manet'nin

amacı bu resimde günlük yaşam ile sanat arasında bağ kurarak onu izleyiciye sunmaktır. Resmin sağ köşesinde yatağın üzerinde siyah bir kedi görülmektedir. Bu siyah kedi de cinselliğe gönderme yapmakta yardımcı olmaktadır. Batıl inancın bir sembolüdür.

“19.yüzyıl sanatında nü resimleri, klasik bir su perisi ya da tanrıçayı ele aldığı sürece oldukça değerli sayılırlardı.Olympia’daki nü, Victorine Meurent (1844-1927), Manet’nin modeli ve arkadaşı olan bir fahişeydi.Saçındaki pembe orkidesi, mücevherleri ve terlikleriyle modern bir ortamda tasvir edilen bu figür resmindeki tüm nesneler dikkati kadının çıplaklığına ve fahişeliğine yönlendiriyordu. Teki olmayan terlik, masumiyetin kaybını simgeliyordu ve orkide, geleneksel bir cinsellik sembolüydü.” (Farthing, 2014, s. 306)

Bir diğer resim Velazquez’in Los Borrachos (Bacchus’un Zaferi) udur. Manet’nin bu resimden alıntı yapmasının sebebi Velazquez’e duymuş olduğu hayranlıktır. Los Borrachos’u siyah beyaz olarak gravür şeklinde resmetmiştir.Yapıtı dönüştürerek Zola’nın portresine anlam bakımından zenginlik katmıştır. Buradan anlaşılacağı üzere Manet farklı teknikleri kullanmayı ve bir araya getirmeyi sevmektedir. Fotoğrafın kullanılmaya başlandığı dönemde çoğu sanatçının aksine fotoğraftan yararlanarak eserlerini üretmiştir.

Manet’nin çağdaşı olan Utagava Kuniaki II ‘ya ait Sumô Wrestler Ônaruto Nadaemon of Awa Province (Ashû Ônaruto Nadaemon) (Sumo Güreşçisi) isimli eser diğer iki resmin yanında bulunmaktadır. Sanatçı tıpkı diğer beslendiği kaynaklarda olduğu gibi bu resmi alıntılarken de üzerinde ışık ve renk aracılığı ile değişiklik yapma yoluna gitmiştir. Böylece ana resmin atmosferi içerisinde bütünlük sağlamıştır. Japon sanatından etkilenererek Kuniaki’nin çizgisini kendi resmine aktarmıştır.

Manet’nin eserinde başka eserlere yer vermesinin sebeplerinden bir diğeri ise, alıntılanan resimlerle veya sanatçılarla olan bağlantısını vurgulamaktır. Bu durumdan yola çıkarak dönemler arası gerçekleşen bir kültürel aktarım söz konusudur.Ayrıca Manet’nin kullandığı alıntılarının hepsi, kendi içlerinde ayrı bir anlama sahip iken resmin genelinde kullanılış amaçlarına uygun olarak değişim geçirmektedirler.



Resim 25: Utagawa Kuniaki II' Sumô Wrestler Ônaruto Nadaemon of Awa Province (Ashû Ônaruto Nadaemon)' ,
tahta baskı 37.5 x 25.6, 1857



Resim 26: Diego Velazquez, 'Los Borrachos' t.ü.y.b.165 x 225 cm ,1628 - 1629.



Resim 27: Edouard Manet, 'Olympia' t.ü.y.b., 130.5 x 190 cm, 1863

Le Portrait De Zola'da yer alan alıntılanmış resimler arasından Manet'nin Olympia isimli eseri, Tiziano'nun Urbino Venüs (Urbino Venüsü) isimli resminden ilham alınarak yapılmıştır. Bu açıdan bakıldığında sanat tarihinde resimler arasında çok derinlere inen bağlantıların bulunduğu görülmektedir.

1538 yılında Yüksek Rönesans döneminde yapılan 'Urbino Venüs', Manet'nin resminde farklı bir zamanda ve farklı bir bağlamda 'Olympia' olarak yeniden karşımıza çıkar. Manet, Tiziano'nun resmindeki figürün kompozisyon içerisindeki konumunu kendi resminde de aynı şekilde uygulamıştır. Tiziano'nun resmindeki figürün, saray odasında çıplak bir halde tanrıça edasıyla uzanarak verdiği poz sebebiyle mitolojik bir karakter olan Venüs olduğu düşünülebilir. Ancak resimde mitolojik hikayelerde geçen Venüs tanrıçası ile ilgili hiçbir işaret yoktur. 'Olympia' ve 'Urbino Venus' resimleri arasındaki bir diğer benzerlik de figürlerin mitolojik bir karakter yerine sıradan insanlar olmalarıdır.

Urbino Venus'ünde resmedilen mekan, Venedik'te o döneme özgü dekorasyona sahip bir odadır. Öndeki kadın figürün üzerinde hiç giysi bulunmamasına rağmen küpe, yüzük ve bilezik takmıştır ve bir elinde güllerden oluşan bir demet tutmaktadır. Figürün ayaklarının ucunda da bir köpek bulunmaktadır. Köpek sadakatin simgesi olarak

resimde yer almıştır. Arka planda iki hizmetli sandıkları karıştırmaktadır. Tiziano bu tabloyu dükün eşi için sipariş etmesi üzerine yaptığı bilinmektedir. Bu sebeple Tiziano, rol model olabilecek tarzda bir kadın figürü resmetmek istemiştir.

Manet'nin 'Olympia' isimli eseri için ilham veren Tiziano, 'Urbino Venüs' resmini, Giorgione'nin Sleeping Venus (Uyuyan Venüs) isimli resminden yola çıkarak yaptığı bilinmektedir .



Resim 28:Tiziano, 'Urbino Venüs',t.ü.y.b,117 x 69 cm, 1538

Giorgione'nin Sleeping Venus'ü tamamen mitolojik bir konuya bağlı olup türünün ilk örneğidir. Bir tanrıça figürü olarak doğa ile birlikte tasvir edilmesi onun tanrısal özelliğine vurgu yapmaktadır. Bir elini başının arkasına koymuş diğer elini ise cinsel organını kapatmak için yandan uzatmıştır. Figürün pozunu, Venüs karakteri ile bağdaştırılan bir duruş olmuştur ve daha sonra yapılan 'Urbino Venüs' ve 'Olympia' gibi resimlerde yeniden farklı anlamlarda kullanılmıştır.



Resim 29: Giorgione, “Sleeping Venus”, 108,5x 175 cm, t.ü.y.b., 1509

İzlenimci ressam Manet örneğinde görüldüğü üzere Modern sanatçılar, birbirlerinden veya geçmiş dönem sanatçılarından etkilenerek kendi üslup özellikleri ile alıntı yaptıkları unsurları birleştirmektedirler.

Modern sanat içerisinde eserlerinde resimlerarası uygulamalara yer veren önemli isimlerden Post İzlenimci Vincent Van Gogh, Japon estamplarından çok etkilenmiş ve çalışmalarında sıklıkla kullanmıştır. Özellikle 1886 yılında başladığı resimlerinde Japon sanatçılardan yoğun bir şekilde esinlenmelerin olduğu söylenebilir. Kopyalama işlemi ile öğrenme yöntemini kullanan Van Gogh, Japon sanatçıların biçemlerini de taklit etmektedir. Kendine özgü oluşturmuş olduğu plastik değerler ile birlikte başka sanatçıların eserlerini yeniden yorumlama yoluyla ele almaktadır. Örnek olarak, Paris Illustre dergisinin kapağında yer alan Keisai Eisen’e ait Courtesan (Fahişe) isimli Japon estampını, Pere Tanguy resminde alıntı yöntemiyle yeniden kullanıma geçirmiştir. Van Gogh’un boyayı yoğun kullanarak resim yüzeyinde katmanlar oluşturması , en belirgin üslup özelliklerinden birisidir . Keisai Eisen’e ait eser üzerinde, kendi boyama tarzına bağlı kalarak biçime dair ufak değişiklikler yapan sanatçı yeni bir eser üretmiştir. Van Gogh’un resminde, alıntılanan figürün formel nitelikleri aynı kalırken boyama biçimindeki farklılık ve resmin arka planına yapılan eklemeler, japon estampını farklı bir bağlama taşımıştır.

Van Gogh, farklı boyama tarzı sayesinde alıntılacağı eseri dönüştürerek kendine mal etmektedir. Eisen'in farklı bir amaç için yaptığı Courtesan isimli estamptı, Van Gogh'un resminde yenedencanlanarak onun resmine hizmet etmektedir.

Alıntılanan yapıt, eserin genelinde ayrışıklığa yol açmadan, resmin bütünlüğüne aykırı durmadan yenidenresmedilmiştir. Bu alıntılama biçimi Van Gogh gibi Modern sanatçıların kullandığı bir yöntemdir. Bu sebeple Van Gogh alıntı konusuyla ilgili olarak Modernizm ve Postmodernizm arasındaki farkın belirgin olarak gösterilebileceği önemli sanatçılardan birisidir.



Resim 30: Vincent Van Gogh, 'Pere Tanguy' t.ü.y.b., 92x 75 cm, 1887



Resim 31: Vincent Van Gogh, 'Courtesan (After Eisen)'
t.ü.y.b., 100.7x60.7 cm, 1887



Resim 32: Keisai Eisen 'Courtesan' (Paris Illustre dergisi kapağı), 73.7x 24.3 cm, 1830

Van Gogh örneğinde olduğu gibi başka sanatçılardan sıklıkla referans alarak eserlerinde resimlerarası alışverişe yer veren sanatçılardan Chaim Soutine ve Francis Bacon ise temellük ettikleri yapıtları anlam bakımından önemli ölçüde dönüştürürler. İki sanatçı da imgelem gücünün yanı sıra kendi duygularını daha iyi ifade edebilmek adına başka sanatçılara göndermede bulunmaktadır.

Francis Bacon ve Chaim Soutine, sanat tarihinde bir çok ressamı ilham kaynağı olan, Rembrandt van Rijn'in 1655 yılında resmettiği The Flayed Ox (Asılı Sığır) eserini farklı bağlamlarda yeniden üretmişlerdir.

'' Rembrandt'ın imgesinde gözümüze ilk çarpan şey, yenice kesilmiş hayvanın bir çarmıh kurbanıyla olan rahatsız edici benzerliğidir: 'Kutsal kitaptaki simge ya da tiplere düşülen Patristik şerhlerde, dananın öldürülmesi genellikle İsa'nın kendisini kurban vermesiyle ilişkilendiriliyordu. '' (LEPPERT, 2009, s. 132)

Rembrandt'ın 'The Flayed Ox' isimli resminde kendisinden önceki sanatçıların sıklıkla işlediği bir konuyu ele almasına karşın, farklı sembolik anlamlar mevcuttur. Işığın bir huzme şeklinde resmin ortasında yoğunlaşması ve kompozisyonun

karmaşadan uzak, basit öğelerden oluşturulması, resmin ortasında asılı halde bulunan sığırın cansız bedenini ön plana çıkartmıştır. Sığır, haç şeklinde bir tahtaya gerilmiş iki ayağından asılı durmaktadır. Bu görüntünün izleyiciye yeme hazzı vermekten çok bu durumu sorgulatan bir havası vardır.

Chaim Soutine, Rembrandt'ın *The Flayed Ox* isimli eserinden etkilenerek 1920'li yıllarda bir düzinelik seriden oluşan et resimleri yapmıştır. Ancak Soutine'in et resmetme arzusu, midesiyle ilgili yaşadığı rahatsızlığın et yemesini engellemesi ve geçmişte yoksulluk çekmesi gibi başka sebeplere dayanmaktadır. Ayrıca resmine başlamadan önce iki gün oruç tuttuğu bilinmektedir. Büyük bir açlıkla karşısında hiçbir zaman tadına dahi bakamayacağı bir şeyi resmederken onunla hemhal olmuştur. Bu durum, onun çalışmalarını dışavurumcu bir tarzda yapmasına da açıklık getirmiştir. Sanatçı, renkleri canlı kullanmıştır ve hızlı fırça darbeleri ile açlık hissinin onda yarattığı hırçın etkiyi tuvale yansıtmıştır.

Richard Leppert Soutine'nin bu resminde şu şekilde bahsetmiştir;

“Resmettiği konudan uzak durmayı seçen Rembrandt'ın aksine Soutine neredeyse hayvanın içine giriyor; görünüşe bakılırsa, sanki öküzün kanını tuvale akıtabilecek kadar, hayvana fırçalarıyla dokunabidecek kadar yakın bir mesafede duruyor. Gerçekten de Soutine, hayvanın yenice kesilmişlik görüntüsü bozulmasın diye ceset kurudukça üzerine serpiştirmek için kesimhaneden kovalarla taze kan getiriyordu. Ayrıca etrafındaki sinekleri kovması için de ücretli birini görevlendiriyordu. Soutine'in etle olan fiziksel teması derin ve kapsamlıydı; ve sadece biri dışında bütün duyularını tatmin ediyordu. İstisna olan duyu normalde en başta tatmin edilmesi gerekiyordu: Etten tadamıyordu. Canlı varlıkların acı çekme potansiyelini ve şiddeti sergilemek dışında öküz ölüsünün Soutine için hiçbir anlamı yoktur. Onunki, Batı tarihinde üretilen çoğu yiyecek resminde olduğu gibi tüketim iştahını açacak resim değildir.” (LEPPERT, 2009, s. 136)

Francis Bacon ise, resmini yaparken hem Rembrandt ve Soutine'in öküz resminden yararlanmış hem de Velazquez'in 1650 yılında yaptığı 'Papa Innocentius X (Masum Papa X)'den alıntı yapmıştır. Üç farklı resmi birleştirerek dönemler ve sanatçılar arasında köprü kurmuş ve alıntıladığı resimleri kendine has anlatım biçimi ile temellük etmiştir. Etkilendiği sanatçılardan Velazquez, dini bir lider olan Papa'nın ciddi

tavrını çok net bir şekilde resminde yansıtmıştır. Bacon ise tam tersine, delirmiş gibi bağırان, akıl hastası ,acımasız,zalim, insandışı bir varlık gibi tasvir ettiğı papa portresinde duygu unsurlarını ortaya çıkarmayı hedeflemiştir.

Bacon'ın Velazquez'den alıntılادیğı Papa portresini, Figure with Meat (Sığırın Böğürleriyle Çevrelenen Baş) ve 'Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X' (Velazquez'in Masum Papa X 'in Portresi'nden sonra Çalışma) isimli iki resminde de kullanmıştır. Papa figürünü ciddiyyetden uzak, acı ve dehşet içerisinde resmetmiştir. Bacon'ın portreleri genellikle acı gibi duyguları ön plana çıkartarak izleyicinin belleğinde hoş olmayan izler bırakmaktadır. Papa gibi dini bir liderin geçmişte yapılmış portreleriyle karşılaştırıldığında rahatsız edici bir atmosfere sahiptir. Bacon, portresi yapılan kişinin iç dünyasının ve duygularının olduğı gibi tuvale yansıtılması gerektiğı görüşündedir. Sanatçının 1954 yılında yaptığı Rembrandt ve Soutine'in öküz resimlerine göndermeler bulunan 'Figure with Meat' resminde yer verilen alıntı unsuru, papanın karanlık ve ürkütücü tasvirini desteklemektedir. Bacon'ın alıntılادیğı cansız sığır gövdesi, ölüm temasına çağrışında bulunmaktadır. Deleuze'e göre Bacon, resimlerinde 'kuvvet'i göstermeye çalışmaktadır. Deforme olmuş bedenler bu kuvvetin sebep olduğı bir dönüşüm yaşamışlardır.

"Resimdeki figür hücre hapsinde bulunuyor.Toplumsal olan ne varsa hepsi silinmiş. Modernitenin görsel tarihindeki birçok yiyecek temsiliinde olduğı gibi bu imge de yemeye ve dolayısıyla da hayata dair değil, her şey üzerindeki ve özellikle de bizzat insan hayatı üzerindeki insan iktidarının belirleyici gücü olan öldürmeye- ve benliğin yıkımına- dairdir." (LEPPERT, 2009, s. 139-140)



Resim 33: Rembrandt Harmensz, van Rijn, 'The Flayed Ox'
panel üzerine yağlıboya, 94x69 cm, 1655



Resim 34: Chaim Soutine, 'Carcass of Beef'
t.ü.y.b., 201.9x 114 cm , 1925



Resim 35: Francis Bacon, 'Figure with Meat' , t.ü.y.b.
129.9x 122 cm, 1954



Resim 36: Francis Bacon, 'Study after Velazquez's
Portrait of Pope Innocent X', t.ü.y.b., 1953



Resim 37: Diego Velazquez, 'Papa İnnocentius X', t.ü.y.b., 140x 120 cm, 1650

Resimlerarasılık uygulamalarından en fazla faydalanan sanatçılardan Picasso, figürün veya nesnenin eş zamanlı olarak farklı açılarından elde ettiği görüntüleri eserlerinde birleştirmiştir. Picasso'nun Guernica isimli anıt resmini yaparken Vatikan Müzesi'nde gördüğü bir halı resminden esinlendiği; iki resim arasında karşılaştırmalar yapıldığı zaman çok net anlaşılmaktadır. Slaughter of the Innocents (Masumların Katliamı) isimli bu halı resmi, 16. Yy'da yapılmış bir eserdir. Vatikan Müzesinde sergilenen bir çok halı resmi gibi, bu resim de İncil'de yer alan bir hikayeye dayanmaktadır. "İncilden bir sahne var karşımızda. Bir kurtarıcının geleceğini duyan kral iki yaşından küçük olan bütün erkek çocuklarının öldürülmesini emreder. Masum insanlar ve onların karşısındaki kaba kuvvet." (SOMAY, 2002, s. 224)

İki resmi karşılaştırdığımızda figürler arasında benzerlikler olduğu farkedilmektedir. Bu gözlemden hareketle Picasso'nun bu halı resminin kompozisyonunu kopya ettiği söylenebilir. Çocuklarını kucaklayarak kaçmaya çalışan, dehşet halindeki yüz ifadeleriyle kadın figürleri, Picasso'nun resminde aynı şekilde yer almaktadır. Aynı zamanda iki eserde konu bütünlüğü de sağlanmaktadır. 'Slaughter of the Innocents' resmi adından da anlaşılacağı üzere masum insanlara karşı düzenlenen bir saldırıyı konu edinmiştir. Picasso da kendi resminde masum insanların görmüş olduğu zulümden bahsetmektedir. 'Guernica' resminde İspanya iç savaşında Guernica isimli bir kasabada meydana gelen katliamdan etkilenmiş ve bu eseri yapmaya

başlamıştır. Guernica'daki figürlerin her biri sembolik anlamlar taşımaktadır. Özellikle Picasso'nun resminde boğa ve at figürü dikkat çekmektedir. "Mitolojiye yakınlık duyan Picasso bu resmin sembolik bir resim olduğunu ve burada boğanın kaba kuvveti, atın ise İspanyol halkını temsil ettiğini kendisi söylüyor." (SOMAY, 2002, s. 223) Ayrıca halı resminin aksine Picasso'nun resminde hakim olan siyah ve beyaz renkler, yaşanan dramı izleyiciye çok daha iyi aktarabilmesine katkıda bulunmaktadır. Ele alınan konu aslında tüm dünyanın muzdarip olduğu bir konudur. Picasso, kendi döneminden ve yaşadığı yerin kültüründen her zaman beslenen bir sanatçı olmuştur. Guernicada da bu izleri görmek mümkündür. Guernica hem konusu itibarıyla hem de eski bir eserden alıntılara yer verildiği için evrensellik kazanmıştır.



Resim 38: Pablo Picasso, 'Guernica' t.ü.y.b., 349 x 777cm, 1937



Resim 39: Pieter Coecke van Aelst Atölyesi, 'Slaughter of the Innocents', duvar halısı, 574x365 cm 16.yy

Başka bir eserden alıntılar ile oluşturulan Guernica, aynı zamanda başka sanatçılara da esin kaynağı olmuştur. Resimlerde çok sık alıntıya yer veren bir sanatçı grubu olan Equipo Cronica, Guernica'yı yeniden resmetmiştir. Yeniden ürettikleri Guernica resminin üzerine El Guerrero Del Antifaz isimli bir çizgi karakter eklenmiştir. Guernica ile bu figür arasındaki ayrışıklık hemen göze çarpmaktadır. Bu şekilde yapılan aktarımda alıntılanan karakter izleyici tarafından tanınır ve kaynağını gizlemez. Resmin genelinde yaratılan uyumsuzluk postmodern yapıtlarda sıklıkla rastlanılan bir özelliktir.



Resim 40: Equipo Cronica, 'El Intruso', t.ü.a.b., 1969

Ayrışık alıntı katmanlarının açık bir biçimde veren sanatçılardan Gerçeküstücü Rene Magritte'nin genel olarak eserleri incelendiğinde sıradan, günlük yaşamda kullanılan nesneleri resmettiği gözlemlenmektedir. Fakat bu sıradan nesneler onun resimlerinde farklı konumlarda ,görmeye alışık olmadığımız biçimlerde tasvir edilmektedir. Bu sebeple Magritte'nin eserlerinde yer alan görsel imgeler gerçeklik duygusundan uzaklaşmıştır. Aklın ve mantığın hakim olduğu dünyayı üst-gerçekliğe dayanarak dönüştürmek amacındadır. Onun resimlerinde, farklı eserlerden parçaların eklenmesiyle elde edilen , birbirleriyle uyumsuz figür ve nesne katmanları, bilinçdışına yönelik imgelerin etkili biçimde yansıtılmasını kolaylaştırmıştır.

Magritte'nin eserlerinde yaptığı alıntılamalara örnek olarak, Jacques-Louis David 'in le Portrait de Madame Recamier (Madame Recamier'in Portresi) isimli tablosundan yola çıkarak yaptığı Perspective: Madame Récamier by David (Perspektif:

David'den Madame Récamier) isimli resmi verilebilir. David'in eserinde yer alan kadın figürü; Madame Recamier, döneminin sosyetik ünlülerinden birisidir. Fakat David tarafından yapılmış resimde figürün bu yönünü yansıtan bir işarete rastlanmamaktadır. Figür, sade bir kıyafet giymiş ve divana uzanarak poz vermiştir.

Genellikle eserlerinde gerçekliğe aykırı olarak bir araya gelmiş imgelere yer veren Magritte, Perspective: Madame Récamier by David resminde de alıntılacağı figürü mantığa ters gelecek biçimde bir tabut olarak dönüştürmüştür. Figür yerine ölümle ilişkilendirilebilecek bu nesneyi kullanarak alışılmışın dışında bir bağlam oluşturur. Böylece eserinde düşsel bir mekan oluşturarak gizem kavramını işlemiştir.



