

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

19. VE 20.YÜZYIL BATI RESİM SANATINDA YENİDEN
YORUMLAMALAR (AVRUPA VE UZAK DOĞU ETKİLEŞİMİ)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Esra AYDIN

Balıkesir, 2017

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

19. VE 20.YÜZYIL BATI RESİM SANATINDA YENİDEN
YORUMLAMALAR (AVRUPA VE UZAK DOĞU ETKİLEŞİMİ)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Esra AYDIN

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Elif ÇİMEN

Balıkesir, 2017

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüzün Resim Anasanat Dalı'nda 201412543001 numaralı Esra AYDIN 'ın hazırladığı "19. ve 20. Yüzyıl Batı Resim Sanatında Yeniden Yorumlamalar (Avrupa ve Uzak Doğu Etkileşimi)" konulu YÜKSEK LİSANS tezi ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 05.09.2017 tarihinde yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda tezin onayına OY BİRLİĞİ ile karar verilmiştir.

Başkan,(Danışman)

Prof.Dr. Elif ÇİMEN

Üye

Yard.Doç. İsmail TETİKÇİ

Üye

Yard.Doç.Dr.Selvihan Kılıç ATEŞ

Üye

Üye

Üye

Üye

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım.



ÖNSÖZ

Picasso bir sözünde: “*Tanrı herhangi bir sanatçı gibidir; o zürafayı, köpeği, kediyi yarattı; aslında o henüz belirli bir üsluba sahip değildir ve hala çeşitli üslupları denemektedir (Yetişken, 1998: 10).*” ifadesini kullanmıştır. Picasso, birçok üslubu taklit etmiş ve birçok resmi tekrar tekrar yorumlamış; yeniliklere açık olduğu kadar geçmişe bağlılığını da her fırsatta gözler önüne sermiş bir sanatçıdır.

Sanat tarihine bakıldığında hemen hemen bütün büyük sanatçıların geçmişin izinden ilerlediği ve etkileşim zincirinde halkanın birer parçası oldukları söylenebilir. Dolayısıyla, yaratma edimi, kimi uyarıcılarla bağlantılı olarak gerçekleşebileceği gibi sanatçının kendi dönemi ve çevresi hatta sanat tarihi ve farklı kültürlerle arasındaki etkileşiminden de oluşabilmektedir. Aynı şekilde duyarlı ve alıcıları açık bir sanatçının, geçmişten gelen ışığı kolaylıkla fark edip güncel ve geleceğe rahatlıkla dönüştürme kabiliyetinde olduğu söylenebilir.

Tezin kapsamı, geçmişi güncel ve geleceğe taşımak kaygısında olan örnekler ve kavramlarla ilişkilidir. Bu kavramlar, etkileşim, yeniden yorumlama, parodi, pastiş, eklektisizm, kendine mal etme gibi resim sanatının birçok döneminde rastlanan, fakat kuramsallaşmamış olduğu için karşılığını, 19.yy’da ve özellikle de 20.yy içerisindeki pop sanat ve postmodernizmde bulabileceğimiz terimlerdir. Bu araştırmada kavramların sanat eserleri üzerindeki etkisine ve bununla bağlantılı olarak da verilen örneklerle, sanatta etkileşimin önemi üzerinde durulmaya çalışılmıştır.

Bu çalışma sürecinde bana yön veren kıymetli danışmanım Prof. Dr. Elif Çimen’e, bana sağladıkları özgür ve sevgi dolu bir yaşam için sevgili aileme ve benden yardım ve desteklerini esirgemeyen çalışma arkadaşlarıma çok teşekkür ederim.

ESRA AYDIN

ÖZET

19. VE 20.YÜZYIL BATI RESİM SANATINDA YENİDEN YORUMLAMALAR (AVRUPA VE UZAK DOĞU ETKİLEŞİMİ)

AYDIN, Esra

Yüksek Lisans Tezi, Resim Anasanat Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Elif ÇİMEN

2017, 152 Sayfa

Sanatçıya kaynaklık eden, onu besleyen ve zenginleştiren birçok ögenin, sanatçının, başka yapıtlarla, akımlarla ya da dönemlerle girdiği etkileşimle oluştuğu söylenebilir. Resim sanatı tarihine bu çerçevede bakıldığında, “etkileşim” kavramının sanattaki yeri ve önemi tartışılmaz görülmektedir. Bununla birlikte özellikle, 20.yy Avrupa’sı, “yeniden yorumlama” ve buna ilişkin “parodi”, “pastiş”, “eklektisizm” ve “kendine mal etme” gibi kavramlarla çok sık karşılaşılmaya başlandığı bir dönem olmuştur. Bu nedenle postmodernizm alt yapılı olan bu kavramların, çağdaş sanatı anlama ve yorumlamada önemli bir rolü olmuştur.

Tezin ilk bölümünde “etkileşim” kavramının tanımı ve sanatın içindeki önemi üzerinde durulmuş olup, sanatçı çalışmalarından örnekler verilmiştir. Verilen örneklerde, farklı sanatçılar tarafından, farklı tarihlerde, coğrafyalarda ya da kültürlerde üretilmiş olan eserler arasındaki benzerliklere dikkat çekilmek istenmiştir. Bunun yanında, “yeniden yorumlama” ve buna ilişkin kavramların etimolojik kökenleri ve tanımlarına yer verilmiş olup, belli başlı örneklerle, sanat tarihindeki çıkış noktalarına değinilmiştir. Tezin ikinci bölümünde ise, 19.yy. Avrupa sanatı ile Japon baskı ve resimlerindeki karşılıklı etkileşim üzerinde durulmuş;

üçüncü bölümde ise, 20.yy'da başta Avrupa olmak üzere çeşitli sanatçılara ve üzerinden yeniden yorumlanmış eserlere yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Etkileşim, Yeniden Yorumlama, Parodi, Pastiş, Eklektisizm, Kendine Mal Etme.

ABSTRACT

REINTERPRETATION IN THE NINETEENTH AND TWENTIETH CENTURY WESTERN PAINTING (INTERACTION BETWEEN EUROPE AND FAR EAST)

AYDIN, Esra

Master Thesis, Painting Department

Thesis Advisor: Prof. Dr. Elif ÇİMEN

2017, 152 Pages

It can be naturally assumed that various elements guiding, nourishing and enriching artist come to light when he/she interacts with artworks of other artists, movements or periods. When considering the history of painting within this perspective, the place and importance of the concept “interaction” in art is regarded indisputable. Furthermore, the twentieth-century in Europe particularly was a period in which concepts such as “reinterpretation”, “parody”, “pastiche”, “eclecticism” and “appropriation” were commonly encountered. Thus, it can be said that such concepts, with their basis on Postmodernism, have a significant role in understanding and interpreting Contemporary Art.

In the first chapter of the thesis, it has been discussed the definition of the concept “interaction” and its importance in art, and included some artworks as examples. In selecting, it has been intended to point out similarities between artworks created by different artists at different dates, in different locations or from different cultures. It has been also included the etymological roots and definitions of the beforementioned concepts, and referred to their origins in art history by examining some leading artworks. It has been elaborated the interplay between the European and Japanese

prints and paintings in the nineteenth century in the second chapter. Finally, the artworks reinterpreted by various artists of the twentieth century, especially in Europe, have been included in the third chapter.

Key Words: Interaction, Reinterpretation, Parody, Pastiche, Eclecticism, Appropriation.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖNSÖZ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLER LİSTESİ	x
KISALTMALAR LİSTESİ	xxi
1. GİRİŞ	1
1.1. Amaç.....	1
1.2. Yöntem.....	1
2. RESİM SANATINDA “ETKİLEŞİM” VE “YENİDEN YORUMLAMA” KAVRAMLARINA GENEL BİR BAKIŞ	2
2.1. Resim Sanatında “Etkileşim” Kavramı.....	2
2.2. Resim Sanatında “Yeniden Yorumlama”ya İlişkin Çeşitli Kavramlar.....	13
2.2.1. Parodi.....	15
2.2.2. Pastiş ve Eklektisizm.....	20
2.2.3. Kendine Mal Etme (Temellük).....	28
3. 19.YY’DA AVRUPA VE JAPONYA’DAKİ RESİM VE BASKI SANATLARINDAKİ KARŞILIKLI ETKİLEŞİMLER	33
3.1. Japonya’da Ukiyo Resimleri ve Avrupa Resim Sanatına Etkileri.....	33
3.1.1. Van Gogh Resimlerindeki Ukiyo-e Sanatının ve Budizmin Etkileri.....	35
3.1.2. Manet Resimlerindeki Ukiyo-e Sanatının Etkileri.....	47
3.1.3. Degas ve Monet Resimlerindeki Ukiyo-e Sanatının Etkileri.....	51
3.1.4. Whistler, Toulouse-Lautrec, Gauguin ve Cassat’in Resim ve Baskılarındaki Ukiyo-e Sanatının Etkileri.....	54
3.2. Avrupa Resim Sanatının Japon Baskı ve Resim Sanatına Etkileri.....	61
3.2.1. Avrupa Resim Sanatının Japon Baskı Sanatına Etkileri.....	61
3.2.2. Avrupa Resim Sanatının Japon Resim Sanatına Etkileri.....	69
4. 20.YY’DA YENİDEN YORUMLAMA	77
4.1. Pablo Picasso’nun Resim ve Baskılarında Yeniden Yorumlamalar.....	77
4.2. Pop Art’ta Yeniden Yorumlama.....	92
4.3. Postmodernist Resimde Neoklasik Yaklaşımlar.....	97
4.3.1. Pittura Colta Akımı.....	102

5. YENİDEN YORUMLAMA VE ETKİLEŞİMSSEL SANAT ÇERÇEVESİNDE ÜRETİLEN SANATSAL ÇALIŞMALAR	108
6. SONUÇ.....	145
KAYNAKÇA	147

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1** “Men Playing Dice / Zar Oyunu Oynayan Erkekler”, M.S. 1.yy., Pompeii Duvar Resmi, Museo Nazionale, Naples. 6
- Resim 2** Paul Cezanne, “Card Players / Kart Oynayanlar”, 1892, T.Ü.Y.B., 47.5 x 57 cm, Orsay Müzesi, Paris..... 6
- Resim 3** M. Le Nain, “Two Cheaters / İki Hilebaz”, 1607-1677, T.U.Y.B. 6
- Resim 4** Edouard Manet, “Luncheon on the Grass / Kırdan Öğle Yemeği”, 1863, T.Ü.Y.B., 81.9 x 104.5 cm, Orsay Müzesi, Paris..... 7
- Resim 5** Markantonio Raimondi, “The Judgement of Paris Gravüründen Detay”, Raphael’den Sonra, 1488-1530, Metropolitan Müzesi, New York. 8
- Resim 6** “Nehir Tanrısını Gösteren Bir Roma Lahitinden Detay”, M.S. 3.yy, Villa Medici, Roma..... 8
- Resim 7** Giacomo Barozzi da Vignola and Bartolomeo Ammannati, The Nymphaeum, Detail of a Statue of a River God Within a Niche Holding a Cornucopia / Boynuz Biçimli bir Süs Tutan, Niş İçinde, İrmak Tanrısı Heykeli Detayı, M.S.1551-55, Villa Giulia, Roma. 8
- Resim 8** Antonio Pollaiuolo, IV. Sixtus’un Lahit’inden Detay, 1431-1498, St. Peter Treasury Müzesi, Vatikan Şehri..... 8
- Resim 9** Dionysius, Parthenon’nun Doğu Alınlığı, M.Ö. 447-432, Mermer, British Müzesi, Londra. 9
- Resim 10** Euphronios. Hetaerae Symposium from Cerveteri, Yunan Vazo Resmi. M.Ö. 515-510, 34 cm, State Hermitage Müzesi, St. Petersburg..... 9
- Resim 11** “Yusuf’un Baştan Çıkarılışı Minyatüründen Detay”, 1488, 30 x 21 cm, Herat Üslubu. 9
- Resim 12** August Macke, “Dealer with Jugs / Testiler ve Satıcı”, 1914, Sulu Boya, 26 x 20 cm..... 9
- Resim 13** “İsfendiyer’in Eski Sarayda Öldürülüşü”,1429-30, Herat Üslubu. 11
- Resim 14** M.C.Escher, “Square Limit”, 1964. 11
- Resim 15** M.C.Escher, “Convex and Concave”, 1955, Litografi. 11
- Resim 16** Shén Chou, “Still Life / Ölü Doğa”, 1427-1509, Rulo Resim Üzerine Mürekkep, 51 x 35cm. 12
- Resim 17** Henri Matisse, “Fleurs Dans un Pot en Verre / Cam Bir Kavanozda Çiçekler”, 1869-1954, Kağıt Üzerine Çizim..... 12
- Resim 18** Leonardo da Vinci, “Mona Lisa”, 1503-06, T.Ü.Y.B., 77 x 53 cm, Louvre Müzesi, Paris..... 16
- Resim 19** Marcel Duchamp, “L.H.O.O.Q”, 1919, Ofset Baskı Üzerine Kurşun Kalem, 19.7 x 12.4 cm, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris. 16
- Resim 20** Martial Raysse, “Made in Japan”, 1965, Tuval Üzerine Kolaj, Fotoğraf, Yağlı Boya, Ahşap, Üç Boyutlu Çalışma 125 x 192,5 cm, Pinault Koleksiyon, Paris. 18
- Resim 21** Jean Auguste Dominique Ingres, “L’odalisque a L’esclave / Köleyle Odalık”, 1839, T.Ü.Y.B., 72 x 100 cm, Fogg Sanat Müzesi, Cambridge..... 19
- Resim 22** Henri Matisse, “La Gerbe”, 1953, Kağıt Üzerine Guaj Boya, Hammer Müzesi, Los Angeles..... 19

Resim 23 El Greco, “Burial of the Count of Orgaz / Kont Orgaz’ın Toprağa Verilişi”, 1586-1588, T.Ü.Y.B., 480 x 360 cm, Santo Tome Kilisesi, Toledo, İspanya.	20
Resim 24 Pablo Picasso, “Casagemas’ın Toprağa Verilişi”, 1901, T.Ü.Y.B., 150 x 90 cm, Modern Sanat Müzesi, Paris.	20
Resim 25 John Francis Bentley Tarafından Tasarlanmış, “Westminster Katedrali”, 1895-1903, Londra.	22
Resim 26 Philip Johnson ve John Burgee Tarafından Tasarlanmış, “A.T. & T.”, 1980-1984, New York.	24
Resim 27 Bruno d’Arcevia, “The Flag / Bayrak”, 1992, T.Ü.Y.B., 150 x 200 cm.	25
Resim 28 Gaetano Gandolfi, “II Trionfo di Venere”, 1734-1802, T.Ü.Y.B., 60 x 69.5 cm.	26
Resim 29 Ubaldo Gandolfi, “Mercury About to Behead Argus”, 1728-1781, T.Ü.Y.B., 218.8 x 136.8 cm.	26
Resim 30 Russel Connor, “The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkers / Modern Sanatın New York’lular Tarafından Kaçırılması”, 1985, Karışık Teknik, 68 x 64 cm.	27
Resim 31 Peter Paul Rubens, “Rape of the Daughters of Leucippus / Leucippus’un Kızlarının Kaçırılışı”, 1617, T.Ü.Y.B., 224 x 211 cm, Alte Pinakothek Müzesi, Münih.	27
Resim 32 Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, 1907, T.Ü.Y.B., 243.9 x 233.7 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York.	27
Resim 33 Serge Guilbaut, “How New York Stole the Idea of Modern Art / New York’un Modern Sanatı Çalışı”, Kitabın Basım Yılı 1983, 288 sayfa.	28
Resim 34 Marcel Duchamp,, “Pisuar”, 1917, Hazıryapım (Ready Made).	29
Resim 35 Marcel Duchamp,, “Şişe Kurutucusu”, 1961, Hazıryapım (Ready Made).	29
Resim 36 Peter Paul Rubens, “The Toilet of Venus”, 1614-15, Yağlı Boya, Liechtenstein Sanat Müzesi, Vaduz.	30
Resim 37 Robert Rauschenberg, “Persimmon / Trabzon Hurması”, 1964, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Mürekkep ve Serigrafı, 167.6 x 127 cm.	30
Resim 38 Walker Evans, “Allie Mae Burroughs”, 1971, Gelatin Silver Print, Walker Evans Archive, Metropolitan Müzesi, New York.	32
Resim 39 Sherrie Levine, “After Walker Evans / Walker Evans’ın Ardından”, 1981, Analog Fotoğraf Baskısı, 25.4 x 20.3 cm, Whitney Museum of American Art, New York.	32
Resim 40 Piet Mondrian, “Composition with Red, Yellow, Blue / Kırmızı, Sarı ve Mavili Kompozisyon”, 1935.	32
Resim 41 Sherrie Levine, “After Piet Mondrian / Piet Mondrain’dan Sonra”, 1983, Kağıt Üzerine Suluboya ve Kurşun Kalem, 14 x 11 cm, Whitney Museum of American Art, New York.	32
Resim 42 Katsushika Hakusai, “Hakusai Manga”, 1814-1878, Siyah, Gri ve Açık Ten Renkleriyle Ağaç Baskı, 2000 Adet Çizim, 600 Sayfa.	34
Resim 43 Ando Hiroshige, “The Plum Tree Teahouse at Kameido / Kameido'daki Erik Ağaçlı Çay Evi”, 1857, Ağaç Baskı, 37 x 25.5cm, Guimet Müzesi, Paris.	36

Resim 44 Vincent Van Gogh, “The Plum Tree Teahouse at Kameido -After Hiroshige / Kameido'daki Erik Ağaçlı Çay Evi - Hiroshige'den Sonra”, 1887, T.Ü.Y.B., 55 x 46 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.	36
Resim 45 Ando Hiroshige, “Shower on the Ohashi Bridge / Yağmur Altında Ohashi Köprüsü”, 1857, Ağaç Baskı, 37 x 25cm, Guimet Müzesi, Paris.	37
Resim 46 Vincent Van Gogh, “Shower on the Ohashi Bridge-After Hiroshige / Yağmur Altında Ohashi Köprüsü-Hiroshige'den Sonra”, 1887, T.Ü.Y.B., 73 x 54 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.	37
Resim 47 Keisai Eisen, “Oiran / Fahişe”, 1820, Ağaç Baskı, Japonya Ukiyo-e Müzesi, Matsumoto.	37
Resim 48 Vincent Van Gogh, “Oiran-After Keisai / Fahişe- Keisai'den Sonra”, 1887, T.Ü.Y.B., 105.5 x 60.5 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.	37
Resim 49 Paris Illustré Le Japon Dergisinin Kapağı, (Fotoğraf: M.Lalance), Mayıs 1886, 51 x 30 cm, Paris Ulusal Kütüphane.	38
Resim 50 Vincent Van Gogh, “Tracing of the Title Page of Paris Illustré: Oiran / Paris Illustré: Oiran Kapağının Kopyası ” 1887, Van Gogh Müzesi, Amsterdam. ..	38
Resim 51 UtagawaYoshimaru, “New Prints of Insects and Small Creatures”, 1883, Ağaç Baskı.	39
Resim 52 Sato Torakiyo, “Geisha in Landscape” 1870-80, Ağaç Baskı, Courtauld Enstitüsü Galerisi, London.	39
Resim 53 Vincent Van Gogh, “Pere Tanguy’un Portresi” 1887, T.Ü.Y.B., 65 x 51cm, Rodin Müzesi, Paris.	40
Resim 54 Vincent Van Gogh, “Self-Portrait with a Japanese Print” 1889, T.Ü.Y.B., 60 x 49 cm, Courtauld Enstitüsü Galerisi, Londra.	40
Resim 55 Vincent Van Gogh, “Woman at Le Tambourin”, 1887, T.Ü.Y.B., 55.5 x 46.5 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.	41
Resim 56 Vincent Van Gogh, “İtalian Woman”,1887, T.Ü.Y.B., 60 x 81 cm, Orsay Müzesi, Paris.	42
Resim 57 Utagawa Hiroshige’nin baskısından bir kesit, Chirimen-gami-e (Crepe) Baskı Kağıdına Uygulanmış Renkli Ağaç Baskı Örneği.	42
Resim 58 Chirimen-gami-e (Crepe) Baskı Kağıdı Örneği.	42
Resim 59 Vincent Van Gogh, “Still Life with Fruits, 1887, 48.5 x 65 cm, T.Ü.Y.B., Van Gogh Müzesi, Amsterdam.	43
Resim 60 Vincent Van Gogh, “Portrait of a Mausme” (Japonyalı Genç Kızın Portresi), 1888, T.Ü.Y.B., 73 x 60 cm, National Galeri, Washington.	43
Resim 61 Vincent Van Gogh, “Self-Portrait with as a Japanese Bonze / Bir Japon Budist Rahip Olarak Kendi Portresi” 1888, T.Ü.Y.B., 62 x 52 cm, Harvard Üniversitesi Fogg Sanat Müzesi, Cambridge.	44
Resim 62 Louis Gonse’un” L’Art Japonais” kitabındaki Hissatama Oukousou Tarafından Yapılmış Bir İllüstrasyon, 1883, Cilt 2, Sayfa 61, Paris.	44
Resim 63 Vincent Van Gogh, “Pere Tanguy’un Portresi” 1887, T.Ü.Y.B., 65 x 51cm, Rodin Müzesi, Paris.	45
Resim 64 Louis Gonse’un “L’Art Japonais” kitabındaki, Hissatama Oukousou Tarafından Yapılmış Bir İllüstrasyon, 1883, Cilt 2, Sayfa 60, Paris.	46
Resim 65 Eduard Manet, “Le Portrait de Zola / Zola’nın Portresi”, 1868, T.Ü.Y.B., 114 x 146.5 cm, Orsay Müzesi, Paris.	47

Resim 66 Utagawa Kuniaki II, “Sumo Wrestler Onaro Nadaemon of Awa Province / Awa’daki Sumo Güreşçisi Onaro Nadaemon”, 1860, Renkli Ağaç Baskı, 37.5 x 25.6 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.	47
Resim 67 Edouard Manet, “Le Chemin de Fer / Demiryolu”, 1873, T.Ü.Y.B., 93.3 x 111.5 cm, National Gallery of Art, Washington.	48
Resim 68 Utagawa Hiroshige, “Asakusa Ricefields During the Cock Festival / Cock Festivali Sırasında Asakusa Ricefields”, 1857, Renkli Ağaç Baskı, 35 x 24 cm, Özel Koleksiyon, Bridgeman Art Library.	48
Resim 69 Katsushika Hakusai, “One Hundred Views of Mount Fuji / Fujiyama’nın Yüz Adet Görünümü” Kitabından bir İllüstrasyon, Fujiyama’nın bir Kuyunun Ardından Görünüşü, 1835, Renkli Ağaç Baskı, 22.6 x 15.8 cm.	52
Resim 70 Kitagawa Utamaro, “Rolling Up a Blind For Plum Blossom Viewing / Erik Çiçeklerini Görmek İçin Perdeyi Açarken”, 1790’lerin Sonu, Renkli Ağaç Baskı, 19.7 x 50.8 cm, Victoria ve Albert Müzesi, Londra.	52
Resim 71 Edgar Degas, “At the Milliner’s / Şapkacıda”, 1882, Kağıt Üzerine Pastel, 76.2 x 86.4 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.	52
Resim 72 Edgar Degas, “Dancers, Pink and Green / Pembe ve Yeşil Dansçılar”, 1890, T.Ü.Y.B., 82.2 x 75.6 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.	52
Resim 73 Kitagawa Utamaro, “Combing The Hair / Saçlarını Yaparken”, 1802-1803, Renkli Ağaç Baskı.	53
Resim 74 Edgar Degas, “Seated Woman Combing Her Hair / Oturmuş Saçlarını Yapan Kadın”, 1887-1890, Pastel, d’Orsay Müzesi, Paris.	53
Resim 75 Edgar Degas, “Woman Combing Their Hair / Oturmuş Saçlarını Yapan Kadınlar”, 1886-1877, Kağıt Üzerine Yağlı Boya, 45.1 x 31.4 cm, Philips Collection, Washington.	53
Resim 76 Claude Monet, “Terrace at Sainte Adresse / Sainte Adresse’de Teras”, 1867, T.Ü.Y.B., 98.1 x 129.9 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.	54
Resim 77 Monet, “La Japonaise”, 1876, T.Ü.Y.B., 231.8 x 142.3 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, ABD.	54
Resim 78 J. M. Whistler, “Portrait of the Artist’s Mother / Sanatçımın Annesinin Portresi”, 1871, T.Ü.Y.B., 144.3 x 162.5 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.	55
Resim 79 James Whistler, “Caprice in Purple and Gold: The Golden Screen”, 1864, T.Ü.Y.B., 50.1 x 68.5 cm, National Sanat Galerisi, Washington.	55
Resim 80 Utagawa Hiroshige, “Fireworks at Ryogoku Bridge”, 1833-1836, 25.1 x 38.2 cm, Renkli Ağaç Baskı.	56
Resim 81 Utagawa Hiroshige, “Fireworks at Ryogoku Bridge / Ryogoku Köprüsü’nde Havai Fişekler”, 1858, 33.7 x 22.2 cm, Renkli Ağaç Baskı, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.	56
Resim 82 J. M. Whistler, “Nocturne: Blue and Gold - Old Battersea Bridge / Mavi ve Altın Renklerle Gece Manzarası - Eski Battersea Köprüsü”, 1857-58, T.Ü.Y.B., 63.3 x 51.2 cm, Tate Britain, Londra.	56
Resim 83 J. M. Whistler, “Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket / Siyah ve Altın Renklerle Gece Manzarası - Eski Battersea Köprüsü”, 1875, Pano Üzerine Yağlı Boya., 60.3 x 46.7 cm, Detroit Güzel Sanatlar Enstitüsü, Michigan, ABD.	56
Resim 84 Henri de Toulouse-Lautrec, “L’Estampe Originale’in Kapak Resmi”, 1893, 6 Renkte Litografi Baskısı, 56.5 x 65.2 cm, Metropolitan Müzesi, New York.	57

Resim 85 Utagawa Kuniyoshi, “Four Cats in Different Poses / Farklı Duruşlarda Dört Kedi”, 1861, Renkli Ağaç Baskı.....	58
Resim 86 Paul Gauguin, “Still Life with Three Puppies / Üç Köpek Yavrusuyla Natürmort”, 1888, 92 x 62.5 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.	58
Resim 87 Utagawa Kuniyoshi, “Five Cats / Beş Kedi”, 1861, Renkli Ağaç Baskı.	58
Resim 88 Utagawa Toyokuni, “Woman Bathing Under Flowers / Çiçekler Altında Banyo Yapan Kadın”, 1812, Ukiyo-e, Woodblock Print.....	59
Resim 89 Mary Cassatt, “Woman Bathing / Banyo Yapan Kadın”, 1890-91, Kuru Kazıma ve Akuatint, 36.5 x 26.9 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.	59
Resim 90 Kitagawa Utamaro, “Midnight: Mother and Sleepy Child / Geceyarısı: Anne ve Uyuyan Çocuğu”, 1790, Çok Renkli Ağaç Baskı, Mürekkep, 36.5 x 24.4 cm.....	59
Resim 91 Mary Cassatt, “Under The Horse Chestnut Tree / At Kestanesi Ağacının Altında”, 1896-97, Kuru Kazıma ve Akuatint, 40.3 x 28.7 cm.	59
Resim 92 Hasui Kawase, “Lake Matsubara, Shinshu” 1941, Renkli Ağaç Baskı, 15.5 x 10.5 cm.....	60
Resim 93 Paul Bransom Tarafından Tasarlanmış, “The Wind of The Willows” Kitabının Kapağı, 7. Basım.....	60
Resim 94 “Kaitai Shinsho (Illustrations for the translation of a European Anatomy Textbook)” Sugita Genpaku Tarafından Çevrilmiş; İllüstrasyonları Odano Naotake Tarafından Yapılmış, Ağaç Baskı Kitabı; Beş Ciltten Biri; Edo Dönemi (1774), Tokyo Medical and Dental Üniversitesi Kütüphanesi.	61
Resim 95 Odano Naotake, “Flowers and Birds / Çiçekler ve Kuşlar”, 1770’ler, İpek Üzerine Dikey Rulo Resim (Kakemono), Akita Modern Sanatlar Müzesi, Japonya.	62
Resim 96 Odano Naotake, “Shinobazu Pond”, 1770, İpek Üzerine Yatay Rulo Resim (Makemono), Akita Modern Sanatlar Müzesi, Japonya.	62
Resim 97 Shozan Satake, “Pine Tree with a Foreign Bird”, 1748-1785, İpek Üzerine Renkli Boyama, Kakemono- Dikey Rulo Resim.....	63
Resim 98 Van Gogh, “Sower”, 1888, T.Ü.Y.B., 32.5 x 40.3 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.	63
Resim 99 Shozan Satake, “Old Pine Tree”, 1748-1785, İpek Üzerine Renkli Boyama, Kakemono- Dikey Rulo Resim.....	63
Resim 100 Van Gogh, “Les Alyscamps”, 1888, 73 x 92 cm T.Ü.Y.B., Kröller-Müller Müzesi, Otterlo, Hollanda.	63
Resim 101 Hiroshige, “The Plum Tree Teahouse at Kameido”, 1857, 37 x 25.5 cm, Ağaç-Baskı, Musee Guimet, Paris.	64
Resim 102 Paul Gauguin, “Vision After The Sermon”, 1888, T.Ü.Y.B., 93.1 x 74.4 cm Scottish National Galeri, Edinburg, UK.....	64
Resim 103 Okumura Masanobu, “Large Perspective Picture of a Second-Floor Parlor in the New Yoshiwara, Looking Toward the Embankment”, 1745, Elle Renklendirilmiş Ağaç Baskı, CreditMann Collection, Asia Society.	65
Resim 104 Utagawa Toyoharu, “Perspective View of the Theatres in Sakai-chō and Fukiya-chō on Opening Night”, 1780, Elle Renklendirilmiş Ağaç Baskı, 25.4 x 37.5 cm.....	66
Resim 105 Antonio Visentini, “The Canal Grande from Santa Croce to the East”, 1742, Bakır Plaka Üzerine Gravür Baskı.....	66

Resim 106 Utagawa Toyoharu, “The Bell which Resounds for Ten Thousand Leagues in the Dutch Port of Frankai”, 1735-1814, Ağaç Baskı.....	66
Resim 107 Ando Hiroshige, “Shower on the Ohashi Bridge / Yağmur Altında Ohashi Köprüsü”, 1857, Ağaç Baskı, 37x25cm, Guimet Müzesi, Paris.....	67
Resim 108 Hakusai, “The Great Wave off Kanagawa / Kanagawa’nın Büyük Dalgası”, 1823-1829, Renkli Ağaç Baskı, 37x25cm, Giraudon /Art Resource, New York.	67
Resim 109 Goyo Hashiguchi, “Two Woman After the Bath / Banyodan Sonra İki Kadın”, 1918, Ağaç Baskı, Harvard Art Museum, Cambridge.	68
Resim 110 Paul Gauguin, “Nafea Faa İpoipo / Ne Zaman Evleneceksin”, 1892, 91 x 73cm, T.Ü.Y.B., Kunstmuseum Basel, İsviçre.	68
Resim 111 Hasui Kawase, “Nara Nigatsudo”, 1921, Ağaç Baskı, 36 x 24 cm.	69
Resim 112 Edvard Munch, “Birgitte”, 1930, 68 x 58.8 cm, Renkli Ağaç Baskı, Mutual Art, New York.	69
Resim 113 Kiyosho Saito, “Bar”, 1966, 52.7x 38.4 cm, Renkli Ağaç Baskı.....	69
Resim 114 Gustave Courbet, “The Charente at Part-Bertaud”, 1862, T.Ü.Y.B., 54 x 65 cm, Fitzwilliam Müzesi, Cambridge, UK.	70
Resim 115 Takahashi Yuichi, 1877, T.Ü.Y.B., 67 x 92.5 cm, Yokoyama Sanat Müzesi, Japonya.	70
Resim 116 Pierre-Auguste Renoir, “Forest Path / Orman Yolu”, 1875, T.Ü.Y.B. ..	71
Resim 117 Asai Chu, “Harvest / Hasat”, 1893, Panoya Yapıştırılmış Kağıt Üzerine Yağlı Boya, 28.5 x 36.7 cm, Koriyama Şehri Sanat Müzesi, Japonya.	71
Resim 118 Van Gogh, “Ayçiçekli Natürmort”, 1887, T.Ü.Y.B., 60 x 100 cm, Kröller-Müller Müzesi, Hollanda.	71
Resim 119 Kuroda Seiki “A Nap / Şekerleme”, 1894.....	72
Resim 120 Claude Monet, “Water Lilies / Su Nilüferleri”, 1917, T.Ü.Y.B., Marmottan Monet Müzesi, Paris.....	72
Resim 121 Fujishima Takeji, “Pond, Villa Deste”, 1908-09, T.Ü.Y.B.....	72
Resim 122 Pierre-Auguste Renoir, “Seated Young Woman, Nude / Oturan Genç Kadın, Nü”, 1910, T.Ü.Y.B.	73
Resim 123 Okada Saburosuke, “Rafu / Nü”, 1931, T.Ü.Y.B, 33 x 23.8 cm.....	73
Resim 124 Aoki Shigeru “Paradise Under The Sea / Denizin Altında Cennet”, 1907, Ishibashi Sanat Müzesi, Japonya.	74
Resim 125 Dante Gabriel Rossetti “Astarte Syriaca”, 1877, T.Ü.Y.B., 185 x 109 cm, Manchester City Galleries.....	74
Resim 126 Edward Burne-Jones “King Cophetua and the Beggar Maid”, 1884, T.Ü.Y.B., 293.4 x 135.9 cm.	74
Resim 127 Kishida Ryusei, “Portrait of Sanada Hisakichi / Sanada Hisakichi’nin Portresi”, 1913, T.Ü.Y.B.....	75
Resim 128 Yorozu Tetsugoro, “Nude Beauty / Çıplak Güzellik”, 1912, T.Ü.Y.B., 162 x 97 cm, Ulusal Modern Sanatlar Müzesi, Tokyo.	75
Resim 129 Van Gogh, “Self -Portrait with Staw Hat and Pipe / Hasır Şapka ve Pipo ile Otoportre”, 1887, 42 x 32 cm, T.Ü.Y.B., Van Gogh Müzesi, Amsterdam.....	76
Resim 130 Yamamoto Kanae, “Self –Portrait / Otoportre”, 1915, Yağlı Boya.	76
Resim 131 Pablo Picasso, “Les Demoiselles d’Avignon / Avignon’lu Genç Kızlar”, 1907, T.Ü.Y.B., 243.9 x 233.7 cm, Moder Sanatlar Müzesi, New York City.....	77

Resim 132 Pierre-Auguste Renoir, “Dans at the Moulin De La Galette”, 1876, T.Ü.Y.B., 131 x 175 cm, d’Orsay Müzesi, Paris.	78
Resim 133 Picasso, “ Le Moulin De La Galette”, 1900, T.Ü.Y.B., 90 x 115 cm, Solomon R. Guggenheim, New York.	78
Resim 134 Vincent Van Gogh, “ Nude Woman Reclining / Uzanan Çıplak Kadın”, 1887, T.Ü.Y.B., 24 x 41 cm.	79
Resim 135 Picasso, “ Uzanan Kadın”, 1901, T.Ü.Y.B., 75 x 90.2 cm, Georges Pompidou Kültür Merkezi, Paris.....	79
Resim 136 Ingres, 1828, Çizim.	80
Resim 137 Picasso, “Madam Wildenstein”, 1918, Çizim.	80
Resim 138 Nicolas Poussin, “Eliezer and Rebecca / Eliezer ve Rebecca (detay)”, 1648, T.Ü.Y.B., 118 x 197 cm, Louvre Müzesi, Paris.....	80
Resim 139 Picasso, “Trois Femmes à La Fontaine / Çeşme Başında Üç Kadın”, 1921, T.Ü.Y.B., 203,9 x 174 cm, Moma Müzesi, New York.	80
Resim 140 Velazquez, “Las Meninas / Nedimeler”, 1656, T.Ü.Y.B., 318 x 276 cm, Prado Müzesi, Madrid.	81
Resim 141 Picasso, “Las Meninas / Nedimeler”, 1957, T.Ü.Y.B., 129 x 161 cm, Picasso Müzesi, Barselona.	81
Resim 142 Picasso, “Nedimeler”, 1957, T.Ü.Y.B., 194 x 260 cm, Picasso Müzesi, Barselona.	81
Resim 143 Edouard Manet, “Luncheon on the Grass / Kırdı Öğle Yemeği”, 1863, T.Ü.Y.B., 81.9 x 104.5 cm, Orsay Müzesi, Paris.....	82
Resim 144 Picasso, “Luncheon on the Grass, After Manet / Kırdı Öğle Yemeği, Manet’den Sonra”, 1960, T.Ü.Y.B., 114 x 146 cm, Courtesy Nahmad Koleksiyonu, İsviçre.	82
Resim 145 Picasso, “Luncheon on the Grass, After Manet / Kırdı Öğle Yemeği, Manet’den Sonra)”, 1962, Linol Baskı., 53.2 x 64.2 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.	82
Resim 146 J.François Millet, “First Steps / İlk Adımlar”, 1858, Pastel, 35 x 43.2 cm.	83
Resim 147 Vincent Van Gogh, “First Steps / İlk Adımlar, Millet’den Sonra”, 1890, T.Ü.Y.B., 92.1 x 72.4 cm Metropolitan Sanat Müzesi, New York.....	83
Resim 148 Leon Bonnat, 1833-1922, T.Ü.Y.B., 56.5 x 96.5 cm.	83
Resim 149 Picasso, “First Steps / İlk Adımlar”, 1943, T.Ü.Y.B., 130 x 97 cm, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, New Haven.	83
Resim 150 Picasso, “Ressam ve Modeli” , 1964, Litografi, 32 x 23.5cm.....	84
Resim 151 Picasso, “Peintre Chauvre Devant Son Chavale / Şövalede Kel Ressam”, Balzac’ın Chef-douvre İnconnu / Balzac’ın Bilinmeyen Başyapıtı, Adlı Kitabı İçin Yapılmış, 1927, Gravür, 19.4 x 27.8 cm.	84
Resim 152 Picasso, “Raphael ve Fornarina - Michelangelo Yatağın Altında Gizlidir”, 1968, Gravür, N. 35 / 50.	85
Resim 153 Picasso, “Degas Imaginant / Degas’ı Hayal Etmek”, 1971, Gravür, N. 47 / 50.....	85
Resim 154 Picasso, “Autour d'El Greco et de Rembrandt: Portraits / El Greco ve Rembrandt Çevresi Portreler”, 1968, Aquatint ve Kuru Kazıma, N.29 / 50.	85
Resim 155 Picasso, “Autour d'El Greco: Portraits, et Bonhomme / El Greco Çevresi - Portreler ve Adam”, 1968, Aquatint ve Kuru Kazıma, N. 32 / 50.	85

Resim 156 Picasso, “Ménines Et Gentilshommes Dans Le Sierra / Meninas ve Sierra’lı Beyler” Aquatint, N. 47 / 50.	85
Resim 157 Picasso, “En Pensant à Goya: Femmes En Prison / Goya’yı Düşünmek - Cezaevinde Kadınlar”, 1968, Aquatint, N. 29 / 50.	85
Resim 158 Delacroix, “Woman in Algiers / Cezayirli Kadınlar”, 1834, T.Ü.Y.B., 180 x 229 cm, Louvre Müzesi, Paris.	86
Resim 159 Picasso, “Femmes d’Alger, d’Après Delacroix / Cezayirli Kadınlar, Delacroix’dan Sonra”, 1955, Bakır Üzerine Oyma Gravür.	86
Resim 160 Yaşlı Lucas Cranach, “Venus and Cupid”, 1525, Kayın Ağacı Üzerine Yağlıboya, 39 x 26 cm.	86
Resim 161 Picasso, “Venus and Cupid, After Cranach”, 1949-50, Aquatint, Gravür ve Kuru Kazıma, Kağıt Boyutu: 99 x 59.7 cm, Baskı Boyutu: 78.8 x 43.2 cm.	86
Resim 162 Yaşlı Lucas Cranach, “David and Bethsabée”, 1526, Kayın Ağacı Üzerine Yağlıboya, 25.7 x 38.8 cm, Staatliche Müzesi, Berlin.	87
Resim 163 Picasso, “David et Bathsheba, After Cranach”, 1949, Litografi, 65.3 x 48.1 cm, Moma Müzesi, New York.	87
Resim 164 Genç Lucas Cranach, “Portrait of a Young Lady / Genç Kadının Portresi”, 1564, Panel Üzerine Yağlıboya, 83 x 64 cm, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana.	87
Resim 165 Picasso, “Bust of a Woman, After Cranach / Kadın Portresi, Cranach’tan Sonra”, 1958, Linolyum Baskı, 64.5 x 53.2 cm, Victoria Ulusal Galeri, Avustralya.	87
Resim 166 Rembrandt Harmensz Van Rijn, “Crist Presented to the People (Ecce Homo)”, 1655, Gravür, 35.8 x 45.4 cm, Louvre Müzesi, Paris.	88
Resim 167 Picasso, “Ecce Homo, Rembrandt’tan Sonra” 1970, Gravür ve Aquatint, 49.5 x 41cm.	88
Resim 168 Picasso, “The Dance of the Fauns / Pan’ın Dansı”, 1957, Litografi, 48.5 x 64 cm.	89
Resim 169 Siyah Figürlü Skyphos Biçimli Kap, M.Ö.500’ler, Antik Yunan.	89
Resim 170 Rembrandt, “Jupiter ve Antiope”, 1659, Gravür, Kuru Kazıma, 14 x 20.6 cm, British Müzesi, Londra.	90
Resim 171 Picasso, “Faune Dévoilant une Dormeuse Jupiter et Antiope, D’après Rembrandt) / Uyuyan bir Kadını İfşa Eden Satir, Rembrandt’tan Sonra”, 1945, Gravür ve Aquatint, 31.6 x 41.7 cm, Sanatçı Hakları Topluluğu Mülkiyeti, New York.	90
Resim 172 Kırmızı Figürlü Çömlek, M.Ö. 6.yy, Antik Yunan.	91
Resim 173 Siyah Figürlü Skyphos Biçimli İçme Kap, M.Ö.Geç 6.yy, Antik Yunan.	91
Resim 174 Leonardo da Vinci, “Mona Lisa”, 1503-06, T.Ü.Y.B., 77 x 53 cm, Louvre Müzesi, Paris.	93
Resim 175 Andy Warhol, “Thirty Are Better Than One / Otuzu Birinden Daha İyidir”, 1963, Serigrafi.	93
Resim 176 Franz Kline, 1910-1962.	94
Resim 177 Roy Lichtenstein, “Big Painting”, 1965, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Magna, 235 x 330 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Almanya.	94
Resim 178 Roy Lichtenstein, “Landscape with Philosopher / Filozof ile Peyzaj”, 1996.	95

Resim 179 Jean Auguste Dominique Ingres, “Türk Hamamı”, 1862, T.Ü.Y.B., 110 x 110 cm, Louvre Müzesi, Paris.	96
Resim 180 Martial Raysse, “Japonya’da Martialcolor’la Yapılmıştır”, 1965, Tuval Üzerine Akrilik ve Kola, Özel Koleksiyon.	96
Resim 181 Guido Cagnacci, “Venus Sleeping in a Forest with a Putto Holding Arrows, a Satyr Looking on”, 1601-1663, T.Ü.Y.B.	97
Resim 182 Edward Schmidt, “Nocturne / Gece Manzarası”, 1993, T.Ü.Y.B., 105.4 x 162.6 cm.	97
Resim 183 Michelangelo Merisi da Caravaggio, “Entombment of Christ”, 1602, T.Ü.Y.B., 300 x 203 cm, Vatikan Müzesi, Roma.	98
Resim 184 Tibor Csernus, “Untitled / İsimsiz”, 1984, T.Ü.Y.B., 61 x 46 cm.	98
Resim 185 Balthus, “Cats and Girls / Kediler ve Kızlar”, 1984, T.Ü.Y.B., Metropolitan Müzesi, New York.	99
Resim 186 Richard Piccolo, “Allegory of Patience / Sabrın Alegorisi”, 1989, T.Ü.Y.B., 129.5 x 162.6 cm.	99
Resim 187 Giorgio Vasari, “Allegory of Patience / Sabrın Alegorisi”, 1511-1574, T.Ü.Y.B.	100
Resim 188 Nicolas Poussin, “Landscape with a Calm / Dinlendirici Bir Manzara”, 1650-51, T.Ü.Y.B., 97 x 131 cm, J. Paul Getty Müzesi, Los Angeles.	101
Resim 189 David Ligare, “Landscape for Baucis and Philemon / Dinlendirici Bir Manzara”, 1984, T.Ü.Y.B., 81.2 x 121.9 cm, Wadsworth Atheneum Sanat Müzesi, Hartford, ABD.	101
Resim 190 Andrea Appiani, “Allegory of the Peace of Bratislava / Bratislava Barışının Alegorisi”, 1808, T.Ü.Y.B.	102
Resim 191 Carlo Maria Mariani, “The Grand Creative Process / Büyük Yaratıcı Süreç”, 1997, T.Ü.Y.B.	102
Resim 192 Jacques Louis David, “Cupid and Psyche”, 1817, T.Ü.Y.B., 242 x 184 cm, Cleveland Sanat Müzesi, ABD.	103
Resim 193 Picasso, “Kadın Büstü”, 1931-32.	104
Resim 194 “Makedonya Kralı Büyük İskender’in Büstü”, M.Ö. 356-323.	104
Resim 195 Gustave Moreau, “Hesiod and The Muse”, 1891, Yağlı Boya, d’Orsay Müzesi, Fransa.	105
Resim 196 Alberto Abate, “Salome”, 1992, T.Ü.Y.B., 180 x 100 cm.	105
Resim 197 Maria Anna Angelica Kauffmann, “Bacchus and Ariadne with Cupid”, 1741-1807, T.Ü.Y.B.	105
Resim 198 Victoria Scialoja, “The Bunch of Grapes / Üzüm Salkımı”, 1992, T.Ü.Y.B., 150 x 100 cm.	105
Resim 199 Jean-Auguste-Dominique Ingres, “Angelica Saved by Ruggiero / Reggiero Tarafından Kurtarılan Angelico”, 1780-1867, T.Ü.Y.B., 47.6 x 39.4 cm, National Galeri, Londra.	106
Resim 200 Antonella Cappuccio, “Ilaria and Guidarello Finally Meet / Ilaria ve Guidarello Nihayet Buluşuyor”, 1993, T.Ü.Y.B., 200 x 150 cm.	106
Resim 201 “Horoz Terbiyecisi”, 2014, T.Ü.Y.B., 195 x 102 cm.	109
Resim 202 Osman Hamdi Bey, “Kaplumbağa Terbiyecisi”, 1906, T.Ü.Y.B., 221.5 x 120 cm, Pera Müzesi, İstanbul.	110
Resim 203 “Hasırlı Kadın”, 2014, T.Ü.Y.B., 65 x 50 cm.	111

