

100 Başyapıtta Sanat

En Önemli Sanat Eserleri Ne Anlatıyor?

Susie Hodge

Çeviren: Ecem Özensoy



SAY

100 Başyapıtta

SANAT

Susie Hodge
İngiliz yazar, sanat tarihçisi ve sanatçı. Birkbeck, University of London'da sanat tarihi yüksek lisansı yapmıştır. Geniş bir okuyucu kitlesine sahip olan Hodge sanat tarihi, sanat teknikleri, mimari ve kültür üzerine 100'den fazla kitap yazmıştır. Faaliyetleri arasında dersler, konuşmalar ve uygulamalı atölye çalışmalarının yanı sıra televizyon ve radyo programları ile sanatla ilgili belgeseller de yer alır.

Ecem Özensoy
Sanat tarihçisi ve editör. İstanbul Teknik Üniversitesi Sanat Tarihi programında doktora çalışmasına devam etmektedir.

100 Başyapıtta
SANAT

En Önemli Sanat Eserleri Ne Anlatıyor?

Susie Hodge

İngilizceden çeviren:
Ecem Özensoy

say

Say Yayınları
Sanat

100 Başyapıtta Sanat: En Önemli Sanat Eserleri Ne Anlatıyor? / Susie Hodge
Özgün adı: *Art: Explained: 100 Masterpieces and What They Mean*

İlk olarak 2022 yılında Laurence King Publishing tarafından, Carmelite House, 50 Victoria Embankment London EC4Y 0DZ adresinde bulunan The Orion Publishing Group Ltd'nin bir baskısı olarak Büyük Britanya'da yayımlanmıştır.

© 2022, Mark Fletcher

Türkçe yayın hakları Kalem Ajans aracılığıyla © Say Yayınları
Bu eserin tüm hakları saklıdır. Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılan kısa alıntılar hariç yayınevinden yazılı izin alınmaksızın alıntı yapılamaz, hiçbir şekilde kopyalanamaz, çoğaltılamaz ve yayımlanamaz.

ISBN 978-605-02-1013-2
Sertifika no: 44233

İngilizceden çeviren: Ecem Özensoy
Yayın koordinatörü: Sinan Köseoğlu

Baskı: Şekil Ofset A.Ş.
Gümüşsuyu Cad. 2. Matbaacılar Sitesi No. 2683
Topkapı- Zeytinburnu-İstanbul
Tel: (0212) 565 77 01
Matbaa sertifika no: 51863

1. baskı: Say Yayınları, 2024

Say Yayınları
Ankara Cad. 22/12 • TR-34110 Sirkeci-İstanbul
Tel.: (0212) 512 21 58 • Faks: (0212) 512 50 80
www.sayyayincilik.com • e-posta: say@sayyayincilik.com
www.facebook.com/sayyayinlari • www.twitter.com/sayyayinlari
www.instagram.com/sayyayinlari

Genel dağıtım: Say Dağıtım Ltd. Şti.
Ankara Cad. 22/4 • TR-34110 Sirkeci-İstanbul
Tel.: (0212) 528 17 54 • Faks: (0212) 512 50 80
İnternet satış: www.saykitap.com • e-posta: dagitim@saykitap.com

İÇİNDEKİLER

Giriş 9

1. *Willendorf Venüsü* 12
2. *Boğalar Salonu* 14
3. *Nebamun Bataklıkta Avlanıyor* 16
4. *Terracotta Askerleri* 18
5. *Ellora Mağaraları* 20
6. *Aldobrandini'nin Düğünü* 22
7. *Traianus Sütunu* 24
8. *Deisis* 26
9. *Wang Xizhi Kazları İzliyor* 28
10. *Aziz Francis Efsanesi* 30
11. *Wilton Diptiği* 32
12. *Berry Dükünün Zengin Saatleri* 34
13. *Kutsal Üçlü ile Meryem* 36
14. *Arnolfini Portresi* 38
15. *Çarmıhtan İndiriliş* 40
16. *Tövbekâr Mecdelli Meryem* 42
17. *Madonna ve Çocuk* 44
18. *İlkbahar* 46
19. *Dünyevi Zevkler Bahçesi* 48
20. *Büyük Çim Parçası* 50
21. *Meryem ve Çocuk İsa ile Azize Anna* 52
22. *Adem'in Yaratılışı* 54
23. *Atina Okulu* 56
24. *Çarmıhtan İndiriliş* 58
25. *Aziz Jerome ile Madonna* 60
26. *İmparator Guangwu Bir Nehrin Kıyısında* 62

27. Elçiler 64
28. Papa III. Paul ve Torunları 66
29. Çocuk Oyunları 68
30. Portekizlilerin Gelişi 70
31. Toledo Manzarası 72
32. Emmaus'ta Son Akşam Yemeği 74
33. Samson ve Deliah 76
34. Judith'in Holofornes'i Öldürmesi 78
35. Sinek Ası ile Hile 80
36. Uygunsuz Teklif 82
37. Carignano Prensi Savoylu Thomas'ın Atlı Portresi 84
38. X. Innocent'in Portresi 86
39. Delft'teki Bir Evin Avlusu 88
40. Bereli Otoportre 90
41. İnci Küpeli Kız 92
42. San Marco Meydanı 94
43. Bay ve Bayan Andrews 96
44. Whistlejacket 98
45. Salıncak 100
46. Hasır Şapkalı Otoportre 102
47. Horatius Kardeşlerin Yemini 104
48. Tereddüt Eden Otoportre 106
49. Çıplak Maya / Giyinik Maya 108
50. Büyük Odalık 110
51. Sis Denizi Üzerindeki Gezgin 112
52. Medusa'nın Salı 114
53. Totem Direği 116
54. Kanagawa Açıklarında Büyük Dalga 118
55. Yağmur, Buhar ve Hız 120
56. Washington Delaware'i Geçiyor 122
57. Başak Toplayanlar 124
58. Kırda Öğle Yemeği 126
59. Uyku 128
60. La Grenouillère 130
61. Elmalar ve Portakallar 132
62. Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası 134
63. Pipolu Sandalye 136
64. Çığlık 138
65. Nereden Geliyoruz? 140

66. Doğum Günü 142
67. Çeşme 144
68. İsimsiz 146
69. Kentsel Alemcilik 148
70. Amerikan Gotiği 150
71. Belleğin Azmi 152
72. Evren 154
73. Guernica 156
74. İki Frida 158
75. Gece Kuşları 160
76. Christina'nın Dünyası 162
77. Dağlar ve Deniz 164
78. İki Figür 166
79. Bayrak 168
80. Soğuk Beyaz 170
81. Uzamsal Kavram "Bekleyiş" 172
82. Campbell'in Çorba Konserveleri 174
83. Ritim 0 176
84. Ailem 178
85. İsimsiz Film Karesi #13 180
86. Otoportre 182
87. Anarşi İçin Konser 184
88. Işık Hapsi 186
89. Prop 188
90. Ev 190
91. Doğu Batı Çemberi 192
92.Kutsal Kudüs 194
93. Sudaki Ateşböcekleri 196
94. Hava Durumu Projesi 198
95. Bulut Kapısı 200
96. Fingal 202
97. Patlama 03 204
98. Chenrezig Kum Mandalası 206
99. Bir İncelik 208
100. I Want my Time with You 210

Eser Listesi: Boyutları ve Bulundukları Yer 212
Görsellerin Alındığı Kaynaklar 218
Dizin 221

GİRİŞ

Sanat, insan varlığının vazgeçilmez bir parçasıdır ve yaratıcılık da bizi insan olarak tanımlayan ve diğer tüm canlılardan ayıran özelliklerden biridir. Her toplumda sanat inanç, gelenek ve göreneklerden oluşan karmaşık yapının bir parçasını oluşturur ancak aynı zamanda yaratıcı ve kişisel ifade için bir araç görevi görür.

Bildiğimiz ilk sanat eseri 30.000 yıldan daha uzun bir süre önce yaratıldı ve o zamandan bu yana geçen binlerce yıl boyunca insan yaratıcılığının enginliğini gösteren sayısız sanat eseri ortaya koyuldu. Yine de yaratıcılığın tüm bu sayısız örneklerine rağmen her bir sanat eseri diğerinden farklıdır; hiçbiri birbirinin aynısı değildir. Başka eserin kopyası olarak yapılan bir eser bile her zaman orijinalinden farklıdır. Bu farklılıklar kullanılan renklerde veya malzemelerde ya da malzeme ve tekniklerin uygulanmasında gözlemlenebilir; üstelik orijinali yapan sanatçı ile kopyayı yapan sanatçı aynı olsa bile. Benzer biçimde sanat nadiren iki kişi tarafından aynı şekilde algılanır; bakış açılarımız, geçmişe ve kişisel deneyimlere dayanarak çok az bile olsa neredeyse her zaman farklılık gösterir. Bir kişinin güzel bulduğu bir şeyi bir başkası çirkin bulabilir; bir sanat eseri birine nüktedan veya mizahi gelirken, bir başkası onu sıkıcı ya da rahatsız edici bulabilir ve bazı insanlar bazı sanat eserleri karşısında şok olurken, başkalarına aynı eserler büyüleyici gelebilir. Sanatın belirli duygulara ilham verme gücü vardır ve hatta bazı eserler bakış açımızı veya fikirlerimizi değiştirerek düşüncelerimizi veya inançlarımızı doğrudan etkiler.

Erken dönem sanatların büyük bir bölümünün amacı, görüşleri değiştirmek veya onaylamaktı. Çünkü bu sanatın büyük bir kısmı özellikle bir topluluğun toplumsal davranışlarını ve inançlarını şekillendirmek ve desteklemek için yaratılmıştı. Sanatçılar yıllarca eğitim alarak, teknik, yöntem ve malzeme kurallarını öğrenerek ve yerleşik konuları, temaları, stilleri ve tasarım sistemlerini takip ederek katı bir düzende çalıştılar. Ancak böylesi katı bir sistemin

içerisinde dahi özgünlüğün ve bireyselliğin izlerini görmek mümkündü. Zaman geçtikçe toplumların yapısı değişmeye başladı; sanat daha kişisel hale geldi ve çeşitlendi. Sanatçılar kendi fikirlerinin ve tarzlarının ön plana çıkmasına izin verdi ve bireysellik daha görünür ve daha değerli olmaya başladı. En eski sanat eserlerinin algılanma biçimi genellikle güçlü bir büyülü yöne veya ruhani özelliklere sahip olmalarında yatıyordu. Sonrasında ise sanat daha çok eğitici veya öğreticiydi ve zaman ilerledikçe bazı sanatlar çevreyi süslemek veya izleyicileri neşelendirmek için yaratılmaya başlandı. Daha da geç dönemlerde sanat, ait olduğu topluma dair bir gözlem ya da yorum haline gelmiştir. Ve o toplumun hayati bir parçası olmaya devam ederken giderek daha etkileyici olmuştur. Önceki dönemlerde birçok sanatçının çağdaşları sanatın görsel dilini kolayca "okuyabilirken", daha yakın dönemdeki eserlerin yorumlanması ise kolay olmamıştır.

Tarih öncesi mağara resimleri ve oymalarından Rönesans freskleri ve heykellerine, yirmi birinci yüzyıl enstalasyonları ve performanslarına kadar sanat, özgün düşünceler, yeni içgörüler ve yeni bakış açıları sunarak izleyiciye kendi toplumunda bariz ya da belirsiz olan konuları yeniden düşünmesi için sıklıkla ilham vermiştir. Birçok sanatçı kendi siyasi, ekonomik ve sosyal sistemlerini değerlendirir ya da ele alır. Kendi toplumlarında gördükleri kusurlara veya önyargılara dikkat çekebilir ya da kendi bakış açısını veya evrensel bakış açılarını ifade ederek belirli konularda kabul edilen görüşlerin tartışılmasını veya yeniden incelenmesini teşvik edebilir.

Bazı sanatçılar ise bu felsefeyi göz ardı eder. Bunun yerine tarihi belgelemek ister, olayları dramatize eder, efsaneleri ve dini detaylandırır, portre ve manzaralarda benzerlikler yakalar, kendi ideallerini, hayallerini ve anılarını tasvir eder, gelenekleri ve hikâyeleri aktarır, teknik becerilerini gösterir, belirli bir araçla deney yapar veya hem fiziksel dünyayı hem de zihin dünyasını yüceltirler.

Bütün bu amaçlar, kültürler veya gelenekler ne olursa olsun, her sanat eserinin bir yaratılma nedeni vardır ve her sanatçının yorumu benzersizdir. Geleneksel mitler bile farklı dönem ve milletlerden sanatçılar tarafından farklı şekillerde temsil edilir. Sanatsal teknik düzenli olarak uyarlanır ve kişisel bir hal alır, yeni yaklaşımlar ve kavramlar geliştirilir. Bir sanatçının geçmişinin, deneyiminin, koşullarının, içinde bulunduğu tarihsel zeminin, etkilendikleri insanların ve çevresinin belirli bir sanat eserini üretme biçimine nasıl katkıda bulunduğunu düşünmek büyüleyicidir.

Bu benzersiz unsurlar çok çeşitli tepkilere ve sonuçlara yol açıyor ve işte bu yüzden bu kitap, birbirinden son derece farklı 100 sanat eserini inceliyor. Eserlerin bazıları kolayca tanınabilir, bazıları ise diğerleri kadar popüler de-

ğildir. Ancak bu kitap hepsinin nerede, neden, ne zaman ve nasıl yaratıldıklarını ortaya çıkarmanın peşinden gidiyor. Keşfedilen en eski eserlerden daha yakın zamanda üretilenlere kadar hepsi olağanüstü sanat eserleridir ve kitap, sanatçıların geçmişleri, deneyimleri ve inançları, belirli malzemeleri kullanmalarının ardındaki motivasyonları, yaşadıkları toplumların özellikleri ve başarmayı umdukları şeyleri dikkate alarak bunların ardındaki çoğu anlam ve amaçları inceliyor. Eğer bir sanat eserine bakıp "Bu eser ne anlatmak istiyor?" diye düşündüyseniz, muhtemelen bu kitap size bir cevap verecektir. Kitap, aynı zamanda belirli sanatsal temalardaki bireysel yorumların yanı sıra geçinmesi zor hamilerin talepleri veya isteklerini, sanatçılara ilham veren şeyleri, kişisel meseleleri ve daha bir sürü etkisi olabilecek siyasi, sosyal ve ekonomik kaygılar gibi konuları da araştırıyor.

Sanatçının amacı ya da çalışmasının nedeni ne olursa olsun, ister yakın tarihte, ister yüzyıllar önce, isterse hakkında çok az şey bildiğimiz toplumlarda yaratılmış olsunlar, sanat eserlerinin çoğu izleyici üzerinde etki bırakmaya ve tepki uyandırmaya çalışır. Örneğin 1882 yılında Vincent van Gogh şöyle yazmıştı: "Sanatımla insanlara dokunmak istiyorum. Onların derin duygular hissettiğimi, şefkatli duygulara sahip olduğumu söylemelerini istiyorum." Auguste Rodin ise 1889'da "Önemli olan heyecanlanmak, sevmek, umut etmek, titremek, yaşamaktır" demişti. 1824'te Eugène Delacroix düşüncelerini: "Deha sahiplerini harekete geçiren, çalışmalarına ilham veren şey yeni fikirler değil, daha önce söylenmiş olanın hâlâ yeterli olmadığı fikrine dair saplantılarıdır" sözleriyle dile getirdi. Son olarak 1939'da Georgia O'Keeffe bunu en iyi ve belki de en özlü şekilde ifade etmişti: "Gördüğüm şeye bakman için sana zaman verdim."

Sanat can sıkıcı, sinir bozucu, neşelendirici veya nostaljik, heyecan verici, eğlenceli ve daha pek çok şey olabilir. Hepsinden önemlisi çoğu zaman büyüleyici, ilgi çekici ve hatta bazen rahatlatıcıdır. Muhtemelen sanatın olmadığı bir dünya daha kasvetli bir yer olurdu. Bir sanatçı eserini tamamlayıp dünyaya sergiledikten sonra gördüklerimizin altında yatan şeyler büyük ölçüde cezbedici ve merak uyandırıcıdır. Bu kitap sanatı daha iyi anlamanıza ve ondan daha fazla keyif almanıza yardımcı olacak.

1

Willendorf Venüsü
Doğurganlık vaatleri

Bazı erken dönem sanat eserleri batıl inanışlar ve yüksek güçlere olan inançla ilişkilendirilmiş, çağdaşları bu sanatın büyülü yeteneklere sahip olduğunu düşünmüştür. Bu durum, eski kültürlerin de insanların ve özellikle de sanatçıların dünya üzerinde önemli bir etkiye sahip olabileceğini düşündüklerini gösterir. Fakat bu eserler tarihöncesi döneme ait oldukları ve yazı dilinin icadından önce yaratıldıkları için çoğunun anlamı, yaratıcılarının teknikleri veya niyetleri hakkında hiçbir kanıt yoktur. Dolayısıyla yapılan tüm incelemeler görülebilen eserler ve bulundukları yerlere, kullanılan malzemelere ve sanatçının bıraktığı izlere dayanan elimizdeki varsayımlardan ibarettir.

1908 yılında Avusturya'nın Willendorf kentinde aynı bölgede keşfedilen üç heykelcikten biri olan kireçtaşından yapılma bir kadın heykelciği bulunmuştur. Kırmızı aşı boyalı küçük figür, Üst Paleolitik Çağ'a tarihlenen Gravetiyen sanatı geleneğine aittir. Göğüsleri, karnı ve kalçaları geniş olan bu figürün elleri ve ayakları yoktur, cinsel organı açıktadır ve yüz hatları olmayan kafası örgü veya başlığı anımsatır. Figürün bir doğurganlık tılsımı ya da ikonu olarak yapılmış olması muhtemeldir çünkü insan formunun bazı temel unsurları eksikken, kadın üremesiyle ilişkili olanlar abartılmıştır. Fakat bunun aslında bir tanrıça temsili ya da anne figürü olabileceğini öne süren araştırmalar da vardı. Hatta bazıları bunun bir çocuk oyuncağı olduğunu dahi düşünmüştür.

Figürü oymak için hangi aletlerin kullanıldığı belli değildir ancak Willendorf'ta bulunmayan kireç taşından oluşması onun başka bir yerde yapıldığını düşündürüyor. Avrupa ve Asya'da aynı dönemde yapılmış bu tür 100'den fazla heykelcik keşfedilmiştir; bu da heykelciklerin muhtemelen taşınabilir olmaları ve onları yanında götüren ya da takan insanlar tarafından sahiplenilmeleri için yaratıldıklarına işaret ediyor. Heykelcikleri yapan sanatçıların göçebe olması da bu görüşü destekler. Hepsi bu kadar tombul olmasa da, antik Roma dininde önemli bir rolü olan Roma aşk tanrıçasının onuruna Venüs

heykelcikleri olarak adlandırıldılar, ancak bu heykelciklerin Romalılardan çok daha önce yapıldığına şüphe yoktur.

Bu figüre Willendorf Venüsü adı verilmiştir. O dönemde yaşayan kadınların, figürün yuvarlak vücut şeklinin gösterdiği kadar iyi beslenmiş olmaları pek olası değildir; dolayısıyla muhtemelen hem kadın cinselliği ya da doğurganlığının bir simgesi ve tılsımı hem de yiyeceğin kıt olduğu bir zamanda yiyecek bolluğunu simgeleyen şişmanlığa bir övgüydü. Ne var ki bu görüşler bazı heykelciklerin çok daha zayıf olmasına ve hepsinin kadınları temsil ediyor gibi görünmesine bir açıklama getirmez.



Sanatçıları bilinmiyor, *Willendorf Venüsü* (*Venus of Willendorf*), aşı boyalı kireçtaşı, yak. MÖ 24.000-22.000.

2

Boğalar Salonu
Avlanma ritüeli

Dünyanın en eski sanat eserlerinden bazıları Güney Fransa ile Kuzey İspanya'nın Franko-Kantabrik bölgelerindeki mağara duvarları ve tavanlarında keşfedilmiştir. Birçoğu 25.000 ila 12.000 yıl önce, Paleolitik Çağ'da yaratılmıştır. Bu mağaralarda şaşırtıcı çeşitlilikte resimler, çizimler, gravürler, baskılar, kabartmalar ve heykellerin yanı sıra çok sayıda soyut işaretler ve el baskıları vardır ancak eserlerin çoğunda büyük vahşi hayvanlar yer alır.

Fransa'nın güneybatısında yer alan Dordogne bölgesindeki Lascaux'da 1940 yılında daha fazla mağara sanatı (parietal sanat olarak da bilinir) keşfedilmiştir. Birbiriyle bağlantılı mağaralarda bulunan ve MÖ 17.000 ila 15.000 yıllarına tarihlenen yaklaşık 600 resim arasında boğa, kedi, at, geyik, yaban öküzü, dağ keçisi ve bizon tasvirleri yer alıyor. Sanatçıların yalnızca temel malzeme ve aletlere sahip oldukları ve genellikle neredeyse karanlıkta çalıştıklarını düşündüğümüzde, çoğunun son derece gerçekçi göründüğünü söyleyebiliriz. *Boğalar Salonu* olarak bilinen muazzam ana odanın kireçtaşı duvarlarında diğer hayvanların yanı sıra, okların takip ettiği dörtnala koşan vahşi atlar profilden resmedilmiştir. Mağara duvarlarına resim yapan sanatçılar duvarları boyamadan önce kazıyarak temizlemişlerdi. Daha sonra hayvanlara üç boyutlu bir görünüm vermek, hareket ve etkileşimi hissettirmek için doku ve ton oluşturmaya çalışmışlar, bazıları ise sağlamlık hissiyatı verebilmek için mağara duvarlarının doğal hatlarını kullanmışlardır. Hayvanların çoğu birlikte hareket ediyormuş gibi görünmeleri için üst üste bindirilmiş şekilde resmedilmiştir. Bazı desenleri oluşturmak için sadece kontur çizgileri kullanılmış; bazılarında ise renkler içi oyulmuş kemikler veya sazlar aracılığıyla toz pigmentin üflenerek resme karıştırılmasıyla elde edilmiştir. Pigmentler arasında kırmızı ve sarı aşı boyası, siyah için manganez veya karbon ve beyaz için kaolin (çin kili) bulunuyordu. Öğütülmüş ve kuru pigmentin bir kısmı hayvansal yağla, bir kısmı suyla karıştırılmış, bir kısmı da kuru olarak kullanılmış ve hepsi parmakla, çiğnenmiş çubuklarla ya da fırça görevi

gören kürk veya yosunla uygulanmıştır. Sanatçılar, yakıt olarak hayvan yağı kullanılan kumtaşı lambalarının loş ışığında çalışırken, boya küçük yassı kayalar veya deniz kabukları üzerinde tutulurdu. Bu resimde sanatçı, kömür ya da manganez kullanarak önce mağara duvarına hayvanın şeklini çizmiştir. Daha sonra kırmızı aşı boyasıyla atın postu için gerçekçi bir izlenim vermeye çalışmış, siyah ve beyaz renkle ayrıntılar eklemiş ve yumuşaklık ve üç boyut hissiyatı için bu bölgeleri birbirleriyle harmanlamıştır.

Boydan boya resimler yapılmış olmasına rağmen, insanlar sadece mağara girişinde yaşamışlardır. Tüm tarih öncesi sanat eserlerinde olduğu gibi bu resimlerin de ne amaçla yapıldığı hâlâ bilinmiyor, ancak bu konuda bazı tahminler mevcut. Bazı teorilere göre bu eserler tarih öncesi yıldız haritalarını içeriyor ya da av zaferlerini kutluyor olabilir. Bunun yanında, gelecekteki avların başarılı olmasını sağlamak için mistik ya da şamanik törenlerin bir parçası olmaları da muhtemeldir.



Sanatçılar bilinmiyor, *Boğalar Salonu (Hall of Bulls)*, beyaz kalsit gözeneksiz kaya üzerine odun kömürü ve aşı boyası, yak. MÖ 17.000-15.000.

3

Nebamun Bataklıkta Avlanıyor
Güvence altına alınan ölümsüzlük

Bu eserde zengin bir kâtip ve tahıl muhasebecisi olan Nebamun karısı ve kızıyla birlikte Nil'in bataklıklarında kuş avlarken betimlenmiştir. Hiyeroglif yazıda ise "eğlendiği ve güzelliği gördüğü" ifade ediliyor.

Mısır'ın Teb şehrinde (bugünkü Luksor) Nil Nehri'nin batı kıyısında bulunan bu eser MÖ 1350 civarında inşa edilmiş bir mezar şapeline ait duvar resminin bir parçasıdır. Eski Mısır'da sadece zenginler mezar şapellerine sahip olabiliyordu, bu yüzden Nebamun ölmeden önce mumyalanmış bedenini, birkaç eşyasını ve yaşamı boyunca zevk aldığı aktiviteleri gerçekleştiren genç, sağlıklı bir adam olarak kendisinin ve çağdaşlarının öbür dünyada ihtiyaç duyacağına inandıkları resimleri içerecek şekilde bir şapel yaptırmıştı. Kayalık bir tepenin yamacına oyulmuş olan mezarda odalar, geçitler ve bir şaft mezar bulunuyordu. Bir grup sanatçı şapelin içerisindeki duvarları, sıvadıktan sonra Nebamun'un hayatından idealize edilmiş sahneleri tasvir etmiştir. Nebamun'un cesedinin ve eşyalarının bulunduğu şaft mezar mühürlenirken, sevdiklerinin dua edebilmeleri ve onuruna adakta bulunabilmeleri için odalar açık bırakılmıştır. Resimler, ölen kişinin yakınları ve aileleri tarafından görülmesinin yanı sıra tanrıların da onun öbür dünyada sürdürmeyi arzuladığı yaşam biçimini görebilmeleri için yapılmıştır.

Buradaki bitki örtüsünde lotus çiçekleri, papirüs, sultan kelebekleri ve kuş yakalamaya yardımcı olan Nebamun'un kızıl kedisi göze çarpıyor. Eski Mısır'da kediler ev hayvanlarıydı fakat aynı zamanda bereket tanrıçası Bastet, adalet tanrısı Mafdet ve güç tanrısı Sekhmet gibi tanrılar olarak da saygı görürlerdi. Evreni yaratan ve yaşamın, sıcaklığın ve büyümenin kaynağı olan güneş tanrısı Ra, Ölüler Kitabı'nda sıklıkla kedilerle temsil edilir. Ra aynı zamanda tüm tanrılar arasında en çok saygı duyulan tanrıdır. Bu resimde Nebamun'un kedisinin altın gözü ölümsüzlüğü ima ediyor. Aynı zamanda Nebamun sol elinde silah olarak kullanmak için bir yılan tutuyor.

Özellikle yaşam ve diriliş ile tanrılar İsis ve Osiris ile bağlantılı olan bereketli sulak alanlar, eserdeki önemli semboller arasındadır. Nebamun'un

hayvanları avlamaktan aldığı keyif doğa üzerindeki zaferini simgelerken, gelişen bir manzaranın ortasındaki dinamik, hükmedici formu da gençlik ruhunu yansıtıyor. Sanatçılar birkaç katı kuralı çiğneyerek, ayrıntılı bir şekilde detaylandırılmış kürk, tüy ve pullardaki doku hissinin yanı sıra bitkilerdeki zarif deseni de aktarmışlardır. Nihayetinde Nebamun'un canlılığı ve yaşama sevincinin bu eserde tanrılara iletildiğini görüyoruz. Yanındaki diğer duvar resimlerinde ise Nebamun'un bir ziyafete katılmak ve katiplik mesleğinin bir parçası olarak sığır ve kazların sayımını denetlemek gibi başka birçok şey yaparken betimlendiği tasvirleri de vardır ve bunlardan bazıları öbür dünyada ihtiyaç duyacağı yiyecek ve içecekleri gösterir.



Sanatçılar bilinmiyor, *Bataklıkta Avlanan Nebamun (Nebamun Hunting in the Marshes)*, alçı üzerine tempera, yak. MÖ 1350.

1

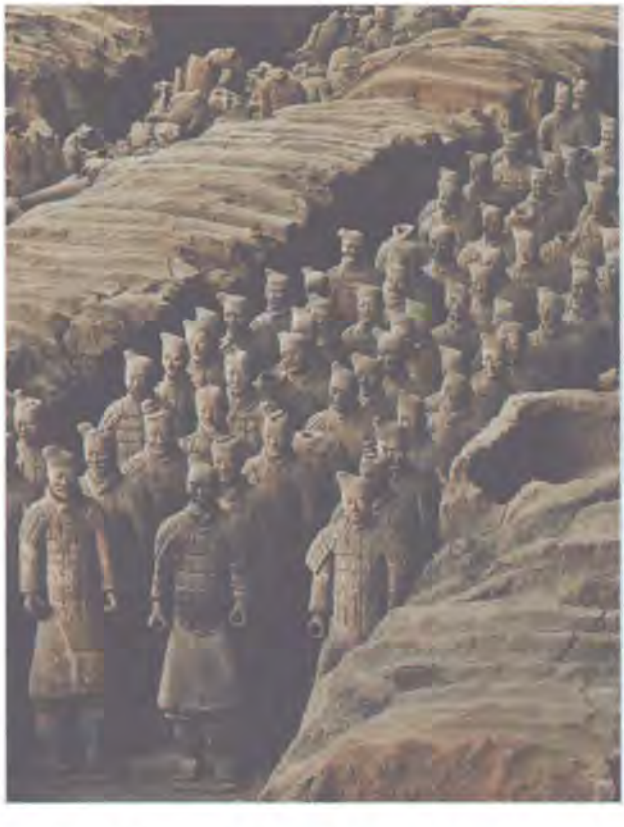
Terracotta Askerleri
Ölü bir imparatorun koruyucuları

1974 yılında Çin'in Şensi eyaletindeki Xi'an şehrinin dışında Çin'in ilk imparatoru Qin Shi Huangdi'nin anıt mezarı yakınlarında kuyu kazan işçiler gerçek insan boyutlarında ve savaşmaya hazır bir halde duran kilden yapılmış bir asker heykeliyle karşılaştı. İşçiler derhal Çinli yetkilileri alarma geçirdi ve bölgeye arkeologlar gönderildi. Her biri farklı silah taşıyan, farklı zırh giyen ve farklı saç ve sakala sahip olan piyade, okçu, general ve süvari olarak giydirilmiş benzer görünümlü on binlerce asker daha keşfettiler. Askerler rütbelerine göre konumlandırılmıştı. Daha sonraki kazılarda ise atlar, savaş arabaları, kılıçlar ve diğer silahların yanı sıra yine insan boyutunda müzisyenler, akrobatlar, cariyeler, memurlar, güçlü adamlar ve aralarında su kuşları, turnalar ve ördeklerin de bulunduğu kuşlar ortaya çıkarılmıştır. Heykellerdeki boya izleri figürlerin bir zamanlar parlak renklere sahip olduğunu, ancak bunların büyük ölçüde yıprandığını gösteriyor. O dönemdeki çoğu Çinliden daha uzun olan figürlerin boyları rütbelerine göre 184 ila 197 cm arasında değişiyordu ve en uzun boylu olanlar generallerdi.

Terracotta Askerleri olarak da bilinen bu muazzam kil ordu mezar sanatı olarak yapılmıştır ve ordunun 8.000'den fazla askere, 130 savaş arabasına ve 670 ata sahip olduğu düşünülüyor. Heykeller, imparatorun mezar höyüğünün yakınındaki geniş bir bölgede yer alan oldukça büyük bir nekropolün parçası olarak gömülmüştür. Arkeologlar yüzlerce çukur ve yeraltı mahzeni keşfetmişlerdir, ancak şu anda bile bu muazzam koleksiyonun tamamı ortaya çıkarılmamıştır.

Heykeller İmparator Qin Shi Huangdi tarafından MÖ 247 yılında 13 yaşında iktidara geldikten kısa bir süre sonra sipariş edilmiştir. Yapımına MÖ 246 yılında başlanmış ve imparatorun ölümünden 40 yıl sonra Han Hanedanlığının başlangıcında tamamlanmıştır. Çinli zanaatkârlar, MÖ 18.000'den beri kil kaplar yaptıkları için Terracotta Askerleri'ni hassasiyet, hüner ve

gerçekçilikle yapmak için gerekli uzmanlığa sahiptiler. Figürler yaklaşık 700.000 devlet çalışanı ve yerel zanaatkâr tarafından kısmen kalıplama, kısmen ateşleme, birleştirme ve boyama süreçlerinden geçerek yapıldı. Askerler tamamlandıktan sonra mezarların içine nizami bir düzende yerleştirildiler. Terracotta Askerleri MÖ 210-209'da imparatorla birlikte defnedildiler ve tamamlanan mezar doğanın bir parçası olarak gözükmesi için çimen ve ağaçlarla kaplandı. Bu devasa yaratıcı girişimin amacı imparatoru korumak ve öbür dünyada hüküm sürmesini sağlamaktı. Antropomorfik nesnelerin ahirette canlanabileceğine inanıldığı için modeller onun ölümünden sonra da hayatının devam etmesini sağlamayı amaçlıyordu. Qin'in mezar eşyalarının şimdiye kadar keşfedilen en büyük seramik sanat eseri koleksiyonu ve Asya heykel sanatının en iyi başyapıtı olması, onun statüsünün bir kanıtıdır.



Sanatçılar bilinmiyor, *İmparator Qin Shi Huangdi'nin Terracotta Askerleri (Terracotta Army of Emperor Qin Shi Huangdi)*, kil, boya ve metal, yak. MÖ 210-209.

5

Ellora Mağaraları
Takdir edilen inançlar

Hindistan'ın batısında yer alan 2 km uzunluğundaki Maharashtra'daki Ellora Mağaraları anıtları, heykelleri, oymaları ve resimleriyle öne çıkıyor. 5'i Jain, 12'si Budist ve 17'si Hindu olmak üzere 34 mağaradan oluşan mağaralar dünyanın en büyük kaya formundaki manastır-tapınak mağaraları arasındadır. Nihayetinde bu özenli yapılar o dönemde dine duyulan saygı ve hayranlığı ifade ediyor ve Hint kültürünü karakterize eden dini uyum ve karışımın bir örneğini simgeliyor.