Resim 41: Jacques-Louis David 'Le Portrait de Madame Recamier' t.ü.y.b.,174 x 244 cm ,1800



Resim 42: Rene Magritte , 'Perspective: : Madame Récamier by David', t.ü.y.b., 60.5 x 80.5 cm, 1951

1.3.2.Postmodern Dönem Sanatında Yenidenresmetmek

Modern sanatçıların yaptıkları alışveriş örneklerinin ardından Pop sanat ile birlikte Postmodern dönem sanatçıların yapıt örneklerine giriş yapılacaktır.

Postmodern sanatçılar, farklı bir çok resimsel dili bir araya getirerek hem biçim hem de içerik bakımından çok katmanlı eserler ortaya koymaktadır. Alıntılardıkları resimleri plastik düzeyde yeniden üreterek parçalı bir yapı oluşturmaktadırlar. Postmodern resimlerin içeriği genellikle güncel öğelerin geçmiş ile birleşiminden oluşmaktadır. Postmodern dönem eserler, kolaj tekniğine benzer biçimde çeşitli parçaların birleştirilmesiyle eklektik ve ayrışık bir yapıya bürünebilirler. Başka bir eserden alınan göndergeler, resmin bütünlüğünü bozmadan birbirinden ayrı unsurlar olarak yenidenresmedilmektedir.

Pop sanat ile beraber postmodernizmin etkisi sanat çevresinde hissedilmeye başlanmıştır. Pop sanatın temsilcilerinden Roy Lichtenstein, çizgi roman imajlarını, tüketim ürünlerini, sıradan nesneleri, dergi ya da gazete resimlerini yeniden üretmektedir.

Bir pop sanatçısı olarak başka sanatçıların eserlerini yenidenüretmiş ve bir çeşit sorgulama sürecine girmiştir. Genel olarak Lichtenstein, alıntılardığı eserleri kendi tarzında yenidenresmetmekte ve yapıtların biçemlerine bağlı kalmaktadır

Picasso'nun Dora Maar au Chat (Kedi ile birlikte Dora Maar) isimli resminden etkilenecek Woman with Flowered Hat (Çiçekli Şapkalı Kadın) resmini yapmıştır. Picasso'nun kübist tarzda yaptığı eserinin biçim bozmaya yönelik yöntemini kendi eserinde de uygulamıştır. Resim, ilk olarak izleyiciyi doğrudan Picasso'ya yönlendirir ve ardından küçük ayrıntılar sayesinde Lichtenstein'e geri dönüş sağlanır. Bu ayrıntılar, boyama biçimi, kullandığı renkler gibi farklılıklardan oluşmaktadır. Roy Lichtenstein alıntılardığı eserleri çizgi roman havasında değiştirmektedir.



Resim 43: Pablo Picasso, 'Dora Maar au Chat', t.ü.y.b.,
128.3x 95.3 cm, 1941



Resim 44: Roy Lichtenstein, 'Woman with
Flowered Hat', t.ü.y.b., 127.3 x 102.2 cm, 1963

Önemli Pop sanatçılardan Andy Warhol'un, yeniden ürettiği Leonardo Da Vinci'ye ait The Last Supper (Son Akşam Yemeği) isimli duvar resmi, Hz.İsa'nın çarmıha gerilmeden önce havarileri ile birlikte yedikleri son yemeği göstermektedir. Andy Warhol, 1986 yılında bu yapıttan yola çıkarak 'The Last Supper' isimli tablo dizisini yapmaya başlamıştır. Kendi ülkesinde bilinen markaların amblemlerini kullanarak kutsal sayılan figür ve nesnelerin bulunduğu resmin sıradanlaşmasını sağlamıştır.

“Tıpkı, seri halinde yaptığı çorba kutusu ya da dolar banknotları gibi, bir dizi Son Yemekler'in ortaya çıktığı versiyonlar yaptı. Marilyn'i yahut Elvis'i çiftlediği gibi, İsa'yı da çiftledi. Tekrarlama bir önem işaretiydi. Resmi, Kutsal Ruh'u simgelemek için Dove sabunu ya da bilgelik amblemi yerine, herkesin bildiği patates cipsi paketindeki Bilge baykuş gibi çağdaş ürünlerin logolarıyla doldurdu.” (C.Danto, 2018)



Resim 45: Leonardo da Vinci, 'The Last Supper' Alçı Sıva Üzerine Tempera, 4,6 m x 8,8 m, 1495–1498



Resim 46: Andy Warhol, 'The Last Supper', tuval üzerinde sentetik polimer boya, 302.9 x 668.7 cm, 1986

Eserlerinde resimlerarası alışverişlere yer veren Pop sanatçı Peter Blake ise, 1981-83 yıllarında yapmış olduğu 'Have a Nice Day, Mr Hockney' (İyi Günler Bay Hockney) isimli resminde Realizm akımının öncülerinden Gustave Courbet'nin en çok bilinen eseri Bonjour Monsieur Courbet (Merhaba Bay Courbet) isimli tablosundan alıntılara yer vermiştir.

Courbet'nin 1854 yılında yapmış olduğu resmi, günlük yaşamdan sıradan bir sahneyi göstermektedir. Akademik sanatın öğretilerine karşı gelen sanatçı, kendisini sırtında taşıdığı şövalesi, boyaları, paleti ile figürlerden birisi olarak resmetmiştir.

Blake, Courbet'nin eserinden yararlanarak resminde kendi yaşadığı döneme ait bir kent imgesi yaratmış ve o zamana ait olan figürler eklemiştir. Kaykay ve paten süren insanlar ,doğa manzarası yerine beton binalar Courbet'nin resminin güncellenmiş bir versiyonunu sunmaktadır. Tıpkı Courbet gibi resminde kendisini resmeden Blake, David Hocney ve Howard Hodgkin'i yolda karşılaştığı diğer insanlar olarak eklemiştir. Courbet'nin resmi Blake'in yaşadığı zamana ve mekana özgü imgelerle donatılmış bir şekilde yenidenresmedilmiştir. İki resmin ortak yanı ise günlük yaşamdan bir kesit sunmalarıdır.



Resim 47: Gustave Courbet, ' Bonjour Monsieur Courbet' ,t.ü.y.b. 132 x 150,5 cm, 1854



Resim 48: Peter Blake, ' Have a Nice Day, Mr Hockney',t.ü.y.b. , 99,2 x 124,4 cm,1981-3

Resimlerarasılık uygulamalarına başvuran günümüz sanatçılarından Jenness Cortez, Vermeer Master of Light (Işığın Ustası Vermeer) isimli natürmort eserinde Johannes Vermeer'in Girl with a Red Hat (Kırmızı Şapkalı Kız), Girl with a Pearl Earring (İnci Küpeli Kız) ve The Art of Painting (Resim Sanatı) resimlerini alıntılamıştır. Fotogerçekçi tarzda çalıştığı eserini Vermeer'in resim tekniği ile birleştirerek oluşturmuştur. Sanatçı, kurguladığı kompozisyon içerisinde günlük yaşamdan bir kare sunarak Vermeer'in eserleri ile bağlantı kurmaktadır.

Resimde yer verilen alıntılar, Vermeer'in resmettiği orijinal haline sadık kalınarak yenidenresmedilmiştir. Bu sebeple resmin bütününde ayrışık unsurlar olarak yer almakatadırlar. Modern dönem sanatçılarının temellük etme yöntemlerinden farklı olarak Cortez, alıntılacağı eserleri kendi anlatım dilinde dönüştürmeden resmetmiş ve kaynağını açık etmiştir. Vermeer'in yapıtları üzerinde değişiklik yapılmadan eklenmesi aynı zamanda kolaj etkisi yarattığı söylenebilir. Bununla birlikte natürmortta 'Vermeer' yazılı kitapların da bulunması usta sanatçıya direkt olarak göndermede bulunulmasını sağlamıştır.



Resim 49: Jenness Cortez, 'Vermeer Master of Light' maun ağacından panel üzerine yağlıboya,

76.2x 50.8cm, 2009



Resim 50: Johannes Vermeer, 'The Art of Painting', t.ü.y.b., 120 x 100 cm, 1665-67



Resim 51: Johannes Vermeer 'Girl with a Red Hat'
panel üzerine yağlı boya., 22.8 x 18 cm, 1665-1666



Resim 52: Johannes Vermeer, 'Girl with a Pearl
Earring' t.ü.y.b., 44.5x 39 cm, 1665

2.BÖLÜM

POSTMODERN BİR İFADE ŞEKLİ OLARAK YENİ DİŞAVURUMCU TAVIR

2.BÖLÜM

POSTMODERN BİR İFADE ŞEKLİ OLARAK YENİ DİŞAVURUMCU TAVIR

2.1. Dışavurumculuğu Oluşturan Kavramsal Temeller

Bir önceki bölümde bahsedildiği üzere Postmodern süreçte sanat alanında bir çok gelişme yaşanmıştır. Bu gelişmelerden birisi Kavramsal sanat sebebiyle artık sanatçıların ihtiyaçlarına cevap veremediği düşünülen resim sanatının Postmodern dönemde, Yeni Dışavurumculuk akımı sayesinde tekrar canlanmasıdır. Alman Dışavurumculuğu ve Soyut Dışavurumculuk etkisi altında kalarak bu akımların bazı özelliklerini bünyesinde barındırmakta ve ‘Yeni’ ön eki ile bu durumu nitelemektedir. Bu sebeple Yeni Dışavurumcu resmin oluşum sürecini daha iyi anlayabilmek adına öncelikle Dışavurumculuğun dayandığı kavramsal temellerden bahsetmek gerekmektedir.

Dışavurumculuk , Avrupa’da 1. Dünya Savaşının toplumda yarattığı travmalar ve sanayileşmenin getirdiği olumsuz değişimlere yönelik sanatçılardan gelen bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Dışavurumcu sanatçılar ‘güzel olan’ yerine ‘çirkini’ ön plana çıkarmış ve geleneksel olan yöntemlerden uzaklaşmışlardır. İç dünyalarına dönerek savaşın neden olduğu korkunç atmosferin onlarda yarattığı karamsar ruh halini resimlerine yansıtmışlardır.

Ayrıca Endüstrileşme bireyde içsel bir yabancılaşmaya neden olmuştur. 20 yüzyıl içerisinde bilim ve teknolojinin gelişimi ve sonuçları toplum yararına olacak şeyler yaratmasının yanı sıra üretim ve tüketim sistemin değişmesi insanın benliğinden uzaklaşmasına neden olmuştur. Böyle bir ortamda bunalan toplum her alanda bir yenilik arayışına geçmiştir.

Dışavurumcu sanatçıların ortak noktası, her birinin kendi bireysel anlatım tarzını korumasıdır. Sanatçılar dış gerçekliğin görünümünü direkt resmetmekten ziyade onu kendi algılayış biçimlerine bağlı kalarak resmetmişlerdir. Eserlerinde deformasyona yer veren sanatçılar biçimleri bozup parçalayarak brutal (kaba) ifade üzerinde yoğunlaşmışlardır. Aynı zamanda fovist renkler tercih ederek boyayı tüpten çıktığı gibi saf bir halde kullanmışlardır. Dışavurumcu sanatın gelişiminde büyük bir rolü olan

Fovizmin sanatçılarından Henri Matisse, figürün formunu kullandığı renkler aracılığı ile oluşturmuş ve figür gerçek hayattaki görünümünden ayrı bir şekilde tuvale yansımıştır.

Fransa’da kurulan Fovizm grubunun dışında Dışavurumculuk farklı ülkelerde farklı sanatçı grupları tarafından temsil edilmektedir; Almanya’da Ernst Ludwig Kirchner, Otto Müller, Fritz Bleyl, Erich Heckel, Emile Nolde Max Pechstein Karl Schmidt-Rotluff gibi sanatçıların oluşturdukları Die Brücke ve Wassily Kandisky, Franz Marc’ın bulunduğu Der Blaue Reiter grupları, İsviçre’de ise Paul Klee .



Resim 53 :Henri Matisse, 'Portrait of Madame Matisse. The Green Line' t.ü.y.b.,40,5 x 32,5 cm,1905



Resim 54 : Andre Derain' Charing Cross Bridge't.ü.y.b. 82 x 101 cm, 1906



Resim 55: Ernst Ludwig Kirchner
' Asker olarak Otoportre' t.ü.y.b., 69 x 61 cm, 1915



Resim 56: Wassily Kandinsky 'Cossacks', t.ü.y.b.,
94,6 x 130,2 cm, 1910-11



Resim 57: Paul Klee, 'Seaside Resort in the South of France', kağıt üzerine grafit kalem, kömür ve suluboya,
32,7 x 48,8 cm, 1927

1. Dünya Savaşı'nın ardından Almanya'da Nazilerin iktidara geçmesi ile her alanda çeşitli düzenlemeler yapılmış ve ırkçı yaklaşımları bir çok kısıtlamayı beraberinde getirmiştir.

“Nazilerin, kültüralist toplumsal inşasında, özgür ve özgün yaratıcılık değil, bağımlı, ideolojik din, ahlak ve tarih içerikli konular resmedilmeliydi. Dinsel ve ırki yaklaşımların belirleyici olduğu bu muhafazakâr zaman diliminde, sanatta yeniden geleneksel klasik çizginin belirleyiciliği, başat sanatsal anlayış haline getirilmişti.” (Baysal, 2014, s. 24)

Dönemin Almanya'sında kültür ve sanat politikası olarak dışavurumcu sanat anlayışının aksine geleneksel sanat anlayışı benimsetilmeye çalışılmış ve bunun dışındakiler yapımı yasaklanmıştır. Avangard sanatın yasaklanması ve onun yerine Nazi iktidarının isteği olan ısmarlama işler üretilmesine izin verilmiştir. Nazi iktidarı, özellikle toplum üzerindeki hakimiyetinin kültür ve sanatın desteği ile onaylanmasını amaçlamıştır. Böyle bir ortamda daha fazla üretemeyen sanatçılar çareyi kaçmakta bulmuş ve Almanya'dan Amerika'ya göç etmişlerdir. Sanatçılar, Nazilerin baskısı ile geleneksel resme yönlendirilmelerine karşı tepkili oldukları için figür resminden uzaklaşmışlardır. Bir anda yoğun bir sanatçı göçü yaşayan Amerika, ekonomisinin düzelmesinin de etkisiyle bir anda sanat merkezi haline dönüşmüştür. Böylelikle sanatın merkezi Paris'ten New York'a geçerek konum değiştirmiştir. Soyut Dışavurumculuk, 1948 yılında New York'ta doğmuş ve ilk defa Avrupa dışında bir yer sanatın merkezi haline gelmiştir.

Soyut Dışavurumcular, serbest fırça hareketleri ile lekesel kompozisyonlar oluştururlar. Soyut Dışavurumcu eserlerde resim yapmanın kendisi konu haline gelmiştir. Soyut Dışavurumcuların genellikle çağrışımlardan faydalanmış olmaları Sürrealizme de yakınlık duyduklarını göstermektedir. Akımın adından anlaşılanın aksine soyut anlatım tarzının baskın olduğu işler ile birlikte Willem de Kooning gibi bazı sanatçılar figürün ağırlıkta olduğu çalışmalar da yapmışlardır. Akım sanatçılarının her birinin kendine has bir üslubu vardır. Genel kabul gören bir tarz oluşturma peşinde olmamışlardır.

Soyut Dışavurumculuk kendi içinde Action Painting(Eylem resmi)ve Color Field Painting (Boyasal alan resmi) olarak iki kola ayrılmıştır. Eylem resminde adından da anlaşılacağı üzere resim harekete dayalı şekilde oluşturulmaktadır. Boyasal alan

resminde ise kompozisyonun bütünlüğü yüzeyin düz bir renge boyanması ile sağlanır. Farklı şekillerde de olsa iki grubun resmin kompozisyonunda bütünlüğü sağlamak önemlidir. Eylem Resminin önde gelen sanatçıları Arshile Gorky, Jackson Pollock, Franz Kline ,Mark Tobey, Willem De Kooning, Rober Motherwell'dir. Boyasal alan resmi grubunun öncüleri ise Mark Rothko, Bernarth Newman, Ad Reinhardt ve Clyfford Still'dir.



Resim 58: Jackson Pollock, Autumn Rhythm (Number 30) ‘, tuval üzerine emaye boya, 266.7 x 525.8 cm, 1950



Resim 59: Mark Rothko ,Untitled (Rust, Blacks on Plum), t.ü.y.b., 152.4 x 144.8 cm 1962



Resim 60 : Willem De Kooning, 'Woman I' tuval üzerine yağlı ve metalik boya, 192.7 x 147.3 cm, 1950-52



Resim 61: Arshile Gorky, 'Waterfall', t.ü.y.b. 153.7 x 113cm, 1943

Soyut Dışavurumculuğun ardından 1960'larda Kavramsal temelli sanat anlayışlarının ortaya çıkması karşısında resim sanatı gücünü kaybetmiştir. Minimalizm, Kavramsal Sanat ve ardından gelen Yeryüzü Sanatı, Yoksul Sanat ve Beden Sanatı gibi akımların duygu yönünden resim sanatının sahip olduğu yoğunluğa sahip olmaması ve toplumda yaşanan değişimlerin de etkisi ile Yeni Dışavurumculuk akımının ortaya çıkması kaçınılmaz olmuştur.

2.2. Yeni Dışavurumcu Yapıt Örnekleri ve Resimlerarasılık

Yeni Dışavurumculuk, 1970 'lerde hakim olan Kavramsal sanat anlayışına, Minimalizme karşı yeniden resmi savunan bir sanat akımıdır. Sanat dünyasında yaşanan değişimlerin oluşturduğu karmaşaya karşılık olarak Almanya'da başlayıp sonrasında İtalya ve Amerika'da yayılım göstermiştir.

“Özünde 1960 – 1980 sürecine damgasını vuran kavramsal temelli yaklaşımlara bir tür tepki olarak değerlendirebileceğimiz bir anlayış vardır: Yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih...gibi bir dizi 'geri dönüş' hem modernist sanatın, hem kavramsalci eğilimlerin dışladığı birçok geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenilmesine yol açmıştır .” (Antmen, 2012, s. 263)

Resim sanatından uzaklaşılması ile birlikte sanat dünyasında duygu yönünden büyük bir açıklık oluşmuştur. Bu durum sanat dünyasının içinden çıkılamayacak bir krize doğru yol almasına sebebiyet vermiştir. Kavramsal sanat ile beraber sanatın satın alınabilen bir şey olmaktan uzaklaşması sebebiyle sanat piyasası çöküş yaşamıştır.

“Öncelikle Kavramsal Sanat türlerinin izleyiciye yaşattıkları güçlük, bıktırmaya başladı. Bu ciddi sanat tavrından sanat ortamı (galeri ve müzeler) de sonunda yıldı. Özellikle Beuys’un kimi düşüncelerinin “sanat yaşamdır” ya da “herkes sanatçıdır” gibi, yanlış algılanmasından doğan sorgusuz ve yetersiz çalışmaların çoğalması, ister istemez tuval resmine geleneksel malzemeye bir özlem yarattı. Gerçekten de, Kavramsal sanatların egemen olduğu dönemlerin sonunda:

- 1- Anlam ve İçerik yitimi,
- 2- Yenilik adına saçma’ ya (absurd) varan çeşitlilik,
- 3- Üslup (dil) ‘de tanımlanamazlık,
- 4- Yapıt eleştirisi ve değerlendirmesinde geçerli olacak kriterlerin ne olacağı, gelenek ve izleyicinin doyumu gibi bir çok sorunun ne şekilde yanıtlanacağı belirsizdi. (...)” (Sağlam, 1992, s. 56-57)

Sanat çevresindeki bu kasvetli havanın dağılması adına sanatçılar yeni yollar aramaya başlamışlardır. Böylelikle geleneksel sanat unsurlarına yeniden ihtiyaç duyulmuş ve resim sanatına yeniden yönelimler olmuştur. 1980’lerde sanatçıları tekrar ekspresif tavırda resim yapmaya sürükleyen etmenlerden bir diğeri ise dünyada meydana gelen terör olayları, ekonomik buhranlardır. Üretim ve tüketim ilişkilerinin değişmesi sonucunda kapitalizmin dünyada yarattığı karmaşa , sanat eserinin çok kolay ve hızlı bir şekilde tüketim nesnesi haline dönüşmesine sebep olmuştur. Böyle bir ortamda Yeni Dışavurumcu yaklaşım, büyük özlem duyulan resim sanatının yeniden dikkat çekmesini sağlamıştır.

Yeni Dışavurumculuk akımı, Londra’da Royal Academy’de düzenlenen ‘Resmin Yeni Ruhu’ isimli sergide ilk defa anılmıştır. 1980’li yıllarda gelişimini tamamlayan Yeni Dışavurumculuk, postmodern sanat duyarlılığına sahip, figüratif eğilimli bir akımdır. Yalnızca soyut imgeler kullanmak yerine figüratif öğeler de resme

eklenmiştir. Her tür malzeme ve tekniğin kullanımındaki özgürlük, yorum serbestliğinin oluşumuna katkı sağlamıştır. Akımın sanatçıları bireyselliğin ön planda olduğu, kendi öznel eğilimleri doğrultusunda eserler üretmişlerdir. Bireysellik ve öznellik Yeni Dışavurumcuların ortak noktasıdır. Belli bir ortak görüş çevresinde toplanmamış olan Yeni Dışavurumcuların hepsi birbirlerinden farklı olmaları ile dikkat çekerler. Sanatçılar, kullandıkları renkler, sürdükleri boyaların kalınlığı, fırçanın tuval üzerinde bıraktığı izler aracılığıyla iç dünyalarını tuvale aktarmaya çalışmışlardır. Özgün biçimlendirmeler ve boyanın yoğun kullanımı dışavurumcu anlatımın oluşumunda etkilidir. Sanatçıların duygularını yoğun bir şekilde resme aktarmaya çalışmaları sonucu resimde çeşitli biçim bozma eylemleri gerçekleştirildiği gözlemlenmiştir. Yeni Dışavurumcu eserler, sanatçının imgeleminden çıkan ama aynı zamanda dış dünyaya atıflı leke alanlarından oluşmaktadır.

Yeni Dışavurumcu sanatçılar geçmişle daima bağlantı halindedir. Postmodern dönem içerisinde yer alması sebebiyle tarihsel süreçten beslenmiş, özellikle dışavurumculuk, soyut dışavurumculuk, pop sanat, gerçeküstücülük gibi sanat akımlarının farklı yönlerinden beslenmiştir. Yeni Dışavurumcu sanatın, kendinden önceki sanat akımları ile daima bağlantı halinde olması resimlerarası alışverişlerin gerçekleşmesine zemin hazırlamıştır. Yeni Dışavurumcu sanatçılar, eserlerinde postmodern söyleme bağlı kalarak geçmiş dönem sanat akımlarının kimi özelliklerini yeniden yorumlamaktadırlar. 1980'li yıllarda sanatçılar, eserlerinde eklektizm, çoğulculuk ve temellük etme gibi anlayışlar kapsamında farklı içerik ve üslup özelliklerine yer vermektedirler.