Resim 204 Gustave Klimt, “I. Adele Bloch-Bauer’in Portresi”, 1907, Tuval Üzerine Altın ve Gümüş Yağlı Boya, 140 x 140 cm, Neue Galeri, New York.....	112
Resim 205 “Kilise Korosunda Papa”, 2015, T.Ü.Y.B., 153 x 118 cm.....	113
Resim 206 Diego Velazquez, “Günahsız Papa”, 1650, 140 x 120 cm, Doria Pamphili Galeri, Roma.....	114
Resim 207 Francis Bacon, “Günahsız Papa’nın Portresi, Velazquez’den Sonra”, 1953, T.Ü.Y.B.,118 x 153 cm, Des Moines Sanat Merkezi, ABD.....	114
Resim 208 “Aydın’ın Evlenmesi”, 2015, T.Ü.Y.B., 83 x 60 cm.....	116
Resim 209 Jan Van Eyck, “Arnolfini’nin Evlenmesi”, 1434, Meşe Ağacı Üzerine Yağlı Boya, 82 x 60 cm, National Galeri, Londra.....	117
Resim 210 “Babil’den Kuş Bakışı”, 2016, T.Ü.Y.B., 155 x 114 cm.....	119
Resim 211 Vladimir Tatlin, “3. Enternasyonal Anıtı”, 1919-25, Çizim.....	120
Resim 212 Baba Pieter Bruegel, “Babil Kulesi”, 1563, Ahşam Panel Üzerine Yağlı Boya, 114 x 155 cm, Viyana Sanat Tarihi Müzesi.....	120
Resim 213 “Bezli Eros”, 2017, T.Ü.Y.B., 80 x 60 cm.....	121
Resim 214 Nathanael Schmitt, “Kuşa Yaban Çileği Yediren Putti”, 1847-1918, T.Ü.Y.B., 89 x 65 cm.....	122
Resim 215 “Göge Yükseliş”, 2016, Kolaj, Asetat Üzerine Serigrafi Baskı ve Kağıt, 44 x 22.5 cm.....	124
Resim 216 “Ev Kızı”, 2016, Kolaj, Zarfin Üzerine Monte Edilmiş Asetat Üzerinde Serigrafi Baskı ve Kırmızı Asetat, 25 x 17.5 cm.....	124
Resim 217 “Yüzleşme”, 2016, Kolaj, Zarfin Üzerine Monte Edilmiş Asetat Üzerinde Dijital Baskı ve Kağıt, 25 x 17.5 cm.....	125
Resim 218 “Kimliksiz”, 2016, Kolaj, Asetat ve Kağıt Üzerine Serigrafi Baskı, 27 x 19 cm.....	125
Resim 219 “Meryemin Göge Yükselişi”, 1320, Fresko, Santa Croce Bazilikası, Floransa.....	126
Resim 220 Giotto di Bondone, “Coronation of the Virgin”, 1334, Ahşap Üzerine Tempera, Santa Croce Bazilikası, Floransa.....	126
Resim 221 “Tarihte- Bugün- Bugünde- Tarih”, 2015, Asetat Üzerine Çizim (100 Adet, 21 x 15 cm), Sergileme Uzunluğu 16.5 m.....	128
Resim 222 Sergi Mekanından Detaylar.....	129
Resim 223 Asetat Üzerine Çizimler.....	130
Resim 224 Asetat Üzerine Çizimler.....	131
Resim 225 Asetat Üzerine Çizimler.....	132
Resim 226 Asetat Üzerine Çizimler.....	133
Resim 227 Asetat Üzerine Çizimler.....	134
Resim 228 Asetat Üzerine Çizimler.....	135
Resim 229 Asetat Üzerine Çizimler.....	136
Resim 230 “Dünde- An- Bugünde- Anı”, 2015, Asetat Üzerine Çizim (30 adet, 16 x12.5 cm), Sergileme Uzunluğu 4.5 m.....	138
Resim 231 Asetat Üzerine Çizimler.....	139
Resim 232 Asetat Üzerine Çizimler.....	140
Resim 233 “Dönüşüm I”, 2014, Video Yerleştirme, 27 Loop.....	141
Resim 234 Pieter Bruegel, “Köylü Düğün Dansı”, 1607, Panel Üzerine Yağlı Boya, 38 x 57 cm, Walters Sanat Müzesi, A.B.D.....	142
Resim 235 “Dönüşüm II”, 2014, Video Yerleştirme, 12 Loop.....	143

Resim 236 Edouard Manet, “Boating / Kayıkla Gezme”, 1874, T.Ü.Y.B., 97.2 x
130.2 cm, Metropolitan Müzesi, New York. 144

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
akt.	: Aktaran
Bkz.	: Bakınız
Böl.	: Bölüm
cm	: Santimetre
Çev.	: Çeviren
Ed.	: Editör
Eds.	: Editors
Hzl.	: Hazırlayan
m	: Metre
M.Ö.	: Milattan Önce
M.S.	: Milattan Sonra
N.	: Numara
pp.	: Pages
s.	: Sayfa
UK	: United Kingdom
USA	: United States of America
T.Ü.Y.B.	: Tuval Üzerine Yağlı Boya
t.y.	: Tarihi Yok
yy.	:Yüzyıl

1. GİRİŞ

1.1. Amaç

Bu araştırmada, 19. ve 20.yy'da Avrupa resminden hareketle resim sanatında önemli bir yeri olan "etkileşim" ve "yeniden yorumlama" kavramları üzerinde durulmuştur. 19. ve 20.yy'da resim sanatının, modernizm ve ardından gelen postmodernizmle bulunduğu bir dönemi kapsamalı ve "yeniden yorumlama" kavramının ve bununla bağlantılı diğer kavramların (parodi, pastiş, eklektisizm ve kendine mal etme) sıkça gündeme gelmeye başlaması neticesinde, tezin içeriği bu yüzyıllarda üretilen örneklerle sınırlandırılmıştır. 20.yy'da ortaya çıkmış birçok kavramın çıkış nedeni irdelenmiş ve etkileşim içerisindeki sanat yapıtları arasındaki benzerlikler ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bu araştırmada, doğu ve batı resmindeki karşılıklı etkileşimden doğan benzerlikler ve yeniden yorumlamanın yapıldığı ya da geçmiş akımların tekrar gündeme getirildiği durumlar tespit edilmiştir. Bununla, resim sanatının geçmişle olan güçlü bağını ortaya koymak ve eskiyle yeninin çağdaş platformlarda bir araya gelişinin sanattaki önemine vurgu yapmak amaçlanmıştır.

1.2. Yöntem

Bu araştırmada, Balıkesir Üniversitesi, Marmara Üniversitesi ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Bilkent Üniversitesi kütüphanelerinden; akademik veri tabanlı web sitelerinden, müze ve galerilerden, süreli yayınlardan, makalelerden ve online dergi ve gazetelerden yararlanılmıştır. Türkçe ve İngilizce çeşitli yazılı ve görsel kaynaklar taranmıştır.

Bu çalışma, sadece 19 ve 20. yy'la sınırlandırılmış olup; ağırlıklı olarak, Avrupa resim sanatındaki gelişmeler incelenmiş ve yine Avrupa başta olmak üzere, Japonya ve Amerika'daki çeşitli sanatçıların eserlerinden örneklere de yer verilmiştir. 5. bölümde ise bu konunun paralelinde ürettiğim çalışmalara yer verilmiştir.

2. RESİM SANATINDA “ETKİLEŞİM” VE “YENİDEN YORUMLAMA” KAVRAMLARINA GENEL BİR BAKIŞ

2.1. Resim Sanatında “Etkileşim” Kavramı

“Etkileşim” kelimesinin eski Türkçe’deki karşılığı “mütekabil tesir” (ETS, web, 2013), Latince’deki karşılığı “commercium”, Fransızca ve İngilizce’deki karşılığı ise “interaction”dır (Harper, web, 2001). Sanat terminolojisinde, genel anlamda “etkileşim” kavramının bir karşılığı bulunmamakla beraber, bu kavram daha spesifik anlamda, 1950’lerin sonlarında, “Interactive Art”, yani “Etkileşimsel Sanat” terimiyle karşımıza çıkmaktadır.

Daha güncel sözlüklerde; özel olmayan ve yabancılaşmamış alanlarda gösteri yapmayı arzulayan sanatçılarla paralel olarak ortaya çıkmış, seyircinin de katılımına dayanan bir sanat türü olarak geçmektedir (Art Terms, web, 2017). 1990’larda ise, bu sanat türünün, teknolojik gelişmelerle hız kazandığı ve bu alandaki görüşlerin kuramsallaştığı görülmektedir. Bu konudaki en önemli isim ise; 1998 yılında “İlişkisel Estetik” kuramını ortaya çıkaran Fransız Küratör, Nicolas Bourriaud’tır.

Bourriaud (1998 / 2005: 34) “*İlişkisel Estetik*” adlı kitabında; formun ancak insanlararası karşılıklı-eylemleri (interaction) desteği anda istikrarlı hale gelebileceğini ve gerçek bir varlığa kavuşabileceğini söyleyerek; sanat yapıtının formunun, ancak ortak olarak kavrayabildiklerimizle olan bir tartışmadan doğabileceğini iddia etmiştir. Kendisi, aynı zamanda, her sanat yapıtının ortak bir dünyada yer almaya yönelik bir öneri; her sanatçının işinin ise, dünyayla kurulan ilişkilerden bir demet olduğunu savunur; bu ilişkiler ise zamanla, daha başkalarını doğurmakta ve bu böylece sonsuza dek devam etmektedir.

Yani Bourriaud’ın öne sürdüğü estetik kuram; sanat yapıtının, daha çok insanlararası ilişkilere dayandırılması ve o şekilde yargılanması gerektiğine yönelik bir düşünce sistemidir. Bu da sanat tarihinin, daha çok birbirinin ardından gelen dışsal etkileşimlerin tarihi ve dolayısıyla da dünya ile olan ilişkilerden doğan bir üretim alanı olarak okunabilmesini sağlamaktadır.

Bourriaud'ın, "karşılıklı-eylem" (interaction), olarak sözünü ettiği, "etkileşim" kavramının daha iyi anlaşılabilmesi için, sosyoloji ve psikolojideki anlamlarına bakılmıştır.

Etkileşim: "*Genel anlamıyla; karşılıklı eylem ve birbirini etkileme. Sosyal psikolojide; yüz yüze her türlü sosyal ilişki (Budak, 2000: 279)*"dir. Bir başka tanıma göre ise: "*Toplum yaşamında her şeyin hem kendisinin bağlı olduğu, hem de kendisine bağlı olan bir karşılıklı etkiler bütünlüğü içinde bulunması; neden ile sonucun birbirinden ayrı değil, sıkı sıkıya birbirine bağlı olması ve durmadan birbiriyle yer değiştirmesi (Ozankaya, 1995: 54)*" şeklindedir.

Bu tanımlamaların dışında, Amerikalı sosyolog Robert E. Park'ın, sosyal bir süreç olarak ele aldığı etkileşimi açıklarken: "*Etkileşim yoksa, anlama yoktur, mental yaşam yoktur, sosyal yaşam yoktur ya da gerçekte gelişme yoktur (Kızılçelik, Erjem 1992: 147)*" şeklinde kesinliği olan ve önem bildiren bir ifade kullandığı görülmektedir.

Aynı kesin ifadeye, sanat eleştirmeni, Sıtkı Erinç'in (2013: 15-16) "*Sanat Psikolojisi'ne Giriş*" kitabında da rastlanılmaktadır. Erinç, "*etkileşim olmadığı zaman, ne sanat söz konusudur ne de sanat psikolojisi...*" diyerek, etkileşim kavramını en genel anlamıyla beş maddede incelemektedir:

1. "*Sanatçı ve onun, hem iç dünyası hem de dış dünyası, yani "esinlenme" olanaklarıyla ilişkisi. Bir başka ifadeyle sanatçının 'konu' ile ilişkisi.*"
2. "*Konunun bir içerik haline dönüştürülmesi aşamasında sanatçı ve sanat ürünü etkileşimi. Yapıt ile sanatçının savaşıdır.*"
3. "*Sanat eserini üretmeye yarayan itici güçlerden biri olarak, sanatçıdaki potansiyel alıcı imi; yani kime, niçin gönderme yapılacağıdır.*"
4. "*Sanat eseri ile alıcının istençli ya da raslantısal olarak buluşması.*"
5. "*Alıcının, sanat eserinden hareketle sanatçısı üzerine oluşturduğu imler, düşler, yargılar vb...*"

Birinci maddede, öncelikle Erinç'in sözünü ettiği "esinlenme" kavramının sözlük anlamına bakmak gerekmektedir.

Osmanlıca, "ilham", Latince, "inspirante", İngilizce ve Fransızca, "inspiration" kelimesine karşılık gelen bu kavramın tanımı şu şekildedir: "*Bir sanatçının aldığı izlenimlerle kafasında birden doğan son derece ilginç olan kişisel bir görüş ve bütün sanat eserlerinin sentezinde var olan bir duyudur. Aynı zamanda, bir sanat eserinin bünyesindeki ölmezlik ruhunun bu esinden doğduğu söylenebilir (Turani, 1998: 39).*"

Bu maddeye göre; sanatçının iç ve dış dünyadan esinlendiği her şey, sanatçının konusunu oluşturmaktadır. Ve sanatçının konusuyla olan ilişkisi etkileşimin birinci basamağını oluşturmaktadır.

İkinci maddede, sanatçının ele almış olduğu konuda, kendi teknik becerisini kattığı ve yorumladığı, yani sanatçı ile yapıt arasındaki savaşın ve mücadelenin sonucunda oluşan içerikle olan ilişkisi söz konusudur.

Üçüncü, dördüncü ve beşinci maddede, sanatçıyla alıcı arasındaki ilişkiden ve etkileşimden bahsedilmektedir.

Birinci maddedeki, sadece sanatçının dış dünya ile ilgili etkileşimi ve esinlenmesi konusundan devam edilecek olunursa:

Sanatçının dış dünya ile olan etkileşimine, başka sanat eserleri arasındaki etkileşimleri de dahil edilebilir. Örneğin, çoğu kez bu etkileşim, sanatçı ile geçmiş ya da güncel sanat örnekleri arasında gerçekleştiği gibi, sanatçı ile tarih öncesine kadar uzanan örnekler arasında da gerçekleşmesi söz konusu olabilmektedir. Bu şekilde sanatçılar, yaşanan zaman ve coğrafyanın etkisi ve dönemin tarihi, kültürel, sosyolojik ve estetik yapısı da göz önünde bulundurularak, sanatsal üretimler gerçekleştirebilmektedirler.

"*Yeni ilkeler cennetten düşmez...*" der Kandinsky, "*...dolaylı olarak geçmiş ve gelecekle bağlandıkları takdirde mantıklı bir biçimde ortaya çıkarlar (Kandinsky, 1911 / 2001: 130).*" Yani sanat tarihindeki birçok üslup ve akım, etkileşim bağıyla birbirine bağlanarak gelişmekte, eski bilgiler yeni bilgilerle harmanlanarak günümüze taşınmaktadır.

Örneğin; gerçek bir uzman ve büyük bir koleksiyoncu olan Degas, Ingres'e ve İtalyan rönesansına hayrandır. Manet ise büyük oranda Velazquez'den, Goya'dan ve kuzey ekolünden esinlenmiştir. Cézanne “doğadaki Poussin'i resmetmek” istemiş. Renoir ve Berthe Morisot ise, bütün 18.yüzyıl Fransız resmini, özellikle de Fragonard'ı sevdiklerini hiç saklamamışlardır (Bocquillon, 2004 / 2005: 10).

Sanatçının eski ve yeni ile olan ilişkisi üzerine, sanat eğitmeni, M. Aslier (2010: 18-19) “*Varolmayana Biçim Vermek*” kitabında şu ifadelerle yer vermektedir:

“Tarihsel gelişme çizgisi üzerinde, en eskiden bugüne kadar dizilmiş olan sanat ürünleri birbirine eklenmiş yeni değerlerin kanıtlayıcısıdır... Sanatçı çağlardan çağlara uzanan sanat gelişme çizgisinin bugüne gelmiş ucundadır. Geçmiş çağlardan gelen çizgi birtakım belirlenmiş değerlerin gücünü ona getirmektedir. O bu çizgiye katkıda bulunmak ve çizgiyi geleceğe doğru uzatmak savında ve görevindedir.”

Aslier'in bahsettiği, sanatçının geçmişten alıp geleceğe uzatması gereken bu çizginin, geçmişle olan bağının, kimi örneklerde tarih öncesine kadar uzandığı görülmektedir. Şöyle ki; resim sanatında karşılaşılan bazı örnekler, eski dönemlere ait resimlerle ya da imgelerle, şaşkıncı derecede benzerlik göstermektedirler.

Örnek vermek gerekirse; ağırlıklı olarak “Antik Yunan ve Roma Sanatı” üzerine kitaplar yazmış, sanat tarihçi, Woodford 1983 yılında yazdığı, “*Looking At Pictures*” isimli kitabında, Pompei'deki bir tavernanın duvarında bulunan bir freskoyla (**Resim 1**), post-empresyonist (izlenimci) dönemde Cezanne tarafından yapılmış bir resim (**Resim 2**) arasında benzerlik kurmaktadır. Farklı dönemlere ait, masada oyun oynayan adamları betimleyen resimlerin; ilk bakışta birbirlerine benzemeleri, yaklaşık iki bin yılın onları ayırdığına inanmayı zorlaştırdığı söylenebilir.

Sanatsal yeteneğin hissedildiği hızlı bir eskiz çizimi gibi algılanan Pompei'deki bu fresko, canlı ve bulunduğu mekanın işlevine uygundur. Çünkü; bu resim, oyun oynayan, tartışan ve sonunda evden kovulmuş olan müşterilerin, hal ve hareketlerini gösteren ve bir hanın dekorasyonunda kullanılmış bir seri resimden biridir. Bu gibi resimler, kaba davranışların çığrından çıkmaması için ince hatırlatmalarla güçlendirilen, eğlence kurallarının dekorasyonla birleştirildiği işlevsel resimlere bir örnektir (Woodford, 1983: 38). Bir nevi günümüzde kullanılan uyarı levhalarının yerini tutmaktadır denebilir.



Resim 1 “Men Playing Dice / Zar Oyunu Oynayan Erkekler”, M.S. 1.yy., Pompeii Duvar Resmi, Museo Nazionale, Naples.

Resim 2 Paul Cezanne, “Card Players / Kart Oynayanlar”, 1892, T.Ü.Y.B., 47.5 x 57 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Woodford, Cezanne’nın “Kart Oynayanlar” resminden bahsederken ise, Cezanne’nın, 17. yüzyıl Fransız sanatçısı Le Nain tarafından yapılmış bir resminden (**Resim 3**) ilham alarak bu resmi yapmış olabileceğini ekler. Hatta, Cezanne’nın temayı birçok kez tekrar çalışmış olduğunu ve Le Nain tarafından yapılmış resimdeki üç figürün sayısının, Cezanne’nın ikiye indirdiğini belirtir (Woodford, 1983: 38). Fakat burada, konunun ilginçliği bakımından, sadece fresko ve Cezanne’nın resmi arasındaki benzerliklerden bir kıyaslama yapılması gerekirse;



Resim 3 M. Le Nain, “Two Cheaters / İki Hilebaz”, 1607-1677, T.U.Y.B.

Her iki resimde de, bir masa ve bu masanın sağına ve soluna karşılıklı oturmuş, tam profilden betimlenmiş iki figür bulunmaktadır. Ve bu iki figür, iki resimde de kompozisyonun her iki yanında güçlü dikey aksanlar oluşturmaktadırlar. Ayrıca adeta mekandan soyutlanmış derecesinde, oyun oynayan kişilerde görülen

konsantrasyon ve ciddiyet durumu, bu iki resimde de aynı derecede sezilmektedir. Yani resimlerdeki ifadesel güç ve oluşturulan atmosferin, her iki resimde de çok benzer olduğu görülmektedir. Neticede, arada ciddi dönemsel ve kişisel üslup farklılıkları olmasına rağmen, bu iki resmin benzerliğinin şaşırtıcı nitelikte olduğu söylenebilir.



Resim 4 Edouard Manet, “Luncheon on the Grass / Kırdada Öğle Yemeği”, 1863, T.Ü.Y.B., 81.9 x 104.5 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Kaynağı eski dönemlere uzanan bir başka örneğe bakılacak olunursa. Manet’in ünlü “Kırdada Öğle Yemeği” resmi incelenebilir (Resim 4). Manet’in “Kırdada Öğle Yemeği” resminde iki erkek, izleyiciye bakan biri çıplak iki kadın olmak üzere dört figür vardır ve yerdeki yiyecek sepetinden bu figürlerin ormanlık bir alanda piknik yaptıkları anlaşılmaktadır. Kadın figürlerden biri çıplaktır ve izleyiciye bakmaktadır. Döneminde sansasyonel bir etki yaratan bu resmi yaparken Manet’in, şimdi kayıp olan Raphael’in “The Judgement of Paris” isimli gravürünü kopya etmiş olan, Raimondi’nin bir gravürünün detayındaki figürlerden (Resim 5), esinlenmiş olabileceği düşünülmektedir. Manet’in resminde öndeki üç figürün duruşu, gravürdeki figürlerin duruşuyla çok büyük bir benzerlik göstermektedir. Ayrıca Raphael’in de bu gravürü yaparken, Roma’da çalıştığı zamanlarda görmüş olabileceği, bir lahitin parçasındaki figürlerden (Resim 6) ilham almış olabileceği tahmin edilmektedir (Woodford, 1983: 77-78).



Resim 5 Markantonio Raimondi, “The Judgement of Paris Gravüründen Detay”, Raphael’den Sonra, 1488-1530, Metropolitan Müzesi, New York.

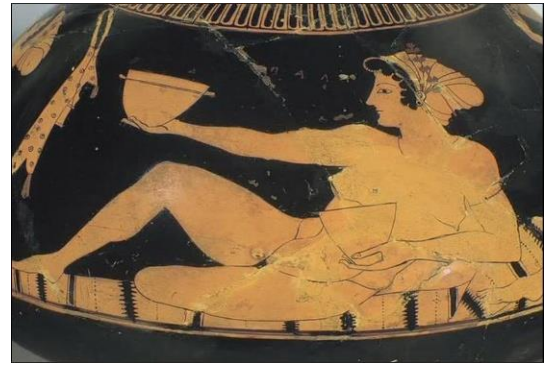
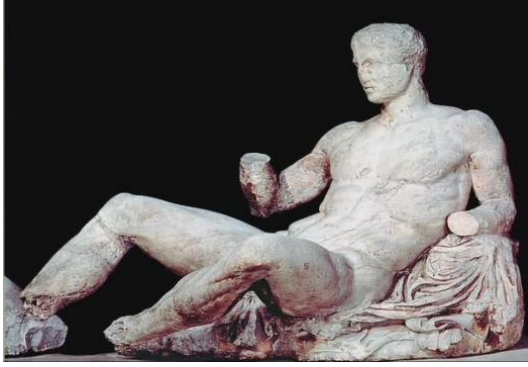
Resim 6 “Nehir Tanrısını Gösteren Bir Roma Lahitinden Detay”, M.S. 3.yy, Villa Medici, Roma.

Bu bilgilere ek olarak, Manet’in resminde, Raimondi’nin gravüründe ve lahitte görülen sağ taraftaki erkek figürünün, oturuş biçiminin benzer bir duruşuna, başka lahitlerde (**Resim 7, 8 ve 9**) ve hatta milattan önceki Yunan vazo resimlerinde de (**Resim 10**) karşılaşılmaktadır (Soltes, DVD, 2008). Bu örneklerin hepsinde, hafif geriye ve yana yatmış şekilde oturtulmuş bir figür görülmektedir. Figürler, bir koluyla kendisine destek yaparken, diğer kol bir şeyi işaret ederken ya da bir şey tutarken, ileriye doğru uzatılmış bir şekilde yapılmıştır. Bütünde rahat bir oturuş sergileyen figürlerin bacakları genelde, biri içeri doğru katlanmış, diğeri hafif ileri doğru uzatılmış şekilde betimlenmiştir.



Resim 7 Giacomo Barozzi da Vignola and Bartolomeo Ammannati, The Nymphaeum, Detail of a Statue of a River God Within a Niche Holding a Cornucopia / Boynuz Biçimli bir Süs Tutan, Niş İçinde, İrmak Tanrısı Heykeli Detayı, M.S.1551-55, Villa Giulia, Roma.

Resim 8 Antonio Pollaiuolo, IV. Sixtus’un Lahit’inden Detay, 1431-1498, St. Peter Treasury Müzesi, Vatikan Şehri.

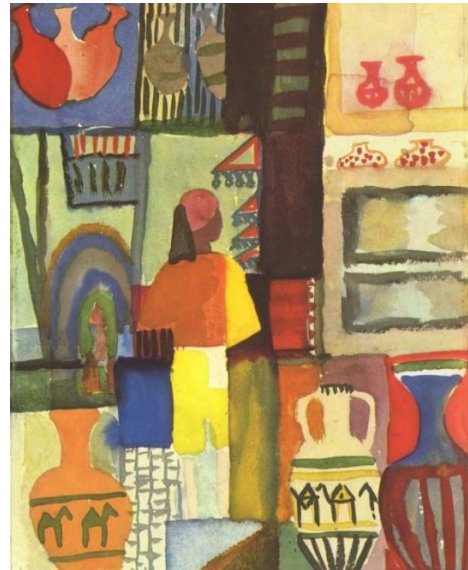
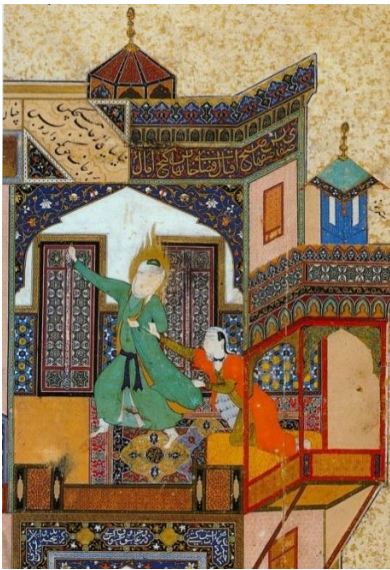


Resim 9 Dionysius, Parthenon'nun Doğu Alınlığı, M.Ö. 447-432, Mermer, British Müzesi, Londra.

Resim 10 Euphronios. Hetaerae Symposium from Cerveteri, Yunan Vazo Resmi. M.Ö. 515-510, 34 cm, State Hermitage Müzesi, St. Petersburg.

Verilen bu son örneklerle beraber, 19.yy Avrupa'sına ait iki ünlü resmin (**Resim 2 ve 4**), yine Avrupa sanatından örneklerle tarih öncesine uzanan benzerliklerine dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Şimdi üzerinde durulacak birkaç örnekte ise farklı coğrafya ve dönemlerde yapılmış olan, Doğu-İslam Minyatürleri ve Avrupa resim örnekleri arasındaki ilişki ve benzerliklerden bahsedilecektir.

15.yy'da yapılmış ve nakkaşısı belli olmayan "Yusuf'un Baştan Çıkarılışı" isimli bir minyatür resmi (**Resim 11**) ile 20.yy'da Alman dışavurumcusu, August Macke tarafından yapılmış "Dealer with Jugs / Testiler ve Satıcı" isimli resim ele alındığında (**Resim 12**).



Resim 11 "Yusuf'un Baştan Çıkarılışı Minyatüründen Detay", 1488, 30 x 21 cm, Herat Üslubu.

Resim 12 August Macke, "Dealer with Jugs / Testiler ve Satıcı", 1914, Sulu Boya, 26 x 20 cm.

Aralarında neredeyse 400 yıllık bir fark olmasına rağmen, plastik anlamda benzer özellikler taşıdığı fark edilmektedir (**Resim 11 ve 12**). Macke'nin, 1914'te Paul Klee ve Louis Moillet'le beraber Tunus'a gittiği ve son yapıtlarını da burada ürettiği bilinmektedir. Bu eserler, Tunus'un egzotik atmosferini yansıtan, bir dizi sulu boya çalışmalarıdır. ("August Macke Biography", web, 2017). Bu bilgilerden, Macke'in İslam sanatına da yakınlaşmış ve dolayısıyla da oradan etkilenmiş olabileceği çıkarımı yapılabilir. İsminden ve resimdeki öğelerden anlaşılacağı üzere muhtemelen Tunus'ta yapılmış olan "Dealer with Jugs / Testiler ve Satıcı", isimli resim (**Resim 12**) ile minyatür (**Resim 11**) arasındaki benzerliklere değinmek gerekirse:

Her iki yapıtın da parça parça dikey bir şekilde inşa edildiğini görmekteyiz. Her bir parça, boşluğu dolduran elemanlar olarak, her iki resimde, boşluk ve eleman ilişkisi bağlamında şekillenmiştir. Neredeyse, Macke'nin resmindeki satıcı ile minyatürdeki, Yusuf ve kadın figürlerin konumu özdeş olmuştur. Dikine gelişen iki kompozisyon şemasında, farklı kavram, köken, strüktürler üzerinden gelişen eleman mantığı kendini göstermektedir. Böylece her iki resim için de, değişik elemanların yan yana gelmesiyle ve yüzeye yapışık eleman mantığının kullanılmasıyla oluşturulmuş bir durumdan bahsedilebilir (Eroğlu, 2016: 72). Ayrıca her iki resimde de ağırlıklı olarak mavi, turuncu, kırmızı, sarı gibi renklerin tercih edildiği ve bu renklerin yan yana düz bir şekilde sürülerek kendi içlerinde bir tonlamaya gidilmediği görülmektedir. Onun yerine, minyatürde, titizlikle çalışılmış dekoratif desenler; Macke'nin resminde ise yine bu dekoratif desenlere benzer kabaca çizimler görülmektedir.

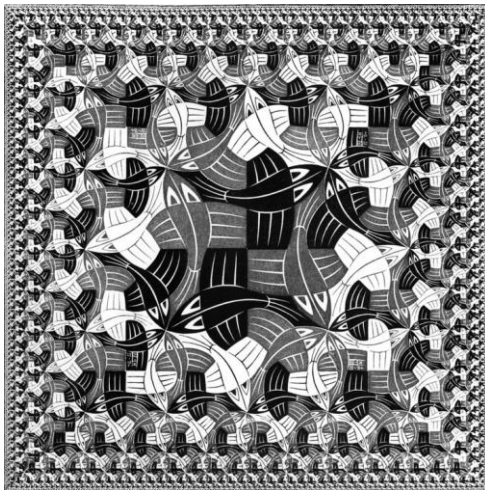
Bir başka örnek ise, 15.yy'da yapılmış bir minyatür resimle (**Resim 13**), 21.yy'da yapılmış Escher'in grafiksel çizimleridir (**Resim 14 ve 15**). Escher'in çizimleriyle bu minyatürü karşılaştırmak gerekirse:

Döneminde çok zengin modern atılımlar gerçekleştirmiş, 1420-30 tarihli nakkaşı belli olmayan "İsfendiyer'ın Eski Sarayda Öldürülüşü" isimli minatür resim (**Resim 13**); gerek çizgisel, gerekse renk alanlarının zenginliğiyle şekillenmiş, oldukça içsel bir gereklilikten doğan bir matematik veya geometri düşüncesini ileri sürmektedir. Dolayısıyla Escher'in kompozisyonlarının (**Resim 14 ve 15**) girift olmasına benzer bir durumun bu minyatürde de söz konusu olduğu görülmektedir. Escher'in yapıtlarında birebir kozmosla ilgili geometrik ve yanılısamacı oyunlarına karşılık, bu minyatürün de kozmosu bağlamında izleyiciyi bambaşka yerlere alıp götürdüğü

söylenir. Ayrıca, bu minyatür yapıtın, Cezanne'dan kübistlere dek uzanan bir çizginin de öncüsü bir yapıt olduğu çıkarımı yapılabilir. Yüzey ve onun parçalanmasına dönük ne kadar inşacı tavır varsa bu minyatür onlarla ilişkilendirilebilir diyebiliriz (Eroğlu, 2016: 47-50).



Resim 13 “İsfendiyer’in Eski Sarayda Öldürülüğu”,1429-30, Herat Üslubu.



Resim 14 M.C.Escher, “Square Limit”, 1964.



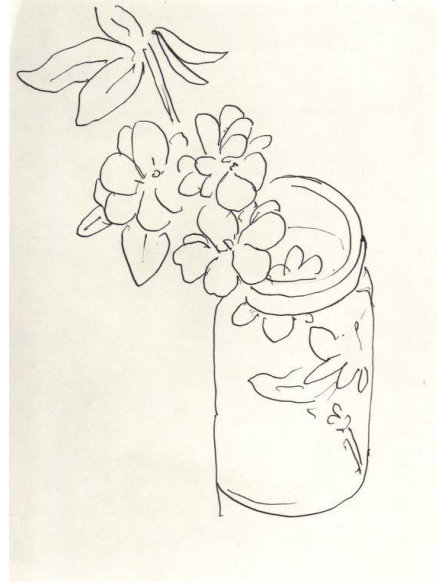
Resim 15 M.C.Escher, “Convex and Concave”, 1955, Litografi.

Son olarak 20.yy Fransız fovist sanatçı Matisse'in bir çizimiyle, 15.yy'dan yaşamış Çinli Shén Chou çizimleri arasındaki benzerliklere değinilecektir.

Shén Chou'nun mürekkeple yaptığı desen çalışmalarına bakıldığında, gerçeği reddeden tavrıyla modern olarak nitelendirdiğimiz Henri Matisse'in desenlerini hatırlatmaktadır. Örneğin; Chou'nun, bir portakal, bir vazo ve içinde kasımpatı çiçeği ve bir su şişesinin bulunduğu "Still Life / Ölü Doğa" çalışmasıyla (**Resim 16**); Matisse'in hareketli kontürlerle yaptığı "Fleurs Dans un Pot en Verre / Cam Bir Kavanozda Çiçekler" isimli çalışması (**Resim 17**) arasındaki benzerlikler, temel formların az ve öz verildiği bilinçli bir sadeleştirmeden, hızlı bir skeç izlenimi veren bilinçli bir doğaçlamaya; esprili bir çizgi karakterine ve formların dekoratif şekillere indirgenmesiyle oluşturulmuş saf bir tazeliğe uzanmaktadır (Rowland, 1954: 138).



Resim 16 Shén Chou, "Still Life / Ölü Doğa", 1427-1509, Rulo Resim Üzerine Mürekkep, 51 x 35cm.



Resim 17 Henri Matisse, "Fleurs Dans un Pot en Verre / Cam Bir Kavanozda Çiçekler", 1869-1954, Kağıt Üzerine Çizim.

Bu örnekle beraber, raslantısal ve geçici olanın peşinden gitmeye daha yakın olan, varlığı, geçici hareketinde ve tekilliğinde yakalamaya çalışan Japonların (Lévi-Strauss, 1993 / 2015: 30) bu özelliğinin, batılıları çok etkilemiş olduğu ve bu uğurda perspektifi bile göz ardı edebilecek kadar, doğu çalışmalarından feyz aldıkları çıkarımı yapılabilir.

2.2. Resim Sanatında “Yeniden Yorumlama”ya İlişkin Çeşitli Kavramlar

Resim sanatında “yeniden yorumlama” kavramının kelime tanımı bulunmamaktadır, fakat bu kavramın içeriğinde sanat eserlerinin tekrar yorumlanması yöntemine ilişkin çeşitli nüanslara sahip birçok kavram yer almaktadır. Bunların başında resim sanatında çok yaygın bir şekilde kullanılan, “parodi”, “pastiş ve eklektisizm” ve “kendine mal etme (temellük)” kavramları gelmektedir. Bu bölümde, bu kavramların etimolojik kökeni, tanımları, resim sanatı içindeki yerine ve örneklerine karşılaştırmalı olarak değinilecektir.

Bu kavramların açıklamalarına geçmeden önce, tanımların ve örneklerin içinde sıkça karşılaşılabilecek olan “kopya”, “taklit”, “alıntı”, “gönderge” ve “öykünme” kelimelerinin ne anlama geldiği ile ilgili bilgilerden kısaca bahsetmenin faydalı olacağı düşünülmektedir.

İngilizce’si “copy” olan “kopya” kelimesi; eski Fransızca’da “çoğaltma” ve “nüsha” anlamına gelen “copie” kelimesinden gelmektedir, o da Latince “plenty / bolluk” anlamına gelen “copia” kelimesinden, Ortaçağ Latincesi’nde ise “reproduction, transcript / aynını yapma, kopya” anlamına gelen “copia” sözcüğünden gelmektedir (Harper, web, 2001). Sanat sözlüğünde: “*Kasıtlı olarak orijinal bir sanat eserinin taklidini, aynısını, aynı malzemeleri kullanarak yeniden üretme (Keser, 2009: 188)*” şeklinde tanımlanmaktadır.

Resimde “alıntı” üzerine kitapları olan, aynı zamanda sanat eğitmeni olan, Kubilay Aktulum’un (2016: 141), “*Resimsel Alıntı*” kitabında “kopya”nın, 13.yy’da “bir yazının yeniden üretimi” anlamında kullanıldığını; 19.yy’da ise bir öğrencinin bir şey konusunda yaptığı çoğaltma ya da yeniden üretim işlemini belirttiğini ve özellikle desen eğitimi söz konusu olduğunda, eğitimin çoğu zaman kopya uygulamasıyla yapıldığını belirtmektedir.

Erinç ise (2013: 88) “*Sanatın Boyutları*” adlı kitabında; kopyasını yapmak edimiyle ilgili şunları söylemiştir:

“Kopyasını yapmak, özellikle 20.yy’ın ortalarında alıcıların talebine uygun olarak ve ticari nedenlerle Amerika Birleşik Devletleri’nde yaygınlaşmış bir

sanat yöntemidir. Bundan önce ve hala, kimi sanat atölyelerinde, salt eğitim amacı ile ve sanatçı adaylarının el becerilerini ve görme yetilerini geliştirmek için uygulanmakta olan bu yöntem, alanında isim yapmış, ekol yaratmış ünlü sanatçıların ve bilhassa ressamların yapıtlarının kopyalarını yapmak anlamına gelmektedir ve kimi zaman da yeğlenen bir usuldür. Bu tür çalışmalarda, hem eski sanatçının adı geçer hem de kopyasını yapanın; yani bir kopya ürünü olduğu açık ve seçik belirtilir.”

İngilizce karşılığı “imitation” olan “taklit” kelimesi; “kopya etmek” ve “taklit etmek” anlamındaki Latince, “imitatio” ve “imitationem” kelimelerinden gelmektedir. Eski Fransızca’da karşılığı “imitacion”dır. “Taklit etmek” fiili ise “imitate”dir ve Latince kopya etmek anlamındaki “imitari” ve “imitatus”tan gelmektedir (Harper, web, 2001).

Resim sanatında taklit; bir resmin, belli bir yapıta öykünerek yapılmış şekline denir. Kopyadan farklı olarak, taklitte bir takım eksiklik ya da fazlalıklar olabilmektedir. Çünkü; kopyanın; malzeme, boyut ve biçimi açısından, asıl yapıtla birebir aynı olması durumu vardır (Yılmaz, 2010: 44).

“Alıntı” kelimesinin ise eski Fransızca’daki karşılığı, “citation”dur, Fransızca’ya da, bir komut ifadesi olan Latince “çağırma, dürtmek, davet etmek, birden harekete geçirmek” anlamına gelen “citare” kökenli “citatio” ve “citationem” kelimelerinden gelmektedir (Harper, web, 2001).

Aktulum’un (2011: 44), “*Metinlerarasılık / Göstergelerarasılık*” kitabında “alıntı” kelimesiyle ilgili açıklayıcı bilgiler bulunmaktadır. Şöyle ki; Aktulum bu kitapta, “citatio” kelimesinin başlangıçta hukuk alanında “mahkemeye celbetmek”, “yargıç karşısına çıkmak” anlamına karşılık geldiğini ve 1671 yılına doğru yazınsal alanda “ünlü bir kişiden ya da bir yazarın yapıtından aktarılan kesit, parça” anlamındaki bir kullanıma dönüştüğünü belirtmiştir; böylelikle de alıntıya “yetkesini belirtmek” işlevi yüklendiğini ve hukuksal anlamından saptırılarak eğretisel bir düzleme taşındığını ifade etmektedir.

Buna ek olarak; Aktulum, “alıntı”yı, bir sanatçının bir başkasının yapıtından yola çıkarak ondan aldığı kesiti kendi iyisi yapması olarak tanımlamış; görevinin ise, eski bilgileri harekete geçirmek, yazınsal ya da resimsel bir mirası, bilgiyi yeniden güncellemek olduğunu belirtmektedir.

“Gönderge” kelimesine gelinecek olunursa; bu kelimenin İngilizce’si “reference”, Latince’si “referentem” Fransızca’sı ise “référence”dır (Harper, web, 2001).

Yine Aktulum’un açıklamasına başvurmak gerekirse, kendisi (2016: 145-146), “*Resimsel Alıntı*” kitabında “gönderge”nin kullanımı için şu tanımı yapar: “19.yy’da birisine ya da bir şeye gönderme yapmak, başvurmak edimini ya da yolunu belirtmek için kullanılmaktadır. Aynı zamanda gönderme yapılan şey de bu sözcükle bildirilmektedir. İzleyiciyi olduğu kadar yazınsal bağlamda okuru, başka bir yapıta (resim, heykel, metin vb.) göndermek, söylemini ona yaslamak işlemidir.”

“Öykünme” kelimesi ise; eski dönem ressamlarının resimlerini taklit ederek kendi resmini yapmak anlamında kullanılmaktadır (Aktulum, 2016: 175). Aynı zamanda pastiş kavramının anlamlarından biridir. Bu kavram “pastiş” bölümünde açıklanacaktır (Bkz. s. 21-22).

2.2.1. Parodi

Konuya “parodi” kavramıyla başlamak gerekirse: “Parodi” kelimesinin kökeni; para (mock - alay etmek) + ode (song - şarkı) kelime köklerinden gelen, hicivli şarkı veya şiir anlamında kullanılan yunanca bir kelime olan “parodia”dır. Bu kelimenin İngilizce karşılığı ise Latince “parodia”dan gelen “parody”dir, Fransızca “parodie”dir. “Parody”nin kayıtlara geçen ilk İngilizce kullanımı ise 1590’larda İngiliz oyun yazarı, şair, oyuncu ve eleştirmen Ben Jonson tarafından gerçekleştirilmiştir (Harper, web, 2001).

İlk örnekleri müzikte görülen “parodi”, zamanla edebiyat, tiyatro, animasyon, film ve resim gibi diğer sanatlarda da yer edinmiştir ve genellikle bu kavram, hicivle ilişkilendirilen, alay etmek ya da güldürü niyetiyle başka bir sanat eserinin tarzını taklit eden çalışmalar için kullanılmıştır (Murray, 1994: 396).

Parodinin tiyatro için kullanılan tanımı ise şu şekildedir:

“Ciddi bir eserin mizahlaştırılması ve gülünç bir şekle sokulması suretiyle yazılan ve oynanan tiyatro eseri. Karmen ve Faust operalarının parodileri gibi ki onların komik bir hale sokulmuşu demektir. Bu gibi eserler ekseriya operet ve variyete tiyatrolarında oynanır (Arseven, 1975: 1395).”

