

GEÇMİŞLE BAĞINI KOPARMAYAN ÇAĞDAŞLAR: YINKA SHONIBARE, RUSSELL CONNOR, CESAR SANTOS VE HERMAN BRAUN-VEGA*

Figen GİRĞİN**

Özet

Çağdaş sanatta birçok sanatçı için ‘geçmiş’, yitip gitmiş, unutulmuş, üzeri tamamen kapanmış demek değildir. Tam tersine bu yönelimde olanların amacı; sorgulama, derinine inme, takdir, eleştiri, parodi, yeni bir anlama büründürme gibi birçok düşünce temelinden hareketle geçmişle bağını koparmayan, hatta izinin çoğu kez belirgin olduğu bir ‘şimdi’ yaratmaktır. Ancak burada kastedilen öğretisel bir bakış açısı ya da diğer bir deyişle gözü eğitime gayesi ile yineleme düşüncesi değildir. Bu türden yönelimde olan sanatçılar için bu eğilim, bir devralma durumudur. Bunları, bir anlamda sanatsal bellekten beslenen yapıtlar olarak değerlendirebiliriz. Geçmişle kurulan bu diyalog sadece sanatçının belleğinin izlerini gün yüzüne çıkarmaz. İzleyici de bu süreçte aktiftir. Betimsel tarama modelli olan bu araştırmada çağdaş sanatçılardan Yinka Shonibare, Russell Connor, Cesar Santos ve Herman Braun-Vega’nın bazı yapıtlarına yer verilmiştir. Bu yapıt örnekleri ile geçmişin şimdiye nasıl getirildiği, nelerin alınıp nelerin alınmadığı, bunu yaparken hangi düşünce temeline dayandırıldığı sorularına cevap aranılmaya çalışılmıştır.

Geçmiş eserleri alıp, şimdinin dili ile güncelleyen ve araştırmada yer verilen sanatçıların söylemek istediklerinin farklı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Söylemek istediklerini aktarmak için de bilinen, yani izleyicinin zihninin bir yerlerinde yer etmiş yapıtları seçtikleri görülmüştür. Araştırmada yeni olan eserin, geçmişteki hangi eser ya da eserlerden neleri ve niçin devraldığı üzerine görsellerle birlikte yapılan detaylı inceleme, günümüz sanatında önemli bir yer teşkil eden gelenek ya da geçmişin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yineleme, Yinka Shonibare, Russell Connor, Cesar Santos, Herman Braun-Vega

CONTEMPORARIES CONNECTED TO THE PAST: YINKA SHONIBARE, RUSSELL CONNOR, CESAR SANTOS AND HERMAN BRAUN-VEGA

Abstract

For many artists in ‘Contemporary Art’, ‘past’ is not lost, forgotten, completely closed. On the contrary, the aim of what is in this direction; is to create a ‘now’ that is often obvious that does not break the line with the past with many thought-based such as questioning, origin, appreciation, criticism, parody, and a new understanding. However, what I mean here is not a doctrinal viewpoint, or in other words, an idea of repetition with the intention of art education. For these artists, this tendency is a takeover. We can consider them as artifacts that are nourished in a sense. This dialogue established in the past does not only reveal the traces of the memory of the artist. The audience is also

* Bu çalışma, 9-11 Mart 2018 tarihleri arasında Mardin’de düzenlenen 1.Uluslararası İksad Sosyal Bilimler Kongresi’nde sözlü bildiri olarak sunulmuş ve özeti kongre bildiri özet kitabında basılmış bildirinin tamamlanmış halidir

** Arş. Gör. Dr., Trakya Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, figengirgin@trakya.edu.tr

active in this process. He/She also constructs his or her recognition with new meanings on the new. In this descriptive scanning model research, there are some artworks of contemporary artists Yinka Shonibare, Russell Connor, Cesar Santos and Herman Braun-Vega. With these examples, I tried to find answers to the question of how the past was brought to the present, what was taken and what was not taken, and on what basis the thought was based.

It was concluded that the artists who took the past artworks, interpreted them with the language of the present and were included in the research were different from what they wanted to say. In order to convey what they want to say, it was seen that they chose artworks that are known somewhere in the mind of the audience. In this research: A detailed examination was made with visuals on which artwork or artworks of the new artwork took over and why. This will provide a better understanding of the tradition or the past, which is an important place in today's art.

Keywords: Repetition, Yinka Shonibare, Russell Connor, Cesar Santos, Herman Braun-Vega

Giriş

Geçmişle bağıni koparmayan sanatçılar derken kast edilen şey, onların geçmişe saplanıp bugünü görmezden gelmeleri ya da geçmişini sadece basit anlamda taklit ederek günümüzde sergilemeleri demek değildir. Esin kaynağı olarak seçilen geçmişe ait sanat eserlerinin şimdinin söylem dili ile yeniden yorumlanmasıdır. Sanatçı her daim kendine esin kaynağı olacak bir şey bulur. Bu, sanatçı için bir başlangıç ya da eserin kıvılcımıdır. Bizler, sanatçının ilham kaynağı olarak doğayı ya da insanı seçmesine çok da uzak değiliz. Örneğin Leonardo Da Vinci 'Defterler'inde ressamalara doğaya bakma konusunda şöyle öneride bulunur:

"Doğanın yarattığı her formu sanatınla temsil ederken evrensel bir usta olmazsan iyi bir ressam da olamazsın. Eğer o nesnelere göremezsen ve zihninde tutamazsan bunu nasıl yapacağını bilemezsin. Öyleyse doğada gezerken ilgini çeşitli nesnelere yoğunlaştırmalı, şu veya bu nesneye teker teker bakmalı, aralarından daha az değer taşıyanları ayırıp önemlilerini kaydetmelisin" (Da Vinci, 2013, s.11).

Ancak esin kaynağı bir yapıt olduğunda durum izleyici için biraz şaşırtıcıdır ve belki de ilk etapta kolaylık gibi algılanabilir. Ancak sanatta, geçmişin ya da yapılmış olanın, sanatçının yaşadığı döneme getirilmesi çok eskilere dayanmaktadır. Heykellerden yapılan çizimler, freskler, gravürler, resimlerden yola çıkılarak yapılan çizimler ve daha nicesinde bu türden örnekler görülmektedir. Ancak geçmişte yapıtları yinelenmeye yönelik bu yaklaşım, çağdaş sanatta olduğu gibi bilinçli bir tavır ya da bunu yöntem olarak seçme durumu değildi. Özellikle 20.yüzyılın son çeyreğinde belirgin olan ve günümüzde de hâlâ devam ettirilen bu tavır, tıpkı akımlarda, 'izm'lerde olduğu gibi benzer bir tavır altında farklı teknik ve yorumlarla sunulmaktadır. Connor'a göre bu türden yinelenmeler: *"saf köken ya da yapıtın tek yaratıcısı ideasını sorgu konusu haline getirir"* (Connor, 2015, s.143). Danto ise postmodern dönemdeki geçmişe yönelimleri, yaratıcı güç ve cesaretin yitilmesi olarak görür. Bir sanatçının eserlerinde başkalarının etkisinin görülebileceğini yadsımaz iken; geçmişin sanatının yinelenmesinin, kendine has varlık gösteren bir şey yapmaktan daha kolay olduğunu vurgular ve bu türden yapıtları başka sanatçıların sanatının zekice düzenlenmeleri olarak görür. Ancak geçmişe dönen ve Yeni Eski Ustalar olarak adlandırdığı sanatçıların, Eski Ustaların maneviyatını ve hümanizmini, Modern Ustaların yeniliği ve eleştireliliği ile birleştirdiklerinden övgüyle bahseder. Bu sanatçıları, geçmişin kölesi taklitçiler olarak görmez. Onların, postmodernlerin yaptığı gibi eski eserlerden mekanik olarak kolaj şeklinde yararlanmadıklarını, eski resimlerde taze bir yaşam bulduklarını dile getirir (Kuspit, 2010, s.154).

Geçmişe yönelen, onunla şimdi arasında bilinçli bir diyalog kuran birçok sanatçı vardır. Ancak bu araştırmada; çağdaş sanatta bunu bir tavır olarak benimseyip öne çıkan Yinka Shonibare, Russell Connor, Cesar Santos ve Herman Braun-Vega'ya yer verilmiştir.