Tapınaklar (*caityas*), mabetler (*stupas*), manastırlar (*viharas*) ve gezgin rahipler ile hacılar için uyku hücrelerinden oluşan Ellora Mağaraları farklı dönemlerde inşa edilmiştir. Budist mağaraları MÖ 200 ile MS 600, Hindu mağaraları MS 550 ile MS 950 ve Jain mağaraları MS 800 ile MS 1000 yıllarına tarihlenir. Hindu mağaraları en çarpıcı tasarımlara sahipken, Budist mağaraları oldukça yalındır. Araştırmacılar mağaraları birbirinden ayırmak için onlara numaralar vermişlerdir. Hindu mağaraları MS 550 ile 600 ve MS 730 ile 950 yılları arasında olmak üzere iki dönemde inşa edilmiştir ve en büyüğü özellikle gösterişli Kailasha veya Kailasa tapınağıdır. Muhtemelen Rashtrakuta hükümdarı I. Krishna (MS 756-73) tarafından yaptırılmıştır ancak mevcut mimari ve heykel tarzlarının çeşitliliği göz önüne alındığında yapının birkaç kralın hükümdarlığına yayılmış olması da mümkündür. Mağara 16 olarak da bilinen Kailasa, kesilmiş ve oyulmuş devasa bir tapınaktır. Bir avlu, tapınak ve dehlizlerin yanı sıra Vişnuizm ve Şaktizmden tanrı, tanrıça ve mitolojiyi tasvir eden heykeller, iki büyük Hindu destanından sahneleri gösteren kabartma paneller, Tanrı Şiva'ya adanmış savaş arabası şeklinde büyük bir anıt ve çok sayıda duvar resmine sahiptir. İlk duvar resimleri mağaralar ilk yapılmaya başlandığında, ikincisi ise yaklaşık bin yıl sonra yapılmıştır. Fil frizleri, sütunlar ve filler de dahil olmak üzere her yerde heykeller ve kabartmalar vardır. İki katlı devasa Mağara 15 veya Dasavatara (Vişnu'nun On

Enkarnasyonu), Rashtrakuta hanedanının soyunu anlatan bir yazıtın olduğu geniş bir avluyu içerir. Mağaranın dış cephesinde ise çatıyı süsleyen insan ve hayvan figürlerinin de olduğu karmaşık oymalar göze çarpmaktadır.

Esasen manastır olan Budist mağaralarında, Tanrı Buddha ve fedakâr Budist tanrıları bodhisattvaların oymalarının bulunduğu tapınaklar vardır. Kaya ahşap kirişlere benzeyecek şekilde oyulduğu için Mağara 10 aynı zamanda Vishvakarma veya Marangoz Mağarası olarak da bilinir. Vishvakarma mühendis ve mimar tanrıdır. Bu görkemli mağara, sütunlu girişi ve büyük salonuyla Budistlerin dua yeri olarak işlev görmüştür ve salonun içinde 4,6 metre boyunda bir Buddha heykeli vardır. 30-34 arasında numaralandırılan beş Jain mağarası sütunlu verandalar ve mandapalar (tapınak sundurması) gibi mimari detayların yanı sıra Jainizm mitolojisini tasvir eden oymalar içerir. Mağara 32'yi yontulmuş çiçekler süslerken, Mağara 30'da ise Tanrı İndra'nın dans eden iki devasa heykeli bulunur.



Sanatçılar bilinmiyor, *Ellora Mağaraları*, bazalt, yak. MÖ 200-MS 1000.

6

Aldobrandini'nin Düğünü
Evlilik kutlaması

Vatikan müzesindeki Roma dönemine ait bir freskin kopyası olan bu eser, esasında Roma'daki Esquiline tepesinde bulunan Gallienus kemerinin yakınındaki bir evin duvar süslemesinin üst frizinin bir parçası olabilir. Yaklaşık 1600 yılında bulunan fresk, Vatikan tarafından satın alındığı 1818 yılına kadar Aldobrandini ailesine aitti. Bu türde freskler zengin Romalıların evlerinin duvarlarına yapılıyordu. Antik Romalı sanatçılar bir sanat eserine üç boyutlu görünüm vermek için perspektifin nasıl kullanılacağını Yunanlardan öğrenmişlerdi ve bu resimdeki sembolizm de onu gören herkes tarafından kolaylıkla anlaşılabilirdi.

Eserin hangi sanatçı tarafından ve kimler için yapıldığı bilinmiyor ancak muhtemelen yeni evli bir çiftin evinde resmedilmiştir. Antik Roma'da evlilik *conubium* denilen evlenme hakkını tanımlayan yasalar gereği katı bir şekilde tek eşliydi ve bu durum Yunanlar ile Romalıları diğer antik uygarlıklardan ayırıyordu. Eserin konusunun bir düğün merasimi olduğu açıkça gözüküyor ve resim düzlemi boyunca düz bir çizgi halinde dizilmiş on figür göze çarpıyor. Sol üst resimde iki kadın ya da tanrıça ve onlara yaklaşan bir erkek veya tanrının olduğu bir gelin odası tasvir edilmiştir. Bu kişi damat ya da Apollon'un oğlu ve kanatlı aşk tanrılarından biri olan Roma tanrısı Hymen olabilir. İki kadın bir lavabonun iki yanında durmaktadır; beyaz pelerinli ve başı peçeli olanın elinde metal, deri, ipek, parşömen ya da tüyden yapılmış, dini törenlerde böcekleri kovmak için kullanılan yaprak şeklinde bir yelpaze olan *flabellum* vardır. Yanındaki muhtemelen hizmetçi olan diğer kadının bir kaide üzerindeki küçük lavaboya dökülen suyun sıcaklığını kontrol ediyor gibi görünüyor. Lavabodan bir havlu sarkıyor ve yerde, kaideye yaslanmış bir yazı tableti var. Resmin ilerisinde bir başka kadın üzerinde kabuğa benzer bir lavabonun yer aldığı alçak bir sütuna yaslanmıştır. Bu kadın muhtemelen Roma'nın aşk tanrıçası Venüs'ün hizmetçisi ve yoldaşı olan tanrıça Suada'dır. Bir şişeden lavabonun içine parfüm dökmektedir.

Duvar resminin merkezinde bir yatağın üzerinde iki kadın görülür. Yarı çıplak figür muhtemelen tanrıça Venüs'ün ta kendisidir ve yanında beyazlara bürünmüş ve müstakbel kocasının gelişini sabırsızlıkla bekleyen gelini teselli eder. Sırtı Venüs'e ve yataktaki geline dönük olan altın tenli, yarı çıplak bir adam yatağın yanındaki alçak bir taş bloğa yaslanmıştır. Ancak başını onlara doğru çevirerek onların konuşmalarına katıldığını ima eder. Resmin sağ tarafındaki üç kadın bir *thymiaterion* (tütsü kabı) etrafında toplanmıştır. Kadınlardan biri arkasına yaslanmış, elinde bir lir tutar. Bu sahnede freskin içinden doğrudan izleyiciye bakan tek figürdür.



Sanatçılar bilinmiyor, *Aldobrandini'nin Düğünü (The Aldobrandini Wedding)*, fresk, yak. MÖ 27-MS 14.

7

Traianus Sütunu
Bir zafer gösterisi

Roma imparatoru Traianus (MS 98-117) tarafından inşa ettirilen bina ve yapıların çoğu Şam doğumlu Yunan mühendis ve mimar Apollodorus tarafından tasarlanmıştır. Beyaz Carrara mermerinden yapılmış 20 devasa mermer silindirden oluşan bu yükselen sütun, Roma mimarisinin Dor düzeninin bir örneği olarak Traianus Forumu'nun Roma'nın merkezindeki odak noktası olarak dikilmiştir. Üç tarafı iki kütüphane ve Ulpia Bazilikası ile çevrilidir. Kütüphanelerde paha biçilmez edebiyat eserleri vardır ve ziyaretçilerin sütunun etrafını saran Yunan çömlek tasarımlarına dayanan frizi incelemelerini sağlamak için özel izleme platformları inşa edilmiştir. 190 metreden daha uzun olan friz, sütunun etrafını aşağıdan yukarıya 23 kez sarar. Sütuna, tabanındaki bronz kapılar aracılığıyla erişilmektedir ve içerideki 185 basamaklı spiral bir merdivenle tepedeki bir izleme platformuna ve Traianus ve karısının küllerinin olduğu iki altın küpün bulunduğu bir odaya ulaşılır. En tepedeki sütun başlığı, sütunu oluşturan devasa mermer silindirlerden bile daha ağırdır. Böylesine büyük bir yapının nasıl inşa edildiği bilinmemekle birlikte, inşaatçıların bir kule, vinç, makaralar, binlerce adam ve at kullanmış olmaları muhtemeldir.

Traianus'un en büyük zaferlerinden birini onurlandırmak için inşa edilen bu sütunun dikkat çekici olması gerekiyordu. Traianus imparator sıfatıyla Daçya'da (günümüzde Romanya ve Moldova) birçok savaşa katılmış ve sonuçta Romalılar büyük ölçüde Apollodorus'un Tuna Nehri üzerine inşa ettiği büyük bir köprü sayesinde galip gelmiştir. Traianus ve birlikleri evlerine döndüklerinde Apollodorus'a başarılı seferin onuruna büyük bir anıt inşa etme görevi verildi. Bu türdeki ilk sütundu ve sık sık taklit edildi.

Traianus'un Daçyalılara karşı kazandığı zaferin öyküsünü anlatan friz, sığ kabartma olarak oyulmuştur ve sütunun etrafında kesintisiz diziler halinde dolanır. Her sahne boya ve metal aksesuarlarla süslenmiştir. İlk sefer alt yarıda, ikincisi ise üst yarıda anlatılmaktadır. 60'ı bizzat Traianus'un resmi ol-

mak üzere 2.500'den fazla figür içeren 155 sahne bulunur. Yirmiden az sahne gerçek savaşı temsil eder; çoğunluğu günlük yaşamlarını sürdüren askerleri gösterir. Frizde ayrıca Romalıların Tuna'yı ilk kez geçişi, Traianus'un nehir yolculuğu, Daçyalıların teslim oluşu, Daçya başkentine yapılan saldırı ve Daçya hükümdarı Decebalus'un ölümü gösterilir. Traianus'un ölümüne kadar sütunun tepesinde bronzdan yapılmış bir kartal heykeli vardı, ancak ölümünden sonra kartalın yerine kendisinin bronz bir heykeli dikildi ve onun yerini de 1587'de bronz bir Aziz Petrus heykeli aldı.



Şamlı Apollodorus (MS 2. yüzyıl), *Traianus Sütunu*, mermer, MS 107-13.

8

Deisis
İnsanlaşan azizler

Kutsal Bilgelik Kilisesi veya İlahi Bilgelik Kilisesi olarak da adlandırılan Ayasofya, Doğu Roma imparatoru I. Justinianus'un (MS 482-565) yönetimindeki Konstantinopolis'te (günümüzde İstanbul) MS 532-537 yılları arasında sadece altı yıllık bir süre içinde inşa edilmiş bir kilisedir. Kilisenin tavanında yer alan bu mozaik, büyük olasılıkla 1261 yılında Konstantinopolis'te Bizans egemenliğinin yeniden tesis edilmesinden sonra yapılmıştır.

Bizans mozaikleri ibadet eden kişilerin azizlerin ve cennetin neye benzeyebileceğini hayal etmelerine yardımcı olmak için yapılıyordu ve dua ya da yakarış anlamına gelen Deisis, Bizans ve daha sonra Doğu Ortodoks sanatında yerleşik bir motif haline gelmiştir. İsa, iki yanında annesi Meryem Ana ve ilk kuzeni Vaftizci Yahya'nın olduğu bir tahtta tasvir edilmiştir. İki aziz İsa'dan tüm insanlık adına merhamet dilemektedir. *Hükümdar İsa* ya da *Pantokrator İsa* olarak da bilinen bu eserde İsa, geleneksel olarak tahtta oturmakta ve kutsal bir kitap taşımaktadır. Bazen annesi ve kuzeninin yanı sıra diğer azizler ve melekler de hazır bulunurlar. Dörtte üçü profilden görünen Meryem Ana ve Aziz Yuhanna bu mozaikte Kıyamet Gününde insanlık adına müdahale etmesi için Mesih'e yalvarırken tasvir edilmiştir. Tüm eserin amacı İsa'yı ve diğer azizleri "sıradan" insanlar için ulaşılabilir kılmaktır.

Renkli cam ve taş parçaları olan tesseraların alçıya çeşitli açılarda yerleştirilmesiyle oluşan mozaik, kilisede titreyen mumların ışığında parlayacak şekilde yapılmıştır. Bir yarım kubbe içinde yer alan ve ibadet edenlerin üzerinde ruhani, başka bir dünyada oldukları izlenimini veren figürler, altın renkli arka planın içinde yüzüyor gibi görünmektedir. Yunancada tüm anlamına gelen *pas* ve güç, kudret veya iktidar anlamına gelen *kratos* kelimelerinden oluşan "Pantokrator" genellikle "her şeye kadir", "her şeye gücü yeten" veya "sınırsız güç sahibi olan" olarak tercüme edilir ve burada batılılara daha tanıdık gelmesi amacıyla geleneksel bir temsil olarak tasvir edilmiştir. Saçları, gözleri ve sakalı kahverengi, teni soluk, saçları ortadan ayrılmış ve yüzü sa-

kallıdır; doğrudan izleyiciye bakar, sağ elini kutsamak için kaldırırken sol elinde ise bir İncil tutar. Değerli altın ve laciverttaşlarından yapılmış oldukça pahalı olan mavi ve altın rengi cübbesi onun ihtişamını ve kutsallığını yansıtmaktadır. Resim temelde iki boyutlu olmasına rağmen, İsa'nın başını hafifçe sola doğru eğişi derinlik ve perspektif hissi verir. Ayrıca yüz hatları perspektif kazandırmak amacıyla kısaltılmıştır ve bazı açılardan gözlerinin farklı boyutlarda olduğu görülebilir.

Halesinin her iki tarafında da ic ve xc olarak İsa'nın adı yazılıdır. Ayrıca parmakları birlikte İsa Mesih ismini oluşturan ic, x ve c harflerini temsil eden bir pozda tasvir edilmiştir.



• Sanatçılar bilinmiyor, *Deisis*, mozaik, yak. 1261.

9

Wang Xizhi Kazları İzliyor
Düşsel bir tefekkür

Batılı ressamlar manzaraları figürler için sadece arka plan olarak değil, kendi başlarına resmetmeden çok önce Çinli ressamlar onları başlı başına önemli konular olarak görmüş ve doğanın gücünü yansıtmak için sıklıkla kullanmışlardır. Çin'in egzotik ve değişik manzaraları Çin ruhunun ayrılmaz bir parçasıydı ve insanlar uzun yıllar boyunca dağların kutsal ve tanrıların yaşadığı yerler olduğuna inandılar. Çincede manzara resmi anlamında kullanılan *shanshui hua* (İngilizcede "mountain water painting" olarak bilinir) boya yerine fırça ve mürekkep kullanılarak yapılan dağ, nehir ve şelale gibi doğa olaylarının tasvir edildiği geleneksel resimlerdir.

Yishao adıyla da bilinen efsanevi Jin Hanedanlığı hattatı, yazar, politikacı ve Taoist simyacı Wang Xizhi (MS 303-361), sonraki nesiller tarafından "Kaligrafi Bilgesi" olarak adlandırılmış ve geleneksel olarak Çin'in "Dört Yetenekli Kaligrafi"ndan biri olarak anılmıştır. Bu resimde su kenarındaki bir köşkte genç bir hizmetçinin yanında ayakta dururken gösteriliyor. İki zarif uzun boyunlu beyaz kaz önlerindeki durgun sularda süzülürken, uzak dağ zirveleriyle çevrili açık bir nehre bakıyorlar. Kazların zarif şekillerinin ve hareketlerinin Wang'ın incelikli kaligrafik stiline ilham verdiği ve onları özellikle bu nedenle yetiştirdiği söylenir. Efsaneye göre bu kuşlara o kadar düşkündü ki, özellikle ilginç bir cinsi incelemek için kilometrelerce yol kat ederdi. Kazlarını çok seviyordu ve göletlerinde lüks içinde yaşayan kazların hareketlerini yakından seyrederdi. Tüm bu seyretme eylemi ona kaligrafi yaparken bileğini çevirmek gibi kendine özgü bir yöntem geliştirmesi için ilham verdi.

Bu eserin sanatçısı Qian Xuan geçmişe yönelik önerilerini oluştururken bilinçli olarak gerçek dışı bir atmosfer yaratıyor. Resmi 13. yüzyıl sonlarında yapmış olmasına rağmen Wang'ın dönemini yansıtmak için daha önceki üslup öğelerini de kullanmıştır. Tang Hanedanlığı (MS 618-907) döneminde geliştirilen ve popüler hale gelen bu "mavi-yeşil stil"in sakin ve düzenli bi-

çimleri, dördüncü yüzyıldan altıncı yüzyıla kadar sıklıkla Budist ya da Taoist cennet tasavvurlarını betimleyen sanatçılar tarafından çizilen daha eski manzaraları hatırlatır.

Güney Song'un başkenti Hangzhou'nun 1276'da düşmesine neden olan Moğol fethini ve ardından Song Hanedanlığının tamamen çöküşünü yaşamış olan Qian Xuan, eserlerinde Çin'in daha sakin ve mutlu geçmişine ait unsurları kasıtlı olarak vurgulamış görünüyor. Bu olaylardan sonra o ve diğer cesareti kırılmış pek çok Çinli entelektüel kamusal hayattan çekildi ve hanedanın bir *yimin*'i ya da "artık tebaası" olarak yaşamayı tercih etti. Qian Xuan yalnız başına çalışıyor, başkalarından uzak duruyor ve resimlerine konsantre oluyordu. Özellikle de teknik yeterlilik, natüralist yöntemler ve geleneksel Çin resmine yapılan önceki vurguların çoğunu bir kenara bırakarak kendini daha özgür biçimde ifade edebileceği yöntemlere yönelmiştir.



Qian Xuan (1239-1301), *Wang Xizhi Kazları İzliyor (Wang Xizhi Watching Geese)*, el rulosu, kâğıt üzerine mürekkep, renk ve altın, yak. 1295.

10

Aziz Francis Efsanesi
Bir azizin yaşamöyküsü

İtalyan ilahiyatçı ve keşiş Aziz Bonaventure (yak. 1217-1274) gençliğinde Assisili Francis'in (1181/2-1226) duaları sayesinde vakitsiz ölümden kurtulduğunu söylemişti. Sonuç olarak 1260 yılında Bonaventure, Aziz Francis'in hayatını 97 bölüme ayırdığı kanonik biyografisini yazdı. Giotto di Bondone'nin yaklaşık 40 yıl sonra bu olaylardan 28 tanesini Assisi'deki San Francesco bazilikasının duvarlarına resmetmeye başladığına inanılmaktadır.

Aziz Francis Efsanesi'ni yaratan sanatçının Giotto olduğu kabul edilse de bu henüz doğrulanamamıştır çünkü Fransisken rahiplerinin o döneme ait sanatsal komisyonlarla ilgili tüm kayıtları 1800 yılında Napolyon'un birlikleri tarafından yok edilmiştir. Bazı araştırmacılar fresklerin en az üç farklı sanatçı tarafından yapıldığını öne sürüyor. Bununla birlikte resimler o kadar doğaldır ve zamanın sanatının çoğundan o kadar kesin bir şekilde ayrılır ki, Giotto daha doğal pozlar ve duygular yaratarak Bizans sanatının kabul görmüş stillerini değiştiren ilk kişilerden biri olarak bu eserle yaygın bir şekilde ilişkilendirilmiştir.

Eser, kim tarafından yapılmış olursa olsun Fransisken Tarikatının kurucusu ve çevre ile hayvanların koruyucu azizinin hayatındaki en önemli olayların bir kısmını aktarmaktadır. Aziz Francis'in hayatının kronolojik bir anlatımını sunan sahneler büyük ve renkli bir karikatür gibi okunabilir. İlk sahne olan Basit Bir Adamın Saygı Duruşu'nda sıradan bir adam pelerinini genç bir soylunun önüne seriyor. Bu soylu genç, altın halesi ile Aziz Francis olarak tanımlanabilir. Aziz Francis Harmanisini Yoksul Bir Adama Veriyor adındaki ikinci sahnede ise Francis pahalı altın pelerinini yoksul bir adama veriyor. Ve bu Francis'in dünyevi mallarını bağışlayacağına dair ilk ima olarak okunabilir.

Dördüncü sahne, San Damiano'daki Haç Mucizesi, Francis'i Tanrı'nın onu eve dönmeye çağıran sesini duyarken savaşmaya giden bir asker olarak gösterir. Assisi'ye döndüğünde yakınlardaki San Damiano'nun çürümeye yüz

tutmuş kilisesinde İsa'nın sesini duyar: "Francis, git ve gördüğün gibi harabeye dönmekte olan evimi onar." Francis daha sonra kiliseyi onarmak için para toplamak amacıyla içinde babasının birçok eşyasının da bulunduğu sahip olduğu her şeyi satar. Öfkelenen babası onu mirasından mahrum eder. Francis Tanrı'nın bundan böyle tek babası olacağının bir işareti olarak, babası aracılığıyla sahip olacağı her şeyden, hatta kendi giysilerinden bile vazgeçmiştir.

Betimlemeler azizin tüm yaşamı boyunca devam eder ve kanonlaştırılmasına yol açan birçok olayı ve ölümünden sonra meydana gelen mucizeleri anlatır. On beşinci sahne Kuşlara Vaaz'dır. Francis herkesin kardeşliğine inanıyordu ve bir gün seyahat ederken ağaçların arasından kendisini izleyen büyük bir kuş sürüsü fark eder. Kuşlara uçma özgürlüğünün Tanrı'nın onlara verdiği en büyük armağan olduğunu söyleyerek doğaçlama bir vaaza başlar. Aziz konuşurken kuşlar eğilir ve sonra Tanrı'nın sevgisinin müjdesini yaymak için uçup giderler.



Giotto di Bondone (yak. 1267-1337), *Aziz Francis Efsanesi (The Legend of St Francis)*, fresk, 1297-1300.

11

Wilton Diptiği
Azize dönüşen kral

Kutsal ve dünyevi öğeleri harmanlayan bu diptik* Kral II. Richard'ın (yak. 1367-1400) özel ibadeti için taşınabilir bir sunak olarak tasarlanmıştır. Richard'ın 6 yaşındaki Valois'lı Isabella ile ikinci evliliği sırasında yapıldığına dair yaygın bir inanış vardır. Bu türden küçük ve menteşeli resimler seyahatlerde taşınır ve ibadet etmek için açılırdı. Resmi kimin yaptığı bilinmiyor ancak eserin adı 1705-1929 yılları arasında bulunduğu Wiltshire'daki Wilton House'dan gelmektedir.

Sol tarafta Richard üç aziz tarafından Meryem ve Çocuk'a takdim edilirken etrafları 11 melekle çevrilmiştir. Richard'ın yanındaki azizler kendilerine has özellikleriyle bilinir ve bunlar (soldan sağa) oklu Şehit Edmund, yüzüklü Günah Çıkartıcı Edward ve kuzulu Vaftizci Yahya'dır. Çiçeklerle dolu bir çayırda bulunan Meryem, Çocuk ve meleklerin aksine, dünyevi bir ortamdadırlar. Richard'ın kişisel alameti olan beyaz geyik her meleğin taktığı rozetlerde sergilenir. Meleklerden biri hem İngiltere'yi hem de İsa'nın Dirilişini ima eden Aziz George'un kızıl haçını taşıyan bir flama tutmaktadır.

Richard kutsal figürlerin önünde diz çökerken İsa başının üzerindeki flamayı işaret ederek onu kutsuyor gibi görünür. Sahne aynı zamanda Richard'ın, Üç Müneccimin İsa'yı ziyarete geldiği Epifani bayramı olan 6 Ocak'taki doğumuna da gönderme yapıyor. İsa'nın Vaftizci Yahya tarafından vaftiz edilişinin yortusuyla aynı günde, Yahya'nın elinde kuzusuyla bir münzevi gibi giyindiği bu resim, İsa'nın doğumundan hemen sonra Kutsal Aile'yi ziyaret eden çobanları hatırlatır (sanatta bu olay genellikle müneccimlerin ziyareti ile birleştirilir). 11 melek ise muhtemelen Eski Ahit'te Yusuf'un rüyasında güneş, ay ve 11 yıldızın kendisine secde ettiği hikâyeye atıfta bulunur.

Yan yana ve birbirini tamamlayan iki resmin oluşturduğu pano şeklindeki resim. (Çev.)

Meryem, İsa ve meleklerin hepsi pahalı yarı değerli bir taş olan lacivert-taşından yapılmış mavi giysiler giymektedir. Richard'ın cübbesi de yine son derece pahalı pigmentler olan altın ve vermilyonla (Çin kırmızısı) boyanmış ve beyaz karacalarla ve merhum eşi Bohemyalı Anne'nin simgesi olan biberiye dallarıyla süslenmiştir. Ayrıca süpürgenin tohum kabukları olan süpürgeotlarıyla süslü altın bir yaka takmaktadır. Richard'ın Plantagenet hanedanı adını *planta genista* olarak bilinen bir süpürgeotu türünden alır. Resim muhtemelen aynı zamanda bir aile portresidir. Üç aziz, oğulları Kara Prens Edward (Richard'ın babası) ve Gaunt'lu John (Richard'ın amcası) ile birlikte Richard'ın selefi olan III. Edward'a benzediği görülüyor. Bakire Meryem ise Richard'ın annesi Kentli Joan'a benziyor ve bebek İsa Richard'ın çocuk yaşta ölen ağabeyi Angoulême'li Edward'ı tasvir ediyor gibi görünüyor. Sonuç olarak bu resim Richard'ın hükümdarlık için kendisine verilen ilahi hakka olan güvenini, Hıristiyanlığa olan bağlılığını ve ölen ailesinin önemini göstermektedir.



Sanatçısı bilinmiyor, *Wilton Diptiği (The Wilton Diptych)*, meşe üzerine yumurta tempera, yak. 1395-99.

12

Berry Dükünün Zengin Saatleri
Kutlanan mevsimler

Berry Dükünün Zengin Saatleri (*Les Très Riches Heures du Duc de Berry*), günün belirli saatlerinde okunacak duaların toplandığı, özellikle Orta Çağ Avrupası'nda popüler olan bir saat kitabıdır. Gelecekteki Fransa kralının üçüncü oğlu olan Berry Dükü John (1340-1416) için sanatçı kardeşler Herman, Paul ve Johan Limbourg eseri geç dönem Uluslararası Gotik tarzında hazırladılar. Ancak 1416 yılına gelindiğinde üç kardeş ve dük eser tamamlanmadan, muhtemelen vebadan öldüler dolayısıyla elyazması yarım kaldı. Yaklaşık 30 yıl sonra, 1440'larda, anonim bir sanatçı –genellikle Barthélemy d'Eyck (yak. 1420-1470'ten sonra) olduğu düşünülür– tezhipleri eklemiş ve 1485-89'da Savoy Dükü I. Charles, ressam Jean Colombe'u (yak. 1430-1493) eseri tamamlaması için görevlendirmiştir. Minyatürler, kaligrafi, tezhipli harfler ve diğer süslemeler de dahil olmak üzere 131 resimden oluşan 206 sayfalık elyazması için muhtemelen çeşitli sanatçılar ve yardımcıları çalışmıştır.

Bu kadar çok sayıda illüstrasyona sahip olmasının yanı sıra, ezilmiş çiçeklerin mineral massicot ile karıştırılmasından elde edilen bir yeşil olan *vert de flambe*; ezilmiş Orta Doğu lapis lazuli'sinden yapılan bir ultramarin olan *azur d'outreme* ve altın varak gibi nadir ve pahalı pigmentlerin kullanılması, *Berry Dükünün Zengin Saatleri*'nin genellikle bu tür sanatın en büyük örneklerinden biri olarak algılanmasını sağlamıştır. Her ikisi de Paul Limbourg'a ait olan ve Şubat ve Temmuz aylarını temsil eden bu iki resim, kitabın içinde yer alan takvimin bir parçasıdır. Sanatçı, titiz hassasiyetini akışkan boya, son derece ince fırçalar ve her bir küçük parçayı görmesini sağlayan mercekler kullanarak elde etmiştir.

Şubat ayını gösteren takvimde çiftlik tamamen karla kaplı ve bir koyun ağılı, dört arı kovanı ve yerde güvercinlerin bulunduğu bir güvercinlik görülüyor. Ayaklarının dibinde çalı çırpı olan bir adam baltayla ağaç kesiyor, bir diğeri ise ısınmak için ellerine üflüyor. Uzakta, başka bir adam odun taşıyan bir eşeği yakınlardaki bir köye doğru sürüyor. İçi görülebilsin diye kesiti alın-

mış halde resmedilen ahşap evde bir kadın ve iki genç figürün ateşin önünde kendilerini özellikle de bacaklarını ısıttıkları görülüyor.

Temmuz ayına ait resim güneş ışığı ile dolu. Tırpanlı iki figür buğday hasadı yaparken, yakınlarda bir erkek ve bir kadın koyun kırkıyor. Arkalarında Boivre Nehri ve Poitiers'in zenginliği temsil eden ve yoksul işçilerle keskin bir tezat oluşturan gösterişli mavi ve beyaz Comtal Sarayı yer almaktadır. Her resmin üstünde o ayın burçları -Kova ve Balık, Yengeç ve Aslan– ve altında da Güneş Arabası yer alıyor.



Limbourg Kardeşler (etkin oldukları dönem 1385-1416), *Berry Dükünün Zengin Saatleri* (*Les Très Riches Heures du Duc de Berry*), parşömen üzerine tempera, 1410-16

13

Kutsal Üçlü ile Meryem
Din ile aklın birleşimi

Baba Tanrı, Oğul Mesih ve Kutsal Ruh'u temsil eden bu fresk yerel bir ailenin üyeleri tarafından Floransa'daki Santa Maria Novella kilisesinde bulunan anma şapeli için yaptırılmıştır. Sanatçı, Masaccio olarak da bilinen ve çalışmalarına çok az önem verdiği iddiası nedeniyle ismi "beceriksiz Tom" anlamına gelen Tommaso di Giovanni di Simone Cassai'dir. Sadece yedi yıl süren kariyerine rağmen Erken Rönesans'ın en önemli sanatçılarından biriydi ve özellikle de on dokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar resme hâkim olan tek noktalı doğrusal perspektif ve natüralizm düşüncesini tanıtmasıyla kalıcı bir etkiye sahipti.

Masaccio, figürleri olabildiğince gerçeğe yakın resmetme ve güçlü bir derinlik ve mesafe duygusu yaratma becerisiyle hemen takdir edilmişti. Doğrusal perspektif, üç boyutu iki boyutlu yüzeyler üzerinde tasvir etme tekniğidir. İlk olarak Leon Battista Alberti'nin 1435 tarihinde kaleme aldığı *Della Pittura* (Resim Üzerine) adlı eserinde bahsedilir, ancak bu freskte de görülebileceği gibi Masaccio doğrusal perspektifi bu tarihten birkaç yıl önce kullanmıştı. Eser dönemin izleyicilerini hayrete düşürdü. İyon sütunları, Korint pilastrları ve beşik tonozlu tavanı, onu ilk kez görenlere kilisenin içine başka bir şapel eklenmiş izlenimi veriyordu. İçinde çarmıha gerilmiş İsa, arkasında duran Tanrı ve üzerinde beyaz bir güvercin olan Kutsal Ruh tarafından desteklenmekte, Aziz Yuhanna ve Meryem Ana tarafından kuşatılmaktadır. Çoğu düz bir yüzeye sahip resimlerin yapıldığı dönemde doğrusal perspektifin yanı sıra Masaccio'nun özgün ve natüralist ton kullanımı, doğal boyutlu figürlerinin gerçekçi ve üç boyutlu görünmesini sağlamıştır. Masaccio, bu kutsal kilisenin girişini çevreleyen sütunların önünde diz çökmüş ve birbirlerine bakan bağışçı karı-kocanın gerçek boyutlu temsillerini resmetmiştir. Bunun altında, görünüşe göre şapelin zemininin altında, ilk insan Adem'i temsil eden bir iskelet yer alır. "Bir zamanlar senin gibiydim ve ben neysem sen de öyle ola-

caksın" yazısının eşlik ettiği bu eser, ölümün kaçınılmazlığını hatırlatan bir *memento mori*'dir.

1570 yılında resmin önüne taş bir sunak inşa edilmiş ve neredeyse üç asır boyunca gizlenmiştir. Daha sonra 1861 yılında sunak kaldırılarak freskin büyük bir kısmı bir kez daha ortaya çıkarılmıştır. 1952 yılında iskelet de ortaya çıkarılmış ve resmin tamamı yeniden sergilenmiştir. Baba Tanrı ve Kutsal Ruh'un yanı sıra Meryem ve Yuhanna'nın eşlik ettiği Çarmıhtaki İsa ve *memento mori* temaları on beşinci ve on altıncı yüzyıl sanatında oldukça yaygındı, ancak burada ilk kez bir araya geldiğini görüyoruz. Bu resim din ve aklın birleşimidir: Doğrusal perspektif ve klasik mimarinin uyumunda akıl; dindarlık ve dua yoluyla hepimizin cennette ebedi yaşamı bulacağı telkininde ise din belirgindir.



Masaccio (1401-1428), *Meryem, Aziz Yuhanna ve İki Bağışçı ile Kutsal Üçlü (The Holy Trinity with the Virgin, Saint John and Two Donors)*, fresk, 1426-28.

Arnolfini Portresi
Sergilenen zenginlik

Bir erkek ve bir kadın bir odada el ele tutuşarak duruyorlar. Resimdeki çiftin Giovanni di Nicolao Arnolfini ve bu tablonun tamamlanmasından bir yıl önce vefat eden eşi Costanza Trenta olduğu düşünülür. Eserin yaratıcısı ressam Jan Van Eyck, hayatı hakkında çok az şey bilinmesine rağmen yağlı boya kullanan ilk sanatçılardan biri olarak kabul edilir. Keten tohumu yağı ile karıştırılan pigment yumurta temperasından daha yavaş kuruduğu için sanatçının çalışırken yarı şeffaf ve canlı renkli sırlar yaratmasına, resimdeki öğeleri ayarlamasına olanak sağlamıştır.

Hem sanatçı hem de bir diplomat olan Van Eyck, esas olarak Burgonya Dükü Zengin Philip için çalışmıştır. İtalya'nın Lucca kentindeki başarılı bir tüccar ailesinden gelen Arnolfini, Brugge'de yaşıyordu ve düke ipek ve kadife tedarik ediyordu. Resim Arnolfinilerin zenginliğini ve sosyal statüsünü gösteren birçok sembolle doludur. Zengin tüccar ailelere mensup Giovanni ve Costanza, yazın henüz geldiğini anladığımız pencerenin dışındaki kiraz ağacının bulunduğu üst kattaki bir odada poz vermişler. Resimde görülen kürk, ipek, yün, keten, deri ve altın, merkezi Flandre'da olan büyük ticaret imparatorluğunun malları arasındadır. Giysilerde ve döşemelerde kullanılan kırmızı, siyah, yeşil ve mavi boyaların hepsi oldukça pahalıdır. Genellikle Costanza'nın hamile olduğuna dair yanlış bir inanış var, oysa sadece pahalı işlemeleriyle ağırlaşmış yeşil çuha elbisesini tutmakta. Portrenin dışında, elbisesini tutması için bir hizmetçiye ihtiyacı olmalıdır. Elbisenin kolları ve mavi iç elbisesi sincap ya da kutup tilkisi kürküyle süslenmiştir; Giovanni'nin ise ipekli bir ceketin üzerine giydiği, astarı çam sansarı kürkünden olan kadife bir tabardı vardır ve bu kürk son derece pahalıdır. Tabardın mürdüm renginde boyanmasıysa bir başka zenginlik ifadesidir çünkü koyu ve parlak boyaların üretimi açık renklere göre daha pahalıdır. Costanza'nın duvağını çevreleyen narin dantelden ve bileklerindeki altın ve gümüş manşetlerden de anlaşılacağı üzere, bu çift Brugge'nin varlıklı insanlarındandır ancak mücev-

herlerindeki ölçülülük ve bazı hayvanların kürkünü ötekilere tercih etmeleri nedeniyle aristokrattan ziyade burjuva oldukları söylenebilir.