Özetle, Yeni Dışavurumcu sanatçıların resimlerarasılık uygulamalarını benimseyerek ürettikleri eserlerde geçmişe ilişkin deneyimlerden yararlandıkları söylenebilir. Yeniden resme dönüş ile birlikte başka eserlerle ilişki kurarak kendi yapıtlarını oluşturmaya başlamışlardır. Yeni bir eser üretmek için sanat tarihinden referans alarak geçmiş eğilimler tekrar gündeme getirilmiştir. Bu sayede eserler arasında kurulan bağ, eski ve yeninin sentezlenmesi ile oluşmaktadır.

Bu sebeple Almanya, İtalya ve Amerika gibi ülkelerde resimlerarasılık kavramıyla bağlantılı olarak Yeni Dışavurumculuk akımı sanatçılarına ayrıntılı bir şekilde alt başlıklarda inceleyeceğiz

2.2.1.Alman Yeni Dışavurumculuğunda Yenidenüretim Süreci (G. Baselitz, A. Kiefer,J.Immendorf, S.Polke,G.Richter,A.r.Penck Örneğinde)

İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında yaşanan acı verici olayları, Yeni Dışavurumcu akımın ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Özellikle Almanya’da sanatçılar Nazi vahşetinin ardından suçluluk duygusu içerisinde kalmışlardır.

“ İkinci Dünya Savaşı’ndan beri Alman sanatında Alman kimliğine dair her türlü göstergenin reddine karşı özellikle tartışmalı olan çeşitli imgeleri,simgeleri ve çağrışımları harmanlayan Alman Yeni Dışavurumcuları, bir anlamda Joseph Beuys’un açtığı yolda, ama daha geleneksel bir mecra olan resim aracılığıyla, kendi geçmişleriyle hesaplaştıklarını düşündüren imgeler yaratmışlardır.” (Antmen, 2012, s. 266)

Almanya’da Georg Baselitz, Jörg Immenfdorf, Anselm Kiefer, Gerhard Richter, Sigmar Polke, A.R. Penck akımın önde gelen sanatçılarındandır.

Yeni Dışavurumcu akımın Almanya’daki temsilcilerinden Georg Baselitz, yaşadığı dönemde meydana gelen savaş ortamından tıpkı diğer Yeni Dışavurumcular gibi etkilenmiş ve bunu eserlerine yansıtmıştır. Doğu Almanya’dan Batı’ya göç etmiş ve orada sanat üzerine eğitim alarak ilk sergisini açmıştır. Baselitz'in yalın renk ve çizgilerin hakim olduğu ilk dönem eserleri 2-3 metreyi bulan boyutlarda olup ,Almanya'nın savaş sonrasında içinde bulunduğu kötü duruma göndermede bulunmaktadır.

Sanatçı adını 1963 yılında açtığı sergi sayesinde duyurmuştur. “Yerine göre mastürbasyon yapan, işeyen ya da öylece ayakta duran bu figürler belli ki Nazi Almanyası’nın çirkin yükünü taşıyan, gelecek kaygısı içindeki hırslı ve çaresiz gençleri temsil ediyordu.” (Yılmaz, 2013, s. 423) Bu sergideki çalışmaları resmi makamlar tarafından büyük tepki toplamış ve hakkında bir çok dava açılmıştır. Altmışların ortalarında resimlerinde yer alan figürler parçalamaya başlayan Baselitz, ilk baş aşağı

pozisyonunda duran figürleri 1969 yılında resmetmeye başlamıştır. Bu sayede izleyiciyi konu yerine resimdeki biçimsel öğelere yönlendirmiştir. İçindeki tepkinin bir dışavurumu sayılabilecek bu resimler, dünyadaki kaos ortamının yarattığı ruhsal çöküntüyü ifade etmektedir. Savaşa ve dünyanın son haline karşı göstermiş olduğu tepkiyi bu şekilde dile getirmiştir Figürlerin alışılmışın dışındaki duruşları resimde gergin bir havanın oluşmasına neden olmuştur. Baselitz, bu çalışmalarında daha belirgin renklere ve agresif fırça darbelerine yer vermiştir. Koyu renkler kullandığı resimlerinin yanı sıra canlı renkler kullandığı dışavurumcu tarzını belirginleştirdiği resimler de bulunmaktadır. Baselitz'in bazı eserinde konu, ön plana çıkan biçim özellikleri üzerine yoğunlaşmıştır. "1969 yılında resimlerindeki imgeleri tersyüz ederek adeta tepetaklak olmuş bir dünya çağrışımı uyandıran Baselitz'in o tarihten sonraki tüm resimleri de dikkati resmin konusundan 'dışavurumcu resimselliğine' çekmek adına bu şekilde yapılmıştır." (Antmen, 2012, s. 266)

Baselitz renk unsurunu , eserlerinde figür ve nesnelerin formlarını çağrıştırmaya yarayan bir araç olarak kullanmaktadır. Boya yoğunluğu, agresif fırça izleri ile karmaşık ve katmanlı yapılara evrilen resimleri, Willem De Kooning 'in etkilerini anımsatmaktadır. De Kooning'in tuval üzerinde gerilim yaratan boyama tarzı ve renkleri kullanım biçimi ,Baselitz'in eserlerinde de benzer şekilde ortaya çıkmaktadır. İki sanatçı arasında dışavurumcu anlatım şekline dayanan ortak bir dilin kullanılmasından kaynaklı bir etkileşim söz konusudur. Soyutlama yönelimi ile figürlerin formlarını bozarak bireysel anlatım tarzı geliştiren Baselitz, De Kooning'den birebir alıntı yapmadan yalnızca ekspresif tarzın benzerliği ile ilişkili bir bağ kurmaktadır. Alman Dışavurumcu sanatçıların eserlerindeki brutal ifade, Baselitz'in figüratif resimlerinde hırçın fırça darbeleriyle yeniden ortaya çıkar.



Resim 62:Georg Baselitz, 'Orangeresser'(IX), yağlı ve zamlı boya,146x114 cm, 1981



Resim 63:Willem De Kooning , 'Woman V 'tuval üzerine yağlıboya ve kömür, 154.5x 114.5 cm, 1952-53

Başka sanatçılarla ve yazarlarla bağlantı halinde olarak Alman tarihi ve kültürü üzerinden çalışmalar yapan bir diğer Yeni Dışavurumcu sanatçı Anselm Kiefer'dir. Baselitz'ten ve öğrencisi olduğu Beuys'tan etkilenmiştir. Resimlerinde genel olarak savaştan, soykırımdan bahsetmiş ve savaşın yıkıcılığını çalışmalarında kullandığı farklı malzemelerin sembolik anlamları aracılığıyla vermeye çalışmıştır. Boya dışında saman, kum, ağaç tozu, kül, kurşun, kan gibi malzemeler kullanarak devasa boyutlardaki eserlerine derinlik etkisi vermiştir. Süreç içerisinde çeşitli bozulmalara ve dönüşümlere uğrayan malzemeler, Kiefer'in yaşama ve ölüme dair anlatmak istediklerinin metaforları olarak resimlerinde yer alırlar.

“Kiefer, Beuys'la çok kısa bir süre çalışmıştır, ama Beuys'un çalışmalarının fizikselliğini- anıtsallığını, materyallere gösterdiği özeni ve aşkınlığını-detaylandırmıştır. Kiefer'in dünya mitolojisinde-İskandinav, Yunan, Mısır, Hristiyanlığın ilk dönemleri, Musevi (Kabala)- paralelliker arayışı romantik bir özelliktir, tıpkı sanatçının ölüm,yıkım ve yenilenmeyle marazi meşguliyeti gibi.” (Fineberg, 2014, s. 413)

Postmodern söylemlere dayanan eserleri, geçmiş ve bugünü birleştiren bir yapının ürünü olup yeniden üretimle bağlantılıdır. Çalışmalarında kitaplardan, resimlerden etkilenecek göndermelerde bulunmaktadır. Örnek olarak Albrecht Dürer'in 'Melencolia I' isimli gravüründen yola çıkarak aynı isimde yaptığı eserleri gösterilebilir. Dürer'in eserinde yer alan ve anlam bakımından gizemini koruyan "Polyhedron" adındaki kübik form, Kieferin baskı çalışmasında karşımıza çıkar. Kiefer ise Dürer'in eserinden alıntılacağı bu form aracılığıyla melankoli kavramını eserlerinde işlediği tarihsel temayla birleştirmektedir. Baskı resimleri dışında bu kübik formu üç boyutlu bir şekilde yeniden üreterek başka eserleri içerisinde de kullanmıştır.



Resim 64: Anselm Kiefer, 'Rhine (Melancholia)', Tuval üzerine Akrilik, Gomalak ve Ahşap Baskı Kolajları, 374x330cm, 1982



Resim 65: Albrecht Dürer, 'Melancholia' Gravür, 24x18.5 cm, 1514

Ayrıca mimari öğelerden yararlanan Kiefer, savaş sırasında Nazilerin aktif olarak kullandıkları karargahlar ve toplama kamplarını resmetmiştir. Figürün hiç bulunmadığı resimlerinde yanmış binalar ve koyu kasvetli bir ortam tasviri vardır. Büyük boyut tercihi ve materyal kullanımı sanatçının eserlerini anıtsallaştırmıştır. Bir Alman sanatçı olarak sahip olduğu kültürel kimliği eserlerine konu olmuştur.

Ölüm temasını işleyen bir diğer Alman sanatçı Jörg Immendorf, Almanya'nın bölünmesiyle beraber yaşanan kaosun etkisinde kalmıştır. Canlı renklerin bir arada kullanıldığı imgesel anlatımlara yer vermiştir. Zihninde yaratmış olduğu imgelerden yararlanan Immendorf, 'Cafe Deutschland' isimli serisinde yaşadığı dönemin sosyo

politik sorunlarını ele almıştır. Onun resimlerinde figürler ve nesneler biçimsel bozulmaya uğrayarak karmaşık yapılar haline gelmektedir. Resimlerinde kullandığı renkler, figür ve nesnelerin tasviri illüstrasyon tarzı eserleri anımsatır. Dışavurumcu tavrını renk kullanımı üzerinde yoğunlaştırmıştır. Figürler bir gece kulübünden fırlamış gibi tasvir edilmişlerdir. Anselm Kiefer'in eserlerinin aksine Immendorf, kasveti ,kaosu, hüznü ve şiddeti , canlı renkler aracılığıyla görsel algımızda yoğun şekilde uyarıcı etkiye yol açarak yansıtmaya çalışmıştır. Disko, cafe gibi mekanlarda eğlenen figürlerin yoğun, karmaşık ve iç içe geçmiş lekelerden oluşan tasvirleri , eserlerde gerilimli bir atmosfer yaratımını kolaylaştırmıştır.

Bu seride , Renato Guttuso'nun 1976 yılında yaptığı 'Cafe Greco' isimli eserinden etkilendiği düşünülen Immendorf, birebir alıntılar yapmak yerine göndermelerde bulunarak ironiye yer vermiştir. (Honnef, 1990, s. 58) Cafe Greco'da ünlü sanatçıların sürekli gittikleri bir mekan resmedilirken, Immendorf'un resminde cafe mekanı gerçek anlamından sıyrılarak siyasi mesaj verme kaygısı ile çeşitli semboller kullanılarak içeriksel olarak dönüştürülmüştür.



Resim 66:Renato Guttuso, 'Cafe Greco',karton üzerine akrilik, 186 x 243 cm, 1976



Resim 67: Jörg Immendorf, Café Deutschland (Lift/Tremble/Back), t.ü.y.b., 285 x 330 cm, 1984

Sigmar Polke, kavramsal sanata karşı olarak yeni dışavurumcu resmi benimsemiş bir başka Alman sanatçıdır. 1960'larda Pop sanata yönelerek, Roy Linchtenstein'in çizgi roman stiline benzer noktalamalar ile yapmış olduğu eserlerinden etkilenmiştir. Polke, noktalama tekniğini farklı bağlamlarda kullanarak kendi eserlerine geçmişten bir aktarım yapmıştır. Örnek olarak Bunnies (Tavşanlar) isimli eseri verilebilir. Polke'nin noktaları bir araya getirerek oluşturduğu leke grubu, tuval üzerinde parçalı bir görünüm yaratarak Linchtenstein'in eserlerine göndermede bulunmuştur. Düzensiz noktalar vasıtasıyla bulanıklaşan figürler, Linchtenstein'in eserlerinin aksine gerçek hayattan alınan bir görüntünün dönüşümüdür.

İlerleyen süreçte soyut dışavurumculuktan etkilenerek bu iki farklı sanat akımının öğelerini harmanlamış ve popüler kültüre ait imajları eleştirel bir tavır ile figüratif tarzda ele almıştır. Bu sebeple sanatçının eserlerinde estetik bir unsur olarak ayrışıklığın ön plana çıktığı görülmektedir. Geleneksel resim tekniklerinin aksine boya ile birlikte vernik ve ipek baskı gibi başka malzemeler de kullanması eserlerinde katmanlı bir yapının oluşmasını sağlamaktadır. Polke'nin eserleri grotesk ve alaycıdır.



Resim 68: Sigmar Polke, 'Bunnies' t.ü.y.b.
150 x 100 cm, 1966



Resim 69: Sigmar Polke, 'Alice in Wonderland,' desenli
kumaş üzerine karışık teknik, 299.72x289.56 cm,
1971

Resimlerarasılıkla bağlantılı yapıtlar üretmekte olan Alman Yeni Dışavurumcu sanatçılardan Gerhard Richter'e yakından baktığımızda, farklı üslup özelliklerine eserlerinde yer verdiğini görmekteyiz. Figürden tamamen arındırılmış bir şekilde Soyut dışavurumcu resimler yanında aynı zamanda geometrik soyutlama veya fotogerçekçi resimler de yapmaktadır. İlk dönemlerde eserlerini üretirken fotoğraflardan yararlanmıştır. Fotogerçekçi resimlerinde netliği bozarak soyutlamanın resme eklenmesini sağlamıştır. Sıradan olanın peşinde olan sanatçı, genellikle aile fotoğraflarını, gazete veya dergilerden seçtiği fotoğrafları resmetmeyi tercih etmiştir.

Richter, yapıtlarını farklı üsluplara dayandırmakta ve bu sayede sanat tarihi boyunca bir çok yapıtı referans olarak resimlerarasılık uygulamalarını kullanmaktadır.



Resim 70: Gerard Richter, 'Lesende (Reader)', t.ü.y.b., 72.39 cm x 101.92 cm, 1994



Resim 71: Gerard Richter, 'Abstract Painting (726)', t.ü.y.b., 250 cm x 175 cm, 1990

1968'den itibaren soyut resimler yapmaya başlayan Richter, aynı anda gerçekçi anlatımla resimler yapmaya devam etmiştir. Richter'in çok yönlü ilerleyen sanat üretimi onu diğer sanatçılardan farklı kılmıştır. Kullandığı renkler , fırçanın hareketi ile oluşturduğu izler ve yüzeyde bıraktığı boya kalıntıları soyut resimlerinde derinlik etkisi yaratmasını sağlamıştır.

‘Sanatını eski ve modern ustaların sanatları üzerine kuran bir diğer sanatçı da Gerhard Richter'dir (d.1932). Kendisi, hem figüratif hem soyut resmin dilini aynı anda kullanan; her iki tarzda yaptığı kompozisyonlarını zaman zaman birlikte sergileyen, tutarsızlığı bir biçim olarak benimseyen bir sanatçıdır.

Bundan dolayı, Richter’e, resmin bütün hilelerini bilen ya da en azından, “20. Yüzyıl sanat dünyasının tamamının sanki büyük ve alaycı bir retrospektifi”ni yapan bir ressam olarak bakanlar vardır.” (Yılmaz, 2013, s. 419)

Mehmet Yılmaz’ın ‘Moderninden Postmoderne Sanat’ isimli kitabında bahsettiği üzere Richter’in eserlerini üretim aşamasında sıklıkla geçmişe yöneldiği ve ihtiyacı olan gereçleri başka resimlerden tükettiğini söyleyebiliriz. Hem soyut hem fotogerçekçi bir dille ürettiği eserleri, biçimsel ve anlamsal dönüşümlere uğramış; çoğul okumaların yapılabildiği ,çok katmanlı birer yapıdır.

Alman Yeni Dışavurumcular içerisinde ‘Yeni Vahşiler’ olarak anılan ressamalar resimlerinde primitif öğelere yer vermektedirler. Soyutlamanın aksine figürü dahil ederek doğaçlamaya yer vermişlerdir. Dönemin diğer Yeni Dışavurumcularından farklı bir yol izleyerek insana özgü olan ile ilgilenmiş; insanın en ilkel halini cinsel arzularını, dürtülerini ve duygularını tüm çıplaklığıyla resme aktarmaya çalışmışlardır.

Yeni Vahşiler arasında adı geçen A.R.Penck, hem Doğu’da hem de Batı’da yaşamış bir sanatçı olarak iki yerin kültüründen de beslenmiştir. Özellikle Doğu Almanya’da iken resimlerinde primitif öğelere yer vermeye başlamıştır. Eserleri hem soyut hem de figüratifdir. Primitif biçimleri basite indirgeyerek yaptığı siyah beyaz resimleri bir çok sembolden oluşmuş duvar yazılarını andırmaktadır. Batı’da yaşamaya başladığında yapmış olduğu resimlerinde kullandığı renkler dikkat çekmektedir. Figürler daha belirginleşmiştir.



Resim 72: A. R. Penck, ‘Welt des Adlers IV (Eagle’s World IV)’, t.ü.a.b., 180 x 280 cm, 1981



Resim 73: Magura Mağarası (Bulgaristan)

“En az insanları kamusal alanlarda yürüten merdivenlere ya da tuvaletlere yönlendiren bilgilendirici tabelalar kadar açık bir biçimde iletişim kuracak resimler yapmak istiyordu.1970’deki jenerik(generic) “standart” formülasyonu- kolları itaatkarca havaya kalkmış ilkel bir çöp adam figürü- kısmen işaretlerin dağarcığından ve sibernetiğine (insanlar ve makinalar arasındaki ilişkiyi düzenleme ve kontrol etme bilimi) olan hayranlığından türetilmişti. Penck, standardı, her şeyiyle duyguları sınamak için onun etrafında stili çeşitlendirdiği sabit bir düzenleme prensibi olarak kullandı.” (Fineberg, 2014, s. 412)

Penck, soyutlama ve indirgeme gibi ifade biçimlerini kullandığı eserlerinde yalın bir anlatıma yer vermiştir. Eski uygarlıklar ve ilkel kabilelerin sanatından yararlanarak kendine özgü bir simge dili geliştirmeye çalışmıştır. Özellikle içinde bulunduğu çağın toplumsal ve siyasi olaylarını takiben kendi duygu ve düşüncelerinin dışavurumu olarak çeşitli sembol ve işaretleri kullandığı sistem resimleri yapmıştır.

2.2.2. F.Clemente ve S. Chia Örneğinde Resimlerarasılık

2. Dünya savaşının psikolojik ve ekonomik etkileri, İtalya’daki sanat çevresinde de hissedilmiştir. Bu durum, İtalyan sanatçıları hayal gücüne dayalı eserler yapmaya yöneltmiştir. Bu alt başlıkta ,1979 yılında İtalya’da kurulan ve eleştirmen Achille Bonito Oliva tarafından ‘Transavanguardia’ olarak anılmaya başlanan grubun resimlerarasılık kavramıyla bağlantılı olarak ön plana çıkan sanatçıları Francesco Clemente ve Sandro Chia’dan bahsedilecektir.

Grubun temsilcilerinden Francesco Clemente, İtalya dışında Amerika ve Hindistan'da da yaşamış ve bu üç yer arasında sıklıkla seyahat etmiştir. Bu seyahatleri sayesinde farklı kültürler hakkında edindiği bilgi ve deneyimleri eserlerine yansıtmıştır.

“Clemente’in Madras’a, Roma’ya ve New York’a sürekli yer değiştirmelerinin yanı sıra Afganistan’a, Japonya’ya ve başka yerlere seyahatleri, resimlerinde benliğin yerinden edilmişliği hissini yansıtır. Sanatçı resimlerinde, kendini sıklıkla aynı anda hem dişil hem de eril olan amorf bir cinsellikle yeniden keşfederek, cinsiyetini bile yerinden eder. Clemente çalışmalarında, her şeyi deneyimlemeyi, hatta başka bir şey haline gelmeyi mümkün kılan bir tür arafa ulaşmanın peşindedir. Bu dikkat çekici açıklık sadece sabit kimliği askıya alarak var olabilir.” (Fineberg, 2014, s. 417-18)

Mısır sanatı, Yunan sanatı, Gerçeküstücük ve Dışavurumculuk’tan beslenmiş ayrıca mitoloji, metafizik, astroloji gibi çeşitli alanları kendi eserleri için kaynak olarak kullanmıştır. Hint kültürü ile yakından ilgilenerek Hint’li sanatçıların eserlerini incelemiştir. Gauguin’in boyama tarzını ve eserlerinde kullandığı egzotik imgeleri, kendi resimlerinde kullanarak yeniden üretmiştir. Özellikle Two Painters (İki Ressam) isimli eklektik yapıtında, Gauguin’in resimlerine benzer boyama tekniği ve renk kullanımı dikkat çekmektedir.



Resim 74: Francesco Clemente ‘Two Painters’, kağıt üzerine guaj boya , 172,7 x 239 cm,1980



Resim 75: Paul Gauguin, 'Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?', t.ü.y.b., 139.1 x 374.6 cm, 1897-98

Clemente gibi geçmişte yapılmış figür resimlerine karşı hayranlık duyarak eserlerinde esinlenmelere yer veren Sandro Chia, New York'ta yaşamaktadır. Geçmiş dönem sanatçılarına göndermelerde bulunduğu resimlerinde, özellikle eski İtalyan ressamlarının alaycı tavrını benimsediğini görmek mümkündür. Boyayı kalın bir katman oluşturacak biçimde sürerek eserlerinde resimsel etki elde etmektedir. Toplumsal olaylara da esprili bir dilde göndermeler yapan sanatçı bu yönüyle Immendorf'a benzemektedir. Kullandığı renkler tıpkı Fovistler gibi canlı, parlak renklerdir. Sanat tarihinin önemli sanatçılarından biri olan Chagal'ın resimlerinden, Uzakdoğu estamp örneklerinden ve sembolizm'den etkilenerek yapıtlarında yeniden üretim sürecine ağırlık vermiştir.