Geçmişle Bağını Koparmayan Çağdaşlar

Yinka Shonibare

Enstalasyonları, resimleri ve videoları ile çok disiplinli bir sanatçı olan Yinka Shonibare daha çok 18.yy kostümü giymiş başsız heykelleri ile tanınır. Bu heykellerin bir kısmı sanat tarihinden bazı yapıtlarla bağ kurar. Avrupa'daki Romantizm estetiğinden ve Afrika tekstilinden etkilenen sanatçı, Avrupa ve Afrika arasında bir etkileşim yaratmanın yanı sıra sömürgecilik politikalarına dair karmaşık bir diyalog da sunar. Nijerya doğumlu olan ancak İngiltere'de yaşayan sanatçı, yapıtlarında kaynaşma ya da karma kültürel kimlik fikrini kullanır.



Resim 1: Yinka Shonibare, Salıncak, 2001, Enstalasyon (İnsan ölçüsünde manken, baskılı pamuklu tekstil, salıncak, yapay yeşillik) 330x350x220 cm, Tate Modern Sanatlar Müzesi, Londra. (Sol)

Resim 2: Jean-Honoré Fragonard, Salıncak, 1767, Tuval üzerine yağlıboya, 81x64 cm, Wallace Koleksiyonu. (Sağ)

Sanatçının geçmişle bağ kurmak adına seçtiği yapıtlardan biri de Jean-Honoré Fragonard'a ait 1767 tarihli *Salıncak* adlı resimdir (Resim 2). Bu resim Fragonard tarafından Fransız Kilisesi'nin mali işler müdürünün siparişi üzerine yapılmıştır. Siparişi veren adam, güllerin arasından, bir aşığın sevgilisinin eteğinin altına baktığı ve salınacağı ise bir piskoposun ittiği bir sahne istemiştir. Resim, hassas konulara dokunduğundan birkaç ressamın önerisine sunulduktan sonra Fragonard'a gelmiştir. Ancak Fragonard, salınacağı iten kişiyi bir piskopos olarak değil de bahçıvan olarak yapmayı uygun görmüştür. Pastel renklerden oluşan bir kıyafet giyen salıncakta sallanan kadının üzerine, ormanın her tarafını, özellikle de onu aydınlatan sıcak bir ışık düşmektedir. Kadının sağ ayakkabısı ayağından sıyrılmış, bacağı öne uzanmış ve sevgilisine istenen etek altı manzarayı sunmaktadır (Krausse, 2005, s.47).

Shonibare, Fragonard'ın iki boyutlu resmini aynı isimle üç boyutlu hale getirir (Resim 1). Sanatçı, Fragonard'ın resminden salıncakta sallanan kadın, ağaçlar ve havaya atılmış ayakkabıyı alırken iki erkek figürü ve bahçeyi dışlar. Fragonard'ın resminde pastel renklerin hâkimiyeti ve manzara içinde daha az dikkat çekici bir öğe olan ayakkabı, sergilenen mekânın boşluğunda daha belirgin hale gelir.

Rokoko dönemi sanatçılarından biri olan Fragonard, tıpkı bu dönemdeki diğer sanatçılar gibi erotizmi resimlerine taşımaktan büyük haz duyar. Onun resminde havada uçan pembe ayakkabı, resmin flört havasına vurgu yapmaktaydı. Oysa burada izleyici hem seyreden hem de flörtlü dâhil olan kişi olarak tabloyu tamamlamaktadır. Heykel, izleyici için hem tanıdık hem de yabancıdır. Üç boyutlu çalışmada erkek izleyici, resimdeki gibi kadının karşısına ya da arkasına konumlanarak çalışmanın içine dâhil olur. Hem izleyen, hem izlenendir. Bu tür yapıtlarda izleyici, kendisine sunulan bitmiş bir eserin pasif alıcısı değildir, tam tersine onunla etkileşime ve diyaloga girmesi beklenen ve onun konumlandığı yere göre anlaşılan bir durum söz konusudur.

Flörtün yanı sıra daha eski dönemlerdeki ahlak içerikli resimlerde kadının bekâretini kaybedişini ima etmek için teki olmayan terlik kullanılmaktadır (Farthing, 2012, s.255). Shonibare'ın enstalasyonunda terlik, Fragonard'ın resmine oranla daha dikkat çekici ve daha görünürdür. Orijinalinde diğer pastel tonlarla, yeşillikler ve gökyüzü ile bir kaynaşma içinde olan terlik, burada galeri mekânının boşluğunda asılı kalır. Yine, Fragonard'ın resminde önemli bir yer teşkil eden salıncağı sallayan figür, Shonibare'ın yapıtında yer almaz. “Rokoko döneminde salıncakta sallanan kadın figürleri oldukça yaygındır. Salıncak, değişkenliği temsil etmekte ve ideal bir sadakatsizlik sembolüdür. Kadının kocası, iki uzun iple salıncığı kontrol ediyormuş gibi görünse de gerçekte bu uygunsuz durumu kontrol edemeyecektir” (Farthing, 2012, s.255).

Salıncak, 1990'lardan itibaren Shonibare'ın yapıtları için zengin bir kaynak olarak gördüğü sanat tarihinden yapıtlara yönelik en güzel yorumlardan biridir. Fragonard'ın resimlerinde yer verdiği üst sınıfın lüks tasvirlerini, oyunlarını, sevgi peşinde koşuşlarını ve zenginliğin maddi konforundaki eğlence anlayışlarını üç boyutlu olarak yorumlamıştır. *Salıncak*, sanatçının en çok bilinen yapıtlarından biridir. Bu yapıtta ve onun birçok yapıtında modellerinin üzerlerindeki kıyafetler, etnik bir bağlantıyı da içerir. O, Avrupa resmi ve Afrika tekstilini birlikte kullanarak iki kıta arasında bir diyalog yaratır.

Yapıtlarında yer verdiği modeller çoğunlukla Hollanda balmumu tekstilinden yapılmış kıyafetlerle karşımıza çıkar. 18.yy Fransız aristokrat tarzı modasına uygun olsa da, *Salıncak* adlı enstalasyonda yer alan mankenin kostümü, tamamen farklı kökenlere sahip renkli ve soyut desenli kumaşlardan dikilmiştir: Eteği boyunca geometrik motiflerle düzenlenmiş kostüm, Afrika Hollanda balmumu kumaşlarının tipik örneğidir. Hollanda balmumu tekstili, onun sanatsal uygulamalarına kültürel bir melezlik sunar. Bu kumaş türü karmaşık bir geçmişe sahiptir. Bu kumaşlar günümüzde Afrika kimliğini simgelemesine rağmen, Hollanda balmumu kumaşlarındaki desenler, aslen Endonezya batiklerindeki motiflere dayanır. 19.yy'da İngiltere ve Hollanda'da üretilmiştir. Onların Avrupa taklitleri Güney Asya pazarına satıldığında yeterince kârlı olmamış. Bu yüzden, Hollandalı üreticiler bu tekstili onların Batı Afrikalı kolonilerine pazarlamaya karar verirler. Bu nedenle Hollanda balmumu kumaşları Avrupa emperyalizminden kaynaklanan karmaşık ekonomik ve kültürel dolaşımın ürünüdür. Bununla birlikte kumaşlar, sanatçının da doğduğu Nijerya gibi yerlerde tamamıyla asimile olmuştur. Bu kumaşlar Afrika'da öylesine popüler hale gelmiştir ki tüm dünyadaki insanlar, bu kumaşların Afrika'ya özgü olduğunu düşünür. Sanatçı bu çalışmalara Londra'da öğrenci iken, öğreticilerinden birinin kendisinden Afrika kimliğini yansıtan bir çalışma yapmasını istemesi ile başlar. Bu istek, sanatçıyı kimlik ve kültür arasında düşünmeye iter. 1992 yılında bu kumaş malzeme olarak kullanmaya başlar (Young, 2017). Shonibare: “Kumaşlar insanların düşündüğü gibi gerçekten Afrika'ya özgü değildir. Tamamen kendilerine özgü melez bir kültürel geçmişlerinin olduğu anlaşılmıştır...Ve benim hoşlandığım şey bu anlamlandırmanın yanlıgsıdır. Bu benim kültüre bakış açımdır- (kültür) yapay bir inşadır” (Shonibare'dan aktaran Fineberg, 2014, s.510-511). Sanatçı, Avrupa başyapıtlarını bu Afrika tekstili ile bir araya getirerek emperyalizm, aristokrasi ve “sömürge kuran zengin sınıf” arasındaki bağlantıları geliştirmeyi amaçlar. *Salıncak* ile Fransız Devrimi, Aydınlanma çağı, Afrika'nın sömürgeleşmesi anlamlarını içine alarak, basit gündelik bir anı oldukça tartışmalı bir eyleme dönüştürür (Young, 2017).