Resim sanatında, “parodi”nin ilk örneklerine; 1910’larda ortaya çıkmış ve amaçlarından bazılarının, “modern sanatın faydasızlığını parodileştirmek; resimlere ve heykellere verilen yüksek değerlerle alay etmek” (Ward, 1997/ 2014: 79) olan, Dada hareketinin önemli temsilcisi, Duchamp’ın resimlerinde belirgin bir şekilde rastlamaktayız. Duchamp çoğunlukla, çalışmalarını yüksek sanatı ve onu besleyen saf estetiği eleştiren bir tavrın dalgacı bir üslubuyla üretmiştir. Bunlardan en bilindik ve dikkat çeken, Leonardo da Vinci’nin 1500’lerde yaptığı “Mona Lisa” resmine (**Resim 18**) sakal ve bıyık takarak, onu alaya aldığı “L.H.O.O.Q” isimli çalışması olmuştur (**Resim 19**).



Resim 18 Leonardo da Vinci, “Mona Lisa”, 1503-06, T.Ü.Y.B., 77 x 53 cm, Louvre Müzesi, Paris.

Resim 19 Marcel Duchamp, “L.H.O.O.Q”, 1919, Ofset Baskı Üzerine Kurşun Kalem, 19.7 x 12.4 cm, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris.

Duchamp, Leonardo’nun bir fetiş haline getirilmiş Mona Lisa’sının (**Resim 18**), hazır bir ofset baskısına kurşun kalemle bir bıyık eklemiş ve resmin ismini de “L.H.O.O.Q” koymuştur. Bu harfler, Fransızca “Elle a chaud au cul” gibi seslendirilen, “sıcak bir kıç var” anlamına gelen sözcüklerdir. Bunun da açıkça soylu sanat geleneğine yapılan bir saldırı ve kutsanmış iki değer “kadın” ve “resim

sanatı”nın sorgulanmasına ilişkin bir yaklaşım olduğu söylenebilir (Yılmaz, 2006: 133).

1920 yılında tarihlenen Francis Picabia Dada manifestosunda geçen şu ifadeler Duchamp’ın bu tavrını destekler niteliktedir:

“Komedi, komedi, komedi, komedi, komedi, aziz dostlarım.”

“İmzalı eserlerin kopyalarını satın alın.”,

Züppeliğin alemi yok, surf komşunuz sizinkinin tıpatıp aynısı bir şeye sahip diye zekanızdan bir şey kaybetmezsiniz.” 1920 Francis Picabia: Dada Manifestosu’undan (akt. Artun, 2010: 149).

Ayrıca, Duchamp’ın “L.H.O.O.Q” çalışması, Da Vinci’den, alıntılanıp doğrudan kullanıldığı için “kendine mal etme (temellük)” (Bkz. Böl. 2.2.3.) kavramıyla da ilişkilendirilebilir.

Resim sanatındaki parodi örnekleri özellikle 1960’larda ortaya çıkan Pop Art’ta (Bkz. Böl. 4.4.2.) belirtileri görülen ve 1970’lerde hızla gelişmekte olan postmodernizmde, giderek yaygınlık kazanmıştır. Türk resminin önemli isimlerinden Kemal İskender’in “*Sanat Çevresi*” dergisinde yayımlanan (1991a: 23) “*Klasisizmin Post-Modern Dönemi ve Post-Modernizmin Klasisizmi*” adlı makalesinde belirttiği gibi;

“Postmodernizmle birlikte geçmişin bir tabu olmaktan çıkması büyük oranda bir parodi ve nostalji patlamasına neden olmuştur... Özellikle birbiriyle ilgisiz anılar, alıntılar ve parçaların bir araya getirilmesi adeta bir alışkanlık haline almıştır. Böylece farklı kökenli alıntılar çoğu kez kurgusu olmayan bir anlatım, mesajı olmayan ve parçaları arasında anlamsal bir ilişki bulunmayan nedensiz bir bütün olarak sonuçlanmaktadır.”

1960’lı yıllarda, Pop Art ile resimlerde alıntıya daha fazla yer verilmiş; Postmodern olarak adlandırılan sanatçılar geçmişe ait yapıtları sürekli olarak yeni yapılar içerisinde gündeme getirmişlerdir (Aktulum, 2011: 57).

Bu bilgiler ışığında, 1960’lara dair, parodi resme örnek vermek gerekirse; Amerikan Pop Art sanatına yakın sanatçılardan olan Martial Raysse’in, alaycı bir tavırda yaptığı “Made in Japan” isimli resmi (**Resim 20**) parodi resimlere örnek verilebilir.

Bu resimde Raysse, Ingres'in "L'odalisque a L'esclave / Köleyle Odalık" isimli resminin (**Resim 21**) parodisini yapmıştır. Bu süreçte ise, Matisse'in "La Gerbe" resmindeki imgeleri (**Resim 22**) kullandığı görülmektedir. Raysse'ın, resimlerinde genellikle, Ingres'in doğu motiflerini ve Kuzey Afrika'ya yaptığı gezilerle bilinen Matisse'in figürlerinden, onun İslam sanatına, İran minyatürlerine olan ilgisinden yararlanmaktadır. Nitekim, Raysse'in bu resmi de (**Resim 20**), Matisse'teki dekoratif öğelerin ve Ingres'in imgelerinin iç içe geçtiği kolaj niteliğinde bir resimdir. Şöyle ki; Matisse'in afişlerde kullandığı çizgiler, arabesk unsurlara gönderme yapılacak şekilde arka planda kullanılmış; Ingres'in resmindeki yatakta uzanan figür ise, bilinçli olarak kullanılan göz alıcı renklerle geleneksel resimde aranan, "renkler arası uyum", beklentisiyle çelişen bir boyama tarzıyla resmedilmiştir. Bunların yanında, resme alaycılık katan tavuk ve armut figürlerinin ve resmi kitschleştirilen¹ yapay çiçeklerin eklendiği görülmektedir (Aktulum, 2016: 159-161). Raysse'in bu resmi aynı zamanda, bir sonraki konuda açıklanacak olan farklı öğeleri ve biçimleri biraraya getirilmesiyle oluşan, pastişe ve eklektik resme örnek teşkil ettiği söylenebilir (Bkz. Böl. 2.2.2.).



Resim 20 Martial Raysse, "Made in Japan", 1965, Tuval Üzerine Kolaj, Fotoğraf, Yağlı Boya, Ahşap, Üç Boyutlu Çalışma 125 x 192,5 cm, Pinault Koleksiyon, Paris.

¹ "Seçkin beğeniye hitap edemeyen ama toplumun alt kültüründen insanları etkileyen ve estetik açıdan bayağı, değersiz olan ürün (Keser, 2009: 184)."



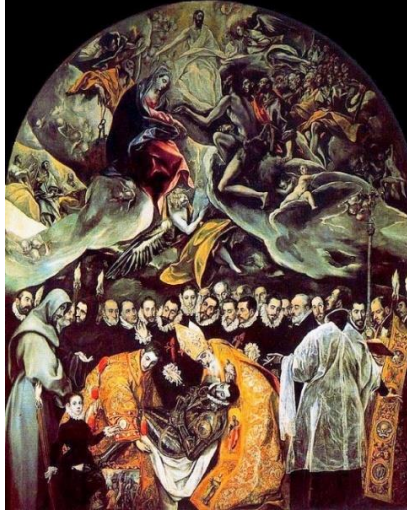
Resim 21 Jean Auguste Dominique Ingres, "L'odalisque a L'esclave / Köyleyle Odalık", 1839, T.Ü.Y.B., 72 x 100 cm, Fogg Sanat Müzesi, Cambridge.



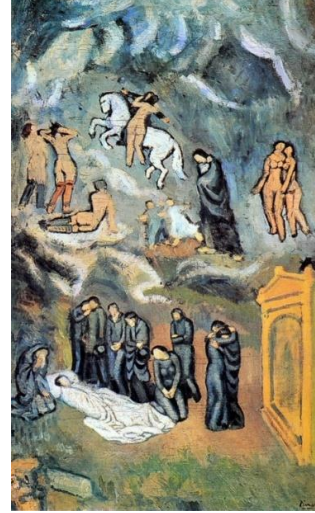
Resim 22 Henri Matisse, "La Gerbe", 1953, Kağıt Üzerine Guaj Boya, Hammer Müzesi, Los Angeles.

2.2.2. Pastiş ve Eklektisizm

“Pastiş” kavramının kelime kökeni, İtalyanca’da, çeşitli malzemelerin karıştırılarak yapıldığı pasta veya hamur anlamına gelen “pasticcio” kelimesiyle aynı kökten olan Fransızca “pastiche” kelimesinden gelmektedir, Latince karşılığı “pasticulum” veya “pasta”, İngilizce karşılığı ise “pastiche”dir (Harper, web, 2001). Pastiş kelimesinin iki farklı anlamda kullanılan tanımı vardır: Birincisi; öykünme anlamındadır ve başka bir ressam tarafından yapılmış olan bir resmin üslup ve yapılış tarzının taklit edilerek yapıldığı resimlerdir. Bu eserler, bir resmin aslının aynen kopya edilerek yapıldığı eserler olmayıp, sadece tarz ve üslubun taklit edildiği eserlerdir (Arseven, 1975:1597). Parodiden farklı olarak, pastişin bu tanımında, niyet, genelde alaydan çok saygıdır (Murray, 1994: 397). Başka bir ifadeyle, sahtecilik olarak düşünülemeyecek, utangaç bir taklittir (Mondadori, 1970: 312). Resim sanatında, Picasso’nun, El Greco’nun tarzına öykünerek yaptığı “Casagemas’ın Toprağa Verilişi” (**Resim 24**) isimli resmi, pastişin bu tanımına örnek gösterilebilir.



Resim 23 El Greco, “Burial of the Count of Orgaz / Kont Orgaz’ın Toprağa Verilişi”, 1586-1588, T.Ü.Y.B., 480 x 360 cm, Santo Tome Kilisesi, Toledo, İspanya.



Resim 24 Pablo Picasso, “Casagemas’ın Toprağa Verilişi”, 1901, T.Ü.Y.B., 150 x 90 cm, Modern Sanat Müzesi, Paris.

İlk bakışta, Picasso’nun, çok yakın bir arkadaşı olan Casagemas’ın ölümü üzerine gerçekleştirdiği, Mavi Dönem’ine ait olan “Casagemas’ın Toprağa Verilişi” isimli resminin (**Resim 24**), El Greco’nun “Kont Orgaz’ın Toprağa Verilişi” isimli resmiyle (**Resim 23**) bir takım benzerliklerin olduğu fark edilebilmektedir. Buradan

da Picasso'nun bu resmi yaparken, El Greco'nun "*Kont Orgaz'ın Toprağa Verilişi*" isimli resminin üslup ve yapılaş tarzından etkilenmiş ve onu taklit etmiş olabileceği anlaşılmaktadır.

Picasso'nun, Toledo'ya seyahat ettiği bilinmekte ve bu seyahatte, El Greco'nun "Kont Orgaz'ın Cenazesi" tablosunu da görmüş olabileceği düşünülmektedir. Arkadaşı Casagemas'ın intiharıyla, neredeyse aynı ana denk gelen bu ziyaretin, El Greco'nun resminin, dolayısıyla Picasso için model oluşturabileceği düşüncesini sağlamlaştırmaktadır (Walther, 2000: 16).

Bu iki resmin biçimsel ve üslupsal benzerliklerini kıyaslamak gerekirse: En dikkat çeken özellikler, her iki resimde de, sanki iki farklı dünyayı işaret ediyormuş gibi resmi alt ve üst olmak üzere ikiye ayıran, dikdörtgen bir kompozisyon düzeninin oluşturulmuş olması ve sanki figürlerin farklı bir dünyaya geçtikleri düşüncesinin altının vurgulanması için uzatılmış insan vücutlarındaki deformasyona yönelik eğilimlerdir. Bir başka benzerlik ise sanki resimde arkaya, sahneye dramatiklik kazandırmak ve figürlerin hareket ettiği alanda manevi bir atmosfer yaratmak amacıyla yerleştirilmiş olan, hareketli bulutların varlığıdır (Walther, 2000: 16). Ayrıca iki resimde de, ağırlıklı olarak siyah, mavi, beyaz ve turuncu renklerin kullanıldığı görülmektedir; griyle çeşitlenen siyah ve mavi tonların ise her iki resimde soğuk bir atmosfer yarattığı söylenebilir.

Farklı olan özellik ise, Greco'daki mistik anlatım ve tanrısal doğru olan yönelim, Picasso'nun resminde, daha insancı bir anlam kazanmış olmasıdır ki bunun da derinlerdeki insan gerçekliğine bir gidiş olduğu söylenebilir (Garaudy, 1963/1991:30).

Pastişin ikinci ve en yaygın tanımı ise: "*Ünlü sanat yapıtlarının çeşitli bölümlerikopya edilerek, bütünlük kaygusu güdülmeyen bir araya getirilmesiyle oluşturulan eklektik (seçmecî) yapı*"tır; Ayrıca bu kavram mimari, edebiyat ve müzikte de kullanılmaktadır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008: 1221).

Pastişin tanımında geçen eklektik kelimesi, diğer stillerden öğelerin birleşmesinden oluşan anlamına gelmektedir ve kaynağını Yunan felsefesinde çeşitli zıt görüşlere sahip okullardan en iyi şekillerde yararlanmaya çalışan filozoflar için

söylenmiş bir terimden almaktadır (Lucie-Smith, 1984: 70). Yani bu terim, Yunanca “eklekticos” sözcüğünden gelmektedir (Harper, web, 2001).

Kökünü “eklektik” kelimesinden alan “eklektisizm” ise: “Çeşitli dönem, akım, sistem ve tarzlardan seçilmiş elemanların birleştirilerek tek bir sistemde kullanılmasını tanımlamak için kullanılan bir terim”dir (Keser, 2009: 106). Farklı kaynaklardan gelen bu özelliklerin seçilmesi ve yeniden birleştirilmesi, Viktorya mimarisinin karakteristik bir özelliğidir; örneğin, 1895-1903 Londra, mimar John Francis Bentley’in Westminster Catedral için tasarladığı yapı (**Resim 25**), Bizans tarzındadır (Murray, 1994: 166).



Resim 25 John Francis Bentley Tarafından Tasarlanmış, “Westminster Katedrali”, 1895-1903, Londra.

1970’lere gelindiğinde ise eklektisizm ve pastiş kavramının, postmodern sanatta çok baskın bir rol oynadığı söylenebilir. İskender, “*Sanat Çevresi*” dergisindeki (1991b: 40) “*Postmodernizm’in Kökeni ve Değerleri*” adlı makalesinde eklektisizm konusunda şu açıklamalarda bulunmuştur:

“Kategorileri ve türleri karıştırmak, 1970’lerde postmodernizmin bütün sanat dallarındaki en belirgin özelliğidir. Bu eklektisizm çağında geçmişe öylesine yoğun bir şekilde başvuruldu ve bu geçmiş öylesine sıkça ve sevgiyle yeniden gündeme getirildi ki; başta mimarlar olmak üzere sanatçıların gelenekleri birleştirmeye mi yoksa bunları eleştirel bir yaklaşımla ayırtmaya mı çalıştıkları ya da sadece şaşkınlıktan mı böyle davrandıkları belli değildir.”

İskender'in de ifade ettiği gibi pastiş ve eklektisizm, postmodernist sanatın her alanında kendini göstermiştir.

Öncelikle mimarideki yansımalarına bakmak gerekirse, postmodern mimarideki pastiş ve eklektisizm kavramlarıyla ilgili farklı görüşlere değinmek yerinde olacaktır. Bu konuya pek de iyimser yaklaşmayan, Marxist edebiyat kuramcısı, eleştirmeni ve teorisyeni Fredric Jameson'ın görüşüne göre:

Postmodern mimarlar, geçmişin tüm mimari üsluplarını aklına estiği gibi, ilkesizce ama zevkle yağmalayıp aşırı-uyarıcı kümelenmeler halinde bir araya getirmiş ve postmodern mimariye tasasız bir eklektisizm uygulamışlardır (Zeka, 1994: 79).

Postmodernizmi, derin, boş bir görüntüde referansları harmanlayan bir pastiş sanatı olarak gören Jameson, pastişin postmodern sanat eserlerinin tanımlayıcı özelliği ile, nostaljik olarak geçmiş tarzlara gönderme yapan ama herhangi bir tarih anlayışı ve ileriye bakma arzusu göstermeyen bir niteliğe sahip olduğunu vurgular. Postmodern teori, yapılabilecek “daha iyi bir şey” olduğunu düşünemez. Modernizmin ütopyacı dürtüsünden mahrum olduğundan, halihazırda mevcut olanla oynamakla yetinir ama başka bir seçenek önermez (Ward, 1997 / 2014: 35). Yani, özet olarak, Jameson'ın, postmodernizm için, yerinde sayan, değışikliklere kapalı, hiçbir ilerleme gösterme çabasında olmadığı görüşünde olduğu söylenebilir.

Pastiş ve eklektisizm konusunda Jameson'dan daha iyimser olan, postmodernizm teorisyeni, peyzaj tasarımcı ve mimarlık tarihçisi Charles Alexander Jencks'in görüşüne göre ise:

Postmodernizm ile çoğulculuğun kapısı açılmış; tarih ve gelenekle beraber, retorik, ikonografi, renk, konvansiyon, heykel hatta o pek korkulan süsleme de içeri alınmıştır (Zeka, 1994: 15). Jencks'le paralel düşünen postmodern mimarların görüşlerine göre ise:

Tarihin içeri alınma durumu ve eklektik yaklaşımlar, kurallarla oynayıp zenginleştirmeye dayalı bir yaratıcılığın, “demokratik bir gönül genişliği”dir. Onlara göre çelişkili, karşıt öğeler yanyana kullanılarak şaşırtıcılık elde edilmekte, soyut düşünceler yerine, insanların zevki ve duyarlığı esas alınmaktadır. Ve onlara göre böylece, sıradan olandan, karmaşadan, hatta kitsch'den (gündelik hayatın

görünümlelerinden) korku duyulmayan bir rahatlığın söz konusu olması gerekmektedir (Zeka, 1994: 16). Neticede bu görüşlerin, postmodernizmin, özellikle de, yüksek ve alçak kültürü birbirine yaklaştırma arzusunda olan, ideolojik tavrının yansımalarını, çok açık bir şekilde hissettirdiği söylenebilir.

Bu konuya birçok eleştirmenin farklı noktalardan yaklaştığı görülmektedir. Bu görüşler ışığında eklektik bir mimariye örnek vermek gerekirse:

Philip Johnson tarafından tasarlanmış, antik ve modern mimarinin harmanlanarak yapıldığı, New York'taki A.T. & T. binası (**Resim 26**), en iyi bilinen postmodernist binalardan biri olarak bilinmektedir. Bina, modernist bir gökdelen görünümündedir; fakat, gövdenin üzerine yerleştirilen kırık klasik alınlığın bizleri antik döneme götürdüğü görülmektedir (Ward, 1997 / 2014: 30).



Resim 26 Philip Johnson ve John Burgee Tarafından Tasarlanmış, "A.T. & T.", 1980-1984, New York.

Postmodern dönemde, mimariye yansıyan pastiş ve eklektik kavramına ilişkin yaklaşımların, doğal olarak, resim sanatında da özellikle yine postmodernist resim örneklerinde karşımıza çıktığı görülmektedir.

Postmodernizmin gelişiyile birlikte resim sanatında, klasisizm ve modernizmin çeşitli biçim, değer ve anlamları melez bir karışıma dönüşmüş; böylece, geçmişte geçerli olan düzen ve kompozisyon kuralları yeni dönüşümlere uğratılmıştır (İskender, 1991a: 22).

Bunun bir etkisi olarak, postmodernizmde klasisizm'in yeniden canlandığı, hatta İtalya'da "Pittura Colta" gibi sanat akımlarının da oluşmasına neden olduğu görülmektedir. Bu konu ayrıca "Postmodernist Resimde Neoklasik Yaklaşımlar" bölümünde detaylı bir şekilde incelenecektir (Bkz. Böl. 4.4.3.).

Buna ilişkin bir örnek vermek gerekirse; 1992 yılında, İtalyan sanatçı, Bruno d'Arcevia'nın, "The Flag / Bayrak" isimli eseri (**Resim 27**), farklı dönemlere ait üslup, nesne ve imgeleri bir araya getirilmesi açısından, eklektik (seçmeci) ve pastiş resimlere örnek gösterilebilir. Aynı zamanda postmodernizm içinde, neo-maniyerist akımının kurucularından olan sanatçı genellikle resimlerinde 16.yy sanatını, özellikle de rönesans ve maniyerist üslubu tekrar canlandıran çalışmalar yaptığı bilinmektedir (Bruno d'Arcevia, web, 2016).



Resim 27 Bruno d'Arcevia, "The Flag / Bayrak", 1992, T.Ü.Y.B., 150 x 200 cm.

D'Arcevia'nın "The Flag / Bayrak" isimli resminde görülen üçgen kompozisyon düzeni, figürlerdeki anıtsallık ve deformasyon, lokal renklerde boyanmış ve kıvrımları belirgin olan drapeler (kumaşlar), ışık gölge kullanımındaki dağılımlara ilişkin özellikler açısından, Rönesans ve Maniyerist dönemi hatırlatmaktadır. Fakat o dönemlerden farklı olarak D'Arcevia'nın resmi tıpkı cilalanmış gibidir ve 16.yy'daki resimlerde görülemeyecek, birbirleriyle alakasız gibi duran farklı imgeleri (kilise, mask, leopar vb.), eklektik bir yaklaşımla bir araya getirdiği görülmektedir.

İngiliz sanat eleştirmeni, şair, yazar, Lucie-Smith (1999: 244), “*Artoday*” kitabında bu resmin referanslarının 18.yy’dan olabileceğini belirtmiştir. D’Arcevia’nın, geç baroktan, neoklasisizme bir geçiş olarak görülebilecek Gaetano Gandolfi ya da Ubaldo Gandolfi gibi sanatçıların resimlerinden ilham almış olabileceği fikrini iddia etmektedir (**Resim 28 ve Resim 29**). Resmin solunda görülen kilisenin, gotik bir kiliseyi; resmin tam orta ve alt kısmında görünen maskın ise Aztek masklarını çağrıştırdığını söyleyerek; 20.yy.’ın postmodern yapısı gereği bu türden bir resmin, birkaç kültürü aynı anda yağmalama hakkına sahip olabileceğini iddia etmektedir



Resim 28 Gaetano Gandolfi, “II Trionfo di Venere”, 1734-1802, T.Ü.Y.B., 60 x 69.5 cm.

Resim 29 Ubaldo Gandolfi, “Mercury About to Behead Argus”, 1728-1781, T.Ü.Y.B., 218.8 x 136.8 cm.

Lucie-Smith’in, Brono’nun resimleriyle, 18.yy’ın neoklasik resimleri arasında ilişki kurulabileceğine ilişkin iddiası, çok da uzak ve alakasız bir fikirmiş gibi görülmektedir. Çünkü; neoklasik eserler, neticede rönesans klasisizmini canlandırmaya çalışan resimlerdir ve Bruno’nun da yaptığı gibi, bu üsluptaki eserler klasisizmi kendi dönemlerine uyarlamakta ve güncelleştirmektedirler.

Amerikalı bir başka sanatçı Russel Cannor ise, bilindik başyapıtlardan bazı parçaları yeniden birleştirip yeni tablolar yapmaktadır. Bu yüzden amacına ulaşabilmesi için de konularının fazlasıyla bilindik olması gerekmektedir. Örneğin, Picasso’nun “Avignon’lu Genç Kızlar” adlı yapıtındaki (**Resim 32**) kadınları alıp Rubens’in “Rape of the Daughters of Leucippus / Leucippus’ın Kızlarının Kaçırılması”, tablosundaki (**Resim 31**) kadınların yerine koyduğu bir resim yapmıştır. Yapıtın

adına da “The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkers / Modern Sanatın New Yorklular Tarafından Kaçırılması” şeklinde esprili bir isim vermiştir (**Resim 30**). Çünkü, ayrıca bu adı, Serge Guilbault’nun “How New York Stole the Idea of Modern Art / New York’un Modern Sanatı Çalışı”, adlı kitabına da gönderme yapmaktığı görülmektedir (**Resim 33**). Ortaya çıkan sonuç, birbirine geçmiş göndermelerden oluşan postmodern bir başyapıt, çakışan kimliklerin bir karikatürü olmuştur denebilir (Danto, 1997/ 2010: 250).



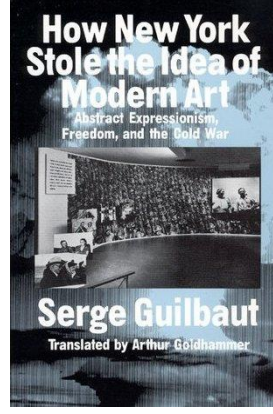
Resim 30 Russel Connor, “ The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkers / Modern Sanatın New York’lular Tarafından Kaçırılması”, 1985, Karışık Teknik, 68 x 64 cm.



Resim 31 Peter Paul Rubens, “Rape of the Daughters of Leucippus / Leucippus’un Kızlarının Kaçırılışı”, 1617, T.Ü.Y.B., 224 x 211 cm, Alte Pinakothek Müzesi, Münih.



Resim 32 Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, 1907, T.Ü.Y.B., 243.9 x 233.7 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York.



Resim 33 Serge Guilbaut, “How New York Stole the Idea of Modern Art / New York’un Modern Sanatı Çalışması”, Kitabın Basım Yılı 1983, 288 sayfa.

Kolaj mantığıyla iki farklı üsluptaki biçimlerin bir araya getirilmiş olduğu bu resim (**Resim 28**) için eklettik ve pastiş resim özelliğine sahip olduğu; hatta içerisinde mizah olduğu için “parodi” resimlerle; imajların sahiplenilip, doğrudan kullandığı için ise (bir sonraki konuda açıklanacak olan) “kendine mal etme (temellük)” kavramıyla da ilişkilendirilebileceği söylenebilir.

2.2.3. Kendine Mal Etme (Temellük)

“Kendine mal etmek” ya da diğer bir ismiyle “temellük” kelimesinin kökeni Arapça’da; malik olma, mülk edinme sözcüklerinden alıntılanmış “tamalluk” sözcüğüdür (Etimoloji Türkçe Sözlüğü, web, 2013). Bu kavramın İngilizce karşılığı ise “appropriation” dır. Bu kavram, geç 14.yy’da, Latince “kendisinin yapmak, yani “sahiplenmek” anlamına gelen “appropriationem” yalın hali “appropriatio” ve o da yine Latince “kendisinin” anlamına gelen “proprius” kelimesinden türemiştir (Harper, web, 2001).

Temellük kavramının sanattaki tanımı: “*Var olan nesne ya da görüntüleri biraz ya da hiç değişikliğe uğratmadan kullanmaktır (Chilvers, Graves-Smith, 2009: 27)*”. Burada “*söz konusu olan bir nesne yapmak değil; varolanlar arasından seçmek ve bunları özgün bir niyete göre kullanmak ya da onlarda değişiklik yapmaktır (Bourriaud, 2002 / 2004: 40).*”

Bu tanımlamalardaki anlam, “temellük” kavramının, bir eserin ya da nesnenin başka bir sanatçı tarafından alıkonularak sahiplenilmesi ve kullanılmasına dayanan sanatsal bir tavır olduğudur. Hatta bu tavrın kökleri, “hazıryapım” nesnelere kadar dayandırılmaktadır. Şöyle ki, Bourriaud, (2002 / 2004: 41), “*Postprodüksiyon*” adlı kitabında “temellük” ile “hazıryapım” arasındaki ilişkiden bahseder.

Bourriaud, kendine mal etme kavramının (temellük), sanat tarihi ile olan ilişkisi göz önüne alındığında, köklerinin, kavramsallaştırılmış bildirisini temsil eden hazır yapım (ready made) çalışmalarına kadar gittiğini iddia eder. Hazıryapımın ilk uygulayıcısının ise Duchamp olduğunu söyler. Duchamp’a göre; seçme edimi, tıpkı yaratmak, resim çizmek ya da heykel yapmak kadar sanatsal süreci kurmada yeterli olmaktadır. Bu nedenle, Duchamp’ın, “Pisuar” (**Resim 34**) veya “Şişe Kurutucusu” (**Resim 35**) isimli eserlerinde olduğu gibi, sanatçının el becerisi yerine, bir zihin çalışması olarak imal edilmiş nesnelere kullanarak, nesneye yönelen bakışına vurgu yapmıştır. Ayrıca ona göre, bir nesneye yeni bir fikir getirmek zaten bir üretimdir ve yaratmak da bir nesneyi yeni bir senaryoya sokmak, onu bir öyküde bir karakter olarak ele almaktır. Yani, Duchamp açısından, taklit, kopya ve yeniden üretim arasında fark yoktur. Kendi deyimiyile: “*bir hazır-yapıtın kopyası ile aslı arasında fark yoktur; çünkü ikisi de aynı iletiyi taşır* (Yılmaz, 2010: 46).”



Resim 34 Marcel Duchamp,, “Pisuar”, 1917, Hazıryapım (Ready Made).



Resim 35 Marcel Duchamp,, “Şişe Kurutucusu”, 1961, Hazıryapım (Ready Made).

“Hazıryapım”ın önünü açtığı “kendine mal etme (temellük / appropriation)” kavramı resim sanatında, Pop Art aracılığıyla kolajdan doğmuştur. Yetmişlerin sonlarında ise birçok sanatçı, Polke ve Baldessari’nin yolunu takip etmiştir. Bunun yanında

sıklıkla, Fransız edebiyat eleştirmeni Roland Barthes'ın, sanatta orjinallik kavramını yadsıyan, görüşlerinden etkilenmiştir; neticede ise, o dönemde, kişinin kendi ekspresif çalışmasının ham maddesi olarak hazır-nesne / ready-made görüntülere ya da fikirlere çokça başvurmaya başlayan birçok sanatçı türemiştir (Fineberg, 2011 / 2014: 390).

Roland Barthes'ın, “Yazarın Ölümü / Death of the Author” başlığını taşıyan denemesinde örneğin, şu ifadeler yer almaktadır;

“Bir metin, tek bir ‘teknolojik’ anlamı (Yazar-Tanrı'nın mesajı) serbest bırakan bir kelimeler dizisi değil, içinde hiç birinin özgün olmadığı çeşitli yazıların iç içe karışıp çarpıştığı çok boyutlu bir uzamdır (Barthes, 1967 / 1977: 146).”

“Bir metin birçok kültürden alınan ve karşılıklı diyalog, parodi, yarışma bağıntısı içine giren çoğul yazılardan oluşur. Ama bu çoğulluğun odaklandığı bir yer vardır, bu da bugüne kadar sanıldığı gibi yazar değil, okurdur... Okurun doğuşu, yazarın ölümü pahasına gerçekleşmek zorundadır (Barthes, 1967 / 1977: 148).”

Barthes'ın, yazarı öldürüp, pastiş ve eklektik tavrı yücelten bu ve bunun gibi açıklamaları, birçok sanatçıyı etkisi altına aldığı ve resim alanında sanat eseri üreticisinin, ikinci plana itildiği postmodern anlayışın, eklektik yapısına katkıda bulunduğu söylenebilir.



Resim 36 Peter Paul Rubens, “The Toilet of Venus”, 1614-15, Yağlı Boya, Liechtenstein Sanat Müzesi, Vaduz.

Resim 37 Robert Rauschenberg, “Persimmon / Trabzon Hurması”, 1964, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Mürekkep ve Serigrafi, 167.6 x 127 cm.

Bu bağlamda, kendine mal etme (temellük) konusunda, pop art ve soyut dışavurumcu sanat arasında köprü vazifesi görmüş, kolaj içerikli çalışmalar yapan Amerikalı sanatçı, Rauschenberg örnek gösterilebilir.

Rauschenberg, sıklıkla klasik resmin önemli sanatçılarının resimlerini kendi resimlerine dahil etmiş ve çalışmalarında sıradan nesnelere, fotoğraflara, gazete kesiklerine, içleri doldurulmuş hayvan figürlerine yer vermiştir. Kolaj resimlerini üretmek için ise genelde serigrafî yöntemini kullanmıştır. Kimi çalışmalarında ise mobilya, giysi, resim, heykel gibi çeşitli malzemeleri de yan yana getirerek resimlerine dahil ettiği görülmektedir (Aktulum, 2016: 201).

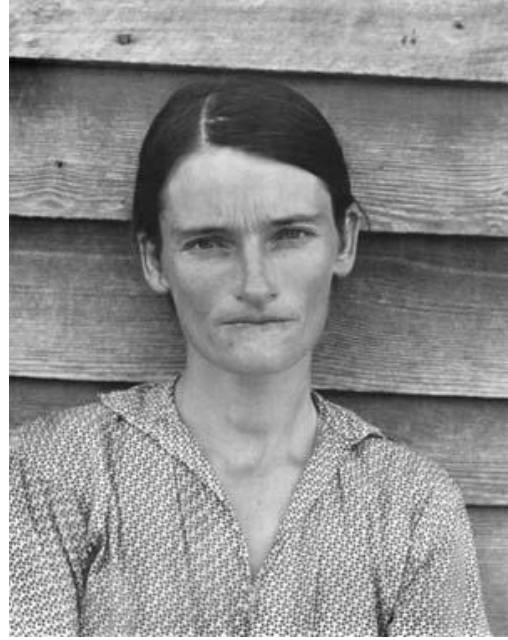
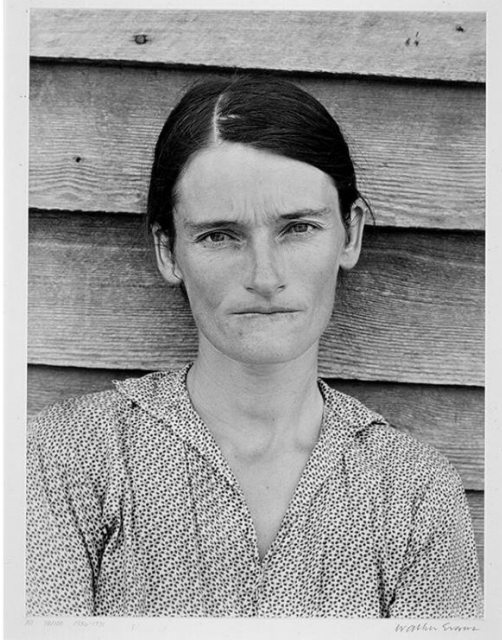
Rauschenberg'in, "Persimmon / Trabzon Hurması" ismini verdiği çalışması (**Resim 37**), diğer başka imajların yanında, Rubens'in, "The Toilet of Venus" resminin (**Resim 36**) görselinin de serigrafî yöntemiyle tuvale aktarıldığı bir kolaj çalışmasıdır. Bu örnekte Rauschenberg, Rubens'in resmini sahiplenmiş ve görselini olduğu gibi kendi resminde kullanmıştır. Bu anlamda "kendine mal etmiş" diğer bir tabirle, "temellük" etmiştir denebilir.

"Temellük" çıkışlı işler üreten, fotoğrafçı aynı zamanda kavramsal bir sanatçı olan, Amerikalı başka bir isim ise Sherrie Levine'dir. Kendisi sanat ve fotoğraf tarihinin klasikleşmiş modern figürlerinin yapıtlarını kendine mal eden, yaratıcılığın kökeni ve cinsiyet ayrımı üzerine odaklanmış, sanat yapıtlarının özgünlüğü ve mülkiyeti gibi konuların yanı sıra imgelerin farklı bağlamlarda değişen anlamlarını irdeleyen bir sanatçı olmuştur (Antmen, 2012: 283). Nitekim sanatçının, "After Walker Evans" (**Resim 39**) ve "After Piet Mondrian" (**Resim 41**) isimli çalışmaları "temellük" resimlere örnektir. Kendisi genellikle sanatçıların çalışmalarının birebir aynılarını (kopya etmekte) yapmakta ve orjinal bir çalışma olarak sunmaktadır.

Levine, sanatta orjinallik, kopya ve taklit konusuyla ilgili, 1982 yılında yaptığı bir açıklamada şunları söylemiştir:

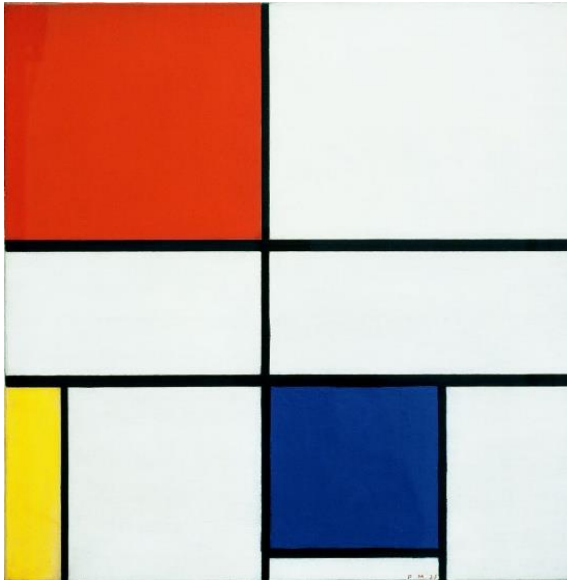
"Dünya tıka basa dolmuş durumda. İnsan her yere izini bırakmış. Her sözcük, her imge kiralanmış ve ipoteklenmiş. Resim hiçbiri orijinal olmayan bir sürü imgenin iç içe geçip parçalandığı bir boşluktan ibaret olmuş. Resim kültürün sayısız merkezlerinden çekilmiş bir alıntılar ağı haline gelmiş. Sonsuz kopyacılar Bouvard ve Pécuchet gibi, biz de resmin tam da hakikati olan o derin saçmalığa işaret eder hale gelmişiz. Ancak her zaman bizden önce gelen, dolayısıyla hiçbir zaman orijinal olmayan bir hareketi taklit etmemiz

mümkündür. Ressamın ardından kopyacı, artık tutkuların, mizahın, duyguların, izlenimlerin değil, bütün bunların bir araya gelerek oluşturduğu dev ansiklopediden alıntıladıklarıyla vardır. İzleyici, resim dediğimiz şeyi oluşturan bütün alıntıların yazıldığı tablete dönüşmüştür (Antmen, 2012: 283-284).”



Resim 38 Walker Evans, “Allie Mae Burroughs”, 1971, Gelatin Silver Print, Walker Evans Archive, Metropolitan Müzesi, New York.

Resim 39 Sherrie Levine, “After Walker Evans / Walker Evans’ın Ardından”, 1981, Analog Fotoğraf Baskısı, 25.4 x 20.3 cm, Whitney Museum of American Art, New York.



Resim 40 Piet Mondrian, “Composition with Red, Yellow, Blue / Kırmızı, Sarı ve Mavili Kompozisyon”, 1935.

Resim 41 Sherrie Levine, “After Piet Mondrian / Piet Mondrain’dan Sonra”, 1983, Kağıt Üzerine Suluboya ve Kurşun Kalem, 14 x 11 cm, Whitney Museum of American Art, New York.

3. 19.YY'DA AVRUPA VE JAPONYA'DAKİ RESİM VE BASKI SANATLARINDAKİ KARŞILIKLI ETKİLEŞİMLER

3.1. Japonya'da Ukiyo Resimleri ve Avrupa Resim Sanatına Etkileri

“Ukiyo resimleri” ya da diğer bir adıyla “ukiyo-e”; Japon sanatı tarihinde belli bir dönemi kapsayan ağaç baskıların ve resimlerin genel adıdır. Japonya'da “ukiyo-e” sanatının, 17.yy'ın ortalarında ortaya çıktığı ve 1660-1860 yılları arasındaki dönemde, yaklaşık iki yüzyıl Japon sanatına hakim olduğu bilinmektedir (Koçak, 2002: 141).

Japon sanatında uzun yıllar hüküm sürmüş olan “ukiyo-e”nun kökeninden ve kelime anlamından kısaca bahsetmek gerekirse:

“Ukiyo-e”, köken itibariyle Budist bir terimdir ve insan hayatının geçiciliğine işaret eden “acınası dünya” ve “sefalet” gibi anlamlarda kullanılmış “ukiyo” kelimesinden gelmektedir. Fakat 17.yy'ın sonlarına doğru Edo döneminde, bu terim anlamsal olarak farklılığa uğrayarak; bugünün meşgalesi ve hedonistik yaşam görüşünü öneren “geçici” ve “yüzen dünya” anlamında kullanılmaya başlanmıştır ve buna bir de şıklık ve zarafet duygusu anlamı eklenmiştir. Böylelikle yapılan resim ve baskılar için “ukiyo-e” ismi o dönemde kullanılmaya başlanmıştır. Yani “*Ukiyo-e, bu bir anı diğerine uymayan dünya ile ilgili resimler demektir (Koçak, 2002: 141).*” Ayrıca ukiyo kelimesi, ukiyo-e olarak bilinen şekliyle sadece, baskı ve resimlerde kullanılmamış; belirli bir şıklığın uygulandığı diğer birçok şeyde de kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin, popüler romanlar için ise bu terimin “ukiyo-zoshi” olarak kullanıldığı görülmektedir (Tazawa, 1981: 305).

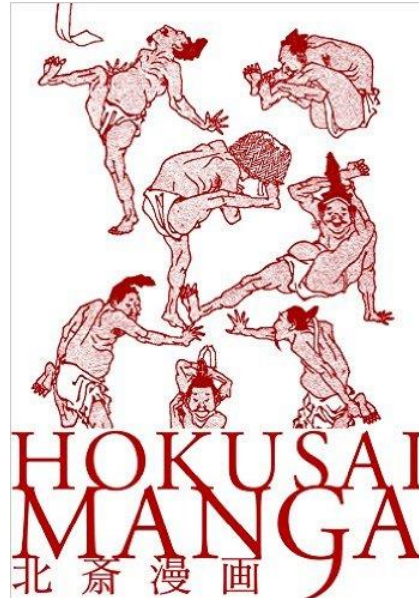
Ukiyo resimleri, ortaya çıktığı dönemlerde, Edo şehrinde bu tarz resim yapan çok sayıda usta gruplar doğmuş ve her grup kendini tanımlayan üslupla başka gruplara karşı yarış haline girmiştir. Bu tip resimler ilk zamanlarda fırça ile teker teker yapılarak oluşturulurken, ihtiyacın çoğalması ile tahta baskı tekniği bulunmuş ve Edo devrinin son yarısında çok ufak detayların bile ifade edildiği çok renkli tahta baskı resimler geliştirilmiştir. Bu tür resim çalışmasında ressam, tahta oymacı ve basma

ustası iş birliği yaparak çok sayıda eser ortaya koymuşlardır (Idemitsu Museum of Arts, 1986: 18).

19.yy'la gelindiğinde Japon sanatının, Avrupa sanatını yoğun bir şekilde etkilediği görülmektedir. Özellikle bu dönemde, ukiyo resimlerinin ve çizimlerinin Avrupaya ulaşmasının bu etkileşimde önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Japonya, 1853'de Amerika, Rusya, İngiltere ve Fransa ile ticari anlaşmalar yaparak ilk defa dışa açılmış olup, bununla beraber, 1862'de Londra'da, 1867'de Paris'te, 1873'de Viyana'da ve 1878'de ise tekrar Paris'te olmak üzere bu ülkelerdeki dünya fuar ve sergilerine katıldığı bilinmektedir (Koçak, 2002: 145-146).

Bunun yanında, sanat tarihçi Gombrich'in (1997 / 2004: 525) "*Sanatın Öyküsü*" kitabında da belirttiği gibi; Japon ukiyo resimleri Japonya'dan Avrupa'ya ithal edilen çeşitli malların ambalajlanması amacıyla kullanılmış ve bir süre sonra da bu baskıların, Avrupa'daki ithal çay satan dükkanlarda düşük fiyatlarla satılmaya başlandığı bilinmektedir. Ve yine Gombrich'e göre:

"Manet'in çevresindeki sanatçılar, bu baskı resimlerin güzelliğini gören ve onları büyük bir şevkle toplamaya başlayan ilk kişiler arasındaydı. Onlar bu resimlerde, Fransız ressamlarının kurtulmak için can attığı akademik kurallar ve kalıplarla bozulmamış bir geleneği bulmuşlardır."



Resim 42 Katsushika Hokusai, "Hokusai Manga", 1814-1878, Siyah, Gri ve Açık Ten Renkleriyle Ağaç Baskı, 2000 Adet Çizim, 600 Sayfa.

Ayrıca, 1856'da Hokusai'nin manga ağaç baskı kitabının (**Resim 42**) bir cildinin nüshasıyla karşılaşan, Fransız gravürücü Felix Bracquemond, bunu arkadaşlarına ve sanatçılara göstermiştir. Böylece, birçok empresyonist sanatçının, Japon çizimlerinden etkilenmesine katkıda bulunmuştur (Evans, 1997: 90).

3.1.1. Van Gogh Resimlerindeki Ukiyo-e Sanatının ve Budizmin Etkileri

Van Gogh'un Japon baskılarına olan ilgisi, ilk olarak 1885 yılında Antwerp'e taşındıktan sonra yazdığı mektuplarda görülmektedir. Van Gogh'un bu ilgisinin kaynağında ise Japon edebiyatının büyük bir payı olduğu düşünülmektedir. Şöyle ki; Van Gogh'un, Nuenen'de yaşadığı yıllarda okuduğu Edmond de Goncourt'ın Japonya'dan sıkça bahsettiği "Cherie" adlı romanı ve çoğunlukla Sanat tüccarı S. Bing tarafından yayınlanan derginin "Le Japon Artistique" ile Anatole Leroy-Beaulieu'nun "Revue des Deux Mondes"deki Tolstoy'la ilgili makalesi, ayrıca Loti'nin "Madame Cbrysarzthème" romanı ve Hayashi'nin Paris Illustré'deki "Le Japon" makalesi Japonya'dan etkilenme sürecinde önemli bir rol oynamıştır (Kodera, 1991: 35).