Resim 76: Sandro Chia 'Water Bearer' yağlı ve pastel boya, 206.5x 170cm, 1981



Resim77: Marc Chagall, 'Le Paradis', tuval üzeri t.ü.y.b., 198x288 cm, 1961

2.2.3. Amerika’da Yeni Dışavurumculuk ve Resimlerarasılık Ekseninde İki Önemli Sanatçı : D. Salle ve E.Fischl

1980’lerde Yeni Dışavurumculuk, Almanya ve İtalya dışında Amerika’da da etkisini hissettirmeye başlamıştır. Günlük yaşamdan beslenen Pop Sanat gibi, akımın sanatçıları günlük yaşama dair olanı kendi öznel yorumları ile yansıtmaktadırlar. Aynı zamanda eserlerinde canlı renkler ve farklı malzemeler kullanarak Dışavurumcu klasik biçimlerden uzaklaşmışlardır.

Amerikan Yeni Dışavurumcular arasında David Salle’nin eserleri postmodern dönem özelliklerini içinde barındıran resimlerarası alışverişlerin yoğun bir biçimde işlendiği tipik örneklerdir. Modernizmin savunduğu saf sanat anlayışının aksine bir tavır içerisinde eserlerini üretirken televizyon, video, gazete, dergi gibi çağdaş görüntüleme araçlarından beslenmiştir. Sanatın bu tür araçlardan elde edilen görüntüler sebebiyle artık saf kalamayacağı düşüncesindedir. Çoğunlukla fotoğraftan çalışmış ve birbirinden alakasız duran imgeleri bir araya getirerek oluşturduğu resimlerinde heterojen bir görünüm elde etmiştir. Böylece üst üste yığıldığı imgelerin yeniden yorumlanarak farklı anlamlar kazanmalarını sağlamaktadır. Popüler kültür imgelerinden ve sanat tarihinden (minimal sanat, kavramsal sanat, dada ve pop sanat) elde ettiği eklektik parçaları, kendi eserlerini oluşturmak için kullanmış, onları kendine mal etmiştir. Aralarında herhangi bir bağ olmayan bu imge yığını Salle’nin eserinde yeniden düzenlenerek farklı bir bağlam içerisinde birbirini destekleyen şekilde yer almaktadır. Serbest fırça hareketlerinin kullanımı ve malzeme çeşitliliği ile farklı sanat anlayışlarını bir araya getirmiştir. Salle resimlerinde, Postmodern sanatın temel özelliklerinden olan çoğulcu bir yapılanmayla çağının toplumsal problemlerine yönelik sorgulamalarda bulunmuştur.

“Çağdaş resmin figüratif temsilcisi Salle, materyal olarak tüketim çağı kültüründen, porno dergilerden, tarihsel imgelerden faydalanmıştır. Birbirinin üzerine resmedilmiş gibi duran bu figürler, kolaj etkisi yaratmanın ötesinde, medyada fazla kullanılan günlük objelerin alaycı bir yer değiştirmesi işlevini de görmüş, erotizmi, kadın bedenini, bireyin varoluşunu yeniden yorumlamış ve sorgulamıştır.” (Can, 2017, s. 246)

David Salle'nin eser üretim süreci, bir çok disiplinlerarası kaynaktan beslenerek gerçekleşmektedir. Yeniden yorumladığı sanatçılardan birisi de Francis Picabia'dır. Francis Picabia'nın 'Transparanlar' serisindeki resimlerini kendi anlatım biçimine ve ele aldığı konuya uygun olarak değiştirerek yeniden üretmiştir. Picabia'nın eserlerindeki üst üste bindirilmiş çizgi ve renklerin yarattığı görsel imgeler, karmaşık bir kompozisyon kurgusu sunarken, Salle'nin eserlerinde de benzer bir durumdan söz edilebilir. Birbirinden ayrışık duran bu imgeler sayesinde Salle ve Picabia arasında bir diyalog kurulmuş olur. Bununla birlikte Salle'in eserlerinde üst üste bindirilmiş birbiriyle alakasız duran görsel imgeler kolaj etkisi yaratmaktadır. Salle'nin eserine eklediği alıntılar genellikle manzaralar, portreler veya nü kadın çizimlerinden oluşmaktadır. Alıntı katmanlarının arasındaki bulunması güç bağlantıları çözmeye zorlanan izleyici, bilinçaltına yönlendirilir.



Resim 78: Francis Picabia, 'Mi', panel üzerine

yağlı ve pastel boya, 161 x 95.8cm, 1929



Resim 79: David Salle, 'Tiny in the Air'

tuval üzerine yağlı ve akrilik boya, 238.76x 345.44 cm,

1989

Amerikalı sanatçı Eric Fischl ise 1980 'de Yeni Dışavurumcu sanat içinde dikkat çeken bir sanatçıdır. Amerikan Figüratif Sanatı'na dayanan eserlerinde erotizm ön plandadır. Sıradan Amerikalıların hayatlarını konu alan Fischl, bu sıradanlığın altında gizli olan toplumsal bunalımı yaptığı resimlerle göstermek niyetindedir. Amerikan burjuvazisinin güzel ve tasasız bir yaşam sürdüğü yanıltıcı görüntüsünün ardına uzanmış ve izleyiciye rahatsız edici gerçekleri göstermiştir. Eserlerinde burjuvaların yozlaşmış yaşantılarını daha iyi gösterebilmek adına kötü resim (Bad Painting) adı verilen teknik kullanmıştır. Çağdaşlarının aksine gerçekçi tarzda yaptığı eserlerinde ışık- gölge kullanımı ve kompozisyonun kurgulanışı, Edouard Manet'nin eserlerini anımsatmaktadır. Ahu Antmen'e göre ise, 'Çağdaş bir Edward Hopper' olarak nitelendirilen Fischl, (Antmen, 2012, s. 268) eserlerinde kullandığı renkler, boyama tarzı, gerçekçi anlatımı sayesinde oluşan dingin atmosfer, resimlerinin psikodramatik içeriği ile tezat oluşturmaktadır. Fischl, Hopper'ın eserlerinde ışığın kullanımına bağlı olarak oluşan fotografik etkinin benzerini kendi resimlerinde kullanarak Amerikan tarzı gerçekçiliğe de bağlı bir yol izlemiştir. Bu anlamda Amerikan Yenidışavurumculuk içerisinde adı geçen bu sanatçının modernizmin dışladığı bir resim geleneğini devam ettirerek sanat tarihinden önemli sanatçılara göndermelerde bulunmuştur.



Resim 80: Eric Fiehl, 'Bad Boy', t.ü.y.b.,168x244 cm,1981



Resim 81:Edward Hopper, 'Morning in a City',t.ü.y.b.,112.5x 152 cm,1944

Bu bölümde Almanya, İtalya ve Amerika'da eş zamanlı olarak faaliyet gösteren Yeni Dışavurumcu sanatçıların, yenidenresimleme ile ilişkilendirebileceğimiz çalışmaları hakkında örneklere yer verdik. Postmodernizmin bir özelliği olan eski-yeni bağlantısı dahilinde belirgin biçimde resimlerarasılık uygulamasından yararlanmış Yeni Dışavurumcu sanatçıların eserlerini esinlendikleri veya alıntılادıkları yapıtlar ile

karşılaştırdık. Yeni Dışavurumculuk akımı ile figür resminin yeniden ilgi odağı haline gelmesi resimlerarası etkileşimlerin de gelişmesini sağlamıştır.

Yeni Dışavurumculuk, Alman Dışavurumculuğu başta olmak üzere Soyut Dışavurumculuk gibi kendi tarihini oluşturan pek çok akımın biçimsel özelliklerini bünyesinde harmanlamıştır. Yeni Dışavurumcu sanatçılar, eserlerinde yer verdikleri resimlerarasılık uygulamalarını çoğunlukla biçime dair özelliklerin etkileşimleri ile sağlamışlardır. Bu etkileşimler, David Salle örneğinde olduğu gibi bazı eserlerin eklektik yapıda olmasına sebebiyet vermiştir. Yeni Dışavurumculuk çatısı altında birleşen sanatçılar, özneliği savunarak farklı resimsel kaygılar ile ürettikleri eserlerini geçmişten beslenerek oluşturmuşlardır.

Bu metinde Yeni Dışavurumculuk ve resimlerarasılık kavramı arasındaki bu bağlantıya işaret etmekteyiz. Aynı zamanda bu bilgiler doğrultusunda bir sonraki bölümde Yeni Dışavurumcu bir tavır benimsemiş günümüz sanatçılarından Cecily Brown'ın eserlerini ele alacağız. Brown'ın eserlerinde resimlerarasılık uygulamalarının tatbiki ile alakalı olarak sanat tarihi üzerinden farklı bağlantılar kurduğu bilinmektedir. Bu bağlantıları Yeni Dışavurumcu tavır, eskiz pratiği ve Deleuze'ün 'fark ve tekrar' kavramları ile ilişkilendireceğiz.

3.BÖLÜM

CECILY BROWN'IN RESİMLERİNDE YENİDİŞAVURUMCU TAVIR VE RESİMLERARASILIK

3.BÖLÜM

CECILY BROWN'IN RESİMLERİNDE YENİDİŞAVURUMCU TAVIR VE RESİMLERARASILIK

3.1. Cecily Brown

Yeni Dışavurumcu sanatçı Cecily Brown, 1969 yılında Londra'da doğmuştur. Cecily Brown'ın annesi yazar Shena MacKay, babası ise küratör ve sanat eleştirmeni David Sylvester'dır. Ailesi sayesinde Brown, sanat ile iç içe bir çocukluk geçirmiştir. Özellikle babasının Francis Bacon hakkında yazdığı kitapları, Brown'ın sanat kariyeri açısından büyük önem taşımaktadır.

1987 yılında Surrey'de B-TEC Diploma in Art and Design, Epsom School of Art, 1989 yılında Londra'da Drawing and Printmaking, Morley College ve 1993 yılında ise Fine Arts From the Slade School of Art'da öğrenim görmüştür. İlk kişisel sergisini 1995 yılında Londra'da Eagle Gallery'de açmıştır. Daha sonra aynı yıl New York'a taşınma kararı almıştır. Buna sebep olan durum ise 'Young British Artist' grubunun kavramsal temelli provokatif çalışmalarıdır. Young British Artist grubu İngiltere'de sanat dünyasının karışmasına sebep olmuştur.

“YBA grubu, 1990'lar İngiliz sanatını ve piyasasını şekillendiren, heyecanlandıran bir grup olarak görülür. Bu grupta şimdilerde de sansasyonel işleri, satışlarıyla sanat piyasasını şekillendiren Damien Hirst, Jack&Dino Chapman, Tracey Emin, Sarah Lucas, Chris Ofili, Sam Taylor-Wood, Tacita Dean, Jenny Saville, Liam Gillick, Angus Fairhurst, Gavin Turk, Fiona Rae, Michael Landy gibi sanatçılar yer alır. YBA grubunun üyelerinin her birinin ayrı ayrı hikayeleri olduğu söylenebilir.” (Seniha Ünay Selçuk, 2017)

Londra'da sanat çevresinde yaşanan bu tarz gelişmelerin sonucunda New York'a taşınan Brown, ikinci kişisel sergisini de 1997 yılında New York'ta bulunan Jeffery Deitch galeride açmıştır. 'Spectacle' (Gösteri) isimli bu sergide yer alan eserler izleyicilerde büyük ilgi uyandırmıştır. Sergisindeki resimlerde dikkat çeken ilk şey, tavşan figürleridir. Üremenin sembolü olarak bir çok kültürde yer alan tavşan, Brown'ın resimlerinde sıklıkla işlediği cinsellik konusu ile bağlantılıdır.



Resim 82: Cecily Brown 'İsimsiz', t.ü.y.b., 121,92x 152,40 cm, 1996

Deitch Gallery'de açtığı sergi sayesinde New York'ta tanınmaya başlayan sanatçı, daha sonraları Gogosian Galerisi ile anlaşarak 1999 yılında The Skin Game (Ten Oyunu) isimli sergisini açmıştır. Sanat kariyeri açısından dönüm noktası sayılabilecek bu anlaşmanın ardından dünyada farklı ülkelerde kişisel sergiler açmaya başlamıştır. Bu sergilerin ilki 2001 yılında Berlin'de açılmış ve sonrasında ise İtalya, Avusturya ve İspanya gibi farklı ülkelerde devam etmiştir.(bkz.EK-1)

Sanatçının kariyerine genel olarak göz atıldığında, erken dönem çalışmalarında yer alan figürlerin daha belirgin tasvir edildiği görülmektedir. Beden parçalarından oluşan kompozisyonlar, 90'larda üretmiş olduğu resimlerin hemen hemen hepsinde kullanılmıştır. Fırça hareketlerinin belirgin kullanımı ile oluşturduğu form çözümleri, rastlantısal oluşmuş gibi görünmekle birlikte izleyiciye tuval üzerinde belirsiz imgelerin bulunduğu bir hayal alemi sunmaktadır. İzleyicilerin görüp hissedebildikleri şeylere dönüşen imgeler dünyası yaratmıştır. Özellikle insan figürleri ve beden parçalarından oluşan karmaşa halindeki tuvaleri dikkat çekmektedir. Fakat sanatçı, eserlerinde hem figüratif hem de soyutlamacı anlatımı her zaman bir arada kullanmayı tercih etmiştir. Onun resimlerindeki figürler, keskin hatları olmayan, resmin bütünlüğü içerisinde eriyen yapıdadırlar. Bu sebeple net bir şekilde algılanamazlar ve bu durum da onların izleyici tarafından farkedilmelerini güçleştirmektedir.

Figüratif öğelerin soyutlama eylemi ile birleştirilmesi, Brown'ın resimlerinin Yeni Dışavurumcu bir anlatıma sahip olduğunun göstergesidir. Kompozisyon içerisinde boya yoğunluğunun yer yer farklı kullanımı, serbest fırça hareketlerinin yarattığı ve izleyicinin bilinçaltına seslenen izler devinim yaratarak resmin hareketli bir yapıya dönüşmesini sağlamaktadır. Bu izler ve renkler aynı zamanda bir figürü veya bir nesneyi belirten işaretlerdir. İzleyici, bu işaretleri ancak eserin karşısında uzun süre vakit geçirirse görebilmektedir. Tesadüfî bir şekilde bir araya gelmiş gibi duran bu öğeler aslında resmin içinde anlamlı bir bütünlüğün oluşmasını sağlamaktadırlar. Sanatçı, İzleyicinin resmin biçimsel kurgusu ve içeriği hakkında çeşitli varsayımlar üretmesini sağlamaktadır. İzleyicinin resmin içerisindeki çizgi ve lekelerin oluşturduğu formlar ile kendi görsel hafızası arasında bir bağlantı kurması beklenmektedir. Oluşan formların bir figüre atıflı olup olmadığını algılamaya çalışan izleyici bir oyunun içindeymiş gibi çözümü bulmaya zorlanır. Bu sayede yapıt ve izleyici arasında büyük bir yakınlık kurulmuş olur, izleyici resmin içerisine çekilir. Cecily Brown'ın anlatım tarzındaki bu belirsizlik izleyici ile resimlerinin daha yakın olmalarını sağlamak içindir. Brown, figürleri deformasyona uğratarak onları soyutlamakta ve böylelikle muğlaklığın hakim olduğu resimler ortaya çıkmaktadır.

Brown, kendine özgü farklı bir dil geliştirmiştir. Bu dil, figür ile soyutlama kavramları arasında gidip gelen ve her daim belirsizliğini koruyan bir dildir. Belirsiz olma hali Brown'ın resimlerindeki hareketi daha da pekiştirmektedir. Hızlı fırça darbelerinin verdiği etki ile figürleri belirsizleştirerek resim genelinde kaybeden Brown, bu sayede resmindeki elemanlar arasında bütünlüğü de korumaktadır. Kullandığı renklerin birbirleri ile olan ilişkileri doğrultusunda resimlerinde derinlik etkisi yaratarak mekan çözümlemelerine de farklı bir bakış açısı geliştirebilmiştir. Boya yoğunluklarının tuval üzerine bölgesel olarak değişiklik göstermesi, sıcak- soğuk renklerin kullanımı, bazı ayrıntıları belirtmek adına kullanılan çizgiler, fırçanın hareketi doğrultusunda oluşan izler, Brown'ın resimlerinin biçim yönünden yapı taşlarını oluşturmaktadır.

3.1.1.Fark ve Tekrar¹ Kavramları İlişkisinde Eskiz Pratiği

Yeni Dışavurumcu ilgiler dahilinde ele alınan sanatçının yapıtlarında sıklıkla başka eserlere göndermeler mevcuttur. Bu anlamda Brown, resimlerarasılık kavramı ile ilişkili tipik örnekler vermiş bir sanatçıdır. Çalışma pratiği olarak farklı sanatçıların resimlerinden sürekli olarak eskizler almayı benimsemiştir.



Resim 83:Cecily Brown, 'Nude (After Degas)'kağıt üzerine suluboya,pastel ve kurşun kalem,61x46 cm,2012

Yaptığı eskiz çizimleri sayesinde esinlendiği resimleri daha iyi kavramakta ve resmin her yerine çok iyi bir şekilde hakim olabilmektedir. Eskiz çalışmalarının, resimlerini üretme aşamasında sağladığı bu tarz faydalar, sanatçıyı sürekli bir şekilde eski dönemlerde yapılmış resimleri incelemeye yöneltmektedir. Resmine başlamadan önce bir çok resim kataloğunu inceleyerek farklı farklı resimlerden küçük çalışmalar yapmaktadır. Eskiz yapması, onun zihninde o resmin canlı durmasını sağlamaktadır. Esinlendiği resimlerin incelemeleri sırasında tekrar eden bu eskiz çalışmaları, sanatçının kendi resmine başladığında onu iyi bir şekilde hatırlamasını sağlamaktadır. Brown, eskiz çizimlerinin resim yapma sürecine olan etkilerinden şu şekilde bahsetmiştir: “Çizimlerde neredeyse her zaman başka bir kaynaktan kopyalarım - bu bilgi edinmenin bir yoludur.” (Wetzler, 2018) Brown resimlerinde, eskizleri sayesinde önceden hazmettiği bilgileri uygulamaya koyar.

¹ Bkz. : Gilles Deleuze, Fark ve Tekrar,1968

Sürekli devam eden bir çizim pratiğinin olması sayesinde bilinçaltında yer eden imgeler, esas resme başlandığında kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Eskiz çalışmalarını, kendine özgü oluşturduğu üretim sistematığının bir parçası olarak geliştiren sanatçı , izleyiciyi de bu sürece tanık etme amacıyla 2016 yılında New York'ta Drawing Center isimli galeride eskiz çalışmalarının sergilendiği “Rehearsal(Prova)” isimli bir sergi açmıştır. Bir çok farklı eserin Brown’a özgü yorumlarından oluşan eskizler hakkında Claire Gilman sergi kataloğunda şu şekilde yazmıştır;

“Bu yorumları çalışma olarak sınıflandırmak (ve ciddiye almamak) cazip gelebilir. Çizilmiş figür parçalarının, tablolarla pigment kargaşasının içerisinde ortaya çıktığı doğrudur. Bununla birlikte, büyük ölçekli tablolar için hazırlık niteliğinde çizimler oluşturmak, Brown’ın çalışma tarzı değildir, eğer çizimlerden motifler tablolarla görünürse (ki bu hepsinde olmaz) genellikle yıllar sonra olur. Bu durumda, Brown için eskiz çalışmaları, özgün bir araştırma şekli olarak anlaşılmalıdır, bir bütün olarak estetik yaklaşımı içerisinde gerekli bir fonksiyona hizmet ettiği düşünülmelidir. (Gilman, 2016, s. 14)



Resim 84: Cecily Brown, “Untitled (Paradise),” kağıt üzeri suluboya,mürekkep ve tükenmez kalem, 35,87x51,11 cm, 2014

Brown’ın boyama tarzı, yapılan alıntılarının dönüşümünde önemli bir rol taşımaktadır. Sanatçı alıntılardığı parçaları, soyutlama yönelimiyle leke alanlarına indirgeyerek kendi imgeleminde oluşturduğu yeni biçimlere dönüştürmektedir. Başka bir eseri yeniden yorumlama aşamasında, resimlerinde karmaşık ve doğrudan bir

görüntüyü çağrıştırmayan, anlaşılması güç unsurların yer aldığını görmekteyiz. Resimlerinde, belirsizliğini her daim koruyan, figüre veya nesneye atıflı imgelerin oluşumunda en büyük etmen ise sanatçının alıntı yaptığı resim ile direkt bir ilişkiden kaçınmasıdır. Bu sebeple aynı resim içerisinde farklı dönemlerde farklı sanatçılar tarafından yapılmış bir çok eserden kesitlere rastlayabiliriz. Bu kesitleri dönüştürme ve bir araya getirme biçimi sayesinde izleyicinin yapılan alıntıları fark etmesi zordur. Kaynağını açık etmeden, bir çok sanatçının eserlerini kendine mal etmektedir. Yapılan alıntıların anlaşılması için resmi ayrıntılı bir şekilde incelenmesi ve resim sanatı tarihinin iyi biliniyor olması gereklidir.