Bu enstalasyon ve birçok yapıtında karşımıza çıkan diğer bir unsur bu modellerin başsız olmalarıdır. Shonibare, ırk veya doğrudan bireysel çağrışımın kaldırılması olarak da görebileceğimiz başsız mankenler için, onlar: “İnsanların başlarının kesildiği zamana, Fransız devrimine ve giyotine doğrudan bir referans. Birçok insan, bu figürleri bu hareketi kutlamak için kullandığını düşünüyor. Ben, bu gücün devrilmesini kutluyorum...,” der (Shonibare, 2017).

Süslü elbisesi ve pozu ile hemen tanınabilen Fragonard’ın bu figürünü, ait olduğu yerden alıntılıyıp başsız olarak, izole edilmiş bir mekana getiren Shonibare’ın bu enstalasyona ilişkin Time Out incelemesinde Halle şöyle yazar: “Onun versiyonunda, resim gerçek nesnelere donuk materyalizmi ile yer değiştirir... Fransız sanatçının yüksek kültürlü pornosu küreselleşmeye bir mesaj vermek üzere kullanılmıştır” (Aktaran Riley-Lopez, 2009). Yapıtlarında çoğunlukla yer alan aşırılık ve tarihteki belirli bir çağın eleştirisi, *Salıncak*’ta da görülür. Bu bağlamda, Shonibare’ın yaptığı enstalasyonu basit bir yineleme olarak görmek yanlış olur. Aslında onun yaptığı kimlik, melezlik, eleştiri, takdir gibi kavramların, bilinen bir yapıta bindirilmesi üzerinedir.



Resim 3: Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1495-98, Tempera, 4,6 x 8,8 m, Santa Maria delle Grazie (Üst).

Resim 4: Yinka Shonibare, Son Akşam Yemeği (Leonardo’dan Sonra), 2013, Kürk bacak ve toynaklı melez bir figürü de içeren 13 fiberglas manken, Hollanda balmumu baskılı pamuklu tekstil, ahşap masa ve sandalyeler, gümüş masa ve çatallar, antika, cam ve yemek takımı, fiberglas ve reçine, 158 x 742 x 260cm. (Alt)

Shonibare’ın geçmiş ile bağ kurmayı seçtiği yapıtlardan biri de Leonardo Da Vinci’nin 1495-98 yılları arasında resmetmiş olduğu *Son Akşam Yemeği*’dir (Resim 3). Leonardo bu resmi, Milano’daki Santa Maria delle Grazie Manastırı rahiplerinin siparişi üzerine yapmıştır. Resimde yer alan masa, resmin alt kısmında, izleyicinin tam karşısında enine uzanmaktadır. İsa ve Havarilerinin yer aldığı resimde İsa ortada oturmakta ve “İçinizden biri bana ihanet edecek” şeklindeki ünlü cümlesini söylerken görülmektedir. Havarilerin bu suçlamayı el kol hareketleri ile reddetmeye çalıştıkları, şaşkınlık ve heyecanın hâkim olduğu ortamda İsa, dingin ve durağanlık içinde resmedilmiştir (Krausse, 2005, s.14).

Dinamizm ve teatrallikle yüklü dini konulu bu resim, Shonibare tarafından tıpkı *Salıncak*'ta olduğu gibi üç boyutlu olarak yeniden üretilmiştir (Resim 4). Shonibare'ın mankenleri, Batı Afrika tekstilinden şık takımlar giymiş, istiridyeye, çilek, şampanya, yaban domuzu gibi yiyeceklerin yer aldığı masada adeta bir bayram sofrası ya da bir kutlamada gibidirler. Başlangıçta, izleyiciyi baştan çıkaran sahne, ardından lüks ve savurganlık olarak görülmeye başlar. Leonardo'nun resminde merkezde yer alan İsa figürünün yerine Shonibare, Bacchus'u (Roma Şarap Tanrısı) yerleştirmiştir. Bu, Roma İmparatorluğu'nun çökmekte olduğu son yıllar ile ilgili bir karşılaştırmayı düşündürür. Shonibare'a has olan mankenlerin kesik başı burada, yakın felaketin habercisi gibi bir durum yaratmaktadır (Pantling, 2013).

Kutlamalardaki aşırılığa göndermede bulunan enstalasyon, Leonardo'nun resminin dini içeriğinden uzaklaşarak, yarını düşünmeden yaşayan misafirlerin yer aldığı dramatik bir tabloya dönüşür. Masanın dağılmış görüntüsü, hem oburluk hem de lüksteeki aşırılığın bir enkazı gibidir. Adeta zamanın dondurulmuş olduğu ve etrafında dolaşabildiğimiz bu dramatik an, izleyicide şaşkınlık ve hayret uyandırıcıdır (Stephen Friedman Gallery Exhibition Press Release, t.b.).

Sonuç olarak Shonibare'ın geçmiş ile kurduğu bu diyaloglu yapıtlarda, Batı beklentilerini tatmin etme gayesinde olduğunu söylemek yanlış olur. Sanatı, bir şekilde özel olarak ırksal kimliği ile ilişkilidir. Bu enstalasyonlarda kullandığı tekstil, onun Afrikalı bir kinayeyi benimsediğini düşündürmesine rağmen, gerçekte kumaş kıtalararası alışverişin tamamını kapsayan bir söylem içerir. Kumaş, Afrika özgünlük gerçeğinin bir göstereni olmaktan ziyade, damalı ve uluslararası bir geçmişe sahiptir (Pantling, 2013). O bu anlamda kültürel özgünlük fikirlerini de farklı bir bağlama taşımış olur. Batı sanatı ile kurduğu ilişki elbette bu iki yapıt ile sınırlı değildir. O, sanat tarihine derinden bağlıdır. Hem *Salıncak* hem de *Son Akşam Yemeği* enstalasyonları, figürlerin duruşları bakımından geçmiş ile bağ kurmaya devam ederken, biri erotizm gölgesinde bir anı, diğeri ihanetin açıklandığı anı ele alan bu resimler, Shonibare'ın kendi temaları için seçilmişler ve anlamsal dönüşüme uğratılmışlardır.

Russell Connor

Geçmiş şimdiiye getirmeyi seven sanatçılardan biri de Russell Connor'dır. O, sanat tarihi yapıtlarındaki figürlerin birbirleriyle karışmasına ya da etkileşime geçmesine izin verir. Sanat tarihi üzerine esprili bir yorumda bulunur. Derin bir sanat tarihi sevgisi ve hafif mizah ile yoğrulmuş resimlerinin oluşumunda, çalıştığı müze yıllarının etkisi büyüktür. Nam June Paik ile tanışması, video sanatına ilgi duyması ile sonuçlanır. Ancak ilginçtir ki video sanatına olan bu tutkusu, onun yeniden resme dönmesine yol açacaktır. Hayran olduğu Bill Viola, Nam June Paik ve Bill Wegman ve 1970'lerde yaratıcı kişilerle birlikte çalışmak ona çok şey katar ancak bu durum, onun kendi konumunu sorgulamasına ya da kendisi hakkında düşünmesine neden olur. Tüm bu sorgulamalar onu, Boston Müzesi'nde geçirdiği yıllara geri döndürür. Sanatçı, Heartney ile yaptığı röportajda: "*Bir Degas kopyalamanın faydalı ancak sıkıcı olduğunu,*" ifade eder (Heartney, 2016). Bu süreçte farklı tablolardan iki figürü yeni bir kompozisyon yaratmak, yeni bir hikâye yazmak için yan yana koyarsa, nasıl olacağı sorusu onu bu yönetime itecektir. Connor: "*Beni eğlendiren, ciddi bir eğilime sürükleyen bir şeyler yapmaya başladım... Onlar, oyunlarımdaki karakterler gibidir ve ben de oyunun yönetmeniyim. Hangi rolü oynayacaklarına karar veriyorum,*" (Heartney, 2016) sözleri ile sanat tarihi yapıtlarından bu tanınmış karakterlerin ünlü birer oyuncu gibi onlara biçilen rolü yerine getirdiklerini vurgular. Sadece 20.yy ve öncesi değil, Jasper Johns, Jeff Koons, Damien Hirst gibi 20.yy ve sonrası sanatçıları da bu diyaloga dahil eder. Ancak 19.yy Fransız ve 17.yy Hollanda sanatı onun asıl hayranlık noktasını oluşturur. Connor, bu resimlerini 'Fantezi Müzesi' olarak görür: "*Orijinal sanat eseri hala güvenli bir şekilde müze duvarında ve ben onların baskıları ile zamanımı geçiriyorum... Bu resimler, röprodüksiyonla başladı ve şimdi röprodüksiyona geri dönüyorlar. Yeni bir mantrayı tanımlıyorlar: 'Kopyala ve orijinal ol...'*" (Heartney, 2016).