Örnek vermek gerekirse; Bring, "Le japonese Artistique" dergisinin ilk sayısındaki giriş yazısında, Japon sanatçıların, esin kaynağı olarak doğadaki bitki ve hayvanları kullanarak mükemmel resimler ortaya çıkardıklarını ve batı sanatçılarının da Japon yaklaşımından çok şey öğrendiklerini vurgulamıştır. Yine Bing'in devam eden yazısının bir bölümünde; Japon ressama sürekli rehberlik eden ve ona yön veren şeyin izlediği doğa olduğunu; doğanın onun tek gözdesi ve taptığı sahibesi olduğu gibi doğanın Japon sanatçısı gözündeki önemi ve üstünlüğünü vurgulayan ifadelere yer verildiği görülmektedir (Kodera, 1991: 35).

Bununla beraber Van Gogh'un, 1888 ve 1889 yılları arasında Fransa'da yaşadığı dönemlerdeki kardeşi Teo'ya yazdığı mektuplarında kullandığı ifadelerinde, Japonya özleminin ağır bastığı gözlemlenmiştir. Bu mektuplardan; duvarına tutturduğu Japon baskılardan çok etkilendiği ve küçük kadın figürlerin, çiçeklerin ve budaklı dikenli dallar gibi çeşitli motiflerin onun çok ilgisini çektiği yazmaktadır. Van Gogh ilk etapta, baskılardaki renklere pek ilgi duymamış (daha sonra onu çok güçlü bir şekilde

çekecek olan), onun yerine daha çok Japon motiflerinin egzotik doğasıyla ilgilenmiş gibi görünmektedir (Kodera,1991:11). Kardeşi Teo'ya yazdığı mektuplardan birinde Japon baskılarından şu şekilde bahsetmiştir:

“Japonların çalışmalarında her şeyin sonsuz bir açık-seçiklik içinde olmasına gıptayla bakıyorum. Bu çalışmalar hiçbir zaman bıktırıcı değil ve hiçbir zaman aceleyle yapılmış gibi durmuyorlar. Soluk alıp vermek kadar basit görünüyor; bir figürü birkaç kesin ve emin çizgiyle bir ceket düğmesi iliklercesine kolaylıkla, verebiliyorlar (Roskill, 1983 / 2001: 206).”

Van Gogh, bu dönemlerde günlerini Paris'te Montmartre'daki dairesinin yakınında baskı resim satan dükkanda saatlerce resim arayarak geçirmiş ve birçoğunu büyük bir hızla toplamıştır. Sonunda koleksiyonundaki Japon baskı resim sayısını 400'e çıkarmıştır (Spence, 1997 / 2000: 15).

Van Gogh, Paris'te yaşadığı dönemlerde, bir yandan da, japon baskılarının yağlı boya kopyalarını yapmaya başlamıştır. Bugün bu kopyaların üçü bilinmektedir, bunlar; Eisen'in “Oiran / Fahişe” (**Resim 47**) isimli baskısından kopya (**Resim 48**), Hiroshige'nin “The Plum Tree Teahouse at Kameido / Kameido'daki Erik Ağaçlı Çay Evi” (**Resim 43**) isimli baskısından kopya (**Resim 44**) ve “Shower on the Chashi Bridge / Chashi Köprüsü'nde Duş” (**Resim 45**) isimli baskısından kopya (**Resim 46**) (Sayre, 2004: 223).



Resim 43 Ando Hiroshige, “The Plum Tree Teahouse at Kameido / Kameido'daki Erik Ağaçlı Çay Evi”, 1857, Ağaç Baskı, 37 x 25.5cm, Guimet Müzesi, Paris.

Resim 44 Vincent Van Gogh, “The Plum Tree Teahouse at Kameido -After Hiroshige / Kameido'daki Erik Ağaçlı Çay Evi - Hiroshige'den Sonra”, 1887, T.Ü.Y.B., 55 x 46 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.



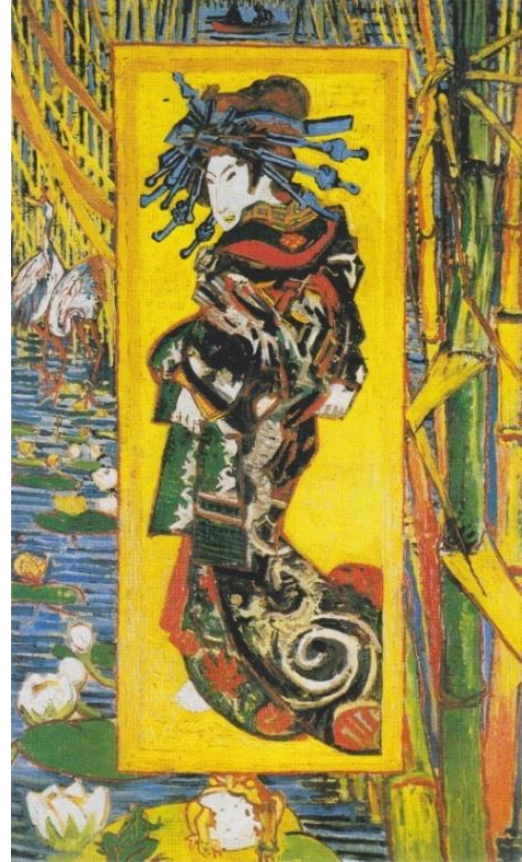
Resim 45 Ando Hiroshige, “Shower on the Ohashi Bridge / Yağmur Altında Ohashi Köprüsü”, 1857, Ağaç Baskı, 37 x 25cm, Guimet Müzesi, Paris.



Resim 46 Vincent Van Gogh, “Shower on the Ohashi Bridge-After Hiroshige / Yağmur Altında Ohashi Köprüsü-Hiroshige’den Sonra”, 1887, T.Ü.Y.B., 73 x 54 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.



Resim 47 Keisai Eisen, “Oiran / Fahişe”, 1820, Ağaç Baskı, Japonya Ukiyo-e Müzesi, Matsumoto.



Resim 48 Vincent Van Gogh, “Oiran-After Keisai / Fahişe- Keisai’den Sonra”, 1887, T.Ü.Y.B., 105.5 x 60.5 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.

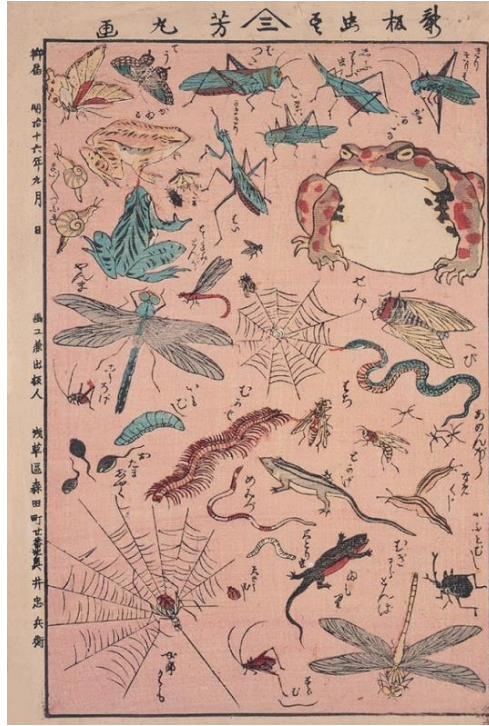
Muhtemelen Van Gogh'un, Eisen'dan yaptığı kopya orijinal baskısından değil, Mayıs 1886'da yayınlanan “Le Japon Paris Illustré” dergisinin kapak resminden kopyalanmıştır (**Resim 49**). Çünkü; Eisen'in orijinalinde Oiran'ın yüzü sağa dönüktür. Kapaktaki illüstrasyonda ise tersine çevrilmiştir. Van Gogh'un bunu yaparken kopya kağıdı kullanarak, kareleme yöntemiyle figürü tuvale büyüterek geçirdiği bulunan kopyalama çiziminden de anlaşılmaktadır (**Resim 50**) (Kodera, 1991: 13).



Resim 49 Paris Illustré Le Japon Dergisinin Kapağı, (Fotograf: M.Lalance), Mayıs 1886, 51 x 30 cm, Paris Ulusal Kütüphane.

Resim 50 Vincent Van Gogh, “Tracing of the Title Page of Paris Illustré: Oiran / Paris Illustré: Oiran Kapağının Kopyası ” 1887, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.

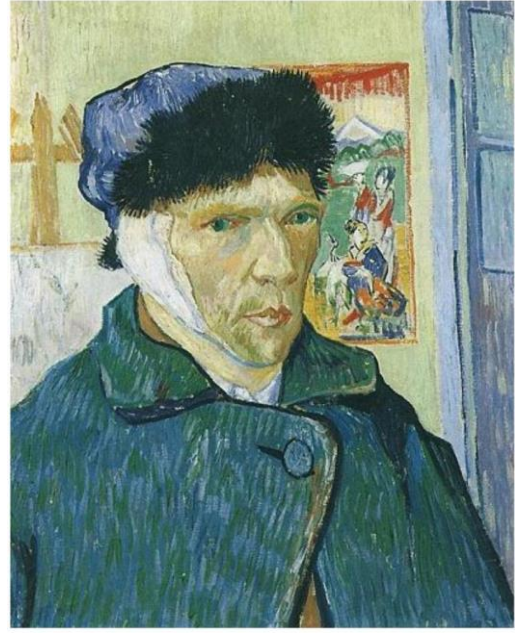
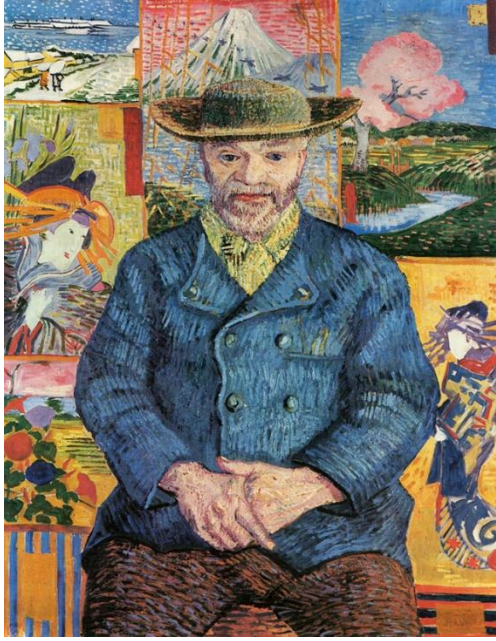
Van Gogh, “Oiran-After Keisai / Fahişe- Keisai'den Sonra” isimli kopya çalışmasına orijinalinde bulunmayan çeşitli eklemeler de yapmıştır (**Resim 48**). Örneğin, Oiran figürünün çevresine su nilüferleriyle, sazlıkların ve bambunun olduğu bir gölet ve bu gölete de iki kurbağa, iki turna, bir tekne ve üzerine de iki figür eklemiştir. Teknedeki iki figürün ve arka plandaki manzaranın olası kaynağı bilinmemekle birlikte, kurbağa Yoshimaru'nun “New Prints of Insects and Small Creatures” çalışmasından (**Resim 51**) (Sayre, 2004: 223) ve leyleklerin ise Saté Torakiyo'nun “Geisha in landscape” çalışmasındaki leyleklerden alıntılandığı anlaşılmaktadır (**Resim 52**). Ayrıca leylek figürünün, kadın figürünün yanında kullanılmasıyla, kadının mesleğine de vurgu yapıldığı anlaşılmaktadır. Çünkü; Fransızca “leylek” (grue) ve “kurbağa” (grenouille) kelimeleri “fahişe” anlamına da gelmektedir (“Vincent's Life and Work”, web, 2017).



Resim 51 Utagawa Yoshimaru, “New Prints of Insects and Small Creatures”, 1883, Ağaç Baskı.



Resim 52 Sato Torakiyo, “Geisha in Landscape” 1870-80, Ağaç Baskı, Courtauld Enstitüsü Galerisi, London.



Resim 53 Vincent Van Gogh, “Pere Tanguy’un Portresi” 1887, T.Ü.Y.B., 65 x 51cm, Rodin Müzesi, Paris.

Resim 54 Vincent Van Gogh, “Self-Portrait with a Japanese Print” 1889, T.Ü.Y.B., 60 x 49 cm, Courtauld Enstitüsü Galerisi, Londra.

Van Gogh’un 1887’de, resimlerindeki Japon hayranlığının ve etkilerinin hissedildiği dönemlerde, Paris’te minik burjuvazi üyelerinden birkaç arkadaşının Japon ukiyo-e’larla resmedildiği portre yağlı boya resimlerine rastlanmaktadır. Bunlardan biri, sanat malzemeleri ve Japon baskılar satan bir dükkanın sahibi Pere Tanguy’u yaptığı bir portre resmi (Resim 53). Bu resimde, Tanguy’un kendi iş yerinde, japon baskılarla dolu duvarın önünde oturan düşünceli fakat nazikçe gülümseyen iyi huylu biri olarak tasvir edildiği görülmektedir. Resimde dikkat çeken en önemli özellik, Tanguy’un dükkanında ucuza sattığı japon baskıların arka duvarda görünüyorsa da olmasıdır. Bu şekilde Japon ukiyo-e’larını resmin içerisinde göstermenin, sadece Van Gogh resimleri için değil o dönemde izlenimciler arasında da moda olduğu görülmektedir (Bkz. Resim 65 ve 79) (Maurer, 1999: 55). Van Gogh’un bu resmiyle ilgili Budist etkilere ise sonraki sayfalarda değinilecektir (Bkz. s. 51-52).

Van Gogh’un kendisini resmettiği “Self-Portrait with a Japanese Print / Japon Baskıyla Otoportre” (Resim 54) isimli resminde yine arka tarafta duvarda, bir japon ukiyo resminin asıldığı görülmektedir.

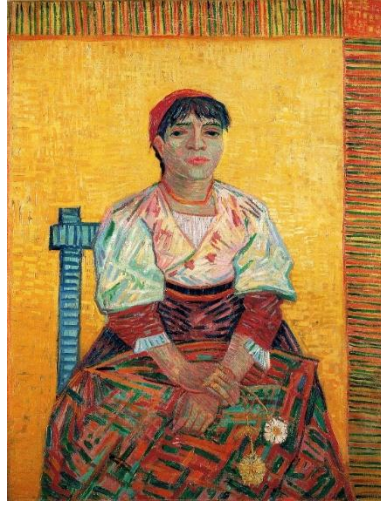


Resim 55 Vincent Van Gogh, “Woman at Le Tambourin”, 1887, T.Ü.Y.B., 55.5 x 46.5 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.

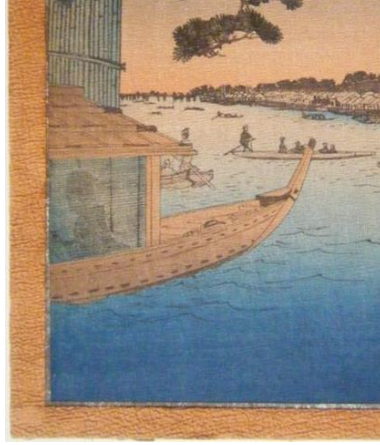
Ukiyo-e’larla resimlenen bir diğer portre örneği ise, Vincent’in “Woman at Le Tambourin” isimli resmidir (**Resim 55**) Bu resimde, kafe “Du Tambourin”in iç kısmında, kafeyi işleten Agostina Segatori resmedilmiştir. Bu çalışmada da aynı şekilde duvarda sayısız resim vardır ve bunlardan belirgin olanın büyüklüğü nedeniyle, baskı değil de iki Japon ukiyo-e kadın figürünün olduğu bir rulo resim veyahut da ukiyo-e kadınlarının tasvir edildiği bir yağlı boya tablo olduğu tahmin edilmektedir (Kodera, 1991: 12).

Japon geleneksel resminde, ışık ve gölge derecelendirmeleri yapılmadan renkler geniş alanlara yayılmakta ve mekansal olarak uzak nesnelere arasında ani tonal geçişler oluşturulmaktadır. Vincent’in bu dönemde yaptığı pek çok resminde olduğu gibi, bu portrelerde de Japon estetiğinin bu özelliklerinin görüldüğü, dekoratif bir yüzey örüntüsü oluşturan çizgisel formlara ve düz yüzeylere rastlanmaktadır (Maurer, 1999:55). Van Gogh, mektuplarından birinde resimlerini nasıl bir yöntemle yapacağı ile ilgili şu ifadelerle yer vermiştir:

“...Asıl gölgelerle nesnelere düşen gölgeleri tümüyle yok ediyorum. Japon estampları gibi, kalınlığı olmayan düz tonlarla renklendireceğim. (Roskill, 1983 / 2001: 206).”



Resim 56 Vincent Van Gogh, "İtalian Woman", 1887, T.Ü.Y.B., 60 x 81 cm, Orsay Müzesi, Paris.



Resim 57 Utagawa Hiroshige'nin baskısından bir kesit, Chirimen-gami-e (Crepe) Baskı Kağıdına Uygulanmış Renkli Ağaç Baskı Örneği.

Resim 58 Chirimen-gami-e (Crepe) Baskı Kağıdı Örneği.

Örneğin; Van Gogh'un, 1887'de yaptığı ve modelinin yine Agostina Segatori olduğu düşünülen "İtalian Woman" isimli resminde (**Resim 56**), ana renklerle oluşturulmuş düz yüzeyler ve belirgin kontur çizgiler dikkati çekmektedir. Cloisonnism olarak adlandırılan bu stil, sadece Van Gogh'un eserlerinde değil, aynı zamanda Emile

Bernard, Louis Anquetin, Paul Gauguin ve Pont-Aven'in okulunun bazı ressamların eserlerinde de görülmektedir. Ayrıca bu resmin arka planında, Japonların baskı yapmadan önce dokusal etkiler vermek için Chirimen-gami-e (crepe) baskı yöntemiyle kağıtlarda oluşturdukları dokulara çok benzer (**Resim 57 ve 58**), kısa çapraz fırça darbeleriyle oluşturulmuş dokulu alanlara da rastlanmaktadır. Sanatçının fırça vuruşlarıyla oluşturduğu bu tür dokusal etkilere, Theo'ya ithafen yaptığı "Still

Life with Fruits” isimli natürlmortunda (**Resim 59**) ve “Mousme’nin Portresi" isimli portre resminde de (**Resim 60**) rastlanmaktadır (Kodera, 1991: 12).



Resim 59 Vincent Van Gogh, “Still Life with Fruits, 1887, 48.5 x 65 cm, T.Ü.Y.B., Van Gogh Müzesi, Amsterdam.

Resim 60 Vincent Van Gogh, “Portrait of a Mausme” (Japonyalı Genç Kızın Portresi), 1888, T.Ü.Y.B., 73 x 60 cm, National Galeri, Washington.

Van Gogh’un, Japon ukiyo resimlerinin yanında Japonya’daki Budizm inancına da çok büyük bir saygı ve yakınlık beslediği söylenebilir. Budizmle tanışmadan önce, Van Gogh’un, Protestan bir din adamının oğlu olduğu ve bir zamanlar vaiz olmayı istediği bilinen bir gerçektir. İngiltere’de bir Metodist kilisede ve geçici olarak Belçikalı madencilik bölgesi olan Borinage’de de vaiz vermiştir (Kodera, 1991). Fakat, Protestan Kilisesi’nin sözleşmesini yenilemeyi reddetmesi ile birlikte büyük bir hayal kırıklığı yaşamış ve kilise, Hıristiyan öğretisini yanlış yorumladığı gerekçesiyle işine son vermiştir (Erkaya, 2008: 14). Bu reddediliş Protestanlığa uzun yıllar tümüyle bağlı kalmış olan Van Gogh’u dogmatik Hıristiyanlıktan geri dönülmez bir şekilde koparmış; papazları toplumun en Allahsız insanları, kuru materyalistleri olarak adlandırmasına neden olmuştur. Sonraları, onlarsız yaşayamayacağını söylediği dini inançlarında aydınlık ve sevgi dolu bir dünya, bütün insanları birleştiren bir kardeşlik duygusu oluşmuştur (Frank, 1976 / 1985: 41).

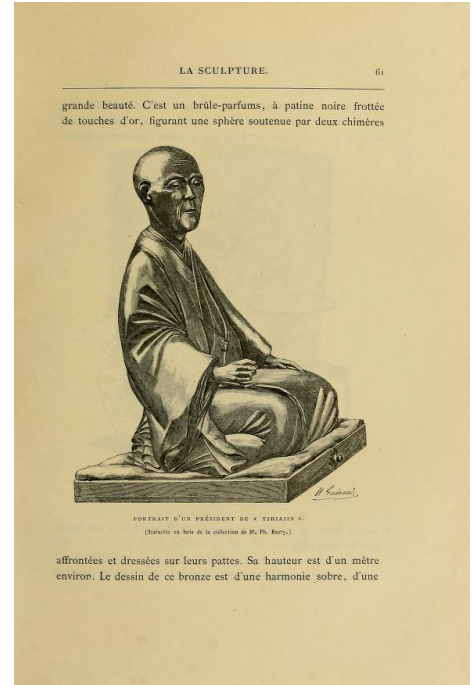
Aslında, bir çeşit derin dini inanca ihtiyacı olan Vincent’in, bu anlamda kendi inancını aradığı yer onun Japonya’sı olmuştur. Japonya, Louis Gonse ve Gustave Geffroy gibi birçok çağdaş eleştirmenlerce ideal primitivist bir bölge olarak kabul edilmiştir. Van Gogh’un japonizmi de, "doğaya dönüş" fikrine dayanan bir

idealleşme olarak, düşünülebilir. 18. yüzyıl primitivizm geleneğinden beri anlaşıldığı gibi, özellikle Rousseau'nun da tasvir ettiği şekliyle; birçok on dokuzuncu yüzyıl sanatçısı, doğayı insan entrikaları tarafından dokunulmayan bir yaşam devletiyle ilişkilendirmiş ve dolayısıyla ilkel insanların daha sofistike uygarlıklarınkinden üstün bir yolda olduğunu düşünmeye eğilimli olmuşlardır. Bu eğilim Van Gogh'un hayatında daima var olmakla birlikte, Japonyayı yorumlaması ve idealleştirmesi sırasında kendisini en açık bir şekilde ve akıllıca ortaya koymuştur. Van Gogh'un zihninde Japonlar, bilge, filozof ve akıllı insanlar olarak adlandırılmıştır. Tıpkı Romantiklerin, dogmatik Hristiyanlığı temsili olan 'doğa ve doğada insan' düşüncesiyle gerçek dini bulmaları gibi, Van Gogh da "gerçek dini" Japonya'da bulmaya çalışmıştır (Kodera, 1991).

Van Gogh'un, "Self-Portrait as a Japanese Bonze / Japon Budist Rahip Olarak Kendi Portresi" isimli çalışması (**Resim 60**), ressamın kendisini sadece japon budistlere benzetmek için yaptığı bir portre olmamış, aynı zamanda 19. yüzyılın sonlarındaki ilkel idealinin simgesi olan primitivist bir tavrın da portresi olmuştur denebilir (Kodera, web, 1984: 203).



Resim 61 Vincent Van Gogh, "Self-Portrait with as a Japanese Bonze / Bir Japon Budist Rahip Olarak Kendi Portresi" 1888, T.Ü.Y.B., 62 x 52 cm, Harvard Üniversitesi Fogg Sanat Müzesi, Cambridge.



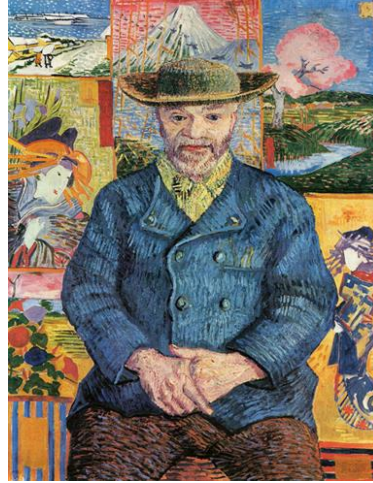
Resim 62 Louis Goussier'un "L'Art Japonais" kitabındaki Hissatama Oukousou Tarafından Yapılmış Bir İllüstrasyon, 1883, Cilt 2, Sayfa 61, Paris.

Van Gogh, bu portre çalışmasını yapmadan önce mektuplarında şunları yazmıştır:

“...Japon sanatını incelediğimizde, son derece bilge, filozof görüşlü ve zeki bir insan görürüz... Vaktini nasıl harcıyor bu insan? Yeryüzü ile Ay arasındaki uzaklığı ölçerek mi? Hayır. Bismarck’ın politikasını inceleyerek mi? Hayır. Bir tek ot yaprağını incelemektir yaptığı... Ama, bu ot yaprağı, her bitkiyi, sonra mevsimleri, kırsal alanın çok çeşitli yanlarını, sonra da insan figürünü çizmeye götürecektir onu... Ve böylece yaşamı geçer ve yaşam hepsini yapıp bitiremeyeceği kadar kısadır.

Kabul et şunu: Bu basit Japonların, doğanın ortasında sanki kendileri de birer çiçekmiş gibi yaşayan Japonların bize öğrettiği nerdeyse başlı-başına bir din değil mi? Bana öyle geliyor ki, Japon resmini inceleyen herkes çok daha neşeli ve mutlu oluyor, Gelenek ve görenekle dolu bir dünyada aldığımız tüm eğitime ve yaptığımız çalışmalara karşın doğaya dönmeliyiz bence (Roskill, 1983 / 2001: 206).”

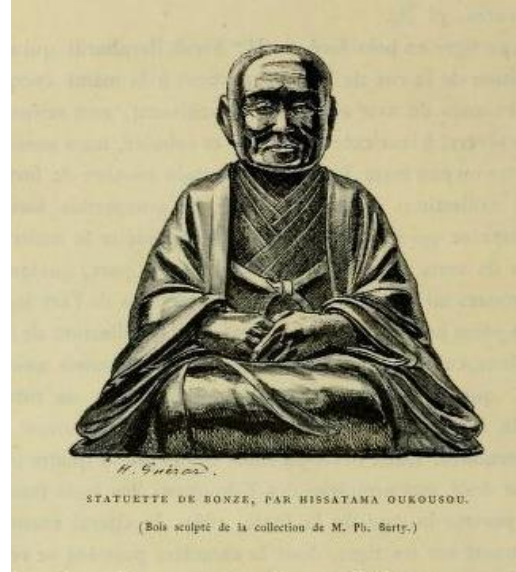
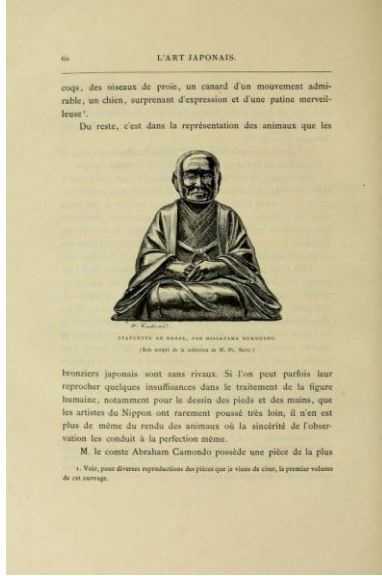
Van Gogh’un “Japon Budist Rahip” imgesi çerçevesinde, Tanguy’un portresini yaptığı resme tekrar dönülecek olursa (**Resim 63**), ilginç detaylara rastlanmaktadır.



Resim 63 Vincent Van Gogh, “Pere Tanguy’un Portresi” 1887, T.Ü.Y.B., 65 x 51cm, Rodin Müzesi, Paris.

Resimde model Tanguy, modern portre tarihinde pek de alışık olunmayan simetrik bir poz vermiştir ve bu pozun da Buda figüründen ödünç alındığı düşünülmektedir (**Resim 64**) (Kodera, 1984: 194-195) Emile Bernard’ın Tanguy üzerine yazdığı bir makalesinde ise bu desteklenmektedir; Vincent’in Tanguy’un portresini yaptığı sırada, kendisinin Tanguy’u, başında Japon çiftçilerin taktığı büyük bir şapkayla, Buda gibi önden simetrik bir pozda ve içerisinde Japon baskılarla dolu bir odada

oturduğunu gördüğünü ifade etmiştir. E.Bernard'ın makalesinden (akt., Kodera, web, 1984: 195).



Resim 64 Louis Gonse'un "L'Art Japonais" kitabındaki, Hissatama Oukousou Tarafından Yapılmış Bir İllüstrasyon, 1883, Cilt 2, Sayfa 60, Paris.

Van Gogh'un, 1883 yılında Paris'te, Louise Gonse'nin L'Art Japonais kitabının eline geçmiş ve Hissatama Oukousou tarafından yapılmış çizimleri incelemiş olabileceği düşünülmektedir. Çünkü "Pere Tanguy'un Portresi" isimli resminde, özellikle yüzdeki hafif gülümser ifade, ellerin birbirine kenetlenmiş duruşu ve portrenin önden simetrik bakış açısıyla yapılması bakımından, kitap çizimlerindeki, Buda'yla çok büyük bir benzerlik gösterdiği görülmektedir (Kodera, web, 1984: 195).

Ayrıca, Van Gogh'un "Self-Portrait with as a Japanese Bonze / Bir Japon Budist Rahip Olarak Kendi Portresi" isimli resmindeki (**Resim 61**), kendi portresinin biçimsel yapısı ve duruşunun, aynı kitabın bir sonraki sayfasındaki Hissatama Oukousou'nun bir başka buda çizimiyle çok benzerlik gösterdiği görülmektedir (**Resim 62**). Kısacası, Japon imgesi Van Gogh'ta, hem biçimsel hem de içsel bir devrim oluşturmuştur denebilir.

Sonuç olarak, Van Gogh'un ilk başlarda hayal ettiği 'Japonya', sadece egzotik bir ülke iken, bu ilgi giderek kendi sanatsal, dini ve hatta varoluşsal ideallerinin odağı haline gelmiştir denebilir. Yani Van Gogh için, Japonya hakkında doğru ve detaylı bir bilgiye sahip olup olmadığı, ülkeyi ziyaret etmeye ihtiyacı olup olmadığı çok da önemli olmamış ve arzuladığı şey uğruna, bu bilinmeyen güneş imparatorluğunun

çekirdeği etrafında kendi ideallerini kristalleştirme olanağını bulmaya çalışmıştır denebilir. Bu bağlamda düşünüldüğünde Van Gogh'un eserlerinde sıklıkla görülen ve adeta kendisiyle özdeşleşen güneş imgesinin, güney ve Japonya arasında yakından bir ilişki kurulmuş olunmasıyla bağlantılı olduğunu; her zaman yüzünü güneşe dönen ayçiçek imgesinin ise, sevgi ve Tanrıya hürmetin sembolü olduğu söylenebilir (Kodera, 1991: 38).

3.1.2. Manet Resimlerindeki Ukiyo-e Sanatının Etkileri



Resim 65 Eduard Manet, “Le Portrait de Zola / Zola’nın Portresi”, 1868, T.Ü.Y.B., 114 x 146.5 cm, Orsay Müzesi, Paris.

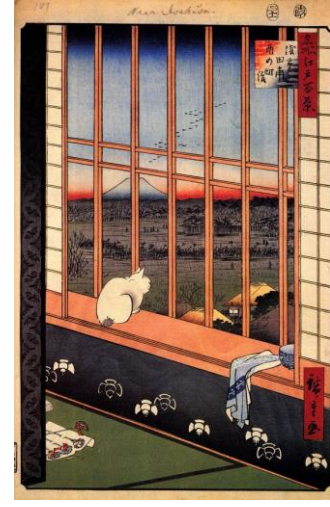
Resim 66 Utagawa Kuniaki II, “Sumo Wrestler Onaro Nadaemon of Awa Province / Awa’daki Sumo Güreşçisi Onaro Nadaemon”, 1860, Renkli Ağaç Baskı, 37.5 x 25.6 cm, Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.

Edouard Manet (1832-1883) Japon baskı resimlerinden ilk esinlenen ve etkilenen empresyonist sanatçılardan biridir. Her geçen gün Japon baskılarına konu olan sahnelere daha çok ilgi duymuştur. Böylece Japon ukiyo-e resim tarzına yakın yaklaşımlarda yaptığı resimlerinde giderek perspektifi azaltmış; akademik ressamların gölgelendirmesini ve modellemesini kullanmak yerine, resimlerini Japon baskılarda gördüğü düz renk bloklar şeklinde boyamıştır. Örneğin; Manet’in, Emile Zola’nın portresini yaptığı resminde (**Resim 65**) arka planda bir Japon rulo resmine

ve japon sumo güreşçisinin portresinin olduğu, çağdaşı Utagava Kuniaki'nin bir baskısına yer verdiği görülmektedir (**Resim 66**) (Evans, 1997: 90).



Resim 67 Edouard Manet, “Le Chemin de Fer / Demiryolu”, 1873, T.Ü.Y.B., 93.3 x 111.5 cm, National Gallery of Art, Washington.



Resim 68 Utagawa Hiroshige, “Asakusa Ricefields During the Cock Festival / Cock Festivali Sırasında Asakusa Ricefields”, 1857, Renkli Ağaç Baskı, 35 x 24 cm, Özel Koleksiyon, Bridgeman Art Library.

Sanatçının Japon baskılarından etkilenerek yaptığı resimlere, 1873 yılında yaptığı “Le Chemin de fer (Demiryolu)” adlı resmi örnek verilebilir (**Resim 67**). Çünkü; Utagawa Hiroshige'nin 1857'de yaptığı, “Asakusa Ricefields During the Cock Festival / Horoz Festivali Sırasında Asakusa Pirinç Tarlaları”, isimli baskısıyla (**Resim 68**), Manet'in resmi arasında birçok anlamda benzerlik kurulabilir.

Bundan hareketle öncelikle Manet'in resmi, ardından Hiroshige'nin resmi hakkında bilgi verilip, ardından da iki resim arasındaki benzerliklere yer verilecektir.

Manet'in resmindeki model, aynı zamanda, kendisinin “Olympia” ve “Kırda Öğle Yemeği” gibi çalışmalarında kullandığı favori modeli, Victorine Meurentipoz'dur. Saint-Lazare Garı'nın betimlendiği bu resimde (**Resim 67**), sanatçının Victorine Meurentipoz'le yapacağı son çalışması olduğu bilinmektedir. Resmin önünde duran, kadın figürün (Victorine Meurentipoz'un) demir parmaklıkların önünde oturmuş, kucağında da uyuyan bir yavru köpek ve açık bir kitap olduğu görülmektedir. Yanında ise arkasını dönmüş demiryolundan geçen trenleri izleyen küçük bir kız çocuğu bulunmaktadır (“Saint Lazare Garı”, web, 2016). Bu resimde, Victorine, poz

verdiği diğer çalışmalardan çok farklı görünmektedir. Yüzünde solgun bir bakış ve yorgunluk hissedilir. Ayrıca kadının bu ifadesinin ressamla biten ilişkilerini temsil ettiği iddia edilmektedir (Spence, 2001: 13).

Manet, arka plan için geleneksel bir doğa görüntüsü yerine demir parmaklıklar yapmıştır. Trenin varlığının tek kanıtı ise beyaz buhar bulutlarıdır. Ön ve arka plan demir parmaklıklarla ayrılmış ve ön plan daha dar bir alana sıkıştırılmıştır; perspektif etkileri en aza indirgenerek geleneksel resmin olmazlarından olan derinlik olgusu neredeyse yok sayılmıştır (“Saint Lazare Garı”, web, 2016).

Hiroshige'nin “Asakusa Ricefields During the Cock Festival / Horoz Festivali Sırasında Asakusa Pirinç Tarlaları” isimli baskısını incelemek gerekirse (**Resim 68**):

Japonya'da, Edo döneminde kutlanan ve günümüze gelen Kasım ayının ortalarında kutlanılmakta olan Horoz Festivali ele alınmıştır. Japon burçları içerisinde Horoz burcuna denk geldiği düşünülen günlerde düzenlenen bu festivali betimlerken, Hiroshige'nin, kompozisyona farklı bir perspektiften yaklaştığı söylenebilir. Çünkü, sanatçı, festivale çok uzak bir perspektiften, bir evin içinden bakmaktadır.

Resmin ana teması, sosyal ve doğal dünya arasındaki zıtlıktır. Batı romantik geleneğinde bu kontrastlık, düzen ve özgürlük arasında acı verici bir tercihte bulunan trajik bir ruh olarak işlenmekteyken; Hiroshige böyle bir konuyu daha sakince ele almıştır. Pencerenin geometrik ızgarası, iç mekanın yapay karakterine vurgu yaparken, iri ve tumbul kedi ise konforlu ev hayatını çağrıştırmaktadır. Diğer taraftan Fuji Dağı ve uzaktaki kuş sürüsü doğal yaşamın vahşi şiiirlerini uyandırırken; çitli ve ekili pirinç tarlaları ile işlenmiş, insan yapımı üretkenlik doğanın başka bir yönünü temsil etmektedir. Aslında Hiroshige'nin üretimlerinde “çatışma”dan daha çok “uyum”un dikkat çektiği görülmektedir (Harris, 1994: 35).

Manet'in “Le Chemin de Fer (Demiryolu)” isimli çalışmasının kesin olarak Hiroshige'nin çalışmasından etkilenecek yapıp yapılmadığı bilinmemektedir. Fakat iki resim arasındaki biçimsel benzerlikler sanatçının bu baskıyı görmüş olabileceği düşüncesini akıllara getirmektedir. Bu iki resimde de belirgin olan benzerlik ızgara biçimindeki demirliklerdir. Bu ızgaralar vasıtasıyla kompozisyonun, her iki resimde de, ikiye bölüdüğü söylenebilir.

Manet'in bu resmindeki ızgara demirliklerin, Japon sanatıyla bağlantısına ilişkin, Gürçağlar'ın (2003), yazdığı bir makalede şu çıkarımda bulunulmuştur:

“Kompozisyon düzeninde sanatçının Japon resminden aldığı unsurlardan biri ön plan ile arka plan arasına yerleştirdiği, arka planı yukarıdan aşağıya doğru kaplayan parmaklık demirleridir. Ukiyo-e resimlerinde kompozisyonun ön planına ızgara motifi yerleştirme esasına dayanan bu uygulama, Manet'nin resminde tren yolunu ayıran parmaklıklarla gerçekleştirilmiş, tıpkı ukiyo-e resminde olduğu gibi burada da ön plan ile arka plan birbirinden kesin bir biçimde ayrılmakla birlikte derinlik duyumsaması, kompozisyona bir an için bakan gözün algılarına hitap eder bir biçimde sağlanmıştır.”

Resimlerdeki bu ikiye bölünmüşlükle ilgili benzerlikler üzerinde durulacak olunursa; Hiroshige'nin resminde, öndeki alanın ev içi gibi özel bir alana, arkadaki alanın ise dışardaki dünyaya işaret ettiği çok belirgindir. Hatta iki paragraf önceki Harris'in açıklamaları da bu bilgiyi destekler niteliktedir.

Manet'in resminde ise, ön planda ayrılan kısmın her ne kadar kapalı bir ev mekanı olmadığı biliniyorsa da, figürlerin kendi hallerindeki tavırları, buranın, sanki kendilerine ait, hatta resmi yapan sanatçıya ait özel bir alana işaret ediyormuş gibi düşünmemize sebep olmaktadır. Ayrıca Hiroshige'nin resmindeki sırtı bize dönük dışarı bakan figürün yerine, Manet'in resminde yine sırtı bize dönük demirliklerden bakan bir kız çocuğu bulunmaktadır.

Fakat iki resim arasında yaratılan atmosferin izleyiciye verdiği hissiyatın farklı olduğu görülmektedir. Şöyle ki; Manet'in resminde, Manet'nin sevgilisi olduğu ve onu son olarak resmettiği düşünülen model Victorine Meurentipoz'in hikayesi göz önünde bulundurulduğunda (“Saint Lazare Garı”, web, 2016), Victorine Meurentipoz'in resimdeki bakışlarının sanki izleyiciyle değil de sanatçıyla göz teması kuruyormuş gibi anlamlı bir üçgen oluşturduğu düşünülebilir. Kadının yanında demirlikleri tutmuş olan kız çocuğunun arkadaki trenin buhar bulutuna bakıyor olması ise, sessiz bir bekleyişin ya da adeta ayrılık hikayesinin başlamasına ramak kalmış hüznü bir atmosferin yaratılıyormuş gibi algılanmasına neden olabilmektedir. Yani Hiroshige'nin resminde gördüğümüz huzurlu atmosfer burada yerini hüzne bırakmış gibidir.

“Batılı ve Doğulu ressamın farklı estetik geleneklere ait oldukları, aynı dünya görüşünü paylaşmadıkları ve kendilerine özgü tekniklerle çalıştıkları açıktır (Lévi-Strauss, 1993 / 2015: 30).”

Buradan da, doğu ve batı coğrafyasında gelişen farklı estetik gelenekler ve farklı dünya görüşlerinin, Hiroshige'nin ve Manet'nin resimlerinde olduğu gibi, birinde izleyiciyi bir yandan, insanın doğayla bir ve bütün yaşamının huzur verici yanını hissettiren resimlere götürebilirken, diğer taraftan da daha çok bireyin ön plana çıktığı, içsel bunalımların ve duygu derinliklerinin hissedildiği resimlere götürebildiği çıkarımında bulunulabilir.

Ayrıca bu ve bunun gibi örnekleri özgün yapan özelliklerin başında, sanatçıların etkileşim içinde oldukları resimleri, kendi kültür ve yaşamlarında başarılı bir şekilde eritebiliyor olmalarının geldiği söylenebilir.

3.1.3. Degas ve Monet Resimlerindeki Ukiyo-e Sanatının Etkileri

Japon ukiyo resimlerinden derin bir şekilde etkilenmiş ve izlenimlerini kendi üslubu ve yaklaşımıyla başarılı bir şekilde harmanlamış başka bir empresyonist sanatçı, Edgar Degas'dır.

Hakusai'nin (1760-1849), Fujiyama Dağını, çukruk iskelesinin ardından rastgele görüldüğü biçimiyle betimliyor olması (**Resim 69**); Utamaro'nun (1753-1806), resmin kenarına geldiği ya da bir perdenin arkasında kaldığı için tam olarak görünmeyen figürler yapmaktan çekinmiyor olması (**Resim 70**), akademik kurallara bağlı Avrupa resminde görülmeyen bir durumdur. Bu nedenle; Japon ukiyo-e'larındaki bu farklı yaklaşım, akademik kurallardan kopmak isteyen empresyonist sanatçıları, özellikle de Degas'yı çok etkilemiş görülmektedir. Böylece bu kuralın, bilgiyi, görmekten daha üstün tutan antik anlayışın son kalesi olduğunu keşfetmişlerdir. Yani empresyonistlere göre, niçin bir tablo hep tam bir figürü veya hiç olmazsa bir figürün en önemli yanını göstermek zorundaydı? (Gombrich, 1997 / 2004: 525-26).



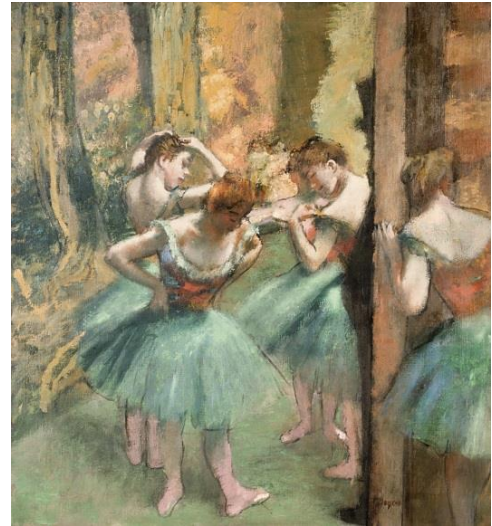
Resim 69 Katsushika Hakusai, “One Hundred Views of Mount Fuji / Fujiyama’nın Yüz Adet Görünümü” Kitabından bir İllüstrasyon, Fujiyama’nın bir Kuyunun Ardından Görünüşü, 1835, Renkli Ağaç Baskı, 22.6 x 15.8 cm.



Resim 70 Kitagawa Utamaro, “Rolling Up a Blind For Plum Blossom Viewing / Erik Çiçeklerini Görmek İçin Perdeyi Açarken”, 1790’lerin Sonu, Renkli Ağaç Baskı, 19.7 x 50.8 cm, Victoria ve Albert Müzesi, Londra.



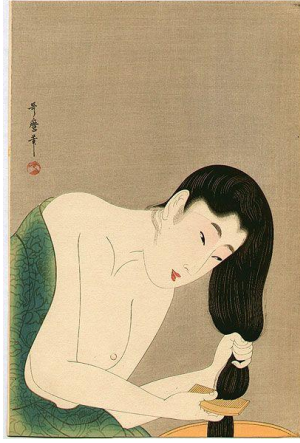
Resim 71 Edgar Degas, “At the Milliner’s / Şapkacıda”, 1882, Kağıt Üzerine Pastel, 76.2 x 86.4 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.



Resim 72 Edgar Degas, “Dancers, Pink and Green / Pembe ve Yeşil Dansçılar”, 1890, T.Ü.Y.B., 82.2 x 75.6 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.