Pencerenin altındaki ve pervazındaki olgun portakallar güneyden ithal edilmiştir. Pahalı yatak örtüleri, Doğu halısı, göz kamaştırıcı pirinç avize ve duvardaki ayna da zenginliğe işaret etmektedir. O dönemde yalnızca zenginler ayna alabilirdi ve bu parlak dışbükey cam, İsa'nın Çilesi'nden çok küçük sahnelerin olduğu bir çerçeveyle çevrilmiştir. Arnolfinilerin sırtları aynaya yansımıştır ve kapı girişinde gözüken iki figür de muhtemelen sanatçı ve karısıdır.



Jan van Eyck (1395-1441'den önce), *Arnolfini Portresi (The Arnolfini Portrait)*, meşe üzerine yağlıboya, 1434.

15

Çarmıhtan İndiriliş
Çaresizlik

Yaşadığı dönemde dünya çapında üne kavuşan Rogier van der Weyden, Brüksel şehrinin ressamı olmuş ve Burgonya Dükü İyi Philip ile İtalya'daki Medici ve d'Este aileleri de dâhil olmak üzere dönemin en nüfuzlu kişileri için çalışmalar yapmıştır. Ne var ki hiçbir eserini imzalamadığı için birçok resim resmî olarak ona atfedilemiyor.

Flaman Brabant'taki bir şapel için yapılmış triptiğin orta panelini gösteren bu eser, Rogier'in ölümünden yüzyıllar sonra bile, sonraki ressamlar üzerinde önemli bir etkiye sahip olmaya devam etmiştir. Altın bir zemin üzerine yerleştirilen eserde oldukça hüzünlü bir hikâye anlatılır. İsa'nın bedeni çarmıha gerildikten sonra çarmıhtan indirilmiştir. Neredeyse gerçek boyutlarda olan on figür sefalet içinde kıvranır. Kompozisyon boyunca çaprazlamasına uzanan ve hâlâ Dikenli Taç'ı takmakta olan İsa aşağı indirilir, güçlü ışık soluk tenine sedefli bir parlaklık verir. Başı yana düşer ve göğsündeki yaradan İncil'de anlatıldığı gibi kan ve su fışkırır. Annesinin örtülerinden birinden yapılmış yarı saydam peştamalı ise kandan etkilenmemiştir.

İsa'nın bedenini üç adam indirir: Onun ellerinden çıkarılmış kanlı iki çiviyi tutan bir hizmetçi (en üstte); muhtemelen Ferisi (eski bir Yahudi mezhebinin üyesi) olan kırmızılı ve sakallı Nikodimus ve İsa'ya kendi yeni mezarını veren, Arimathea'lı Yusuf olduğu kesin olan zengin, kürkle kaplı altın elbiseli adamdır. En sağda, Mecdelli Meryem üzüntüden ellerini ovuşturarak ağlıyor. Arimathea'lı Yusuf'un arkasında yeşiller giymiş sakallı bir adam, elinde geleneksel olarak Mecdelli Meryem'le ilişkilendirilen ve çarmıha gerilmeden önce İsa'nın ayaklarını yağlamak için kullandığı son derece pahalı bir merhem olan Hint sümbülü yağı içeren bir kapla durmaktadır. Meryem Ana sol tarafta üzüntüden bayılmış, yüzü bembeyaz olmuş ve duruşu oğlununkini yansıtmaktadır. Erken dönem Hollanda sanatında Meryem'in bu şekilde bayılması daha önce görülmemiştir. Aziz Yuhanna ve muhtemelen üvey kız

kardeşi ve Aziz Yuhanna'nın annesi Mary Salome olan yeşiller içindeki bir kadın tarafından tutulmaktadır. Arkasında hıçkırarak ağlayan kadın büyük olasılıkla Meryem Ana'nın diğer üvey kız kardeşi Mary Cleophas'tır.

Meryem'in parlak mavi elbisesinde pahalı ve yarı değerli bir pigment olan laciverttaşı kullanılmıştır. Rogier elbiseyi Haç'ın tabanını ve merdivenin bir kısmını kapsayacak şekilde genişletmiştir. Yeşil elbiseli adam, sağ ayağı ve cübbesinin kürklü etekleri merdivenin tabanının diğer tarafını gizleyecek şekilde eğilmiştir. Resmin her yerinde sembolizm vardır. İsa'nın çarmıha gerildiği Golgotha, Kafataslarının Yeri, yerdeki kafatası ve kemiklerle belirtilmiştir. Kafatası tipik olarak Âdem'e aittir, bu da ilk günah ile İsa'nın çarmıhtaki ölümüyle mümkün kılınan kurtuluş vaadi arasındaki İncil bağlantısını kurar.



Rogier van der Weyden (yak. 1399-1464), Çarmıhtan İndiriliş *(The Descent from the Cross)*, meşe panel üzerine yağlıboya, yak. 1435.

16

Tövbekâr Mecdelli Meryem
Sarsıcı gerçeklik

Donatello olarak bilinen Donato di Niccolò di Betto Bardi, taş, metal, ahşap, pişmiş toprak ve bronz gibi malzemelerle çalışan ve erken Rönesans'ın üretken ve çok yönlü bir figürü olan Floransalı en önemli heykeltıraşlardan biriydi. Yenilikçi bir sanatçı olarak eğitimini aldığı Gotik tarzdan heykeltıraşlığı geliştirerek anatomik olarak doğru ve şaşırtıcı derecede gerçekçi figürler yarattı. Antik çağdan bu yana ilk çıplak erkek heykelleri yapmış ve rölyef heykelde tek kaçış noktalı perspektif yaklaşımının kullanılmasında öncü olmuştur. Etkileyici natüralist eserleri ilk izleyicilerini hayrete düşürmüş ve nesiller boyu heykeltıraşları etkilemeye devam etmiştir.

Floransa Vaftizhanesi için sipariş edildiği tahmin edilen bu eser, eşi benzeri görülmemiş gerçekçiliği nedeniyle şaşkınlıkla karşılanmıştı. Neredeyse gerçek boyutlarında olan bu heykel, Aziz Luka İncili'nde "günahkâr bir hayat yaşayan... [ve] İsa'nın arkasında durup ağlayan [ve] gözyaşlarıyla ayaklarını ıslatmaya başlayan" bir kadın olarak tarif edilen Mecdelli Meryem'i temsil etmektedir. "Sonra onları saçlarıyla sildi, öptü ve güzel kokular sürdü." İsa kıssalarından birini anlattıktan sonra ona, 'Günahların bağışlandı' dedi.

Tövbekâr Mecdelli Meryem, Rönesans ve sonrasında sanatta sıkça tasvir edilen bir konudur. İncil, Mecdelli Meryem'in bir zamanlar fahişe olduğunu, daha sonra yaptıklarından pişmanlık duyduğunu ve suçlarının kefaretini ödemek için 30 yılını çölde geçirdiğini anlatır. Batı efsanelerine göre ise Mecdelli Meryem zamanın tahribatından etkilenmemiş ve her gün çölde melekler tarafından beslenmiştir. Bu nedenle çoğu Batılı sanatçı onu yaşlanmayan bir güzellik olarak resmetmiştir, ne var ki Donatello'nun versiyonu, tövbekârların koruyucu azizi olan Mısırlı Meryem'in yıpranmış ve bir deri bir kemik kalmış Doğu Ortodoks ikonlarına daha çok benzemektedir. Donatello onu, ruhani bir kalkanı olmasaydı nasıl görünecek idiyse öyle tasvir eder: zayıf, buruşuk ve bitkin; paçavralar giymiş; uzun, dağınık saçları keçeleşmiş; ve eksik dişlerini belirtmek için ağzı hafifçe açık... O, tövbenin timsalidir.

Eserle ilgili çağdaş herhangi bir belge bulunmadığı için ilk yeri belirlenememiştir, ancak 1480'lerde birlikleriyle yakınlarda kamp kuran Floransa kralı VIII. Charles tarafından Floransa Vaftizhanesi'nde görüldüğü biliniyor. Figürün arka bölümünün tamamen bitmemiş olması, orijinalinde duvarda bir çerçeve içinde yer almış olma ihtimalini akla getirmektedir. Padua'da on yıl geçirdikten ve uzun süren bir hastalıkla mücadele ettikten sonra Donatello bu anıtı bitirdiğinde 60 yaşın üzerindeydi. Artık yaşlılığın getirdiği yorgunluk ve zayıflığın farkına varmış ve kendi ölümlülüğüyle yüzleşmişti. Konunun bu şaşırtıcı derecedeki gerçekçi yorumu daha önce görülmemiş bir şeydi ve gerçekten de yüzyıllar sonra çoğu sanatçı kutsal figürleri güzel ve genç olarak temsil etmeye devam ettiler. Donatello'nun bu yaklaşımı konuyu keskin bir gerçeklikle ortaya koyar: Mecdelli Meryem'in fahişeliği onun güzelliğini elinden almıştır.



Donatello (1386-1466), *Tövbekâr Mecdelli Meryem (Penitent Magdalene)*, beyaz kavak ağacı, 1453-55.

17

Madonna ve Çocuk
Gizli ilişkiler

Hayatının büyük bir bölümü skandallarla çevrili olan Filippo Lippi manastırlarda büyümüş, rahip olarak atanmış, rahibelerin papazlığını yapmış, bir rahibe ile birlikte yaşamış, çocuk sahibi olmuş ve davalarla karşı karşıya kalmıştır. Ressam olmak için ilhamını ise Masaccio'yu izlerken almıştır.

Fra Filippo –bilinen adıyla– 1456 yılında Floransa yakınlarındaki Prato'da Santa Margherita manastırının papazı olarak görev yapmıştır. Oradaki katedralin fresklerini yaparken genç rahibe Lucrezia Buti onun için Meryem Ana olarak poz vermiş ve bu süreçte birbirlerine âşık olmuşlardır. Lippi gibi Lucrezia da ailesinin yoksulluğu nedeniyle manastıra girmek zorunda kalmıştı. Bu imkânsız bir durumdu ve bir tören sırasında Lippi Lucrezia'yı "kaçırmış" ve onu bundan sonrasında karı ve koca olarak yaşayacakları eve götürmüştür.

Bu resmin sipariş ve tamamlanma tarihleri doğrulanmamakla birlikte, güçlü Giovanni de Medici'nin, Lippi ve Lucrezia'nın oğulları Filippino'nun doğduğu yılda, 1457'de Napoli Kralı için bir panel resmi yapmak üzere sanatçıyı görevlendirdiği bilinmektedir. Bu o eser olabilir; fakat bazı araştırmacılar Lippi'nin bunu sadece oğlunun doğumunu kutlamak için yaptığını iddia etse de bu iddia da kanıtlanmamıştır. Asistanlarının yardımı olmadan yaptığı birkaç eserden sadece biridir ve özellikle Sandra Boticelli olmak üzere kendisinden sonra gelen birçok sanatçının Madonna ve Çocuk tasvirlerini etkilemiştir.

Bu eserde o döneme ait resimlerin çoğunun aksine, yumuşaklık, doğallık ve natüralizm hissedilir. Madonna, sadece işlemeli bir minderi ve oyma ahşap kolunun görülebildiği bir tahtta oturmaktadır. İki melek tarafından taşınan ve kundaklanan tombul, sarışın bebeğine şefkatle bakıyor. Çocuk narin ve zarif ellerini birbirine kenetleyip dua eden annesine doğru uzanıyor. Anne sakin ve düşünceli tavrı nedeniyle oğlunun trajik kaderini tahmin ediyor gibi

görünüyor. Ön plandaki melek izleyicilere bakıp gülümserken, diğer üç figür sadece birbirlerinin farkında gibi görünüyorlar. Bu samimi bir sahnedir; dört figür birbirlerine çok yakındır. Arkalarında kayalıklı bir manzaraya açılan pencereden yakındaki ağaçlar ve binalar ve uzaklardaki deniz gözüküyor.

Madonna koyu mavi kadife elbisesi, özenle toplanmış saçlarındaki incilerle çağdaş Floransalı soylu bir kadın izlenimi verir. Haleler sadece ince ışık halkaları olarak ima edilmiştir. On altıncı yüzyılda yaşamış sanatçı, eleştirmen ve biyografi yazarı Giorgio Vasari, Lippi'nin şehvet düşkünü olduğunu, Cosimo de Medici'nin, sanatçı kendisi için çalışırken onu kilit altında tuttuğunu yazmıştır. Fakat bu sevgi dolu tabloda görülebileceği gibi, Lippi'nin yaşam boyu süren tutkusu Lucrezia Buti'ydi.



Filippo Lippi (yak. 1406-1469), *Madonna ve Çocuk (Madonna and Child)*, panel üzerine tempera, yak. 1460-65.

18

İlkbahar
Pagan ve Hıristiyanlığın birleşimi

Floransa'nın en güçlü ailelerinden birinin üyesi olan Lorenzo di Pierfrancesco de'Medici için yapılmış olan bu resim bir alegori niteliğindedir. Antik Roma'nın aşk ve güzellik tanrıçası Venüs'ün bahçesinde yer alan eser baharın bolluk ve bereketini hissettirir.

Sandro Botticelli (Botticello: küçük bir şarap fıçısı) lakabıyla tanınan Alessandro di Mariano Filipepi, devasa mitolojik sahneler üreten ve bunlara dini temalarla aynı ciddiyetle yaklaşan ilk Rönesans sanatçısıydı. Giorgio Vasari 1550 yılında resme *Primavera* adını vermiş ve "Venüs'ün baharın sembolü olarak Graces tarafından çiçeklerle süslenmesini" tasvir ettiğini belirtmiştir. Botticelli Ovidius, Lucretius ve Poliziano'nun eserleri gibi hem klasik hem de çağdaş şiirden ilham alarak resmi sembolizmle doldurmuştur. Eser, baharın tazelikle canlanması ve o dönemde popüler olan Neoplatonik aşk idealleri aracılığıyla aşk, evlilik ve doğurganlık kavramlarını tasvir eder. Neoplatonizm, Yunan filozof Platon'un teorilerini Hıristiyanlıkla harmanlamayı amaçlayan felsefi ve estetik bir hareketti ve Neoplatonik ideal güzellik ve mutlak aşk anlayışı Rönesans döneminde oldukça etkili oldu. Venüs, Neoplatonizm tarafından hem dünyevi hem de ilahi aşkın vücut bulmuş hali olarak görülmüştür. Hıristiyanlıktaki Meryem Ana'nın bir eşdeğeriydi ve bu resimde her ikisini de tasvir ediyor gibi görünür.

Günümüz izleyicileri resmin altında yatan sembolizmi deşifre etmekten büyük keyif alacaklardır. Örneğin Venüs, tarihsel olarak cinsel arzu, evlilik ve doğurganlığı simgelediği düşünülen bir mersin çalısının koyu renkli yaprakları ve dikkatleri üzerine çeken gökyüzündeki mavi renkli ve kemer formunda bir bölgeyle çerçevelenmiştir. Venüs'ün oğlu Cupid, gözleri bağlıyken aşk okunu onun üzerine fırlatır. En sağ tarafta Batı rüzgârının mavi yüzlü tanrısı Zephyros, su perisi Chloris'in peşine düşer ve onunla evlendikten sonra çayırlara güller saçan çiçek tanrıçası Flora'ya dönüştürür. Flora, Floransa şehrinin, baharın ve güzelliğin bir temsilidir.

Venüs'ün solunda yer alan üç Güzeller, Aglaea, Euphrosyne ve Thalia, baharın güzelliğini ve bereketini temsil eder ve isimleri görkem, neşe ve şenlik veya zevk, bekaret ve güzellik anlamlarına gelir. Sol taraftaki tanrıların habercisi Merkür bahçenin koruyucusudur ve bulutları uzaklaştırır. Kırmızı pelerini, sıcaklığın yükselmesiyle birlikte baharın yaza dönüştüğünü, ağaçlardaki olgunlaşmış meyveleri ve açan çiçeklerle her şeyin daha verimli hale geldiğini sembolize eder. Gül, papatya, peygamber çiçeği, öksürük otu, karanfil, Cezayir menekşesi ve sümbül gibi beş yüz farklı çeşitte bitkinin yetiştiği bir bahçedir burası. Normalde çiçeklerle aynı zamanda olgunlaşmayan portakallar ise Boticelli'nin hamileri olan Medici hanedanının amblemi olarak yer alır.



Sandro Botticelli (yak. 1445-1510), *İlkbahar, (La Primavera)*, ahşap üzerine yağlı tempera, yak. 1480.

19

Dünyevi Zevkler Bahçesi
Günah işlemenin sonuçları

Sonraları kendisine Hieronymus Bosch adını veren Jheronimus van Aken, Hollanda'nın işlek bir kasabası olan 's-Hertogenbosch'da ressam bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. Hayatı hakkında çok az şey bilinmesine rağmen yaşadığı dönemde onu üne kavuşturan yaratıcı ve benzersiz İncil tasvirleri olmuştur. Ahlakla ilgili verdiği mesajlar neredeyse 500 yıl sonra sürrealistleri güçlü bir şekilde etkileyen özgün ve fantastik fikirlerle ifade edilmiştir. Bu triptik resmi ise günahın sonuçlarını göstermek için yapmıştır. Sanatçının hamisi Brüksel'den, Nassau'lu II. Engelbert'di, fakat bir sunak olarak yaratılmış olması dışında esere dair pek bir şey bilinmiyor. Eser genel olarak, yaşam boyunca geçici zevkler uğruna ahlak kurallarını hiçe saymanın yıkıcı sonuçlarını göstererek izleyicilerin günah işlemesini önlemeyi amaçlıyor.

Sembolizm açısından zengin olan üç panel, insanlığın kökenini ve faaliyetlerini anlatan İncil'deki hikâyelere dayanır. Sol taraftaki panelde Tanrı Havva'yı Adem'e sunar. Adem uyandığında Havva'ya hayretle baktığında Havva utangaç bir şekilde gözlerini kaçırır. Arkalarında, hem gerçek hem de efsanevi her türden yaratıkların olduğu yemyeşil bir manzara vardır. Burası cennet bahçesidir. Bosch resmettiği hayvanların birçoğunu hiç görmemişti, bu yüzden birçoğunu büyük olasılıkla seyahatnamelerden kopyalamıştır. Resmin bütününde pembe rengi ilahi etkileri belirtmek için kullanmıştır; örneğin ortadaki pembe çeşme ilahi enerjinin cennetten dünyaya akışını sembolize eder.

Ortadaki panelde insanlar ve hayvanlar *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'nde gelişiyor. Artık çok sayıda erkek ve kadın, hayvanlar ve hayali yaratıklarla birlikte bu hedonistik ortamda bir araya geliyor. Her şey tuhaf ve fantastik; tüm insanlar çıplak bir şekilde, dev meyve parçaları ve garip, organik görünümlü nesneler arasında eğleniyorlar. Büyük bir kuş, figürlerle dolu kırmızı çadır benzeri bir yapının üzerine tünerken, bir başka devasa kuş gagasıyla bir adamı besliyor. Çimlerin üzerinde kocaman bir balık, bir gölden büyük mavi bir

küre yükseliyor, şeffaf bir kürenin içinde asılı duran figürler ve başka bir gölden dev bir baykuş ortaya çıkıyor. Meyve, aldatma ve hazzın geçici, fani karakterini temsil eder. Bu eserde çocuklar ya da yaşlılar yok ve Tanrı ortadan kaybolmuş. Sanki Tanrı'nın insanları cennetten kovmasından önceki zamanı temsil ediyor gibi görünüyor.

Sağ taraftaki panelde cehennem ya da Kıyamet Günü'nden sonraki zaman, karanlık ve karmaşayla kaplı, hiçbir şeyin yetişmediği ve insanların karanlık ve huzursuzluk içinde hapsolduğu bir manzara ile tasvir edilmiştir. Müzik aletleri aşırılık ve ahlaksızlığın farklı biçimlerini, özellikle de şehvet, kibir ve oburluğu tasvir eder. Kuş benzeri bir yaratık insanları yutarken, hayatları boyunca şımartılanlar şimdi enstrümanlar üzerinde çarmıha geriliyor.



Hieronymus Bosch (yak. 1450-1516), *Dünyevi Zevkler Bahçesi (The Garden of Earthly Delights)*, meşe panel üzerine yağlıboya, yak. 1500-5.

Büyük Çim Parçası
Keşfedilen doğa

Nürnberg doğumlu ressam, baskı ustası ve kuramcı Albrecht Dürer, özellikle çok satılan detaylı gravürleri ve ağaç baskılarıyla genç yaşından itibaren Avrupa çapında bir üne kavuşmuştur. Hollanda yerine İtalya'da sanat eğitimi alan ilk Alman sanatçı olan Dürer, Raphael, Giovanni Bellini ve Leonardo da Vinci gibi İtalyan ustalarla tanışıp onlardan ilham almış ve birçok prestijli hami tarafından görevlendirilmişi. Gravürler, ağaç baskılar, yağlıboya ve suluboyalardan oluşan geniş bir eser yelpazesine sahip olan Dürer dini sahnelerin unsurları olmalarından ziyade kendi başlarına otoportre ve manzara resimleri üreten ilk sanatçılardan biridir. İtalyan sanatçılar ve Alman hümanistleri hakkında bilgisi ve matematik, perspektif ve orantının çeşitli yönlerini inceleyen teorik incelemeleri sayesinde Kuzey Rönesansı'nın en önemli figürlerinden biri haline gelmiştir. Rastgele birbirine dolanmış ve iç içe geçmiş gibi görünen yabani bitkilerden oluşan bu suluboya eserde detaylar mürekkeple belirtilmiştir. Bu bitkiler arasında ayrıkotu, bataklık tavusotu, çayır salkım otu, papatya, karahindiba, sarmaşık, sinir otu, tavşankulağı ve civanperçemi bulunur. Düzenlemenin görünürdeki dağınıklığı ve her bir bitkide ayrıntılara gösterilen özen, olağanüstü bir gerçekçilik görünümü verir ve boş arka plan bu dağınıklığı dengeleyici bir rol oynar ve uyum hissi verir.

Dürer'in bu tabloyu ürettiği dönemde doğanın gerçekçi bir şekilde temsil edilmesi Batılı sanatçıların genellikle arzuladığı bir şey değildi; buna rağmen Dürer her bir uzun yaprağı, sapı, yaprağı ve çiçeği son derece ayrıntılı bir şekilde tasvir etmiştir ve bu eser muhtemelen, 1504 tarihli *Adem ile Havva* gravürü ve 1506 tarihli *Gül Çelenkleri Şöleni* adlı yağlıboya tablosu gibi diğer eserlerine özgünlük katmak için yapılmış bir çalışmaydı. Tasvir edilen her bir bitkinin doğruluğu bilimsel bir botanik çizimiyle karıştırılabilir ancak her biri net bir şekilde ayırt edilmek yerine, tıpkı doğada yetiştikleri gibi üst üste binmiş ve iç içe geçmiştir.

Dürer muhtemelen çalılıklardan bir parça kazıp çıkarmış ve üzerinde çalışabilmek için stüdyosuna yerleştirmiştir. Eserin odak noktası yoktur. Yakın-

dan gözlemlenen bitkiler ve otlar gerçek boyutlarından biraz daha büyüktür ve gelişigüzel bir kompozisyon gibi gözükmesine rağmen sağ alttan sol üste doğru diyagonal bir açıyla ilerleyerek dikkatlice planlanmıştır. Dürer'in kompozisyon ilkeleri üzerine kitaplar yazmıştır ve bu resim de gözü bitki örtüsüne doğru ve etrafına çekecek şekilde bilinçli olarak düzenlenmiştir. Kompozisyona başka bir şey eklemek yerine etrafını beyaz boşlukla çevrelemiştir. Çağdaş tasarımcılar beyaz alanın gücünü ve izleyicinin gözlerini bir faaliyet alanına nasıl çektiğinin farkındalar; bunu on altıncı yüzyılın başlarında yapan Dürer, bir kez daha ne kadar ileri görüşlü olduğunu gösteriyor.



Albrecht Dürer (1471-1528), *Büyük Çim Parçası (The Great Piece of Turf)*, kâğıt üzerine suluboya, guvaş ve kalem ve mürekkep, 1503.

21

Meryem ve Çocuk İsa ile Azize Anna
Anne sevgisi

İki kadın ve küçük bir çocuk bir uçurumun karşısındaki rüya gibi bir manzarada birbirlerine sokulmuşlar. Ön plandaki kayaların gerçekçi detaylarında ve uzaktaki puslu dağların atmosferik perspektifinde bu resmi yapan sanatçının optik ve jeolojiyle ilgilendiği anlaşılabilir.

Leonardo da Vinci'nin Fransız kralı XII. Louis için yaptığı bu tabloda Azize Anna, Meryem Ana ve bebek İsa'nin tasvirleri aynı zamanda anneanne-anne, kız-anne ve torun-oğul ilişkileri olarak da resmedilmiştir. Resim muhtemelen Louis tarafından kızı Claude'un 1499'daki doğumunu kutlamak için yaptırılmıştı, çünkü Anna hem karısının hem de kısır ve hamile kadınların koruyucu azizesinin adıydı. Ancak Louis bunu hiçbir zaman teslim alamadı, çünkü Leonardo her zamanki gibi aynı anda pek çok başka şey üzerinde çalıştığı için eseri bitirmesi çok uzun sürdü. Bir gözlemci bunu on sekiz yıl sonra Leonardo'nun atölyesinde XII. Louis'nin ölümünden iki yıl sonra gördü. Leonardo o sırada Fransa kralı I. François'nın yanında ikamet ediyordu.

Resimde İsa bir kuzuyla oynamakta ve annesi onu zapt etmeye çalışmaktadır. Kuzu, hem İsa'nın masumiyetini hem de daha sonra insanlık için yapacağı fedakârlığı sembolize eder. İncil'e göre Vaftizci Yahya İsa'yı görür ve "İşte dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı Kuzusu" diye haykırır. Benzer şekilde, peygamber Yeşaya da İsa'dan şöyle söz eder: "Ona çok sert davranılmasına karşın boyun eğdi. Kesilmeye götürülen bir kuzu gibi ... ağzını açmadı. Yakalandı ve mahkûm edildi, götürüldü." Hıristiyanlar İsa'dan sıklıkla "Tanrı'nın Kuzusu" olarak bahsederler, dolayısıyla eserdeki bu sembolizmi o dönemin izleyicileri fark edebilmiş olmalıdır. Leonardo, samimiyet duygusu vermek ve izleyicinin dikkatini odak noktasına yönlendirmek için figürleri manzaranın içinde bir piramit olarak konumlandırmıştır. Bu üç kutsal figürün birlikte resmedildiği imgeler o dönemde çok yaygın olmasına rağmen, Meryem Ana hiçbir zaman annesinin kucağında otururken tasvir edilmemişti. Leonardo iki yetişkin kadını neden bu şekilde resmettiğini ya da

biraz genç görünen Azize Anna'nın neden kızından daha büyük olduğunu açıklamamıştır. Anna Meryem'e bakarken, Meryem de İsa'ya bakıyor. Sanatçı bu resimde anne sevgisine dikkat çekmiştir.

Karakterler arasındaki yumuşaklık ve sevginin yanı sıra Leonardo'nun imzası niteliğindeki *sfumato* denilen yumuşak, dumanlı ton değişiklikleri ve derinliği aktarma yöntemi resme esrarengiz bir hava katmıştır. Meryem'in annesinin kucağında oturması ve resmin tamamlanmamış hali çeşitli psikanalitik yorumlar yapılmasına sebep olmuştur. Örneğin Sigmund Freud, Leonardo'nun 5 yaşına kadar öz annesi tarafından yetiştirildikten sonra babası ve üvey annesiyle birlikte büyüme deneyiminin, onu anne sevgisini incelemeye ve ifade etmeye yönelttiğini iddia etmiştir.



Leonardo da Vinci (1452-1519), *Meryem ve Çocuk İsa ile Azize Anna (The Virgin and Child with St Anne)*, ahşap üzerine yağlıboya, yak. 1503-19.

22

Adem'in Yaratılışı
Tanrı eylem halinde

Kısaca Michelangelo olarak bilinen heykeltıraş, mimar, ressam ve şair Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni tarafından resmedilen bu eser, Vatikan'daki Sistine Şapeli tavanının en ünlü kısmıdır. Michelangelo, beşik tonozlu geniş tavanı Yaratılış ve Kutsal Kitap'ın diğer kitaplarından sahnelerle renklendirmiş ve toplamda 300'den fazla kişiyi olduklarından daha büyük şekilde resmetmiştir.

Yaşamı boyunca yalnızca bir değil iki biyografisi yayınlan Michelangelo, Il Divino (İlahi Olan) olarak adlandırılan ve sanatı huşu uyandırma yeteneği anlamına gelen *terribilità* olarak tanımlanan ilk Batılı sanatçıydı. Burada Tanrı, bazı araştırmacıların insan beyninin şeklini aldığına inanılan, Tanrı'nın insan bilincine ve zekâsına verdiği armağanı simgeleyen dalgalı kırmızı bir kumaşın içinde yüzerken tasvir edilmiştir. Diğer tarihçilere göre bu, içinde plasenta bulunan bir rahimdir ve Tanrı'nın Adem'i bir rahimden yarattığını göstermektedir.

Ancak her ne olursa olsun, Tanrı'nın bu şekil içinde başka figürler tarafından çevrelendiği görülür. Kır saçları ve gür sakalıyla daha önceki Batılı temsilleriyle tam bir tezat oluşturmaktadır. Hâlâ kadir-i mutlaktır ama artık nazik ve ulaşılabilirdir. Eseri yaptıran Papa II. Julius ve Michelangelo öldükten sonra, bir sonraki Papa IV. Paul, başka bir sanatçı olan Daniele da Volterra'yı Tanrı'nın çıplaklığını örtmesi için kumaş resmetmekle görevlendirmiş ve bu da Volterra'ya "Pantoloncu" anlamına gelen "Il Braghettone" veya "Brachettone" lakabını kazandırmıştır.

Tanrı sağ kolunu Adem'e doğru uzatır ve parmağının ucuyla ona yaşam verir. Adem'in sol kolu, Yaratılış'taki "Tanrı insanı kendi suretinde yarattı" ifadesini yansıtır şekilde, Tanrı'nınkini yansıtan bir pozda uzatılmıştır. Tanrı yarattıklarına hayat verirken, parmakları arasındaki boşluk gerilim ve dinamizm üretir. Tanrı aktifken Âdem tembel tembel parmağını yaratıcısına doğru uzatır. Tanrı'nın yakın dokunuşu sadece Adem'e değil, tüm insanlığa hayat verecektir.

Tanrı'nın etrafındaki figürlerin kimliği ve anlamı konusunda birçok görüş vardır. Sol kolu tarafından korunan kadın, Adem'in kaburga kemiğinden yaratılacak olan gelecekteki eşi Havva olabilir. Diğer 11 figür Âdem ve Havva'nın doğmamış çocuklarının ruhlarını temsil ediyor ve insan ırkını somutlaştırıyor olabilir. Yine de bu yoruma itiraz edilmiştir, çünkü Katolikler ruhların önceden var olduğu doktrininin sapkınlık olduğunu düşünmektedir. Bir başka yorum ise kadının Tanrı'nın yanında onurlu bir yere sahip olan Bakire Meryem, yanındaki bebeğin ise İsa olduğunu iddia etmektedir. Bu görüş, Tanrı'nın parmaklarını çocuğun üzerine koyarak onu kutsuyor gibi görünmesi gerçeğiyle desteklenmektedir.



Michelangelo (1475-1564) *Adem'in Yaratılışı (The Creation of Adam)*, fresk, 1508-12.

23

Atina Okulu
Büyük zihinler bir arada

1509 yılında Papa II. Julius, Raphael Sanzio'yu Vatikan'ın Apostolik Sarayındaki bazı odaları dekore etmesi için görevlendirdi. Bu odalardan biri, önemli papalık belgelerinin çoğunun imzalandığı ve mühürlendiği bir konsey odası olan Stanza della Segnatura idi. Raphael, Papa'nın kütüphanesinin içeriğini yansıtarak bu odada hem Hümanizm hem de Hıristiyanlık kavramlarını tasvir etmeye çalışmıştır. Bu freskin odak noktası bilgeliğin kutlanması ve ona saygı duyulmasıdır.

Geçmişin entelektüellerinden oluşan bir kalabalık, klasik dönemden kalma büyük bir salonda toplanmıştır. Raphael, çoğunlukla Yunan filozoflarına odaklanarak, akıl ve felsefeyi inancın üzerine çıkararak yüzyıllardır süregelen sanatsal geleneği kırar. Raphael, hepsi birbirinden farklı zamanlarda yaşayan adamları bir araya getirerek, birbirleriyle gerçekte mümkün olmayacak bir şekilde tartışabilen mükemmel bir düşünürler topluluğunu tasvir eder.

Kompozisyonun merkezinde Platon ve Aristoteles derin bir sohbete dalmışlardır. Leonardo da Vinci'nin bir portresi olarak temsil edilen Platon gökyüzünü işaret etmekte ve *Timaios* (MÖ 360) adlı kitabını tutmaktadır. MÖ 350'lerde yazdığı *Nikomakhos'a Etik* adlı kitabının bir kopyasını tutan Aristoteles ise yere doğru işaret eder. Kitaplar ve beden dilleri Aristoteles'in realizmi ile Platon'un idealizmi arasındaki farkları vurgular. Raphael'in ön çizimlerinde yer almayan, basamaklardaki düşünceli, siyah saçlı figür, Michelangelo'nun, insanın budalalığına ağlayan bir başka Yunan filozofu olan Herakleitos'u temsil eden bir portresidir. Yakınlarda, Platon'un sağında yeşil cübbesiyle ayakta duran Sokrates bir grup insanla konuşuyor ve bu grubun önünde de Pisagor'un ortada durduğu ve bir kitap yazdığı bir başka grup var. Pisagor'un arkasına yaslanan, beyaz sarıklı ve yeşil cübbeli Arap filozof İbn Rüşd, Platon ve Aristoteles'in fikirlerini Batı'ya taşımakla görevlidir. Arkasındaki Epikuros ise mavi bir cübbe giymiş, başka bir kitap yazmaktadır.