Resim 5: Édouard Manet, Balkon, 1869, Tuval üzerine yağlıboya, 170x124.5 cm, d'Orsay Müzesi, Paris (Sol).

Resim 6: Russell Connor, İspanyol Ziyaretçiler, 1986, Tuval üzerine yağlıboya, 167,6 x127 cm, Sanatçı Koleksiyonu. (Orta)

Resim 7: Francisco Goya, Balkondaki Mayalar, 1808-1812, Tuval üzerine yağlıboya, 193x124.5 cm., Metropolitan Sanat Müzesi, New York (Sağ).

Kopyala ve orijinal ol mantrasının en güzel örneklerinden biri olan *İspanyol Ziyaretçiler* adlı bu resim, Connor'un da ifade ettiği gibi Romeo ve Juliet'ten bu yana en ünlü iki balkon sahnesi resmini bir arada sunar (Resim 6). Bu resim, Francisco Goya'nın 1808-1812 tarihleri arasında resmettiği *Balkondaki Mayalar* (Resim 7) ve ondan yaklaşık altmış yıl sonra bu kompozisyona öykünecek olan Édouard Manet'nin *Balkon* adlı resminin birleşimidir (Resim 5). Manet, Goya'nın resmini görür ve etkilenerek bir balkon resmi yaparken; Connor her iki resmi de görerek, Goya'nın resminden üç figürü Manet'nin resmine taşır. Connor'a göre bu tablo: "*Sanatçıların, farklı evrelerde, büyük seleflerinin hayaletleri ile uğraşma ya da mutlu bir şekilde yaşama biçimlerini temsil etmektedir*" (The Spanish Visitors. t.b.).

Aslında *İspanyol Ziyaretçiler*, Connor'ın yapıtlarla giriştiği evreyi ya da yapmak istediklerini oldukça iyi özetler. Manet, geleneği ve özellikle de İspanyol ressamı çok seven bir sanatçıydı. Onun kendisinden önce yapılmış birçok esere öykündüğü bilinmektedir. O, aslında bunu yapıtların günümüzde yinelenmesindeki bilinçli ya da kasti tavır ya da sanatsal yaklaşım olarak gören düşünce anlayışı ile yapmamıştı. Zihninde Connor'ın da ifade ettiği gibi Goya'nın eserine sahipti ve Berthe Morisot'u ona eşlik eden üç kişi ile Goya'nın resmine yerleştirdi. Connor ise zihninde iki sanatçıya sahipti. Biri Goya, diğeri Manet. O da zihnindeki bu iki resmi birleştirmeyi seçip; Berthe'nin arkadaşlarını, Goya'dan silüetlerle değiştirerek iki resme aynı anda dahil olmuş oldu. Temelinde iki yapıta dayanan bu resim, sanatçıların seleflerinden esinlenmelerinin günümüzdeki yansımına güzel bir örnektir.



- Resim 8:** Paul Gauguin, İki Tahiti'li Kadın, 1899, Tuval üzerine yağlıboya, 94x72,4 cm, (Sol üst).
Resim 9: Russell Connor, Kulüp Tahiti, 1987, Tuval üzerine yağlıboya, 121,9x152,4 cm, Sherie ve Horst Schulze Koleksiyonu (Alt)
Resim 10: Pierre Auguste Renoir, Tekne Gezisinde Öğle Yemeği, 1880-81, Tuval üzerine yağlıboya, 172,7x129,5 cm, Philips Koleksiyonu, Washington (Sağ üst).

Kulüp Tahiti ise onun sömürgecilik karşıtı resimlerindedir (Resim 9). Bu eser de tıpkı diğeri gibi iki farklı sanatçıya ait yapıtların birleşiminden oluşur. Biri, Pierre Auguste Renoir'ın 1880-81 tarihli ünlü resmi *Tekne Gezisinde Öğle Yemeği* (Resim 10), diğeri ise Paul Gauguin'in 1899 tarihli *İki Tahiti'li Kadın* resmidir (Resim 8). Renoir, döneminin genç bohemlerini ve burjuvaziyi resmederken; Gauguin vahşi doğada yaşayan saf, masum ancak sömürge altındaki toplulukları resmetmiştir. Ancak Connor'a göre Gauguin, Tahiti'ye gitmede gecikmişti. Fransız sömürgesi burada etkindi ve onların bastırıldığı, dönüştürüldüğü çalışmalardan mutlu oluyorlardı. Gauguin, bunun tam tersini yapmaya çalışmasına, onları ilkelilikleri ve inançlarıyla apaçık gösterme çabasında olmasına rağmen Connor'un da ifade ettiği gibi gecikmişti. Connor yaptığı bu resmin: “İki dünyaya katılarak, eskiye ya da daha az uygar olana, hayatta kalmak için resmedilmeye değer olduklarını turistlere gösteren kültürlere benzer bir olguyu temsil ettiğini,” vurgular ve sözlerine şöyle devam eder: “Şimdi o, St. Tropez'deki sahilde evlerine en çok bakacak olan Tahiti'lilerdir” (Club Tahiti. t.b.).

Birbirine geçmiş göndermelerle dolu postmodern bu yapıtlarda Connor, ne Goya, Manet ne de Renoir ve Gauguin olmaya çalışır. Sanatçı amacına ulaşmak için bilindik yapıtları seçmekte ve onlardan yalnızca yeni şekillerde kullanmak üzere bahsetmektedir. Connor, babasına ressam olmaya karar verdiğini söylediğinde, babasından Rembrandt gibi resim yaptığı takdirde sorun olmayacağı yanıtını almıştır. Babasının sözüne bir anlamda kulak veren, iyi bir ressam ve görsel bir taklitçi olan Connor, bir kişinin tarih sonrası zamanda Rembrandt gibi resim yaparak, bunun yanına kâr

kalmasının bir yolunu gösterir (Danto, 2014, s.250). Bu resimler, bir yapıtın hem kopyalanıp hem de nasıl özgün olacağı ve aynı anda hem ciddi olup hem de insanları nasıl gülümsetebileceği üzerine çıktığı maceranın en güzel örnekleri arasındadır.

Cesar Santos

Geçmişle bağ kurmayı seven sanatçılardan biri de Cesar Santos'tur. Resimlerinde klasik ve çağdaş görüntüleri birleştiren Santos kendisinin ifade ettiği gibi: *"İnsanlara bu eserlerin erişilebilir olduğunu göstermek ister"* (A Modern-Day Master, 2013). Floransa'da Angel Akademisi'nde Rönesans resim teknikleri üzerine aldığı eğitim ve ardından tiyatro ile tanışması, ona bu sanatsal yaklaşımında büyük katkı sağlar. *"İçimdeki sanatçı tiyatro yoluyla geliyordu,"* sözleri ile Santos bu görüşü doğrular (A Modern-Day Master, 2013).

"Fikirlerim sanatın kendisinden oluşur," diyen Santos'un Amerika'ya çağdaş sanat eğitimi için gitmesi, İtalya'da klasik resim eğitimi alması, tekniğinde etkili olur. *"Bu resimler, gittiğim müzelere bir cevap olarak yapıldı... Figürü birleştirir birleştirmez, resim daha fazla güç kazandı. En nihayetinde biz insanız. Figürle daha iyi ifade edilebildiğini gördüm"* sözleri ile neden figüratif tarzda çalıştığını da açıklamış olur (Western Art and Architecture, 2013). Figürleri zamansızdır, geçmiş duygusunu barındırırlar, ancak formlar kurumamış boya kadar yenidir. Sanatçı resimlerine başlama ve devam ettirme sürecini ise şöyle açıklar:

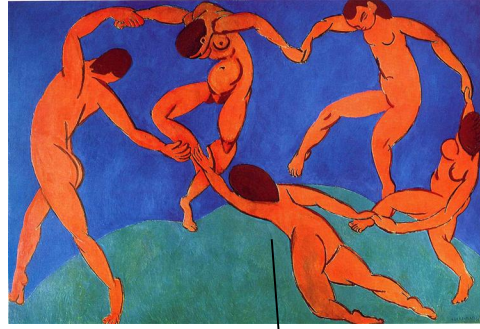
"Öncelikle eskiz defterime yaptığım basit bir çizimle bir resmi şekillendirmeye başlarım. Sonra photoshopu kullanarak resmi oluştururum. Her şeyi düzenlediğimde renklerin ince ayarını yaparım, çalışma neredeyse bitmiş gibi görünür. Ardından yağlıboya ile resmi boyamaya başlarım. Süreçte bir şeyler değişir" (Western Art and Architecture, 2013).