Degas, tıpkı Japon ukiyo-e'larında olduğu gibi (**Resim 70**) resimlerinde gerektiğinde figürlerin yüzlerini, ayna gibi nesnelere bahane ederek saklamış (**Resim 71**), gerektiğinde figürleri tamamen sırttan göstermiştir. (**Resim 72**). Ama genellikle de birçok resminde fark edilen özellik, kompozisyonun tuvalin dışında devam ediyormuş izleniminin verildiği, cüretkar açık kompozisyonlara yer verilmiş olmasıdır.

Degas da, Manet gibi, resimlerindeki derinliği Japonların yöntemiyle düzleştirerek kaybettirmek istemiştir (Evans, 1997: 90). Örneğin, ukiyo resimlerindeki saçlarını tarayan kadın konusunu (**Resim 73**) kendisinin de işlediği resimlerde (**Resim 74 ve 75**), derinliğin kısmen azaltılmış, planlardaki renklerin ise, geniş alanlarda düz bir şekilde boyandığı görünmektedir.



Resim 73 Kitagawa Utamaro, "Combing The Hair / Saçlarını Yaparken", 1802-1803, Renkli Ağaç Baskı.

Resim 74 Edgar Degas, "Seated Woman Combing Her Hair / Oturmuş Saçlarını Yapan Kadın", 1887-1890, Pastel, d'Orsay Müzesi, Paris.



Resim 75 Edgar Degas, "Woman Combing Their Hair / Oturmuş Saçlarını Yapan Kadınlar", 1886-1877, Kağıt Üzerine Yağlı Boya, 45.1 x 31.4 cm, Philips Collection, Washington.



Resim 76 Claude Monet, “Terrace at Sainte Adresse / Sainte Adresse'de Teras”, 1867, T.Ü.Y.B., 98.1 x 129.9 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.

Resim 77 Monet, “La Japonaise”, 1876, T.Ü.Y.B., 231.8 x 142.3 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, ABD.

Japon sanatından etkilenmiş bir başka sanatçı, Monet'in de çalışmalarında Japon ukiyo-e etkilerine rastlanmaktadır. Oturduğu odayı Japon baskılarla doldurmuştur. Onun “Terrace at Sainte Adresse” adlı resminde (**Resim 76**) düz renk blokları ve Japonların uyguladığı dokusal etkilere benzer, kısa fırça vuruşlarıyla oluşturduğu dalgalar örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca 1876'da yaptığı “La Japonaise” (The Japanese Fan) resminden de (**Resim 77**) Monet'nin Japonlara olan hayranlığı açık bir şekilde görülmektedir (Evans, 1997: 90).

3.1.4. Whistler, Toulouse-Lautrec, Gauguin ve Cassat'in Resim ve Baskılarındaki Ukiyo-e Sanatının Etkileri

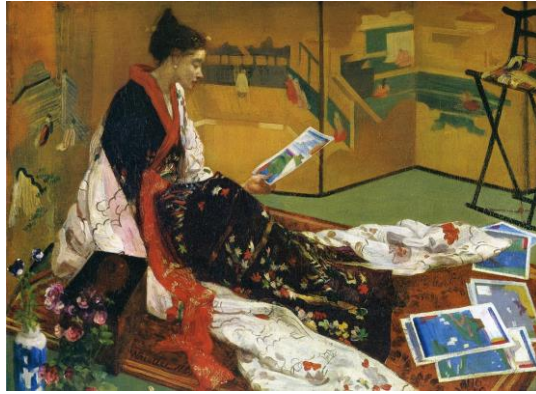
Avrupa'da yaşayan sanatçı James Whistler (1834-1903), Charles G. Gleyre'nin Paris'teki atölyesinde okuduğu zamanlarda Japon baskılarından çokça görmüş ve inceleme olanağı bulabilmiştir (Evans, 1997: 90-93). Whistler'in, Hiroshige gibi Japon sanatçıların resimlerinden öğrendiği temel şey dingin renkler ve planlı düz formlar olmuştur. Nitekim, kendisinin 1871'de Japon ukiyo-e'larından etkilenecek yaptığı ilk resim olan ünlü "Portrait of the Artist's Mother" isimli resminde (**Resim 78**); geniş, düz ve basit renklerle oluşturulmuş alanların ve dikkat çekici kontürlerin

görüldüğü, zarif şiirsel bir ruh hali hissedilebilmektedir (Rowland, 1954: 94). Ayrıca perspektifin neredeyse yok edildiği görülmektedir.



Resim 78 J. M. Whistler, “Portrait of the Artist's Mother / Sanatçının Annesinin Portresi”, 1871, T.Ü.Y.B., 144.3 x 162.5 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

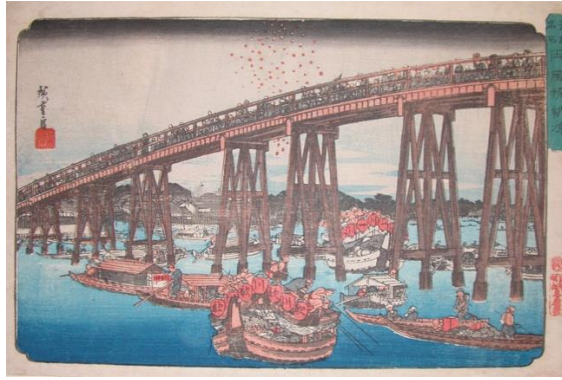
Whistler’in yine 1871 yılında yaptığı “Caprice in Purple and Gold: The Golden Screen,” adlı resminde (Resim 79), Japon baskılarla çevrili kimono giymiş bir model, arka planda ise Japon resimlerinden bir sahnenin olduğu görülmektedir. Bu da Japon Ukiyo-e’larına olan ilgisini ve hayranlığını gözler önüne sermektedir.



Resim 79 James Whistler, “Caprice in Purple and Gold: The Golden Screen”, 1864, T.Ü.Y.B., 50.1 x 68.5 cm, National Sanat Galerisi, Washington.

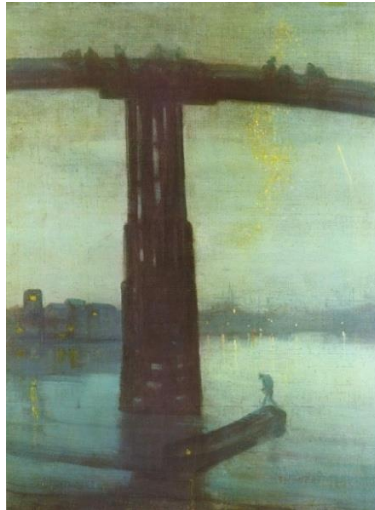
Ayrıca, Whistler’in “Eski Battersea Köprüsü”nü yaptığı resimlerinde (**Resim 82 ve 83**) kullandığı, köprü ve havai fişek imgesinin, Hiroshige’nin “Ryogoku Köprüsü”nü yaptığı (**Resim 80 ve 81**) baskılarındaki, köprü ve havai fişek imgelerini çağrıştırdığı görülmektedir. Hatta, Whistler’in bu çalışmalarındaki, kompozisyon kurgusu, renklerin kullanımı ve yaratılan atmosfere bakıldığında, yine Hiroshige’nin köprülü baskılarını çağrıştırdığı söylenebilir.

Whistler'in bu resimlerinde görülen, gece gökyüzüne karşı köprü silueti ve sağ üst köşede kullanılan roketlerin asimetrik dengesi bu benzerliğin kurulmasını sağlamaktadır. Whistler'in gece manzaralarını resmettiği resimlerinin hepsinde olduğu gibi, bu resimlerde de (**Resim 82 ve 83**) renk kontrastlığının bilinçli bir şekilde önlenmiş ve ışık gölgenin kontrastlığı ile son derece sınırlı bir renk yelpazesine yer verildiği görülmektedir. Bu bağlamda, hem dekoratif hem de duygusal ifade gücü uğruna gerçekliğin bilinçli olarak yer değiştirmesi, Hiroshige'nin, Whistler'in resimleri üzerindeki etkisini göstermektedir (Rowland, 1954: 95).



Resim 80 Utagawa Hiroshige, "Fireworks at Ryogoku Bridge", 1833-1836, 25.1 x 38.2 cm, Renkli Ağaç Baskı.

Resim 81 Utagawa Hiroshige, "Fireworks at Ryogoku Bridge / Ryogoku Köprüsü'nde Havai Fişekler", 1858, 33.7 x 22.2 cm, Renkli Ağaç Baskı, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.



Resim 82 J. M. Whistler, "Nocturne: Blue and Gold - Old Battersea Bridge / Mavi ve Altın Renklerle Gece Manzarası - Eski Battersea Köprüsü", 1857-58, T.Ü.Y.B., 63.3 x 51.2 cm, Tate Britain, Londra.

Resim 83 J. M. Whistler, "Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket / Siyah ve Altın Renklerle Gece Manzarası - Eski Battersea Köprüsü", 1875, Pano Üzerine Yağlı Boya., 60.3 x 46.7 cm, Detroit Güzel Sanatlar Enstitüsü, Michigan, ABD.

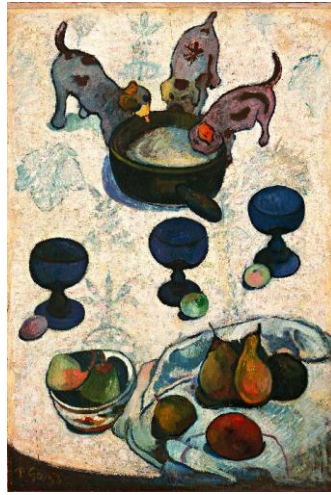
Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901) ise, Japon baskılarını, Degas'ın Japon baskıları aracılığıyla tanımış ve daha sonra bir Japon baskı koleksiyoncusu olmuştur. Resimlerindeki Japon etkiler, gölgelemenin eksikliğinden, çizgisel ifadeden ve açık koyu alanların kontrastlığından anlaşılabilir. Teknik anlamda, Japonya'da her bir kalıbın ayrı hazırlandığı çok renkli ahşap baskı tekniği olan Nishika-e'nin etkisi, yaptığı litografilerde daha belirgindir. Bu baskılarda cesur renklerle oluşturulmuş düz alanlar, kesilmiş figürler, ifadesiz yüzler ve karikatürleştirme özellikleri bulunur; hepsi de Japon baskılarda görülen özelliklerdendir (Evans, 1997: 93). Örneğin; sanatçının, "L'Estampe Originale'in Kapak Resmi" için tasarladığı litografi baskı çalışması (**Resim 84**), bahsedilen bu özelliklere birebir uymaktadır.



Resim 84 Henri de Toulouse-Lautrec, "L'Estampe Originale'in Kapak Resmi", 1893, 6 Renkte Litografi Baskısı, 56.5 x 65.2 cm, Metropolitan Müzesi, New York.

Paul Gauguin ise (1848-1903), empresyonistlere karşı tepki olarak, düz renk bloklarının kullanıldığı ve perspektiften yoksun olan, resimler yapmıştır. Onun ağaçları Japon biçiminde stilize edilmiştir (**Resim 102**). Ayrıca 1888'de yaptığı "Still Life with Three Puppies / Üç Köpek Yavrusuyla Natürmort" resmi (**Resim 86**) için Kuniyoshi'nin kedili baskılarından ilham aldığı söylenebilir (**Resim 85 ve 87**) (Evans, 1997: 93).

Gauguin'in "Üç Köpek Yavrusuyla Natürmort" isimli resminde (**Resim 86**) perspektif neredeyse yok edilmiş ve resimde geniş düz renk alanları bulunmaktadır. Kedilerin hareketleri ve resim içinde konumlandırılmaları ise, Kuniyoshi'nin kedili kompozisyonlarıyla çok büyük bir benzerlik göstermektedir.



Resim 85 Utagawa Kuniyoshi, “Four Cats in Different Poses / Farklı Duruşlarda Dört Kedi”, 1861, Renkli Ağaç Baskı.

Resim 86 Paul Gauguin, “Still Life with Three Puppies / Üç Köpek Yavrusuyla Natürmort”, 1888, 92 x 62.5 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.

Resim 87 Utagawa Kuniyoshi, “Five Cats / Beş Kedi”, 1861, Renkli Ağaç Baskı.

Son olarak Mary Cassatt örnek olarak verilecek olursa; sanatçı 1890 yılında, Paris Ecole des Beaux-Arts’da gerçekleşen Japon baskı sergisinden çok etkilenmiş ve Japon ukiyo-e’lerine benzer bir seri baskı üretmiştir. Örneğin; sanatçının, “Banyo Yapan Kadın” ve “At Kestanesi Ağacının Altında” isimli baskıları (**Resim 89 ve 91**) bunlardan sadece birkaçıdır. Kuru kazıma ve akvatint tekniğiyle yaptığı bu baskılarda, figürler ve mekanlar güncel sahnelerdir, fakat, boyama biçimi ve dekoratif detaylar Japon ukiyo resimleriyle çok uyumaktadır.

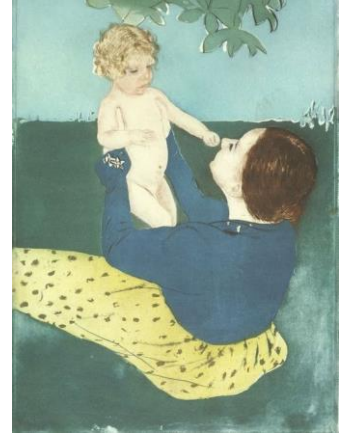
Ayrıca, çoğu kez, Japon resmini hatırlatan, çeşitli çiçek ve desen motiflerini duvar kağıtlarında, zeminde, kumaşlarda veya vazolarda kullanarak dekoratif öğeleri ön plana çıkardığı görülmektedir.

Cassatt’ın baskılarının, bu anlamda çok açık bir şekilde, Utagawa Toyokuni ve Kitagawa Utamaro gibi sanatçıların baskılarından etkilendiği söylenebilir (**Resim 88 ve 90**).



Resim 88 Utagawa Toyokuni, “Woman Bathing Under Flowers / Çiçekler Altında Banyo Yapan Kadın”, 1812, Ukiyo-e, Woodblock Print.

Resim 89 Mary Cassatt, “Woman Bathing / Banyo Yapan Kadın”, 1890-91, Kuru Kazıma ve Akuatint, 36.5 x 26.9 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.



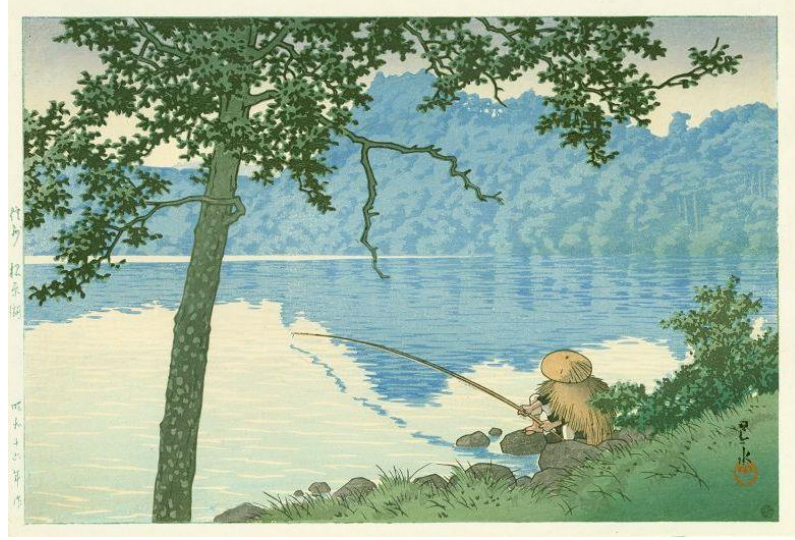
Resim 90 Kitagawa Utamaro, “Midnight: Mother and Sleepy Child / Geceyarısı: Anne ve Uyuyan Çocuğu”, 1790, Çok Renkli Ağaç Baskı, Mürekkep, 36.5 x 24.4 cm.

Resim 91 Mary Cassatt, “Under The Horse Chestnut Tree / At Kestanesi Ağacının Altında”, 1896-97, Kuru Kazıma ve Akuatint, 40.3 x 28.7 cm.

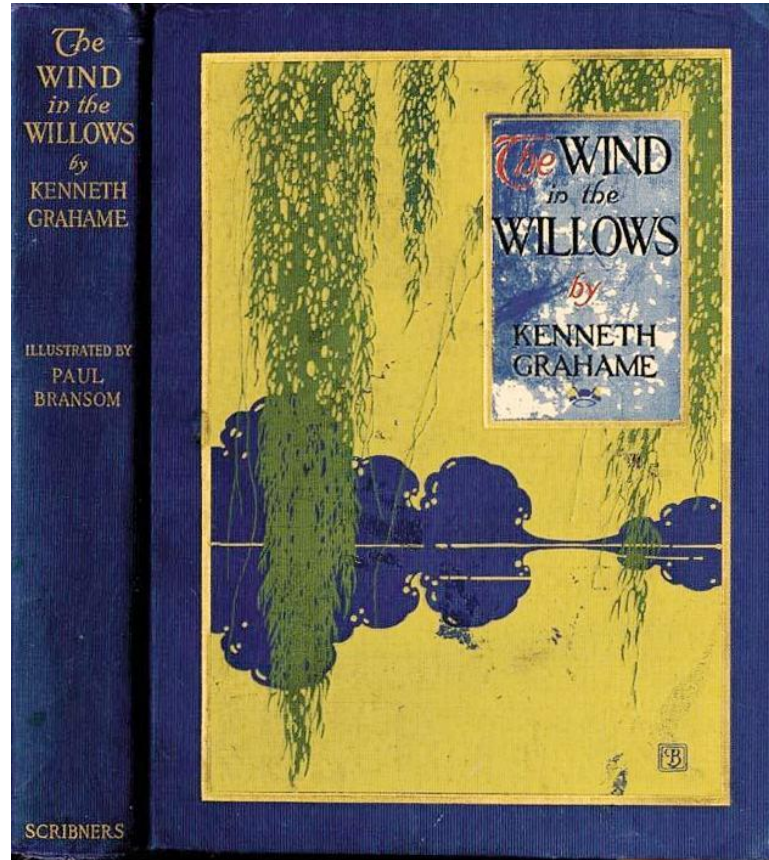
Sonuç olarak, Japon ukiyo-e sanatının başta empresyonistler olmak üzere Avrupa’da, Art & Craft ve Art Nouveau gibi daha birçok sanat akımı ve sanatçıyı; hatta seramikte, heykelde, kitap kapak tasarımlarında; ev dekoru sayılabilecek, duvar kağıtlarında, porselenlerde, tekstilde veya mobilya gibi tasarım sektörlerine kadar birçok alanı etkilediği söylenebilir.

Örneğin; Charles Bronson tarafından tasarlanmış “The Wind of The Willows” isimli kitap kapağı (**Resim 93**) resminde, Japon resimlerindeki, yakından bitkilerin veya kuşların, uzaktan da manzaranın görüldüğü kompozisyon düzenine çok benzer

(Resim 92), yine uzaktan bir manzara ve yukarıdan aşağıya doğru sarkmış bir ağacın yapraklarının sadece bir kısmının yakından görüldüğü bir resmin tasarlandığı görülmektedir.



Resim 92 Hasui Kawase, “Lake Matsubara, Shinshu” 1941, Renkli Ağaç Baskı, 15.5 x 10.5 cm.

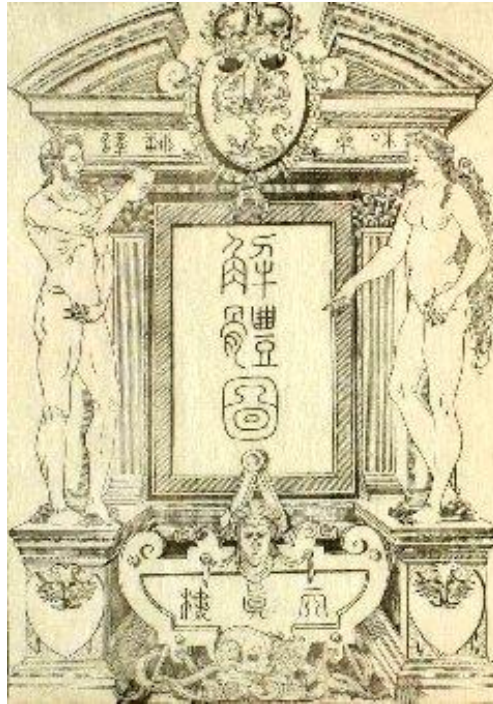


Resim 93 Paul Bransom Tarafından Tasarlanmış, “The Wind of The Willows” Kitabının Kapağı, 7. Basım.

3.2. Avrupa Resim Sanatının Japon Baskı ve Resim Sanatına Etkileri

3.2.1. Avrupa Resim Sanatının Japon Baskı Sanatına Etkileri

Avrupa’da medikal bir kitap olan “Anatomy Textbook / Anatomi Kitabı”, 1774’de ilk defa “Kaitai Shinsho” ismiyle Japonca’ya çevrilmiştir (**Resim 94**). Bu kitabın illüstrasyonları ise dönemin baskı sanatçılarından Odano Naotake tarafından, ağaç-baskı tekniğiyle kopyalanmıştır (“Seven Daring Years: Odano Naotake and Akita Ranga”, web, 2017).



Resim 94 “Kaitai Shinsho (Illustrations for the translation of a European Anatomy Textbook)” Sugita Genpaku Tarafından Çevrilmiş; İllüstrasyonları Odano Naotake Tarafından Yapılmış, Ağaç Baskı Kitabı; Beş Ciltten Biri; Edo Dönemi (1774), Tokyo Medical and Dental Üniversitesi Kütüphanesi.

Naotake, bu kitapla beraber, batı resimlerindeki tek kaçırlı bakış açısını, ışık-gölgeyi (chiaroscuro) ve diğer teknikleri öğrenmiştir. Bununla birlikte, Edo Bölgesindeki Nanpin okulunun Nanpin-stilindeki kuş ve çiçek resmiyle, Avrupaya özgü olan peyzaj türünü birleştirerek bu iki üsluptan “Akita Ranga” adı verilen kendi geleneksel üslubunu yaratmıştır (**Resim 95 ve 96**) (“Seven Daring Years: Odano Naotake and Akita Ranga”, web, 2017).



Resim 95 Odano Naotake, “Flowers and Birds / Çiçekler ve Kuşlar”, 1770’ler, İpek Üzerine Dikey Rulo Resim (Kakemono), Akita Modern Sanatlar Müzesi, Japonya.

Resim 96 Odano Naotake, “Shinobazu Pond”, 1770, İpek Üzerine Yatay Rulo Resim (Makemono), Akita Modern Sanatlar Müzesi, Japonya.

“Ranga” kelimesi “Hollanda Resmi” anlamına gelmektedir. Akita ise Hollanda baskılarından ve Hollanda kitaplarındaki illüstrasyonlarından etkilenen ressamalara ithafen söylenmiş, Japonya'nın kuzey bölgesindeki bir ilçenin adıdır. O dönemde Japonya'nın Çin ve Hollanda dışındaki ülkelerle ilişkisi olmadığından, batı ülkeleri ile ilgili birçok bilgi Hollanda'dan gelmektedir ve böylece Hollanda kelimesi neredeyse batı ile eş anlamlı görülmektedir (Kodera, 1991: 27).

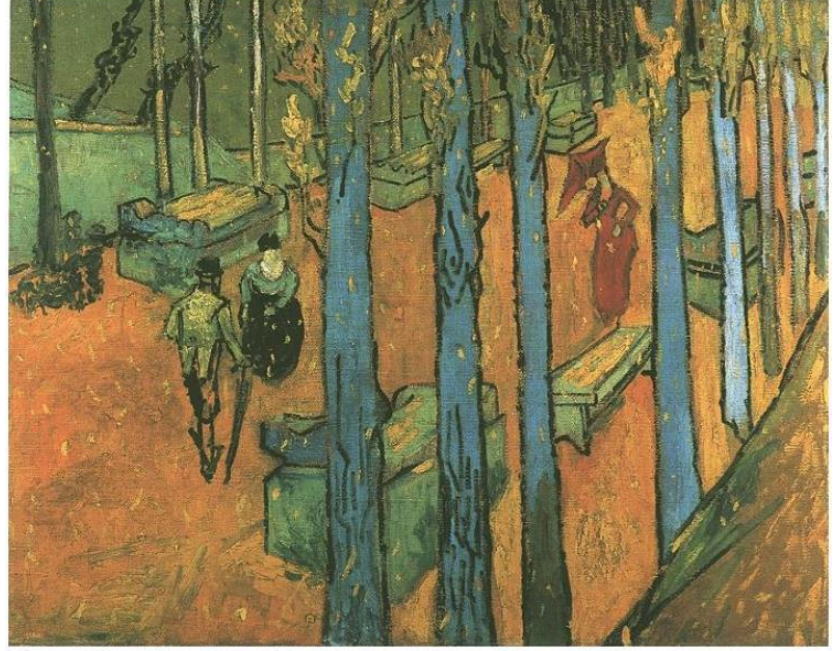
“Akita Ranga” üslubunu geleneksel Japon resminden ayıran başlıca özelliklerden bazıları ise gölgelemenin ve perspektifin kullanılması, sudaki yansımalar ile gökyüzü ve deniz için kullanılan mavi renk tonlamalarıdır. Buna ek olarak, Doğu Asya'da devam eden resim geleneklerinin tersine, batı sanatının taklit edildiği resimlerde, çok az ya da hiç boş alan bırakılmadığı görülmektedir. Ayrıca yağlı boya görünümüne yaklaşmak için Japon pigmentlerine ek olarak yağlar ve reçineler kullanılmış ve resimlerin çoğunda, perspektifi belirginleştirmeye yönelik, uzakta bir manzara ile ışık ve gölge tekniklerinin gösterildiği geniş ön planlar bulunmaktadır (“Akita Ranga”, web, 2016).

Bu şekilde, ön planda batı tarzı boyamayla yapılan bitki veya kuş gibi canlılarla, uzak görünümünden manzara görüntülerinin biraraya getirildiği üslup, Van Gogh, Gauguin ve Seurat gibi batılı ressamı da etkisi altına aldığı söylenebilir (Kodera, 1991: 27).



Resim 97 Shozan Satake, “Pine Tree with a Foreign Bird”, 1748-1785, İpek Üzerine Renkli Boyama, Kakemono- Dikey Rulo Resim.

Resim 98 Van Gogh, “Sower”, 1888, T.Ü.Y.B., 32.5 x 40.3 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.



Resim 99 Shozan Satake, “Old Pine Tree”, 1748-1785, İpek Üzerine Renkli Boyama, Kakemono- Dikey Rulo Resim.

Resim 100 Van Gogh, “Les Alyscamps”, 1888, 73 x 92 cm T.Ü.Y.B., Kröller-Müller Müzesi, Otterlo, Hollanda.

Nitekim, Van Gogh'un "Les Alyscamps" isimli resminin (**Resim 100**) kuş bakışı oluşundan ve kompozisyon düzeninden Japon etkiler taşıdığı söylenebilir. Ağaç gövdelerinin tasviri veya ön planda yer alan diğer motifler, "Akita Ranga" üslubu Japonca baskıların tipik özelliklerinden biridir (**Resim 97 ve 99**). Hiroşige'nin de "The Plum Tree Teahouse at Kameido" baskısı (**Resim 101**) bu yaklaşıma bir örnektir ve etkileri çoğunlukla Gauguin'in "Vision After The Sermon" (**Resim 102**) ve Van Gogh'un "Sower" isimli çalışmasında (**Resim 98**) olduğu gibi Avrupalı ressamların eserinde görülebilmektedir (Kodera, 1991: 27).

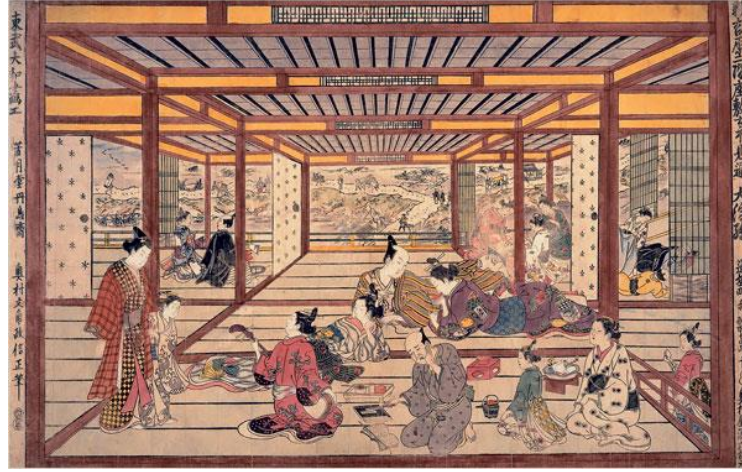
Burada, Japon sanatçıların, batı sanatından etkilenerek sentezledikleri üslubun tekrar batılı sanatçılar tarafından kullanılması ve dönüştürülmesiyle meydana gelen muhteşem bir döngü söz konusudur.



Resim 101 Hiroshige, "The Plum Tree Teahouse at Kameido", 1857, 37 x 25.5 cm, Ağaç-Baskı, Musee Guimet, Paris.



Resim 102 Paul Gauguin, "Vision After The Sermon", 1888, T.Ü.Y.B., 93.1 x 74.4 cm Scottish National Galeri, Edinburg, UK.



Resim 103 Okumura Masanobu, “Large Perspective Picture of a Second-Floor Parlor in the New Yoshiwara, Looking Toward the Embankment”, 1745, Elle Renklendirilmiş Ağaç Baskı, CreditMann Collection, Asia Society.

1730’larda, Çin ve Hollanda kaynaklarından, geometrik perspektif üzerine yazılmış kitapların çevirileriyle beraber Torii Kiyotada ve Okumura Masanobu gibi sanatçılar da tek kaçıslı perspektifi uygulamaya başlamışlardır. Fakat bu sanatçıların çalışmalarında perspektif kurallarının tam manasıyla yansıtılmadığı ve çıkan sonuçların pek de inandırıcı olmadığı görülmektedir (King, 2010).

Örneğin, Okumura Masanobu’nun, 1745 yılında yaptığı, Yoshiwara’da kalabalık bir ikinci kat oturma odasını gösteren, tek kaçıslı perspetifi kullandığı, elle renklendirilmiş ahşap baskısında (**Resim 103**) (Rosenberg, web, 2008); öndeki figürlerle arkadaki figürlerin perspektifsel oranlarının tam olarak sağlanamadığı fark edilmektedir. Yani, öndeki kimi figürlerin arkadaki figürlere oranla küçük kaldığı görülmektedir.

Perspektifi kullanan bir diğer sanatçı ise Utagawa Toyoharu’dur (1735-1814). Kendisi, Utagawa okulunun kurucusu olarak bilinen ve resimlerinde derinlik hissi yaratmak için batı tarzı geometrik perspektifi kullanan sanatçılar arasındadır (“Utagawa Toyoharu”, web, 2017). Nitekim, onun perpektif kullanımı Torii Kiyotada ve Okumura Masanobu’dan daha başarılı olmuştur. Çünkü, kendisinin, perspektifin katı sınırlılıklarını resimlerinde erittiği ve figürlerin görünümüyle oynayarak onları gerektiğinde gizlemeyi başardığı söylenebilir (North, 2010).

Örneğin, Toyoharu'nun, Sakai-chō'daki tiyatro alanlarını perpektifsel bir bakış açısıyla betimlediği baskısında (**Resim 104**), geriye doğru gidildikçe, binaların ve figürlerin daralıp küçüldüğü, detayların kaybolduğu, renklerin ise soluklaştığı bir görüntü görülmektedir; kısacası, perspektif kurallarının doğru yansıtılmaya çalışıldığı bir manzarayla karşılaşmaktadır. Bunun yanında, perspektifsel yanlısamalardan yararlanılarak, birçok biçimin birbirinin içine geçmiş gibi görüldüğü arkadaki figürlerde, kalabalıklmış izlenimi verilmeye ve hareket algısı yaratılmaya çalışılmıştır. Bu da sanatçının perspektifi çok iyi kavramış ve uygulamış olduğunu göstermektedir.



Resim 104 Utagawa Toyoharu, “Perspective View of the Theatres in Sakai-chō and Fukiya-chō on Opening Night”, 1780, Elle Renklendirilmiş Ağaç Baskı, 25.4 x 37.5 cm.

Ayrıca, Utagawa Toyoharu'nun, Antonio Visentini'nin bakır plakadan yaptığı baskısından (**Resim 105**) çok etkilendiği ve bir kopyasını yaptığı bilinmektedir (**Resim 106**) (Evans, 1997: 94).



Resim 105 Antonio Visentini, “The Canal Grande from Santa Croce to the East”, 1742, Bakır Plaka Üzerine Gravür Baskı.



Resim 106 Utagawa Toyoharu, “The Bell which Resounds for Ten Thousand Leagues in the Dutch Port of Frankai”, 1735-1814, Ağaç Baskı.

1797-1859 yılları arasında yaşamış Hiroshige ise, batı resminden etkilenmiş bir diğer sanatçıdır. Sanatçının, “Edo'nun Ünlü Yerlerinin 100 Görünümü” portfolyosundan “Shower on the Ohashi Bridge ” isimli çalışmasında (**Resim 107**) görülen ve bunun gibi birçok resminde de rastlanan, mavi tonlarının, özellikle de prusya mavisindeki boya pigmentinin, batının sentetik pigmentlerini içerdiği bilinmektedir. Ayrıca, Hokusai'nin “The Great Wave off Kanagawa” isimli çalışmasında da bu pigmentlere rastlanmaktadır (**Resim 108**) (Rosenberg, web, 2008).

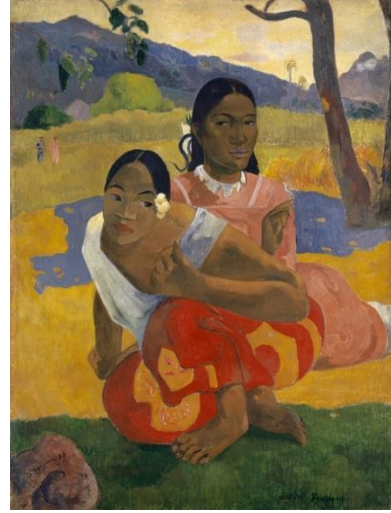


Resim 107 Ando Hiroshige, “Shower on the Ohashi Bridge / Yağmur Altında Ohashi Köprüsü”, 1857, Ağaç Baskı, 37x25cm, Guimet Müzesi, Paris.

Resim 108 Hokusai, “The Great Wave off Kanagawa / Kanagawa'nın Büyük Dalgası”, 1823-1829, Renkli Ağaç Baskı, 37x25cm, Giraudon / Art Resource, New York.

18 ve 19.yy'da doğunun batıdan özellikle de perspektif anlamında çok etkilendiği görülmektedir. 20.yy'a gelindiğinde ise kompozisyon anlamında ve figüratif anlamda, baskı resim örneklerinin hemen hemen hepsinde, batı etkisinin hakim olduğu görülmektedir.

Bu anlamda örnek gösterilebilecek sanatçılardan biri, sanatçı Kuroda Seiki'nin yanında batı resim tarzını öğrenmiş Goyo Hashiguchi'dir (1880-1921). Kendisinin baskılarında Gauguin'in kompozisyonlarından etkilendiği görülmektedir (Evans, 1997: 94).



Resim 109 Goyo Hashiguchi, “Two Woman After the Bath / Banyodan Sonra İki Kadın”, 1918, Ağaç Baskı, Harvard Art Museum, Cambridge.

Resim 110 Paul Gauguin, “Nafea Faa İpoipo / Ne Zaman Evleneceksin”, 1892, 91 x 73cm, T.Ü.Y.B., Kunstmuseum Basel, İsviçre.

Örneğin, Hashiguchi'nin “Banyodan Sonra İki Kadın” isimli baskısıyla (**Resim 109**), Gauguin'in “Ne Zaman Evleneceksin” isimli resmi (**Resim 110**) kıyaslanacak olursa; her iki resimde de kompozisyon kurgusunun birbirlerine benzediği söylenebilir. Şöyle ki; resimlerde, biri önde diğeri arkada olmak üzere, iki kadın figür bulunmaktadır; birbirine çok yakın duran bu figürlerin yere çömelmiş oturmakta olduğu ve öndeki figürün ise arkadaki figürü kısmen örttüğü görülmektedir. Bu figürlerin resmin tam merkezinde konumlandırılması da benzer özelliklerdendir. Ayrıca, her iki resimde de figürlerin yüzleri görülebilmekte; fakat, Hashiguchi'nin resminde arkadaki figürün yüzü ayna vasıtasıyla gösterilirken, Gauguin'in resminde her iki figürün de yüzünün doğrudan izleyiciye dönük şekilde yapılmış olduğu görülmektedir.

Batı etkisinde kalan çok Japon sanatçı vardır. Bu örneklerin haricinde önemli birkaç sanatçıya yer vermek gerekirse: Baskılarında batı perspektifini sıkça kullanmış olan, Hasui Kawase (1883-1957), (**Resim 111**); Gauguin'den, post-empresyonizmden ve dışavurumculardan etkilenmiş olan Kiyosho Saito (**Resim 113**) (1907-1997) örnek verilebilir. Ayrıca Saito'nun en sevdiği sanatçılardan birinin de, Edvard Munch (**Resim 112**) olduğu bilinmektedir (Evans, 1997: 94).



Resim 111 Hasui Kawase, “Nara Nigatsudo”, 1921, Ağaç Baskı, 36 x 24 cm.



Resim 112 Edvard Munch, “Birgitte”, 1930, 68 x 58.8 cm, Renkli Ağaç Baskı, Mutual Art, New York.



Resim 113 Kiyosho Saito, “Bar”, 1966, 52.7x 38.4 cm, Renkli Ağaç Baskı.

3.2.2. Avrupa Resim Sanatının Japon Resim Sanatına Etkileri

Japonya’da batı tarzı resme, ilk olarak, Edo döneminin sonunda Tokugawa hükümeti tarafından kurulan Bansho Shirabesho’daki Çizim Enstitüsünde rastlanmaktadır. Bu kurumda, Kawakami Togai’nin (1827-81) altında eğitim gören Takahashi Yuichi (1828-94) ise, Meiji Batı resminin gelişiminde öncü olmuş bir sanatçıdır. Takahashi’nın daha sonra Yokohama’da yaşayan ve İngiliz olan Charles Wirgman’den (1885-941) yağlı boya öğrendiği ve yaklaşık 1877’de resimlerinde canlı ve gerçekçi bir üslup geliştirmeye başladığı görülmektedir (Tazawa, 1981: 45).



Resim 114 Gustave Courbet, “The Charente at Part-Bertaud”, 1862, T.Ü.Y.B., 54 x 65 cm, Fitzwilliam Müzesi, Cambridge, UK.

Resim 115 Takahashi Yuichi, 1877, T.Ü.Y.B., 67 x 92.5 cm, Yokoyama Sanat Müzesi, Japonya.

Örneğin, Takahashi Yuichi'nın 1877'de doğayı nesnelci bir tavırla resmettiği peyzajının (**Resim115**), Gustave Courbet gibi 19.yy Avrupasının öncü realist ressamların resimlerini çağrıştırdığı söylenebilir (**Resim 114**).

1876'da kurulan Kébu Bijutsu Gakko'ya (Teknik Sanat Okulu), İtalyan Antonio Fontanesi (1818-82), profesör olarak batı resim tarzında eğitim vermesi için Japonya'ya davet edilmiştir. Bu olay, aynı zamanda, ilk defa, Japonya'da batı tarzında ciddi bir sanat eğitimi verilmeye başlandığının göstergesi olmuştur. Bunun üzerine Fontanesi, Japonya'ya gelir ve Asai Chu da (1856-1907) dahil olmak üzere birçok öğrenciye ders verir. Ancak kendisi Japonya'da sadece iki yıl çalıştıktan sonra kendi ülkesine geri döner ve Kébu Bijutsu Gakko da 1888 yılında kapatılır (Tazawa, 1981: 45).

Bu okulda öğrenciler batı tarzı empresyonist resmi fazlasıyla kavramış gibi görünmektedir. Örneğin, Asai Chu'nun “Harvest / Hasat” isimli resminin (**Resim 117**), açık havada, ışığın doğa üzerindeki anlık etkilerinin (izlenimlerinin) yansıtılmaya çalışıldığı, hızlı fırça vuruşlarıyla yapılmış bir resim olduğu görülmektedir ve resim bu tavrıyla Renoir gibi (**Resim 116**) 19.yy Avrupa'sındaki empresyonistleri hatırlatmaktadır.



Resim 116 Pierre-Auguste Renoir, “Forest Path / Orman Yolu”, 1875, T.Ü.Y.B.

Resim 117 Asai Chu, “Harvest / Hasat”, 1893, Panoya Yapıştırılmış Kağıt Üzerine Yağlı Boya, 28.5 x 36.7 cm, Koriyama Şehri Sanat Müzesi, Japonya.

Fontanesi'nin kendi ülkesine geri dönmesi ve okulun kapatılması durumu; Paris, Münih ve Roma gibi yurtdışındaki belli başlı şehirlerde okumaya giden sanatçıların sayısında belirgin bir artışın olmasına neden olmuştur. O dönem yurtdışına giden sanatçılardan biri de Kuroda Seiki'dir (1866-1924). Kendisinin Paris'e gittiği ve ressam Raphael Collin (1850-1916) eğitmenliğinde pleinairizm (plein air painting / dışarda yapılan resim) tarzında resimler yaptığı bilinmektedir (Tazawa, 1981: 45).

Örneğin, Kuroda'nın “A Nap / Şekerleme”, isimli resmindeki (**Resim 119**), fırça vuruşlarında görülen ekspresif tavır ve sarı tonlarının kullanımıyla, post-empresyonist sanatçı Van Gogh'un resimleriyle (**Resim 118**) benzerlik gösterdiği görülmektedir.

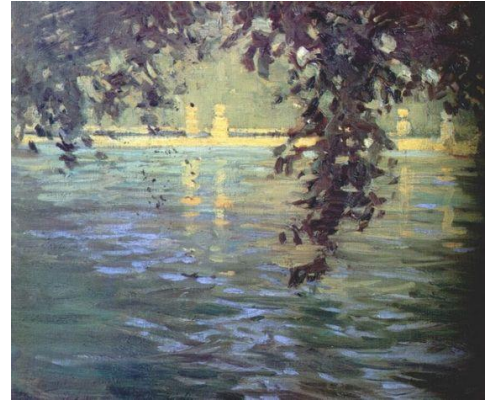


Resim 118 Van Gogh, “Ayçiçekli Natürmort”, 1887, T.Ü.Y.B., 60 x 100 cm, Kröller-Müller Müzesi, Hollanda.



Resim 119 Kuroda Seiki “A Nap / Şekerleme”, 1894.

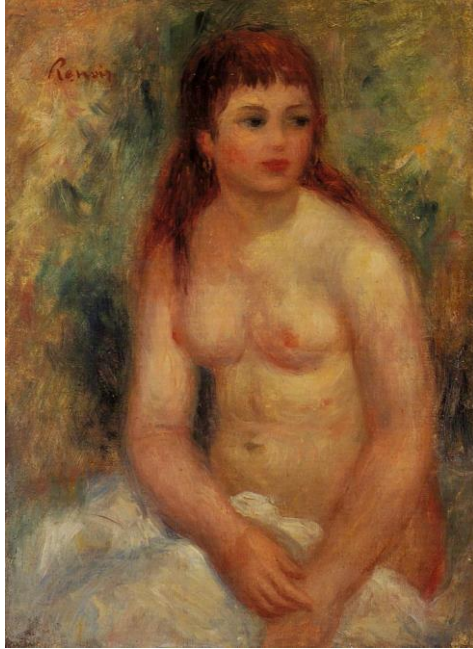
Kuroda Seiki 1896'da Japonya'ya döndüğünde ise Hakuba-kai (White Horse Society) adında bir dernek kurmuştur. Aynı yıl içerisinde bu dernek, Tokyo Güzel Sanatlar Okulu'nda (Tokyo Bijustu Gakko), batı tarzı resmin öğretilmesi talebinde bulunmuş, ardından bu talep kabul edilmiştir. Bunun sonucunda, modern Japon sanatında akademizmin belirmeye başladığı söylenebilir. Bu grubun en önemli ressamlarından bazıları ise Fujishima Takeji (1867-1943), Okada Saburosuke (1869-1939) ve Aoki Shigeru'dur (1882-1911) (Tazawa, 1981: 45).



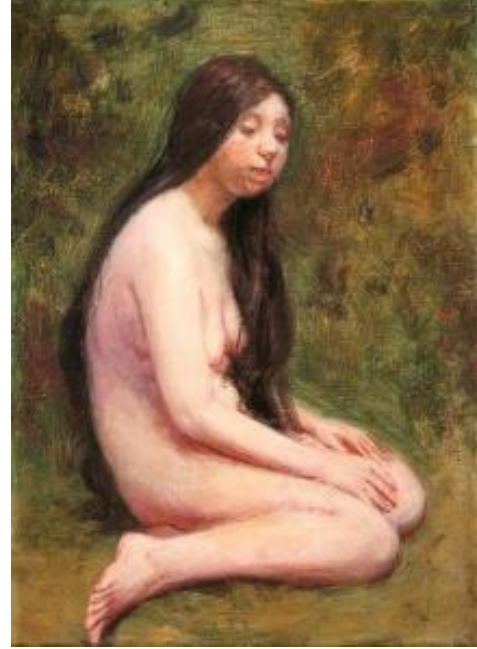
Resim 120 Claude Monet, “Water Lilies / Su Nilüferleri”, 1917, T.Ü.Y.B., Marmottan Monet Müzesi, Paris.