Resim 85: Cecily Brown, sanatçının stüdyosundan fotoğraf, 2016

Resimlerini yapboz parçalarını birleştirir gibi pek çok alıntı kesitlerini birleştirerek oluşturmaktadır. Sürekli olarak eskiz pratiği yaptığından, seçtiği alıntıları doğrudan resimlerine eklemese de zihninde bir süzgeçten geçirerek resmin tüm parçalarını aralarında bağlantı kuracak şekilde bir bütün haline getirir. Brown'ın

çizimleri, resimlerinde melez bir yapının oluşumuna katkıda bulunmaktadır. Claire Gilman Brown'ın eskizleri hakkında şu şekilde bahsetmiştir:

“Aynı şekilde, başka ressamların fırça hareketlerini böyle incelikli bir şekilde takip ederek Brown sanatçı/yaratıcının rolünü merkeze koyar. Brown'ın metodu kesinliği reddeder ve aynı zamanda da eşitlik konusunda ayırım yapmaz. Bunun yerine, stilin kaçınılmazlığını doğrular: koşulların aktif bir özne tarafından yapılıp, koşullara aktif bir özne tarafından maruz kalındığını (kurmak ve yıkmak). Deleuze'nin kelimeleri ile, “Tekrar zamirle anlaşılmalı; öz tekrarı bulmalıyız, içerisinde tekrarladığı tekliği. Çünkü tekrar eden olmadan tekrar yoktur, hiçbir şey tekrarcı bir ruh olmadan tekrar edilemez.” Brown, kaynakları ile ilgilendiğinde belirli görsel motifleri akademik olarak kopyalamakla değil, başka sanatçıların kompozisyonel metotlarına cevap verme ile ilgilendiğini belirtmiştir. Bunun ötesinde, başka insanların çizimlerine baktığında en sevdiği aktivitelerden birinin bu insanların resmetmeye çalıştıklarını resmetmeye çalışmak olduğunu söylemiştir. Eskizlerinde harekete geçirdiği bu empatik araştırmacı fırça hareketidir ve biz buna büyük resim ve tablolarında daha az sistematik bir şekilde tanık oluruz. Eğer kanvasları, bakmayı hem gerektiriyor hem de engelliyorsa – “Ya gözden kaybolan ya da bir şey haline gelmek üzere olan formlar yapmak, göz ve beyin arasındaki ilişki ile oynamak istiyorum” – çizimleri bakmayı *öğrenmek* ve nasıl gördüğümüzü keşfetmek'le ilgilidir.” (Gilman, 2016, s. 25)

Brown'ın keşfetmeye dayalı çizimleri aynı tema etrafında birleşen sanatçıların farklı görüş ve aktarımlarını incelemeye yönelik olduğu söylenebilir. Başka sanatçıların resimleri onların bakış açılarını sunar ve sanat tarihinde gerçekleşen ‘görmeye’ ilişkin farklılıkların yarattığı öznellik, aynılaşmayı engeller. Brown, başka sanatçıların eserlerinden yola çıkarak ve onlar üzerinde keşfettiği farklı bakış açılarının onda bıraktığı etkilere de eserlerinde yer vermektedir. Gilman tarafından da ifade edildiği üzere Brown'ın ‘tekrar etme’ eylemi üzerine yoğunlaşan eskiz çizimleri ve resimleri Deleuze'ün Fark ve Tekrar söylemi ile ilişkilendirilmektedir.

Deleuze, Nietzsche ve Bergson'un görüşlerinden etkilenip onların fikirlerini yeniden yorumlayarak tekrar kavramını fark ile birlikte ele almaktadır. Deleuze, ‘Fark ve Tekrar’ isimli kitabında iki kavram arasındaki ilişkiden şu şekilde bahsetmiştir:

“Fark tekrarda barınır. Bir yandan, fark, uzunlamasına, bir tekrar düzeninden diğerine geçmemize olanak sağlar: kendini kendinde bozan anlık tekrardan, edilgin sentez aracılığıyla, etkin olarak temsil edilen tekrara. Öbür yandan,

fark, derinlemesine, bizzat edilgin sentezler dahilinde bir tekrar düzeninden diğerine, bir genellikten öbürüne geçmemize olanak sağlar.” (Deleuze, 2017, s. 112)

Deleuze’e göre tekrar kavramı bir oluş olarak tanımlanmakta ve kendi içinde fark kavramını da içermektedir. Birbiriyle aynı olan iki şey yoktur. Bununla bağlantılı olarak her tekrar birbirinden farklıdır. Deleuze aynı zamanda tekrar kavramını düzensizlik ve karmaşanın ifadesi olarak ele almıştır. Ona göre düzenden ziyade düzensizlik ve kaos, sanatta, bilimde ve felsefede durağanlığı yok ederek yaratım gücünü destekler. Kaos, farklılıklar ve tekrarlar yaratmaktadır. Farklılıkların tekrar edilmesi ise yeni oluşumlara sebebiyet vermektedir. Deleuze yaşamı ‘Fark ve Tekrar’ kavramları ile açıklayarak sürekli bir döngüden bahseder. Sanat tarihinde yapılan eserler arası alışverişler düşünüldüğünde temsilin tekrarının (yeniden sunma), farkları ortaya çıkardığı söylenebilir.

Brown’ın resimlerarasılık uygulamaları da tekrarlar arasındaki farklılığa dayanarak yeni bir eserin oluşumunu destekler. Bir eserin tekrar edilmesi durumunda eseri oluşturan farklılıklar tekrar edilmiş olmaktadır. Brown’ın çalışmalarında ulaşmak istediği şey de farklılıklardır; aynı gibi görünen şeylerin arasındaki fark, yani, iki sanatçının aynı konu üzerine yapmış olduğu resimler arasındaki farklar ve bunların oluşum sebepleri. Bunları çözümlemeye çalışarak sanat tarihine kendi bakış açısından yeni eserler kazandırmaktadır. Sanatçının resimlerarasılık kavramıyla olan ilişkisi, resimlerarası alışveriş sürecinde aktif bir rol oynayan tekrar etme eylemine dayanmaktadır. Geçmişe yönelik yaptığı atıfların yeni anlamlara sahip olması ‘fark’ın göstergesidir. Alıntılardığı eserin tekrarı sonucu üretmiş olduğu eser yeni ve farklı bir eserdir.

Deleuze tekrarın farklar arasında bir geçiş işlevi gördüğünü de belirtmektedir. Fark ve tekrar arasında kurulan ilişki metnin başında da değinildiği üzere Brown’ın resimlerarasılık uygulamalarında karşımıza çıkar. Pentür geleneğinden seçtiği usta sanatçıların eserlerinden yola çıkarak yenidenüretim ile ilişkili eskiz ve resimlerin yapım aşamalarına dair örneklerle ise bir sonraki alt başlıkta yer vereceğiz.

3.2.Resimlerarası Alışverişler ile Yeni Dışavurumcu Tavrı Bağlamında Cecily Brown'ın Resimlerinin İncelenmesi

Cecily Brown çizerek öğrenmeyi benimsemiş ve eserlerini bu temel üzerine oturtmuştur. Resimlerarasılık kavramını Yeni Dışavurumcu tavrı ile birleştirerek alıntılama yaptığı eserleri yenideüretmektedir. Eski olan, yeni ve farklı anlamlara denk gelecek şekilde tekrar edilmektedir.

Brown'ın eserlerine anlam düzeyinde bakıldığında ise, resimlerarasılık kavramı dahilinde esinlendiği yapıtların genellikle formel özelliklerinden etkilenen sanatçı, aynı zamanda bazı eserlerde işlenen temanın da etkisinde kalmıştır. Brown'ın resimlerinin konusu esas olarak, etkileşim ve aktarıma yönelik olgular olmuştur. Bazı yapıtlardan yalnızca biçime yönelik alıntılar yaparken bazı eserlerin teması, kendi eserinin teması haline gelmektedir. Fakat geçmişten bugüne değişen ve gelişen değer yargıları, sanat anlayışı gibi unsurların ele alınan ortak temayı büyük oranda etkileyeceği göz ardı edilmemelidir. Cecily Brown, başka bir eserin işlediği konuyu kendi eserlerinde güncel bakış açısıyla ve bazen de eleştirel bir tavır içerisinde yeniden yorumlamaktadır. Eserlerine çoğunlukla ilham aldığı, alıntıladığı yapıtların isimlerini koymuştur. Yaptığımız incelemelerin sonucunda erken dönem resimlerinde sıklıkla cinsellik konusunu işlediği görülen sanatçı, daha sonraki dönemlerde eski ustaların eserlerini kendine mal ederek eserlerinde yeniden üretim sürecine odaklanmıştır. İlham aldığı sanatçıların eserlerindeki temalara da ortak olarak geçmiş ile günümüz arasında bağ kurmaktadır. Bu konu hakkında Rachel Wetzler , Apollo Art Magazine'de şu şekilde yazmıştır;

“Akademik geleneğe olan bağlılığı - çalışmaları üzerinde her zaman belirgin bir etkiye sahip olmasına rağmen - son resimlerde daha belirgin hale gelmiştir: son birkaç yıl içerisinde, öncelikle Hogarth, Degas ve Delacroix gibi sanatçılarla diyaloglarında yoğunlaşmıştır” (Wetzler, 2018)

Brown'ın resimlerini yaparken resimlerarası alışverişlerden yararlanmasının bir diğer sebebi ise, esinlendiği sanatçılara büyük hayranlık duymasıdır. Eski ustaların eserlerini kendi eserinde birleştirerek yeni anlamlara kavuşmalarını sağlamaktadır. Yapmış

olduğu alıntıları seçerken genelde eski resimleri tercih etmiş, çağdaş sanattan pek faydalanmamıştır. Ayrıca, etkilendiği resimleri yeniden üreterek hem eski ustalara sevgisini göstermiş olmakta hem de geçmiş dönemlerde yapılan eserlerin yeniden gündeme gelmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda sanatçının tekrara dayalı bir şekilde keşfetmeye yönelik yaptığı eskizleri ile birlikte yağlıboya eserlerinin oluşum sürecine göz atılacaktır.

İlk örnek olarak Cecily Brown'ın 'Girl on a Swing' (Salıncaktaki Kız) isimli çalışmasında esinlendiği resimlerin incelemesi yapılacaktır. Cecily Brown bu resminde, Giorgione, Jean-Honore Fragonard, Bruegel The Elder, Francisco Goya gibi farklı sanatçılar ve resimlerinden yararlanmıştır. 'Girl on a Swing' resmi, bu beş resimden yapılan alıntıların , yeniden yorumlanmasıyla oluşturulmuştur. Cecily Brown, farklı sanatçılardan seçtiği resimlerden eskiz çalışmaları hazırlamış ve sonrasında yaptığı incelemelerden aklında kalanları resmine uygulamıştır.



Resim 86:Cecily Brown 'Girl on a Swing' t.ü.y.b., 182.88 × 243.84 cm,2004

Çoğul okumalara izin veren bir yapıya sahip 'Girl on a Swing', kompozisyon, renk gibi biçimsel özelliklere bağlı olarak Brown'ın imgelem gücünün kontrolü altında gelişen plastik sürecin ürünüdür. Resmin bazı bölümlerinde soyutlamacı anlayışın aksine, fırça izlerinden oluşan formların gerçek hayattaki insan, bitki gibi varlıkları anımsatan netlikte olmaları kompozisyonun değişken bir enerjiye sahip olmasını sağlamıştır.

‘Girl on a Swing’, geçmiş üretimlerin birikiminden oluşan ve onlarla özdeşleşen bir yenidenyaratımdır. Resimde güçlkle farkedilen veya kimi zaman hiç ipucu sunmayan alıntı katmanlarının detaylı incelenmesi sonucu, aynı temaya sahip farklı yorumların ön planda olduğu gözlemlenmiştir. Özellikle Fragonard ve Goya’nın aynı içerik ve isimdeki eserlerine bakıldığında sanatçının ‘Girl on a Swing’ resmini oluştururken bu eserlerden yola çıktığı söylenebilir. Brown, geçmiş dönemlerde yapılmış resimlerden faydalanarak tarihsel sürece vurgu yapmış ve aynı içeriğin farklı amaçlar dahilinde yeniden üretilebilirliğini deneyimlemiştir. Brown’ın eseri ile onun esinlendiği yapıt örneklerini düşündüğümüzde, ‘Salıncakta sallanan kadın’ içeriğine sahip eserlerin, yapıldıkları dönemlere özgü kültürel ve toplumsal değerler doğrultusunda farklı anlamlar taşıdıklarını görebiliriz. Buradan hareketle Brown’ın resmi, Goya ve Fragonard’ın eserleri ile aynı içerik unsurlarına sahip olmakla birlikte anlatmak istediği konu farklıdır.

Alıntılardığı ressamaların dönemlerine göz atıldığında, kadınların toplum içerisinde etkin olabildikleri alanların çok az olduğu görülmektedir. Eski ustaların yaşadıkları dönemlerde bir kadının salıncakta sallanması uygun görülen bir şey değildir. Kadınları kısıtlayan bir anlayışın yaygın olduğu dönemlerde eski ustalar bu tarz içeriklere sahip resimleri metaforlara başvurarak yapabilmişlerdir. Resimler içerisinde yer alan sembolik anlatımlar, Brown’ın esas olarak ilgisini çeken ve kendi eserlerinde kullandığı öğelerdir. (Brown, 2016) Bu sebeple ‘Girl on a Swing’ resmi örneğinden yola çıkarak Brown’ın eserlerinde gerçekleşen kendine mal etme işleminin sadece formel içeriklere bağlı olmadığını söyleyebiliriz. Brown bir temanın diğer sanatçılar tarafından nasıl işlendiğini incelemekte ve kendi görüşü ile karşılaştırma yapmaktadır.

Sanatçının etkilendiği resimler arasında Francisco Goya’nın ‘The Swing’(Salıncak) isimli eseri ön plana çıkmaktadır. Resmin kompozisyonu incelendiğinde salıncakta sallanan bir kadın ile birlikte onun yanında oturan iki kadın ve dört çocuk figürü bulunmaktadır. Arka planda ise iki erkek figüre yer verilmiştir. Bu resimde üç kadının çocuklarıyla beraber ülke gezisine çıktıkları anı göstermektedir ve ilk bakışta klasik bir eğlence sahnesi gibi görünmektedir. Goya’nın eserinde, ön plandaki kadın figürün yatay hareketi ,ağacın dalları ile birleşerek birbirine zıt bir açı

oluşturmuştur. Cecily Brown, kompozisyonadaki dikey ve yatay kesişimlerin tablonun genelinde oluşturduğu bütünlükten etkilenecek kendi resminin kompozisyonunu benzer biçimde kurgulamıştır. Brown'ın resminde ağaç dallarını andıran kahverengi, düz şeritler çapraz bir şekilde resmi ortadan ikiye bölerek mekan derinliği yaratmıştır. Resmin alt kısmında yeşil tonlarının, üst kısmında ise mavi tonlarının yoğunlukta olması da mekan algısı yaratmak adına yapılan bir diğer kurgu unsurudur.



Resim 87: Francisco Goya, 'The Swing', t.ü.y.b., 260x 165 cm, 1779

Jean Honore Fragonard'ın The Swing (Salıncak) isimli resmi de Goya'nın eseri ile aynı konuya sahip resimlerden biridir. Tablo, genel hatlarıyla bir bahçe içerisinde konumlandırılmış üç figür tasvirinden oluşmaktadır. Salıncakta sallanan bir kadın, onu sallayan bir adam ve çalılıkların içinde gizlenmiş bir başka adam figürü vardır. Resimdeki 'sallanma eylemi' aslında bir cinsel içerik mesajı vermektedir. Konu itibariyle ise bu sebeple provokatif olduğu söylenebilir. Bu eserde ilk olarak kadının

giysisi göze çarpmaktadır. Sallanmanın verdiği etki ile pembe elbisesi uçuşarak kabarmış ve onu resmin merkezi haline getirmiştir. Kadın çok rahat ve kendinden geçmiş bir vaziyette sallanırken bir ayağındaki terliğini de muzipçe savurmaktadır. Dikkatli incelendiğinde, resmin sol alt köşesinde gizlenmiş bir halde kadına doğru uzanan bir erkek figürü gözükmemektedir. Bu adam, kadının gizli sevgilisidir. Çalılıkların içerisinde gizlendiğini sadece kadın farkındadır. Kadını sallayan figür ise, arka planda flu şekilde resmedilmiş ve olanlardan habersiz gibi görünen kadının kocasıdır. Kadının tam karşısındaki heykel ise elini ağzına götürmüş sus işareti yaparak aslında bu gizli ilişkiye göndermede bulunmaktadır. Bulundukları bahçenin her yerinden fışkıran otlar, çiçekler bereketi simgelemektedir.



Resim 88: Jean-Honoré Fragonard, 'The Swing', t.ü.y.b., 81 x 64.2 cm, 1767 - 1768

Basit bir konuya sahip gibi görünse de sembolik anlamlarla dolu olan bu resim, tutku, ihanet ve sadakat gibi anlamlar içermektedir. Brown, bu resimden etkilenmesinin ve kendi resminde bu resimden parçalar kullanmasının sebebi de Fragonard'ın bu tarz sembolik anlamlar kullanmasıdır.

Cecily Brown'ın resminde kompozisyonun merkezinde yoğunlaşan fırça izlerinin yarattığı karmaşık, iç içe geçmiş lekeler, Fragonard'ın resmindeki pembe elbisesiyle dikkat çeken kadın figürü anıştırmaktadır.



Resim 89: Cecily Brown, 'Girl on a Swing', t.ü.y.b., 182.88 × 243.84 cm, 2004 (ayrıntı)

2016 yılında Brown, Harry Cooper ile yaptığı bir konuşmada bu resimden şu şekilde bahsetmiştir;

“Bu resimde konu sadece kızın sallanması değildir. Bu resim, erotik bir konuyu içermektedir. Kadının sallanırken eteğinin uçuşması, o dönemlerde ahlaksızlık olarak görülmekteydi. Bu, bekar bir kadın için uygun bir davranış olarak sayılmamaktaydı. Bu resimdeki sallanma anı bize heyecan veren bir teklif gibidir adeta.” (Brown, 2016)

Brown'ın yararlandığı resimlerden bir diğeri, Giorgione'nin The Tempest (Fırtına) isimli tablosudur. Bu resim, Giogione'ye ait olduğu kesin olarak bilinen altı resimden biridir. Eserin konusu hakkında herhangi bir bilgi yoktur. Bir çok çıkarım yapılmış olsa da resmin içeriği hakkında net bir bilgi verilmemiştir. Herhangi tarihsel

bir olaya yada figüre ilişkin ipuçlarının yetersiz olması resmin konusunun bilinemez kalmasına sebep olmuştur. Giorgione bu resimde sıradan bir peyzaj görüntüsü resmetmiştir. Resimde ilk göze çarpan, sağ tarafta bulunan ve direk seyirciye bakan yarı çıplak bir kadın ve kucağındaki bebeğidir. Kadın figürün görünüşü ve bebeğine karşı tavrı incelendiğinde bir çingene olabileceği üzerinde durulmaktadır. Sol taraftaki figür ise, o dönemde yaşayan Venedikli sıradan bir adam tasviridir. Arka planda gökyüzünde fırtınanın kopmakta olduğu an gösterilmektedir. Binalardan bir tanesinin üzerinde şehre dair bir ipucu sayılabilecek Aziz Markus'un aslan simgesine yer verilmiştir. Bu işaretlerden yola çıkarak burasının Padova isimli kent olduğu anlaşılmaktadır. Bir çatının üzerinde ise leylek vardır. Leyleğin evliliği simgelediği bilinmektedir.

Cecily Brown, 'The Tempest' resminde yer alan çalılık tasvirlerinden esinlenmiştir. Resmin içeriğinin veya kompozisyonunun tamamından ziyade yalnızca çalılıkların şekli, kendi resmine eklemek istediği bir parçadır. Bu resimden yapılan alışveriş örneğinde görüldüğü üzere, Brown'ın alıntılardığı resmin içerik elemanlarının hepsini kendine mal etmediği sonucu çıkarılabilir. Brown, başvurduğu yapıtlardan yalnızca kendi resmi içerisinde bütünlüğün oluşumunda katkı sağlayabilecek parçaları alıntılanmaktadır. 'Girl on a Swing' resminde mekan algısının yaratılmasında bir diğer etkili unsur da kullanılan renklerdir. 'The Tempest' resminden koparılarak Brown'ın resmine eklenen çalılıklar, yeşil ve benzeri tonlarda yeniden resmedilerek yeryüzünün bulunduğu kısma işaret etmektedir. Brown'ın resimlerini oluştururken yararlandığı eserler, genellikle tesadüfi şekilde gelişen bir etkilenme sürecine dayanmaktadır. Hatta Brown, resimlerini herhangi bir kaynak üzerinde inceleme yaparken edindiği fikirlerle oluşturmaya başlamaktadır. Interview Magazine'de bu konuyla ilgili sanatçının yaptığı bir açıklamaya yer verilmiştir ; "Ben bir fikri olan ve sonra bunu yapan bir sanatçı değilim; daha çok, resimleri yaparken fikrin ne olduğunu bulmuş gibiyim "diyor. "Muhtemelen onlara bakmak için zaman harcadığımda her türlü parlak düşünceye sahip olacağım." (Small, 2013)



Resim 90:Giorgione , 'The Tempest' ,t.ü.y.b.,77x74cm, 1505

Ayrıca Brown, Harry Cooper ile yaptığı röportajda esinlendiği kaynakları nasıl kullandığına dair şu şekilde açıklama yapmıştır:

“Bu resimler, kaynağın ve hayal gücünün bir birleşimidir. Söylediğim gibi, çoğu zaman kaynaktan gelen bir fikrin tohumu olabilir, yani dış kaynaktan. Sonra, resim sadece kendi başına bir şey haline gelir. Demek istediğim, tüm bu suluboya ve çizimleri bir kaynağa bakarak yaptım. Fakat, resimlerde hiç bir eskize veya kaynağa bakmadım. Çizme eylemini, konuyu ve formları içselleştirmenin bir yolu olarak kullanıyorum. Sadece bir şeye bakmak yeterli değildir. Eğer onu çizersem, o zaman gerçekten daha iyi anlarım. Ve esas resmi yaparken, eskiz çizimlerine ve kaynağa hiç bakmadım. Çizim masasına geri dönüp yarım saat çizebilirim. Sanırım çizim yapmayı bir yol olarak kullanıyorum; bir çeşit kas hafızası olarak.” (Brown, 2016)

Cecily Brown, resmindeki ağaç soyutlamaları için ise Pieter Bruegel'in 'Hunters in Snow' (Karda Avcılar) isimli tablosundan yararlanmıştı. Bu tablo Bruegel'in sipariş üzerine yaptığı, yılın on 'iki ayını anlatan altı adet panel resminden biridir. Brown'ın kullandığı bu resim, kış mevsiminin yaşandığı aylardan birini anlatmaktadır. Karlı bir manzarayı gösteren yapıtın ön planında avdan dönen avcılar ve köpekleri yer

almaktadır. Tepenin aşağısında ise bir çok insanın donmuş gölün üzerinde çeşitli aktiviteler yaptıkları görülmektedir. Cecily Brown, bu resimde dikkatini ağaçların resmediliş biçimine yönlendirmiştir. Bruegel'in resimlerinden sıklıkla aktarımlar yapan Brown, 'Hunters in Snow' resminde, ön plandaki ince uzun ağaçların biçimsel karakterleri üzerinden yola çıkarak kendi resminde ağaç gövdelerine ve dallarına benzer leke denemelerinde bulunmuştur. 'Girl on a Swing' resmindeki ağaç yorumlamaları, kompozisyonu bölümlere ayıran bir işlevdedir. Brueghel'in eserindeki ağaçlar ise, perspektifi belirgin kılmak adına yan yana dizilmiştir. İki eseri de karşılaştırdığımızda kompozisyon unsuru olarak ağaçların, büyük önem taşıdığı gözlemlenmektedir. Brown'ın , 'Hunters in Snow' da yer alan ağaç formlarının resmin bütünlüğü içerisindeki işlevsel özelliklerinden ilham almış olduğu düşünülmektedir. Değişim, dönüşüm işlemleri sayesinde bir başka eserden yapılan eklemeler hayal gücünün izin verdiği ölçüde izleyiciye yorum serbestliği sağlanmaktadır. Bu açıdan 'Girl on a Swing' resmi Brown'ın herhangi bir alıntıyı, kendine ait bir parçaya dönüştürme işlemine dair önemli ipuçları vermektedir.