Photoshop programının figürleri yerleştirmede, renkleri ayarlama ona büyük katkı sağladığı doğrudur ancak Santos'un çizim gücü ve insan anatomisine hâkimiyeti yadsınamaz. Resimlerinde geçmiş ve şimdi bir birleşim içindedir. Connor'ın yorumundan farkı, o iki farklı yapıtın figürleri alıp birleştirmek yerine geçmişe ait olanı kendi çağdaş figürleri ile bir araya getirir. Sanatçı, çağının insanlarını resmetme nedenini ise şöyle açıklar:

"Sanatsal enerjimi beni çağımın insanlarını çekim alanına almaya yönlendiriyor. Belirli bir şekilde kimliği oluşturan günlük aktivitelerimizden etkileniyorum. Bu eylem, öylesine sürekli ki bireyselliklerimiz siliniyor ve bizler arketip oluyoruz. Yağlıboya, karakalem ve boya kalemlerinin alanlarını birbirine karıştıran detaylı resimlerim aracılığıyla, onların çevresinden özneni soyutlayarak, bireyselliğin kaybına karşı kimlik ifadesi ile oynayarak betimlemenin ölçütlerini, geçmişini sorguluyorum. Özne ve onun toplumdaki yeri arasında bir ilişki kurma arayışındayım. Öznenin çevresindeki ipuçlarını dahil ederek, onların şekillendirilmelerine ve belki de toplumdaki yerleri ve eylemleri ile tanımlanmalarına imada bulunuyorum. Nihai ilgim, fark edilemez, ancak yeri doldurulamaz olana, toplumumdaki insanlardır" (Santos, t.b.).

Onun resimlerinde çağının insanları sadece zihnen değil, bedenen de geçmişle iletişime ve etkileşime geçer, geçmiş ve şimdi hem birbiri ile kaynaşır hem de birbirinden ayrışır.

Michelangelo'dan Rembrandt'a, Velázquez'e, Matisse'e, Dali'ye ait figürler, resimlerinde 21.yy şöhretleri olarak yer alırlar. Bu resimler, Santos'un zaman zaman iğneleyici ve ironik olan anlayışı ile zekice harmanlanmıştır. Sadece gerçekçilikleri ile değil karmaşık ve merak uyandıran hikâyeleri ile de hem ressamı kendilerine hem de biz izleyicileri Santos'un anlatmak istediklerine çeker hem de onun sanatsal duyarlılığını keşfetmeye davet ederler.



Resim 11: Henri Matisse, Dans II, 1910, Tuval üzerine yağlıboya, 260x391 cm, Hermitage Müzesi, St. Petersburg. (Üst)

Resim 12: Cesar Santos, Üç Güzeller, Tuval üzerine yağlıboya, 121,9x101,6 cm. (Alt)

Santos, Henri Matisse'in 1910 tarihli *Dans II* (Resim 11) adlı resmindeki tamamen çıplak ve sade çizilmiş coşku içindeki kadınlarını, mini etekli, biri çizmeli ikisi topuklu ayakkabılı, ellerinde renkli çiçek süsü taşıyan yarı çıplak kendi çağına ait kadınlarla değiştirir (Resim 12). Burada Matisse'in resmi, bir galeri ya da müze duvarına taşınmıştır ve bu kadınlar da resmin önünde yer alırlar. Resim içinde resim olarak görebileceğimiz bu yapıtta Santos, onların resimle bağına koparmaz. Tam tersine ellerinin Matisse'in resmindeki figürlerle kesişmesi ve tuttıkları çiçek süsünün renklerinin resimle paralellik taşıması, yapay hallerine rağmen, etkileşimi güçlü kılar. Bu resim sadece Matisse'in *Dans* adlı yapıtı ile bağ kurmaz. Aynı zamanda "Üç Güzeller" efsanesi üzerine de bir yorumdur. "Üç Güzeller" sanatın vazgeçilmez konularından biri olmuştur. Santos da bu konuyu Matisse'in resmi ile birlikte çağdaş bir yorumla sunar. Sanatçı, geçmişe ait yapıtları hiçbir zaman ulaşılmaz olarak görmez. Daha önce bahsedildiği gibi amacı izleyiciye tam tersini göstermek üzerinedir. Bir sanatçının insanların bilinçaltında yer etmiş bazı resimleri başlangıç noktası olarak kullanmasına ilişkin Santos:

"Sanat, değişmez ve zamansız evrensel değerlere sahiptir. Sanat, parodisi yapılamayacak kadar kutsal değildir. Sanat ile ilgili olan sanat, yerleşmiş geleneğin tehlikelerini öğretir. Eski ve yıpranmış fikirler sonsuza dek incelenmeye değer. Sanatla ilgili olan sanat, sanata dair tüm soruları cevaplamaya ihtiyaç duymaz... Sanat, kendisini daha fazla bilmece ve gizeme ödünç bırakır," der (Genn, t.b.).



Resim 13: Jackson Pollock (Sol üst).

Resim 14: Cesar Santos, *Ustanın Atölyesi*, Tuval üzerine yağlıboya, 91,4x91,4 cm. (Sağ alt)

Resim 15: Jackson Pollock, *Sonbahar Ritmi (30)*, 1950, Tuval üzerine yağlıboya, 266,7x525,8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York (Sağ üst).

Resim 16: Andy Warhol, *Campbell Çorba Kutusu*, 1969 (Sağ alt).

Santos'un *Ustanın Atölyesi* adlı resmi ise geçmişi şimdiye taşımamızın en güzel örneklerinden biridir (Resim 14). Sadece kendi çağından uzak ressamı ve yapıtlarını kullanmaz. Bu resim, hem Jackson Pollock hem de Andy Warhol'dan izler taşır. Pollock'un atölyesinde çekilmiş olan fotoğrafından (Resim 13) yola çıkarak onu altları bezli üç küçük çocuk ile birlikte gösterir. Burada sanatın evrilmesi söz konusudur. Boyayı akıtarak yaptığı resimleri ile tanınan Pollock'un elinde tuttuğu boya kabının üzerindeki etiket, Warhol'un serigrafilerini yaptığı *Campbell Çorba Kutuları*'na (Resim 16) atıfta bulunur. Aynı dönemde yaşamış ve iki farklı yaklaşıma sahip olan ancak sanat tarihinde büyük izler bırakan iki sanatçı arasında ve sanatın arasında bir iletişim, bir diyalog söz konusudur. Bu diyalog, küçük çocuklarla desteklenmektedir. Onlar, sanatın, birbirinin içine geçerek büyümesini daha etkili hale getirir. Aslında bu Santos'un tam da yapmak istediği şeydir. Bu resimde, aldığı tiyatro eğitiminin yansımalarını görmek de mümkün. Resimdeki karakterlerin rolleri, kullanılan öğelerin hepsi anlatılmak istenen olay örgüsünü kurnazca bir yaklaşımla sunar.