Resim 121 Fujishima Takeji, “Pond, Villa Deste”, 1908-09, T.Ü.Y.B.

Bu üç ressamın çalışmalarından birer örnekle batı resmiyle olan benzerliklerinden bahsetmek gerekirse: Fujishima Takeji'nin "Pond, Villa Deste" isimli çalışması (**Resim 121**), doğa üzerindeki, anlık ışık izlenimlerinin yakalanmaya çalışıldığı fırça vuruşlarındaki heyecanlı tavrın, empresyonist sanatçı, Monet'nin "Water Lilies / Su Nilüferleri" isimli resmindeki (**Resim 120**), tavırla benzerlik gösterdiği görülmektedir. Aslında burada karşılıklı bir etkileşimden de söz edilebilir. Çünkü, Monet'nin, yukardan sarkan ve sadece bir kısmının görüldüğü yakından resmedilmiş ağaç dallarıyla oluşturduğu kompozisyon, Japon resimlerinde sıkça rastlanan bir kompozisyon özelliğidir ve bu yönüyle Fujishima'nın resmiyle de benzerlik göstermektedir.



Resim 122 Pierre-Auguste Renoir, "Seated Young Woman, Nude / Oturan Genç Kadın, Nü", 1910, T.Ü.Y.B.



Resim 123 Okada Saburosuke, "Rafu / Nü", 1931, T.Ü.Y.B, 33 x 23.8 cm.

Okada Saburosuke'nin, "Rafu / Nü", çalışmasında ise (**Resim 123**), yere oturmuş bir nü figür görülmektedir. Resimde mekan belirsizdir ve sanki eskiz tadında henüz tamamlanmamış bir resim izlenimi yaratılmak istenmiştir. Resim bu şekliyle Renoir'in "Nü" resimlerini hatırlatmaktadır (**Resim 122**). Resimlerde görülen, fondaki yeşilli kahveli renklerle oluşturulmuş belirsiz bir mekan ve o mekanla kaynaştırılmış figürün doğal duruşu; ayrıca boyanın sürüş biçiminindeki etkilerinin, her iki resimde de çok benzer olduğu görülmektedir.

Sıradaki örnek ise Aoki Shigeru'dur. Kendisinin, Japon mit ve geleneğine olan tutkusunun, Art Nouveau, Realizm ve Sembolizm gibi 19.yy'da popüler olan çeşitli akımlarla, sentezlemiş bir sanatçı olduğu söylenebilir. Örneğin; "Paradise Under The Sea / Denizin Altında Cennet" isimli resmine bakıldığında (**Resim 124**), Pre-Raphaelite (Ön- Raffaoloculuk) akımının öncülerinden Edward Burne-Jones'un (1833-98) ya da Dante Gabriel Rossetti (1828-82) gibi sanatçıların resimlerinden etkilendiği söylenebilir (**Resim 125 ve 126**). Hatta Pre-Raphaelite Brotherhood (Ön Raffaелocu Kardeşler) nin kısaltması olan PRB simgesinin son harfini değiştirip kendi soyadı olan "Shigeru"nun baş harfini ekleyerek "PRS, Aoki" olarak imzalarında kullanmış olduğu bilinmektedir (Larking, web, 2011).



Resim 124 Aoki Shigeru "Paradise Under The Sea / Denizin Altında Cennet", 1907, Ishibashi Sanat Müzesi, Japonya.

Resim 125 Dante Gabriel Rossetti "Astarte Syriaca", 1877, T.Ü.Y.B., 185 x 109 cm, Manchester City Galleries.

Resim 126 Edward Burne-Jones "King Cophetua and the Beggar Maid", 1884, T.Ü.Y.B., 293.4 x 135.9 cm.

Shigeru'nun, "Paradise Under The Sea / Denizin Altında Cennet" isimli resimde ilk dikkat çeken özellik, Edward Burne-Jones ve Dante Gabriel Rossetti'nin resimlerindeki gibi, dikey uzun dikdörtgen simetrik bir kompozisyon kurgusunun olmasıdır. Diğer benzer özellikler ise, perspektifin olmadığı bir mekan kurgusu, kompozisyonda çok dar bir alana sıkıştırılmış, üç figürün simetrik yerleştirilme

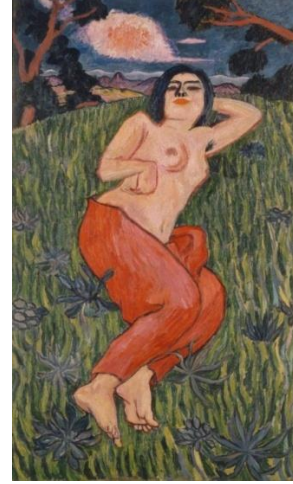
biçimi, küp gibi bir takım sembolik nesnelere yer verilmesi ve figürlerin orta çağ resimlerini anımsatan kıyafetlerle yapılmış olmasıdır. Sonuç olarak bütün bu özelliklerle, Shigeru'nun tarzının Ön-Raffaeloculara yaklaştığı söylenebilir.

20.yy'ın başlarında Fransız empresyonistlerinden ve post-empresyonistlerden etkilenen ressamın daha önce bahsi geçen, "Hakuba-kai" isimli cemiyetler gibi çeşitli cemiyetler kurduğu ve belediyenin sponsorluğunda çeşitli sergiler düzenledikleri görülür. Bunlardan biri 1912 yılında Fusain Cemiyetenin açtığı bir sergidir. Bu sergiye katılan sanatçıların çalışmalarında post-empresyonizm, fovizm, subjectivizmden ve Avrupa'daki diğer sanat akımlarının etkisi fazlasıyla görülmektedir. Sergiye katılan sanatçılardan Kishida Ryusei (1891-1929) ve Yorozu Tetsugoro (1885-1927) örnek verilebilecek isimlerdir (Tazawa, 1981: 46).

Kishida Ryusei'nin portre resminin (**Resim 127**), post-empresyonizme örnek oluşturduğu söylenebilir. Yorozu Tetsugoro'nun "Nude Beauty / Çıplak Güzellik" çalışması ise (**Resim 128**) Japon fovizminin öncü eseri olarak kabul edilmiştir (Walker, web, 2015).



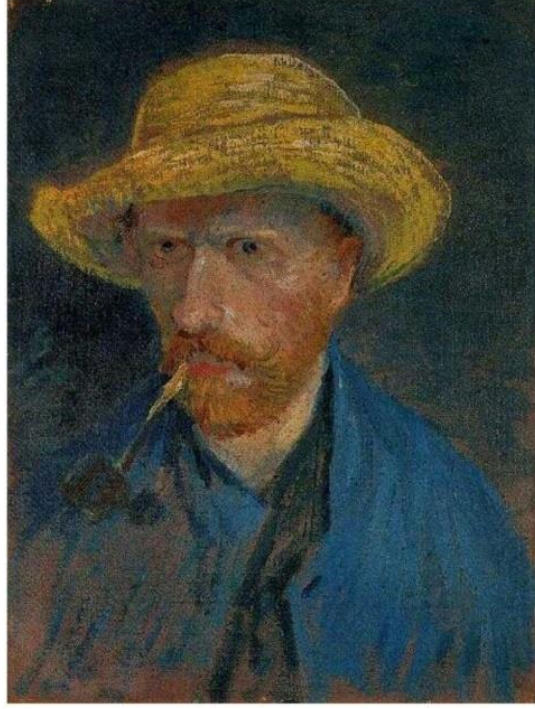
Resim 127 Kishida Ryusei, "Portrait of Sanada Hisakichi / Sanada Hisakichi'nin Portresi", 1913, T.Ü.Y.B.



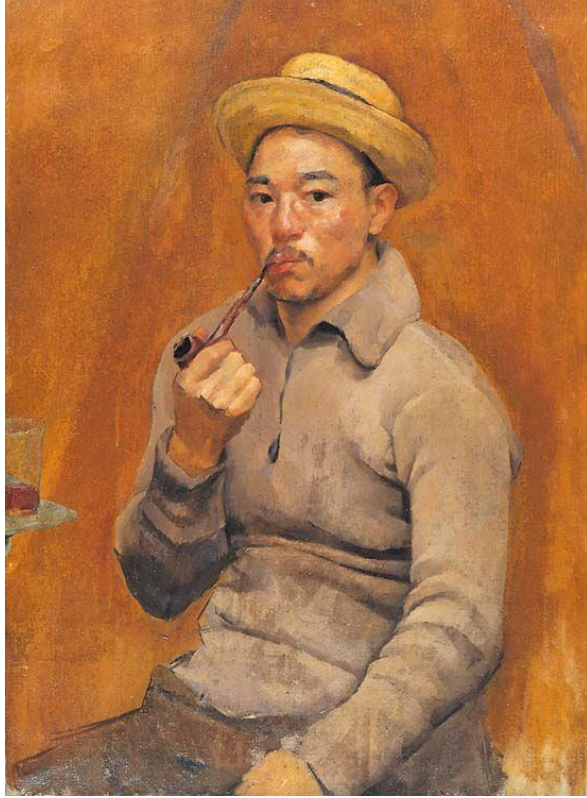
Resim 128 Yorozu Tetsugoro, "Nude Beauty / Çıplak Güzellik", 1912, T.Ü.Y.B., 162 x 97 cm, Ulusal Modern Sanatlar Müzesi, Tokyo.

Avrupa sanatından etkilenip, bireysel olarak sanatsal çalışmalarını yürütmüş sanatçılar da bulunmaktadır. Avrupa'ya çok seyahat etmiş olan Kanae Yamamoto (1882-1946) bunlardan biridir. Kendisinin baskıları ve yağlı boyaları (**Resim 130**)

yine Gauguin, Van Gogh (**Resim 129**), Cloude Monet ve Eugène Boudin gibi ressamın resimlerini hatırlatmaktadır (Evans, 1997: 94).



Resim 129 Van Gogh, “Self -Portrait with Straw Hat and Pipe / Hasır Şapka ve Pipo ile Otoportre”, 1887, 42 x 32 cm, T.Ü.Y.B., Van Gogh Müzesi, Amsterdam.



Resim 130 Yamamoto Kanae, “Self –Portrait / Otoportre”, 1915, Yağlı Boya.

4. 20.YY'DA YENİDEN YORUMLAMA

4.1. Pablo Picasso'nun Resim ve Baskılarında Yeniden Yorumlamalar

Resim sanatını, farklı üslupların ve akımların başarıyla birbirinin içinden doğduğu etkileşimler zinciri olarak düşündüğümüzde; en büyük ve özgün sanatçıların, hatta en şaşırtıcı yenilikçilerin bile geleneğe son derece duyarlı oldukları söylenebilir. Örneğin, Pablo Picasso, bunun en çarpıcı örneklerindedir. Kendisi, oldukça yaratıcı ve özgün fikirlerine karşın, kendini yenilemek için her zaman geçmiş kaynaklara bakan bir sanatçı olmuştur.

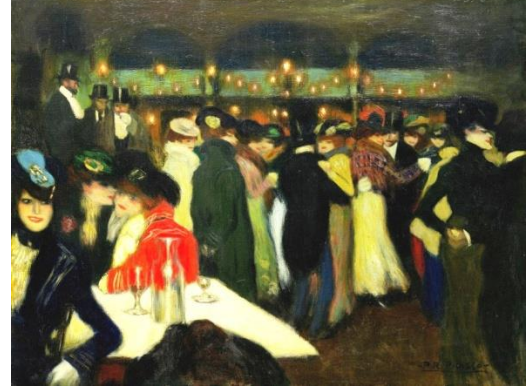
Resme erken yaşta başlayan Picasso, etütlerin, akademik eğitimden çok daha faydalı olduğuna inanmış ve üstatların resimlerini inceleyerek onların stilini ve tekniklerini öğrenmek için uygulamalarda bulunmuştur. Bunu 1897 yılında okulda eğitimine devam etmek yerine, Madrid'deki Prado Müzesi'nin müdavimleri arasına katılıp, El Greco ve Velazquez gibi ressamı incelemeye başlayarak yapmıştır. Bu çalışmaların, Picasso'nun ileriki dönemlerde gerçekleştireceği özgün eserlerine temel oluşturduğu ve farklı klasik yorumlar olarak karşımıza çıktığı görülmektedir (Erkaya, 2008: 11).



Resim 131 Pablo Picasso, “Les Femmes d'Alger (O. J.) / Avignon’lu Genç Kızlar”, 1925, T.Ü.Y.B., 243.9 x 233.7 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York City.

Picasso'nun yaptığı bu farklı klasik yorumlar, kendisinin, birçoğunu kübist dönemde, usta sanatçıların resimleri üzerinden oluşturduğu ya da onlara ithafen yaptığı bir dizi yağlıboya, baskı ve çizimlerden oluşmaktadır. Burada ilginç olan durum, bu dönemin

aynı zamanda Picasso'nun biçimsel anlamda geleneksel resme sırtını döndüğü, Afrika sanatından ve masklarından yararlanarak yerli sanatın soyut nitelikleriyle tanıştığı bir döneme rastlıyor olmasıdır (**Resim 131**). Picasso'nun Kübist döneminden önceki çalışmalarının bazılarında ise empresyonist sanatçıların tarzına öykündüğü görülmektedir.

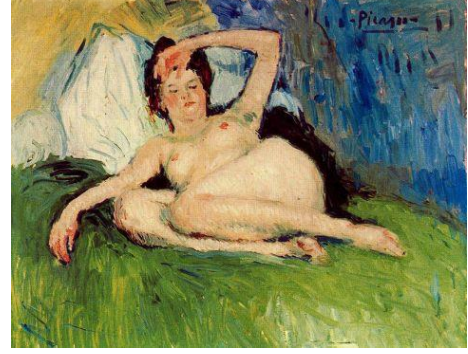


Resim 132 Pierre-Auguste Renoir, “Dans at the Moulin De La Galette”, 1876, T.Ü.Y.B., 131 x 175 cm, d’Orsay Müzesi, Paris.

Resim 133 Picasso, “ Le Moulin De La Galette”, 1900, T.Ü.Y.B., 90 x 115 cm, Solomon R. Guggenheim, New York.

Örneğin, Picasso'nun, empresyonist ressamalara olan ilgisi ve itaatkar tavrı onlara öykünerek yaptığı “Le Moulin De La Galette” (**Resim 133**) ve “Uzanan Kadın” (**Resim 135**) isimli resimlerinde görülmektedir. Bu resimlerde; Picasso, “Le Moulin De La Galette” (**Resim 133**) isimli çalışmasında, Renoir'ın “Dans at the Moulin De La Galette” isimli (**Resim 132**) çalışmasındaki kompozisyona çok benzer bir kompozisyon oluşturmuş ve tıpkı Renoir gibi figürlerin anlık hareketlerini yakalamaya çalışmış gibidir.

Aynı şekilde, Picasso'nun “Uzanan Kadın” (**Resim 135**) isimli resminde ise, Van Gogh'un “Nude Woman Reclining / Uzanan Çıplak Kadın” resminde (**Resim 134**) olduğu gibi empresyonist ressamaların resimlerindeki fırça vuruşlarına çok benzer etkiler yakalayarak bu dönemin tavrına öykünmüştür denebilir. Picasso'nun her iki resminin de bu anlamda, ilk bölümlerde açıklanan “Pastiş”in ilk tanımıyla bağdaştığı söylenebilir (Bkz. s. 21-22).



Resim 134 Vincent Van Gogh, “Nude Woman Reclining / Uzanan Çıplak Kadın”, 1887, T.Ü.Y.B., 24 x 41 cm.

Resim 135 Picasso, “Uzanan Kadın”, 1901, T.Ü.Y.B., 75 x 90.2 cm, Georges Pompidou Kültür Merkezi, Paris.

Bu konuyla ilgili, Berger, (1965 / 1999) “*Picasso'nun Başarı ve Başarısızlığı*” kitabında; Picasso'nun, 1918 yılında müzelerdeki Avrupa sanatını karikatürize etmeye başladığını, başlangıçta çok hafif bir biçimde Ingres'i yorumladığını (**Resim 137**) ve daha sonra açık bir biçimde Yunan heykellerine ve Poussin'de gördüğü şekliyle klasik ideali karikatürize ettiğini belirtir (**Resim 139**). Ve yine Berger, bu çalışmaların hiç de şakaya alınmayacak ölçüde ustaca taklit edildiğini, aynı zamanda da, hiç kuşkusuz alay ögesi gibi de görülebileceğini ve bu durumun da iki amaca hizmet edebileceğini söyler:

Birincisi, ustaların yapmış olduklarını Picasso'nun da yapabileceğini kanıtıyor olmaları, İkinci olarak da bu yapıtların, kültürel geleneklere resmi olarak verilen değer ve onun payesinin abartılı olabileceğini öne sürüyor olmalarıdır. Yani, Picasso'nun, madem halktan biri kralın yaptığını yapabiliyor, o zaman soyluluğun anlamı nedir mantığıyla hareket etmiş olabileceğini düşünen Berger, bu yapıtların söz konusu resamlara duyulan saygısızlıktan değil, kültürel hiyerarşi fikrine duyulan nefretten kaynaklanmış olabileceğini de vurgular.



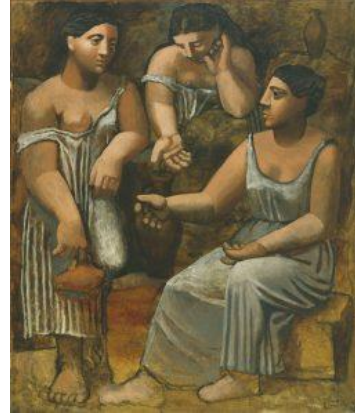
Resim 136 Ingres, 1828, Çizim.



Resim 137 Picasso, “Madam Wildenstein”, 1918, Çizim.



Resim 138 Nicolas Poussin, “Eliezer and Rebecca / Eliezer ve Rebecca (detay)”, 1648, T.Ü.Y.B., 118 x 197 cm, Louvre Müzesi, Paris.



Resim 139 Picasso, “Trois Femmes à La Fontaine / Çeşme Başında Üç Kadın”, 1921, T.Ü.Y.B., 203,9 x 174 cm, Moma Müzesi, New York.

Picasso'nun özellikle geç döneminde yeniden yorumladığı çalışmalarında, klasik eserlerden yola çıkarak yeni bir yapıt ortaya koyma arayışı söz konusudur. Örneğin, Lucas Cranach, Delacroix, Poussin, Manet, Velazquez' den yaptığı çalışmalar, bunlardan sadece birkaçıdır (**Resim 139, 141, 142, 144, 145, 159, 161, 163, 165**). Picasso, figürleri büyük oranda deformasyona uğratmış, parçalamış, biçim ve içeriği değiştirmiştir ve kimi çalışmalarında renk tonlarını siyah beyaz gri tonlara indirgemıştır. Bunu yaparken de, “*analitik kübizm olarak bilinen yaklaşıma uygun olarak bir gönderge resim yapısını söküp yeniden kurarak bireşimsel (sentetik) bir kübizme geçer; alıntıladığı resimleri kendi iyesi yaparken öteki yapıtlar arka plana düşer, onları yeniden resmetme biçimi baskın çıkar* (Aktulum, 2016: 140).”

Picasso'nun bu tarzda oluşturduğu resimlerin başında, 1957 yılında yaptığı Velazquez'in "Las Meninas" isimli resminin (**Resim 140**) yorumlamaları örnek olarak verilebilir (**Resim 141 ve 142**). Picasso bu resimle ilgili, şu anda Barselona'daki Picasso müzesinde sergilenmekte olan 58 ayrı versiyondan oluşan bir koleksiyon yapmıştır (Martin, Web, 2015). Ve kendisi bu resimleri yaparken, düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

"...Velázquez'i unutarak onu kendi yolumdan yapmaya çalışacağım. Bir karakterin konumu değiştiğinden dolayı bu deneme beni kesinlikle ışığı bozmaya veya değiştirmeye iterdi. Böylece, yavaş yavaş, geleneksel bir ressam için Meninas iğrenç bir şey olurdu, ancak benim Meninaslarım olurdu ("Las Meninas", Web, 2017)."



Resim 140 Velazquez, "Las Meninas / Nedimeler", 1656, T.Ü.Y.B., 318 x 276 cm, Prado Müzesi, Madrid.



Resim 141 Picasso, "Las Meninas / Nedimeler", 1957, T.Ü.Y.B., 129 x 161 cm, Picasso Müzesi, Barselona.

Resim 142 Picasso, "Nedimeler", 1957, T.Ü.Y.B., 194 x 260 cm, Picasso Müzesi, Barselona.

Bir başka örnek, Picasso'nun Manet'in döneminde sansasyonel bir etki yaratan ünlü "Kırda Öğle Yemeği" isimli resmi (**Resim 143**) üzerinden yaptığı yorumlamalardır. Picasso, 3 yıl boyunca bu resim üzerinden, 27 yağlıboya, 18 karton model heykel, 3 linolyum, 6 gravür, ve 150'den fazla çizim yapmıştır. Picasso'nun bu tema üzerine ilk resmi Manet'in oldukça basit bir kopyasıdır (**Resim 144**), tabii ki üslup çok farklı olsa bile, en azından figürlerin sayısı ve yerleşimi açısından bir dereceye kadar Manet'in resmiyle benzerlik gösterir. Daha sonra ayrıntıları yeniden düzenlediği, elemanları değiştirmeye başladığı ve hatta bazen tüm kompozisyonu yeniden biçimlendirdiği bir dizi çalışma üretmiştir (Woodford, 1983: 76-77).



Resim 143 Edouard Manet, "Luncheon on the Grass / Kırda Öğle Yemeği", 1863, T.Ü.Y.B., 81.9 x 104.5 cm, Orsay Müzesi, Paris.

Resim 144 Picasso, "Luncheon on the Grass, After Manet / Kırda Öğle Yemeği, Manet'den Sonra", 1960, T.Ü.Y.B., 114 x 146 cm, Courtesy Nahmad Koleksiyonu, İsviçre.



Resim 145 Picasso, "Luncheon on the Grass, After Manet / Kırda Öğle Yemeği, Manet'den Sonra)", 1962, Linol Baskı., 53.2 x 64.2 cm, Modern Sanat Müzesi, New York.



Resim 146 J.François Millet, “First Steps / İlk Adımlar”, 1858, Pastel, 35 x 43.2 cm.

Resim 147 Vincent Van Gogh, “First Steps / İlk Adımlar, Millet'den Sonra”, 1890, T.Ü.Y.B., 92.1 x 72.4 cm Metropolitan Sanat Müzesi, New York.



Resim 148 Leon Bonnat, 1833-1922, T.Ü.Y.B., 56.5 x 96.5 cm.

Resim 149 Picasso, “First Steps / İlk Adımlar”, 1943, T.Ü.Y.B., 130 x 97 cm, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, New Haven.

Picasso'nun “İlk Adımlar” isimli bir başka çalışması ise (**Resim 149**), daha önce de birçok ressamın ele aldığı konular arasındadır. Millet, Van Gogh ve Bonnat gibi sanatçıların da daha önce aynı konuyu işlediği görülmektedir (**Resim 146, 147, 148**).

Bu resimlerde, bir annenin çocuğunu saran koruyucu bir kozaya nasıl dönüştürüldüğü ve dikkatini tamamen kendi durumuna vermiş olmasına rağmen, annenin yardımcı ellerine ihtiyaç duyan bir çocuğun ifadesi görülmektedir. Picasso'nun resminde de aynı durum söz konusudur. Hatta, sadece gri tonlarda yapılmış ve gerçekliğin bozulmuş olmasına rağmen, bu durumun, duyguların, dış görünüşün altına nüfuz etmesi için adeta sanatçıya imkân sağlamış gibi görülmektedir (Woodford, 1983: 35).

Sanat eleştirmeni, Artun'un (2014), "Picasso'nun Fantezileri" konulu makalesinde de belirttiği gibi, Picasso'nun yaşamı boyunca ürettiği işlerinin toplamı 22.000 parçayı bulmuştur. Çoğunluğu desenler ve baskılardır. Ölümünden dört yıl önce giriştiği ve gene "sanatçı ile modeli" teması çevresinde Raffaello, Rembrandt, Degas, El Greco gibi rakiplerini hicvettiği baskı dizisi bile başlı başına 347 eserden oluşmaktadır (**Resim 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156 ve 157**). Örneğin, elinde paletiyle Raffaello ile modeli Fornarina'nın sevişmelerine ait baskılarının kimilerinde dikizci olarak Rembrandt veya Michelangelo görülmektedir (**Resim 152**). Ayrıca baskı teknikleriyle de çalışmış Picasso, her tekniği sonuna kadar denemiş, onları bozmuş, farklı teknikleri birbirleriyle karıştırmıştır. Üst üste baskılar yapmış, kimilerini çizmiş, kimilerini boyamıştır. Ayrıca, baskı teknikleriyle çoğaltılan edebi eserlere de illüstrasyonlar yapmıştır.

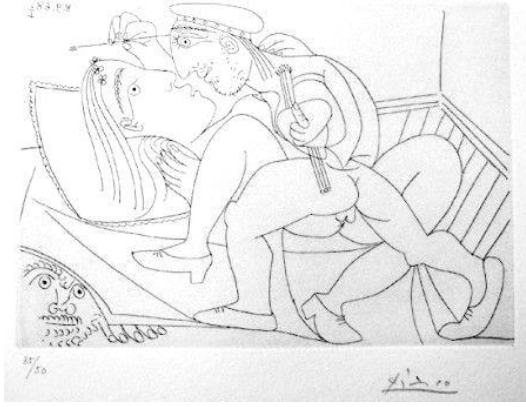
Picasso teknik konusundaki düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

"Teknik? Herhangi bir tekniğim yok. Ya da, şöyle diyebilirim: Bir tekniğim var; ama bir çalışmaya başlarken içinde bulunduğum ruhsal duruma uygun olarak, o da sürekli değişir durur. Düşüncemi ifade etmek istediğim an, ona başvururum. Birçok ifade yöntemi keşfettiğimi söyleyebilirim. Ve hala, keşfedilecek daha bir sürü şey olduğuna inanıyorum. Del Pomar'dan anekdot (akt., Ashton, 1972 / 2001: 116)."



Resim 150 Picasso, "Ressam ve Modeli" , 1964, Litografi, 32 x 23.5cm.

Resim 151 Picasso, "Peintre Chauvre Devant Son Chavale / Şövalede Kel Ressam", Balzac'ın Chef-douvre İnconnu / Balzac'ın Bilinmeyen Başyapıtı, Adlı Kitabı İçin Yapılmış, 1927, Gravür, 19.4 x 27.8 cm.



Resim 152 Picasso, “Raphael ve Fornarina - Michelangelo Yatağın Altında Gizlidir”, 1968, Gravür, N. 35 / 50.



Resim 153 Picasso, “Degas Imaginant / Degas'yı Hayal Etmek”, 1971, Gravür, N. 47 / 50.



Resim 154 Picasso, “Autour d'El Greco et de Rembrandt: Portraits / El Greco ve Rembrandt Çevresi Portreler”, 1968, Aquatint ve Kuru Kazıma, N.29 / 50.



Resim 155 Picasso, “Autour d'El Greco: Portraits, et Bonhomme / El Greco Çevresi - Portreler ve Adam”, 1968, Aquatint ve Kuru Kazıma, N. 32 / 50.



Resim 156 Picasso, “Ménines Et Gentilshommes Dans Le Sierra / Meninas ve Sierra'lı Beyler” Aquatint, N. 47 / 50.



Resim 157 Picasso, “En Pensant à Goya: Femmes En Prison / Goya'yı Düşünmek - Cezaevinde Kadınlar”, 1968, Aquatint, N. 29 / 50.

Gravürlerden ilk grup, sanatçının Delacroix'nın ve Cranach'ın eserlerine atfen yaptığı baskılardan oluşmaktadır (**Resim 159 ve 161**). Artun'a göre; Picasso'nun Tiziano, Raffaello, Rembrandt, Ingres, Grünewald, Velasquez, El Greco, Pouissin Degas, Matisse, Manet, Goya gibi ustaları resimlerine katması, esinlenme ile açıklanamaz. Resimlerine ve baskılarına onların hayatını, modelleriyle ilişkilerini, aşklarını kattığı kadar, kendinden de çok şey katmıştır (Artun, web, 2014).



Resim 158 Delacroix, “Woman in Algiers / Cezayirli Kadınlar”, 1834, T.Ü.Y.B., 180 x 229 cm, Louvre Müzesi, Paris.

Resim 159 Picasso, “Femmes d’Alger, d’Après Delacroix / Cezayirli Kadınlar, Delacroix’dan Sonra”, 1955, Bakır Üzerine Oyma Gravür.



Resim 160 Yaşlı Lucas Cranach, “Venus and Cupid”, 1525, Kayın Ağacı Üzerine Yağlıboya, 39 x 26 cm.

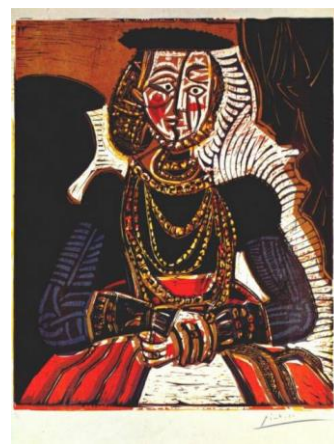
Resim 161 Picasso, “Venus and Cupid, After Cranach”, 1949-50, Aquatint, Gravür ve Kuru Kazıma, Kağıt Boyutu: 99 x 59.7 cm, Baskı Boyutu: 78.8 x 43.2 cm.



Resim 162 Yaşlı Lucas Cranach, “David and Bethsabée”, 1526, Kayın Ağacı Üzerine Yağlıboya, 25.7 x 38.8 cm, Staatliche Müzesi, Berlin.

Resim 163 Picasso, “David et Bathsheba, After Cranach”, 1949, Litografi, 65.3 x 48.1 cm, Moma Müzesi, New York.

Picasso, 1947’de Yaşlı Lucas Cranach’ın “David ve Bathsheba” isimli resmi (**Resim 162**) üzerinden, litografi baskı çalışmaları yapmaya başlamıştır (**Resim 163**). İki yıl boyunca bu konunun on üç adet versiyonunu yapmıştır. Fakat bu baskı serisinin bazıları, litografi baskısından daha çok oyarak yapılmış, yüksek baskı gibi görülmektedir. Bunun nedeni; Picasso’nun, taş kalıbına önceden mürekkebi vermiş ve daha sonra kazıma yöntemiyle çizimini oluşturmuş olmasıdır. Baskı aşamasında ise, çizim yaptığı yüzeye tekrar baskı mürekkebi vermiş ve çizgili alanların boya almaması neticesinde de bu alanların beyaz kalmasını sağlamıştır (Stoll, 2010: 164).



Resim 164 Genç Lucas Cranach, “Portrait of a Young Lady / Genç Kadının Portresi”, 1564, Panel Üzerine Yağlıboya, 83 x 64 cm, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana.

Resim 165 Picasso, “Bust of a Woman, After Cranach / Kadın Portresi, Cranach’tan Sonra”, 1958, Linolyum Baskı, 64.5 x 53.2 cm, Victoria Ulusal Galeri, Avustralya.

Picasso, 1958’de ise Genç Lucas Cranach’ın “Portrait of a Young Lady” isimli resmi (**Resim 164**) üzerinden, her bir renk için ayrı bir kalıp olmak üzere, beş linol kalıp hazırlayarak bastığı “Bust of a Woman / Kadın Portresi (Cranach’tan sonra)” isimli baskıyı yapmıştır (**Resim 165**). Fakat, Picasso, baskı için bütün kalıpları sıraya koyarken ortaya çıkan kusurlara sinirlendiği ve baskının yoğun iş sürecinde sabırsızlandığı söylenmektedir. Daha sonra, Manet’in “Kırda Öğle Yemeği” resminin baskı serisinde (**Resim 145**), baskı yardımcısı Hidalgo Arnéra’nın da önerisiyle yeni bir tekniğin ustası olduğu bilinmektedir. Bu teknik ise, tek bir linol kalıbının, her baskıdan sonra tekrar oyularak yapıldığı eksiltme yöntemidir (Stoll, 2010: 160-61).



Resim 166 Rembrandt Harmensz Van Rijn, “Crist Presented to the People (Ecce Homo)”, 1655, Gravür, 35.8 x 45.4 cm, Louvre Müzesi, Paris.



Resim 167 Picasso, “Ecce Homo, Rembrandt’tan Sonra” 1970, Gravür ve Aquatint, 49.5 x 41 cm.

Picasso, son yıllarında metal kazımayı içeren kazıma tekniklerine dönüş yapmıştır. Picasso’nun Rembrandt’ın en saygın gravürlerinden olan “Crist Presented to the People (Ecce Homo)” isimli gravürü (**Resim 166**) üzerine dayandırdığı “Ecce Homo” çalışması bunlardan biridir (**Resim 167**). Picasso, Rembrandt’ın baskısındaki sahneyi kendi yaşamında ve sanatında popüler olan insanlarla dolu bir tiyatro sahnesi olarak tekrar yorumlamaktadır. Ve baskıdaki deseni, hem narin hem de sert çizgiler kullanarak kazıyan sanatçı, böylelikle sanki, anıların birden canlanmasıyla oluşan rüya benzeri bir duygu yaratmaya çalışmıştır (Stoll, 2010:168).



Resim 168 Picasso, “The Dance of the Fauns / Pan’ın Dansı”, 1957, Litografi, 48.5 x 64 cm.



Resim 169 Siyah Figürlü Skyphos Biçimli Kap, M.Ö.500’ler, Antik Yunan.

Yaptığı bu türden çalışmalar için “*Raphael büyük bir ustadır. Velazquez büyük bir ustadır. El Greco da büyük bir ustadır; ama plastik güzelliğin sırrı çok daha uzaklardadır: Periklas çağındaki Yunanlılarda*” *Del Pomar’dan anekdot* (akt., Ashton, 1972 / 2001:182) diyen Picasso; modern estetik arayışlarında, antik Akdeniz sanatına bakmıştır. Louvre’daki Kiklad heykelleri ve siyah figür tekniği ile boyanmış Yunan vazolarını içeren antik eserler üzerinde çalışmıştır. Ve Roma kalıntılarına hala rastlanan Fransa’nın Akdeniz kıyılarına, M.Ö. 5. yüzyılda Yunan ticaret merkezleri olarak kurulan Antibes ve Ménerbes şehirlerini sıkça ziyaret etmiştir. Picasso o zamanki notlarında duygularını: “Antibes’e her girdiğimde... Eski çağ beni tekrar ele geçirir.” şeklinde ifade etmiştir. Neticede Picasso’nun klasik dünya ile kendi dönemi arasında verimli bir ilişki olduğundan kariyeri boyunca eserlerinde Pan (Fauns), satir ve kentaur gibi mitolojik karakterler yer almış ve bu karakterlerin sergilediği eğlence ve coşku Picasso'nun kişisel ikonografisinde dokunaklı simgeler haline gelmiştir (“Picasso and Ancient Greek Vases”, web, 2017).

Picasso’nun “Pan’ın Dansı” isimli baskısı (**Resim 168**) Baküs çılgınlığını anlatan en tipik Helenik sahnesini canlandırmaktadır. Picasso’nun bu çalışması, formu ele alış biçimiyle bize “klasik” bir görüntü sunmamakla birlikte; tiplerin sakallı, çirkin yüzlere ve aşırı kilolu vücutlara sahip oluşları klasik göstergebilimlerin bazılarını da kullandığını göstermektedir; bu sefahat düşkünü faunlar, dans edip, içki içip, müzik yapmaktadırlar. Bununla birlikte, Picasso’nun faunlar, mitolojinin klasik, yarım-adam yarı keçi görünümünden farklı olarak tamamen antropomorfik (insan biçiminde) kaldığı görülmektedir. Picasso'nun birçok kompozisyonuyla benzer sahneleri gösteren, yunan vazo resimleri vardır, bunlardan biri American School of

Classical Studies'in Atina Agora (meydan)'daki kazılarının bir parçası olarak 1932'de bulunan M.Ö. 500 yıllarına ait bir Siyah Figür Skyphos parçasıdır (**Resim 169**). Sakallı, şiş göbek satirler Picasso'nun çalışmalarında daha çok sefahat düşkününü bir biçimde ifade edilmişlerdir. Ayrıca figürlerin hareketleri ve duruşları, standart Yunan vazo resimlerindeki figürlere göre daha çeşitli olduğu görülmektedir (“The Dance Of The Fauns, Picasso, And Classical Satyrs”, web, 2017).



Resim 170 Rembrandt, “Jupiter ve Antiope”, 1659, Gravür, Kuru Kazıma, 14 x 20.6 cm, British Müzesi, Londra.

Resim 171 Picasso, “Faune Dévoilant une Dormeuse Jupiter et Antiope, D'après Rembrandt) / Uyuyan bir Kadını İfşa Eden Satir, Rembrandt'tan Sonra”, 1945, Gravür ve Aquatint, 31.6 x 41.7 cm, Sanatçı Hakları Topluluğu Mülkiyeti, New York.

Picasso'nun bir diğer satirli kompozisyonu Rembrandt'ın “Jupiter ve Antiope” isimli gravüründen (**Resim 170**) yola çıkarak yaptığı “Uyuyan Bir Kadını İfşa Eden Satir” isimli gravürüdür (**Resim 171**). Bu çalışma aynı zamanda antik Yunan vazolarında veya çömlerinde de rastlanan satir karakterleriyle ve sahnenin kurgulanış biçimiyle de benzerlik gösterdiği görülmektedir (**Resim 172 ve 173**).

Daha önce de bir çok ressamın ele aldığı bu temada, mitolojik bir hikayenin en kritik sahnesi yer almaktadır. Efsaneye göre, “*Antiope çok güzel olduğu için Zeus (Roma mitolojisinde Jüpiter olarak adlandırılır) ona aşık olup bir satyr biçiminde yaşar. Amphion ile Zethos'a gebe kalan Antiope babasının öfkesinden korkup evden kaçır... Amphion ile Zethos'ı yolda doğurur. Amcalarının buyruğu üzerine dağa bırakılan ikizler çobanlarca yetiştirilirler (Erhat, 2011: 42).*”

Picasso'nun “Faune Dévoilant une Dormeuse / Uyuyan Bir Kadını İfşa Eden Satir” isimli bu baskısı için pek çok yorumcu, Picasso'nun yaşamının ve o dönemdeki

koşullarının eseri üzerindeki etkisine dikkat çekmektedir. Şöyle ki; bu baskı Picasso'ya on yıldır ilham veren sevgilisi Marie-Thérèse Walther ile beraberliğindeki tükenmişlik ve tutkunun yerini alan sevgiyle ilişkilendirilir. Ve onlara göre, uyuyan Antiope'nin üstünü rahatsız etmeden usulca açan Satir karakteri Picasso'yu – Antiope karakteri ise Marie-Thérèse'yı temsil etmektedir. Ayrıca bu baskı Picasso'nun Jan-les-Pins'de kaldığı zamanlara nostaljik bir dönüş olarak da yorumlanabilmektedir (Bottinelli, web, 2004).



Resim 172 Kırmızı Figürlü Çömlek, M.Ö. 6.yy, Antik Yunan.



Resim 173 Siyah Figürlü Skyhos Biçimli İçme Kap, M.Ö.Geç 6.yy, Antik Yunan.

Sonuç olarak, Picasso'nun eski dönem sanatlarına olan merakı ve sanat tarihiyle olan hesaplaşmalarının, sanatsal çalışmalarına büyük oranda yön vermiş ve resimlerinin başka bir boyuta geçmesinde etkili olmuş olduğu söylenebilir. Ayrıca, bir bölümünü geleneksel resimler üzerinden uyguladığı, geleneksel formlara olan yadsıyıcı tavrıyla, biçimsel ve içeriksel olarak sanata yenilikler getirdiği; hem kendi dönemindeki sanatçıları hem de kendinden sonraki birçok sanatçıyı da etkisi altına aldığı söylenebilir. Bunu yaparken de Picasso, usta sanatçıların “*mahremiyetine dalmış, onlarla ahbaplık etmiş, dalga geçmiştir... onları kendi sanatına tercüme etmiştir. Bize sanatının kaynaklarını, yarıştığı ustaları, ustalıkları göstermeye çalışmıştır (Artun, 2014: 2).*” denebilir.

4.2. Pop Art'ta Yeniden Yorumlama

“Pop Art” terimi ilk kez 1958’de, İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway tarafından Architectural Design dergisinde yazılan, “Sanatlar ve Kitle İletişimi” başlıklı makalede popüler kültür ürünlerini tanımlamak için kullanılmıştır. Alloway, 1962 yılından itibaren ise, terimin kapsamını genişleterek güzel sanatlar alanında popüler kültür öğelerini kullanan sanatçıları da bu şemsiye altında değerlendirmeye başlamıştır. Böylece, Pop Art’ın, ABD’de de İngiltere ile hemen hemen aynı yıllarda ortaya çıktığı söylenebilir. Çünkü; ABD’de popüler kültür verileriyle ilgilenen ve dönemin egemen sanatsal üslubu olan, soyut dışavurumculuktan uzaklaşma eğiliminde olan bazı genç sanatçılar Pop Art’a ilgi duymuşlardır (Antmen, 2012). Bu ilgi beraberinde Pop Art’ın yükselişe geçmesini sağlamıştır.

Pop Art’ın en bilinen özelliklerinden biri, fotoğraf, reklam ya da değişik sanat yapıtlarının mekanik yollardan seri üretiminin yapılıyor olmasıdır. Yani, Pop Art’ta fotoserigrafi kullanımıyla bir görüntü, bir resme kolaylıkla iliştilmekte, oluşturulan görüntü ise seri olarak çoğaltılabilmektedir. Böylece bu kullanımın, alıntıyı yeniden üretim ile buluşturduğu ve klasik yapıtların, yeni koşullarda, yeni teknik olanaklarla seri olarak yeniden üretimini mümkün kıldığı söylenebilir (Aktulum, 2016: 197). Bu nedenle, Pop Art içerisinde, yeniden yorumlama ve ona ilişkin kavramlara (parodi, pastiş, kendine mal etme, alıntılama vb.) sıkça karşılaşıldığı görülmektedir.

“Teknik olanaklarla yeniden üretim” olgusunu özellikle fotoğrafla ilişkilendiren W. Benjamin, (1935 / 1995: 47- 48), “Pasajlar” kitabındaki “Teknik Olarak Yeniden - Üretilirlik Çağında Sanat Yapıtı” başlıklı deneme yazısında, bu ilişkiyi şu şekilde ifade etmiştir:

“Fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtuldu; bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi. Gözün algılaması, elin çizmesinden çok daha az zaman aldığından, resim aracılığıyla yeniden-üretim süreci, konuşmayla atbaşı gidebilecek hıza erişti... Yüzyılımızın başında teknik yoldan yeniden üretim, geçmişin bütün sanat yapıtlarını kapsamına aldıktan ve bu yapıtların etkilerini en köklü değişimlere uğratmaya başladıktan başka, kendine sanat yöntemleri arasında bağımsız bir yer sağlayabilecek düzeye de ulaşmıştı.”

Benjamin, ifadelerinde, sanata dahil edilen fotoğrafın resimsel yeniden üretimindeki payına ve önemine vurgu yapmaktadır. Görüntüleri fotoğraf olarak çoğaltarak çalışmalarında kullanan, Amerikan Pop Art sanatçısı Andy Warhol'un işleri, Benjamin'in bahsettiği "teknik olarak yeniden üretime" örnek sayılabilecek eserlerdendir.



Resim 174 Leonardo da Vinci, "Mona Lisa", 1503-06, T.Ü.Y.B., 77 x 53 cm, Louvre Müzesi, Paris.

Resim 175 Andy Warhol, "Thirty Are Better Than One / Otuzu Birinden Daha İyidir", 1963, Serigrafi.

Warhol'un "Thirty Are Better Than One / Otuzu Birinden Daha İyidir", isimli çalışması (**Resim 175**), Leonardo'nun, "Mona Lisa" isimli resminin (**Resim 174**), serigrafi yöntemiyle, CMYK (cyan (mavi), magenta (kırmızı), yellow (sarı), key (siyah)) renkleriyle basılarak yapıldığı çoklu kopyalarıdır.

Warhol'un kopyalama ve seri üretim üzerine yaptığı eserleri hakkında, sanat eleştirmeni, yazar Rıfat Şahiner, (2008: 27) "Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu" adlı kitabında; Warhol'un bu çalışmalarla bize, içerisinde yaşamaktan göremediğimiz kültürel şeyleri ve onların rollerini ezberletmiş olduğunu; geçmişin görünüşünü de bu yolla yeniden inşa ettiğini söyler. Böylece de kültürümüz içinde yer alan ve onları pazarlayan patronların, ürünlerin ve imajların altında hayalleri, formal değerleri, dini doktrinleri de satışa çıkardıklarını unutmamızı engellediğini ve bunları satın alırken bu ideolojik ürünlerin altındaki mantığı ne kadar az sorguladığımızı bize bir kez daha hatırlattığını iddia eder. Bundan dolayı Warhol'un, aslında bizim gördüğümüz imajları değil onları görme biçimimizi değiştirdiğini ifade eder.