Resim 91: Pieter Bruegel 'Hunters in Snow', ahşap üzerine yağlıboya, 162 x 117 cm, 1565

Sıklıkla değinildiği üzere, Cecily Brown'ın resimlerinde geçmişe ait birikimlerin dönüşümü, eskiz çizimlerinde başlar. Brown'ın Untitled -After Bosch (Bosch'tan Sonra) çalışması, eskiz olarak hazırladığı eserlerinden birisi olarak Hieronymus

Bosch'un The Garden Of Earthly Delights Triptych (Dünyevi Zevkler Bahçesi) resminin merkez panelinden yola çıkılarak yapılmıştır. Bosch'un bu resmi aslında üç bölümden oluşan bir paneldir. Soldaki panel cenneti, ortadaki dünyayı, sağdaki panel ise cehennemi göstermektedir. Resimler üzerindeki ayrıntılar incelendiğinde Bosch'un bu paneli ustalık zamanında yaptığı anlaşılmaktadır. Çok fazla ayrıntıya sahip olan bu panel aynı zamanda hayali figürler de içermektedir. Merkez panelde dünyanın tasvir edildiği söylene de bu dünyaya ait olmayan çeşitli varlıkların resmin içerisinde mevcut olduğu görülmektedir. "Bu ana panel, insanoğlunu bir dizi "dünyevi zevk" ile oyalanır halde betimler. Paneldeki çoğu masum uğraşları gösterirken diğerleri erotiktir." (Farthing, 2014, s. 188) Brown, kendi resmine orta panelden aktarımlar yapmıştır. Bu sebeple onu daha ayrıntılı inceleyeceğiz. Brown'ın bu resimden etkilenip alıntılar yapmasının sebebi resmin içeriğidir. Merkez panel, cennet benzeri bir yeri temsil ediyormuş gibi görünmesine rağmen aslında dünyadaki yaşamı anlatmaktadır.



Resim 92:Hieronymus Bosch 'The Garden Of Earthly Delights Triptych' meşe panel üzerine yağlıboya

205.5x 384.9 cm, 1490 - 1500

Brown, cennet ya da cehennemin yerine şu an içinde bulunduğumuz yeri seçmek istemiştir. Merkez panel insanların dünyada işledikleri günahları anlatmak adına yapılmış bir panel resmidir. İnsanlar kendilerini cennette gibi hissederek istedikleri her

şeyi yapmaktalar ancak sağ panelde bu günahların karşılığı olarak cehennem tasvir edilmiştir. Brown'ı bu resme çeken etmenlerden en önemlileri, figürlerin birbirleriyle olan etkileşimi ve simgesel anlamların yoğun olmasıdır .



Resim 93: Cecily Brown, 'Untitled (After Bosch)', kağıt üzerine sulu boya, pastel ve yağlı boya, 110,49x 160 cm, 2015



Resim 94: Hieronymus Bosch, 'The Garden Of Earthly Delights Triptych' merkez panel, (ayrıntı)

Cecily Brown'ın yaptığı resim ile Bosch'un panel resmi karşılaştırıldığında ilk bakışta aralarında herhangi bir benzerlik görülmemekle birlikte detaylara inildiğinde Bosch'un yapıtından esinlenildiği düşünülen figürler göze çarpmaktadır. Merkez panelin sol tarafında bulunan göl içerisindeki figürler, Brown'ın resminde biçimsel ve anlamsal dönüşümlere uğrayarak eklenmişlerdir. Hemen bu figürlerin arkasındaki kuş grubunu da Brown'ın resminde görmek mümkündür. Merkez panel resmindeki figürlerin fazlalığı ve bu sebepten oluşmuş karmaşık görüntüsü, Brown'ın resimlerindeki anlatım tarzına uygundur. Ayrıca Brown'ın kullandığı renkler ve fırça darbeleri iki resim arasında bağlantıların oluşmasında yardımcı olmaktadır. Brown'ın resmini incelerken bunun gibi çeşitli ipuçları vasıtasıyla kurulan bağlantı dışında birebir kopya olmamasından kaynaklı pek bir benzerlik bulunamamaktadır.



Resim 95: Hieronymus Bosch, 'The Garden Of Earthly Delights Triptych' (ayrıntı)



Resim 96: Cecily Brown, 'Untitled (After Bosch)',ayrıntı

Brown, eserlerinde geçmişe yönelik göndermeler ile melez bir yapı oluşturmaktadır . Postmodernizm ile ilişkili olarak incelendiğinde 'After Bosch' resmi, karmaşık ve derin bir yapılanmayla, kaynağını sanat tarihinden alırken aynı zamanda bağımsızlığını koruyarak plastik değerler üzerinden kendi karakterini de oluşturabilmiştir.

Cecily Brown, 'The Beautiful and Damned'(Güzel ve Lanetli) ve 'Be Nice to the Big Blue Sea'(Büyük Mavi Deniz'e İyi Davranmak) eserlerini hem Edgar Degas'dan hem de Max Becmann'dan yapılan alıntılar ile oluşturmuştur. Her iki resmin de beslendiği ortak kaynak, Degas'nın The young Spartans Exercising (Egzersiz Yapan Genç Spartalılar) isimli eseridir. İlk olarak bu eseri ve bu eserden alıntılanan kompozisyon öğelerini inceleyeceğiz.

Degas'nın 1860 yılında yapmış olduğu bu eseri, Spartalı gençleri birbirleriyle çatışarak yarıştıkları anı göstermektedir. Kız ve erkek çocuklardan oluşan iki grup resmin ön planında yer almaktadır. Daha geri planda onları izleyen üçüncü bir grup daha vardır.



Resim 97: Edgar Degas, 'Young Spartans Exercising', t.ü.y.b., 109.5 x 155 cm, 1860

Resimde dikkat çeken bir diğer ayrıntı ise, figürlerin çıplak veya yarı çıplak resmedilmiş olmalarıdır. Degas, pastel boya kullanarak yapmış olduğu bu resminde, genellikle dansçıları resmettiği eserlerinin aksine tarihsel bir konuyu ele almıştır. Çoğu eleştirmenin yorumuna göre; Degas'nın bu resminde cinsiyetlerin savaşı görülmektedir. Sol taraftaki kızların grubundan biri sağ taraftaki erkek grubunun üstüne bir hamlede bulunmuştur. Erkeklerden oluşan grubun ise daha gergin bir bekleyiş içerisinde olduğu gözlemlenmektedir. Buradan hareketle konunun tam olarak bilinmemesine karşın bir tartışma ortamının tasvir edildiği söylenebilmektedir.

Cecily Brown bu resmi uzun bir süre boyunca inceleyip üzerinde çalışmalar yapmıştır. Eskiz üzerinde ilerleyerek yaptığı resminde büyük ve küçük fırça izlerinin birbirleri ile içiçe geçerek oluşturdukları şekiller izleyicinin bilinçaltına seslenmektedir. Daha önce Degas'nın resmini gören biri direk olarak bağlantı kuramasa bile önce eskizleri inceleyip sonra resimlere bakıldığında benzerliklerin olduğunu görebilecektir.

Brown'ın resimlerinde de renklerin tuval üzerindeki dağılımı hem resmi parçalamakta hem de bütünlük sağlamaktadır. Degas'nın resminden yola çıkarak hazırladığı eskiz çalışmasında, doğrudan yaptığı alıntılar tekrar etme ve biriktirme eylemlerinin bir resim pratiğine dönüşümü olarak düşünülebilir. Brown'ın 'tekrar etme' eylemine dair, Claire Gilman tarafından yazılan bir metinde Deleuze'ün 'Fark ve Tekrar' isimli kitabından alıntılara yer verilerek şu şekilde bahsedilmiştir;

“ Bu bir şiir ya da teatral jestin ezberden okunması ile meydana gelen tekrardır – tekliği geri almaktan uzak, özel ve yerine bir şey konamaz olanı kutlayan bir tekrar. Aynı zamanda ‘tekrar’, bu anlamda *mutlak* performans ya da yoruma yol açmaz, sonsuz bir dizi provaya neden olur. Sürekli bir farklılık ve merkezleştirme alanı içerir: “hiçbir şeyin sabit olmadığı bir labirent, konusu olmayan bir labirent... farklılık her şeyin arkasında, fakat farklılığın arkasında hiçbir şey yok.” Çoklu ve boşluklu merkezleri ve sonsuz permütasyonları ile Brown'ın resimleri de böyle bir çözümsüz farklılık vizyonu sunar.” (Gilman, 2016, s. 21)

Brown'ın üretim süreci Claire Gilman'ın ifade ettiği üzere Deleuze'ün görüşlerine yakın durmaktadır. Daha önceden de bahsedildiği üzere, Deleuze'ün tekrar kavramı, farklılıklardan meydana gelen bir oluşu ifade eder. Oluşlar, varlıklar arasındaki farklılıkları ortaya koymaktadır. Deleuzecü tekrar, klasik tekrardan ayrı olarak karmaşa ve düzensizlik çerçevesinde yaratıcılığın özgür bir biçimde gelişmesini sağlar. Fark üzerine temellenmiş çokluk, tekrarı nitelemektedir. Aynı zamanda farkın tekrarı, bir çok fark kombinasyonunun oluşumu ile çeşitliliğe yol açar. Deleuze tekrar kavramını fark kavramıyla birlikte ele alarak farkın tekrar etmesi veya tekrarın farklardan meydana gelmesi önermesini yapar. Zamanla bağlantılı olarak yaşanan her olayın arasında belirgin farkların olduğunu ve sanatta tekrarın ancak farklı oluşlardan meydana geldiğini düşünmektedir. Tekrar edilen ve tekrar eden birbirinden ayrı şeyler olarak var olurlar. Bir sanat eserinin alıntılanması, kopya edilmesi söz konusu olduğunda ortaya orijinalinden ayrı, yeni bir eser çıkmış olur. Brown'ın eserleri de orijinalin birebir kopyası olmayan, belirli farklılıkların tekrarı ile meydana gelen oluşumlardır.

“Deleuze farklılık ve tekrara ilişkin iki düşünme biçimi tanımlar. Temsil modelinde, küçük ve önemsiz farklılıklar olsa bile temelde aynı olan bir yinelenen sözcük tahayyül edebiliriz. Bu bize kavramın temsil modelini

verir. Bir kavram bir şeyler kümesini farklılıklara rağmen aynı olarak görmemizi sağlar. Bu modelde sanatın ve edebiyatın yinelenişi bir şeyi mümkün olabildiğince aslına sadık taklit etmek anlamına gelecektir; burada modele veya özgün olana bağlı kalmaya çalışılır. ...Pozitif veya Deleuzecü farklılık ve yineleme modelinde yinelenen bir yapıt aynı görülebilir; ama yinelemeyi farklılık olarak üreten aynılık değildir pek de. Bir sözcüğün her yinelenişi o sözcüğün farklı bir açılımıdır; sözcüğün tarihini ve her türlü bağlamını dönüştürür.” (Colebrook, 2013, s. 159)

Brown’ın araştırma amacıyla yapmış olduğu çizimler, tekrar etme eylemine bağlı olarak hafızasına kalıcı şekilde yerleşmekte ve daha sonra resimlerinin oluşumunda etkili olmaktadır. Bilinçli bir tasarımdan ziyade, resim yaparken kendiliğinden gelişen bir kurgu söz konusudur. Daha önceden üzerinde çalıştığı eserlerin tuvalin boşluğunda yeniden canlanarak ve bağlam değiştirerek onun eserinin bir parçası olması, farklılardan oluşan tekrarın sanat eseri üzerindeki yansıması olarak açıklanabilir.

Sanatçının hayal gücünün devreye girmesiyle birlikte yapılan alıntıların çeşitli dönüşümlere maruz kalması , ortaya çıkan eserlerin Umberto Eco’nun ‘açık yapıt’ önermesiyle de bağlantılı olarak izleyicinin yorumuna dayalı, değişken ve birbirinden farklı bir çok anlamın ortaya çıkmasına müsaade eden bir yapıda olmasını sağlamıştır. Brown kendi bakış açısıyla sunduğu alıntıyı, izleyicinin kendi bakış açısına göre yorumlamasını da sağlayarak farklılıkların ön plana çıkmasını amaçlamış ve böylece eserlerinde Deleüze’ün ‘dinamik tekrar’ olarak bahsettiği; her seferinde farklı olan tekrar dalgalarının oluşumuna yer vermiştir.



Resim 98: Cecily Brown, Young Spartans (After Degas), eskiz aşamaları

Tekrarlayan çizimler sayesinde keşfettiklerini kendi eserlerine taşıma fırsatı bularak çeşitli kompozisyonlar oluşturmaktadır. Böylelikle tekrar edilen eser yerine yeni bir eser ortaya çıkar. Brown'ın çalışmaları bu temelde incelendiğinde daha anlaşılır referanslar sunar. Eskiz çalışmalarının ardından yağlıboya resimlerine başladığında ise bambaşka bir oluşumla karşılaşırız. Kaynak eskizlerinde olduğu gibi belirgin değildir ve aynı resimde birden fazla eserden alıntılar var olabilir. Bu tamamen Brown'ın tekrar ettiği çizimlerinden zihninde arta kalanların birleşimidir. Cecily Brown, sanat tarihinde sanatçıların sıklıkla başvurduğu alıntılama, öykünme gibi yöntemleri kendi resimlerinde uygularken farklı bir yol izlemektedir. Sürekli tekrar eden çizimlerinin 'kas hafızası'na kazınarak daha sonraki süreçte yağlıboya resimlerinde belirmesi söz konusudur. Kaynaklardan referans alma aşamalarının işleyişindeki farklılık onu diğer sanatçılardan ayıran en önemli özelliktir. Buradan hareketle 'The Beautiful and Damned' ve 'Be Nice to the Big Blue Sea' eserlerinde kompozisyon ve renk gibi biçimsel unsurların farklılığından dolayı Degas'nın yapıtından esinlenen içerik öğeleri belli belirsiz gösterilir. Bu öğeler, kimi zaman bir fırça hareketi aracılığıyla figüre denk düşerken kimi zaman da istem dışı oluşmuş gibi görünen boya katmanlarında ortaya çıkarlar.



Resim 99: Cecily Brown, Young Spartans (After Degas), kağıt üzerine suluboya ve guaj boya, 31.1 x 43.5 cm, 2016.



Resim 100: Cecily Brown, 'Be Nice to the Big Blue Sea', t.ü.y.b., 276.9 x 434.3 cm, 2012



Resim 101: Cecily Brown 'Untitled (The Beautiful and Damned)', t.ü.y.b., 276.9 × 434.3 cm, 2013

Brown, iki eserinde de kalabalık figür topluluklarına atıflı boya lekelerinin içerisinde, küçük ayrıntılar gizlemiştir. Degas'ın eserinde, sağ alt köşede elleri ve dizleri üzerinde duran figür, Brown'ın zihninde yeniden tasarlanarak belirgin fırça izlerinin oluşturduğu leke ve çizgilere indirgenen forma dönüşmüştür. 'The Beautiful and Damned' ve 'Be Nice to the Big Blue Sea' eserlerinde kompozisyon içerisinde sağ alt köşede yer alan bu figür formu, yapılan alıntılarının içerisinde en belirgin olanıdır.

Brown'ın resimlerindeki figür grupları, soyutlama eylemi ile değişen bozulmuş, birbirine karışmış formlardan oluşmaktadır. İki resminde de kurduğu kompozisyonun alt bölümünü yer düzlemi olarak belirleyen sanatçı, geniş leke alanları ile bunu desteklemiştir.



Resim 102: Edgar Degas, 'Young Spartans Exercising ' (ayrıntı)



Resim 103: Cecily Brown 'The Beautiful and Damned', (ayrıntı)



Resim 104: Cecily Brown, 'Be Nice to the Big Blue Sea'(ayrıntı)

Brown, 'The Beautiful and Damned' eserinde Degas'dan alıntılı olduğu bariz olan bir figür daha eklemiştir. Bu figür ise Degas'nın eserinde erkek grubunun bir üyesidir. Ellerini kafasının üstünde kavuşturmuş şekilde resmedilen figür, Brown'ın eserinde yine aynı hareketle tasvir edilmiştir.



Resim 105: Edgar Degas, 'Young Spartans Exercising'

(ayrıntı)



Resim 106: Cecily Brown 'The Beautiful and Damned'

(ayrıntı)

Cecily Brown incelediğimiz bu iki resminde Max Becmann'ın farklı dönemlerde yapmış olduğu eserlerinden alıntılara da yer vermiştir. Bu eserlerden biri, sanatçının erken dönem eserlerinden Young Men by the Sea (Denizdeki Genç Erkekler) dir. Bir diğeri ise 1950 yılında yaptığı The Argonauts (Argonatlar)tır.

Brown, 'The Beautiful and Damned' eserinde daha çok 'Young Men by the Sea'den aktarımlarda bulunmuştur. Bu eser, Beckmann'ın 1905 yılında yaptığı erken dönem işlerinden biri olup akademik tarza yakın durmaktadır. Tuvalin büyüklüğü sayesinde figürler heybetli görünmektedir. Çeşitli pozlarda erkek nü modellerin bulunduğu resimde, her figürün anatomisi ayrıntılı olarak çözümlenmiştir.



Resim 107: Max Beckmann, 'Young Men by the Sea't.ü.y.b., 148x 235 cm,1905



Resim 108: Cecily Brown, 'The Beautiful and Damned',(ayrıntı)

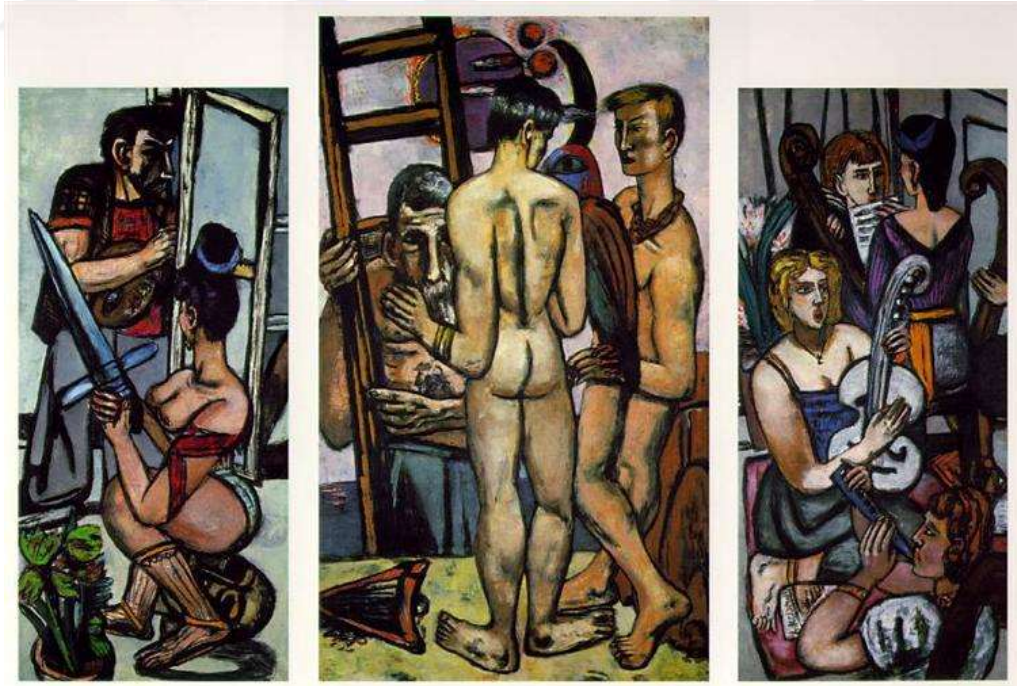


Resim 109: Max Beckmann, 'Young Men by the Sea'(ayrıntı)

Brown, Beckmann'ın bu eserinden başını öne eğmiş, oturur vaziyette poz veren figürü kendi resminin bir parçası haline getirmiştir. Beckmann'ın betimlediği ölçüde belirgin vücut hatlarına sahip olmayan Brown'ın figürü, oturuş şeklini benzer kılan temel noktaların aynı olmasıyla Beckmann'ın eserindeki figür ile bağlantısını koparmamıştır. İncelemelerin sonucunda 'Young Men by the Sea' den yalnızca bu figürün alıntılandığı anlaşılmıştır. Brown'ın zihninde sanat tarihinden bir çok farklı esere ait parçalar başkalaşım geçirerek, belli bir zaman sonra sanatçının tuvalinde

kendiliğinden ortaya çıkmaktadırlar. Bu sebeple, çizimini yaptığı eserlere ait parçaların bazen yıllar sonra Brown'ın tuvallerinde belirdiği gözlemlenmiştir.

Cecily Brown, 2013 yılında yaptığı 'Be Nice to the Big Blue Sea'de , Max Beckmann'ın geç dönem eserlerinden biri olan 'The Argonauts' isimli yapıtından alıntılara yer vermiştir. Beckmann, savaşa katılıp geri döndükten sonra bunalıma girmiş, büyük travmalar atlatmış ve duygu durumunun eserlerine yansması sonucu olarak anlatım tarzında büyük değişimler meydana gelmiştir. Dışavurumcu tarzı benimsemiş ve resimlerinde korkuyu, acıyı işlemiştir. Beckmann, çocuk resimlerinde veya ilkel kabile resimlerinde görebileceğimiz renk ve biçimleri kullanmıştır. Brown, Beckmann'ın zaman içerisinde değişime uğramış ve gelişmiş anlatım tarzının bir yansıması olan 'The Argonauts'tan etkilenerek kendi eserine bu yapıttan eklemeler yapmıştır. Brown aynı zamanda, Beckmann'ın sanat kariyerinde yaşadığı çalkantılı sürece göndermede bulunmuştur.



Resim 110: Max Beckmann, 'The Argonauts', t.ü.y.b., 205.74 × 292.1 cm, 1949-50

Yunan mitolojisi içinde geçen bir hikayeden yola çıkılarak yapılmış ‘The Argonauts’ triptiğinin merkez panelinde yer alan üç figürden biri izleyiciye sırtı dönük şekilde resmedilmiştir. Brown, kendi eserinde bu figürden yaptığı alıntı parçalarına yer vermiştir. Tıpkı Beckmann’ın merkez panelinde olduğu gibi Brown, yenidenresmettiği bu figürü kendi resminin ortasına yerleştirerek kompozisyonun önemli bir parçası haline getirmiştir. Bu örnekte de görüldüğü gibi yeniden üretim süreci farklılıkların meydana gelmesine neden olmaktadır. Özellikle de Brown’ın alıntılarını gizlemeye yönelik soyutlamalara yer vermesi resimler arasında farklılıkların artmasını sağlamıştır.