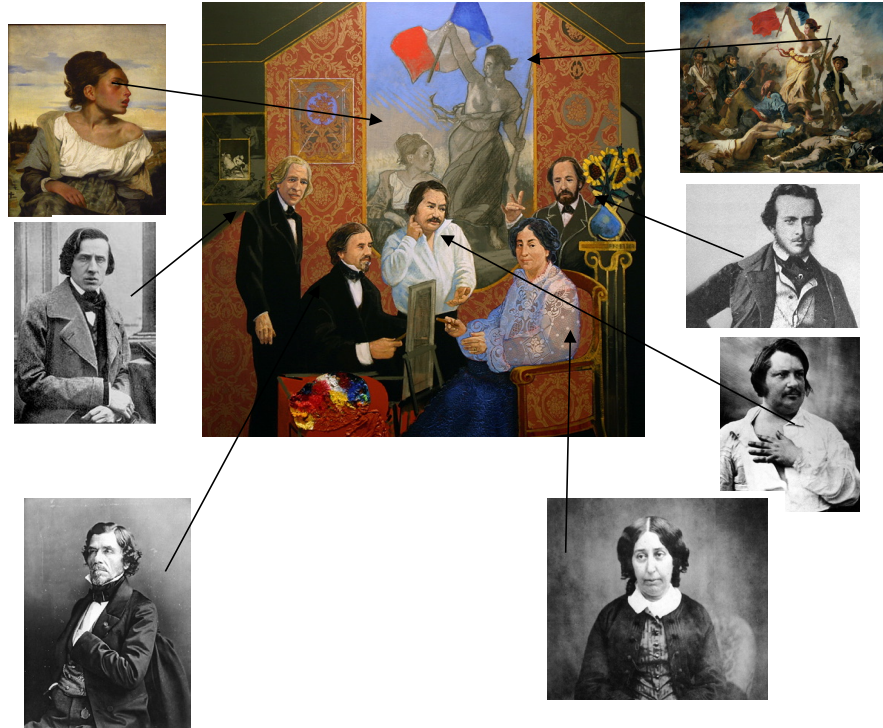
Herman Braun-Vega

Geçmiş resimlere yönelimi bir teknik olarak gören Herman Braun-Vega, karma ya da birleştirilmiş yapıtlar ortaya koyma konusunda yetkin bir sanatçıdır. Ona göre resmin amacı, yalnızca geçmiş sanatçıları ve onların eserlerini onaylamak değildir. Sanatın toplumsal ve siyasal bir işlevi olduğunu ve

sanatçının da resimleri aracılığıyla biçim ve renk oyunları ile bunu izleyiciye ilettiğini düşünmektedir. Braun-Vega'nın Batı Sanatı'nın başyapıtlarını yeniden yorumlarken amacı, Duchamp'ın yaptığı gibi onlarla alay etmek, yermekten ziyade, hem güncel olaylara tanıklık etmek hem de Batı Sanatı Tarihi'nin daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunmaktır. O, hiçbir şey anlatmayan resim peşinde değildir (Aktulum, 2009).

Sanatçının, Aktulum (2010:5) ile yaptığı röportajda Dünya sanatı ve sanat pazarına ilişkin açıklamaları, aslında neden geçmişini yinelediğinin ipuçlarını da veriyor. *“Dünya sanatını sanat pazarıyla karıştırmamak gerekir. Sanat pazarı toplumlarımızın belleklerinin silinmeye çalışıldığının bir belirtisidir. Belleksiz bir toplum güdülmesi kolay koyunlara benzer. Bu nedendir ki savaşlar ve soykırımlar devam ediyor; çünkü unutulmuş soykırımlar günümüzde yeniden yapılıyor...”* Bu açıklamadan yola çıkılarak onun amaçlarından birinin geçmiş sanatın silinmemesi, gündeme getirilmesi üzerine olduğu söylenebilir. Bilgilendirmek, bilinç oluşturmak, gizli kalan ya da gizlenmeye, unutturulmaya çalışılanı, görmezden gelineni ortaya çıkarma isteği onu geçmişin yapıtları ile ilişkiye sürükler. Braun-Vega'ya göre bizler, toplum olarak bellek eksikliğinin yarattığı acıyı yaşıyoruz. Sanatçı bunu, izleyicinin belleğini: eğitilmiş belleği, toplumsal ve siyasal belleği, günlük belleği harekete geçirerek düzeltmeye çalışır (Aktulum, 2010, s.7). Geçmişini yinelemeyi seçen birçok sanatçı gibi Braun-Vega da tanınmış yapıtları ya da izleyicinin daha aşına olduğu yapıtları seçer. Bu seçimini de şöyle açıklar:

“Tarihin büyük ustalarının yapıtlarından bir kesit alıntuladığımda şöyle bir stratejim var: izleyicinin tanımadan geçtiği sanatçılar yerine tanıyabildiği tanınmış sanatçıları seçiyorum. Rembrandt'ın Doktor Tulp'un Anatomi Dersi'ni örnek olarak alırsak, insanlar tabloyu kimin yaptığını ya da tablonun adının ne olduğunu bilmeseler bile yaşamlarının bir anında bu resim karşılına çıkmıştır: tıbbi malzeme satan bir laboratuvarındaki bir takvimin üzerinde ya da sanat tarihi söz konusu olduğunda okulda belli bir eğitim almış birisi söz konusu olduğunda ya da neden söz edildiğini bilen çok iyi eğitilmiş birisi bu resmi kolaylıkla tanır. İşte hareket noktam bu oldu: geçmişin bir ikonografisinden yola çıkarak günümüzün toplumsal ve siyasal gerçekliğiyle kimi koşutluklar kurabiliyorum” (Aktulum, 2010, s.7-8).



Resim 17: Herman Braun-Vega, Musset, Balzac ve Chopin ile Delacroix'nın Atölyesinde George Sand, 2004, Tuval üzerine akrilik boya, 146 x 146 cm (Orta)

Resim 18: Eugene Delacroix, Mezarlıktaki Yetim Kız, 1823-24, Tuval üzerine yağlıboya, 66x54 cm, Louvre Müzesi, Paris (Sol üst).

Resim 19: Frederic Chopin. (Sol ikinci).

Resim 20: <https://onedio.com/haber/9-maddede-genc-yasta-hayatini-kaybeden-unlu-piyani-ist-chopin-sopen-ve-besteleri-606950> Eugene Delacroix. (Sol alt).

Resim 21: Eugene Delacroix, Özgürlük Halka Yol Gösteriyor, 1830, Tuval üzerine yağlıboya, 260 x 325 cm, Louvre Müzesi, Paris (Sağ üst).

Resim 22: Alfred de Musset. (Sağ ikinci).

Resim 23: Honoré de Balzac. (Sağ üçüncü).

Resim 24: George Sand. (Sağ alt).

Musset (Resim 22), *Balzac* (Resim 23) ve *Chopin* (Resim 19) ile *Delacroix'nın Atölyesinde George Sand*, Braun-Vega'nın geçmiş yapıtlardan yola çıktığı ve sanatsal, sosyal, siyasal ve tarihsel ve hatta özel ilişkiler ağına sahip resimlerinden biridir (Resim 17). Sanatçı, Chopin ve Musset ile bir dönem ilişkisi olan ilk Fransız kadın yazar olarak bilinen George Sand'i (Resim 24) elinde sigarasıyla -sigara içmeyi çok sevdiği için olsa gerek-, Delacroix'nın 1830 tarihli *Özgürlük Halka Yol Gösteriyor* (Resim 21) ve 1823-24 tarihli *Mezarlıktaki Yetim Kız* (Resim 18) resimlerinin önünde, Delacroix onun portresini yaparken göstermiştir. Delacroix (Resim 20) ve Sand arasında yer alan Balzac'ın ise Sand ile bir dönem mektuplaştığı, ancak herhangi bir ilişki yaşamadıkları söylenmektedir. Resimde yer alan tüm kişiler Fransa'nın farklı şehirlerinde ölmüştür. *Özgürlük Halka Yol Gösteriyor* resmindeki Fransız bayrağı onların hepsinin hizmet ettikleri ve öldükleri ülkenin aynı olması durumunu pekiştirirken *Mezarlıktaki Yetim Kız* resmi ise hiçbirinin hayatta olmadığını vurgular. Müzik, edebiyat, resim alanlarında bilinen bu şahsiyetlerin hepsi kendi sanatsal alanlarında önemli işlere imza atmışlar ve Fransız tarihinde de önemli yere sahip kişilerdir. Görüldüğü üzere Braun-Vega geçmişe ait yapıtları sadece basit bir yineleme olarak görmediğini bize kanıtlıyor. Onun birçok yapıtı gibi bu da izleyiciyi tanıdık olan görüntü ile önce kendine çekiyor, ardından çözümlenmeye davet ediyor.



Resim 25: Pablo Picasso, Avignonlu Kadınlar, 1907, Tuval üzerine yağlıboya, 243,9x233,7 cm, Modern Sanat Müzesi, New York (Sol).