Aristoteles'in önündeki basamaklarda oturan, yarı çıplak ve mavi giysili kişi kendi kendine yetmeyi öven ve lüksü reddeden Diyojen'dir. Sağ ön planda, beş figürden oluşan bir grup geometrik bir problem üzerinde düşünmektedir. Kel adam, Papa'nın o dönemdeki mimarı Donato Bramante'nin bir portresidir ve her ikisi de önemli antik Yunan matematikçileri olan Öklid ya da Arşimet'i temsil eder. Yerdeki pergel ve yazı tahtasını bir problemi açıklamak için kullanmaktadır. Altın bir cübbe giymiş, elinde bir küre tutan ve taç takmış figür ise dünyanın evrenin merkezi olduğunu düşünen Yunan bilim adamı ve coğrafyacı Batlamyus'tur. Karşısında, gri sakallı ve elinde bir gök küre tutan eski Pers peygamberi Zerdüşt vardır. Bu ikisinin hemen sağında, tüm fresk içinde doğrudan resimden dışarıya bakan tek figür olan Rafael'in kendisi yer alır.



Raphael (1483-1520), *Atina Okulu (The School of Athens)*, fresk, 1509-11.

Çarmıhtan İndiriliş
Mantıksızlığa vurgu

Doğduğu köye atfen Pontormo olarak da bilinen Jacopo Carrucci da Pontormo, Leonardo da Vinci, Piero di Cosimo ve Andrea del Sarto gibi son derece saygın sanatçıların atölyelerinde çıraklık yapmış, ayrıca arkadaşı Michelangelo'nun çalışmalarından da büyük ölçüde etkilenmiştir. Maniyerist bir ressam olarak tanımlanan Pontormo'nun üslubu, Rönesans'ın natüralist sanatıyla tezat oluşturur, uyumu reddeder ve bunun yerine mekânı abartır, uzatır, çarpıtır ve düzleştirir, doğal olmayan renkler ve genellikle *serpentinata* olarak bilinen uzun, kıvrımlı S-şekilli figürler kullanır.

Parlak renklerin kullanıldığı neredeyse girdaplı bir kompozisyon oluşturan bu mihrap resminde, İsa'nın cansız bedenini haçtan indiren bir grup yas tutan figür tasvir edilmiş ve alışılmadık bir biçimde çarmıh resmedilmemiştir. Bu sahne aynı zamanda "Mezara Gömülüş" de olabilir ancak ortada bir mezar da yoktur. Diğer figürlerin birçoğundan daha büyük olan soluk ve uzun gövdesi benzer şekilde uzun, melek görünümlü iki figür tarafından taşınan İsa'nın kendisi de bir *figura serpentinata*'dır.* Bir insanın ağırlığını taşıyor olmalarına karşın yere neredeyse hiç değmiyor gibi görünürler ve özellikle alttaki figür ayak parmaklarının üzerinde zarif ve imkânsız bir şekilde dengede durur. Sağ üst tarafta, tıpkı oğlu gibi diğerlerinden daha büyük resmedilen mavi giysili Meryem Ana bayılmaktadır. Bakire Meryem'in Bayılması, Orta Çağ'da Acta Pilati adlı apokrif İncil'in metinlerine dayanarak geliştirilen bir temaydı. Bu İncil Orta Çağ'da geniş bir itibar kazanmıştır fakat Pontormo'nun bu eseri resmettiği on altıncı yüzyıla gelindiğinde, doğruluğu kanıtlanamadığından tartışmalı hale gelmiştir.

Figürler iç içe geçmiş ve mavi, pembe, turuncu, kırmızı, sarı, yeşil ve menekşe gibi doğal olmayan tonlarda resmedilmiştir. Ortam yapay bir tepedir

---

* Resim sanatında özellikle Rönesans döneminde kullanılan bir terim olan *figura serpentinata* bir figürün veya vücudun karmaşık, dönemeçli, kıvrımlı bir şekilde tasvir edilmesini ifade eder. (Çev.)

ve Pontormo'nun, figürlerin bu kadar yükseğe yerleştirilmesine gerekçe sağlamak için geliştirdiği bir stratejidir. Gökyüzü ve yeryüzü tek bir bulut ve buruşuk bir yeşil kumaş parçasıyla temsil edilmiştir. Her figür İncil'den bir kişiyi temsil etse de tanımlarına da tam olarak uymazlar ve genellikle mantıksız bir görüntü söz konusudur. Her ne kadar Meryem ve İsa bu resimde ayrı dursalar da, bazı araştırmacılar İsa ve annesinin tavırlarının Michelangelo'nun *Pietà* tablosundaki Meryem ve İsa'nın tavırlarına benzediğini belirtmiştir. Pontormo ayrıca bu resme bir otoportre de sıkıştırmıştır: En sağdaki sakallı adam, doğrudan izleyiciye bakmaktadır.

Pontomorno bu eseri üç yılda tamamlamıştır. Bu abartılı görüntüyü, Rönesans sanatının hassasiyetinin büyük takdir gördüğü bir dönemde yaratmıştı. Ancak, bir gizem yaratmak istediğini biliyordu, bu yüzden öğrendiklerinin çoğundan uzaklaştı. Giorgio Vasari, Santa Felicità'daki şapeli, seyircilerin onu çalışırken gözlemlemesini ve müdahale etmesini engellemek için kapattığını iddia eder.



Jacopo da Pontormo (1494-1557), *Çarmıhtan İndiriliş (Deposition from the Cross)*, tuval üzerine yağlıboya, 1525-28.

25

Aziz Jerome ile Madonna
Azizler insanlar arasında

Genellikle *Il Giorno* (*Gün*) olarak bilinen bu resim, Parma'da zengin ve yeni dul kalmış bir kadın olan Briseide Colla tarafından Sant'Antonio Abate kilisesindeki aile şapeli için bir sunak olarak yaptırılmıştır. Bu esere eşlik eden *Kutsal Gece* ya da *La Notte* (*Gece*) olarak da bilinen *Doğuş* tablosu ise yaklaşık 1530 yılında aynı sanatçı, kısaca Correggio olarak bilinen Antonio Allegri da Correggio tarafından aynı patron için tamamlanmıştır. Bu dinamik ve natüralist kompozisyonda zengin renkler, parlak ışıklar, dramatik ön kısaltma ve güçlü ton kontrastları (chiaroscuro) vardır ve ortaya çıktığı andan itibaren popüler oldmuş, Giorgio Vasari tarafından *"il mirabile colorito"* yani "harika renk" olarak tanımlanmıştır.

İtalyan Rönesansı'nın en iyi ressamlarından biri ve Parma okulunun en önde gelen üyesi olan Correggio, daha çok sofistike paleti, *chiaroscuro* tekniğini kullanması ve yüzlerin ve figürlerin idealize edildiği coşkulu, hayat dolu resimleriyle tanınır. Burada, ağaçların arasına gerilmiş kırmızı bir tentenin altında toplanmış, arka planda klasik, dalgalı bir manzara eşliğinde kucağında bebek İsa'yı tutan Madonna'nın etrafında yarım daire şeklinde dizilmiş hareketli figürler yer almaktadır. Meryem resmin ortasında çocuğunu kucağına almış, usulca gülümserken resmedilmiştir. Meryem bir kayanın üzerinde oturmakta ve altın saçlı bebeği minik elleriyle heyecanla Aziz Jerome'un tuttuğu kalın bir kitaba uzanmaktadır. Bir melek kitabın sayfalarını çevirerek İsa'yı gülümseyerek izler ve onun eğlendiğinden emin olur. Sakallı Jerome, sağ elinde bir parşömen ve arkasında kendisiyle özdeşleşen aslanıyla, resmin sol tarafını neredeyse boydan boya doldurur ve rahat bir şekilde Madonna'nın üzerinde yükselir. Karşısında Mecdelli Meryem'in sarışın figürü yer almaktadır. On altıncı yüzyılda yaşamış bir hanımefendi gibi şık giyinmiş olan Meryem, İsa'nın küçük ayağını elinde tutmakta ve sol elinin altın rengi saçlarıyla oynayabilmesi için ona doğru hafifçe eğilmektedir. Onun arkasında bir putto (kutsal melek) olarak resmedilen Vaftizci Yahya, resimde doğrudan izleyiciye bakan tek kişidir.

Resim, Madonna ve İsa'nın genellikle altın bir taht üzerinde yüksekte resmedildiği ve onları çevreleyen kutsal figürlerin geleneksel olarak daha alçak bir seviyeye yerleştirildiği Tahttaki Madonna ya da *sacra conversazione* (kutsal sohbet) gibi geleneksel imgelerle tezat oluşturmuştur. Konunun bu detaylı, görünüşte hareketsiz işlenişi neredeyse tanınmaz haldedir; tüm figürler bir arada, temas halinde, hareket etmekte ve aynı seviyededir. Aziz Jerome'un boyunun uzunluğu onu baskın bir figür haline getirmiş ve resmin Leonardo da Vinci tarafından popüler hale getirilen piramidal düzenlemelerden ayrılmasına neden olmuştur. Bu canlı sahnede, her kutsal figür rahat, gayri resmi ve hareket halindedir; bu durum dalgalanan giysiler ve kıvrımlı kumaşlarla vurgulanmıştır.



Correggio (1494-1534), *Aziz Jerome ve Madonna (Madonna of St Jerome)*, panel üzerine yağlıboya, 1525-28.

26

İmparator Guangwu Bir Nehrin Kıyısında

Eski bir imparatorun onuruna

Çin tarihinde en çok kopyası yapılan, aynı zamanda el becerisi ve teknik yetenekleriyle tanınan ressam Qiu Ying, Ming Hanedanlığı'nın (1368-1644) en ünlü dört ressamından biriydi. Qiu'nun zarif fırça işçiliği kullanarak narin, ince dokulu mürekkep uygulamadaki ustalığını gösteren bu eser, "mavi-yeşil" manzara olarak bilinen türün bir örneğidir.

Sahne, tarihte belirli bir anı, Han Hanedanlığı (Çin'in ikinci imparatorluk hanedanlığı; MÖ 206-MS 220) döneminde yaşamış olan İmparator Guangwu'nun (MS 25-57) hayatındaki bir olayı aktarmaktadır. Guangwu başlangıçta Çin'in sadece küçük bir bölümünü kontrol ediyordu, ancak fetihleri ve yerel savaş ağalarını yok etmesi sayesinde, ölümüne kadar tüm ülke onun egemenliği altında birleşmişti. Yaptığı reformlar ve iyileştirmeler Han Hanedanlığının iki yüzyıl daha devam etmesini sağladı. Başkenti eski başkentin 335 km doğusundaki Luoyang'da olan Geç (ya da Doğu) Han Hanedanlığını kurdu. Bu dönem göreceli bir barış dönemiydi. Guangwu sorunlara şiddet yerine sıklıkla diplomatik çözümler bulmuştur; bu o dönem için benzersiz bir durumdur ve reformları için olduğu kadar sonraki nesiller tarafından saygı görmüştür.

Tang Hanedanlığı (618-907) döneminde geliştirilen mavi-yeşil resim tarzını Qiu, kariyerinin erken dönemlerinde kullanmaya başlamıştı. Manzarayı azurit ve malakit pigmentleri kullanıp pürüzsüz bir şekilde boyayarak özenle inşa etmiştir. Çinli sanatçılar, kendilerini Batılı sanatçılardan ayıran manzara resimleriyle takdir toplamışlardır. Bu eseri Avrupa'da Yüksek Rönesans'a denk düşen bir döneminde yapan Qiu, ön tarafta küçük figürlerin yer aldığı açık, ışıklı bir sahne üretmiştir. Açık mavi ve yeşil, ince ton geçişleriyle birbirine karışıp soluyorlar. Sofistike dağlar puslu ve atmosferik bir sahne yaratı-

yor. İmparator ve maiyeti zengin çevreyle tamamlanmakta ve sakin atmosfer Guangwu'nun merhametli tavrını yansıtmaktadır.

Bu eserde kullanılan başka bir geleneksel yöntem de kıvrımlı ve ince hatlara odaklanan bir Çin fırça tekniği olan ve "düz çizim" anlamına gelen *baimiao*'dur. Tüylü ve koyu yeşil yapraklarla çerçevelenmiş uzun, ince ağaç gövdelerinde görülebilir. Dağların altında hareket eden küçük figürler resimdeki tek beyaz alandır. Şelalenin kıvrımlı şekli ve kompozisyonun ortasındaki keskin hatlı tapınak, ton kontrastının ve konturlarla oynayan yumuşak rengin ince örnekleri olarak belirir.



Qiu Ying (yak. 1494-1559), *İmparator Guangwu Bir Nehrin Kıyısında* (*The Emperor Guangwu Fording a River*), asılı parşömen, ipek üzerine mürekkep ve renk, yak. 1530-52.

27

Elçiler
Memento mori

Alman Rönesansı'nın en büyük portre sanatçılarından biri olan Genç Hans Holbein, 1526-1528 ve 1532-43 yılları arasında İngiltere'de yaşamış ve faaliyet göstermiştir. Bu resim, İngiltere Kralı VIII. Henry, Fransa Kralı I. Francis, Kutsal Roma İmparatoru V. Charles ve Papa'nın savaşın eşiğine geldiği; Papa'nın Aragonlu Katherine ile evliliğini iptal etmeyi reddetmesi nedeniyle Henry'nin Roma'dan ayrıldığı ve Anne Boleyn ile evlenerek geleceğin kraliçesi I. Elizabeth'in doğduğu yıl yapılmıştır. Başka yerlerde ise Protestan Reformu Katolik Kilisesi'nin mutlak otoritesine meydan okumaktaydı.

Bu gerçek boyutlu ikili portrede I. Francis'in büyükelçisi olan zengin toprak sahibi Jean de Dinteville ile arkadaşı Lavaur Piskoposu Georges de Selve ipek, kadife ve kürkler içinde tasvir edilmiştir. De Dinteville'nin Polisy'deki şatosuna asmak üzere sipariş ettiği bu tablo, iki arkadaşın Henry'yi Roma Kilisesi ile uzlaştırmaya çalışmak amacıyla diplomatik bir görevde bulundukları sırada de Selve'nin Londra'ya yaptığı ziyaretin anısına yapılmıştır. Özenle detaylandırılmış resimdeki pek çok nesnenin gizli önemi vardır. Elinde tuttuğu hançerden De Dinteville'nin daha çok bir eylem adamı gibi gözüktüğü söylenebilir; kolunu bir kitaba dayamış olan de Selve ise daha içedönük bir yapıya sahip gibi görünür. Hem hançerin hem de kitabın üzerinde Latince olarak sırasıyla 29 ve 25 olan erkeklerin yaşları yazılıdır. Elçiler genç olabilir fakat bu yazılar de Dinteville'in şapkasındaki kurukafa broşu gibi, ölümlü oldukları fikrini pekiştirir. Gökler, yaşayan dünya ve ölüm, iki adamı çevreleyen üç seviye olarak temsil edilmiştir. Westminster Abbey'deki bir tasarıma dayanan mozaik zemin üzerinde figürlerle birlikte duran bir masada açık kitaplar vardır. Kitaplardan biri, bölme işlemiyle ilgili bir sayfanın açık olduğu Almanca bir matematik ders kitabı, diğeri ise Emirler ve geleneksel olarak Kiliseyi bir araya getirmek için çağrılan Kutsal Ruh hakkında ilahilerin olduğu bir ilahi kitabıdır. Telleri kopmuş bir lavta kiliseye özgü bir anlaşmazlığı ifade eder. Üst raftaki gök küresi, güneş saati ve astronomide ve zaman ölçümünde kullanılan diğer aletler göklerle ilgilidir.

O dönemde yaşamış insanlar ölümün son derece farkındaydı ve bu özenle hazırlanmış sahnenin içinde esasen ölümün kaçınılmazlığını hatırlatmak için orada bulunan çarpıtılmış veya anamorfik bir nesne göze çarpıyor. Sağ üstten veya sol aşağıdan bakıldığında bunun bir insanın kafatası olduğu görülebilir. Bu, kelimenin tam anlamıyla, "öleceğini hatırla" anlamına gelen bir memento mori'dir ve ölümün hepimiz için olduğunu ve tüm dünyevi meselelerin önüne geçtiğini hatırlatır. İsa'nın Dirilişini ya da Tanrı'nın sonsuz yaşam vaadini temsil eden ve sol üst köşedeki yeşil perdeler tarafından kısmen gizlenen bir haç bu atmosferi dengelemiştir.



Genç Hans Holbein (yak. 1497-1543), *Elçiler* (*The Ambassadors*), meşe üzerine yağlıboya, 1533.

Papa III. Paul ve Torunları
Kardeş rekabeti

Zengin bir aileden gelen Alessandro Farnese Floransa'da iktidarda olan Medici ailesi tarafından atanan son papaydı. Papa III. Paul, 1534 yılında 66 yaşındayken Papa oldu. Papalığı ailesine fayda sağlamak ve servet edinmek için kullanan hırslı ve agnostik bir adamdı. Bir metresi ve dört çocuğu vardı ve kayırmacılık suçlamalarına rağmen en büyük torununu kardinal olarak atamıştı.

Titian olarak bilinen Tiziano Vecelli ya da Vecellio'nun bu tablosu, Farnese ailesi içindeki gergin ilişkileri ve kurnazlıkla otorite konumunu korumayı başaran zayıf bir papayı tasvir etmektedir. Farnese ailesi Titian'ı 1545 sonbaharında Roma'ya çağırmış ve ona portreyi yapma görevini vermiştir. Papa resmin ortasında, biri içeri girip saygıyla eğilen Ottavio ötekisiyse kardinal cübbesi giyen ve babasının arkasında duran Papa'nın adaşı Alessandro olan iki torunuyla birlikte otururken görülüyor. Resim, üç karakterin altta yatan geriliminin yanı sıra yaşlanmanın fiziksel sonuçlarını keskin bir zekâyla tasvir ediyor.

Titian'ın resmi yaptığı dönemde Kutsal Roma İmparatoru V. Karl askeri avantajı ele geçirerek Papa'nın gücünü zayıflatmıştı. Fakat Titian her iki adamı da tanıdığı için eser karmaşık ve incelikli bir niteliğe sahiptir. Titian Papa'nın zayıflığını gösterirken III. Paul'ün zekâsını ve kurnazlığını koruduğu gerçeğini de aktarıyor. Ayrıca oğlanlar arasında da açıkça görülen psikolojik alt akımlar vardır. Farnese geleneği olan en büyük erkeğin aile soyadını devam ettirmek için bir eşle evlendirilmesi, Alessandro 14 yaşındayken Papa tarafından bozulmuştu. Onun yerine torununu kardinal yaptı. Çünkü bir sonraki en büyük erkek olan Ottavio o sırada sadece 10 yaşındaydı ve kardinal olarak kabul edilmek için çok küçüktü. Alessandro bekâr kalmaya zorlandı ve Ottavio daha sonra Kutsal Roma İmparatorunun kızı Margaret ile evlendi. Alessandro bu duruma çok içerledi. Papa durumu yatıştırmak

için Alessandro'ya kendisinden sonra papa olacağına dair güvence verdi. Ancak bu resim yapıldığında Alessandro, büyükbabasının vaatlerinin boş olduğunu anlamış ve çok daha öfkelenmişti. O halde bu eser özneler arasında karmaşık bir psikolojik dinamiğe sahip, ilişkileri anlamayı ve herkesi memnun etme becerisini gerektiren oldukça zor bir portreydi. Titian, yaşlı Pavlus'un kavgacı torunlarını yönetemeyecek durumda olmasına rağmen hüküm süren ataerkil statüsünü koruduğunu göstererek bu sorunu etkili bir şekilde çözümlemiştir. Alessandro papalıkta hak iddia ettiğini belirterek elini Papa'nın tahtına koyarken, Ottavio buz gibi ve vurdumduymaz ama aynı zamanda güçlü görünür. Bu arada Titian'ın kendi kişisel meseleleri vardı. Oğlu Pomponio ruhban sınıfına girmek istiyordu ve Titian bu portre karşılığında Pomponio'ya, Titian'ın Venedik'teki manastırına komşu olan San Pietro Manastırının verilmesini istemiştir.



Titian (yak.1488/90-1576), *Papa III. Paul ve Torunları (Pope Paul III and his Grandsons)*, tuval üzerine yağlıboya, 1545-46.

Çocuk Oyunları
Ahlak dersi

Bir meydan, sokak ve nehrin kuşbakışı görünümünden oluşan bir sahnede hepsi de oyun oynayan 230'dan fazla çocuk vardır. Yaşlı Pieter Bruegel tarafından resmedilen bu eser, genellikle izleyicilere insan davranışlarının düşüncesizliğini hatırlatan ve ahlak dersi veren bir resim olarak yorumlanır. Bruegel'in tabloları genellikle zengin mülk sahipleri ve arkadaşları arasında tartışmalara ilham veren sohbet parçaları olarak yapılmış çift anlamlı eserlerdir.

Bruegel, Brabantlı büyük ve önde gelen bir sanatçı ailesinin reisiydi. Çoğunlukla Antwerp'te yaşamış ve çalışmış yaratıcı bir ressam ve baskı ustası olan Bruegel, manzara ve köy sahneleri (janr resimleri) ile tanınmıştır. Bu tür resimler için malzeme toplarken seçtiği konulara karışmak için sık sık köylü gibi giyinmesi ona "Köylü Bruegel" lakabını kazandırmıştır. Bu resimde 83 farklı oyun da dahil olmak üzere çok sayıda etkinlik tasvir edilmiştir. Çocuklar neredeyse tamamen yetişkin gözetimi olmadan zıplıyor, sopalara biniyor, baloncuk üflüyor, kazıkların üzerinde yürüyor, çitlere tırmanıyor, amuda kalkıyor, yüzüyor ve daha pek çok şey yapıyor. Bazıları yetişkin insanları taklit ederek mızrak dövüşü yapıyor, bir dükkânda çalışıyormuş gibi davranıyor veya evlenme numarası yapıyor. Bazı çocuklar birbirleriyle bazılarıysa yalnız başına oynuyor. Bazılarının çember, topaç ve hobi atı gibi oyuncakları var. Üç erkek çocuk ata biniyormuş gibi bir çitin üzerindeler, bazı çocuklar birdirbir oynarken bazıları da halat çekme savaşı yapıyor. Resmin alt kısmına yakın bir yerde iki kız beştaş oynuyor, bir oğlan baloncuk üflüyor diğer iki oğlan ise bir varilin üzerine tırmanıyor. Biraz daha gerideyse çocuklar atların bağlandığı ahşap bir direkten sarkıyor, bir kız müzik aleti çalıyor ve bir diğeri oyuncak bebekle oynuyor. Nehirde yüzen bir çocuk kolluk olarak şişirilmiş kese takıyor, bir oğlan ağaca tırmanıyor ve bir kız boya için pigment yapar gibi kırmızı tuğla tozunu kazıyıp ölçüyor (Antwerp'e özgü bir ticaret). Sol ön plandaki şapkalı bir çocuk bir kuşun kuyruğunu incelerken, en sağda bir

başkası bir kütüğün üzerine uzanmış, ağıyla böcekleri yakalamaya çalışıyor.

Bruegel'in en az anlaşılan resimlerinden biri olan bu tablo, hem zenginler hem de yoksullar tarafından yıl boyunca oynanan oyunları tasvir etmektedir. Hem oyunlar hem de karakterlerin çocuk olması sanatta alışılmadık bir durumdur, ancak Bruegel'in öğüt verici hikayeleri resmetme konusundaki ünü nedeniyle insan aptallığına dair mizahi bir uyarı olarak görülür. Örneğin sol ön plandaki baloncuk üfleyen çocuk hayatın geçiciliğine dair bir vanitas* sembolü olabilir.

Eserde, bir grup çocuğun üzerini mavi bir pelerinle örten bir kadın da dahil olmak üzere en az altı yetişkin olmasına karşın çocukların çoğu yetişkin gözetimi olmaksızın kendi hallerine bırakılmış durumdalardır. O zamanlar, birinin üzerine atılan mavi bir pelerin ahmaklığın sembolü olarak algılanıyordu.



Yaşlı Pieter Bruegel (yak.1525-1569) *Çocuk Oyunları (Children's Games)*, panel üzerine yağlıboya, 1560

* Vanitas tablolar, genellikle 16. ve 17. yüzyıllarda Hollandalı ve Flaman sanatçılar tarafından yaygın olarak kullanılan ve insan yaşamının geçici ve ölümlü doğasını vurgulayan sanatta özel bir türü ifade eder. (Çev.)

30

Portekizlilerin Gelişi
Gizemli icatlar

Japon ressamların Kanō okulunun ya da ailesinin bir üyesi olan Kan Naizen, babası ve kardeşleriyle birlikte Kyoto'daki atölyelerinde çalışmış ve burada *bybu* perde resimleriyle ün kazanmıştır. Her biri birkaç menteşeli yapraktan oluşan ve genellikle çiftler halinde üretilen *bybu* perdeler kâğıtla kaplanır ve ince lake çerçeveler içine alınırdı. Japonya'da genellikle ritüellerde ya da diğer özel toplantılarda bölümleri ayırmak ya da daha büyük mekanların içinde samimi alanlar yaratmak için kullanılırlardı. Bu iki paravan (burada sadece bir tanesi görülmektedir) sanatçılar tarafından süslenmiş ve Naizen'in tanınmasını sağlamıştır.

Portekizli namban jin'in yani "güneyli barbarlar"ın 1543 yılında Japonya'ya ilk geldikleri dönemi tasvir etmektedirler. (Bu deyim ilk olarak, her yabancının barbar olarak görüldüğü Çin'de ortaya çıkmıştır). Bu olayın etkileri on yıllar boyunca sürmüş ve iki farklı ve uzak kültür arasındaki ilk teması belgeleyen bu iki resim olmuştur. Portekizli denizcilerin Nagasaki limanına gelmesiyle birlikte ticaret ve kültürel etkileşim gerçekleşmişti. Bu gelişmeler Naizen tarafından iki sahnede resmedilmiş, Japon halkının merakını ve siyah bir Portekiz gemisinin (kurofune) gelişinin yarattığı şenlik havasını göstermiştir. Avrupalılar ve beraberinde getirdikleri şeyler Japonlar için heyecan verici ve yabancıydı. Portekiz ziyaretini planlayan ve Portekizli tüccarlarla birlikte oraya giden ve vardıklarında Hristiyanlığı yaymaya başlayan Cizvit misyonerler de görülüyor.

Bir resimde, Goa, Malakka ve Makao'dan gelen malları taşıyarak Portekiz'den ayrılan siyah gemi, Hindistan'daki Portekiz yerleşiminin başkenti Goa'dan ayrılmaya hazırlanıyor. Sahnede parlak renkler, iki fil ve altıgen bir Hıristiyan şapeli ve Hint tarzı s biçimli bir kemerin olduğu bazı sıra dışı mimariler de var. Naizen'in yabancı kültürler ve mimari tarzlar konusundaki sınırlı bilgisi çinilerde, korkuluklu verandalarda ve bir kaya bahçesinde de kendini göstermektedir. Yine de icatları bir gizem hissi uyandırıyor.

Farklı zaman dilimleri kompozisyon boyunca altın rengi bulutlarla bölünmüştür. Siyah gemi ikinci sahnede Nagasaki limanına giriyor. Kıyıdaki bir grubun geyik, keçi, tazı, tavus kuşu, şahin, muhabbet kuşu ve ocelot gibi egzotik yaratıklardan oluşan yüklerin indirilmesini izlediği esnada akrobatlar direklerde gösteri yapıyor. Çin ipeğini gümüş karşılığında Japonlara satmak Portekizlilere büyük kârlar getirmişi. Bazı Avrupa mallarının ticareti de yapılıyordu, ancak Portekizliler esas olarak Çinliler ve Japonlar arasında aracı görevi görüyordu. Yakınlarda bir şemsiyenin altında gemi kaptanının yönettiği canlı bir geçit töreni görülüyor. Kortejde Portekizli zengin beyefendiler ve tüccarların yanı sıra rengarenk kıyafetler giyen diğer uluslardan çok sayıda gezgin yer alır. Resim bir bütün olarak Doğu ve Batı arasındaki kısa süreli ilişkinin yeniliğini vurgular.



Kanō Naizen (1570-1616), *Portekizlilerin Gelişi (Arrival of the Portuguese)*, kâğıt kaplı ahşap kafes, altın varak, polikrom tempera boyama, ipek, lake ve bakır yaldız, 1593.

31

Toledo Manzarası
Yüceltilen bir şehir

Her an bir fırtınaya dönüşme tehdidinde bulunan koyu ve yoğun bulutlar bir şehrin üzerinde toplanmışlar. Aşağıdaki tepelerin, yolların ve binaların üzerine ürkütücü bir ışık düşürüyorlar. Asıl adı Doménikos Theotokópoulos olan ve "Yunan" anlamına gelen El Greco'nun resmettiği bu eser, Batı sanatındaki ilk "saf" manzara resimlerinden biridir, yani bir hikâyenin arka planı olarak değil, kendisi için resmedilmiş bir manzaradır.

Girit adasında doğan ve burada Bizans ikona ressamlığı eğitimi alan El Greco, Venedik'te Titian'ın yanında çalıştıktan sonra Roma'ya taşındı. Entelektüel ve ruhani bir adam olan El Greco, hayatının büyük bölümünü İtalya'da geçirmiş ve burada Tintoretto, Jacopo Bassano ve Parmigianino gibi birçok ünlü sanatçıdan Maniyerist tarzda resim yapmayı öğrenmiştir. 1577'de İtalya'dan İspanya'ya gitmiş ve ölümüne kadar Toledo şehrinde yaşamıştır.

El Greco eserlerini dini sanat için kurallar belirleyen ve manzaraların Katolikliğe odaklanmamaları nedeniyle kabul edilemez konular olduğuna hükmeden Trent Konseyi'nin 1563'te sona ermesinin ardından, Karşı Reform sırasında üretiyordu. Bu nedenle sanatçı, Toledo'nun bu çarpıcı resmini dini bir çağrışım yapmak yerine, şehre duyduğu kişisel sevginin bir işareti olarak yapmıştır. El Greco, eğimli yamaçları, dolambaçlı yolları ve nehri vurgulamak için çeşitli binaları yeniden düzenlemiştir. Örneğin katedralin gözükebilmesi için Alcázar kraliyet sarayının soluna kaydırmıştır. Sarayın kendisi, San Servando'nun yüksek kalesi, Agaliense manastırı ve Tagus Nehri üzerindeki Roma dönemine ait Alcántara köprüsü gibi diğer unsurlar ise oldukça doğru konumlandırılmıştır. Bu nedenle Toledo resimde yüceltilmiş ve idealize edilmiştir; dramatik perspektifi, alışılmadık ışıklandırması ve tehditkâr gökyüzüyle de ruhani, neredeyse mistik bir atmosfer yaratılmıştır.

El Greco o dönemde yaygın olan Maniyerist ekolde resim yapmayı öğrenmiş olmasına rağmen, kendine özgü ve yenilikçi bir renk ve şekil kullanımına sahiptir. Örneğin, kasvetli gökyüzü ile tepelerin parlayan yeşilliğinin

arasındaki keskin kontrast ve aşağıdaki binaların gümüşi vurguları, her şeyin Tanrı'nın etkisi altında olduğunu düşündürmektedir. Uğursuz gökyüzü, şehrin ve sakinlerinin tehlikede ve savunmasız olduğunu simgeler. Alcántara köprüsünün aşağısında, mızraklarıyla nehirde balık tutan ve atla nehri geçen küçük figürler yer almaktadır.

El Greco'nun ışık ve renk oyunları ile arazide yaptığı değişiklikler, bu eserin hayranlık duyduğu şehrin bir panoramasından çok daha fazlası olduğu izlenimini verir ve maneviyat hissiyatını da aktarır. Şehir, yaklaşmakta olan felaketten etkilenmektedir. Toledo, Tanrı tarafından nihai yargılamanın yapılacağı yer olarak seçilmiştir ve bu da onu dünya üzerindeki en önemli ve kutsal yer haline getirmiştir.



El Greco (1541-1614) *Toledo Manzarası (View of Toledo)*, tuval üzerine yağlıboya, yak. 1599-1600.

32

Emmaus'ta Son Akşam Yemeği
İncil'e hayat vermek

Çarmıha gerilişten üç gün sonra İsa'nın iki elçisi Yeruşalim'den yakınlardaki Emmaus kasabasına doğru yürüyorlardı. Yolda onlara neler olduğunu soran bir adamla karşılaştılar. Yabancının büyüsüne kapılan iki elçi yemeklerini onunla paylaşmayı teklif etti. O akşam yemekte yabancı ekmeği kutsadı ve böldü, ve bir anda "gözleri açıldı ve onu tanıdılar" (Luka 24:30-31). Onun İsa'nın dirilmiş hali olduğunu anlamışlardı.

Bu hikâye, Roma'nın en üretken sanat koleksiyoncularından biri olan asilzade Ciriaco Mattei tarafından görevlendirilen ve Caravaggio adıyla tanınan Michelangelo Merisi da Caravaggio tarafından resmedilmiştir. Elçilerin üç gün önce çarmıha gerilen İsa ile yemek yediklerinin farkına varmasıyla yaşanan aydınlanma anını tasvir eder. Hareketlerinden ne kadar şaşırmış oldukları görülebiliyor: Biri neredeyse sandalyesinden sıçramak üzere, diğeri ise hayretler içerisinde kaldığını kollarını açarak gösteriyor. Herhangi bir idealizeye başvurmadan gerçek hayattaki modellere dayanan kirli, yırtık pırtık ve dağınık haldeki iki havari İsa'yı tanımakta zorlanıyor çünkü bu genç ve sakalsız İsa geleneksel tasvirleriyle bir tezat oluşturuyor.

Caravaggio, resimdeki dramanın etkisini yoğunlaştırmak için ışık ve gölgeyle güçlü bir kontrast elde etme yöntemi olan ve kendisiyle özdeşleşen *chiaroscuro* tekniği ile *foreshortening** tekniğini kullanmıştır. Sol taraftan gelen güçlü ışık İsa'nın ve sağdaki havarinin yüzüne düşerek arkadaki boş duvarda bir gölge oluşturur. Havarilerden birinin arkadan görünüşü ile diğerinin uzamış kolları *foreshortening* tekniğinin güçlü bir örneğidir ve dikkati İsa'nın sakin yüzüne çekmektedir. Neler olduğunun farkında olmayan hancı, durumdan haberdar olmadığını belirten gölgeli yüzüyle olan biteni seyreder. Beyaz masa örtüsüne yerleştirilmiş yiyecek ve içeceklerin detaylı görselle-

* Resme derinlik ve gerçeklik kazandırmak için nesnenin perspektife göre doğru bir şekilde çizilmesi anlamına gelen teknik. (Çev.)

ri üzerinde ışık parlamaktadır. Bu basit nesneler bile semboliktir: Ekmek ve şarap Efkaristiya'ya, elmalar İnsanın Düşüşü'ne ve narlar da Kiliseye işaret eder. Meyve sepetinin sağındaki balık kuyruğunu andıran gölge İsa'yı temsil eden *ichtys* (balık) sembolü olabilir.