Resim 111: Max Beckmann, ‘The Argonauts’ (ayrıntı)



Resim112: Cecily Brown, ‘Be Nice to the Big Blue Sea’
(ayrıntı)

3.2.1. Yeni Dışavurumcu Tavır ve Alıntının Gizlenmesi: ‘Kapalılaştırma’

Daha önce de değinildiği üzere Cecily Brown eserlerinde yaptığı alıntılarının kaynaklarını net bir şekilde bildirmemektedir. Bununla birlikte eserlerine vermiş olduğu isimler direkt olarak alıntılanan yapıta göndermede bulunmaktadır. Bu sebeple izleyici Brown’ın eserlerindeki iç içe geçmiş leke ve çizgilerin verdiği küçük ipuçları ve künye bilgileri dışında alıntılanan yapıtları farkedemez. Ayrıca eserlerdeki ipuçlarını doğru değerlendirmek için ise sanat tarihine iyi derecede hakim olmak gereklidir. Cecily Brown’ın yaptığı alıntılar, kendi resmi içerisinde bozma, parçalama gibi işlemlerden

geçerek yeniden yapılanan karmaşık bir bütünün parçaları haline gelirler. Cecily Brown, izleyiciye alıntının varlığını hissettirmeden resimlerarası alışverişlerini gerçekleştirmektedir. Buradan yola çıkılarak Brown'ın resimlerinde alıntılanan göndergelerin, kapalılaştırma /örtükleşme (fr.implicitation) kullanımıyla ilişki olarak yeniden ele alındığı söylenebilir. 'Kapalılaştırma' kullanımı, bir metinde veya sanat yapıtındaki alıntıların, eserin içerisinde bütünlüğü bozmayan ve ayrışık durmayan bir biçimde yer almasıdır. Esere bir başka eserden yapılan eklentilerin neler olduğuna dair belirgin bir ayrımın yapılamaması durumunda 'kapalılaştırma' kullanımından bahsedilmektedir.

''Yazarın ya da sanatçının ipucu vermediği kullanımlarda alıntı yapıta yedirilir; bir anlamda burada, yapıta ''yediren alıntı''; bir ''*kapalılaştırma*''(fr.*Implicitation*)*² kullanımı söz konusudur. Dilbilimdeki karşılığıyla söylersek, burada ''sözcemsel yerdeşliğin koptuğunun ayrımına varmadan anlatıcının söylemine başka unsurların katılması'' söz konusudur.'' (Aktulum, 2016, s. 56)

Resimlerarasılık sürecinde, 'kapalılaştırma' kullanımıyla ilişkili olarak Cecily Brown'ın eserlerinde boyasal eylemin aktif bir rolü vardır. Resmin içeriğinin boya katmanları, fırça izleri gibi biçimsel özellikler üzerinden tanımlanması, eserde yer alan alıntı unsurlarının değişken ve belirsiz formlara dönüşümüne katkı sağlayarak kimlik değişimini kolaylaştırmıştır. Bu sebeple, Brown'ın eserlerinde yeniden üretilen gönderge yapıtlar izleyici tarafından hemen farkedilemez. Brown'ın yapıtlarında gizlenen alıntılara yönelik Claire Gilman şu şekilde yazmıştır;

''Gizlemek ve açığa çıkarmak, sunmak ve alıkoymak, bunlar Brown'ı kaynaklara çeken ve yorumlarında üzerinde durduğu motiflerdir, tıpkı Bruegel'in 1559 panel üzeri yağlı boya resmi *Karnaval ve Büyük Perhizin Kavgası*'ni kaynak olarak aldığı dudak uçuklatan sekiz çini mürekkebi çizim serisinde olduğu gibi. Bruegel'in tablosu, çok yoğun ayrıntı ile birlikte doğrusal anlatıya ve kuş bakışı perspektife meydan okurken, Brown'ın resmi ,parçalanmış anlar sunarak tutarlılığı reddeder. Bir çizimde, yıkık el arabasının üzerinde dikkatli bir şekilde yorumlanmış Lent, neredeyse tüm sayfayı doldurur. Başka birinde, sayfanın altındaki ekmek sepetinden ufak kontör çizgileri ile sayfanın üstündeki bir tas yumurtaya yönlendiriliriz ve sayfa bunlar

² ''*kapalılaştırma*''/'''örtükleşme''': (fr. *Implicitation*): Dolaylı ya da dolaysız yoldan ulaşılabilecek bilgiler için kullanılır. Bir sözcede, paragrafta bazı bilgiler açık olarak verilmez. Böylece bazı bilgiler verilse de gizli bir biçimde sözce de bulunur. (Prof.Dr.V.Doğan Günay, Metin Bilgisi, Multilingual Yay.,2007,İstanbul, sf. 86)

dışında boştur. Üçüncü bir resimde, bir brandanın gölgeli iç kısmı bulanık bir mürekkep lekesi olarak görünür. Bu branda Bruegel serisinin üç resminde ortaya çıkar; hem yakından hem de uzaktan görünür, fakat her iki durumda da siyah derinlikleri gizemli şekilde kalır. Brown'ın eskizlerindeki birçok anlamlı an gibi, branda hem sunulan hem de belirsiz bir motiftir.” (Gilman, 2016, s. 17-18)



Resim 113: Cecily Brown, 'Carnival and Lent (After Brueghel)', kağıt üzerine mürekkep, 26x 36,83 cm, 2007

Pieter Bruegel, Cecily Brown'ın resimlerinde sıklıkla yararlandığı bir sanatçıdır. Brueghel, 16. Yüzyılda yaşamış ve resimlerinde genellikle köy hayatından sahneler yer vermiştir. Tarım yapan köylüler, av sahneleri, şenlikler onun resimlerinin konularıdır. Günlük hayatta insanların yaşadıkları mutlulukları, üzüntüleri, sıkıntıları alaycı bir dille ele almıştır. Resimlerinde manzara ile ilgili öğeler özenle işlenmiştir. Resimlerin her bir karesi ince detaylarla donatılmıştır. Brueghel'in 1559 tarihinde yaptığı, *The Fight Between Carnival and Lent* (Karnaval ve Perhizin Savaşı) isimli resminde Karnaval ve Perhiz isminde iki ana karakterin resmedildiği bilinmektedir. Karnaval ve Perhiz arasında yaşanan büyük çekişmenin tasvir edildiği sahnede Karnaval karakteri zevki, cinselliği, açgözlülüğü temsil ederken Perhiz karakteri ise, Hristiyanlıkta perhiz dönemi olarak geçmektedir. Bu karakter de, dindarlığı temsil etmektedir.

Resmin kompozisyonunda sol tarafta kalan figürler, Karnaval karakteri ile bağlantılı olarak çeşitli eğlenceler düzenlemektedir . Perhiz'in bulunduğu tarafta ise figürlerin yardımsever davranışları ve yaptıkları dini eylemler göze çarpmaktadır. Realist bir resim olan 'The Fight Between Carnival and Lent' aynı zamanda bir çok simge ile donatılmıştır. Eserin konusunun üstü örtülü bir şekilde , simgeler aracılığıyla anlatılmaya çalışılması, Cecily Brown'ın bu resim ile ilgilenmesini sağlamıştır. Sembollerden etkilenmiş ve onları kendi resimlerine de zaman zaman taşımıştır.

Cecily Brown, Brueghel'in bu resminden esinlenerek 'Carnival and Lent' isimli eserini yapmıştır. Brown, bu resimde betimlenen durumların günümüz için de geçerli olduğunu düşünmektedir. Direkt alıntı yapmadığı için izleyici, bazı ayrıntılardan topladığı mesajlar sayesinde iki resim arasında bağlantı kurabilmektedir. Brueghel'in karmaşık mekan betimlemesi, Brown'ın resmindeki boya yoğunluğu ile karşılık bulmuştur. Kullanılan renklerin alıntı yapılan resimdeki renk skalasına yakın tutulması iki resim arasındaki bir diğer bağlantıdır. Brown, Brueghel'in resmini biçimsel bakımdan parçalara ayırarak değişik planlar dahilinde kendi resminde birleştirir. Yeni Dışavurumcu bir tavırla Brueghel'in kuş bakışı açısıyla sunulan ve güçlü ayrıntılar içeren eserini yeniden üretmiştir. Soyutlamanın hakim olduğu Brown'ın eseri ise bu sebeple tanımlanamayan parçalardan oluşmaktadır.



Resim 114: Pieter Bruegel, 'The Fight Between Carnival and Lent', meşe panel üzerine yağlıboya, 118 x 164.4 cm1559



Resim 115: Cecily Brown, 'Carnival and Lent', t.ü.y.b., 246,4x 261.6 cm, 2006-2008

Brown, 'Carnival and Lent' isimli eserinde Brueghel'in eserindeki her bir resimsel unsuru birbiri içinde karıştırmış gibi yeniden çözümleyerek izleyiciye sunar. Cecily Brown, Brueghel'in resmindeki figür ve mekan çözümlemelerini sıcak-soğuk renklerin kullanımı ve fırça hareketlerinin yarattığı izler sayesinde kendi resmine aktarabilmiştir. Brueghel'in resmini içerikten çok resmin biçime bağlı özellikleri üzerinden hareket ederek kendi iç dünyasında yeniden kurgulamıştır.

Brown'ın 'Carnival and Lent' resmine başlamadan Brueghel'in resminin yeniden yorumlamasına yardımcı olacak eskizler hazırlamıştır. Alıntı yapacağı resmi daha iyi tanımak amacıyla yaptığı için eskizleri resmin orijinaline daha yakın çalışmaktadır. Fakat bu çalışmalarını resimlerinde kullanmak amacıyla yapmamıştır. Etkilendiği bir eserin üzerinde yaptığı incelemeler ile tıpkı bir araştırmacı gibi çalışmaktadır. Genellikle suluboya, pastel, mürekkep gibi malzemelerle kağıt üzerine çalışmış ve esas resmine geçmeden önce alıntı yapacağı resmin zihnine iyice yerleşmesini sağlamak amacıyla kendi anlatım biçimine bağlı kalarak pratik yapmıştır. Eskizleri ile resmine birlikte bakıldığında sanatçının başka bir resmi alıntılarken onu süzgeçten geçirerek kendine mal ettiği net bir şekilde görülebilmektedir.



Resim 116: Cecily Brown, ‘The Battle Between Carnival and Lent (after Bruegel)’, kağıt üzerine suluboya, 45,72x 60,96 cm, 2017

Cecily Brown, William Hogarth’ın A Rake’s Progress (Rake’in Gelişimi) isimli 8 adet resminden alıntılar yapmıştır. A Rake’s Progress serisi, Tom Rakewell isimli bir adamın hikayesini anlatmaktadır. Bu yapıtlardan biri olan The Orgy (Seks Partisi) de Rakewell’in fahişeler ile eğlendiği bir sahne gösterilmektedir. Kompozisyonda ön plana yerleştirilen ve soyunurken resmedilen figür, genel hatlarıyla Brown’ın ‘After Hogarth’(Hogarth’tan Sonra) isimli eskizinde yerini almıştır. Kadınlardan oluşan arka plandaki grup ise, Brown tarafından çizgiler yardımıyla silüet şeklinde resmedilmiştir. Resmin ana karakteri olan Rakewell, Brown’ın eskizinde yer almamaktadır. Yağlıboya resimlerinde olduğu gibi bu mürekkep tekniğini kullanarak yapmış olduğu eskiz çizimlerinde de figürler ve mekan, malzemenin doğasından kaynaklı oluşan lekeler ve çizgiler yardımıyla tasvir edilmiştir. After Hogarth eskizinde yapılan alıntılar belirgin bir şekilde farkedilmektedir.

“ Brown, Hogarth ile ilgilendiğini, bunun nedeninin Hogarth’ın kompozisyona hakim olması ve Hogarth’ın motiflerini yeniden çalıştığında, onun görüntülerindeki ustaca karmaşık olan ama yine de her zaman okunabilir “su götürmez görüntüyü” hedeflemesi olduğunu söylemiştir. ” (Gilman, 2016, s. 17)



Resim 117: William Hogart, 'A Rake's Progress -The Orgy', t.ü.y.b., 62,5 x 75 cm, 1735



Resim 118:Cecily Brown 'The Rose Tavern After Hogarth', kağıt üzerine kalem ve mürekkep, 27,94x 38,10 cm, 2003

Brown'ın çok fazla tekrarladığı bir diğer eser de William Hogarth'ın *Strolling Actresses Dressing in a Barn* isimli gravürüdür. Bu gravürde sahne arkasında hazırlık yapan oyuncular tasvir edilmiştir.

Brown, Hogarth'ın bu gravürünün içerisinde bir kesit alarak onu yeniden üretmiştir. Kendi yapıtında yer alacak figürleri ve mekanı kendi bakış açısına göre yeniden ayarlamış ve böylece resim üzerinde hakimiyet sağlamıştır. 2012 yılında yaptığı 'Strolling Actresses- After Hogarth (Gezinen Aktrisler, Hogarth'tan Sonra)' isimindeki bu eskiz çalışmasında malzeme olarak mürekkep kullanmayı tercih ederek gravür etkisini kendi resminde yok etmiştir. Hogarth'ın bu ünlü eserinde karmaşanın hakim olduğu mekan tasviri, Brown'ın eserinin katmanlı yapısı ile uyum sağlamıştır. Brown, eskiz çizimleri için 'Strolling Actresses Dressing in a Barn' eserinden yararlanmış ve odak noktası olarak sol kısımda bulunan figür ve nesneleri belirlemiştir.

Hogarth'ın aynı eserinden yola çıkarak yaptığı bir diğer eskiz örneğinde ise, daha yalın bir anlatım tercih etmiştir. Gravürün soyutlanarak resimsel bir etkiye sahip olması yeni bir esere dönüşmesini sağlamıştır. Tıpkı diğer sanatçılar gibi Brown'ın bu yapıtı alıntılama amacı da, saygısını belirtmek ve yapıtı bozarak başka bir esere dönüştürmektir. Daha çok biçimsel öğeler aracılığı ile yapıtlar arasında bir diyalog kurmaya çalışmaktadır.



Resim 119: William Hogarth, 'Strolling Actresses Dressing in a Barn', gravür, 45.5 x 57 cm, 1738



Resim 120: Cecily Brown, Strolling Actresses (After Hogarth), kağıt üzerine suluboya ve mürekkep,

130,81x 200,66 cm, 2015

3.2.2.Erotizm ve Ölüm Bağlantısında Brown'ın Resimlerindeki Cinsellik Teması

Ele aldığımız örneklerde görüleceği üzere Cecily Brown'ın esinlendiği yapıtlar genellikle, figürlerin yoğun olduğu içerik ve kompozisyonlara sahiptir.

“Brown, özellikle kalabalık sahnelerde iyidir. Yüz ve beden yığını onun tutkusuna yer açar. Daha kalabalık eserleri bana kendimi Rolodex'deki hemen hemen herkesin davetli olduğu bir partideymişim gibi hissettirir. Onun ellerinde resim, Pollock'un her yere sirayet eden kompozisyonel dinamizmine elastik halatlarla bağlıdır, tıpkı, yapıtın içerisinde bir resimsel tutkunun başka birine atlama noktası sağladığı gibi. Ve, bu methodun bir yan ürünü olarak, her zaman Brown'ın tablolarının arkasında duran eski ustalara daha direkt olarak ulaşabiliriz. ” (Salle, 2016, s. 35)

Cecily Brown, incelediğimiz önceki eserlerinden farklı olarak 'Ladyland' isimli eserini bir fotoğraftan yola çıkarak yapmıştır. Sıklıkla eski ustaların yapıtlarına göndermelerde bulunan Brown, bu eserinde kaynağını farklı bir disiplinden seçmiştir.



Resim 121: David Montgomery , ' Electric Ladyland', kapak fotoğrafı ,1968

Cecily Brown'ı bu fotoğrafa yönelten asıl etmen ise, sanatçının arkadaşının isteği üzerine olmuştur. Brown bu resmine başlama sebebini şu şekilde açıklamıştır;

“Gençken sevdiğim bir görüntüydü. Fotoğrafik bir kaynağın olduğu tek örnek budur. Ve aslında garip bir şekilde ortaya çıktı. Bir yardım olarak, arkadaşıma özel bir şey yapmam istendi. Sanatçılardan albüm kapağına dayanan bir çalışma yapmalarını istiyorlardı. Genelde bu tür şeylerden bir mil uzakta koşarım. Ama bu imajı her zaman sevdiğim için, bununla bir şeyler yapabileceğimi düşündüm. Bu görüntü bana her zaman hamamı hatırlatmıştır. Ve açıkçası, onunla ilişki kurabileceğiniz sanat tarihinden birçok resim var.” (Brown, 2016)

Brown'ın bu eseri figürlerin daha net tasvirlerinden oluşmaktadır. Özellikle figürlerin yüzlerini ayrıntılı şekilde resmetmiştir.



Resim 122: Cecily Brown, 'Untitled', t.ü.y.b., 226.1x 215.9 cm, 2012



Resim 123: Cecily Brown, 'Untitled (Ladyland)', kağıt üzerine suluboya, guaj ve mürekkep,

45,72x 60,96 cm, 2012

Brown, eski ustalara ait resimler dışında başka tekniklerde üretilmiş eserlerden de kaynak olarak yararlanmıştır. Francisco Goya'nın *The Sleep of Reason Produces Monsters* (Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır) isimli gravür serisinden etkilenecek yaptığı

Black Painting serisi buna örnek olarak gösterilebilir. Goya'nın gravüründe, masada uyuyakalmış bir figür ve arkasında yarasa ,baykuş gibi farklı türlerde hayvanlar tasvir edilmiştir. Sanatçı, eserde yer alan figürü kendisi olarak resmetmiştir. Figürün arkasındaki hayvanlar ise gravürde sembolik anlamlar taşımaktadır. Yarasalar cehaleti, baykuşlar ise aptallığı ve deliliği temsil etmektedirler. Goya bu gravürü aquatinta tekniği ile yapmıştır. Bu eserden yola çıkarak seri halinde resimler yapan Brown ise, kendisiyle bir savaşa girmiştir. Paletindeki renkleri azaltmış ve figürleri daha belirgin hale getirmiştir. Black Paintings (Siyah Resimler) sanatçının eserlerinde biçime dair yaşadığı dönüşümlere en güzel örneklerden biridir. Cecily Brown bu seride cinsellik ve aynı zamanda ölüm gibi farklı kavramlar arasında bağlantı kurmaktadır. Figürler serinin bütün resimlerinde çıplak ve kendinden geçmiş bir halde uzanmaktadır. Bu duruşlarıyla resimlerde gizemli bir hava yaratılmıştır. Korku ve haz gibi duyguların yoğun olduğu bu resimler sanatçının diğer resimlerinden oldukça farklıdır.

Goya'nın eserindeki hayvanların, Brown'ın eserinde erkeklik organı olarak yer alması cinselliğe çağrışımında bulunmasına katkıda bulunmuştur. Brown, uçan penis resimlerini ise ilk defa Pompei'de görmüş ve daha sonra bu resimleri Black Painting serisinde kullanmıştır



Resim 124: Cecily Brown, 'Black Painting No:1', t.ü.y.b., 203.2 x 228.6 cm, 2002



Resim 125: Francisco Goya, 'The Sleep of Reason Produces Monsters', gravür, 30.6x 20.1 cm, 1797 - 1799



Resim 126: Cecily Brown, 'Black Painting No: 2', t.ü.y.b., 228.9 × 198.3 cm, 2002

Cecily Brown'ın çoğu resminde (son iki eser örneğinde görüldüğü üzere) cinsellikle ilgili içeriklere yer verilmektedir. İnsan vücudunu parçalara ayırarak belirsizleştiren Brown, renk ve fırça izlerini etkili biçimde kullanmış ve eserlerinde cinsellikle bağdaşan görsel imgeler oluşturmuştur. Bununla birlikte Brown, Black Painting serisinde ve Ladyland eserinde gözlemlendiği üzere, cinsellik konusunu ölümle ilişkilendirmektedir. Francis Bacon'ın eserlerinde deformasyona uğramış, dehşet verici figürlerin etkisinde kalan sanatçı kendi eserlerinde figürleri birbiri içine karışmış, adeta eritilmiş gibi görünen et yığınlarına dönüştürmüştür. Resimlerdeki et parçaları, erotizmi çağrıştırırken aynı zamanda ölümle de bağlantılı olarak, cesetlerin üst üste yığıldığı toplu mezarlık görüntüsünü andırır.

Brown'ın eserlerinde cinsellik ve ölüm gibi içeriklerin birleştirilmesi George Bataille'nin teorisine dayanmaktadır. Bataille'nin ölüm ve erotizm arasında kurduğu ilişki, Brown'ın parçalayıp bozduğu, garip görünümlü beden parçalarının resim içerisinde oluşturduğu atmosferde hissedilebilir. (Wong, 2018, s. 31)

Ali Artun, Georgie Bataille'nin erotizm ve ölüme dair ortaya koyduğu düşünceleri hakkında şu şekilde yazmıştır:

“Bataille antropolojinin klasik tezini onaylar: İnsan çalışma sayesinde ve çalışma araçlarını icat ederek insan oldu (*homo faber*); hayvanlardan ayrıldı. Bundan böyle bütün hayatını, var olmak amacıyla zorunlu olduğu, gündelik, pratik, faydalı, işlevsel, akıllı uğraşlara adadı. Ancak Bataille'in tespiti burada bitmiyor. Çünkü ona göre, insan sadece aletleriyle akıllı işler yaparak hayvanlardan kopmuyor. Bu tür iş yapmaya direnen, onu ihlal eden, aklını kullanmaya dayanmayan ve kendinden başka amacı olmayan güdüler, duygulanımları (*affect*) dolayısıyla da hayvanlardan ayrılıyor. Yani sadece akli sayesinde değil, ona karşı direnen ve onu ihlal eden arzularıyla ve hayalleriyle de insan oluyor. Sadece iş yaparak değil, iş yapmayı feda ettiği erotizm aracılığıyla da insanlaşıyor. Ve asıl, ölümlü olduğunu fark etmesiyle hayvanlardan ayrılıyor. Çünkü iş hayatına, çalışmaya son veren en mutlak hadise ölüm. İşte, erotizm-ölüm birliği böyle uyanıyor.” (Artun, 2015)

Cinsel hazzın doruk noktasına verilen ‘küçük ölüm’ adlandırmasından bahseden Bataille, buradan hareketle erotizmi ve ölümü ortak noktada birleştirerek insanın çalışma düzenini bozduklarını belirtmektedir. Aynı zamanda Erotizm isimli kitabında “Bana göre şiddet en başta şehvete dayanır, üreme organının dürtülerinden sorumlu olan

şehvete... Erotizmin altında patlamayı hatırlatan bir şiddet bulunur.” şeklinde görüşlerini belirtir. (Artun, 2015) Brown’ın eserlerinde cinsellik ile birlikte hissedilen şiddetin kaynağı da yine bu görüşe dayanmaktadır.