Çalışmalarında farklı dönem ve eserlere gönderme yapan, Amerikalı bir başka Pop Art sanatçısı Roy Lichtenstein'in parodi içerikli eserleri bulunmaktadır. Sanatçının, Pop Art'taki parodi yaklaşımlarına ilişkin bazı ifadeleri ise şu şekildedir:

“Pop sanatının içeriğinin gerçek niteliği, ticari sanat üsluplarının özellikle biçimsiz, tuhaf ve elverişli yönlerine göndermede bulunması ve dikkat çekmesindedir. Roy Lichtenstein'nin konferans konuşmasından (akt., Antmen, 2012: 169).”

“...görünüşte parodi olarak yaptığım şeyler aslında hayran olduklarımdır. (Woodford, 1983: 75)”

Lichtenstein'in bu ifadelerinde de anlaşılacağı üzere, kendisinin, usta sanatçıların eserlerine olan tutumunda hem hicvi hem de saygıyı aynı anda barındırdığı söylenebilir.

Örneğin, sanatçının, 1965-66 yıllarında ekspresyonist nitelikte yaptığı büyük boyutlu birkaç dizi-resim, soyut ekspresyonizmin alaya alınması olarak nitelendirilebilir (Lynton, 2009: 293). Bunlardan biri, kendisinin, 1965'te yaptığı “Big Painting” isimli resmidir (**Resim 177**).



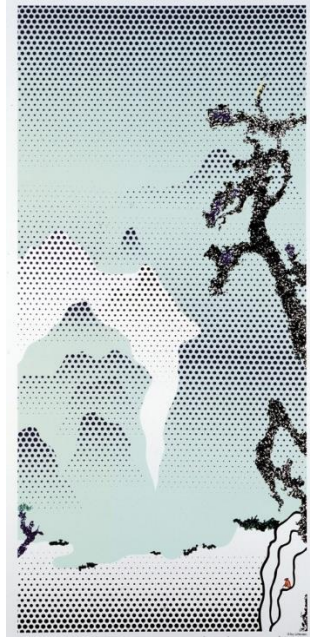
Resim 176 Franz Kline, 1910-1962.



Resim 177 Roy Lichtenstein, “Big Painting”, 1965, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Magna, 235 x 330 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Almanya.

Roy Lichtenstein'in “Big Painting” isimli resminde, sadece birkaç özgür ve ekspresif fırça vuruşunun resmini yapmış gibi görülmektedir. Hatta, resmin sağ tarafında, sanki kullanılan fırçaya fazla boya alınmasıyla, boyanın tuvale dokunmadan önce damlamış gibi görünen boya lekelerinin görüntüsü bulunmaktadır. Resim bu

ifadesiyle bizleri, boyayı tuval üzerinde damlatarak, atarak veya sıçratarak kullanan soyut dışavurumcu “Action Painting” sanatçalarına; yani Jackson Pollock ve Franz Kline’a (**Resim 176**) götürmektedir (Woodford, 1983: 74).”



Resim 178 Roy Lichtenstein, “Landscape with Philosopher / Filozof ile Peyzaj”, 1996.

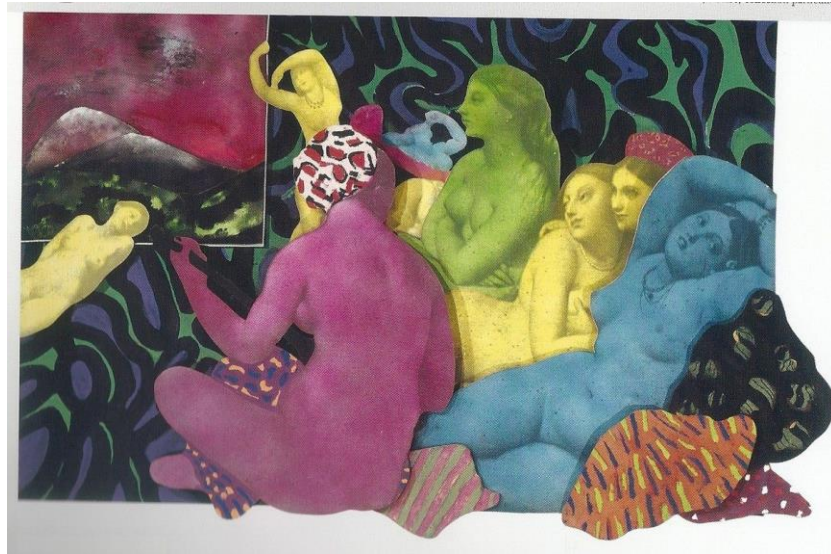
Roy Lichtenstein, çalışmalarında, parodik bir yaklaşımla, mekanik bir röprodüksiyon yöntemine başvururken gazetelerde sıklıkla rastlanan “puantile” (noktalı) örgüyü taklit ettiği görülmektedir. Böyle bir yöntemle anılan sanatçılar akademik resmin bilinen ölçütlerine karşı çıkarak bütünlük ve sanat yapıtının özgün benzerliği gibi ölçütleri hiçe saymış olurlar. Böylece yeni bir estetik tutumla mekanik yoldan üretilen görüntüyü en yalına indirgemiş, renk sayısını alabildiğine süsüzleştirerek mekanikleştirmiş olur (Aktulum, 2016: 198). Bu yöntemle yaptığı işlerden biri de “Landscape with Philosopher / Filozof ile Peyzaj” isimli çalışmasıdır (**Resim 178**).

Bu çalışma Lichtenstein’in, 1994 yılında, New York, Metropolitan Müzesi’nde sergilenen Edgar Degas’ın monokrom baskılarından ilham alarak ve New York, Washington ve Boston’da Doğu Asya sergilerini de gezip, kataloglarını inceleyerek ürettiği ve Çin manzara resim stilini yeniden yorumladığı bir dizi çalışmadan biridir (Gagosian Gallery, Web, 2011).



Resim 179 Jean Auguste Dominique Ingres, “Türk Hamamı”, 1862, T.Ü.Y.B., 110 x 110 cm, Louvre Müzesi, Paris.

Fransız Pop Art sanatçısı Martial Raysse ise, Pop Art’a özgü kitle iletişim araçlarını, Fransız sanatının saygın eserlerinin parodisini yapmada kullanmıştır (Lynton, 2009: 296). Kendisinin, “Japonya’da Martialcolor’la Yapılmış” isimli resmi (**Resim 180**), romantik dönemde klasizmin büyük ustası olan Ingres’ın “Türk Hamamı” isimli (**Resim 179**) bir tablosunun yeniden yorumlanmış parodisidir. “Parodi” kavramının açıklandığı bölümde (Bkz. s. 19-20), resimlerinden birinin yine örnek olarak kullanıldığı Martial’ın bu çalışması da (**Resim 180**), diğer örnekte olduğu gibi (**Resim 20**), göz alıcı renklerle boyanmış Ingres’ın resmindeki figürlerle, dekoratif öğelerin iç içe geçtiği kolaj niteliğinde bir resim olduğu görülmektedir.



Resim 180 Martial Raysse, “Japonya’da Martialcolor’la Yapılmış”, 1965, Tuval Üzerine Akrilik ve Kola, Özel Koleksiyon.

4.3. Postmodernist Resimde Neoklasik Yaklaşımlar

1980 ve 90'lı yıllarda postmodern sanat, güncel sanat olarak daha önce var olan formlardan, eserlerden ve kullanımlardan yola çıkarak çalışmaya başlamıştır ve gitgide daha çok sanatçı varolan eserlere göndermelerde bulunup, onlarla ilişkiye girerek çalışmalar gerçekleştirdiği görülmektedir (Akay, 2013: 22). 1960'larda zaten Pop Art'la başlayan kendine mal etme (temellük etme), pastiş, parodi, alıntılama gibi pratiklere Postmodern resimde artık daha çok başvurulmaya başlandığı görülmektedir.

Çünkü; *“Post-modernizmin gelişile birlikte Klasisizmin ve Modernizm'in çeşitli biçim, değer ve anlamları melez bir karışıma dönüştüğü (İskender, 1991a: 22)”* söylenebilir.

Bununla birlikte, postmodernist tutumun en belirgin eğilimlerinden birini, klasisizmin oluşturduğu söylenebilir. Özellikle sanatta insan figürünün kullanımı, mimaride ise sütunun figüratif kullanılış biçimleri geçmişten devralınan uygulamalar olmuştur. Ancak günümüzün klasisizmi geçmiş çağlarda gündeme gelen (örneğin rönesans klasisizmi ya da neoklasizm gibi) ön biçimlerinden daha farklı bir boyut içerdiği ve bu biçimiyle klasisizmin, geleneksel kanonik klasisizmden daha eklektik, melez ve serbest bir üslup üzerine de temellendirilebileceği söylenebilir (İskender, 1991a: 20).



Resim 181 Guido Cagnacci, “Venus Sleeping in a Forest with a Putto Holding Arrows, a Satyr Looking on”, 1601-1663, T.Ü.Y.B.



Resim 182 Edward Schmidt, “Nocturne / Gece Manzarası”, 1993, T.Ü.Y.B., 105.4 x 162.6 cm.

Postmodernist dönemdeki neoklasizm yaklaşımlarındaki resim örneklerine bakılacak olursa, ilk olarak, İtalyan ressam Edward Schmidt'in 1993'te yaptığı "Nocturne / Gece Manzarası" isimli resmi incelenebilir (**Resim 182**).

Edward Schmidt'in "Nocturne / Gece Manzarası" isimli resminin, İtalyan baroğuna bağlılığını gösteren bir çalışma olduğu görülmektedir. Çünkü, resmin, içeriksel olduğu kadar üslup açısından da barok dönemi hatırlattığı söylenebilir.

Schmidt'in esinlendiği olası kaynak 1600'lerde yaşamış olan Guido Cagnacci'dir. Cagnacci, Satir'in Venus'e bakarken ki sahneyi resimlediği resminde de görüldüğü üzere (**Resim 181**) 20.yy sanat tarihçilerinin fantezisini yakaladığı ve özellikle çıplak kadın resimlerinin, zamanının duyarlılığı anlamında onu anakronistik/çağdışı gösteren bir oluş ve yakınlık etkisine sahip kıldığı söylenebilir. Schmidt'in de bu çekimi açık bir şekilde hissetmiş olabileceği ortadadır. Fakat Schmidt'in kompozisyonunda figürler genelleştirilmiştir, yani özel bir karakteri simgelememektedirler. Bu yaklaşımın ise yabancılaşmış modern duyarlılığın bir ürünü olduğu söylenebilir. Ayrıca bu yabancılaşma türünün birçok örneği için de, çağdaş figüratif sanatın karakteristik bir özelliği olduğunu düşünmek mümkün görülmektedir (Lucie-Smith, 1999: 234).



Resim 183 Michelangelo Merisi da Caravaggio, "Entombment of Christ", 1602, T.Ü.Y.B., 300 x 203 cm, Vatikan Müzesi, Roma.



Resim 184 Tibor Csernus, "Untitled / İsimsiz", 1984, T.Ü.Y.B., 61 x 46 cm.

Eski ustaları tekrar keşfetme teşebbüsünde bulunan en ilginç örneklerden biri Fransız ressam Tibor Csernus'tur. Csernus'un model aldığı usta ise tarzının resimlerinde tipik olarak hissedildiği Caravaggio'dur. Örneğin, Csernus'un 1984'te yaptığı "Untitled / İsimli", resmi incelenecek olursa (**Resim 184**), Caravaggio'nun "Entombment of Christ" isimli resmiyle (**Resim 183**), çok büyük bir benzerlik gösterdiği söylenebilir. Özellikle üçgen bir kompozisyon düzeniyle, figürlerin hareketleri ve figürlerin kas yapılarını da ortaya çıkartan dramatik ışık ve gölge sanatıyla, bütün bir sahnenin duygu yüklü olağanüstü bir tarz içerisinde bürünmesiyle Csernus'un resmi, Caravaggio'nun resmiyle çok yakın benzerlik taşımaktadır.

Fakat önemli farklılıklar da vardır, en dikkat çekici fark; Csernus'un birçok çalışmasında belirgin bir öykünün olmayışıdır. Ve birçok resminin özel bir isminin olmamasıdır. Figürler sadece hareket eder ve bir takım jestler vardır, yani duygu ve amaç belirsizdir, genellikle de yüzler karanlıkta bırakılmıştır. Csernus, adeta, kendisinin Caravaggio'nun genel olarak itaat ettiği kuralları çiğnemesine izin vermiş gibi görülmektedir. Üç figürlü isimli resminde hemen hemen bütün portreler karanlıklar içerisinde bırakılmış ve ifadeleri bu nedenle tam olarak belirgin değildir. Böylece Csernus için, Caravaggio'nun karakteristik üslubunu soyutlayıp içeriğinden ayırdığı ve bütünün parçanın yerini aldığı söylenebilir. Ayrıca bu yaklaşımın, yani bütünün parçanın yerini aldığı ve resmin daha bütün olarak görüldüğü, geç modernist duyarlılığın tipik bir örneği olduğu söylenebilir (Lucie-Smith, 1999: 237).



Resim 185 Balthus, "Cats and Girls / Kediler ve Kızlar", 1984, T.Ü.Y.B., Metropolitan Müzesi, New York.

Resim 186 Richard Piccolo, "Allegory of Patience / Sabrın Alegorisi", 1989, T.Ü.Y.B., 129.5 x 162.6 cm.

Postmodernist dönemdeki neoklasisizm yaklaşımlara bir diğer örnek 1943 doğumlu İtalyan ressam Richard Piccolo'dur. Kendisinin “Allegory of Patience / Sabrın Alegorisi” isimli resmindeki (**Resim 186**) hikaye daha önce de rönesans resimlerinde rastlanan bir temadır (**Resim 187**).

Bileklerinden kayaya zincirlenmiş bir kadın figür ve bir semaverin olduğu bu resimde; kadın, semaverden damlayan suyun, zincirin bağlı olduğu kayayı aşındırmasıyla özgürlüğüne kavuşacaktır (Lucie-Smith, 1999: 237). Yani, bu resimlerin, zaman kavramıyla ilişkilendirilen sabrın, aklın ve bilgeliğin sembolü olan bir hikaye olduğu söylenebilir.

Piccolo'nun resmindeki kadın figürün, klasik dönem resimlerinde sergilenen idealize edilmiş duruşlardan farklı bir şekilde resmedildiği görülmektedir. Figürün bu duruşu, Fransız çağdaş sanatçı Balthus'un genç kızlarını hatırlatmaktadır (**Resim 185**) (Lucie-Smith, 1999: 237). Sanatçı, belki de bunu bilinçli olarak yapmıştır ve bu göndermesiyle de ironik bir yaklaşım sergilemek istemiştir.



Resim 187 Giorgio Vasari, “Allegory of Patience / Sabrın Alegorisi”, 1511-1574, T.Ü.Y.B.

Neoklasik tarza bir başka örnek ise, Amerikalı sanatçı David Ligare'dir. Kendisinin, resimlerinde duruluk, mantık ve düzen'in ön plana çıktığı, 17.yy'ın baskın barok tarzına alternatif eserler vermiş Fransız klasisist ressam Poussin'i model aldığı söylenebilir.



Resim 188 Nicolas Poussin, “Landscape with a Calm / Dinlendirici Bir Manzara”, 1650-51, T.Ü.Y.B., 97 x 131 cm, J. Paul Getty Müzesi, Los Angeles.



Resim 189 David Ligare, “Landscape for Baucis and Philemon / Dinlendirici Bir Manzara”, 1984, T.Ü.Y.B., 81.2 x 121.9 cm, Wadsworth Atheneum Sanat Müzesi, Hartford, ABD.

Ligare'nin Kaliforniya'dan bir manzarayı yaptığı peyzaj resmiyle (**Resim 188**) (Lucie-Smith, 1996: 348). Poussin'nin peyzaj resmini (**Resim 189**) kıyaslamak gerekirse her iki resimde de duru ve dinlendirici bir atmosferden oluşan bir manzaradan söz edilebilir. İki resimde de tarihi bir yapı, resmin yan tarafında konumlandırılmış ağaçlar, bir göl ve tepelerden oluşan ve güneş ışığının resim sol tarafından geldiği bir manzara görüntüsü vardır. Fakat fotogerçekçi bir tavırla yapılmış olan Ligare'nin peyzajı onun kendi çağına yaklaştıran özelliklerden olduğu görülmektedir.

4.3.1. Pittura Colta Akımı

1980’lerde İtalya’da filizlenen “Pittura Colta” akımı, ironik biçimde, eski ustaların üslup özelliklerinin belli yanlarını taklit eden sanatçıların oluşturduğu bir akımdır. Aynı zamanda bu tavır postmodernizmin de karakteristik özelliklerindedir. Akımın ismi ilk olarak, 1983 yılında “La Pittura Colta” başlıklı bir kitap yayınlayan, İtalyan eleştirmen Italo Mussa, tarafından kullanılmıştır. Akımın en iyi bilinen sanatçıları, başta Carlo Maria Mariani ve Alberto Abate olmak üzere, Bruno d’Arcevia, Antonella Cappuccio ve Vittorio Scialoja’dır. Bu sanatçılar eski ustaların eserlerindeki mitolojik sahneleri tekrar yorumlarlar ya da genellikle bu sahneleri gösterişli, parlak ve abartılı bir şekilde yapılmış, sahte mitolojik sahneler olarak tekrar düzenlerler. (Chilvers, Graves-Smith, 2009). Bu sanatçıların amacı, *“belli bir kültürel dönemi ve bu döneme özgü değerleri yeniden gündeme getirmektir (İskender, 1991a: 20)”*.

İlk olarak Carlo Maria Mariani’nin çalışmalarından örnek verilecek olursa;



Resim 190 Andrea Appiani, “Allegory of the Peace of Bratislava / Bratislava Barışının Alegorisi”,1808, T.Ü.Y.B.



Resim 191 Carlo Maria Mariani, “The Grand Creative Process / Büyük Yaratıcı Süreç”,1997, T.Ü.Y.B.



Resim 192 Jacques Louis David, “Cupid and Psyche”,1817, T.Ü.Y.B., 242 x 184 cm, Cleveland Sanat Müzesi, ABD.

Carlo Maria Mariani'nin, “Büyük Yaratıcı Süreç” isimli resmi (**Resim 191**), Mariani'nin neo klasikçilik tarzında yaptığı resimlerden birisidir. Teknik açıdan 19.yy Neoklasik sanatçılardan olan Jacques-Louis David'i ve yine aynı dönemin, mitolojik resimleriyle bilinen sanatçısı Andrea Appliani'yi çağrıştıran bir resimdir (Yılmaz, 2005: 359). Mariani'nin resminin bu resmini David'in “Cupid and Psyche” isimli resmiyle (**Resim 192**) ve Andrea Appliani'nin “Bratislava Barışının Alegorisi” isimli resimle (**Resim 190**) olan benzerlileri kıyaslanacak olursa; öncelikle David'in ve Appliani'nin resimleriyle ortak olarak, Mariani'nin resminde de, kompozisyonda görülen çizgiselliğin, yalın ve düzgün sürülmüş boyama anlayışının, açık seçik ifade biçiminin, tek bir yönden gelen dramatik ışık süzmesinin, idealize edilmiş figürlerin ve kıvrımları belirgin, lokal olarak kırmızı, gri ve beyazla boyanmış drapelere (kumaşlar) olmasıdır.

Fakat, diğer iki resimden farklı olarak, Mariani'nin resminde, sanki cilalanmış gibi duran renklerdeki aşırı canlılık ve parlaklığın, resme yapay bir görüntü sunduğu söylenebilir. Ayrıca, figürlerdeki biçimsel bozukluk ve kafaya yerleştirilmiş büstler resme ironik bir hava katmaktadır. Bu özelliklerle sanatçının kendi çağına yaklaştığı söylenebilir.

Mehmet Yılmaz, (2005: 359) “*Modernizm'den Postmodernizme Sanat*” kitabında bu resmi şu şekilde anlatmıştır:

“...figürlerin duruşları özellikle de başlarındaki büstler, bu resmin çağdaş bir yorum olduğunu söylemektedir. İki çıplak figür, oldukça erotik bir şekilde birbirine sarılmış; ama her ikisinin de kadın (ya da kadını) olması, ilişkinin

normal olmadığını imliyor. Ayrıca, bacaklarıyla birbirine ne kadar sarılırlarsa sarılınsınlar, başlarındaki büstler yüzünden birbirlerini asla öpemeyecekleri aşikardır. Ama aslında bu büstler başka bir ilişkiye dikkat çekmektedirler. Zaman ve mekan bakımından birbirlerinden apayrı zamanlarda yaratılmış biçemlerin ilişkisidir bu. Sizin de fark ettiğiniz gibi, sırtı bize dönük figürün kafasındaki büst Picasso'dan; diğerinkiyse Antik sanattan alınmış imgelerdir. Mariani kendi yaratmadığı bir biçimde, yine kendi yaratmadığı imgeleri bir araya getirmiştir; bu da onun sanatına eklettik (seçmeci), dolayısıyla postmodern denmesine yol açan şeydir.”

Mehmet Yılmaz'ın da sözünü ettiği gibi, Mariani, aynı zamanda eklettik bir yaklaşımla, hem Picasso'nun “Kadın Büstü”nden (**Resim 193**) hem de antik dönemdeki “Büyük İskender” büstlerine (**Resim 194**) çok benzeyen bir büstten alıntı yapmıştır.



Resim 193 Picasso, “Kadın Büstü”, 1931-32.



Resim 194 “Makedonya Kralı Büyük İskender'in Büstü”, M.Ö. 356-323.

Mariani'nin eserlerinde ortaya çıkan bir diğer konu ise kendine mal etme (temellük) meselesidir, çünkü resimlerinin, çoğu zaman, diğer sanatçıların kopyaları ya da kısmi kopyaları şeklinde olduğu görülmektedir. Aslında modernizmin bütün tarihi boyunca belli aralıklarda ortaya çıkan temellük kavramının, figüratif ve kavramsal olanı rahatça aynı anda var edebilen bir sanat türü yaratmak isteyen Pittura Colta akımının sanatçıları tarafından, 1970'lerin ortalarından itibaren tekrar tekrar yaşatıldığı söylenebilir (Lucie-Smith, 1999: 242).



Resim 195 Gustave Moreau, "Hesiod and The Muse", 1891, Yağlı Boya, d'Orsay Müzesi, Fransa.



Resim 196 Alberto Abate, "Salome", 1992, T.Ü.Y.B., 180 x100 cm.

Pittura Colta akımının diğer önemli sanatçısı Alberto Abate'dir. Onun eserlerinin, daha çok incille ilgili ya da mitolojik figürlere odaklanmış Fransız Sembolizm sanatçı, Gustave Moreau'dan izler taşıdığı söylenebilir (**Resim 195**) (Lucie-Smith, 1999: 242).

Abate'nin "Salome" isimli resminde (**Resim 196**), incilde geçen bir hikayeye göndermede bulunmaktadır. Ayrıca bu resimde süslemeci bir tavrın ve sembolik öğelerin dikkati çektiği, bu anlamda Moreau'un "Hesiod and The Muse", isimli resmiyle bir benzerlik gösterdiği düşünülebilir.



Resim 197 Maria Anna Angelica Kauffmann, "Bacchus and Ariadne with Cupid", 1741-1807, T.Ü.Y.B.



Resim 198 Victoria Scialoja, "The Bunch of Grapes / Üzüm Salkımı", 1992, T.Ü.Y.B., 150 x 100 cm.

İtalyan sanatçı, Vittoria Scialoja ise yine neoklasik dönemin özelliklerini kendine has üslubuyla yorumlayan başka bir sanatçıdır. Kendisinin “The Bunch of Grapes / Üzüm Salkımı” isimli resminde (**Resim 198**), mitolojik bir figür olan şarap tanrısı, Baküs’ün konu edildiği görülmektedir. Resminde gerek kompozisyon kurgusu, gerekse figürlerin kıyafetleri ve hareketleriyle neoklasik döneme gönderme yaptığı anlaşılmaktadır. Örneğin İsviçreli neoklasik sanatçı, Angelica Kauffmann’ın Baküs’ün konu edildiği “Bacchus and Ariadne with Cupid” isimli resmiyle (**Resim 197**) kıyaslanacak olursa; her iki resimde de resmin sol tarafında uzaktan görülen bir manzara ve ön tarafta yalın ve düzgün sürülmüş bir boyama anlayışıyla betimlenmiş figürler yer almaktadır. Yine, açık bir ifade biçimi ve çizgisellik ön plandadır. Ayrıca figürlerdeki idealize edilmiş duruşlar ve kıyafetlerle de çok benzerdir.

Fakat Mariani’nin resminde de görülen (**Resim 191**), resme yapay bir cilalanmışlık havası katan parlak renklerin kullanımının, figürlerin portrelerindeki karakteristik özelliklerin ve kadın figürünün izleyiciyle kurduğu göz temasının getirdiği çağdaş bakış açısının, bu resmi 20.yy yüzyıla ait kıldığı söylenebilir.



Resim 199 Jean-Auguste-Dominique Ingres, “Angelica Saved by Ruggiero / Reggiero Tarafından Kurtarılan Angelico”, 1780-1867, T.Ü.Y.B., 47.6 x 39.4 cm, National Galeri, Londra.



Resim 200 Antonella Cappuccio, “Ilaria and Guidarello Finally Meet / Ilaria ve Guidarello Nihayet Buluşuyor”, 1993, T.Ü.Y.B., 200 x 150 cm.

Antonella Cappuccio ise klasisist eğilimleri olan bir başka sanatçıdır, kendisinin, “Ilaria and Guidarello Finally Meet’ / Ilaria ve Guidarello Nihayet Buluşuyor” isimli

resminde (**Resim 200**) zırhlı erkek figürüyle çıplak kadın figürünün yan yana resmedildiği birçok klasik resme gönderme gibi düşünülebilir. Bu kombinasyon erotik olması açısından Barok sanatçıların özellikle sevdikleri bir yaklaşım olmuştur. Ancak neoklasikçilerin arasında sadece Ingres, Angelica'yı kurtaran Ruggiero resimleri içinde, bu kombinasyondan faydalanmış görülmektedir (**Resim 199**). Cappuccio da aynı kombinasyondan faydalanmıştır. Fakat onun kompozisyon daha çağdaştır. Bu resmi çağdaş kılan en belirgin detay ise, on sekizinci yüzyılın sonu ve on dokuzuncu yüzyılın başında neoklasikçiler tarafından tercih edilen erkek tipleriyle hiçbir bağlantısı olmayan Guidarello'nun portresidir, bu portrenin tanınır bir biçimde yirminci yüzyıl çehresi olduğu söylenebilir (Lucie-Smith, 1999: 244).

5. YENİDEN YORUMLAMA VE ETKİLEŞİMSSEL SANAT ÇERÇEVESİNDE ÜRETİLEN SANATSAL ÇALIŞMALAR

Dört grup başlık altında toplayabileceğim çalışmalarımın ilki, klasik eserlerin yeniden yorumlandığı, altı adet tuval üzerine yağlı boya çalışmasıdır; ikinci grup, ikon resimlerine göndermede bulunulan ve geçmiş fotoğraflardan yola çıkılarak üretilen dört adet kolajlar serisidir; üçüncü grup, etkileşimsel sanat denilen, seyircinin de üretime dahil edilerek gerçekleştirildiği, iki adet yerleştirme (enstalasyon) çalışmasıdır; dördüncü grup ise, yine fotoğraftan yola çıkarak, klasik eserlere dönüştürülen iki adet video çalışmasıdır.

İlk grup çalışmalardan bahsedilecek olursa; bunlardan ilki; Osman Hamdi Bey'in "Kaplumbağa Terbiyecisi" isimli resminden (**Resim 202**) hareketle yapılmış, "Horoz Terbiyecisi" (**Resim 201**) isimli resimdir.

Bu çalışmada, sırtındaki ve elindeki müzik aletleriyle, yerde bulunan kaplumbağaları eğitmeye çalışan ve pencereden dışarı doğru bakmakta olan Osman Hamdi Bey olduğu düşünülen figürün yerine; belinde keşanı ve sırtında odun yüklü sepetiyle Karadeniz kadını imgesi getirilmiştir. Güncel yaşamdan koparılıp getirilmiş bu yöresel kıyafetli genç kadın figür, kaplumbağa yerine horozları terbiye etmektedir. Parodi olarak üretilen bu çalışma, aynı zamanda Karadeniz kadınının, doğayla ve kırsal yaşamla olan zorlu mücadelesini ve bir çöplükte iki horoz ötmez sözünü bozacak şekilde doğada uyumu, düzeni ve bütünlüğü yakalamış ya da yakalamaya çalışan kırsal kesimlerde yaşayan bütün kadınların temsili bir karesidir.



Resim 201 “Horoz Terbiyecisi”, 2014, T.Ü.Y.B., 195 x 102 cm.



Resim 202 Osman Hamdi Bey, “Kaplumbağa Terbiyecisi”, 1906, T.Ü.Y.B., 221.5 x 120 cm, Pera Müzesi, İstanbul.

İkinci çalışma, Gustave Klimt'in, "I. Adele Bloch-Bauer'in Portresi" isimli resminin (**Resim 204**) parodisidir. Bu resimde, ellerini kavuşturmuş zarif, acıya meyilli ama entelektüel, asil ve modern bir Yahudi kadının bakışlarıyla karşılaşmaktayız. "Hasırlı Kadın" isimli kendi çalışmamda ise (**Resim 203**); resmin orjinalinin bir kesiti alınmış, görülen kıyafet detaylarındaki geometrik biçimler ve Mısır esinli gözler yerine, Trabzon'a özgü olan keşan ve hamsi motifleri koyulmuştur. Ayrıca, yine Trabzon'a özgü olan hasır takılarla beraber resmedilen bu portre çok yakın bir dostumun portresini içermektedir. Bu portre benim için, hayata karşı mücadelesi ve duruşuyla, Klimt'in resmindeki portreyle benzer hissayatı canlandırmaktadır.



Resim 203 "Hasırlı Kadın", 2014, T.Ü.Y.B., 65 x 50 cm.



Resim 204 Gustave Klimt, "I. Adele Bloch-Bauer'in Portresi", 1907, Tuval Üzerine Altın ve Gümüş Yağlı Boya, 140 x 140 cm, Neue Galerie, New York.

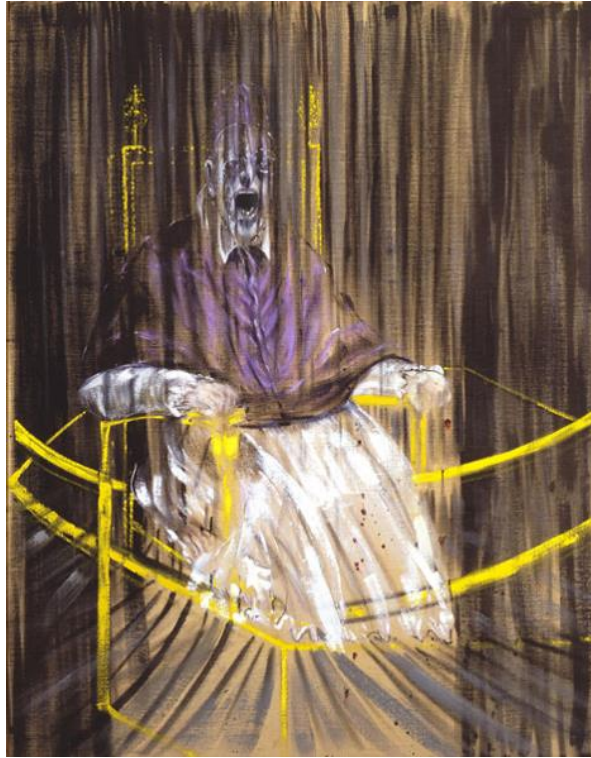
Üçüncü resim, “Kilise Korosunda Papa” isminin verildiği (**Resim 205**), Bacon’ın “Günahsız Papa’nın Portresi, Velazquez’den Sonra” isimli resminin (**Resim 207**) bir parodisidir. Bacon’ın resmi, aynı zamanda Bacon’ın, Velazquez’in “Günahsız Papa” isimli resminden (**Resim 206**) yapmış olduğu bir parodisidir. Kendi resminde, Bacon’ın ekspresif fırça vuruşları ve Papa figürü olduğu gibi taklit edilmiştir; fakat, arka mekana kilisenin içinde koro yapan bir grup rahip eklenmiştir. Böylece, Papanın iç sesine kilisideki rahipler de solistlik yapmakta ve uyum içinde bir görüntü sunmaktadırlar.



Resim 205 “Kilise Korosunda Papa”, 2015, T.Ü.Y.B., 153 x 118 cm.



Resim 206 Diego Velazquez, “Günahsız Papa”, 1650, 140 x 120 cm, Doria Pamphili Galeri, Roma.



Resim 207 Francis Bacon, “Günahsız Papa’nın Portresi, Velazquez’den Sonra”, 1953, T.Ü.Y.B.,118 x 153 cm, Des Moines Sanat Merkezi, ABD.

Dördüncü resim, Jan Van Eyck'ın “Arnolfini'nin Evlenmesi” tablosundan (**Resim 209**) referansla yapılmış olan ve “Aydın'nın Evlenmesi” isminin verildiği, parodi resimdir (**Resim 208**). Bu resimdeki figürlerin yerine kendi anne ve babamın evlilik kıyafetleriyle olan görüntüleri eklenmiştir. Ayrıca resmin orjinalinde, Latin kaligrafisiyle yazılmış olan “Jan Van Eyck Buradaydı” yazılı imza değiştirilerek, yine Latin kaligrafisiyle, “Esra Aydın Resmin Dışındaydı” yazılı imzaya dönüştürülmüştür. Diğer öğeler ise resmin orjinaline sadık kalınarak yapılmıştır.

Resim aslında, iki farklı kültürün, coğrafyanın ve dönemin sentezi şeklindedir; Ama işlevsel olarak bütün imgeler aynı şeye hizmet etmekte gibidir. Öndeki köpekten, yerdeki takunyalara, avizede yanan mumdan, duvardaki tespihe, kırmızı yataktan, kırmızı kuşağa ve eldeki turuncu kınaya kadar bütün detaylar; birliktelik, sadakat, saygı, sevgi, inanç, gelenek-görenek ve hepsinin birleşimi olan kutsal evlilikte nihai sonuca erişmektedir. Ve duvardaki aynadan görünen şahitlerden tutun da, resmin dışında olan ve tabloya bakan herkes bu duruma şahitlik etmektedir.



Resim 208 "Aydın'ın Evlenmesi", 2015, T.Ü.Y.B., 83 x 60 cm.



Resim 209 Jan Van Eyck, “Arnolfini’nin Evlenmesi”, 1434, Meşe Ağacı Üzerine Yağlı Boya, 82 x 60 cm, National Galeri, Londra.

Beşinci resim, pastiş olarak nitelendirilebilecek “Babil’den Kuş Bakışı” isimli resimdir (**Resim 210**). Bu resimde; Brueghel’in, 1563 yılında resmettiği ve Viyana versiyonu olarak bilinen “Babil Kulesi” (**Resim 212**), Tatlin’in 1919’da tasarladığı “3. Enternasyonal Kulesi” (**Resim 211**) ve günümüz dünyasının mimari şehir görüntüsü aynı düzlemde bir araya getirilmiştir.

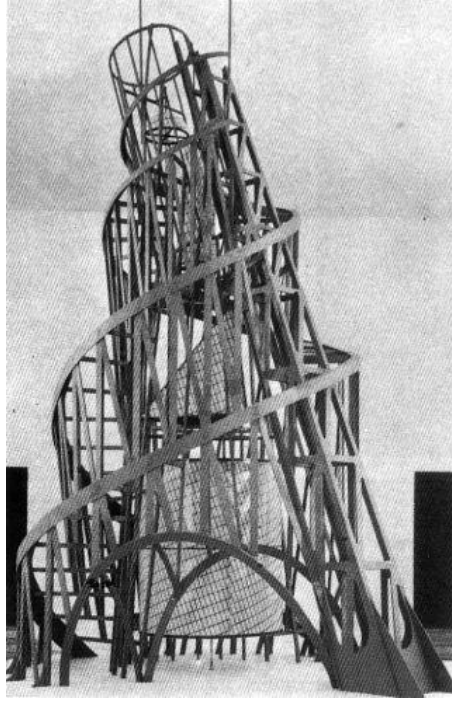
Bu çalışmada, sanat tarihinde klasikleşmiş iki yapıt ve yine buna benzer yapıtların oluşturduğu ütopyik dünyalar ile aynı yapı içerisinde her şeyin bir arada olduğu günümüz dünyasında inşa edilen toplu yaşam alanları arasında bir bağ kurulabileceği düşüncesinden hareket edilmiştir.

Farklı zamanlarda ve coğrafyalarda yapılmalarına rağmen “Babil Kulesi” ve “3. Enternasyonal Kulesi”, hem biçimsellik açısından hem de evrensel bir dünya yaratma açısından ortak bir paydada birleşmektedirler. Bu benzerlikleri nedeniyle, iki yapıt bütünün birbirine geçmiş parçaları olarak resmedilmiştir. Arka planda betimlenen şehir manzarasıyla ise geçmiş günümüze bağlanmak istenmiştir. Bu şehir manzarasında; gökdelenler, plazalar, her türlü ihtiyacı karşılayan çeşitli konut siteleri ve alışveriş merkezleri bulunmaktadır. Ayrıca günümüzde yaşanan bu yapılaşmanın çağımız üzerindeki olumlu ya da olumsuz etkileri ayrı bir tartışma konusu olarak eserle ilişkilendirilebilir.

Fakat bilinen bir gerçek var ki, o da artık ayağımızın topraktan çok uzaklaşmış olduğudur.



Resim 210 “Babil”den Kuş Bakışı”, 2016, T.Ü.Y.B., 155 x 114 cm.



Resim 211 Vladimir Tatlin, “3. Enternasyonal Anıtı”, 1919-25, Çizim.



Resim 212 Baba Pieter Bruegel, “Babil Kulesi”, 1563, Ahşam Panel Üzerine Yağlı Boya, 114 x 155 cm, Viyana Sanat Tarihi Müzesi.

Bu serideki altıncı ve son çalışma, “Bezli Eros” isminin verildiği, yine parodi nitelikli bir çalışmadır (**Resim 213**). Bu çalışma, Neoklasik dönemde, isminin çok da bilinmediği bir ressam olan Nathanael Schmitt tarafından yapılmış “Kuşa Yaban Çileği Yediren Putti” isimli resminden uyarlanmıştır (**Resim 214**). Yeşillikler içerisinde oturan aşk tanrısı Eros, mitolojiden çıkarılmış, artık gerçek dünyaya getirilmiştir. Beziyle ve oyuncak yapışkanlı oku ile kuşlara anlamsız bir şekilde bakmaktadır. Ama bir taraftan da sırtındaki melek kanadıyla hala, eski yaşamının etkilerinden kurtulamamış gibidir.



Resim 213 “Bezli Eros”, 2017, T.Ü.Y.B., 80 x 60 cm.



Resim 214 Nathanael Schmitt, “Kuşa Yaban Çileği Yediren Putti”, 1847-1918, T.Ü.Y.B., 89 x 65 cm.

İkinci grup çalışmalar, Ortaçağ'daki ikon resimlerine göndermede bulunulan kolajlar serisidir (**Resim 215, 216, 217 ve 218**). Evlilik kavramı üzerinden gidilen bu çalışmalarda, kendi anne ve babamın evlilik fotoğrafları, bazılarında dijital olarak bazılarının da ise serigrafî tekniği kullanılarak, farklı malzemelerle birleştirilerek gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalarda, özellikle oluşturulan simetrik kompozisyonlar, Ortaçağ ikon resimleriyle benzerlik göstermektedir (**Resim 219 ve 220**). Ayrıca, özellikle, evlenmek üzere olan iki figürün, birbirine baktıkları an ve duruşun yer aldığı bu fotoğraflar, yine ikon resimlerinde hissedilen donuk ifadeli portrelerle benzer etkiye sahip olduğu düşünüldüğü için tercih edilmiş. Bu şekilde bir dönemin kalıplaşmış evlilik pozları, ikonlaşmış kutsal bir imgeye dönüştürülmek istenmiştir.

Kolajlar serisinin ilkinde (**Resim 215**), ikon resimlerinde görülen “Meryem’in Göğe Yükselişi” (**Resim 219**) imgesinde olduğu gibi, figürler resmin üst kısmına doğru birbirini tekrar eden biçimler şeklinde yerleştirilerek, kompozisyon yukarı doğru uzatılmıştır. Bu çalışmada, Meryem figürünün, belindeki kuşakla, gözlerinin, ağzının ve boğazının bağlandığı evlenmek üzere olan bir kadın figürüne dönüştüğü görülmektedir. Böylece toplum içerisinde, gelenek - görenek ve din adı altında, kadın üzerinde kurulan baskı mekanizmalarına gönderme yapılmak istenmiş. Diğer çalışmaların kimisinde bu figürün, aşk falı veya şans oyunu olarak nitelendirilebilecek maça kızı kartına dönüştürülerek, “ev kızı” kavramına gönderme yapılmak istenmiş (**Resim 216**). Kimisinde belirsizleşen, parçaların bir türlü birleşemediği ve bu nedenle de birbiriyle yüzleşemeyen (**Resim 217**); kimisinin de ise görüntünün üst üste gelmesiyle kimliğini kaybetmiş çiftlere gönderme yapılmak istenmiştir (**Resim 218**).



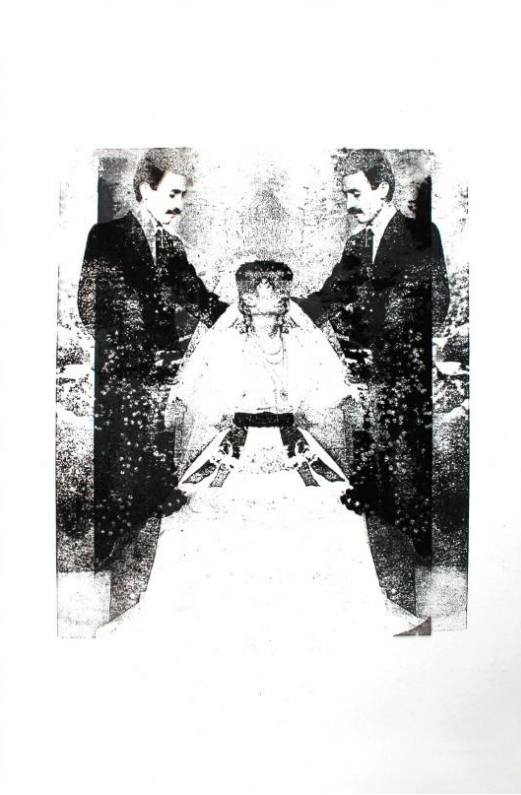
Resim 215 “Göğe Yükseliş”, 2016, Kolaj, Asetat Üzerine Serigrafi Baskı ve Kağıt, 44 x 22.5 cm.



Resim 216 “Ev Kızı”, 2016, Kolaj, Zarfın Üzerine Monte Edilmiş Asetat Üzerinde Serigrafi Baskı ve Kırmızı Asetat, 25 x 17.5 cm.



Resim 217 “Yüzleşme”, 2016, Kolaj, Zarfın Üzerine Monte Edilmiş Asetat Üzerinde Dijital Baskı ve Kağıt, 25 x 17.5 cm.



Resim 218 “Kimliksiz”, 2016, Kolaj, Asetat ve Kağıt Üzerine Serigrafik Baskı, 27 x 19 cm.



Resim 219 “Meryemin Göğe Yükselişi”, 1320, Fresko, Santa Croce Bazilikası, Floransa.



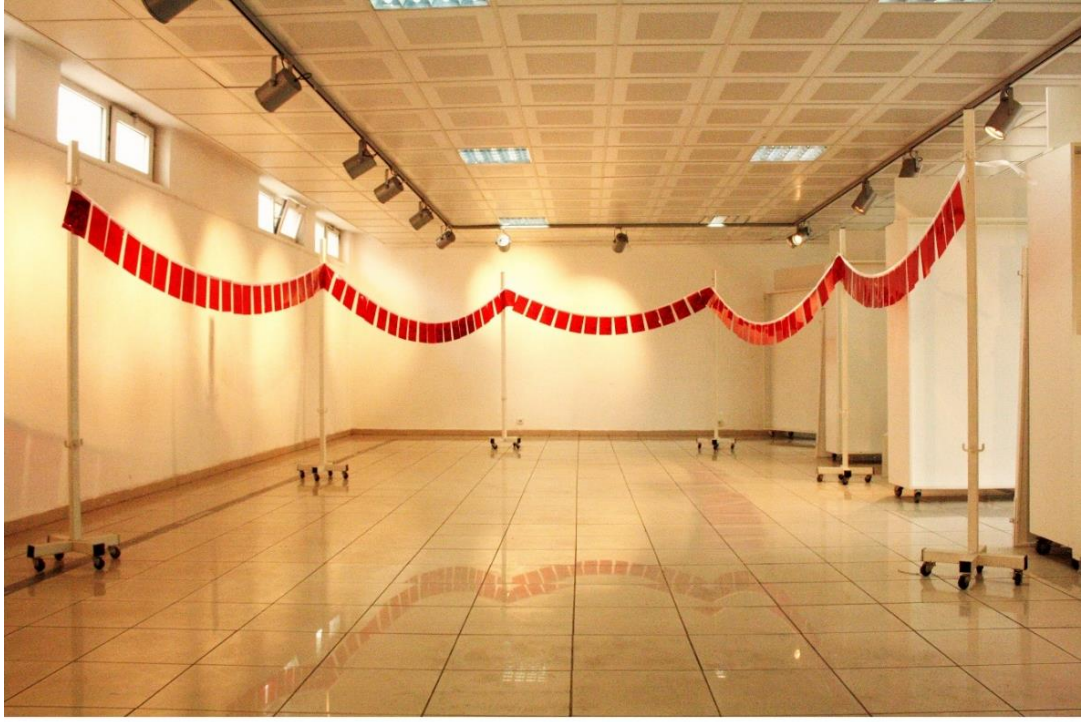
Resim 220 Giotto di Bondone, “Coronation of the Virgin”, 1334, Ahşap Üzerine Tempera, Santa Croce Bazilikası, Floransa.