Resim 26: Herman Braun-Vega, Banyo Sonrasında... (Velázquez, Rembrandt, Picasso), 2000, Tuval üzerine akrilik boya, 150 x 150 cm (Orta).

Resim 27: Rembrandt van Rijn, Banyosunda Betşeba, 1654, Tuval üzerine yağlıboya, 142x142 cm, Louvre Müzesi, Paris (Sağ üst).

Resim 28: Diego Velázquez, Aynalı Venüs, 1644-48, Tuval üzerine yağlıboya, 122,5x177 cm, Ulusal Galeri, Londra (Sağ alt).

Braun-Vega *Banyo Sonrasında...* (Velázquez, Rembrandt, Picasso) adlı eserinde çok yapıtlı yönelimini sürdürür (Resim 26). Bu kez kendine, Diego Velázquez'in 1644-48 tarihli *Aynalı Venüs* (Resim 28), Rembrandt van Rijn'in 1654 tarihli *Banyosunda Betşeba* (Resim 27) ve Pablo Picasso'nun 1907 tarihli *Avignonlu Kadınlar* (Resim 25) resimlerini seçer. Rembrandt'ın resminden alınan bacağını kurulaayan kadın dışında, tüm figürler çıplaktır. Sanatçının, önden arkaya doğru resimleri aracılığıyla sıraladığı Velázquez, Rembrandt ve Picasso, resimlerine eş, doğum tarihlerine göre de sıralanmışlardır.

Bu resim sadece adı geçen üç sanatçıya saygı ile sınırlı değildir. Resimde yer alan figürler, farklı kültürlerden kişilerdir ve farklı ülkelere, ırklara aittirler. Braun-Vega, kişilerin etnik özelliklerinin en iyi nü olarak resmederek göstermenin mümkün olacağını düşünmektedir. Diz üstü çökmüş küçük çocuk Perulu bir amazon, solda duran kadın Lima'da yaşayan melez biridir. Karşıdan izleyiciye bakan genç yerli adam Velázquez'in Venüs'ünün önüne yerleştirilmiştir. Burada güzel İspanyol kadının Güney Amerika'yı sevmediği ifade edilmek istenmiştir. Aynada kendini izleyen Venüs: Güney Amerika'da yaşayan aristokrat çevreden kişilerin başıboş geçen yaşamlarının tadını çıkarmak için sömürgelerini yağmalayan İspanya'nın özsever tutumunu dile getirmektedir. Aynı zamanda, bir taraftan İspanyol bankaları Atlantik ötesi pazarlara yatırım yaparken diğer yandan Güney Amerikalılar aşağılanmaktadır. Sanatçı, bu aşağılanmaya da örtük bir göndermede bulunur. Resim, Latin Amerika ve Avrupa arasındaki ilişkilere değinir. Sömürgesine sırt çeviren yalnızca İspanya değildir. Fransa ve Almanya da benzer bir tutum izlemiştir. Resim, başka yapıtlardan alıntılarla siyasal anlam yüklü bir yapıta dönüştürülür. Sanatçı, bu yapıtı aracılığıyla kendi ülkesinin insanların ötekilerce sömürülmesini eleştirir (Aktulum, 2009).

Sonuç

Sonuç olarak; gelenek ya da geçmiş, günümüz sanatını meşgul eden bir konudur. Araştırmada yer verilen dört sanatçının ortak noktası, geçmişe ya da kendi çağına ait olanı, kendinden önce yapılmış olanı ve çoğunlukla da bilinen yapıtları seçerek yeniden üretmeleridir. Onları birbirlerinden farklı kılan şey ise geçmişle kurdukları bu diyalogdaki yorumlarıdır. Bu, aynı yapıtı başlangıç noktası olarak seçtiklerinde daha belirgindir. Shonibare, genellikle resimleri, başsız ve etnik bir kökene sahip olan Hollanda balmumu tekstilinden yapılmış kostüm giyen modellerle üç boyutlu olarak yorumlamayı tercih ederken; Connor adeta esinlenmenin geldiği noktayı göstermek istercesine, zihnindeki yapıt deposundan birbirine uygun olanları seçerek aynı kompozisyon içinde bir araya getirir. Santos ise Connor'dan farklı olarak, kendi çağdaş figürlerini geçmişten alıntılacağı yapıt ile birleştirir. Bu bazen bir kesit bazen de yapıtın bütünü olabilmektedir. Bu yaklaşımı ile Santos, Connor'a oranla geçmiş günümüze getirdiğini daha açık eder. Braun-Vega ise geçmiş belleklerde taze tutma niyetindedir. Bunu yaparken de sadece yapıtları güncelleme niyetinde değil aynı zamanda onları döneminin toplumsal ve siyasal gerçeklikleri ile bağdaştırarak sunar ve böylece tazelediği sadece geçmiş yapıtlar değildir. Aynı zamanda geçmiş olaylar, kişiler, ülkeler gibi çok boyutlu bir bağ söz konusudur. Günümüzde, sanat fuarlarında, müzelerde, bienallerde, galerilerde karşılaşmaya devam ettiğimiz geçmiş ile bağlantılı olan bu yapıtları sadece basit bir yineleme ya da geçmiş sadece taklit etme olarak görmek, küçümseyici bir yaklaşım olur. Geçmiş alıp şimdiye getiren her sanatçı böyle olmasa da bu eğilimde olan ve bu araştırmada yer verilen sanatçıların söylemek istedikleri bir şeyler var. Bunu aktarmanın yolunu da izleyicinin zihninin bir yerlerinde bir şekilde yer etmiş yapıtları seçmekte bulurlar.

Kaynakça

- A Modern-Day Master. (2013). *Forum MDC*. 3 Mart 2018. Erişim adresi: <http://www.santocesar.com/selected%20press>
- Aktulum, K. (2009). Herman Braun-Vega ya da Yeniden Resmetmek. *Art-e Sanat Dergisi, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*. 2(4). 4 Şubat 2014. 3 Mart 2018. Erişim adresi: <http://dergipark.gov.tr/sduarte/issue/20723/221430>
- Aktulum, K. (2010). Kubilay Aktulum'un Herman Braun-Vega İle Paris'deki Antony Sanat Evinde Yaptığı Röportaj. *Art-e Sanat Dergisi, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 2(4), 1-11. 4 Mart 2018. Erişim adresi: <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sduarte/article/view/1018001715/1018001687>
- Connor, S. (2015). *Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*. (Çev: D. Şahiner). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Danto, A. C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*. (Çev: Z. Demirsü). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Da Vinci, L. (2013). *Leonardo'nun Defterleri*. H. A. Suh (Ed.). (Çev: A. Serin). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Farthing, S. (Ed.). (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (Çev: G. Aldoğan ve F. Candil Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*. (Çev: G. E. Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

- Genn, R. (t.b.). Review, Cesar Santos web site. 3 Mart 2018. Erişim adresi: http://santocesar.com/drupal/?q=review_by_robert_genn
- Heartney, E. (2016). In Conversation Russell Connor with Eleanor Heartney. *The Brooklyn Rail Critical Perspectives on Arts, Politics, And Culture*. 2 Mart 2018. Erişim adresi: <https://brooklynrail.org/2016/12/art/russell-connor-with-eleanor-heartney>
- Krausse, A.-C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (Çev: D. Zaptıoğlu). Almanya: Literatür Yayıncılık.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. (Çev: Y. Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları.
- Pantling, K. (2013). Yinka Shonibare: POP!. *This is Tomorrow Contemporary Art Magazine*. 7 Ocak 2014. Erişim adresi: <http://thisistomorrow.info/articles/yinka-shonibare-pop>
- Riley-Lopez, E. (2009, 10 Eylül). Yinka Shonibare at the Brooklyn Museum. *Art21 Magazine*. 3 Mart 2018. Erişim adresi: http://magazine.art21.org/2009/09/10/yinka-shonibare-at-the-brooklyn-museum/#.XuCXkvJS_yt
- Shonibare, Y. (2017, 13 Ocak). R. Jagoe tarafından gerçekleştirilen röportaj. Colonialism and Cultural Hybridity: An Interview with Yinka Shonibare, MBE. *Culture Trip*. 4 Mart 2018. Erişim adresi: <https://theculturetrip.com/africa/nigeria/articles/colonialism-and-cultural-hybridity-an-interview-with-yinka-shonibare-mbe/>
- Stephen Friedman Gallery Exhibition Press Release. (t.b.). Yinka Shonibare , MBE, POP!. 7 Ocak 2014. Erişim adresi: www.stephenfriedman.com/exhibitions/past/2013/yinka-shonibare-mbe-pop/
- The Spanish Visitors. (t.b.). *Russell Connor web site*. 2 Mart 2018. Erişim adresi: http://www.russellconnor.com/gallery_1.html
- Club Tahiti. (t.b.). *Russell Connor web site*. 2 Mart 2018. Erişim adresi: http://www.russellconnor.com/gallery_11.html
- Santos, C. (t.b.). Art Statement. 3 Mart 2018. Erişim adresi: http://santocesar.com/?q=art_statement
- Young, A. (2017, 12 Temmuz). A-Level: Yinka Shonibare, The Swing (After Fragonard). *Smarthistory*. 3 Mart 2018. Erişim adresi: <https://smarthistory.org/yinka-shonibare-the-swing-after-fragonard-2/>
- Western Art and Architecture. (2013, Ekim). 58-59. 3 Mart 2018. Erişim adresi: <http://www.santocesar.com/selected%20press>