Caravaggio'nun kısa süren kariyeri sanat tarihinde bir dönüm noktası yaratmıştır. Dramatik chiaroscuro tekniği İncil hikâyelerini heyecanlı ve ilgi çekici bir hale getirdi. Maniyerist resmin gösterişçiliğini reddederek etki ve çekicilik kazandı. Realizm ve chiaroscuro sayesinde drama yaratan sanatçı kutsal figürler için yoksul insanları kullanmıştır. Bu resmin içinde değerlendirildiği Barok sanat, Katolik Kilisesi'nin toplumdaki önemini yeniden tesis etmek için yetkilendirdiği Protestan Reformuna karşı kasıtlı bir karşı saldırıdır. Eğilme ve bükülme pozlarında görülen hareket, kolların dışarıya uzanması ve sandalyenin kavranması ile drama ve ışığın etkisine yapılan vurgu Barok stilin önemli özellikleri olarak bu resimde görülebilir.



Caravaggio (1571-1610), *Emmaus'ta Akşam Yemeği* (*Supper at Emmaus*), tuval üzerine yağlıboya, 1601

33

Samson ve Deliah
İtalya'nın etkisi

Peter Paul Rubens'in bu tablosu, İncil'de yer alan aşk ve ihanet trajedisi Samson ve Delilah'ın Eski Ahit'teki hikâyesinden bir sahneyi tasvir etmektedir. Samson, bin kadar Filistinli askeri öldüren insanüstü güce sahip bir Yahudi'ydi. İntikam peşinde olan Filistinli liderler Samson'un sevdiği kadın olan Deliah'a Samson'un gücünün sırrını öğrenmek için rüşvet verir. Birkaç denemeden sonra Deliah sonunda Samson'u sırrının kesilmemiş saçları olduğunu söylemeye ikna etmiştir. Resim, tutkulu bir gecenin ardından Samson'un Deliah'ın kucağında uyuyakaldığı anı gösteriyor. Deliah, hizmetçisini içeriye girip Samson'ın saçlarını kesmesi için çağırır ve gücünü anında yok eder. Samson gücünü kaybeder kaybetmez kapıda bekleyen Filistinliler onu yakalayacaktır.

İyi eğitimi ve çekiciliğiyle Rubens, Barok dönemin ve on yedinci yüzyıl Flaman bölgesinin en üretken, yaratıcı ve önde gelen ressamlarından biriydi. Katolik bir ailede doğup büyüyen Rubens aynı zamanda bir hümanist ve diplomattı ve sanatı Antwerp'teki çıraklık döneminden ve Titian, Caravaggio, Michelangelo, Raphael ve Leonardo da Vinci gibi sanatçılardan etkilendiği İtalya'da geçirdiği zamandan etkilenmiştir. Belçika'dan döndükten kısa bir süre sonra Avusturya Arşidükü VII. Albert ve Infanta Clara Eugenia tarafından saray ressamı olarak atandı. Zengin renkler, dinamik kompozisyonlar ve güçlü fırça darbeleri içeren abartılı ve şehvetli resimleriyle tanındı. Bu resmi Antwerp Belediye Başkanı olan arkadaşı ve hamisi II. Nicolaas Rockox'un özel koleksiyonu için İtalya'dan döndüğünde yapmıştır. Rockox'un şehirdeki büyük evinin şöminesinin üzerine asılmak için tasarlanan resimde Delilah'ın yanında yanan mangal, üzerine asıldığı şöminenin titreyen ateşini yankılamaktadır. Rubens uyuyan Samson'un kas sistemini resmedebilmesi için Roma'dayken temel becerileri öğrendiği Farnese Hercules ve Belvedere Torso gibi Michelangelo'nun hayranlık duyduğu ve meşhur ettiği heykellerin çizimlerini yapmıştır.

Samson burada, uykuya dalmış ve savunmasız bir halde sevgilisinin kucağına uzanıyor. Gevşek saçları ve açıkta kalan göğüsleriyle Deliah, hizmetçisi Samson'un saçlarını keserken kıpırdamadan oturmuş. Rubens resimde görkemli bir doku görünümü yaratmıştır: soluk ten, altın ve kahverengi kıvrımlı saçlar ve aralarında kırmızı, mor, altın, beyaz ve desenli ipeklerin de bulunduğu ışıltılı, gösterişli kumaşlar. Caravaggio'nun kullandığı chiaruscuro tekniği Rubens de dahil olmak üzere birçok sanatçı üzerinde muazzam etki yaratmıştır. Odanın dışında karanlıkta bekleyen askerlerin üzerindeki keskin ışıktan da anlaşılacağı üzere, güçlü ton kontrastlarının yarattığı derin bir atmosfer ve gerilim duygusu hakimdir. Deliah'ın arkasındaki duvarda aşk tanrıçası Venüs ve oğlu Cupid'in heykeli göze çarpar. Gerçekte ise arkasında, yüzü onunkine çok benzeyen yaşlı bir kadın vardır. Bu figürün varlığı, Deliah'ın eninde sonunda kendi gücünü, Samson'un çöküşü olan güzelliğini kaybedeceğini düşündürür.



Peter Paul Rubens (1577-1640), *Samson ve Delilah* (*Samson and Deliah*), ahşap üzerine yağlıboya, 1609-10.

34

Judith'in Holofornes'i Öldürmesi
Galip gelinen travma

Özellikle Caravaggio'dan etkilenen Artemisa Gentileschi, Floransa'daki prestijli sanat akademisi Accademia dell'Arte del Disegno üyesi olarak seçilen ilk kadın sanatçıdır. Hayatı boyunca takdir edilen ve saygı duyulan sanatçı, ailesinin geçimini sağlayan kişi olarak eşi ve çocuklarına destek olmuştur. Dönemin birçok kadın sanatçısının seçmek zorunda olduğu natürmort resim yerine Gentileschi alışılmadık biçimde, dini ve tarihi konulu ihtiraslı resimler yapmıştır ve bu eser muhtemelen, on sekiz yaşındayken maruz kaldığı korkunç bir ıstırabın üstesinden gelmek için ona yardımcı olmuştur. Kendisi de bir sanatçı olan babasının atölyesinde çalışırken, babasının arkadaşı ve meslektaşı sanatçı Agostino Tassi tarafından tecavüze uğramış ve kanıtların doğruluğunu teyit etmek için yapılan duruşmalar boyunca acı çekmiş ve aşağılanmıştır. Bu resimde kadın kahraman için kendisini, kötü adam için de Tassi'yi model olarak kullanması, iki versiyon halinde yaptığı resmin kendi intikam yöntemi ve çektiği acılarla başa çıkmasının bir yolu olduğunu düşündürür.

Bu dramantik sahne, İncil'deki apokrif Judith Kitabı'nda geçen, Bethulialı güzel ve erdemli bir Yahudi kadın olan Judith'in İsrail halkını Nebukadnezar'ın ordusunun kuşatmasından nasıl kurtardığını anlatan hikâyeye dayanır. Kendi topraklarından hiç kimsenin onları kurtaramayacağını fark ederek en güzel giysilerini giyer ve vahşi Asur generali Holofornes'in karargahına girer. Judith'i gördüğü zaman güzelliğine vurulan Holofornes onu çadırına davet eder. Judith'i baştan çıkarmaya çalışırken çok fazla içki içer ve sızar. Bu sahne Judith ve hizmetçisi Abra kafasını kopardığı esnada Holofernes'in ayılma anını tasvir ediyor. Judith ve hizmetçisinin güçlü bir adamı öldürmek için harcadıkları muazzam fiziksel çabayı dramatize eden bir sahnedir: Hâlâ sarhoş ve yarı bilinçli bir adamın boynunu kesen kılıçla kendini yere mıhlanmış bir halde bulduğu şiddetli ve ayrıntılı bir sahne.

Sanatçının dramatik foreshortening tekniğini kullandığı bu resimde Holofornes'in kafası, Judith'in elleri ve boynunu kesen kılıç tarafından zapt

edilmiş ve sanki tuvalden dışarı fırlayacakmış gibidir. Temiz beyaz çarşafın üzerine kesikten kanlar fışkırır. Üç figürü vurgulayan güçlü chiaroscuro, bu sarsıcı eylemi iki kat daha yoğun hale getirmiştir. Judith'in yaptığı işe konstantre olması, adamı kavrayışı, Holofernes'in nefes almak ve ona saldıranlara karşı gelmek için verdiği mücadele, kılıç ve kana bulanmış çarşaflar aracılığıyla yorumlanan destansı bir mücadele sahnesidir. Gentileschi'nin tasvir ettiği yaldızlı şam, koyu bordo kadife, beyaz keten çarşaflar gibi çeşitli kumaşların görkemli ve pahalı dokuları ile figürlerin pürüzsüz soluk tenleri bu dehşet verici eylemle tezat oluşturmuştur.



Artemisia Gentileschi (1593-yak. 1652), *Judith'in Holofornes'i Öldürmesi* (*Judith Slaying Holofornes*), tuval üzerine yağlıboya, yak. 1620.

35

Sinek Ası ile Hile
Seyirciyle işbirliği

Fransız Barok ressam Georges de La Tour'un bu resmi şarap, kadın ve kumar düşkünlüğünün tehlikelerini tasvir ediyor ve seyirciyi bu psikolojik dramın bir parçası olmaya çağırıyor. Meslek hayatının büyük bir bölümünü Lorraine Dukalığında geçiren La Tour, Caravaggio'nun etkisini taşıdığını gösteren güçlü chiaroscuro tekniği kullanarak mum ışığıyla aydınlatılmış genellikle tiyatral gece sahneleri resmetmiştir. Ayrıca bu eserde görüldüğü üzere yumuşak ten, parlak saten, ışıltılı kristaller, yanardöner inciler, yumuşak kadifeler, görkemli brokarlar, tüyler ve kurdeleler gibi çeşitli dokuları vurguladığı zengin ve derin bir renk paleti kullanmıştır.

Dört kişi bir masanın etrafında toplanmış kart oynuyor. Düz ve karanlık arka plan ile ışığın etkisiyle öne çıkarak izleyicinin dikkatini çekiyorlar. Soldaki üç kişi mimikleriyle birbirlerine kaçamak bakışlar atarken özenli kıyafetler giymiş sağ taraftaki dördüncü adamsa olan bitenden habersiz gibi ve önündeki masada duran bozuk paralar onun bir bahse tutuşmak üzere olduğunu ima ediyor. Belli ki bu zengin bir genç adam ve karşısındaki üç dolandırıcı tarafından şarap, kadın ve kumar yoluyla ayartılıyor. Kendisi bunun farkında değildir, ancak seyirci farkındadır ve bu şüpheli olaya katılmaya davet edilir.

Öteki entrikacı üç kişi ise genç bir adam, bir hizmetçi ve pahalı giysileri ve özellikle dekolte kıyafetiyle fahişe olduğu anlaşılan bir kadındır. Yanında oturan kadının ilgisinden hoşlanan iyi giyimli genç adam, kartlarına odaklanmış ve yeni dostlarının arasında hoş vakit geçiriyor gibi görünür. Saten, brokar, şam ve kurdelelerle süslü kıyafetinin yakası işlemelidir ve şapkasında kocaman bir tüy vardır. Bu sırada kadın, dikkati dağıtmak için bir kadeh şarap hazırlayan ve yine dekolteli bir kıyafet giymiş hizmetçiyi izlemektedir. Kadehi masanın üzerine koyacak ve diğer adama zengin olanı aldatma fırsatı verecektir. Kurbanına kıyasla oldukça sade giyinen adam, elindeki kartları izleyiciye gösterir ve sinek asını kemerinin altından arkasına doğru getirir.

Bu hareketle izleyiciyi onun düzenbazlığına anında ortak olur. Sinsi, yandan bakışları, elinin hareketi ve dirseğinin altındaki bozuk para yığını ne dolaplar çevirdiğini göstermektedir.

Bu resim Caravaggio'nun tahminen 1594 yılında yaptığı bilinen *Hilebazlar* (*Cardsharps*) adlı resmine benzer bir ahlak yoksunluğunu irdelemektedir. Bu tür Barok imgeler, Protestanlığın Katolik Kilisesi'nin otoritesini zayıflattığı bir dönemde sahtekârların tuzağına düşme riskini vurgular. Kıssadan hisse: Sizi koruyacak olan Katolik Kilisesi'nde kalın.



Georges de La Tour (1593-1652), *Sinek Ası ile Hile* (*Cheat with the Ace of Clubs*), tuval üzerine yağlıboya, yak. 1630-34.

36

Uygunsuz Teklif
Erdem ve ahlaksızlığın portresi

Bir kadın mum ışığında dikiş dikerken koyu renklere bürünmüş adam kadının üzerine doğru uzanıyor ve eliyle omzuna dokunuyor. Öteki eliye bozuk paraları uzatıyor fakat kadın yaptığı işe konstantre olmayı tercih ederek adamı görmezden geliyor. Çok az eşya bulunan bu odadaki loş ışık, özellikle karanlık yüzü ve arkasındaki duvardaki devasa şekliyle birlikte adamın etrafında tedirgin edici uzun gölgeler oluşturmuştur. Buna karşılık, kadının yüzü mum ışığı ve beyaz bluzundan yansıyan ışıkla net bir şekilde aydınlanmıştır. Tüm unsurların bu kadar kaygı verici ve belirsiz olması izleyiciler üzerinde bir tedirginlik hissi yaratır.

Prestijli Haarlem Aziz Luka Loncası'na üye olarak kaydedilen ilk kadınlardan biri olan Hollandalı sanatçı Judith Leyster tarafından yapılan bu eser erken dönem bir tür *genre* resmi ya da başka deyişle günlük işler yapan sıradan insanların bir görüntüsüdür. Leyster aynı zamanda genre resimleri üreten ilk sanatçılardan biriydi. Her ne kadar hayatı boyunca çağdaşları tarafından tanınmış ve saygı duyulmuş bir sanatçı olsa da, ölümünden sonra eserleri 1893'te yeniden keşfedilişine kadar büyük ölçüde unutulmuştu. Bu bilinmezlik döneminde, eserlerinin neredeyse tamamı ya Frans Hals'a ya da kocası Jan Miense Molenaer'e atfedilmiştir. Ancak bugün, yaklaşık 1581'den 1672'ye kadar süren ve ticaret, keşif ve ekonomi alanlarındaki büyük başarıların damgasını vurduğu bir bağımsızlık, zenginlik ve keşif dönemi olan Hollanda Altın Çağı'nın en büyük ustalarından biri olarak kabul edilir.

Leyster'in dram, gerilim ve gizem yarattığı bu eserinde Caravaggio tarzında chiaroscuro kullandığını görüyoruz. Eserin ismi ise sanat tarihinde hakkında yapılan yorumlardan birinden gelir: Kadının kendisine yapılan cinsel içerikli teklifi kararlı bir şekilde reddetmesidir. Bu yorum tipik olarak Leyster'in, erkek ressamların benzer konuları ele alırken kadınları baştan çıkarıcı ve siren olarak resmederek aşağılamalarına verdiği bir yanıt olarak değerlendirilir. Resimle ilgili başka bir teoriye göre ise eser Hollanda gele-

neklerine uygun olarak, bir aşkın başlangıcını tasvir eder. Erken dönem Hollandasının fört geleneklerinde kadının mütevazı davranması ve erkeğin de ona para teklif etmesi beklenirdi.

Fakat her iki durumda da kadın gerçekten bir ev işi yaparken sakin, ölçülü ve saygın gözüküyor. Mütevazı ve sade eteğinin altında bir ayak ısıtıcısı var. Leyster'in bu eseri yaptığı dönemde ayak ısıtıcıları bazen bir kadının evli olduğunu belirtmek için kullanılan bir semboldür. Öte yandan, kadınların cinsel uyarılmasını sembolize etmek için de kullanılmışlardır. Elbette adamın kürk şapkasından da anlaşıldığı gibi burası soğuk bir odadadır ve ayak ısıtıcısı sadece pratik amaçlar için kullanılmış olabilir. Bu esrarengiz resim ya ahlaksızlığı ya da erdemi, ya da muhtemelen her ikisini birlikte tasvir ediyor gibi görünüyor.



Judith Leyster (1609-1660), *Uygunsuz Teklif* (*The Proposition*), panel üzerine yağlıboya, 1631.

37

Carignano Prensi Savoylu Thomas'ın Atlı Portresi
Bir alegori olarak güç

Antwerp'te doğan Sir Anthony van Dyck ilk başlarda Peter Paul Rubens için çalışıyordu. 15 yaşındayken dahi çok başarılı bir ressam olan sanatçı 20 yaşından önce Antwerp locasının ustası olmuş ve Hollanda'nın güneyinde ve ardından İtalya'da yaşadığı dönemde kısa sürede kendi alanında başarı kazanmıştır. Rubens'la olan üslup benzerliği nedeniyle kendisi için çalıştığına dair tartışmalar sürse de henüz kanıtlanmış değildir. 1632 yılında Londra'ya taşındıktan sonra burada sarayın önde gelen ressamı olarak Kral I. Charles tarafından şövalye ilan edilmiştir. Charles ve ailesinin de aralarında olduğu aristokrasi portreleri yenilik getirmiş, Avrupa çapında büyük hayranlık uyandırmıştı. Yumuşak fırça işçiliğiyle yapılan bu portre ölçülü bir güç, zarafet ve enerji hissi uyandırır ve portreyi yapan kişinin otoritesini ortaya koyar.

Resimdeki figür, on dokuzuncu yüzyılın sonları ile yirminci yüzyılın başlarında Sardinya ve İtalya'yı yöneten Savoy Hanedanı'nın Savoy-Carignano kolunun kurucusu olan İtalyan komutan ve Carignano Prensi Savoylu Thomas Francis'tir. Saçları omuzlarının üzerinden gevşekçe dökülen prensin üzerinde pahalı dantellerle süslü keten yakasıyla oldukça parlak bir zırh vardır; elinde ise üst düzey askeri rütbesini gösteren bir tören batonu tutmaktadır. Altın madalyası ve geniş kırmızı kuşağı, babası Savoy Dükü tarafından 1616 yılında kendisine verilen En Kutsal Müjde Yüksek Nişanı'na sahip olduğunu gösterir. Bu, Savoy Kraliyet Hanedanı tarafından verilmiş en yüksek şövalyelik nişanıdır ve onun soylu bir toplumun üyesi olduğunu gösterir. O, göz alıcı bir görünüme sahiptir fakat aynı zamanda savaşmaya hazır bir eylem adamıdır. İşte burada büyük, parlak ve kaslı beyaz bir atın üzerinde oturmaktadır. At tehlikeli bir şekilde şahlanmasına karşın Carignano dizginleri sakince tek elinde tutarak gücünü gösterir ve işler ne kadar zor ya da çetin olursa olsun toprakları üzerinde kontrolün onda olduğu izlenimini verir. Uzun ve zarif kıvrımlı yeleye ve detaylı süslemelerle donatılmış eyer örtüsüne sahip

at, soluk yeşil ipekten bir kumaşla örtülmüş büyük bir klasik mermer sütunun önünde şahlanmaktadır. Atın başının arkasında karanlık ve fırtınalı bir gökyüzü ile kırlık bir manzara göze çarpar. Askeri bir lider olan Carignano Prensi, kısa bir süre İspanya kralının o zamanlar İspanyollar tarafından yönetilen güney Hollanda'daki naibi olarak görev yapmıştır. Rubens ve Diego Velázquez, güç ve liderlik yeteneğinin bir simgesi olarak şaha kalkmış bir atı yöneten bir binici fikrini oldukça yakın bir zamanda geliştirmişlerdi.



Anthony van Dyck (1599-1641), *Carignano Prensi Savoylu Thomas'ın Atlı Portresi* (*Equestrian Portrait of Thomas of Savoy, Prince of Carignano*), tuval üzerine yağlıboya, yak. 1634-35.

38

X. Innocent'in Portresi
Papanın gücü

Avrupa'nın en nüfuzlu ailelerinden birinin çocuğu olarak Roma'da dünyaya gelen Papa X. Innocent, zeki, kurnaz ve çalışkandı ama aynı zamanda çağdaşları tarafından çoğunlukla sert, dengesiz ve entrikacı olarak görülüyordu. Papalığın gücünü İtalya içinde ve dışında artırmasına rağmen, rejimi skandal ve şiddet olaylarıyla gölgelenmiş ve Avrupa'daki çeşitli çatışmalara siyasi olarak dahil olmuştu. Başlangıçta Diego Rodriguez de Silva y Velázquez'in portresini yapmasına tereddütle yaklaşmış, ancak sonunda razı olmuştur. İspanyol Altın Çağı boyunca Velázquez, İspanya Kralı IV. Philip'in sarayındaki en önde gelen sanatçıydı. Bazı portreleriyle Papa'nın beğenisini kazanmıştı. Velázquez bu portreyi büyük olasılıkla 1650 yazında İtalya'ya yaptığı ikinci seyahati sırasında, kral için sanat eserleri toplarken yapmıştır. Aynı zamanda prestijli İspanyol Santiago Tarikatı'na katılabilmek için Papa'nın teveccühünü kazanmaya da hevesliydi. En nihayetinde bu portre sayesinde Roma'daki en saygın sanat kurumları olan Roma Sanat Akademisi (Accademia di San Luca) ve Papalık Güzel Sanatlar Akademisi'ne (Congregazione dei Virtuosi al Pantheon) girmeye hak kazandı.

Dönemin anlatılarına göre Papa X. Innocent fiziksel bir çekiciliğe sahip değildi ve her ne kadar Velazquez modelini memnun etmek istemiş olsa Papa'yı idealize edilmiş olarak resmetmemiştir. Papa'nın teninin, giysilerinin, yüzüğünün, tahtının ve arka plandaki perdenin farklı dokularını betimleyen ışık ve renkteki hassas değişimleri, kendine özgü gevşek fırça darbeleri kullanarak yaratmıştır. Innocent, kırmızı kadifeden ağır bir perdeyle çevrilmiş gösterişli ve yaldızlı papalık tahtında yüzünün dörtte üçünü gösterir bir pozda oturmaktadır. Kırmızı bir birettayı ve ipek bir pelerini beyaz ketenden cübbesinin ("alb" de denir) üzerine giymiştir. Dikkatli ve temkinli bir ifadeyle doğrudan tuvalin dışına bakmaktadır. Velazquez her zaman modelinin dış görünümünden daha fazlasını yakalamıştır. Bu resimle birlikte Papa'nın içsel karakterini yakalayarak kutsal elbiselerin içindeki sert fakat gerçek bir ada-

mın tasvirini sunmuştur. Papa'nın yüz ifadesi sert ve gergindir fakat henüz saldırgan gözükmez. Karşısındakini ölçüp biçmektedir. Papa, her an tetikte olan ve kimseye güvenmeyen biri olarak biliniyordu.

Papa sol elinde, Velázquez'in resmin kendisine ait olduğunu gururla belirtircesine imza attığı bir kâğıt parçasını tutmaktadır; Velazquez eserlerini genellikle özgün biçimlerde imzalamıştır. Üstünlüğünün farkında olan bir adam olduğunu göstermek için, resmin tamamında tipik olarak gücü ifade eden bir renk olan kırmızının çeşitli tonları kullanılmıştır. Bu eser ne Papa'yı pohpohlayan ne de onu aşağılayan bir portre değildir. Papa resmi bir süre inceledikten sonra bunun bir "troppo vero" yani "çok gerçek" bir resim olduğunu beyan ederek Velazquez'e teşekkür mahiyetinde pahalı bir altın zincir hediye etti. İspanya'ya geri götürmek üzere bir kopyasını yaptığına göre, Velázquez de bu portreden memnun kalmış olmalı.



Diego Velázquez (1599-1660), *Papa X. Innocent'in Portresi* (*Portrait of Innocent X*), tuval üzerine yağlıboya, 1650.

39

Delft'teki Bir Evin Avlusu
Kadınlara saygı

Pieter de Hooch, Delft'e ve sonrasında Amsterdam'a taşınmadan önce Haarlem'de eğitim almıştı. Delft'teyken genellikle genç erkek ve kadınların yer aldığı, iç mekanlardan oluşan *janr* sahneleri resmetmeye başladı, fakat bu eser gibi bazı dış mekân sahneleri de resmetmiştir. Hollanda Altın Çağı'nda gerçekçilik, en ince ayrıntılar ve gündelik hayata esprili yaklaşımlar resim sanatının en beğenilen özelliklerindendi. De Hooch da mimariyi inandırıcı bir şekilde resmetme konusunda bir ustaydı. Bu eser, izleyiciyi hayatın sessiz sedasız akıp gittiği gizli bir avluya götürüyor.

Muhtemelen Delft'teki belirli bir yerin temel alındığı bu sakin ve güneşli sahne, ev içi yaşamındaki özel bir anı gösteriyor. Kompozisyon iki kısma bölünmüştür: Sol tarafta taş döşeli bir avludan koridorla sokağa açılan tuğla ve taştan bir kemer, sağ taraftaysa basamaklar ve ahşap bir kapı girişi vardır. Siyah ve kırmızı kıyafetli bir kadın holde durmuş, sırtı seyirciye dönük bir şekilde sokağa bakmaktadır. Kemerin diğer tarafında ise mavi ve beyaz elbisesiyle bir hizmetçi ahşap kapıdan avluya girerek taş basamaklardan aşağı iner. Kendi önlüğünü tutan küçük bir çocuğun elini tutarken diğer elinde bir tabak taşımaktadır. Önlerinde, yere bir kova ve bir süpürge bırakılmıştır.

Sanki hayat bir anlığına durmuş gibi her şey çok durgun görünüyor. Ancak yine de tüm bu sükûnete rağmen esrarengiz bir sahnedir bu. Hem küçük kızın önlüğünde tuttuğu şeyin hem de hizmetçinin tabağındakinin ne olduğu belirsizdir. Ahşap kapının arkasında bir bulaşıkhane olması muhtemel olsa da yine de kesin bir şey söylemek zordur. Sırtı dönük kadının küçük kızın annesi olma ihtimali de var ancak bu da kesin değil, hem bu kadın kimi ya da neyi bekliyor böyle? Sağ kısımdaki duvarın harap hale gelmiş tuğlaları ile sol kısımdaki kemerin düzgün duvarı bir tezat oluşturmuş. Yere öylece bırakılmış süpürge ve kova da ayrı bir muamma.

Bu, zengin Hollandalı tüccarların evlerinin duvarına asmak isteyecekleri türden bir tablodur. Resim, başka insanların yaşamlarına göz atılmasına

olanak tanıyarak, ülke genelinde evlerin etkili bir şekilde idare edildiğini ve çocukların iyi ve çalışkan kadınlar tarafından bakıldığını gösterir ve Hollanda Cumhuriyeti'nin yaşamak için saygın bir yer olduğunu kanıtlar. 1650'lerde İspanya'dan bağımsızlığını yeni kazanmış olan bu ülke ekonomik refaha sahip, teknolojide yenilikler yaşayan genç bir ulustu. Kadınlar o dönemdeki başka birçok Avrupa ülkesine kıyasla daha fazla otorite sahibiydiler, kız çocuklarına başka birçok ülkeye göre daha iyi eğitim veriliyordu ve evlerinden sorumlu olan kadınlar önemli ölçüde otoriteye sahip olur ve saygı görürdü.



Pieter de Hooch (1629-1684), *Delft'teki Bir Evin Avlusu*, (*Courtyard of a House in Delft*), tuval üzerine yağlıboya, 1658.

40

Bereli Otoportre
Eski bir ustayı yüceltmek

Yüksek yakalı kürklü bir manto giymiş ve geniş bir bere takmış, ellerini kucağında birleştirmiş bir adam sabit gözlerle, sağ üst taraftan gelen ışığın aydınlattığı tuvalden dışarıya bakıyor. Rembrandt van Rijn'in yaptığı yaklaşık 70 otoportreden biri olan bu eser sanatçı 53 yaşındayken yapılmıştır. Bu resmi yaptığı dönemde, kariyerinin başında sahip olduğu şöhreti ve refahı önemli ölçüde azalmıştı, ayrıca ıstırap ve keder içindeydi. Çocuklarından üçü bebekken, karısı Saskia ise 1642 yılında henüz 30 yaşındayken ölmüş, 1656 yılında ise iflas ettiği açıklanmıştı.

Dolayısıyla bu oldukça acınası bir otoportredir fakat aynı zamanda sanatçının aynada gördüklerinin gerçekçi bir yorumla tasvir ettiği son derece dürüst bir portredir. Rembrandt'ın yüzü yaşlılığın, üzüntünün, talihsizliğin ve hayal kırıklığının izlerini taşır, ancak aynı zamanda belirli bir dinginlik ve güvenle yeteneklerini ve içinde bulunduğu durumu kabullenme ve her şeyi en iyi şekilde yapma kararlılığı da yayar. İflas etmesinin nedenleri arasında sanatsal tarzının gözden düşmesi, diğer sanatçıların eserlerini satın alma tutkusunun ona pahalıya mal olması ve aşırı harcama eğilimi sayılabilir. Kendisinden önceki pek çok sanatçıdan daha fazla içgözleme dayanan bir anlayış benimseyen Rembrandt, kariyerinin erken döneminde önemli başarılar elde etmişti. Saskia ile birlikte şehrin şık bir muhitinde geniş bir evde oturuyorlardı, büyük bir atölyesi vardı ve tutkulu bir sanat koleksiyoncusu olmuştu. Ancak Saskia öldükten ve iflas ettikten sonra elinde ne var ne yok satıldı. Bu resmin yapıldığı sırada, oğlu ve metresi, onu korumak ve mali işleriyle ilgilenmek için sanatçının henüz üretmediği eserlerin yasal vasileri haline gelmişlerdi. Potansiyel müşterileri etkilemek için kendisini olabildiğince gerçekçi bir şekilde resmetti ve kendisini gençliğinde takdir gören ve şimdi daha da seçkin bir sanatçı olan güçlü, dirayetli bir kişi olarak tanıtmayı amaçladı. Gerçek yüzey dokularını yansıtmak için cilde kalın bir biçimde uygulanan impasto tekniğinin aydınlattığı yüzün dışında geri kalan görüntüler

gölgede kalmıştır. Rembrandt ilk başta kendisini açık renkli bir başlıkla resmetmiş fakat daha sonra yüzünü resmin en parlak ve belirgin unsuru haline getirmek için bunu siyah bir bereyle değiştirmiştir. Bu pozu daha önceki bazı eserlerinden ve beğendiği diğer büyük ustaların portrelerinden model almış gibi görünüyor. Sola dönük olduğu sadece iki otoportresinden biri olan eser, geniş fırça darbeleri ve gölgelerdeki daha ince, flu izlerle sanatçının diğer otoportrelerine kıyasla tam olarak tamamlanmamış bir görünüme sahiptir.



Rembrandt van Rijn (1606-1669), *Bereli ve Kıvrık Yakalı Otoportre* (*Self-portrait with Beret and Turned-up Collar*), tuval üzerine yağlıboya, 1659.

41

İnci Küpeli Kız
Hayali bir güzellik

Sanki kısacık bir anın içindeymişçesine, koyu bir arka plana yerleştirilmiş, mavi ve altın renklerinde bir türban ve kocaman bir ince küpe takmış genç bir kız omzunun üzerinden izleyiciye bakmak için başını çeviriyor. Gözleri ışıl ışıl ve dudaklarında hafif bir tebessüm var. Johannes Vermeer, ya da Jan Vermeer van Delft, bu resmi parıltılı ışık efektleri ve güçlü bir gerçekçilikle yaratmıştır. Vermeer günümüzde meşhur olmasına karşın yaşamı boyunca doğup büyüdüğü şehrin dışında pek de tanınmıyordu ve erken yaştaki ölümünden kısa bir süre sonra on dokuzuncu yüzyıla kadar bilinmezliğe karışmıştı. Yalnızca 36 tane resmi bilinmektedir ve şimdiye kadar gün ışığına çıkmış öncalışmaları veya eskizleri bulunamamıştır. Pahalı pigmentler kullanarak genelde orta sınıfın ev içi yaşamından görüntüleri konu alan küçük resimler yapmıştır.

Ancak çoğu resminden farklı olarak, bu resimde bir arkaplan yok ve kız da günlük işlere odaklanmış gibi görünmüyor. Onun yerine sanki karanlığın içinden çıkmış bize bakıyor. Bu resim her ne kadar portre izlenimi verse de aslında bir *tronie*'dir, yani bir kişinin abartılı bir ifade veya kostümle tasvir edildiği bir resim türüdür. Kelime kabaca "yüz" anlamına gelir ve *troine*'ler sanatçılara, ya sadece ilgi çekici bir şekilde gerçekçi görüntüler olarak ya da başka çalışmalarda kullanılabilecek figürler olarak insanları gerçeğe en yakın haliyle resmetme konusundaki yeteneklerini gösterme ve pratik yapma olanağı sağlamıştır.

Yarı değerli taş lapis lazuliden elde edilen bir pigment olan ultramarin renkte boyanmış egzotik türbanıyla genç bir kızın etkileyici bir görüntüsünü yakalamıştır Vermeer. Model kullanmasına rağmen muhtemelen kızın görünüşünü değiştirmiş veya iyileştirmiştir. Modelinin kim olduğu bilinmiyor. Resmi yaptığı sırada 12 veya 13 yaşında olan büyük kızı Maria olduğunu iddia edenler olsa da bu hiçbir zaman kanıtlanmamıştır. Bununla birlikte, bu

tronie için kızın kim olduğunun neredeyse hiç önemi yoktur, çünkü ressam hayali bir güzellik, idealize edilmiş bir yüz yaratmıştır.

Vermeer ışığın etkilerini resmetmekte usta bir ressamdı ve burada da kızın dudaklarını, ağzının köşelerini, gözlerini, beyaz yakasını ve inci küpesini vurgulamak için akıllıca küçük beyaz lekeler yerleştirmiştir. Ayrıca, ışığın türbanından ve koyu sarı renkli ceketinden nasıl süzüldüğünü tasvir etmek için yumuşak renkler kullanmıştır. Kalın boya tabakalarıyla impasto tekniği kullanarak teninin narinliğini parıldayan renkler ve yumuşak kenarlı koyu tonlarla yansıtmıştır. Ya hayal ürünü ya da imitasyon inci olan sıradışı büyüklükteki inci küpe sadece iki usta fırça darbesiyle elde edilmiştir. Öylece resmedilen burnuna karşın gözleri ve dudakları kulağındaki mücevher kadar parlak görünür.