Üçüncü grup çalışmalar, izleyicinin de sürece dahil edildiği, etkileşimsel sanat çalışmalarıdır. Bunlardan ilki, “Tarihte- Bugün- Bugünde- Tarih” isminin verildiği çalışmadır (**Resim 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228 ve 229**).

Çanakkale savaşında kahramanlaştırılan bir askerin hafızalara işlenmiş fotoğrafını, savaşın 100.yılı sebebiyle, savaşta hayatını kaybeden binlerce kimliksiz askeri simgeleyen anonim 100 farklı kişi tarafından kopya ettirilmesiyle gerçekleştirilen bu projenin sonunda, giderek silikleşmiş ve anlamsız biçimlere dönüşmüş çizimler, bağımsızlığın temsili olan bayrak formatında asılmıştır.

Yapım aşamaları:

Orijinal fotoğrafın (276 kiloluk mermiyi taşıyan Seyit Onbaşı'nın fotoğrafı) üzerine koyulan asetatla, kopya çizimlere başlanmış, teker teker, üst üste koyularak, 100. asetata kadar (her kağıdın bir yılı temsil ettiği düşünülürse 2015'e kadar), çizimler üzerinden farklı kişilere kopya ettirilmiştir; çizimlerin üst üste gelmesiyle fotoğraftaki detayların giderek kaybolması ve çizen kişilerin ister istemez çizimlere katmış olduğu yorum, görüntünün değişmesini ve deforme olmasını kaçınılmaz kılmıştır. Çalışmanın bitiminde ise zaten kırmızı olan asetat kağıtlarına yapılmış çizimler, sıralı bir şekilde yan yana dikilerek asılmıştır.



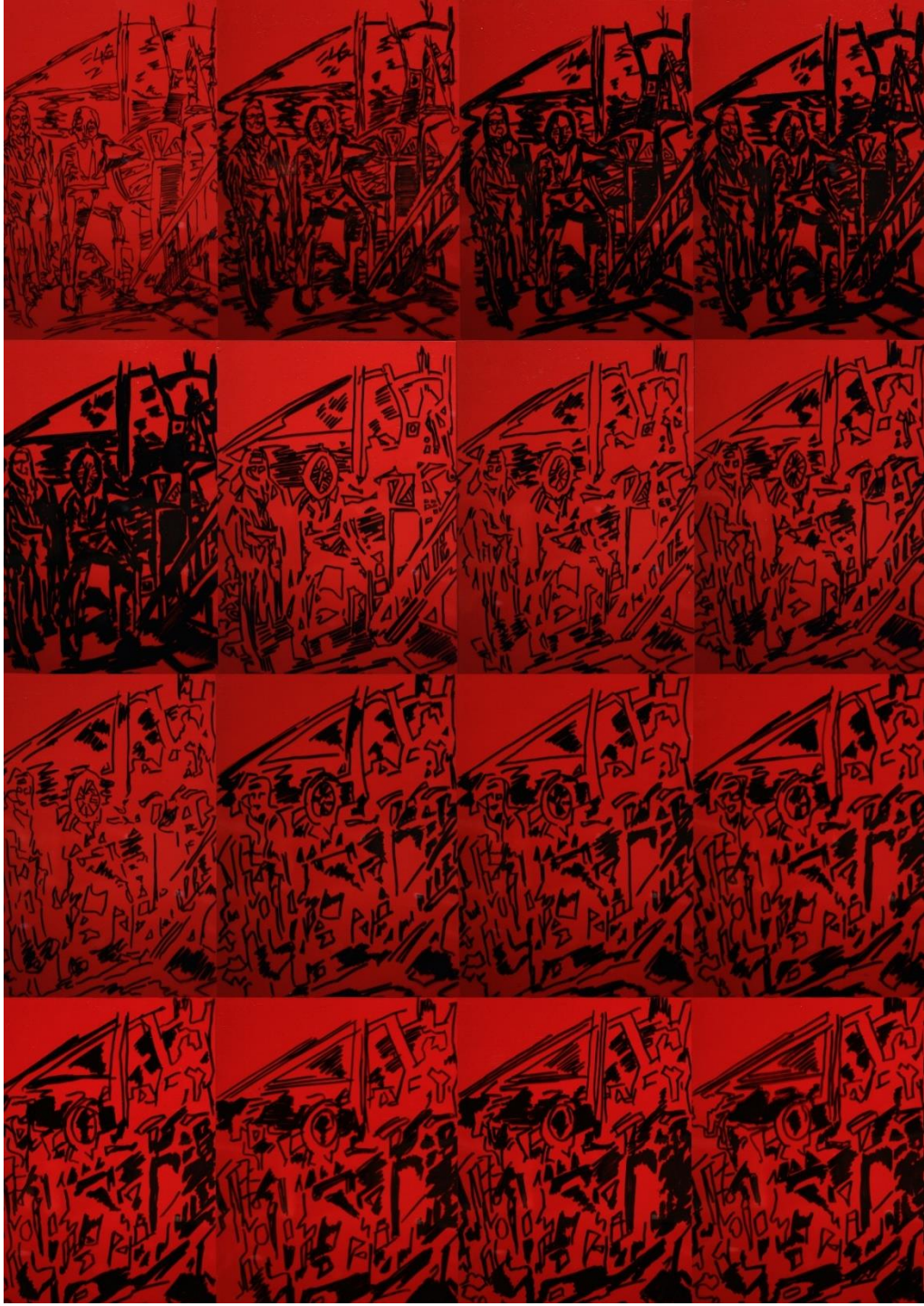
Resim 221“Tarihte- Bugün- Bugünde- Tarih”, 2015, Asetat Üzerine Çizim (100 Adet, 21 x 15 cm), Sergileme Uzunluğu 16.5 m.



Resim 222 Sergi Mekanından Detaylar.



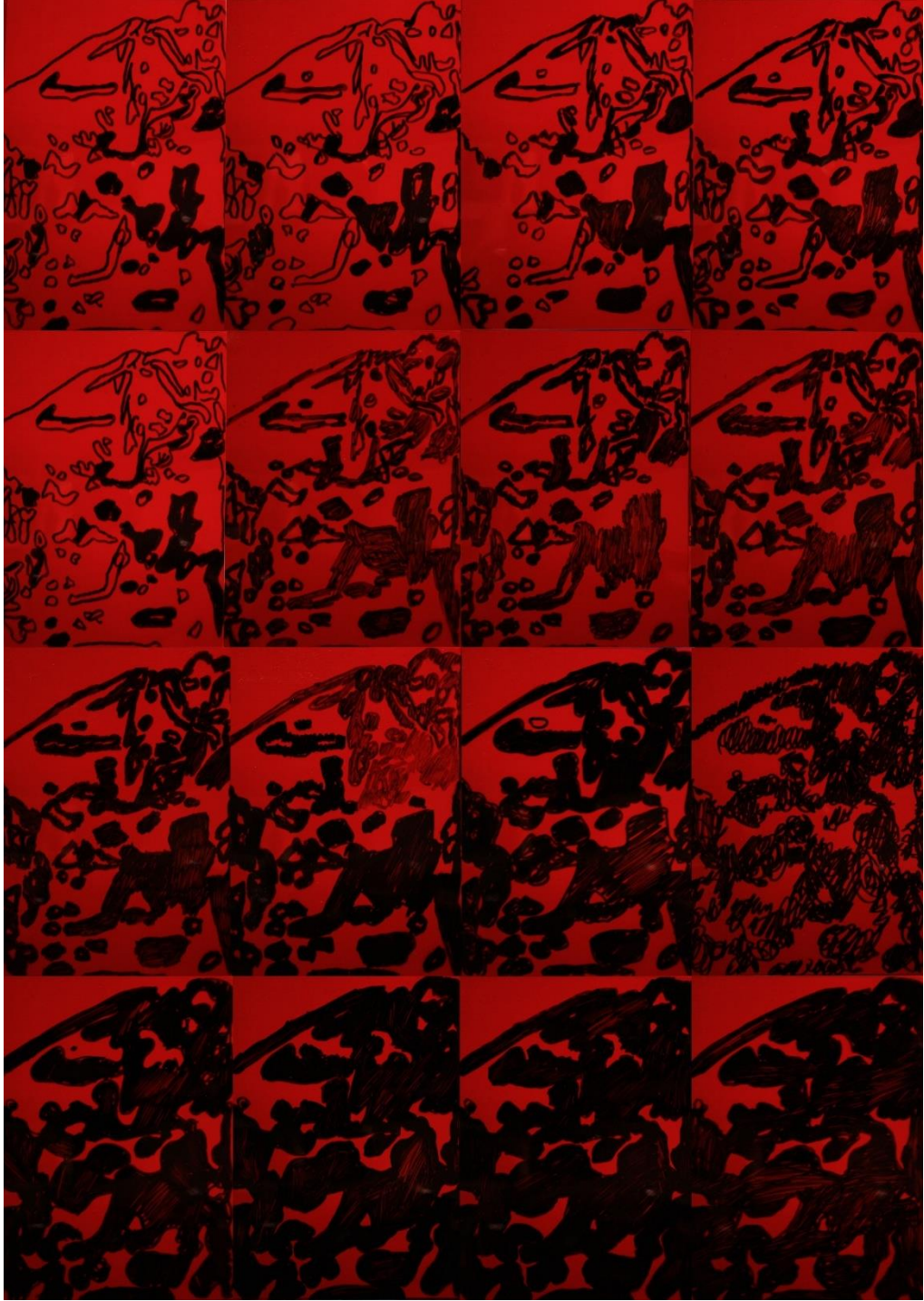
Resim 223 Asetat Üzerine Çizimler.



Resim 224 Asetat Üzerine Çizimler.



Resim 225 Asetat Üzerine Çizimler.



Resim 226 Asetat Üzerine Çizimler.



Resim 227 Asetat Üzerine Çizimler.



Resim 228 Asetat Üzerine Çizimler.



Resim 229 Asetat Üzerine Çizimler.

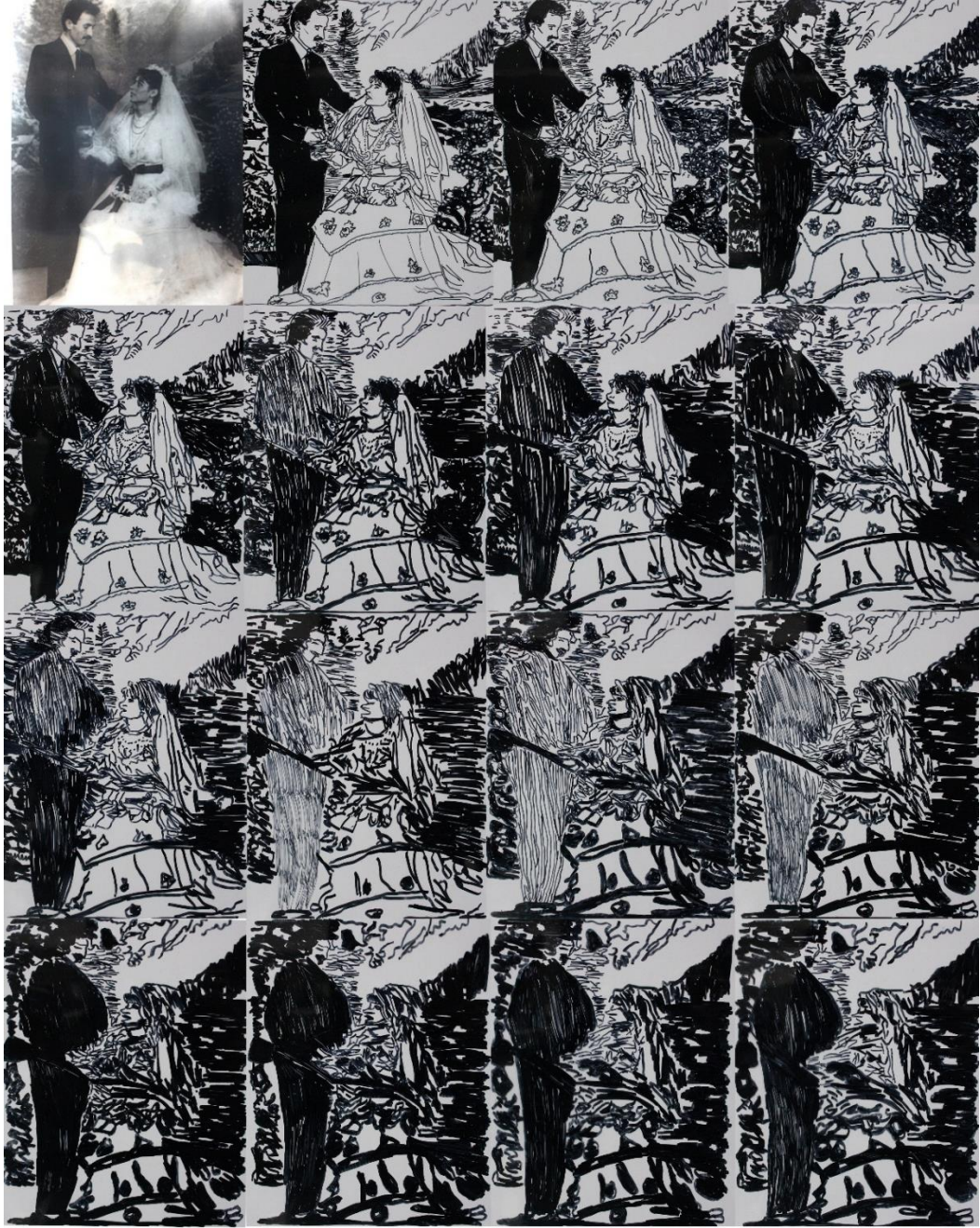
Bu grubun ikinci çalışması ise, “Dünde-An-Bugünde-Anı” adlı çalışmadır (**Resim, 230, 231, 232**).

Bu alışma, kendi anne babamın, 30 yıl önce evlenirken stüdyoda çektirdikleri fotoğrafı, aile fertlerine kopya ettirilerek, olayın sembolik olarak günümüze kadar getirilmesinin hedeflendiği bir çalışmadır.

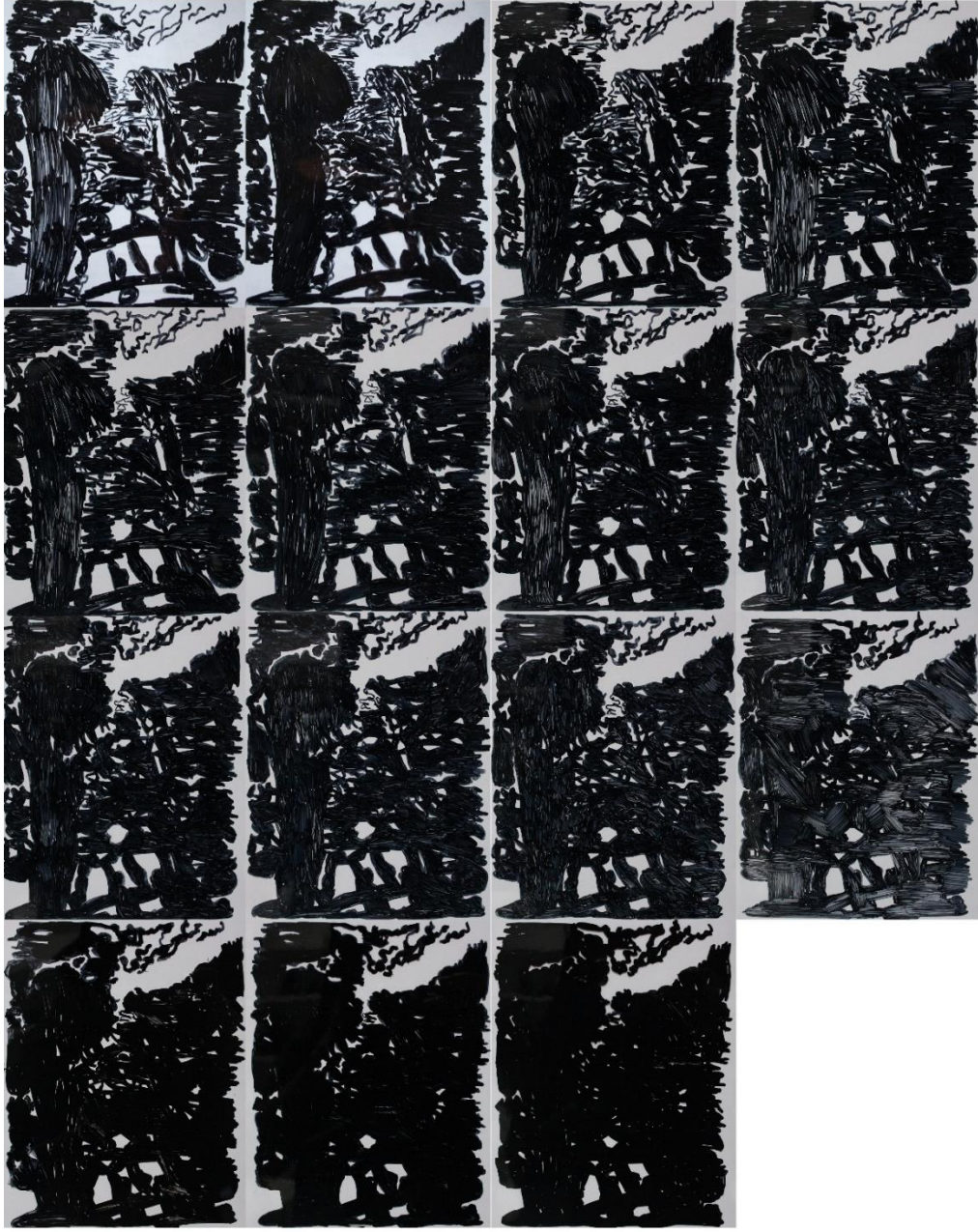
Fotoğrafın orjinali üzerine koyulan asetatla, kopya çizimlere başlanmış ve teker teker, üst üste koyularak çizimler üzerinden 30. Asetata kadar, 6 kişilik olan ailemin fertlerine dönüşümlü olarak kopya ettirilmiştir. Çizimlerin üst üste gelmesiyle fotoğraftaki detayların giderek kaybolması ve çizen kişinin ister istemez çizimlere katmış olduğu yorum, fotoğrafın değişmesini ve deforme olmasını kaçınılmaz kılmıştır. Çalışmanın bitiminde, çizimler sıralı olarak fotoğraf gibi ipe mandallanarak bir sergi düzeneği oluşturulmuştur.



Resim 230 “DÜNDE- AN- BUGÜNDE- ANI”, 2015, Asetat Üzerine Çizim (30 adet, 16 x12.5 cm), Sergileme Uzunluğu 4.5 m.



Resim 231 Asetat Üzerine Çizimler.



Resim 232 Asetat Üzerine Çizimler.

Dördüncü grup, rönesans dönemi sanatçısı Pieter Bruegel'e ve empresyonist Edouard Manet gibi sanatçıların resimlerine göndermede bulunulan video çalışmalarıdır.

“Dönüşüm I” isminin verildiği bu çalışmada (**Resim 233**), günümüzden bir gelin alma sahnesinin fotoğrafı, paint programında, düzenlenerek aşama aşama değişiklik yapıp kaydedilmiş ve görüntüler arka arkaya konularak videoya dönüştürülmüştür. Fotoğrafın, Bruegel'in “Köylü Düğün Dansı” isimli resmine (**Resim 234**) dönüştürülen çalışmada, resmin orjinalinde bulunan ve tulum çaldığı anlaşılan figüre istinaden, video'ya tulum müziği eklenmiştir; bu şekilde, figürlerin daha hareketli dans ettiği bir yanılsama elde edilmiştir. Ayrıca, fotoğraf Bruegel'in resmine dönüşüp eskiye giderken, eklenen müzikle beraber tekrar günümüze taşınmaktadır.



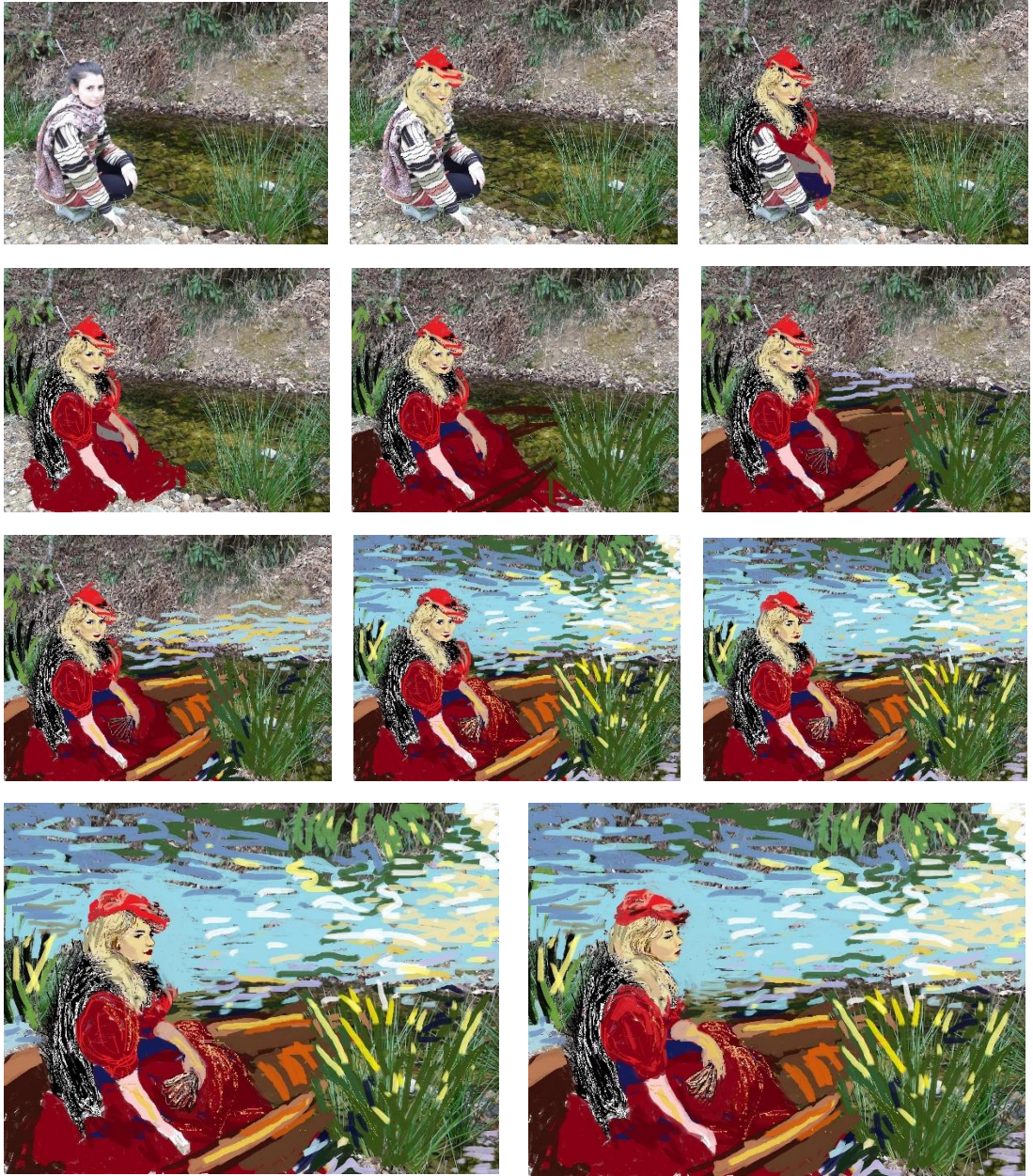
Resim 233 “Dönüşüm I”, 2014, Video Yerleştirme, 27 Loop.



Resim 234 Pieter Bruegel, “Köylü Düğün Dansı”, 1607, Panel Üzerine Yağlı Boya, 38 x 57 cm, Walters Sanat Müzesi, A.B.D.

“Dönüşüm II”, isminin verildiği çalışma da ise (**Resim 235**), yine bir önceki çalışmayla aynı yöntemle görseller video haline getirilmiştir.

Bu çalışmada, ayaklarında lastik ayakkabılarla, köylü bir kızı temsil eden kendi görüntüm kullanılmıştır. Bu kız, Empresyonist rüyalarda kaybolmuştur ve adeta bir prenses edasında giderek Manet gibi Empresyonist bir ressamın resminde (**Resim 236**), kendini bulmaktadır ya da bulduğunu sanmaktadır. Aslında kız hayaller ve gerçekler arasında bir noktada durmaktadır.



Resim 235 “Dönüşüm II”, 2014, Video Yerleştirme, 12 Loop.



Resim 236 Edouard Manet, “Boating / Kayıkla Gezme”, 1874, T.Ü.Y.B., 97.2 x 130.2 cm, Metropolitan Müzesi, New York.

6. SONUÇ

19.yy Avrupa sanatına bakıldığında, empresyonizm akımının resim sanat tarihinde geniş ve önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Her ne kadar ismi 1874’lerde koyulmuş olsa da, empresyonist tavır özellikle de 1860’lı yılların başında Paris’te baş göstermeye başlamıştır. Bu ekoldeki sanatçılar için, resimlerinde günün devingenliği içerisindeki değişimi yakalamaya ve anı yansıtmaya çalışın; ışığı ve rengi seven fakat perspektifi sevmeyen bir tavırda oldukları söylenebilir. Bu anlamda Japon baskı ve resimleri onlar için ilgi çekici olmuştur. 1867’de ve 1873’te Paris’te açılan Dünya Sanat Fuarları sayesinde, Japon ukiyo-e’lerle tanışan empresyonistler, bu çalışmalardan çok etkilenmişlerdir. Örneğin; Japon baskı ve resimlerinde görülen, ön plana çıkartılan konturler, ikinci plana itilen perspektif ve derinliksiz düz planlı kompozisyonlar, empresyonist ve post-empresyonistler için cezbedici olmuştur. Özellikle de Van Gogh, Manet, Degas, Monet, Whistler, Toulouse-Lautrec ve Gauguin gibi ressam, Japon ukiyo-e’lerinden derinden etkilenen sanatçılar arasındadır. Aynı şekilde, Japonlar da gerek Avrupa’daki anatomi kitaplarının çevirileri, gerek Avrupa’da eğitim görmüş Japon sanatçılar, gerekse Japonya’ya gelmiş batılı sanatçılar sayesinde, batı resminin etkisinde kaldıkları görülmektedir. Bu etkiler, kurdukları batı ekollü okullardan ve bu okullarda uygulanan, tek kaçırlı perspektif ve yağlı boyalardaki izlenimci ve ekspresif tavırlardan net bir şekilde anlaşılmaktadır. Sonuç olarak, doğu ve batı arasındaki bu karşılıklı alışveriş, resim sanat tarihinde “etkileşim” kavramının ne boyutta etkiler yaratacağının somut bir göstergesi olması açısından, iyi bir örnek teşkil ettikleri söylenebilir.

20.yy’la gelindiğinde ise, etkileşim olgusundan hareketle, geçmiş eserleri tekrar tekrar yorumlayarak farklı bir noktaya taşıyan Picasso, karşımıza çıkmaktadır. Kendisi Avrupa resminde, “yeniden yorumlama” kavramını çokça hissettiren ilk sanatçılardan olması açısından önemlidir. Onun eserleri, birçoğu kübist tavırla yapılmış, genelde klasik resim kurallarının altüst edildiği çalışmalar olmuştur. Tezde bu çalışmalara yer vermiş olmak, geleneğe karşı olan bir anlayışın, yine klasik eserler üzerinden anlatıldığı, ironik ve çağdaş bir tavrın ürünleri olması açısından önemlidir.

Picasso'dan sonra Duchamp'ın eserlerine bakılacak olursa, kendine mal etme ve parodi gibi uygulamaların ilk temellerini oluşturan kişi olmasıyla dikkat çekmektedir. Onun eserleri ve sanata bakışı, sonradan gelen pop sanat ve postmodernist sanatçıları da etkilemiştir. Amerika ve İngiltere'de eş zamanlı olarak ortaya çıkan fotoğraf, reklam ve sanat yapıtlarının seri olarak üretilmesini içeren pop sanatta, klasik eserlerin, pastiş, parodi ve kendine mal etme gibi yöntemlerle tekrar tekrar kullanıldığı görülmektedir. Özellikle de kolaj içerikli çalışmalarda görülen bu yöntemlerin kavramlaşmasında da önyak olduğu söylenebilir. Ardından gelen postmodernizmle beraber ise eklektik kavram ön plana çıkmış; geçmiş akımlara ve eserlere tekrar dönüş olmuştur. Bu dönemde çokça, farklı üslupların aynı resimde birleştirildiği pastiş ve eklektik örnekler ve neoklasik akımın tekrar doğmasını sağlayacak, klasisist örnekler rastlanmaktadır. Örneğin, 1980'lerde İtalya'da ortaya çıkmış, Pittura Colta akımı, klasik dönemin tekrar canlanmasının ve 20.yy'a taşınmasının en somut örneklerindendir. Aynı zamanda, kendi döneminin gelip geçici, yapay ve çabuk tüketilen dünyasına bir eleştiri niteliği taşıyan bu eserler için; geçmişi kabuğundan çıkarıp, güncelin problemi ve geleceğin de sorunsalı yapmış oldukları çıkarımına varılabilir.

Sonuç olarak, sanattaki etkileşimlerin, yeniden yorumlamaların ve postmodernizmin yol açtığı eklektik ve melez tavrın, resim sanatı tarihini ve özellikle de çağdaş sanatı anlama ve yorumlamada çok önemli ipuçları verdiği söylenebilir. Bu konu çerçevesinde üretilen ve birçoğunun yeniden yorumlamaya (parodi ve pastişe) karşılık geldiği kendi sanatsal çalışmalarımın ise kökeninin bu dönemlere dayandığı, geçmiş sanatlarla güncelin bir sentezi niteliğinde olduğu söylenebilir. Böylelikle, geçmiş eserler kanalıyla verilmek istenen mesaj, yapmak istenen söylem ya da eleştirilerin, resimlere aşina olmuş olan izleyiciye, daha çabuk, doğru ve sempatik bir şekilde ulaşabileceği düşünülmektedir. Fakat bu yöntemleri kullanıyor olmanın en önemli nedeni de, sanatçıya geçmişi bugünde, bugünü de geçmişte değerlendirebilme imkanı sağlamasıdır. Bu şekilde, yaratıcılığın gelişebileceği ve gelecekle ilgili yenilikçi fikirlere daha da açık olunacaktır.

KAYNAKÇA

- Akay, Ali. (2013). *Postmodernizmin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Aktulum, Kubilay. (2016). *Resimsel Alıntı*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Aktulum, Kubilay. (2011). *Metinlerarasılık / Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Antmen, Ahu. (2012). *20.yy'da Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arseven, Celal Esad. (1975. 4. Cilt). *Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Artun, Ali. (2010). *Sanat Manifestoları: Avangart Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ashton, Dore. (2001). *Picasso Konuşuyor*. (Çev. M. Yılmaz, Nahide Yılmaz). Ankara, Ütopya Yayınevi. (Eserin orijinali 1972'de yayımlandı).
- Aslier, Mustafa. (2010). *Varolmayana Biçim Vermek*. Balıkesir: Kent Arşivi Yayınları.
- Barthes, Roland. (1977). *The Death of the Author*. in Image Music Text. Hammersmith, London: Fontana Press. (Denemenin orijinali 1967'de yayımlandı).
- Benjamin, Walter. (1995). *Pasajlar* (Çev. A. Cemal). İstanbul, Yapı Kredi Yayınları. W. Benjamin "Pasajlar" kitabındaki bu denemeyi 1935 yılında yazmıştır.
- Berger, John. (1999). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*. (Çev. Y. Salman, Müge Gürsoy Sökmen). (Türkçe 3. basım). İstanbul, Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1965'te yayımlandı).
- Bocquillon, Marina Ferretti. (2005). *Empresyonizm*. (Çev. G. Tuncer). Ankara, Dost Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 2004'te yayımlandı).
- Bourriaud, Nicolas. (2005). *İlişkisel Estetik*. (Çev. S. Özen). İstanbul, Bağlam Yayıncılık. (Eserin orijinali 1998'de yayımlandı).
- Bourriaud, Nicolas. (2004). *Postprodüksiyon*. (Çev. N. Saybaşıllı). İstanbul, Bağlam Yayıncılık. (Eserin orijinali 2002'de yayımlandı).
- Budak, Selçuk. (Ed). (2000). *Psikoloji Sözlüğü*.
- Chilvers, I. Graves-Smith, John. (Ed). (2009). *Dictionary of Modern and Contemporary Art*.
- Danto, Arthur C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*. (Çev. Z. Demirsü). İstanbul, Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1997'de yayımlandı).

- Erhat, Azra. (2011). *Mitoloji Sözlüğü*. (19. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erinç, Sıtkı M. (2013). *Sanat Sosyolojisine Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Erinç, Sıtkı M. (2013). *Sanatın Boyutları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Erkaya, N. Yüzbaşıoğlu, B. Ünlü, C. Ünlü (Hızl.). (2008). *Büyük Ressamlar Dizisi Picasso*. İstanbul: Boyut Yayıncılık Ticaret A.Ş.
- Erkaya, N. Yüzbaşıoğlu, B. Ünlü, C. Ünlü (Hızl.). (2008). *Büyük Ressamlar Dizisi Van Gogh*. İstanbul: Boyut Yayıncılık Ticaret A.Ş.
- Eroğlu, Özkan. (2016). *Minyatür Sanatı*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Evans, Mike. (1997). *The Art of Japanese Prints*. In M. Evans and H. Husain (Eds.). USA. Laurel Glen Publishing, pp.90-94.
- Fineberg, Jonathan. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. (Çev. Z. Atay-Eskier, Göral Erinç Yılmaz). İzmir, Karakalem Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 2011'de yayımlandı).
- Frank, Herbert. (1985). *Van Gogh*. (Çev. Ü. Akçar, Emel Şatiroğlu). İstanbul, Alan Yayıncılık. (Eserin orijinali 1976'da yayımlandı).
- Garaudy, Roger. (1991). *Picasso- Saint- John Perse- Kafka*. (Çev. M. H. Doğan). İstanbul, Payel Yayınevi. (Eserin orijinali 1963'te yayımlandı).
- Gombrich, Ernst Hans Josef. (2004). *Sanatın Öyküsü*. (Çev. E. Erduran, Ömer Erduran). İstanbul, Remzi Kitabevi. (Eserin genişletilmiş orijinali 1997'da yayımlandı).
- Gonse, Louise. (1883). *L'Art Japonais*. (2.Cilt.) Paris: A. Quantin.
- Gürçağlar, Aykut. (2003). *19.yüzyıl Batı Resim Sanatına Biçim Veren Kaynaklar: Avrupa Sanatında Japon Resminin Etkisi*, Toplumsal Tarih Dergisi. Yıl: 2003 Sayı:117, 56-61.
- Harris, Nathaniel. (1994). *Japanese Prints*. London: Studio Editions Ltd.
- Idemitsu Museum of Arts. (1986). *Japonya Sanat Sergisi: Idemitsu Koleksiyonu Japan Masterpieces from Idemitsu Collection*. Tokyo: Heibonşa Yayınevi.
- İskender, Kemal. (1991a). *Klasisizmin Post-Modern Dönemi ve Post-Modernizmin Klasisizmi*. Sanat Çevresi. Yıl: 1991, Sayı: 155, 20-23.
- İskender, Kemal. (1991b). *Postmodernizm'in Kökeni ve Değerleri*. Sanat Çevresi. Yıl: 1991, Sayı: 154, 36-41.
- Kandinsky, Wassily. (2001) *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. (Çev. E. Gülin). İstanbul, Altıkkırkbeş Yayın. (Eserin orijinali 1911'da yayımlandı).
- Keser, Nimet. (2009). *Sanat Sözlüğü*.

- Kızılçelik, S., Erjem Yaşar. (Ed). (1992). *Açıklamalı Sosyoloji Terimler Sözlüğü*.
- King, James. (2010). *Beyond the Great Wave: The Japanese Landscape Print, 1727–1960*. Berlin: Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- Koçak, Gülbin. (2002). *Ukiyo-e*. Anadolu Sanat. Anadolu Üniversitesi Yayınları. Yıl: 2002, Sayı: 13, 141-147.
- Kodera, Tsukasa. (1991). *Van Gogh's Utopian Japonisme*. In C.V. Rappard-Boon, W.V. Gulik and K.V. Bremen-Ito (Eds.). *Catalogue of The Van Gogh Museum's Collection of Japanese Print* (pp.11-45). Amsterdam: Van Gogh Museum Amsterdam Waanders Publishers.
- Lévi-Strauss, Claude. (2015). *Bakmak Dinlemek Okumak*. (Çev. Ö. B. Albayrak). İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık ve Sanayi A.Ş. (Eserin orijinali 1993'te yayımlandı).
- Lucie-Smith, Edward. (Ed). (1984). *The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms*.
- Lucie-Smith, Edward. (1996). *Visiul in The Twentieth Century*. Londra: Laurence King Publishing Ltd.
- Lucie-Smith, Edward. (1999). *Artoday*. Londra: Phaidon Press.
- Maurer, Naomi Margolis. (1999). *The Pursuit of Spiritual Wisdom*. London: Associated University Presses.
- Mondadori, Arnaldo. (Ed). (1970). *McGraw-Hill Dictionary of Art*.
- Murray, Chris. (Ed). (1994). *Dictionary of The Arts*.
- North, Michael. (2010). *Artistic and Cultural Exchanges Between Europe and Asia, 1400-1900*. İngiltere: Ashgate Publishing.
- Ozankaya, Özer. (Ed). (1995). *Temel Toplumbilim Terimleri Sözlüğü*.
- Roskill, Mark. (2001). *Theo'ya Mektuplar*. (Çev. P. Kür). İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık ve Sanayi A.Ş. (Eserin orijinali 1983'te yayımlandı).
- Rowland, Benjamin Jr. (1954). *Art in East and West*. USA: Harvard University Press.
- Sayre, Henry M. (2004). *A World of Art*. New Jersey: Published by Pearson Education Upper Saddle River.
- Soltes, Ori. Z. (2008). *Art Across the Ages DVD Series*. USA: Teaching Company.
- Spence, David. (2000). *Vincent Van Gogh*. (Çev. S. Aydın). İstanbul, Alkım Yayınevi. (Eserin orijinali 1997'de yayımlandı).

- Spence, David. (2001). *Manet*. (Çev. N. Üner). İstanbul, Alkım Yayınevi. (Eserin orijinali 1997’de yayımlandı).
- Stoll, Diana. (2010). *A Picasso Portfolio*. New York: Published by The Museum of Modern Art.
- Şahiner, Rıfat. (2008). *Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Tazawa, Yutaka. (Ed). (1981). *Biographical Dictionary of Japanese Art*.
- Turani, Adnan. (1998). *Sanat Terimleri Sözlüğü*.
- Zeka, Necmi. (Hzl.). (1994). *Postmodernizm (Jameson, Lyotard, Habermas)*. İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Walther, Frank. (2000). *Picasso*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH Hohenzollernring.
- Ward, Glenn. (2014). *Postmodernizmi Anlamak*. (Çev. T. Göbekçin). İstanbul, Optimist Yayın. (Eserin orijinalinin ilk baskısı 1997’de yayımlandı).
- Woodford, Susan. (1983). *Looking at Pictures*. İngiltere: Cambridge University Press.
- Yetişken, Hülya. (1998). *Estetiğin ABC’si*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Yılmaz, Mehmet. (2016). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, Mehmet. (2010). *Özgün, Kopya, Taklit, Sahte*. Rh+ Art Magazine. Yıl: 2010, Sayı: 71, 44-47.
- (Geliştirilmiş 2. Basım. 3. Cilt.). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* İstanbul: Yem Yayıncılık.

İNTERNET KAYNAKLARI

Akita Ranga. (2016, 15 Mart). Wikipedia, The Free Encyclopedia içinde. Web: https://en.wikipedia.org/wiki/Akita_ranga adresinden 6 Ocak 2017'de alınmıştır.

August Macke Biography. (2002-2017). Web: <http://www.augustmacke.org/biography.html> adresinden 29 Haziran 2017'de alınmıştır.

Artun, Ali. (2014, 7 Mart). *Picasso'nun Fantezileri*. e-skop Sanat Tarihi Eleştiri Dergisi. Web: <http://www.e-skop.com/skopbulten/picassonun-%20fantezileri/1846> adresinden 9 Eylül 2017'de alınmıştır.

Art Terms.(t.y.). Tate Art Terms. Web: <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/interactive-art> adresinden 29 Haziran 2017'de alınmıştır.

Bruno d'Arcevia. (2016, 5 Mayıs). Wikipedia, The Free Encyclopedia içinde. Web: https://it.wikipedia.org/wiki/Bruno_d%27Arcevia adresinden 14 Nisan 2017'de alınmıştır.

Bottinelli, Giorgia. (2004 Şubat). *Faun Revealing a Sleeping Woman*, Tate Galeri. Web: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-faun-revealing-a-sleeping-woman-jupiter-and-antiope-after-rembrandt-p11360> adresinden 4 Ocak 2017'de alınmıştır.

Etimoloji Türkçe. (2013-2016). Etimoloji Türkçe Sözlüğü. Web: <https://www.etimolojiturkce.com/> adresinden 10 Nisan 2017'de alınmıştır.

Gagosian Gallery. (2011 Kasım). Web: <http://www.gagosian.com/exhibitions/roy-lichtenstein--november-12-2011>

Harper, Douglas. (2001 - 2017). *Online Etymology Dictionary*. Web: <http://www.etymonline.com> adresinden 4 Nisan 2017'de alınmıştır.

Kodera, Tsukasa. (1984). *Japan as Primitivistic Utopia: Van Gogh's Japonisme Portraits*. Netherlands Quarterly for the History of Art, Vol. 14; 189-208. Web: <https://www.jstor.org/stable/3780577> adresinden 1 Şubat 2017'de alınmıştır.

Larking, Matthew. (2011, 30 Haziran). “*The Enduring Reputation of Shigeru Aoki's Brief Career*”, The Japan Times. Web: <http://www.japantimes.co.jp/culture/2011/06/30/arts/the-enduring-reputation-of-shigeru-aokis-brief-career/#.WZI3w1VJbDd> adresinden 20 Nisan 2017'de alınmıştır.

- Martin, Cristina. (2015, 13 Ağustos). *The chronology of Las Meninas of Picasso*. Picasso Museum. Web: <http://www.blogmuseupicassobcn.org/2015/08/the-chronology-of-las-meninas-of-picasso/?lang=en> , adresinden 6 Ocak 2017’de alınmıştır.
- Las Meninas*. (t.y.). *Inspiration*. Guggenheim Müzesi Web: <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/inspiration> , adresinden 4 Ocak 2017’de alınmıştır.
- Picasso and Ancient Greek Vases*. (t.y.). Art Institute Chicago. Web: <http://www.artic.edu/exhibitions/picasso-and-ancient-greek-vases> adresinden 16 Ocak 2017’de alınmıştır.
- Rosenberg, Karen. (2008, 14 Mart). *Diversions and Delights From the Floating World*, Art & Design. Web: <http://www.nytimes.com/2008/03/14/arts/design/14edo.html> adresinden 16 Ocak 2017’de alınmıştır.
- Saint Lazare Garı*. (2016, 16 Eylül). Wikipedi, Özgür Ansiklopedi içinde. Web: https://tr.wikipedia.org/wiki/Saint-Lazare_Gar%C4%B1 adresinden 17 Şubat 2017’de alınmıştır.
- Seven Daring Years: Odano Naotake and Akita Ranga*. (2017, 1 Eylül). Suntory Museum of Art. Web: http://www.suntory.com/sma/exhibition/2016_5/display.html adresinden 6 Şubat 2017’de alınmıştır.
- The Dance of the Fauns, Picasso, and Classical Satyrs*. (2014, 10 Ağustos). Web: <http://hellenicdreams.tumblr.com/post/94363564528/the-dance-of-the-fauns-picasso-and-classical> adresinden 9 Ocak 2017’de alınmıştır.
- Utagawa Toyoharu*. (t.y.). Metmuseum. Web: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/36669> adresinden 13 Şubat 2017’de alınmıştır.
- Vincent’s Life and Work*. (t.y.). Van Gogh Museum. Web: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/stories/inspiration-from-japan#12> adresinden 15 Şubat 2017’de alınmıştır.
- Walker, Lee Jay. (2015, 21 Temmuz). “*Yorozu Tetsugoro and Japanese Art: Impact of Iwate and Tokyo*”. Modern Tokyo Times. Web: <http://moderntokyotimes.com/?p=3324>