Cecily Brown, cinsellik ve ölüm gibi iki farklı konuyu Bataille’in görüşlerinden yola çıkarak ve aynı zamanda sanat tarihinden eserlere göndermelerde bulunarak kendi resimlerinde işlemiştir.



SONUÇ

Bilindiği üzere, Resimlerarasılık yöntemleri sanat tarihinde çok eski dönemlerden beri kullanılmaktadır. Başka sanatçıların yapıtlarını yeniden resmeden sanatçı, çağının sanat anlayışı ve yaşanan toplumsal olayları da göz önünde bulundurarak geçmişle bağlantı halinde olmuştur. Bununla birlikte postmodern dönemde Lilian Louvel tarafından resimlerarasılık (interpicturality) kavramının önerilmesinin ardından, önceden dilbilimde kullanılan alıntı, pastiş (öykünme) ve parodi gibi yöntemler, resim sanatında gerçekleşen alışverişleri nitelemek için de kullanılmaya başlanmıştır.

Bu tez çalışmasında Modern ve Postmodern dönem arasındaki farklılıklar gözetilerek resimlerarasılık kavramına ilişkin sanatçıların temellük etme uygulamaları arasındaki fark irdelenerek eser örneklerine yer verilmiştir. Bu sanatçılardan Cecily Brown'ın eserlerinin, resimlerarasılık uygulamaları ile Yeni Dışavurumcu tavrın birlikte etkili bir biçimde kullanımı sonucunda ortaya çıktığı bilinmektedir. Brown, hayranlık duyduğu Hogarth, Brueghel, Fragonard, Bosch gibi farklı dönemlerde yaşamış sanatçıların eserlerini incelemekte ve onlardan yola çıkarak eskizler hazırlamaktadır. Bunun yanı sıra Claire Gilman'ın yazdığı metinden de anlaşılacağı üzere Brown'ın eserleri ile Deleuze'ün 'Fark ve Tekrar' kavramları arasında bağlantı kurulabilir.

Soyutlamacı ve figüratif etkiler bir arada birbirini etkisiz hale getirmeden kullanılabilir mi? veya Cecily Brown'ın eserlerinde uyguladığı resimlerarasılık yöntemleri 'fark ve tekrar' kavramları ile nasıl ilişkilendirilir? gibi soruların yanıt bulduğu Brown'ın eserleri, geçmişe öykünen yapısıyla postmodernizm çerçevesinde çoğul okumalara olanak sağlamaktadır. Brown, geçmiş dönem sanat yapıtlarına referans verdiği eserlerinde kaynaklarını açık etmez. Bu durum, yeni dışavurumcu tavrıyla doğrudan ilişkilidir. Cecily Brown Yeni Dışavurumcu tavrı ile figürleri deforme etmekte ve böylelikle alıntılanan yapıt ile kendi resmi arasında gerçekleşen diyalogun belirsiz kalmasını sağlamaktadır. Soyutlamacı ve figüratif ifadelerin bir arada kullanılması alıntılanan eserlerin dönüşümünde büyük rol oynar. Biçim bozma, ekspresif fırça darbelerinin yarattığı izler ve renk kullanımındaki farklılıklar alıntılanan

unsurları bambaşka bir esere dönüştürür. Bununla beraber Cecily Brown'ın eserlerini üretirken yenidenresmetme yöntemlerini uygulama aşamaları, sanat tarihinde temellük etmeye dair verdiğimiz örneklerden farklılık göstermektedir. Bu farklılık ise, tekrara bağlı bir çizim pratiğinin yapılmasından kaynaklanmaktadır. Sürekli bir biçimde çizim yapan Brown, alıntılardığı eserleri kendi resminde kullanabileceği şekilde bozup ve eklemeler yaparak eskizlerini oluşturur. Daha sonra ise eskiz sürecinde aklına gelen bir fikirden hareketle esas resmini oluşturmaya başlar. Eskiz çizimleri ile başlayan yolda bu çalışmalara hiç bakmadan imgeleminde kalanlarla devam eden sanatçı, Yeni Dışavurumcu tavrının da etkisiyle ortaya bambaşka bir eser çıkartır. Hem geçmişten beslenip hem de ortaya yeni ve özgün bir eser çıkarmak için başka sanatçıya ait bir yapıtı eskiz çizimleri yoluyla belleğine kaydetmeye çalışır. Sanatçının eskiz çalışmalarının keşfetmeye yönelik bir işlevi vardır ve tekrar eden süreçte deneyimlediği eserlerden alıntılar yağlıboya resimlerini yaparken kendiliğinden ortaya çıkar.

Deleuze'ün 'fark ve tekrar' kavramlarının Brown'ın eserleriyle olan bağlantısını ise sanatçının bu aşamalarda kendine özgü geliştirdiği anlatım tarzı ve resimlerarasılık uygulamalarının incelenmesiyle anlaşılır hale gelir.

Brown'ın tekrar etme eylemine dayanan eskiz çalışmaları, Deleuze'ün ifadesiyle iki tekrar arasında oluşan 'fark' ın ortaya çıkmasında etkilidir. Deleuze, Leibniz, Wittgenstein gibi filozofların düşüncelerinden etkilenecek ele aldığı fark ve tekrar kavramları ile aynı diye bir şeyin olmadığını savunur. Tekrarlar arasında her zaman bir fark oluşmaktadır ve tekrar ile birlikte yeni bir şey ortaya çıkar. Bu görüş çerçevesinde Brown'ın eserleri fark ve tekrar kavramlarının oluşturduğu kombinasyonda geçmişle daima ilişki içinde olan ama aynı zamanda ondan ayrışık durmayı da başarabilmiştir

KAYNAKÇA

- AKTULUM, K. (2011). Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık. Ankara: Kanguru yayınları.
- AKTULUM, K. (2016). Resimsel Alıntı Resimlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar. Konya: Çizgi Kitabevi.
- ANTMEN, A. (2012). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar . İstanbul: Sel Yayıncılık.
- BARTHES, R. (1993). Göstergebilimsel Serüven (2 b.). (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BERK, Y., - YILDIRIM, K. (2015). Yapısalcılık ile Post-Yapısalcılık Bağlamında Dil ve Metinden Anlam Kurma. Okuma Yazma Eğitimi Araştırmaları, 3(2).
- GİLMAN,C (2016). "Cecily Brown: Rehearsal", *Rehearsal* . New York: Drawing Center,ss.13-30
- COLEBROOK, C. (2013). Gilles Deleuze. (C. Soydemir, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- DANTO, A. C.(2018). Andy Warhol.,(çev:Süha Sertabiboğlu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DANTO, A. C. (2014). Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi. (çev:Zeynep Demirsü) ,İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DELEUZE, G. (2017). Fark ve Tekrar. (B. Yalım, & e. Koyuncu, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- FARTHING, S. (2014). Sanatın Tüm Öyküsü., (çev:Firdevs Candil Çulcu), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- FİNEBERG, J. (2014). 1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri.,(çev.Simber Atay Eskier,Göral Erinç Yılmaz), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

- FOUCAULT, M. (2017). *Kelimeler ve Şeyler*, (çev:Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- GOTTDIENER, M. (2005). *Postmodern Göstergeler*, (çev:Erdal Cengiz, Hakan Gür,Arhan Nur), Ankara:İmge Kitabevi
- HONNEF, K. (1990). *Kunst der Gegenwart*. Köln: Benedikt Taschen Verlag.
- KRİSTEVA, J. (1972). " Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven" ,*Bachtin, das Wort der Dialog und der Roman*. H. Jens Ihwe , (Cilt 3, s. 348). Frankfurt: Athenäum.
- LEPPERT, R. (2009). *Sanatta Anlamların Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*.(çev:İsmail Türkmen), istanbul: Ayrıntı Yayınları.
- LOUVEL, L. (2016). *Poetics of the Iconotext*, (ed.Karen Jacobs), çev:Laurence Petit, New York: Routledge
- RİFAT, M. (2005). *20. Yüzyılda Dilbilim Ve Göstergebilim Kuramları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- SALLE,D. (2016). "Cecily Brown and the Non-Anxiety of Influence", *Rehearsal*, New York: Drawing Center,ss.31-37
- SARUP, M. (2014). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*.(çev: Abdülbaki Güçlü), Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- YILMAZ, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.

MAKALE

- AKTULUM, K. (2018). "Metinlerarasılık Görüngüsünde Gerçeklik ya da Metnin Göndergeselliği", *Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı:85, Bahar 2018, ss.233-256

CAN, G. Ş. (2017). "Postmodern Süreçte Eklektisizm Olgusu Ve David Salle", *The Journal of Academic Social Science Studies*, Sayı:56,Bahar 2017,ss.239-248

KOCA, B., & SELVİ, Y. (2017). "Modernizm ve Postmodernizm Sürecinde BirAlıntılama Biçimi Olarak Temellük" Yedi: Sanat,Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı: 18,Yaz 2017,ss.31-50

KORKMAZ, F. (2017). "Metinlerarası İlişkilerin Klasik Retorikteki Kökeni Üzerine Bir Araştırma" *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal Of Academic Literature]*,Yıl:3, Özel Sayı,2017,ss.71,88

SELÇUK ,S .Ü., SELÇUK ,E. (2017). "Sanat Piyasası Ve Sanatçı", *İdil Dergisi*, Sayı:36 ,Güz 2017,ss.2234-2244

SOMAY, C. E. (2002). "Picasso Matador", *Sanat Dünyamız*, Sayı:83, Bahar 2002, ss.215-226, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları

WEB SİTESİ

ARTUN, A. (2015). Georges Bataille'da Erotizmle Ölümün Birliği ve Sanat. *e-skop*: <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-georges-batailleda-erotizmle-olumun-birligi-ve-sanat/2304> ,[3 Şubat 2019]

BROWN, C. (2016). Elson Lecture 2016: Cecily Brown. (H. Cooper, Röportaj Yapan).*National Gallery of Art*: <https://www.nga.gov/audio-video/video/elson-2016.html> ,[30 Eylül 2017]

BURCUOĞLU,Ş.(2013). Pop Sanatın İspanyol Hali, *Milliyet*: <http://www.milliyet.com.tr/pop-sanatin-ispanyol-hali/cumartesi/haberdetay/11.05.2013/1706692/default.htm> ,[10 Ağustos 2018]

SMALL, R. (2013). Cecily Brown Shows Her Women Uptown, *Interview Magazine*: <https://www.interviewmagazine.com/art/cecily-brown-gagosian-new-york> ,[22 Ocak 2019]

WETZLER, R. (2018). '*Now I can steal from myself as much as from other artists*' – an interview with Cecily Brown. Apollo The International Art Magazine: <https://www.apollo-magazine.com/now-i-can-steal-from-myself-as-much-as-from-other-artists-an-interview-with-cecily-brown/> ,erişim tarihi: 14 Ocak 2019

YILMAZOK, Ö. (2018, 08 13). *Dünyevi Zevkler Bahçesi "Garden of Earthly Delights" Bosch*. Sanata Başla: <https://www.sanatabasla.com/2013/11/26/dunyeve-zevkler-bahcesi-garden-of-earthly-delights-bosch/> adresinden alınmıştır

YAYIMLANMAMIŞ TEZLER

BAYSAL, A.M. (2014). *Dışavurumculuk-Yeni Dışavurumculuk ve Türk Resim Sanatına Etkileri*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Dr.Öğr.Üyesi Hakan Özer, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Bölümü,İstanbul

KODAL, T. (2012). *Resimlerarasılık ve Herman Braun-Vega'nın Resimlerinde Resimlerarasılık Sorunsalının İrdelenmesi*, Sanatta Yeterlik Tezi, dan.Dr.Öğretim Üyesi Oktay Köse, Prof. Dr. Kubilay Aktulum, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat Ve Tasarım Anasanat Dalı , Isparta

SAĞLAM, G. (1992). *Batı Avrupa ve Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk*, Yüksek Lisans Tezi , dan.Fevzi Saydam, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İzmir

WONG,J.(2018). *Skim*, Yüksek Lisans Tezi, dan.Sky Galabush, The University of Western Ontario Graduate Program in Visual Arts, Ontario

EK-1 CECILY BROWN ÖZGEÇMİŞ

Cecily Brown

1969 yılında Londra’da doğdu.

Halen New York’ta yaşıyor ve üretiyor.

Eğitim

BA in Fine Arts, Slade School of Art, London, England, 1993

Drawing and Printmaking, Morley College, London, England, 1989

B-TEC Diploma in Art and Design, Epsom School of Art, Surrey, England, 1987

Kişisel Sergiler

2019

We Didn’t Mean to Go to Sea, Thomas Dane Gallery, Naples, Italy

2018

Cecily Brown, Louisiana Museum of Modern Art, Humblebaek, Denmark

Triumph of the Vanities II, The Metropolitan Opera House, New York NY

If Paradise Were Half as Nice, Instituto Tomie Ohtake, Sao Paulo, Brazil; travelling to:
Museo Oscar Niemeyer, Curitiba, Brazil; The Iberê Camargo Foundation, Porto Alegre,
Brazil

Cecily Brown: Rehearsal, MCA Santa Barbara, Santa Barbara CA

2017

Cecily Brown: Shipwreck Drawings, the Whitworth Art Gallery, Manchester, England

A day! Help! Help! Another day!, Paula Cooper Gallery, New York NY

2016

Cecily Brown: Rehearsal, The Drawing Center, New York NY

Madrepora, Thomas Dane Gallery, London, England

2015

The Sleep Around and the Lost and Found, Contemporary Fine Arts Berlin, Berlin, Germany

The English Garden, Maccarone Gallery, New York NY

2014

Cecily Brown, Gagosian Gallery, Paris, France

Cecily Brown, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin, Italy

2013

Cecily Brown, Gagosian Gallery, Beverly Hills CA

Cecily Brown, Gagosian Gallery, Madison Ave, New York NY

2012

Cecily Brown, Essl Museum, Klosterneuburg, Austria

2011

Cecily Brown, Gagosian Gallery, London, England

Cecily Brown, Kukje Gallery, Seoul, South Korea

2010

Based On A True Story, Gemeentemuseum Den Haag (GEM), Den Haag, The Netherlands; [travelled to: Museum of Contemporary Art, The Hague, The Netherlands; Kestner Gesellschaft, Hannover, Germany]

Cecily Brown, Contemporary Fine Arts, Berlin, Germany

2009

Cecily Brown, Deichtorhallen Hamburg, Germany

2008

Cecily Brown, Gagosian Gallery, New York NY

2006

Cecily Brown, Museum of Fine Arts, Boston MA

Cecily Brown: New Paintings, Gagosian Gallery, Britannia Street, London, England

Cecily Brown, curated by Jeff Fleming, Des Moines Art Center, Des Moines IA

2005

Cecily Brown: Paintings, Kunsthalle Mannheim, Mannheim, Germany

Cecily Brown: Paintings, Curated by Suzanne Cotter. Modern Art Oxford, Oxford, England

Cecily Brown: Recent Paintings, Gagosian Gallery, West 24th Street, New York NY

2004

Cecily Brown, Contemporary Fine Arts, Berlin, Germany

Cecily Brown, Museo Reina Sofía, Madrid, Spain

Cecily Brown, Galerie Lisa Ruyter, Vienna, Austria

2003

Cecily Brown, Museo d'Arte Contemporanea Roma, Rome, Italy

Cecily Brown, Gagosian Gallery, Beverly Hills CA

2002

Directions—Cecily Brown, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.

Cecily Brown, Gagosian Gallery, Madison Avenue, New York NY

2001

Days of Heaven, Contemporary Fine Arts, Berlin, Germany

2000

Cecily Brown, Gagosian Gallery, SoHo, New York NY

1999

Serenade, Victoria Miro Gallery, London, England

The Skin Game, Gagosian Gallery, Beverly Hills CA

1998

High Society, Deitch Projects, New York NY

1997

Spectacle, Deitch Projects, New York NY

1995

Cecily Brown, Eagle Gallery, London, England

Karma Sergiler

2019

forthcoming: Max Beckmann in Dialogue: Cecily Brown, Ella Kruglyanskaya, Dana Schutz, Contemporary Fine Arts, Berlin

2018

Bacon, Freud and the painting of the school of London, Hungarian National Gallery, Budapest, Hungary

All Too Human, Tate Britain, London, England

2017

Cecily Brown, Two Palms, New York NY

Arcadia, Gagosian Gallery, Hong Kong

Déjeuner sur l'herbe, Galerie Thaddeus Ropac, Paris, France

Versus Rodin: Bodies across space and time, Art Gallery of South Australia, Adelaide, Australia

The Human Form, John Berggruen Gallery, San Francisco CA

We Need to Talk..., Petzel Gallery, New York NY

2016

65 Works Selected by James Welling: Exhibition and Sale to Benefit the Foundation for Contemporary Arts, David Zwirner, New York NY

The Female Gaze, Part Two: Women Look At Men, Cheim & Read, New York NY

Nice Weather, curated by David Salle, Skarstedt, New York NY

Cecily Brown, Jeff Koons, Charles Ray, The FLAG Art Foundation, New York NY

2015

Tightrope Walk: Painted Images After Abstraction, White Cube, London, England

Sleepless—The Bed in History and Contemporary Art, 21er Haus, Vienna, Austria

2014

FIERCE CREATIVITY, Pace Gallery, New York NY

Paint New York, Kunstforeningen GL Strand, Copenhagen, Denmark

Reality: Modern and Contemporary British Painting, Sainsbury Centre for Visual Arts, Norwich, England

2013

FLAG's 5th Anniversary Group Exhibition, The FLAG Art Foundation, New York NY

Black Cake, Team Gallery, New York NY

Chicken or Beef? A Transcontinental Survey of Figurative Painting, The Hole Gallery, New York NY

Meshes of the Afternoon, Sean Kelly Gallery, New York NY

DSM-V, New York, NY, The Future Moynihan Station, New York NY

Cinematic Visions: Painting at the Edge of Reality, Victoria Miro Gallery, London, England

2012

Out of the Blue, Bortolami Gallery, New York NY

Idealizing the Imaginary: Illusion and Invention in Contemporary Painting, Oakland University Art Gallery, Rochester MI

2011

A Painting Show, Harris Lieberman Gallery, New York NY

White Columns 2011 Benefit Exhibition and Auction, New York NY

Collection Platform 1: Circulation, Pinchuk Art Centre, Kiev, Ukraine

Figures in a Landscape, Gagosian Gallery, Hong Kong

The Art of Deceleration. Motion and Rest in Art from Caspar David Friedrich to Ai Weiwei, Kunstmuseum Wolfsburg, Germany

Verschiebungersatz, Kimmerich Gallery, New York NY

2010

Re-Dressing, Bortolami Gallery, New York NY

2009

Bad Habits, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo NY

Paint Made Flesh, Frist Center for the Visual Arts, Nashville TN; [travelled to: The Phillips Collection, Washington D.C.; Memorial Art Gallery, University of Rochester, New York NY]

Visible Invisible: Against the Security of the Real, Parasol unit foundation for contemporary art, London, England

2008

Out of Shape: Stylistic Distortions of the Human Form in Art from the Logan Collection, The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie NY

2007

Not for Sale, P.S.1 Contemporary Art Center, New York NY

Honky Dory, Gary Tatintsian Gallery, Moscow, Russia

Beneath the Underdog, Gagosian Gallery, New York NY

Sex and Sensuality, Salomon Contemporary, East Hampton NY

Extremes and In-betweens, Dorsky Gallery Curatorial Programs, New York NY

2006

Heroines (curated by Dodie Kazanjian), The Arnold and Marie Schwartz Gallery Met at the Metropolitan Opera, New York NY

Survivor (organized by David Rimanelli), Bortolami Dayan, New York NY

The Garden Party, Deitch Projects, New York, NY

Once Upon a Time in the West, Part One, Contemporary Fine Art Berlin, Berlin, Germany

2005

Getting Emotional, Institute of Contemporary Art, Boston MA

90-Day Loans: From the Broad Art Foundation and the Ovitz Family Collection, Nelson Fine Arts Center, Arizona State University Art Museum, Tempe AZ

Works on Paper, Gagosian Gallery, Beverly Hills CA

Contemporary Erotic Drawing, The Aldrich Contemporary Art Museum, Ridgefield CT

2004

Whitney Biennial 2004. Whitney Museum of American Art, New York NY

A Collector's Vision. Museum der Modern Salzburg, Austria

Direct Painting. Kunsthalle Mannheim, Germany

Drawings. Gagosian Gallery, Heddon Street, London, England

2003

Gyroscope. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.

Under Pressure: Prints from Two Palms Press. Cooper Union, New York NY

2001

Szenenwechsel XIX, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, Germany

2000

OO Drawings 2000, Barbara Gladstone Gallery, New York NY

Emotional Rescue: The Contemporary Art Project Collection, Center on Contemporary Art, Seattle WA

The Figure: Another Side of Modernism, Newhouse Center for Contemporary Art at Snug Harbor Cultural Center, New York NY

Greater New York: New Art in New York Now, P.S. 1 Contemporary Art Center, Long Island City NY

1999

At Century's End: The John P. Morrissey Collection of 90's Art, The Museum of Contemporary Art, Lake Worth FL

Pleasure Dome, Jessica Fredericks Gallery, New York NY

Four Letter Heaven, David Zwirner Video Library, New York NY

1998

More Fake, More Real, Yet Even Closer: Drawings by Some Younger Painters, Castle Gallery, The College of New Rochelle NY

1997

Cecily Rose Brown, Bonnie Collura and Anna Gaskell. Janice Guy Gallery, New York NY

New York, New Generation, Palazzo della Penna, Perugia, Italy

Vertical Painting, P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City NY

1996

Taking Stock, Curated by Kenny Schacter. New York NY

1994

The Fete Worse Than Death, Laurent Delaye, London, England

John Jones Open, The Gallery at John Jones, London, England

1990

Contemporary View. National Competition for British Art Students, Royal College of Art, London, England

Film**1995**

Four Letter Heaven, (kısa film)



ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad: Ece Büşra Eryılmaz

Doğum Yeri ve Yılı: Konak, 1994

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim

Lisans: 2016, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

Lise: 2012, Kastamonu Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, Resim Bölümü

İş Tecrübesi

2017- halen Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı
Araştırma Görevlisi