Johannes Vermeer (1632-1675), *İnci Küpeli Kız* (*Girl with a Pearl Earring*), tuval üzerine yağlıboya, yak.1665

42

San Marco Meydanı
Bir asilzade için dekorasyon

Canaletto olarak da bilinen Giovanni Antonio'nun Venedik resimleri özellikle turistler tarafından ilgiyle karşılanmıştı. On yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda daha çok varlıklı ve genç İngiliz erkek ve kadınların Avrupa'yı dolaştıkları bir dönem olan Büyük Tur bunun en iyi örneğidir. Tur, statü göstergesi haline geldi ve 1780'lerden itibaren her yıl 40.00 kadar turist bu tura katılmıştı. Bu aristokrat gezginler iki ila beş yıllarını Avrupa'nın, özellikle de İtalya'nın kültürel merkezlerini bir rehber eşliğinde gezerek geçirir ve ziyaret ettikleri yerlerin kültürü, tarihi, dilleri, mimarisi ve coğrafyası hakkında bilgi edinirlerdi ve Canaletto'nun eşsiz mimarisi ve ışığını tasvir ettiği Venedik'in büyüleyici manzaraları bu gezilerin aranan hatıraları haline gelmiştir.

Bu panoromik manzara (veya *veduta*) şehrin en önemli simge yapılarından bazılarını içerir. Canaletto eseri doğrudan gözlemleyerek resmetmiş fakat daha çekici hale getirmek için ufak tefek değişiklikler yapmıştır. Mesela çan kulesindeki pencerelerin sayısını azaltmış ve bayrak direklerinin yüksekliğini artırmıştır. Manzaranın doğrudan, değişmeden bir kopyasını yapmak yerine, estetik açıdan daha hoş ve uyumlu bir sahne üretmek için topografik doğruluğu ve idealize edilmiş unsurları özenli bir şekilde harmanlamıştır. Venedik'i en iyi şekilde tasvir etmek için kullandığı yöntem, bu tür ince değişiklikler yapmaktı. Burası onun memleketiydi ve şehrin ana meydanı olan San Marco Meydanı'nı resmetmek için sık sık buraya geri gelirdi. Burada, St. Mark Bazilikası'nı ve *campanile*'i (çan kulesi), sağ taraftaki Doge Sarayı'nın belli belirsiz bir görüntüsüyle birlikte resmetmiştir. Her iki tarafta Procuratie Vecchie ve Procuratie Nuove bulunmaktadır. Resimde sol tarafta görülen Procuratie Vecchie, on altıncı yüzyılın başlarında daha eski bir yapının yerine inşa edilmiştir. Tamamen klasik bir formda inşa edilen yapı, Venedik'teki ilk büyük kamu binasıdır. Güney tarafındaki Procuratie Nuove de yine benzer şekilde yıkılmak üzere olan Orta Çağ yapılarının yerine inşa edilmiştir. Her ikisi de zemin katları mağazalara ve daha sonra kafelere kiralanan pasajların üzerine inşa edilmiştir.

Canaletto çoğu zaman sadece turizm için resim yapsa da, bu eser Venedikli bir asilzade tarafından sarayını süslemek üzere diğer üç şehir manzarası resmiyle birlikte sipariş edilmiştir. Resim, şehrin simge yapılarını ve çevresini tanıyan ve seven biri için yapılmış, Venedik'in samimi bir görüntüsüdür. Pek çok kişi, Canaletto'nun tüm eserlerinde kullandığı perspektif ve detaylara gösterdiği özen nedeniyle neredeyse fotografik doğruluğa ulaşmasına yardımcı olması için bir camera obscura kullandığını düşünür. Ancak son araştırmalar sanatçının son derece yetenekli olduğunu ve teknik bir desteğe ihtiyaç duymadığını gösteriyor.



Canaletto (1697-1768), *San Marco Meydanı* (*Piazza San Marco*), tuval üzerine yağlıboya, 1720'lerin sonu.

43

Bay ve Bayan Andrews
Gururu okşanan patron

Yeni evliler Robert ve Frances Andrews, bir yaz gününde, uzak tepelere ve Sudbury kasabasına kadar uzanan arazilerindeki meşe ağacının altında poz veriyorlar. Ağaçların arasında çiftin 1748'de evlendiği Sudbury'deki All Saints Kilisesi, uzakta ise Long Melford'daki Kutsal Üçlü Kilisesi'nin kare şeklindeki kulesi gözüküyor. Sanatçı, patronunu pohpohlamak isteyen Thomas Gainsborough'tur. Manzara resmetmeyi tercih etse bile portrelerin kârlı olabileceğini biliyordu ve bunu yaptıktan sonra özellikle diğer zengin müşteriler tarafından aranan bir isim haline geldi.

Portre ile manzaranın birleşimi olan bu eser Robert'in geniş topraklarını yönetme becerisinin yanı sıra Gainsborough'nun natüralist manzaraların ve değişen hava koşullarının ressamı olarak yeteneğini göstermektedir. İki adam birbirlerini çocukluktan beri tanıyordu. Robert, Gainsborough'tan iki yaş büyüktü ve aynı zamanlarda Sadbury Gramer Okulu'na gitmişlerdi. Gainsborough Londra'da sanat eğitimi almak amacıyla iki yıl sonra okulu bıraktı, Robert da Oxford Üniversitesi'ne gitti ve daha sonra zamanının çoğunu çiftçilik yaparak ve Essex'teki Stour Nehri yakınlarındaki arazisini geliştirerek geçirdi. Frances ise Gainsborough'nun sanatçı babası iflas ettiğinde ona yardım etmiş olan bölgedeki başka bir aileden geliyordu. Çift, resmi yapması için sanatçıyı görevlendirdiğinde Gainsborough 21, Robert 23 ve Frances 16 yaşındaydı. Robert ve Frances muhtelemen sahip oldukları zenginliği göstermek için portreye arazilerinin de dahil edilmesini talep etmişti.

Gainsborough Robert'ı genç eşiyle birlikte müreffeh bir toprak sahibi olarak gösteriyor fakat yeni evli çift birbirlerinden şaşırtıcı bir şekilde kopuk görünüyor. İkisi de birbirlerine bakmıyor, dokunmuyor ve doğrudan sanatçıya bakıyor. Frances yeşil ferforje bir bankta oldukça gösterişli bir şekilde otururken geniş, soluk mavi elbisesi koltuğun üzerine yayılmış. Hemen yanında üç köşeli bir şapka ve bol bir atış ceketi giyen Robert ise daha rahat gözüküyor; bacak bacak üstüne atmış, banka yaslanmış ve kolunun altında uzun nam-

lulu bir tüfek tutmakta. Yanındaki köpek bakışlarını adama yöneltmiştir ve bu hareket resimde hissedilebilen tek duygudur. Frances'in kucağında küçük bir sopa vardır fakat resmin bu bölümü tamamlanmadığı için bunun ne olduğu açık değil. Bu olay gizemini korur. Gainsborough'un bu bölümü sonrasında bir bebek eklemek için boş bıraktığına dair teoriler öne sürülmüştür. Çiftin ilk bebekleri 1751 yılında doğmuştu.

1750 yılına gelindiğinde Robert yaklaşık 1.215 hektar (3.000 dönüm) araziye sahipti ve bu eserde resmedilen arazilerin çoğu ona aittir. Uzakta görülen paralel anız çizgilerinden ekinleri için en son teknoloji olan tohum ekme makinesini kullandığı anlaşılır. Koyunların memnuniyetle otladığı bu arazide her şey verimli ve dingin gözükür.



Thomas Gainsborough (1727-1788), *Bay ve Bayan Andrews* (*Mr. And Mrs. Andrews*), tuval üzerine yağlıboya, yak. 1750

44

Whistlejacket
Şampiyonun zaferi

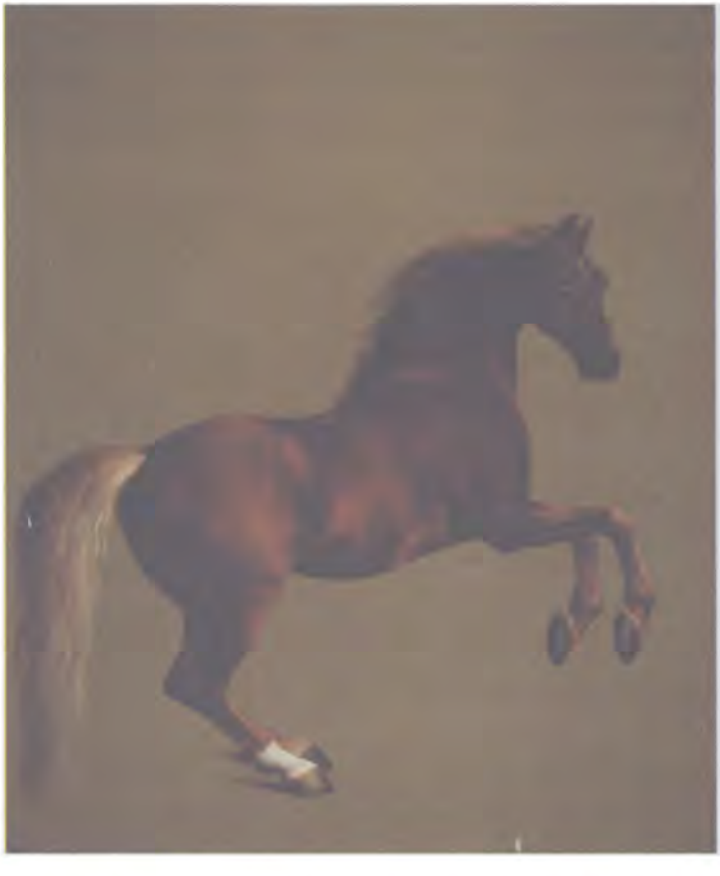
İngiltere'nin en zengin adamlarından biri olan ve kısa bir süre başbakanlık yapan Rockingham'ın 2. Markisi Charles Watson-Wentworth atlarının bir dizi resmini yapmıştır, bu resim de onlardan biridir. Rockingham bir sanat koleksiyoncusu ve yarış atı yetiştiricisiydi. At ressamlığında uzman olan Sanatçı George Stubbs, Rockingham'ın Yorkshire'daki ana ikametgâhı olan Wentworth House'da bu ve dört başka atı resmetmek için birkaç ay kalmıştır.

Boş bir arka plan üzerine yapılmış 13 yaşındaki safkan Whistlejacket'in gerçek boyutlarındaki resmi sanatta daha önce eşi benzeri görülmemiş bir şeydi. At resimlerinin çoğunda hem biniciler hem de arka planlar vardır ve Stubbs da insan figürlerinin yer aldığı ve almadığı birçok resim yapmıştır; genellikle bu boyutlardaki resimlerinde bir binici ve arka plan vardır. Burada, Whistlejacket'i bir atın ön ayaklarını kaldırdığı, arka ayaklarını gövdesinin altına getirdiği ve arka bacakları üzerinde iki ila üç saniye boyunca dengede durduğu bir dresaj hareketi olan levade'ye yükseldiğini gösteriyor. Tipik olarak atlı bir hükümdar ya da askeri bir komutanla ilişkilendirilen levade pozu genellikle insanın ihtişamını ya da yüksek rütbesini ifade eder, ancak bu örnekte Whistlejacket tek başınadır ve yüzü izleyiciye dönüktür. Bu poz Peter Raul Rubens'in ve Diego Velazquez'in atlı portrelerini anımsatsa da onlar daha çok biniciye odaklanıyordu. Stubbs bu pozu resmedebilmek için bu eserlerin birinden yararlanmış olmalıdır, zira bunu canlı modelden yapması imkansızdır. Yalnız atın ne eyeri ne de dizgini vardır, bu yalnızca izleyicinin dikkatini anında çeken safkan bir Arap atının resmidir. Whistlejacket, Arabistan'ın ilk vahşi atlarının rengi olduğu söylenen, lapiska kuyruğu ve yelesi olan bakırımsı kestane renginde güzel kürke sahipti.

Stubbs, anatomiyi doğru bir şekilde yeniden yaratmanın yanı sıra deri yüzeyinin altındaki küçük lekeleri, damarları ve esneyen kasları da dikkatle gözlemlemiştir. Whistlejacket bu tablonun yapılmasından sadece üç yıl önce oldukça başarılı bir kariyerin ardından yarışlardan emekli olmuştu, fakat

yine de Rockingham, Stubbs'ın "bu safkan Arap atının en iyi halinin olağanüstü güzel bir örneğini" göstermek için onun bir resmini yapmasını istediğini söylemiştir.

Stubbs 1756 ve 1758 yılları arasında İngiltere'de bir köyde ölü atlar üzerine çalışma yapmak üzere 18 ay kalmıştı. Bir ahırda çalışarak hayvanları parçalarına ayırmış ve detaylı çizimler yapmıştır. Bu çalışmalar, bu resimden dört yıl sonra *The Anatomy of the Horse* (Atın Anatomisi) adıyla yayınladığı bir dizi gravür levhanın temelini de oluşturmuştur. Ancak, resmin dramatik etkisini artırmak için Whistlejacket'ın pozisyonunu bozarak vücudunu gerçekte mümkün olandan daha fazla ortaya çıkarmıştır. Stubbs, Whistlejacket'ın kulaklarını kaldırması, burun deliklerini açması ve gözlerinin akını göstermesiyle atın dış görünüşünün yanı sıra canlı ve gururlu karakterini de yakalamıştır.



George Stubbs (1724-1806), *Whistlejacket*, tuval üzerine yağlıboya, yak. 1762.

45

Salıncak
Patronun metresi

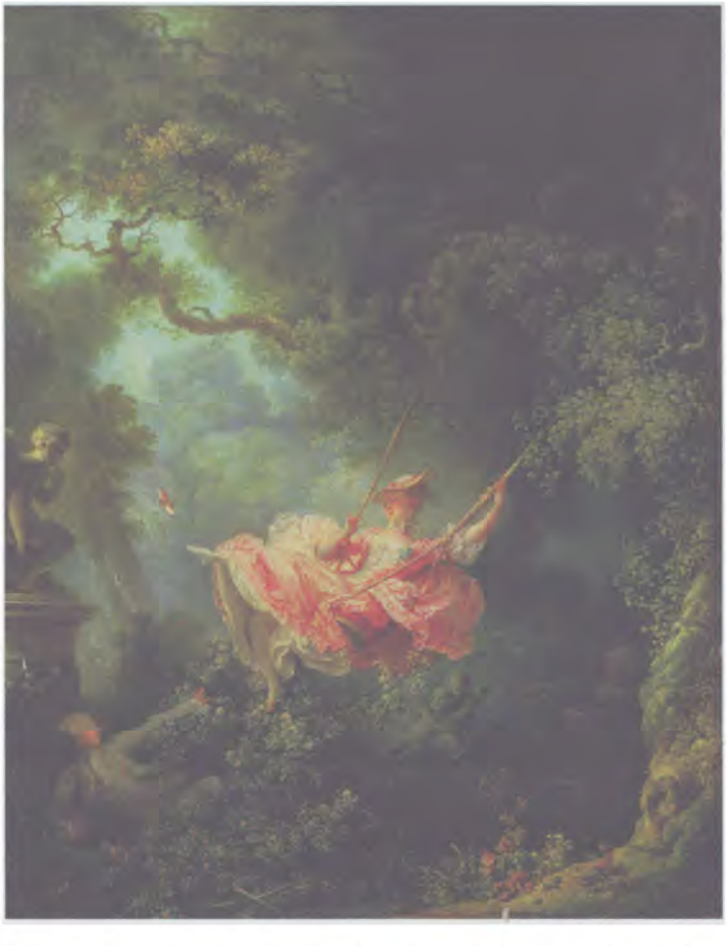
"Madam'ı bir Piskopos tarafından itilen bir salıncakta otururken resmetmenizi istiyorum." Bu sözler, metresinin portresi için oldukça sıra dışı bir talepte bulunan, kötülüğüyle nam salmış bir zampara olan Fransız saray mensubu Baron de St Julien'e aitti. Diğer sanatçılar bu göreve yanaşmamıştı, fakat Jean Honoré Fragonard üstlenmeye hevesliydi ve Fransız rokokosunun en ikonik eserini yarattı. Sembolizm bakımından zengin olan bu resim spontane ve coşkulu bir ana işaret etmesinin yanında, yasak bir ilişkiye ve keyifli bir flörtleşmeye de gönderme yapıyor.

Fragonard'ın haya dolu, şehvetli ve hedonist resim tarzı, rokokonun uçarı ve saçma tarzına örnek oluşturur. Sanatçı prestijli Prix de Rome ödülünü kazanmış ve böylece İtalya'da sanat eğitimi alabilmiş olsa da, başarılı bir akademik kariyeri reddederek daha erotik ve neşeli resimler yapmayı tercih etmiştir. Bu neşeli gözüken bahçe sahnesinde alttan alta gizlenen ihanet ve ahlaksızlık çağrışımları vardır. Son moda elbisesi ve çoban kızı şapkasıyla şık bir genç kadın salıncakta sallanmaktadır. Sol taraftaki çalılıklarda hafifçe gizlenmiş ve elinde tuttuğu şapkasıyla şık kıyafetli genç bir erkek uzanmış, fundalıkların arasından kızı seyretmekte ve koluyla genç kadının kabarık elbisesinin altından görünen bacaklarını işaret etmektedir. O sırada gölgelerin arasında neredeyse kaybolmuş sağ taraftaki yaşlı bir adam, genç kadının arkasından sevgi dolu bakışlar atıyor. Yaşlı adam çalılıklardaki genç adamın farkında değilmiş gibi görünüyor ve halatlarla salıncağı iterken gülümsüyor. Genç kadın yukarı doğru sallanıyor, sol bacağını pervasızca havaya fırlatıyor, narin ayakkabısının havaya uçmasına ve narin çoraplı ayağını ortaya çıkarmasına izin veriyor. Sahnedeki iki heykel burada neler olup bittiğine dair ipucu verir. Biri, genç adamı yukarıdan izleyen ve tanık olduğu yasak aşk ilişkisini gözlemleyen bir *cherub*'tur*. Parmaklarını sessizliği ve gizliliği ifade

* Cherub, sanatta genellikle çocuksu bir şekilde tasvir edilen, melek benzeri varlıklardan biridir. (Çev.)

etmek için dudaklarının üzerine getirmiştir. Diğeri ise yaşlı adamın yanında onu izleyen bir çift *cherub*'dur. Biri endişeli bir şekilde genç kadına bakarken öteki somurtarak uzaklara dalmıştır. Yaşlı adamın önündeki beyaz köpek ise genç kadına havlamaktadır.

Resmin ön planındaki genç adam playboy Baron'un ta kendisidir. Fragonard'a verdiği özel talimat "Beni bu çekici kadının bacaklarını izleyebileceğim bir yere konumlandır" şeklindeydi. Fragonard, Baron'un istediği gibi başlangıçta bir piskopos olması gereken yaşlı adamı, onun boynuzlanmış kocasına dönüştürmüştür. Baron'un ve metresinin gururunu okşamak için ilişkilerine dair samimi ve kalıcı bir anı vermiştir.



Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) *Salıncak (The Swing)*, tuval üzerine yağlıboya, yak. 1767.

46

Hasır Şapkalı Otoportre
Sosyal statü

Ufak tefek sanat işleriyle uğraşan bir ressamının kızı olan Élisabeth Vigée-Lebrun Paris'te doğup büyümüştür. O dönemde sanatla geçimini sağlayan kadınların büyük kısmı mesleklerini babalarından öğreniyordu, ancak Vigée-Lebrun'un babası 12 yaşındayken vefat etmiş ve kadınların Fransız Akademisi'ne kaydolmasına veya çırak olarak çalışmasına izin verilmediği için çoğunlukla kendi kendini yetiştirmiştir. Gençliğinin ilk yıllarında profesyonel olarak portreler yapan sanatçı 1774 yılında Paris merkezli bir resim ve heykel loncası olan St. Luc Kraliyet Akademisi'ne (Académie Royale de St-Luc) üye olarak kabul edilmiştir. Birkaç yıl sonraysa Paris'teki prestijli Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi'ne (Académie Royale de Peinture et de Sculpture) üye olarak kabul edilmesiyle on sekizinci yüzyılda tam üyeliğe layık görülen sadece dört kadından biri olmuştur.

Vigée-Lebrun'un kariyeri ilerledikçe Kraliçe Marie Antoinette onun en önemli ve istikrarlı hamilerinden biri oldu ve Avrupa'da bir portre sanatçısı olarak öne çıkan sanatçı eserleri için dönemin diğer tüm sanatçılarından daha yüksek fiyatlar talep etti. 1789'daki Fransız Devrimi'nden kaçtıktan sonra Avrupa'nın önde gelen başkentlerinde yaşamaya ve çalışmaya başladı, aristokratların, aktörlerin ve yazarların himayesinden yararlandı. Ayrıca on farklı şehirdeki sanat akademilerine seçildi.

Bu otoportrede Vigée-Lebrun kendisini açık havada, bulutlarla kaplı mavi bir gökyüzünde resmetmiştir. Çiçeklerle ve devekuşu tüyüyle bezenmiş şık bir hasır şapka takmıştır. Pudralanmamış ve peruksuz doğal saçları esintiyle dalgalanmakta ve hafif dekoltesi yumuşak ve pürüzsüz tenini ortaya çıkarmaktadır. Vigée-Lebrun, Peter Paul Rubens'in resimleri üzerinde çalışmış ve kopyalarını yapmıştı ve bu resim de özellikle onun beğendiği portrelerinden birine dayanmaktadır: "Bu resim aynı etkiyi aramak üzere kendi portremi yapmam için bana ilham verdi. Kendimi kır çiçeklerinden oluşan tüylü bir hasır şapka takmış şekilde ve elimde paletim varken resmettim. Portre Salon'da sergilendiği zaman bunun itibarımı büyük ölçüde artırdığını söyleyebilirim."

Resim, görünüşteki gayrıresmîliğine rağmen izleyiciye toplumun zarif, kadınsı bir üyesini ve başarılı bir profesyonel sanatçıyı göstermek için dikkatlice tasarlanmıştır. Özellikle Rubens'in dağınık gün ışığını doğrudan güneş ışığıyla birleştirme yöntemine hayran olan Vigée-Lebrun bu yöntemi kullanmıştır. Sanatçı, bu resmiyle kendisini tanıtmayı amaçlamıştır. Güneş ışığının hafifçe gölgelediği yüzüyle rahat ve sevecen bir ifadeyle izleyiciye doğrudan bakmaktadır. Duruşu ve kıyafeti genç, modaya uygun bir kadına aittir ve sol elinde tuttuğu palet ve fırça kendine güvendiğini ve yetenekli olduğunu gösterir. Bu resim, kendi çalışmasından memnun olduğunu gösteren sanatçının orijinal portresinin bir kopyasıdır.



Élisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842), *Hasır Şapkalı Otoportre* (*Self-portrait in a Straw Hat*), tuval üzerine yağlıboya, 1782

47

Horatius Kardeşlerin Yemini
Vatanseverlik savunması

MÖ 7. yüzyıldaki Roma efsanesine göre Alba Longa kasabasının savaşçıları olan Curiatius kardeşlere meydan okumak için Romalılar tarafından üç Horatius kardeş seçilmişti. İşte burada babalarıyla birlikte Horatius kardeşler düşmanı ya yeneceklerine ya da öleceklerine dair yemin ediyorlar. Kardeşler babalarından silahlarını teslim alırken o sırada üzüntüden kendinden geçmekte olan ailenin kadınlarını hüzne boğuyor.

Horatius ve Curiatius aileleri evlilik yoluyla birbirlerine bağlıydı. Mavi türbanlı beyaz elbiseli kadın Curiatii'nin kız kardeşi Sabina, Horatius kardeşlerden birinin karısıdır ve mavi pelerinin altında büyükanneleri tarafından kucaklanmış iki küçük çocuğun annesidir. Sabina, Horatius kardeşlerin kız kardeşi ve Curiatius kardeşlerden biriyle nişanlı olan Camillia'ya uzanmaktadır. Kadınlar o sırada neler olduğunun ve sevdiklerini kaybedeceklerinin farkındalardır. Fakat büyük oğlan cesur adamları ve parlayan kılıçlarını seyretmekten kendisini alamaz.

Bu resim vatanseverliğin ve ülkesi için kendini feda etmenin önemini vurguluyor. Küçük çocuk bile bir gün ülkesi için savaşma onurunu hayal etmekten kendini alamıyor. Üç kardeşten sadece bir tanesi bu çatışmadan sağ çıkacak fakat daha sonra Curiatius kardeşlerin üçünü de tek başına öldürecektir.

Erkekler parlak renkte giysileriyle düz çizgiler ve açılarla, kadınlar ise kıvrımlı hatlar ve yumuşak renklerle inşa edilmiştir. Resim, rokokonun neşeli ve akıcı formlarının aksine, yeni bir estetiğin prototipi haline gelmiş ve yaratıcısı Jacques-Louis David kısa sürede Neoklasik akımın en önde gelen temsilcisi olarak kabul edilmiştir. Bir sanat akımı olan Neoklasizm, on sekizinci yüzyılın ortalarında Pompeii ve Herculaneum kazılarından sonra gelişmiştir.

Paris'te doğan, büyüyen ve eğitim gören David, 1780 yılında ünlü Prix de Rome ödülünü aldıktan sonra İtalya'ya gitti ve burada hem antik dönemden hem de Alman sanatçı Anton Raphael Mengs'in Neoklasik ilkelerinden büyük ölçüde etkilendi. Bu resmi Roma'da yaptı; resim ilk olarak 1785 yılında

burada sergilenmiş ve aynı yıl Paris Salonu'nda anında başarıya ulaşmıştır.

Fransız Devrimi'nden dört yıl önce yapılmış olsa da bu resmin insanın ülkesine olan sadakatinin önemini vurgulaması onu dönemin belirleyici imgelerinden biri haline getirmiştir. Üç kardeşin güçlü profilleri ve kolları ile kararlı yüz ifadeleri etmekte oldukları yemini yansıtır: Bu da Roma için hayatlarını feda etmeye hazır olmalarıdır. Kılıçların kabzaları ve kardeşlerin yemin ettikleri sırada ellerinin birleştiği yer resmin odak noktasıdır.



Jacques-Louis David (1748-1825), *Horatius Kardeşlerin Yemini* (*The Oath of the Horatii*), tuval üzerine yağlıboya, 1784.

Tereddüt Eden Otoportre
Bir yaşam seçimi

Dahi bir çocuk olan İsviçre doğumlu Angelica Kauffman ailesi Avusturya, İsviçre ve İtalya arasında taşındığı zamanlar ilk olarak babası tarafından eğitilmişti. İtalya'da erken yaşlarda ün kazanan sanatçı San Luca Akademisi'nin üyesi olarak seçildi. 1766'da Londra'ya taşındı ve 1768'de yeni kurulan Kraliyet Sanat Akademisi'nin (Royal Academy of Arts) kurucu üyeleri olmak üzere davet edilen iki kadından biri oldu.

Kauffman, kraliyet üyelerinden ve soylulardan siparişler alarak saygınlık ve şöhret kazandı. Bu o dönemin kadınları için hiç de sıradan bir durum değildi. Bir kadın sanatçı olarak konumunu ustalıkla kullanarak eserlerinin baskılarını üretti ve kısa süre içinde talep gören eserleri mobilya, çanak-çömlek ve yelpazeler de dahil olmak üzere Avrupa'nın dört bir yanındaki evler için çoğaltıldı. 1780'li yıllarda bir gravürcü "Tüm dünya Angelica delisi oldu" demişti.

Kauffman, portrelerin yanı sıra, bir kadın sanatçının kadınsı ve mütevazı itibarını tehlikeye atmadan büyük ölçekli tarihi resimlerin üstesinden gelebileceğini kanıtlamıştır. 1781'de şehrin kültürel yaşamının merkezi haline gelen Roma'daki stüdyosuna geri döndü; o kadar çok saygı görüyordu ki Grand Tour'un duraklarından biri bile olmuştu ve "muhtemelen Avrupa'nın en kültürlü kadını" olarak tanımlanıyordu.

Roma'da yaşadığı sırada yaptığı otoportre, Kauffman'ın geleneksel olarak erkeklerin egemen olduğu bir alan olan ressamlık ile ("Resmi" temsil eden figür, yolculuğunun zorluğunun bir sembolü olarak uzaktaki bir tapınağı işaret eder) daha kadınsı bir sanat olarak görülen müziğe adanmış bir kariyer arasında yapmak zorunda kaldığı seçimi gösterir. Birkaç dil bilen Kauffman aynı zamanda yetenekli bir şarkıcı ve müzisyendi. Eser, bağımsız bir kariyere sahip olmak için kendi yolunu seçen bir kadın sanatçıyı tasvir etmesi nedeniyle sanat tarihinde benzersizdir; o dönemde kadınlar genellikle kariyer tercihleri yapamazlardı.

O dönemde bireyselliğe, insanların dış görünüşleri kadar hayatlarına ve içsel düşünce ile benliklerine ya da insanın yüzü ile kalbi arasındaki farklara karşı genel bir ilgi vardı. Kauffman da bu resimde bireyselliğin psikolojisini araştırmıştır. Kompozisyonunda, Annibale Carracci'nin *Herkül'ün Seçimi* (1596) adlı eserindeki kahramanın ahlaksızlık ve erdem yolları arasında seçim yaptığı klasik biçimlendirmeyi uyarlamıştır. Benzer bir şekilde, kendisini Müzik'e sevgi dolu bir bakış atarken resmeden Kauffman daha dinamik görünen ve kırmızı kuşaklı parlak mavi elbisesiyle uzakları işaret eden Sanat'ın uzattığı paleti işaret etmektedir. Kauffman, Sanat'ı tercih ettiğinde bile Müzik'in elinden tutarak müzikten tamamen vazgeçmeyeceğini göstermiştir.



Angelica Kauffman (1741-1807), *Müzik ve Resim Sanatları Arasında Tereddüt Eden Otoportre* (*Self-portrait Hesitating between the Arts of Music and Painting*), *tuval* üzerine yağlıboya, 1794.

49

Çıplak Maya / Giyinik Maya
Şehvetin canlı bir örneği

Çıplak Maya (İspanyolcada *La Maja Desnuda*) ve *Giyinik Maya* (*La Maja Vestida*) genellikle İspanya'nın son *eski ustası* ve ilk modern sanatçı olarak kabul edilen Francisco de Goya'nin iki tablosu için verilen isimlerdir. İspanya'nın çalkantılı zamanlarında yaşayıp çalışan Goya'nın gerçekçi resim ve baskıları, tanık olduğu şeyleri derinlemesine kavrayıp çoğunlukla ürkütücü şekilde yorumladığı eserlerdir. Aynı zamanda İspanyol kraliyet ailesinin saray ressamı olan sanatçı soylu modelleri için pek bir övgüde bulunmamasına rağmen çeşitli onur ödüllerine layık görülmüştür.

Ancak bu iki resim gizemle kaplıdır. 1808 yılının Ocak ayında İspanyol kraliyetinin gözdesi ve iki defa başbakan olan Manuel de Godoy'un envanterine eklendikten sonra, 1814'te ikisi Godoy'a ait olan üç "müstehcen" resimle birlikte Büyük Engizisyon Mahkemesi'ne teslim edilmişlerdir. 1808 tarihli envanterde figürlerden *gitanas* (çingeneler) olarak bahsedilmiştir fakat o zaman beri aynı zamanda *maya* olarak da adlandırılmışlardır. *Maya* İspanyol toplumunda, özellikle de Madrid'in alt sınıflarına mensup, süslü giyimli ve ele avuca sığmaz kişileri tanımlamak için kullanılan bir terimdi.

Beyaz çarşafla örtülü kadifeden yeşil bir divanda, kenarları dantelli iki büyük yastığa çıplak bir kadın uzanmıştır. Bu *Çıplak Maya*'dır. *Giyinik Maya*'da da tamamen aynı figür ve poz tasvir edilmiştir fakat bu kez kadın narin, yarı saydam beyaz bir elbise ve pembe bir kuşak ile siyah renkli işlemeleri olan sarı bir ceket giymiş. Hiçbir zaman kanıtlanmamış olmasına rağmen, resimlerin Godoy'un özel koleksiyonu için sipariş edilmiş olması muhtemeldir. Çoğunlukla ülkenin katı Katolik inançları ve bununla ilişkili Engizisyon mahkemeleri nedeniyle İspanyol sanatında nü resimlere pek rastlanmazdı, fakat Goya bu sarsıcı konuyu sadece resmetmekle kalmamış, aynı zamanda onu son derece cesur bir şekilde sunmuştur. Çıplak kadın kollarını başının arkasına almış, kışkırtıcı ve şehvetli bir şekilde izleyiciye bakmaktadır. O ne bir tanrıça ne de bir fahişedir ve geleneksel normların tam tersine, insanların

ona bakmasını umursamıyor gibi görünmektedir. Batı resminde bir kadının kasık tüyleriyle tasvir edildiği ilk eser olarak tanımlanır.

Modelin kim olduğu hiçbir zaman tespit edilememiştir. Araştırmacılar genellikle Goya'yla yakın bir ilişkisi olan Alba Düşesi ya da 1797'de Godoy'un metresi Pepita Tudó olduğuna inanıyor. Engizisyon mahkemesi 1815 yılının Mart ayında Goya'yı, eserin hamisinin kim olduğunu söylemek ve resmin hangi amaçla yapıldığını açıklamak üzere ifade vermeye çağırdı, ne var ki Goya Engizisyonun sorularına hiçbir cevap vermemiştir.



Francisco de Goya (1746-1828) *Çıplak Maya (The Naked Maja)*, tuval üzerine yağlıboya, yak. 1797-1800; *Giyinik Maya (The Clothed Maja)*, tuval üzerine yağlıboya, 1800-7.

50

Büyük Odalık
Baştan çıkarış

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Toulouse'daki Resim, Heykel ve Mimarlık Kraliyet Akademisi'ne (Académie Royale de Peinture, Sculpture ve Architecture) kaydolduğunda henüz 11 yaşındaydı. Daha sonra Paris'te Jacques-Louis David'in yanında eğitim gördü. Neo-klasisizme önemli katkılarda bulunmasına rağmen çelişkilerle dolu bir kariyeri vardı. Raphael ve Titian'ın Yüksek Rönesans resimlerinden ve Nicolas Poussin'in Barok resimlerinden etkilenmiştir. Çizginin her zaman renkten önce gelmesi gerektiğini düşünmesine rağmen, en tanınmış figür resimlerinden bazılarında anatomik kusurlar vardır. David ile fikirleri bazı noktalarda anlaşmazlığa düştüğü için kendi yaşamında bir devrimci olarak görülmüştür, ayrıca birçok kişi onu Akademik sanatın lideri olarak kabul etmiştir. En büyük arzusu tarihi resimleriyle tanınmaktı, ne var ki daha küçük, daha samimi portreleri ve yıkanan figürleriyle –ya da "odalıklar"ıyla– daha başarılı olmuştur. 21 yaşındayken prestijli Prix de Rome ödülünü kazanmasına rağmen hükümetten fon alamadığı için beş yıl daha Paris'te kalmak ve portreler yaparak geçimini sağlamak zorunda kalmıştır.