Görsel Kaynakça

- Resim 1:** Yinka Shonibare, Salıncak. Erişim adresi: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/shonibare-the-swing-after-fragonard-t07952> (Erişim Tarihi: 05.03.2018).
- Resim 2:** Jean-Honoré Fragonard, Salıncak, 1767, Tuval üzerine yağlıboya, 81x64 cm, Wallace Koleksiyonu. Erişim adresi: <https://www.dailyartmagazine.com/painting-of-the-week-jean-honore-fragonard-the-swing/> (Erişim Tarihi: 29.11.2019).

- Resim 3:** Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1495-98, Tempera, 4,6 x 8,8 m, Santa Maria delle Grazie. Erişim adresi: <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/early-europe-and-colonial-americas/renaissance-art-europe-ap/a/leonardo-last-supper> (Erişim Tarihi: 29.11.2019).
- Resim 4:** Yinka Shonibare, Son Akşam Yemeği (Leonardo'dan Sonra). Erişim adresi: <http://www.stephenfriedman.com/exhibitions/past/2013/yinka-shonibare-mbe-pop/last-supper-after-leonardo> (Erişim Tarihi: 05.03.2018)
- Resim 5:** Édouard Manet, Balkon, 1869, Tuval üzerine yağlıboya, 170x124.5 cm, d'Orsay Müzesi, Paris. Erişim adresi: <https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/the-balcony-1869> (Erişim Tarihi: 25.11.2019)
- Resim 6:** Russell Connor, İspanyol Ziyaretçiler. Erişim adresi: http://www.russellconnor.com/gallery_1.html (Erişim Tarihi: 02.03.2018)
- Resim 7:** Francisco Goya, Balkondaki Mayalar, 1808-1812, Tuval üzerine yağlıboya, 193x124.5 cm., Metropolitan Sanat Müzesi, New York. Erişim adresi: [Shttp://www.franciscogoya.com/majas-on-a-balcony.jsp](http://www.franciscogoya.com/majas-on-a-balcony.jsp) (Erişim Tarihi: 25.11.2019)
- Resim 8:** Paul Gauguin, İki Tahiti'li Kadın, 1899, Tuval üzerine yağlıboya, 94x72,4 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York City. Erişim adresi: <https://www.wikiart.org/en/paul-gauguin/two-tahitian-women-1899> (Erişim Tarihi: 25.11.2019).
- Resim 9:** Russell Connor, Kulüp Tahiti. Erişim adresi: http://www.russellconnor.com/gallery_11.html (Erişim Tarihi: 02.03.2018).
- Resim 10:** Pierre Auguste Renoir, Tekne Gezisinde Öğle Yemeği, 1880-81, Tuval üzerine yağlıboya, 172,7x129,5 cm, Philips Koleksiyonu, Washington. Erişim adresi: <https://www.wikiart.org/en/pierre-auguste-renoir/the-luncheon-of-the-boating-party-1881-1> (Erişim Tarihi: 25.11.2019).
- Resim 11:** Henri Matisse, Dans II, 1910, Tuval üzerine yağlıboya, 260x391 cm, Hermitage Müzesi, St. Petersburg. Erişim adresi: <https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/dance-ii-1910> (Erişim Tarihi: 25.11.2019).
- Resim 12:** Cesar Santos, Üç Güzeller. Erişim adresi: <http://www.santocesar.com/syncretism?page=0%2C0> (Erişim Tarihi: 02.03.2018).
- Resim 13:** Jackson Pollock. Erişim adresi: <https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock> (Erişim Tarihi: 29.11.2019).
- Resim 14:** Cesar Santos, Ustanın Atölyesi. Erişim adresi: <http://www.santocesar.com/syncretism> (Erişim Tarihi: 02.03.2018).
- Resim 15:** Jackson Pollock, Sonbahar Ritmi (30), 1950, Tuval üzerine yağlıboya, 266,7x525,8 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York. Erişim adresi: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/57.92/> (Erişim Tarihi: 25.11.2019).
- Resim 16:** Andy Warhol, Campbell Çorba Kutusu, 1969. Erişim adresi: <https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/old-fashioned-vegetable> (Erişim Tarihi: 27.11.2019).
- Resim 17:** Herman Braun-Vega. Musset, Balzac ve Chopin ile Delacroix'nın Atölyesinde George Sand. Erişim adresi: <http://www.galerie-du-centre.net/e/37/source/16.htm> (Erişim Tarihi: 05.03.2018).

- Resim 18:** Eugene Delacroix, Mezarlıktaki Yetim Kız, 1823-24, Tuval üzerine yağlıboya, 66x54 cm, Louvre Müzesi, Paris. Erişim adresi: <https://www.wikiart.org/en/eugene-delacroix/the-orphan-girl-at-the-cemetery-1824> (Erişim Tarihi: 28.11.2019).
- Resim 19:** Frederic Chopin. Erişim adresi: <https://onedio.com/haber/9-maddede-genc-yasta-hayatini-kaybeden-unlu-piyani-ist-chopin-sopen-ve-besteleri-606950> (Erişim Tarihi: 28.11.2019).
- Resim 20:** Eugene Delacroix. Erişim adresi: <http://www.artnet.com/artists/nadar/portrait-deug%C3%A8ne-delacroix-6KzmUj1hIYiBioB476h-Ww2> (Erişim Tarihi: 27.11.2019).
- Resim 21:** Eugene Delacroix, Özgürlük Halka Yol Gösteriyor, 1830, Tuval üzerine yağlıboya, 260x325 cm, Louvre Müzesi, Paris. Erişim adresi: <https://www.wikiart.org/en/eugene-delacroix/the-liberty-leading-the-people-1830> (Erişim Tarihi: 28.11.2019).
- Resim 22:** Alfred de Musset. Erişim adresi: <http://bilelimmi.com/alfred-de-musset-kimdir/> (Erişim Tarihi: 29.11.2019).
- Resim 23:** Honoré de Balzac. Erişim adresi: <https://www.laphamsquarterly.org/contributors/balzac> (Erişim Tarihi: 29.11.2019).
- Resim 24:** George Sand. Erişim adresi: <https://www.thefamouspeople.com/profiles/george-sand-5250.php> (Erişim Tarihi: 28.11.2019)
- Resim 25:** Pablo Picasso, Avignonlu Kadınlar, 1907, Tuval üzerine yağlıboya, 243,9x233,7 cm, Modern Sanat Müzesi, New York. Erişim adresi: <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/the-girls-of-avignon-1907> (Erişim Tarihi: 20.11.2019).
- Resim 26:** Herman Braun-Vega, Banyo Sonrasında... (Vélazquez, Rembrandt, Picasso). Erişim adresi: <http://www.braun-vega.com/new-oeuvres.htm> (Erişim Tarihi: 05.03.2018).
- Resim 27:** Rembrandt van Rijn, Banyosunda Betşeba, 1654, Tuval üzerine yağlıboya, 142x142 cm, Louvre Müzesi, Paris. Erişim adresi: <https://www.wikiart.org/en/rembrandt/bathsheba-bathing-1654> (Erişim Tarihi: 25.11.2019).
- Resim 28:** Diego Velázquez, Aynalı Venüs, 1644-48, Tuval üzerine yağlıboya, 122,5x177 cm, Ulusal Galeri, Londra. Erişim adresi: <https://www.wikiart.org/en/diego-velazquez/the-rokeby-venus-1648> (Erişim Tarihi: 20.11.2019).