Büyük Odalık (*La Grande Odalisque*) –odalık "Türkçede harem cariyesi" anlamına gelir– Napolyon Bonapart'ın kız kardeşi ve Napoli Kralı Mareşal Joachim Murat'ın eşi Caroline Murat tarafından yaptırılmıştır. Şimdilerde kayıp olan *La Dormeuse de Naples* adlı başka bir nü resmin eşi olması için yapılmasını istemiş olabilir. Ingres'in ikinci büyük kadın nü resmi olan bu eserde gerçek bir kadının tasvir edilmesinden çok erkek bakışına yönelik bir kadınlık fikri temsil edilmektedir. Odalık Ingres tarafından büyük Venedikli ustaların, özellikle de Titian'ın *Urbino Venüsü* (1538) resmindekine benzer şekilde tasarlanmış görkemli bir mekânda uzanmaktadır. Vücudunu gevşek ve baştan çıkarıcı bir duruşla kıvıran kadın omzunun üzerinden izleyiciye bakarken sağ eli bakışı görkemli ipek örtülere yönlendirir. Dolgun kadife

minderler ve buruşuk kumaşlar ise şatafat ve konforu çağrıştırır. Mavinin sakin bir tonunun kullanıldığı perdenin üzerindeki kırmızı çiçek desenleri ise kadının tenindeki dağınık ışığın yoğunlaşmasını sağlamıştır. Ingres, onu kasıtlı olarak egzotik bir ortama yerleştirmiştir: İnciler, bilezikler ve tavus kuşu tüyünden bir yelpazeyle süslemiş, ve yasak arzu ile Doğu'ya ilişkin yaygın Avrupa klişelerini çağrıştırmak için kompozisyonun yan tarafına bir nargile (haşhaş veya afyon piposu) eklemiştir.

Odalığın arkasındaki karanlık, onu ileriye doğru yansıtıyormuş gibi bir etki yaratmıştır. Ingres, kıvrımlı hatlar oluşturmak ve kadının hayali bir ortamda yaratılmış bir figür olduğunu anında belli etmek için gövdesini belirgin bir şekilde uzatmıştır. Ingres çok yetenekli bir ressamdı ve anatomiden çok iyi anlıyordu, dolayısıyla yaptığı çarpıtmalar sadece stilistik etki içindi, ancak ne Fransız Akademisi ne de o zamanki modern eleştirmenler bunun farkına varmıştı. Resmi eleştirmişler, sanatçının insan anatomisini kasıtlı, hatta küstahça hiçe saydığını söylemişlerdir.



Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), *Büyük Odalık*, (*La Grande Odalisque*), tuval üzerine yağlıboya, 1814.

51

Sis Denizi Üzerindeki Gezgin
İnsanın önemsizliği

Koyu yeşil paltosu ve çizmeleriyle sırtını izleyiciye dönmüş yalnız bir adam sarp kayalıkların üzerinde, elinde bastonuyla dramatik manzaraya karşı seyre dalmış. Bu poz, *Rückenfigur* olarak bilinen bir kompozisyon oluşturma yöntemidir; bir figürün arkasının görüldüğü bu yöntemde, izleyicinin sahneye kendi gözleriyle tanık olabilmesi için o kişi meçhul hale getirilir.

Baltık Denizi kıyısındaki Greifswald kasabasında doğan Caspar David Friedrich genellikle Alman Romantizminin en önemli sanatçısı olarak kabul edilir. En çok sis, pus, ürkütücü ışık, kış ağaçları ve Gotik harabeler gibi unsurlara sahip ve çoğunlukla belirsiz, ruhani çağrışımları olan rahatsız edici alegorik manzaralarıyla tanınır. Annesi ve erkek kardeşinin erken yaşlardaki ölümünün ardından Friedrich'in hayata karşı bakışı biraz kasvetli ve düşünceli bir hal almaya başlamıştı. Resimlerinin başlıca konusu doğanın tefekkür edilmesidir ve manzara resimlerinin çoğunda esrarengiz figürler yer alır. Romantizm, başka şeylerin yanı sıra doğal dünyanın tüm ihtişamı ve gücüyle ve özellikle insanlar üzerindeki etkisiyle yeniden incelenmesini kapsıyordu. Friedrich, bu resimde gerçekçi bir sahne yaratmasının yanında ruhani bir rahatlama arayışıyla kendi içsel düşüncelerini keşfetmiş gibi görünmektedir. "Sanatçı kendisini yalnızca önündekini resmetmekle sınırlamamalıdır, aynı zamanda kendi içinde gördüklerini de resmetmelidir," der ve ekler: "gözlerini kapat ki resmini ilk önce ruhunla görebilesin."

Beyaz sislerin içinde arkası dönük bir adamın neredeyse siluet gibi belirmesiyle atmosfere huşu, gizem ve önsezi katılmıştır. Saçları rüzgârda savrulmuş ve sol elini dizine dayamış adam yüksek bir yerde durup aşağılarda hızlıca dönen beyaz bulutları ve sisi seyretmektedir. Derin bir düşünce ve tefekkür anındadır, hatta ruhsal ya da dini bir deneyim yaşıyor olabilir. Bu yüzdendir ki resim, genellikle belirsiz bir geleceğin metaforu olarak tanımlanır. Friedrich'in birçok resminde olduğu gibi, doğanın gücü ve kudreti karşısında insanın önemsizliğinin bir temsili gibidir.

Rückenfigur sayesinde dünyayı adamın gözünden görür ve onun bu kişisel deneyimini paylaşırız. Önünde uzanan manzara uçsuz bucaksız, ürkütücüdür. Sisin içinden çıkan kayalar ve uzaklarda yine sisle örtülü dağlar görünür. Manzaranın birçok özelliğine bakarak burasının Çek Cumhuriyeti'nin Bohemya bölgesini Almanya'nın Saksonya eyaletinden ayıran bir dağ silsilesi olan Elbe Sandstone Dağları olduğu söylenebilir. Friedrich bu resmi yapmaya başlamadan önce oraya gitmiş ve gördüklerini titiz bir şekilde ayrıntılarla çizmiştir. Stüdyosuna döndükten sonra gözlemlerinin yer aldığı eskizlerinin bazı yönlerini harmanlayarak bu nefes kesici hayali manzarayı yaratmıştır.



Caspar David Friedrich (1774-1840), *Sis Denizi Üzerindeki Gezgin* (*Wanderer Above the Sea of Fog*,), tuval üzerine yağlıboya, yak. 1818.

Medusa'nın Salı
Yeniden yaratılmış bir skandal

İnsanların çektiği acıların tedirgin edici bir şekilde resmedildiği bu devasa tablo 1816 yılında Medusa firkateyninin batmasıyla büyük bir siyasi skandalın odağı haline gelen bir olayı tasvir etmektedir. Aynı zamanda oldukça tartışmalı olan resim Paris Salonu'nda büyük bir sansasyon yaratmıştır.

Fransız Kraliyet Donanması'na ait Medusa fırkateyni 1816 yazının başlarında Fransız yetkilileri Senegal'deki Saint-Louis'e taşıyordu. Geminin kaptanı 20 yıldan uzun bir süredir denize açılmamıştı ve yön bulmadaki yetersizliği nedeniyle gemi Moritanya'nın 50 mil açığında bir kum yığınına oturdu. Gemiyi kurtarma çabaları başarısızlıkla sonuçlandı ancak Medusa'nın 400'den fazla mürettebat ve yolcusu olmasına rağmen filikalarda sadece 250 kişilik yer vardı. Geriye kalanların filikalar tarafından çekilip kurtarılması için alelacele bir sal inşa edildi. Ancak birkaç mil gittikten sonra filikadakiler kendi güvenliklerinden endişe edip halatları kestiler, böylece salın gücünü kaybetmesine neden oldular ve üzerindeki insanları erzaksız bıraktılar. Açlıktan ve susuzluktan ölmek üzere olan bu hararetli ve çaresiz insanlar birbirleriyle dövüştüler, isyan çıkaranları ve aralarındaki en zayıf olanları öldürdüler ve –belki de en skandal olanı– ölen arkadaşlarını yediler. Onları aramak için kimse gönderilmemişti, ancak yaklaşık iki hafta denizde kalan sal şans eseri *Argus* adlı bir gemi tarafından kurtarıldı. O zamana kadar yalnızca 15 kişi hayatta kalabilmiş ve beşi de kısa süre sonra ölmüştür. Tüm bu vahşetin ve yamyamlığın gün yüzüne çıkmasıyla bu olay kamuoyunda büyük bir skandala dönüşmüştür.

Bu devasa tablo, 13 gün boyunca salda sürüklendikten sonra hayatta kalanların uzaklarda bir gemi gördükleri anı tasvir etmektedir. Olayın dram ve trajedisi resimde kullanılan soluk ten rengi tonları, koyu renkler ve güçlü chiaroscuro tekniği aracılığıyla aktarılmıştır. Bu hikâye Fransız ressam Théodore Géricault'yu büyülemişti, bunun üzerine ressam kapsamlı bir araştırma yapmış, eskizler çizmiş ve resim üzerinde bir yıldan fazla bir süre çalışmıştır.

Saldan kurtulan iki kişiyle birebir görüşmeler yapmış ve salın detaylı bir ölçekli modelini inşa etmiştir. Arkadaşlarını model olarak kullanmış, çürüyen etin renklerini ve dokularını incelemek için hastaneleri ve morgları ziyaret etmiş ve evini ceset parçalarıyla doldurmuştur. Buna bir akıl hastanesinden getirilmiş kesik bir kafa da dahildir. Sonuçta ortaya çıkan bu eserde dalgalar arasındaki sal tehlikeli bir şekilde savurulmaktadır ve üstündeki hayatta kalmış birkaç adam çaresizdir. Etrafı cesetlerle çevrilmiş bir adam kucağında oğlunun naaşını tutuyor, diğerleri ise tam o sırada bir gemi görüyor; boş bir varilin üstünde oturan başka biri ise geminin dikkatini çekebilmek için elindeki mendili çılgınca sallıyor.

Resim, 1819 yılında Paris Salonu'nda ilk kez gösterildiğinde hem sevilmiş hem de nefret edilmiştir; hem takdir toplamış (ve bir altın madalya kazanmış) hem de kabul görmemiştir. Géricault sadece 12 yıllık kariyeri boyunca bu resimle bir efsane haline gelmiştir.



Théodore Géricault (1791-1824), *Medusa'nın Salı* (*The Raft of the Medusa*), tuval üzerine yağlıboya, 1819.

53

Totem Direği
Ölülerle bağlantı

Totem direkleri, Amerika Birleşik Devletleri'nde Alaska'nın güneyini ve Kanada'da Britanya Kolumbiyası'nı kapsayan Kuzeybatı Pasifik kıyısının yerli halkı tarafından bir ailenin veya klanın onurunu, başarılarını, hikayelerini ve inançlarını temsil etmek, efsaneleri, klan soyunu ve unutulmaz olayları ifade etmek için yaratılırdı. Ayrıca mezarları ve ev girişlerini işaretlemek, önemli olayları anmak ve ölen aile veya klan üyeleriyle iletişim kurmak için de kullanılmışlardır. Bu nedenle, her bir totem direği önemli sembollerle ya da ailelerin veya klanların ve atalarının amblemleriyle oyulmuştur.

Klanlara bölünüp kendi içlerinde alt gruplara ayrılan Tlingitler veya Gelgit İnsanları çok geniş bir alanı işgal etmişlerdir. Tlingitler ve diğer yerli kabileler yüzyıllar boyu birbirleriyle ticaret yapmış ve savaşmışlardır. Tüm kabilelerin inanç sistemi bir tür doğaüstücülük olan şamanizme dayanırdı. Şamanlar hastalıkları iyileştirir, hava durumunu etkiler, avlanmaya yardımcı olur, geleceğe dair tahminde bulunur ve insanları büyücülüğe karşı korurlardı ve her kabilenin kendi yaratılış mitleri, efsaneleri ve hikayeleri vardı ve farklı tanrılara tapınırlardı. Yine de hepsi şamanların su ve ormanların ruhlarıyla iletişim kurabileceğine inanırdı. Ayrıca, hepsi koruyucu ruhların yardım ve desteğini almak için atalarıyla iletişime geçebileceklerine de inanırdı ve totem direkleri de bunu sağlamak için bir iletişim kanalı görevi görüyordu.

Kabilelerin totem direği süslemelerinde kullandıkları hayvanlar ya da semboller farklılık gösterse de ortak figürler de olmuştur. Hayvanlar farklı özellikleri temsil ederdi. Örneğin güçlü bir aile duygusuna sahip olan kurt doğuştan bir liderdir ve oldukça zekidir, bu nedenle totem üzerinde liderliği, zekayı ve güçlü aile bağlarını sembolize eder. Kartal cesareti, liderliği ve saygınlığı, tilki ise kurnazlığı, gizliliği ve dişil cesareti temsil eder.

Bu totem direği tek bir sedir ağacı gövdesinden oyulmuştur, ruhani güç ve tarihsel inançla doludur. On dokuzuncu yüzyılda, Tlingitlerin karmaşık

ve hassas oymaların yaratılmasını mümkün kılan metal aletler kullandıkları dönemde yapılmıştır. Tlingit kültürü aile, saygı, cömertlik, görgü kuralları ve maneviyata büyük önem vermiştir; bu totem direği de bir Tlingit planklarının ya da klan evinin önünde sergilenmek üzere yapılmıştır. Koruyucu ruhları veya yardımcıları sembolize eder ve üzerine oyulmuş her hayvan ve sembolün özel bir anlamı vardır. Aşağıdan yukarıya doğru okunacak şekilde üç bölüm halinde inşa edilmiştir ve her bir figürün konumu önem taşır. En alt bölüm en önemlisidir çünkü sembollerin ve imgelerin en görünür ve belirgin olduğu konumdur. Üst bölümde efsanevi yaratıklar ve canavarlar yer alır. İmgelerdeki insan ve hayvan yüzleri sadece birer temsildir, gerçek görünüşlerini yansıtmak amaçlanmamıştır.



Sanatçısı bilinmiyor, Totem direği, boyalı sedir ağacı, 1820-40.

54

Kanagawa Açıklarında Büyük Dalga
Doğanın gücü

Edo döneminin sonlarında Japon ukiyo-e sanatçısı Katsushika Hokusai tarafından ahşap baskı tekniğiyle yapılan bu eser Fuji Dağı'nın Otuz Altı Görünümü adlı serinin ilkidir. Hokusai aynı zamanda bir ressamdı, fakat ahşap baskılar on dokuzuncu yüzyıl Japonyasında en çok tercih edilen sanat tarzıydı. "Yüzen dünya resimleri" anlamına gelen ukiyo-e on yedinci yüzyıldan yirminci yüzyıla kadar Japonya'da üretilen bir resim sanatı türüdür.

Fuji Dağı Japonya'nın en kutsal dağıdır ve Hokusai, doğanın büyük gücünün yanı sıra insan varlığının kırılganlığını da vurgulayarak, onu birçok mevsim ve hava koşulunda, günün çeşitli saatlerinde ve çeşitli konumlardan tasvir etmiştir. Edo'da (günümüzde Tokyo) doğan Hokusai bu seriyi yapmadan önce de ulusal çapta tanınan bir sanatçıydı.

İzu ve Bōsō yarımadalarından Edo körfezindeki pazarlara balık taşıyan üç *oshiokuri-bune* (hızlı kayık) büyük bir dalga tarafından yutulma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Her kayıkta hepsi de küreklerini tutmuş sekiz kürekçi vardır, önde ise iki yolcu. Küçük kayıklar ve figürler dalganın büyüklüğünü ortaya çıkartır. Arka plandaki kabarık dalgalar arasında Fuji Dağı seçilebilir. Dalgaların oluşturduğu dantel biçimli ve yığılmak üzere olan köpüklerin Fuji Dağı'na doğru yükselmesiyle dramatik bir sahne yaratılmıştır. On altıncı yüzyıldan itibaren dalgalar Japon sanatında popüler bir konu olmuştur ve *ariso bybu* ya da "dalgalı denizler perdesi" olarak bilinen paravanlar üzerinde fantastik resimleri yapılmıştır.

Kompozisyona hâkim olan dalga gerilim yaratır. Ön plandaki daha küçük bir dalga Fuji Dağı'nın küçük bir modelini oluşturur ve perspektifteki optik etkiler nedeniyle uzaktaki dağdan daha büyük görünür. Gökyüzündeki fırtına bulutları Fuji Dağı'nın karlı zirvesini ön plana çıkartmıştır. Eser, Hokusai'nin titizlikle ve sınırlı renklerle yaptığı ahşap baskı üretiminin bir örneğidir: Su için mavinin üç tonu (geleneksel çivit mavisi ve yeni icat edilmiş kimyasal bir pigment olan Prusya mavisinin bir kombinasyonu); kayıklar için sarı; Fuji Dağı'nın ardındaki gökyüzü ve aşağıdaki kayık için koyu gri; dağın üzerin-

deki gökyüzü ve ön plandaki kayık için soluk gri ve gökyüzündeki bulutlar için pembe rengi kullanmıştır.

Bu baskının yapıldığı dönemde Japonya Çin, Kore ve Hollandalılarla sıkı bir şekilde denetlenen ticaret dışında, diğer ülkelerle kültürel etkileşimde bulunmamıştır. Yaklaşık 30 yıl sonra, 1859'da limanlarını açmış ve yabancı ülkelere ihracat yapılmasını teşvik etmiştir. Japon baskıları Avrupa'ya ulaştıkça stilleri Vincent van Gogh, James Abbott McNeill Whistler ve Claude Monet gibi sanatçıların yanı sıra Art Nouveau gibi tasarım akımlarını da güçlü bir şekilde etkilemiştir.



Katsushika Hokusai (1760-1849), *Kanagawa Açıklarında Büyük Dalga (The Great Wave Off Kanagawa)*, renkli ahşap baskı, yak. 1829-33.

55

Yağmur, Buhar ve Hız
Modernleşme

Şiddetli bir yağmurun altında köprü üzerinden bir lokomotif geçiyor. Bu köprü, Londra'nın batısındaki Great Western Railway [Büyük Batı Demiryolu] hattı üzerinde bulunan Thames Nehri'ni geçen Maidenhead Viyadüğü'dür. Isambard Kingdom tarafından tasarlanan viyadük 1838 yılında tamamlanmıştır. Bu resimde ise yolcuların en ucuz şekilde seyahat edebilecekleri açık yük vagonları güçlü bir lokomotif tarafından çekilmektedir. O dönemde Büyük Batı Demiryolu'ndaki işleyen lokomotiflerin ortalama hızı saatte 53 kilometreydi, fakat burada da olduğu gibi uzun ve düz yollarda saatte 97 kilometre gibi şaşırtıcı bir hıza ulaşılabiliyordu.

Londra doğumlu sanatçı Joseph Mallord William Turner çalkantılı bir dönemde yaşamıştır. Hayatının büyük bir kısmında Britanya'da savaşlar bitmek bilmiyor, küresel çapta devrimler ve bağımsızlık mücadeleleri yaşanıyordu. Bilimsel gelişmeler ve siyasi reformlar toplumu dönüştürüyordu. Turner da yelkenden buhar gücüne ve insangücünden makineleşmeye geçiş sürecine tanık oldu. Bu değişiklikler birçok sanatçıyı dehşete düşürmüştü, ancak Turner bunları birer meydan okuma olarak kabul etmiş, hatta memnuniyetle karşılamıştır. Genç bir kadın haziran 1843'te fırtınalı bir gecede, Büyük Batı Demiryolu'nda seyahat ederken, o güne kadar gördüğü "en güzel gözlü" adam olan yolculardan birinin tren Bristol'de dururken nasıl da 10 dakika boyunca pencereden dışarı sarktığını anlatıyordu. *Yağmur, Buhar ve Hız*'ı ilk kez sergilendiği Kraliyet Akademisi'nde gördüğünde o yolcunun Turner olması gerektiğini düşünmüştür.

Kompozisyonun sağ alt tarafında yol boyunca koşan bir yabantavşanı var. Büyük olasılıkla hızı ve teknolojinin sınırlarını sembolize ediyor fakat aynı zamanda insan yapımı teknolojinin doğal dünyayı yok etme biçimini de gösteriyor olabilir. Tavşan, zamanla şeffaflaşan kuru boyanın üzerine yumuşak bir şekilde boyandığı için artık neredeyse hiç görünmüyor. Turner, hareket halindeki trene drama katabilmek için köprü üzerindeki çift hattı tek

bir dar hatta indirgemiştir. Güneş ışığı köprünün her iki tarafındaki çayır ve ormanları kaplamış; buhar da motorun bacasından çıkan üç küçük bulutla temsil edilmiş. Sol tarafta küçük bir teknenin bulunduğu bir nehir görülebilirken sağ taraftaki atlı bir sabanı süren adam zar zor seçilebiliyor. Turner, nispeten yavaş ve mekanik olmayan tekne ve sabanı kullanarak sanayi öncesi ile modern olanı karşılaştırmıştır.

Eserdeki tüm unsurlar birbirine karışmış ve harmanlaşmıştır; ortaya çıkıp doğrudan üzerimize gelen tren hariç. Turner, ön plandan görüntünün merkezindeki ufuk noktasına doğru diyagonal bir gerileme yaratmıştır; ufka doğru kısalan viyadük ise lokomotifin yağan yağmurun arasından görüntüye girme hızına işaret ediyor.



Joseph Mallord William Turner (1775-1851), *Yağmur, Buhar ve Hız - Büyük Batı Demiryolu* (*Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway*), tuval üzerine yağlıboya, 1844.

56

Washington Delaware'i Geçiyor
Devrim için ilham

1848 Devrimleri, Avrupa çapında meydana gelen bir dizi siyasi ayaklanmadan biridir. Temelde demokratik ve liberal olan bu girişimler, esas olarak Avrupa monarşilerini ortadan kaldırmayı ve bağımsız ulus devletler yaratmayı amaçlıyordu. Fransa'da başladıktan sonra devrim tüm Avrupa'ya yayılmış ve nihayetinde 50'den fazla ülkeyi etkilemiş fakat devrimciler arasında koordinasyon veya işbirliği sağlanamadığı için birçoğu çabucak bastırılmıştır. Ancak, başta Fransa, Hollanda, İtalya ve Almanya olmak üzere bazı ülkelerde reformlar istikrarını koruyabilmiştir.

Almanya'nın Württemberg eyaletinde doğan Emanuel Gottlieb Leutze, 9 yaşında Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşamaya başlamıştı. Yetişkin olduğunda ülkesine döndü ve 1848 Devrimleri sırasında, Amerikan Devrimi'ndeki cesaret ve kararlılığın Avrupa'nın liberal reformcularına ilham vereceğini umduğu bir resim yapmaya karar verdi. 1850 yılında bu resmin ilk versiyonunu Amerikalı turistler ve sanat öğrencilerini model ve asistan olarak kullanarak yaptı. Fakat tamamladıktan çok kısa bir süre sonra atölyesinde yangın çıktı ve resim zarar gördü; aynı yıl Parisli bir sanat tüccarı olan Adolphe Goupil tarafından resmin daha büyük boyutlu bir versiyonu sipariş edildi. Ekim 1851'de New York'ta sergilenen eseri 50.000'den fazla insan ziyaret etti.

Resim, George Washington'un Amerikan Bağımsızlık Savaşı sırasındaki en meşhur saldırılarından birinin yaratıcı bir tasviridir. Yaşanan birçok aksilikten sonra, 25 Aralık 1776 gecesi, New Jersey'de bulunan Trenton dışındaki Hessen kampına saldırmak amacıyla Koloni ordusunu Delaware Nehri'nden geçirdi. (Hessianlar Britanya İmparatorluğu tarafından kiralanmış Alman askerleriydi). Ertesi gün Washington'un Hessian kuvvetlerine yaptığı ani saldırı zaferle sonuçlandı. Bu cesur hamle sömürgecilik davasına umut verdi ve savaşın seyrini değiştirdi.

Tablonun devasa boyutu olayın önemini ortaya koyar. Leutze, Amerikan kolonilerinin bir kesitini temsil etmesi için kayıklara çeşitli tip ve milletlerden

askerler doldurmuştur. Diğer figürler arasında bir Afro-Amerikalı, bir İskoçyalı, geniş kenarlı şapka takan iki çiftçi ve bir Kızılderili yer alır. Washington ve subayı feci biçimde buz tutmuş suya rağmen öndeki teknenin pruvasında üniformalarıyla gururla dururlar. Subayın elinde ABD bayrağının eski bir versiyonu var (bayrağın güncel şekli o zamanlar mevcut değildi). Washington tarafından Ocak 1776'da Somerville, Massachusetts'te ilk ulusal bayrak olarak göndere çekilen Büyük Birlik Bayrağı, tarihsel açıdan daha doğru bir bayrak olurdu. Gerçekten bu resimde Washington'ın yaptığı gibi bir insanın teknede bu şekilde durması mümkün değildir. Yine de Leutze gökyüzünü aydınlatarak –karanlıkta yelken açmış olsalar bile– Washington'ın zafere doğru yelken açan asil profilini sergilemiştir.



Emanuel Leutze (1816-1868), *Washington Delaware'i Geçiyor* (*Washington Crossing the Delaware*), tuval üzerine yağlıboya, 1851.

57

Başak Toplayanlar
Köylülere sempati

Jean-François Millet bu resim üzerine araştırma ve planlama yapmak için on yıl harcamıştır. Eser 1857'de Paris Salonu'nda sergilendiğinde orta ve üst sınıflar tarafından köylüleri yücelttiği düşüncesiyle eleştirilmiştir. O dönemde yoksulların sayısı zenginlerden oldukça fazlaydı ve devrimci atmosferin ortasında, genişleyen sosyalist hareketle ilgili yaygın bir endişe vardı.

Resimde yer alan kadınlar tarım işçilerini temsil ederler. Toplayıcıların tarlalardaki ücretli çalışan hasatçıların peşinden gitmelerine ve geride bıraktıkları buğdayı toplamalarına izin verilirdi. Burada da eğilmiş, toprağı inceliyorlar. Kadınların duruşları, sürekli eğilip bir şeyler almanın ve tekrar ayağa kalkmanın ne kadar yorucu olduğunu vurgularken, arka plandaki sahne ise daha az yorucu işler için para alanların hayatının ne kadar kolay olduğunu gösteriyor. Hasatçılar ayakta dururken ve dostça sohbet ederken görülebiliyor ancak toplayıcılar konuşamayacak kadar yorgunlar ve yorucu işlerine odaklanmış durumdalar.

Antik çağdan beri toplayıcılık yoksullar arasında yaygın bir uygulama olmuştur. Kadınlar buğday taneleri için geniş ceplere sahip ve iş için uygun bir kıyafet olan patiska önlükler giymişlerdir. Saçlarını başörtülerinin altında toplamışlar. Ancak Millet onları çalışkan ve onurlu olarak tasvir etmiştir. Hayatlarının ne kadar zor olduğunu vurgulamak yerine gösterdikleri çabanın dürüstlüğü göstermek istemiştir. Yoksulların zorlu yaşam biçimlerine dair duyduğu empatinin nedeni kendisinin de bir zamanlar çiftçilik yapmış olmasıdır. Geleneksel eğitim almasına ve önceleri tarih ve portre ressamı olarak çalışmasına rağmen, 1848'deki Fransız Devrimi sonrasında Fontainebleau Ormanı'ndaki Barbizon köyüne taşındı ve kırsal yaşamı resmetmeye başladı. Böylece Barbizon Okulu'nun kurucularından biri olarak tanındı ve Gustave Courbet ile birlikte Realizmin bir parçası ve geleneksel resimden modern resme geçişin ana öncülerinden biri oldu.

Realist resim, toplumsal koşullar, kırsal yoksulluk ve sıradan insanların yaşamı gibi güncel meselelere odaklanmıştır fakat geleneksel ve resmi Aka-

demik sistem bu tür sıradan konuların güzel sanatlar için kabul edilemez olduğunu düşünüyordu. O zamanlar bir Fransız sanatçının tanınmasının tek yolu her yıl düzenlenen Paris Salonu'na katılmaktı ve Salon, yine de bu çalışmayı kabul etmiştir. Millet, toplayıcıların heykelsi niteliğini vurgulamak için batan güneşin yumuşak, altın ışığını kullanmış ve koyu gölgeler ile insanların eğilmiş, kıvrımlı formlarıyla çalışmalarının zorluğunu ön plana çıkarmıştır. Sınıflar arasındaki eşitsizlik, bolluk ve kıtlığın yanı sıra ışık ve gölge arasındaki zıtlıkla da vurgulanmaktadır. Resmin tamamı Fransa'nın sosyal sınıflarına, özellikle de alt sınıfların bulundukları konumun üzerine çıkamamasına yönelik bir yorum niteliğindedir.



Jean-François Millet (1814-1875), *Başak Toplayanlar* (*The Gleaners*), tuval üzerine yağlıboya, 1857.

58

Kırda Öğle Yemeği
Sanatta gelenekler yıkılıyor

Çıplak bir kadınla tamamen giyinik olan iki adam açık havada piknik yapıyor gibi görünüyor. Arkadaki derede ise üzerinde iç elbisesi olan bir kadın yıkanıyor. Kendi aralarında konuşan adamlar, yanlarında oturan ve tablodan doğrudan izleyiciye bakmakta olan çıplak kadını görmezlikten geliyor gibiler.

1863'te Paris Salonu jürisi tarafından geri çevrilen resim, ancak ertesi yıl resmi salona kabul edilmeyenler için alternatif bir salon olarak düzenlenen Reddedilenler Salonu'nda (Salon des Refusés) sergilenmiştir. *Le Bain* (Banyo) başlığını taşıyan resim izleyiciler arasında hoşnutsuzluk, muhalefet ve eğlenceye sebep olmuştur. Fakat bu skandal, ressam Éduard Mane'nin toplum tarafından tanınmaya başlamasını sağlamıştır.

Eser neredeyse tüm sanatsal gelenekleri yıkar. Çıplak bir kadının tamamen giyinik iki erkeğin arasında oturması saygın izleyiciler için bir hakaret olarak görülmüştür. Adamların modern kıyafetleri resmin bir alegori olduğu fikrini çürütmekle birlikte burada ima edilen şey kadınların tanrıça (ki bu kabul edilebilir bir şeydi) yerine gerçek modeller (ki bu kabul edilemezdi) ya da belki de fahişe olmalarıdır. Manet'nin kullandığı teknikler de izleyiciler için aynı derecede rahatsız edici olmuştur. Geleneksel resim tekniklerinin göz ardı edildiği, tuval üzerinde keskin fırça darbelerinin kullanıldığı ve boş alanlar bırakılarak yapay bir ışık kullanımının olduğu bu açık hava resmi sanatçının stüdyosunda yapıldığı izlenimini vermiştir. Figürlerin düz göründüğü bu resimde gölge kullanılmamış, derinlik iması için çok az girişimde bulunulmuştur. Manet'nin kaba boya kullanımında aydınlık ve karanlık arasında ince geçişler yoktur. Sadece ön plandaki meyve, ekmek ve kadının kıyafetinden oluşan natürmort geleneksel olarak resmedilmiştir ve kafa karıştırıcı bir perspektif kullanımı vardır. Yanındaki tekne ve diğer figürlerle kıyaslandığında, arka plandaki yıkanan figür aşırı büyüktür. Vücudu ana hatlarıyla çizildiği için bir mesafe hissi vermez, bu nedenle sanki havada süzülüyormuş gibi

gözükür. Ancak Manet, eserini henüz öğrenciyken kopyaladığı Louvre'da bulunan iki saygın resme dayanarak yapmıştır: O dönemde Giorgione'ye atfedilen Titian'ın *Pastoral Konser* (1509) ve Raphael'in bir tasarımından sonra Marcantonio Raimondi tarafından yapılmış bir gravür olan *Paris'in Yargılanması* (yak. 1510-20).

Resimdeki çıplak model, Manet'nin resimlerinde sık sık kullandığı Victorine Meurent'dır. Doğrudan izleyiciye bakıyor olması utanç duymadığını gösterir ve vücudu kabaca aydınlatıldığı için, hiçbir ince gölgeleme çıplaklığının etkisini azaltmaz. Sağdaki iki adam Manet'nin iki kardeşi Eugène ve Gustave'dan, diğer adam ise Manet'nin kayınbiraderi Hollandalı heykeltıraş Ferdinand Leenhoff'tan esinlenerek modellenmiştir. Tüm bunların ötesinde bu kadar büyük boyutlu tuvaller geleneksel olarak yapılmış tarihi, dini ve mitoloji konulu eserler için kullanılırdı; bunun gibi sıradan (ve şok edici) bir şey için değil.



Édouard Manet (1832-1883), *Kırda Öğle Yemeği* (*Le Déjeuner sur l'Herbe*), tuval üzerine yağlıboya, 1863.

59

Uyku
Burjuva ahlakına saldırı

Uyuyanlar, İki Arkadaş, Tembellik ve *Şehvet* adlarıyla da bilinen bu tablo 1860'tan itibaren Paris'te yaşayan Mısır doğumlu Osmanlı devlet adamı, diplomat ve sanat koleksiyoncusu Halil Şerif Paşa'nın fantezisini tasvir eder. Bu eseri başka birçok çağdaş sanatçıların resimlerden oluşan koleksiyonuna eklemek için sipariş etmiş ve özellikle gerçekçi ve şehvetli beden tasvirleriyle ilgilenmiştir. Eserde yatakta birbirine sarılmış iki çıplak kadın resmedilmiştir. Yakın zamanda cinsel ilişkiye girmiş lezbiyen bir çift oldukları açıktır. Tablo, Halil Paşa'nın özel koleksiyonuna girdikten altı yıl sonra bir resim tüccarı tarafından Paris'te sergilendi, fakat o kadar skandal yarattı ki olay polise dahi iştirak etmişti. 100 yıldan fazla bir zaman sonra, 1988'e yılına dek kamuya gösterilmedi.

Sanatçı Gustave Courbet, idealizmi, geleneksel Akademik üslubun doğruluğunu ve Romantizmin teatralliğini reddetmiştir. Bunun yerine, gelenekleri umursamayan ve çoğu zaman oldukça kışkırtıcı olan dünyevi, gerçekçi resimleriyle realizmin gelişimine katkıda bulundu. Resimlerinde çoğunlukla yoksulların çalışma koşulları gibi toplumsal temalar yer almıştır. Hızlı çalışır, boyayı genellikle spatulayla sürerdi. 1860'ların sonlarında, bu tarz erotik nü resimler yapmaya başladığında geleneklerin sınırlarını daha da zorladı ve tartışmalı bir sanatçı oldu. Bu özel resim Salon'da sergilenmemesine rağmen Courbet'nin diğer şehvetli çıplakları Akademik resmin kusursuz, tenleri beyaz bir mermere benzeyen tanrıçalarına alışkın olan izleyicileri şoka uğratmıştır.

Şaşırtıcı etkisi bir yana Courbet bu resimde açıkça kadın bedeninin güzelliğini yüceltmiştir. Patronunu memnun etmek için biri koyu saçlı ve bal rengi tenli, ötekisi bakır saçlı ve beyaz tenli olmak üzere iki erotik kadını resmetmiştir. Altlarındaki beyaz çarşaf buruşmuş, inci ve tarak gibi kadınsı aksesuarlar etrafa saçılmıştır. Mekân, koyu mavi renkte kadife bir perdenin ve arkalarında çiçeklerle dolu bir vazo bulunan süslü bir masanın olduğu

yatak odasıdır. Ön plandaki boyalı küçük bir masanın üzerinde kristal bir vazo ile altın ve mavi renkte kesme cam sürahi ve ona uyumlu bir bardak vardır. Modellerden biri, Courbet'nin ressam arkadaşı James Abbott McNeill Whistler'ın metresi olan Joanna Hiffernan'dır.

Tuvalin büyüklüğü, gerçekçiliği ve üslubundaki açıklık resimdeki etkiyi artırmıştır. Modellerin ikisinin de tanrıça değil "gerçek" kadınlar olması ve cinsel birliktelikten sonra neredeyse uyuyakalmaları resmin erotik, şehvetli ve sarsıcı olarak algılanmasına neden olmuştur. Halil Paşa'nın fantezilerini yakalayan resim, aynı zamanda burjuva ahlakı ve normlarına saldırı niteliği taşır.



Gustave Courbet (1819-1877), *Uyuyanlar* (*The Sleepers*), tuval üzerine yağlıboya, 1866.

60

La Grenouillère
enveloppe

Claude Monet, *La Grenouillère* adlı bu tabloyu empresyonizm terimi henüz icat edilmeden önce yapmıştır. 1869 yazında o ve Pierre-Auguste Renoir, Monet'nin o zamanlar yaşadığı ve çalıştığı Bougival yakınlarındaki Seine Nehri üzerinde bulunan ünlü tekne ve su aktivitelerinin yapıldığı tesise şövalelerini kurmuşlardı. Burası birçok Parislinin haftasonları şehir dışında dinlenmek için gittikleri bir buluşma yeriydi.

Sahnede Camembert olarak da bilinen Saksı Adası ve suyun üzerinde bir restoran ve tekne kiralama yeri olan La Grenouillère iskelesi tasvir edilmiştir. Giderek açık havada ve resmine konu olan şeyin doğrudan önünde resim yapmaya başlayan Monet geleneklere meydan okumuştur. Eskizleri geleneksel olarak açık havada yapan sanatçı tüm resmi atölyesinde tamamlardı. Fakat Le Havre ve çevresinde resim yapmaya ilk başladığında, eserlerinin tamamını genellikle radikal bir şekilde *en plein air*, yani açık havada resmetmiştir. Bu, resimlerin geleneksel çalışmalara göre daha hızlı, daha küçük ve daha görünür fırça darbeleriyle yapıldığı anlamına geliyordu ve konuları sanatçının gördüğü şeylerin gerçekteki görünümleri ve üzerlerine düşen ışığın şekliydi. Resimlerini *impression* ve *enveloppe* (bir nesnenin ışık tarafından çevrelenme şekli) gibi özel terimlerle tanımlamış, *taches* adını verdiği (leke veya sıçrama anlamına gelen Fransızca "tache" kelimesinden türemiştir) renk lekelerini tuvale hızlı bir şekilde uygulamıştır. Bunlar, düz fırçaların üretilmesine olanak tanıyan metal yüksüğün icadıyla mümkün hale gelen geniş, kısa fırça darbeleriydi. Düz fırçalar yuvarlak fırçalara kıyasla bir tuvali hızlıca boyamayı kolaylaştırmıştır. Örneğin, Monet burada suyun akışını gösterebilmek için hızlı, düzensiz yatay vuruşlar ve ortadaki ağacın yapraklarını belirtmek için de renkleri kısa çizgiler halinde kullanmıştır. Figürler kabataslak, düz fırça darbeleriyle oluşturulmuş ve tamamen ışık ve renkten oluştan bir görüntünün parçası haline geldikleri için bireyselliklerini kaybetmişlerdir. Her şey Monet'nin ışık olarak algıladığı şeyin ya da onun yokluğunun bir eseridir.

Plein air (açık havada resim yapma) empresyonist/izlenimci hareketin

temelini oluşturur. Ancak izlenimcilik kavramı Monet bu resmi yaptıktan birkaç yıl sonra kullanılmıştı. ("İzlenim" Monet'nin başka bir tablosunun isminden geliyordu.) Yine de da empresyonizmin felsefesini yansıtır, çünkü Monet resmin yapıldığı o kısacık anda, sadece önünde gördüklerinden yola çıkarak ışığın, rengin ve atmosferin geçici unsurlarını yakalamaya çalışmıştır. Genellikle empresyonistlerin kurucusu olarak kabul edilmiş ve geleneklerin dışına çıkarak daha gevşek fırça darbeleri kullanma konusunda ilklerden biri olmuştur. Gustave Courbet'ye öykünerek nesnel bir şekilde resim yapmıştır. Ancak hoş vakit geçirmekte olan orta sınıf insanlarını tasvir eden bu resmin esas konusu ışıktır.



Claude Monet (1840-1926), *La Grenouillère*, tuval üzerine yağlıboya, 1869.

61

Elmalar ve Portakallar
Doğa yapısöküme uğruyor

Genellikle "modern sanatın babası" olarak anılan Paul Cézanne, yirminci yüzyılın başlarındaki sanat akımları üzerinde muhtemelen en fazla etkiye sahip olan sanatçıydı. Hayatının büyük bölümünde yanlış anlaşılmış olsa da ölümünden sonra büyük bir hayranlık uyandırmış, post-empresyonist olarak tanımlanmış ve fovizm, kübizm, ekspresyonizm ve hatta soyut sanat dahil olmak üzere çeşitli sanat akımlarına ilham vermiştir. Bilhassa Henri Matisse ve Pablo Picasso üzerinde güçlü bir etkiye sahip olmuştur. Empresyonistlerle birlikte resim yapmasına rağmen, hiçbir zaman onlar gibi yüzey görünümleri yakalamaktan hoşlanmamıştı, ancak her zaman onların yenilikçi tarzlarını eski ustaların özüne uygun olan daha anıtsal bir şeyle birleştirmek için çalışmıştır. Cézanne, kariyeri boyunca dönemin diğer birçok sanatçısından daha fazla natürmort kompozisyonlar yapmış ve bunları mekânsal ilişkileri keşfetmek için kullanmıştır. Bu resim birbirinden farklı olan, fakat hepsinde aynı örtü, toprak kap, çiçekli sürahi, buruşuk beyaz kumaş ve meyvelerin yer aldığı altı tablodan biridir.

Cézanne kariyerinin büyük bir bölümünü düz, iki boyutlu yüzeyler üzerinde yapının ve katı, üç boyutlu nesnelerin nasıl temsil edileceğiyle ilgili çalışmalar yaparak geçirmiştir. Hızlı çalışan empresyonistlerin aksine, oldukça yavaş resim yapıyor, aynı ya da birbiriyle ilişkili motifleri tekrar tekrar resmederken küçük, belirli bir yöne doğru yapılan fırça darbeleri kullanıyordu. Perspektif ve tonal biçimlendirmeyi göstermeye yönelik geleneksel yaklaşımları terk ederek bunun yerine, gözlerimizin nesneleri gerçekte nasıl gördüğünü göstermek için incelikle çeşitlendirilmiş renkler kullanan ve nesneleri aynı anda farklı açılardan gösteren tamamen özgün bir resim dili yarattı. Bu da, görünüşte nesnelerin istikrarız bir şekilde dengede durduğu bu kompozisyonda görülebileceği gibi, çarpık ve eğik formların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Cézanne için natürmort oldukça kullanışlı bir stildi

çünkü stüdyosunda bir düzenleme kurabilir ve farklı ışık ve perspektiften resmederek onları istediği kadar uzun süre saklayabilirdi. Kendini tamamen resmin temel motifine kaptırmış ve doğayı yüzyıllardır nesnelerin tasvir edildiği şekillerden daha ahenkli ve daha gerçekçi bir şeye dönüştürmeyi amaçlamıştır. Uyum ve renk algısını önündeki nesneleri kavrayışı ve farkındalığıyla bütünleştirmek onun için sürekli bir mücadeleydi. Bu özelliği ve içe dönük kişiliği nedeniyle birçok çağdaşı tarafından alay konusu olmuş, hatta bakış açısı sık sık tuhaf karşılanmıştır.

Elmalar ve Portakallar renkli ve özgün bir natürmorttur. Sanki evindeki bir masanın üzerinde karşılaşmış gibi doğal görünmeyen bu düzenleme, daha ziyade dikkatlice planlanmış ve düzenlenmiştir; nesne gruplarını görsel olarak bir arada tutan bembeyaz kumaş, görünürdeki her şeyin sağlamlığını da vurgulamaktadır. Kumaşın beyazlığı ve parlak renkli meyve ve sürahi arkalarındaki perdenin yumuşak renk tonlarıyla ön plana çıkarır.



Paul Cézanne (1839-1906), *Elmalar ve Portakallar* (*Apples and Oranges*), tuval üzerine yağlıboya, 1876.

62

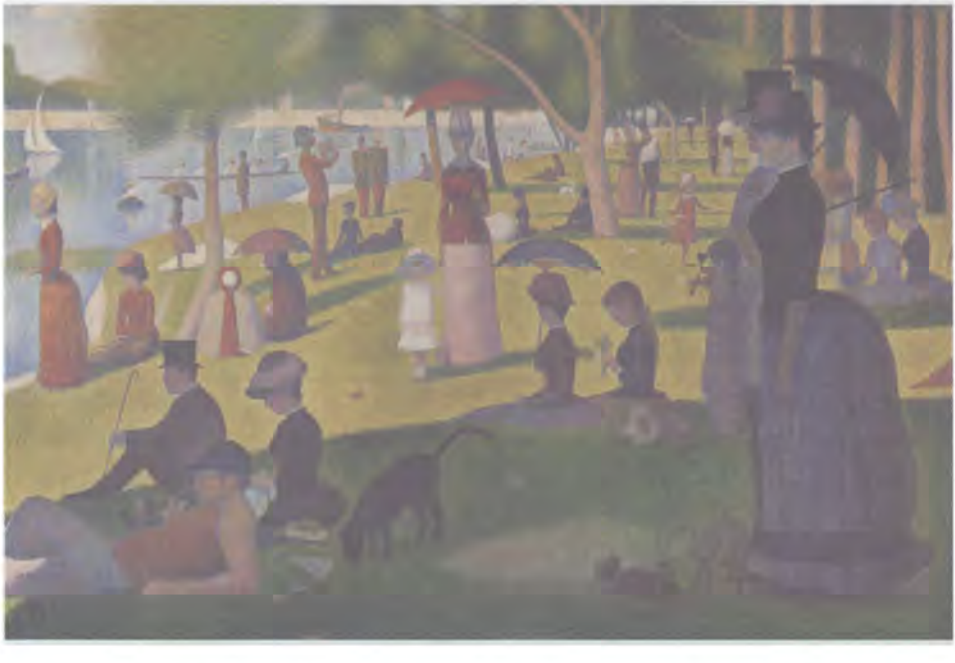
Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası
Gelişmiş renkler

Bu resim, izlenimcilerin Mayıs 1886'daki son sergilerinde gösterildiğinde bir sansasyon yaratmıştır. Seine Nehri'ndeki küçük bir adada dinlenen Parisli-leri tasvir eden resim puantilizm (noktacılık) olarak bilinen tekniğin kullandığı ilk eserlerden biridir.

Parisli ressam Georges Seurat, 1884 yılında, sanat dünyasında neo-empresyonizm olarak adlandırılan yeni bir resim türünün öncüsü olarak tanınmasını sağlayan bu devasa tablo üzerinde çalışmaya başlamıştı. Seurat, empresyonistler gibi sezgisel ve spontane bir şekilde resim yapmamış; bunun yerine konusunu dikkatlice araştırmış, çok sayıda eskiz ve çizimler yapmış ve sonra dikkatli, titiz bir şekilde yerleştirdiği renk noktalarından görüntüler oluşturmuştur. Renkleri palette karıştırmak ya da fırça darbeleriyle harmanlamak yerine renklerin tuvalde değil de gözde karıştığında daha parlak bir etki yarattığını öne süren Amerikalı fizikçi Ogden N. Rood'un teorisini ve Fransız kimyacı Michel-Eugène Chevreul tarafından ortaya konan yan yana gelmiş tamamlayıcı renklerin birbirlerini daha canlı göstermesini sağladığı eşzamanlı kontrast yasasını takip etmişti. Tamamlayıcı renkler kırmızı ile yeşil, turuncu ile mavi ve mor ile sarıdır ve Seurat içtenlikle inandığı bu bilimsel keşifleri sanatına dahil etmiştir. Bu eser, renkleri karıştırıp sonra da fırça darbeleri halinde uygulayan geleneksel resimlerin aksine, saf renk noktalarını yan yana koyarak bir sanatçının nasıl daha parlak efektler üretebileceğini gösteren ilk eserdir. Seurat, bu zahmetli tekniği kullanarak, titizlikle hazırladığı resim üzerinde saatlerce çalışmıştır. Mayıs 1884'ten Mart 1885'e ve daha sonra Ekim 1885'ten Mayıs 1886'ya kadar iki dönem boyunca boyayı küçük renk noktalarıyla yapmıştı. Ağırlıklı olarak renk, ışık ve biçime odaklanmış ve kompozisyonu Atina'daki Parthenon frizinde yer alan Panathenaea Festivali'nden esinlenerek oluşturmuştur. Bu nedenle, bu büyüklükte bir tuval

için alışılmadık bir konu olmasına rağmen, sanatçının figürleri klasik heykellermişçesine tasvir etme tekniği, onların zamanın içindeki küçük bir andan daha fazla anıtsal görünmelerini sağlar.

Küçük renkli noktaları gördüğümüzde noktalar birbirleriyle karışıp birleşir, günümüzde daha çok "noktacılık" (puantilizm) olarak bilinmesine karşın Seurat bu resim tekniğini "bölmecilik" olarak tanımlamıştı. Resmin tamamında sanatçının bilimsel renk kuramlarına olan bağımlılığı görülebilir. Örneğin, güneş ışığıyla aydınlanan çimenlerin parlak yeşil kısımları sarı, turuncu ve mavi noktalardan oluşurken, gölgeli kısımlar ağırlıklı olarak mavi, sarı ve pembedir. Mavi, turuncu nesnelerin gölgesinde görünür ve yeşil de kırmızıların yanındadır. O dönemde diğer resimlerin çoğunda görülen duygusal öznellik, bu eserde yerini bilimsel nesnelliğe bırakmış ve ilk sergilendiğinde modern zevke göre fazla mekanik olduğu gerekçesiyle eleştirilmiştir.



Georges Seurat (1859-1891), *La Grande Jatte Adasında Bir Pazar Öğleden Sonrası (A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte)*, tuval üzerine yağlıboya, 1884-86.

63

Pipolu Sandalye
Aidiyetin temsili

Hayatı boyunca bir sanatçı olarak yalnızca on yıl çalışabilen Vincent van Gogh 2000'den fazla eser üretmiş olmasına karşın başarı elde edememişti. Hayatı hastalık, yoksulluk ve trajediyle geçmişti; fakat günümüzde dünyanın en iyi bilinen popüler sanatçılarından biridir ve modern sanatın temellerinin atılmasına katkı sağlamıştır.

Bu oldukça net ve basit bir sandalye gibi görünebilir ancak Van Gogh bu resimle hem kendisine ait bir şeyi sembolize etmeyi hem de geleceğe dair iyimserliğini göstermeyi istemiştir. Güneşin ve ayçiçeklerinin rengi olan sarı onun favori rengidir ve mavi ve mor gölgelerle konstrast oluşturan sarının ağırlıklı olduğu bu resim umudu temsil eder. Resmi, Fransa'nın güneyindeki Arles şehrinde yaşadığı dönemde, ressam dostu Paul Gauguin kendisini ziyaret ettiğinde yapmıştır. Van Gogh, Arles'in heyecan verici ve üretken bir sanatçı topluluğunun başlangıcı olabilecek bir yer olduğuna inanıyordu.

Aralık ayının başlarıydı. Gauguin Ekim ayından beri Van Gogh'la kalıyordu ve Van Gogh hem bu sandalyenin hem de arkadaşının sandalyesinin resmini yapıyordu. Aslında bir bakıma iki resim de iki adamın temsilidir. Her ikisinde de onları karakterize etmek için belirli renkler kullanılmıştır. Van Gogh'un sandalyesinde baskın renk sarıdır; Gauguin'inkinde ise koyu kırmızı. Van Gogh'unkinde pipo ve tütün, Gauguin'inkinde kitaplar durur.

Hollanda'da doğan Van Gogh, aralarında Belçika, Fransa ve İngiltere'nin de bulunduğu başka yerlerde yaşayarak çeşitli işlerde çalışmıştır. Henüz Hollanda ve Belçika'dayken yaptığı ilk çalışmaları daha çok on yedinci yüzyıl Hollanda resmini yansıtan karanlık eserlerdi, ancak Paris'e taşınınca empresyonistlerle arkadaş oldu ve daha sonra paletinde aydınlık tonlar kullanmaya başladı ve topladığı Japon baskılarından esinlenen yalınlaştırılmış, asimetrik kompozisyonlar yapmaya başladı. Gauguin onu hayalgücünü kullanarak resim yapması için teşvik ediyordu, fakat Van Gogh'a göre bu çok zor bir şeydi. Ve bu sandalye resmi, doğrudan gözlemlediği şeylerle hayalgücündeki un-

surların birleşmesidir. Hasır sandalyenin üzerindeki pipo ve tütün sanatçının oradaki varlığını temsil etmektedir. Çok az eşyaya sahiptir ama onun için sandalyesi, boyası, piposu ve tütünü, yani neredeyse sahip olduğu her şey vazgeçilmezdir. Köşedeki filizlenen soğanlar kısmen renkleri ve şekilleri için ve belki de yeni bir yaşama dair pozitif göstergeler oldukları için resme dahil edilmişlerdir.

Gauguin, onunla kaldığı zaman (Van Gogh karşı çıkmasına rağmen o ayın sonlarında ayrılmıştı) Van Gogh kendisini ölümünden sonra meşhur eden tekniğini mükemmelleştirmişti. Parlak renkler ve zıt renkli konturlar, doğrusal perspektif kurallarına sıkı sıkıya bağlı kalmayan bir düzlemsellik ile kalın ve canlı bir impasto tekniği kullanmıştır.



Vincent van Gogh (1853–1890), *Pipolu Sandalye* (*Chair with Pipe*), tuval üzerine yağlıboya, 1888.

64

Çığlık
Terapi aracı

Ekspresyonizmin ilk öncülerinden olan Norveçli ressam Edvard Munch annesi tüberkülozdan öldüğünde 5, annesinin yerine koyduğu ablası Sophie aynı hastalıktan öldüğünde ise 13 yaşındaydı. Depresyona giren babası dine takıntılı bir hale gelmiş, başka bir kız kardeşi ise delilik nöbetleri geçirir olmuştu. Munch, hayatı boyunca çeşitli hastalıklı kaygıları tecrübe etmiş ve bir yetişkin olduğunda bunların birçoğunu resimlerinde ve baskılarında dışavurmuştur.

Munch, bu görüntünün iki tanesi resim, iki tanesi pastel ve bir tanesi litografi olmak üzere çeşitli versiyonlarını yapmıştır. Mekânın, Ekeberg'den görülen Kristianiafjord (şimdiki Oslofjord) olduğu bilinmektedir ve resimli versiyonlardaki aşırı sert renklerin, Endonezya'daki Krakatoa Dağı'nın yakın zamandaki patlamasıyla ortaya çıkan volkanik tozun oluşturduğu o dönemin atmosferinin yorumu olduğuna dair görüşler vardır. Bu felaketten sonra aylar boyunca dünyanın dört bir yanı olağanüstü günbatımlarına tanık olmuştur.

Bu imge Munch'un içsel anksiyetesinin ve zihnindeki sıkıntıların dışavurumudur ve Munch daha sonra bu durumu şu sözlerle ifade etmiştir: "İki arkadaşımla birlikte yolda yürüyordum; güneş batıyordu, gökyüzü birden kan kırmızısına döndü, kendimi bitkin hissettim, duraksadım [...], ve çitlere yaslandım; mavi-siyah fiyortlar ve şehir kanla kaplanmıştı, üzerlerinde alevler yükseliyordu; ben orada endişeyle titreyerek dururken arkadaşlarım yürümeye devam etti. Sonra tüm dünyada yankılanan sonsuz bir çığlık hissettim."

Düz ve kıvrımlı çizgilerin oluşturduğu belirgin kontrast, sert renkler ile ön plandaki çarpıtılmış ve çığlık atan figür; hepsi de tedirginlik hissini arttırmak için bilinçli olarak seçilmiş, korku ve endişe hissi veren unsurlardır. Yüzü kurukafaya benzer bir şekle indirgenmiş, neredeyse hiçbir özelliği olmayan, burun deliklerini sadece iki noktanın oluşturduğu, gözleri ve ağzı

açık, her iki yanında iki ince elleri olan çığlık atan figür, korku ve ıstırabın sembolü olarak sanattaki en çok tanınan figürlerden biridir. Sarsıcı renkler ve dalgalı ve düz çizgilerle şekillerin yan yana gelmesiyle izleyicinin gözü imgenin etrafına ve figüre yönelir. Köprü boyunca yürüyen yüzü olmayan iki figür ile köprünün geriye doğru giden çizgilerinin yarattığı güçlü perspektif gerilimi artırmıştır.

Munch, sanatta endişe ve dehşet duygularını ifade eden ilk sanatçılardan biriydi ve bu resim de insanın yaşadığı sıkıntıların radikal ve zamansız bir dışavurumudur. Bu bir tür kendi kendine terapi olarak, nasıl hissettiğini ve o güne dair deneyimlerini analiz etme yöntemiydi. İzleyiciyi içine çeken perspektif, gözü uzaktaki figürlere ve karşıdaki dalgalı fiyortlara doğru yönlendirir ve Munch'un çalkantılı zihnini nasıl keşfettiğini, marazi ölüm korkusunu ve halüsinasyonlarını görsel olarak nasıl ifade ettiğini aktarır.



Edvard Munch (1863-1944), *Çığlık* (*The Scream*), mukavva üzerine tempera ve pastel boya, 1893.

65

Nereden Geliyoruz?
Hayatın evreleri

Paul Gauguin, yaşadığı dönemde değeri pek anlaşılmamış olsa da günümüzde deneysel renkleri, düz ve dekoratif formları ve ekspresyonizm ile diğer sanat akımlarına ilham kaynağı olan koyu kontur kullanımıyla tanınmaktadır. Güçlü desen anlayışı ve natüralist olmayan renk kullanımı dönemin etkili sanat anlayışı olan empresyonizm ile bilinçli bir karşıtlık oluşturur. Post-empresyonist olarak kategorize edilen sanatçı yaşam biçimi nedeniyle de tartışmalara neden olmuştur.

Bu resim hayatının son 10 yılını Fransız Polinezya'sında geçirdiği dönemde yaptığı en büyük eseridir. Ancak ölümünden sonra Pablo Picasso ve Henri Matisse gibi birçok sanatçıyı etkilemiş ve onların beğenisini kazanabilmiştir. Ressam, heykeltıraş, baskı ve seramik sanatçısı ve yazar olan Gauguin, başlangıçta borsacıydı fakat daha sonra sanat tutkusunun peşinden gidebilmek için işinden ayrılmış ve karısını ile beş çocuğunu terk etmiştir.

Gauguin'in Tahiti'de yaşadığı zaman yapılmış olan bu anıtsal resimde adaya ait unsurlar arka planda görülebilir. Kompozisyonlarını genellikle altın zemin üzerine yapılmış geleneksel dini duvar resimlerini veya ikonları anımsatacak şekilde yaratmıştır; üst köşelerdeki iki adet parlak sarı parça bunu ima eder. Figürler de sanki gerçek, günlük yaşamın bir parçası olmaktan ziyade süzülüyorlarmış gibi kasıtlı yapılmış bir orantısızlığa sahiplerdir. Sanatçı, Şubat 1898'de resmi tamamladığında Paris'te kariyerini yöneten arkadaşı George-Daniel de Monfreid'e şu sözleri yazmıştı: "Bu tuvalin sadece daha önceki tüm çalışmalarımı aşmakla kalmayacağına değil, aynı zamanda asla onun kadar iyi ya da ona yakın bir şey yaratamayacağıma inanıyorum

Mor giyinmiş iki figür birbirlerine düşüncelerini açıyorlar Çömelmiş ve kasıtlı olarak orantısız devasa figür kollarını kaldırıyor ve kaderlerini düşünmeye cesaret eden bu ikiliye hayretle bakıyor Son olarak yaşlı kadın ... hikayeyi tamamlayan kişi! Ayaklarının dibindeki, pençeleriyle kertenkele

tutan tuhaf beyaz bir kuş kelimelerin beyhudeliğini temsil ediyor felsefi çalışmamı İncil'deki benzer bir tema üzerine kurarak tamamladım."

Doğulu toplumlarda okuma sağdan sola doğru olduğu için bu resim de aynı şekilde "okunabilir." En sağ taraftaki uyuyan bebek insan yaşamı döngüsünün başlangıcını temsil eder; veya tablonun ismindeki "nereden geliyoruz" ifadesini. Ortadaki kocaman, meyve toplayan figür yetişkin olmayı temsil eder –veya "biz neyiz?" ifadesini– ve Cennet Bahçesi'ni hatırlatır. İki kediyle birlikte oturmuş mango yiyen genç bir kız da "biz neyiz" sorusunu akla getirir. Put "Öbür Dünya"yı temsil eder. Sol taraftaki çömelmiş yaşlı kadın "nereye gidiyoruz" ile bağdaşır. Bir gölgenin üzerinde oturmuş, ölümü beklemektedir.



Paul Gauguin (1848-1903), Nereden Geliyoruz? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz? (*Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going*), tuval üzerine yağlıboya, 1897-98.

66

Doğum Günü
Evlilik ve aşk

Marc Chagall, o zamanlar Rus İmparatorluğu'nun bir parçası olan Belarus'un Vitebsk kentinde dokuz erkek ve kız kardeşiyle birlikte dindar bir Yahudi ailesinde büyüdü. Resimler, vitraylar, baskılar, seramikler, duvar halıları ve illüstrasyonlardan oluşan renkli, şiirsel sanat eserlerinde geçmişi önemli bir rol oynamıştır. Petersburg ve Berlin arasında seyahat ederken birçok avangart ressamla arkadaş olmuş ve çalışmaları kübizm, fovizm ve ekspresyonizmin yanı sıra büyüdükçe etrafını saran renkli halk sanatının etkisi altında gelişmiştir. 1930'lardan itibaren uluslararası çapta başarılı olarak birçok prestijli kamu komisyonu kazanmıştır.

Chagall yurtdışında geçirdiği zamanlar arasında Vitebsk'e döndüğünde derin bir tutkuyla bağlı olduğu Bella Rosenfeld ile tanıştı. İlk karşılaştıkları anı şu sözlerle anlatıyordu: "Sessizliği benim, gözleri de öyle. Sanki çocukluğum, bugünüm ve geleceğim hakkında her şeyi biliyor, sanki içimi görebiliyor." Bella'nın ailesi bu birlikteliğe karşı çıktığında Chagall henüz yoksul bir ressamdı, ancak ailenin itirazlarına rağmen 1915'te, doğum gününden üç hafta sonra evlendiler. Kız genç olduğu ve varlıklı bir aileden geldiği için kendisiyle evlenmeyi kabul etmeyeceğinden endişe ediyordu, üstelik sosyal bakımdan dengi de değildi, fakat kız evlenmeyi kabul edince aralarındaki neşeli aşkı ifade etmek için bu resmi yaptı.

Chagall'ın doğrusal perspektif ilkelerine meydan okuyan hem kendisinin hem de Bella'nın bu portresi naif, yalın ve renkli bir üslupla aktarılmıştır. Bir oturma odasında, Chagall Bella'nın üzerinde süzülmektedir. Kafası karısını dudaklarından öpebilmek için geriye doğru bükülerek başaşağı bir şekilde geriye döner. Siyah sade bir elbise giyen Bella'nın ayakları Chagall'la buluşmak üzere kırmızı parlak halıdan havalanır. İlk tanışmalarından 35 yıl sonra, Bella anılarında onun doğum gününü öğrenmek için nasıl büyük bir mücadele verdiğini, öğrendiğinde ise, işlemeli şallara sarılmış yiyecek ve

çiçeklerden oluşan hediyeler taşıyarak onu ziyaret ettiğini anlatmıştır. Şalları odanın etrafına sardılar ve Chagall aşklarını ifade edebilmek için bu resmi yapmaya başladı. Bella şöyle yazmıştı: "Kırmızı, mavi, beyaz, siyah fışkırıyor. Aniden beni yeryüzünden koparıyorsun, tek ayağının üzerinde havalanıyorsun. Yükseliyorsun ve uzuvlarını esnetiyorsun, tavana doğru süzülüyorsun. Başını döndürdüğün gibi beni de döndürüyorsun. Kulağımı okşuyor ve mırıldanıyorsun."

Mutluluğu gösteren ve aşkı kutlayan bu resim samimiyet, şefkat ve sıcaklıkla doludur. Chagall için Bella bir ilham kaynağıydı ve mutluluğunu resimlerinde kullandığı canlı ve yoğun renklerle yansıtmıştır. Resimlerindeki tüm renklerin kaynağının aşk olduğunu göstermiştir. Chagall ve Bella, Bella 1944 yılında bir enfeksiyon nedeniyle ölene kadar 29 yıl evli kaldılar.



Marc Chagall (1887-1985), *Doğum Günü* (*The Birthday*), mukavva üzerine yağlıboya, 1915.

67

Çeşme
Sanat nedir?

Neyin sanat olup olmadığı düşüncesine meydan okuyarak sanatın yönünü değiştiren Marcel Duchamp genellikle kavramsal sanatın babası olarak görülür. Pablo Picasso ile birlikte yirminci yüzyılın en etkileyici sanatçılarından biridir. İronik, nükteli ve zekice bir kavrayışı olan Duchamp geleneksel sanatın izinden gitmeyi reddetmiş ve bir sanatçı olarak çok kısa süren kariyerinde çok az eser üretmiştir. Diğer sanatçılar arasından Paul Cézanne ve Francis Picabia'dan etkilenen Duchamp, kariyerinin başlarında fütürizm ile kübizmi harmanlayan bir tarzda çalışıyordu, fakat zamanla daha kışkırtıcı olmaya başladı ve *Çeşme* (*Fountain*) adlı bu eseriyle sanatın geleceğini büyük ölçüde etkilemiştir. 1913 dolaylarında resim yapmayı bırakarak hazır-nesne (ready-made) yapımına yöneldi. Başka amaçlar için yapılan bu nesneleri yaptığı ufak düzenlemelerle insanların sanat eserlerini görmek için sık sık gittikleri yerlerde sergilemeye çalışmıştır.

Bu özel hazır-nesne Duchamp'ın en ünlü eserlerinden biridir ve yirminci yüzyıl sanatının simgesi haline gelmiştir. Sanatçı bu sıradan pisuvarı "R. Mutt" takma adı ve 1917 tarihiyle imzalamış, ona *Çeşme* adını vermiş ve kuruluşuna yardımcı olduğu yeni kurulan Amerikan Bağımsız Sanatçılar Derneği'ne gönderilmesini sağlamıştır. Bu derneğin yükümlülüklerinden biri de tüm üyelerin başvurularının kabul edilmesiydi. Ne var ki Duchamp'ın *Çeşme*'yi göndermesiyle birlikte dehşete kapılan derneğin üyeleri arasında böyle bir vitrifiye parçasının uygunsuz olduğu ve bir sanat eseri olarak kabul edilemeyeceği konusunda ısrarcı olanlar vardı. Bunun bir sanatçının eseri değil, ancak bir tesisatçının işi olduğunu açıklayan Dernek eseri uygunsuzluk ve intihal gerekçesiyle reddetti.

Sergi açıldıktan kısa bir süre sonra Duchamp bir duvarın arkasında kalmış bir pisuvar buldu ve fotoğrafını çekmesi için önde gelen fotoğrafçı ve galeri sahibi Alfred Stieglitz'e götürdü. Muhtemelen Duchamp'ın kendisi tarafın-

dan kaleme alınan, o döneme ait bir dergi makalesinde şöyle yazıyordu: "Bay Mutt'un çeşmesi ahlaka aykırı değildir, bu saçma bir şey, bir küvetin ahlaka aykırı olması kadar saçma. Bu, tesisatçıların vitrinlerinde her gün görebileceğiniz türden bir parçadır. Bay Mutt'un bu çeşmeyi kendi elleriyle yapıp yapmamasının bir önemi yoktur. Bunu o SEÇMİŞTİR. Hayatın içinden sıradan bir nesneyi almış ve onu öyle bir yere yerleştirmiştir ki yeni bir tanım ve bakış açısıyla onun işlevsel özelliğini ortadan kaldırmıştır; o nesneye dair yeni bir düşünce yaratmıştır." Duchamp, bir şeyin sanat eseri olması için sanatçının ellerinden çıkmış olması gerekmediğini, bir sanatçının sanat olup olmadığına karar vermesi için malzemelerin dönüştürülmesinin gerekmediğini ve galeri ile müze gibi kurumların bir nesnenin sanat olarak tanımlanmasında önemli bir etkiye sahip olduğunu göstermiştir.



Marcel Duchamp (1887-1968) *Çeşme* (*Fountain*), buluntu seramik pisuvar (replika; orijinali kayıp), 1917.

68

İsimsiz
Cinsiyeti sorgulamak

Lucy Renée Mathilde Schwob adıyla dünyaya gelen Cluade Cahun Fransa'nın Nantes şehrinde büyümüş ve ülkesinde anti-Semitizmle karşılaştıktan sonra İngilitere'de özel bir okula gitmiştir. 18 yaşındayken Fransa'ya dönen sanatçı Sorbonne'dayken fotografik otoportreler üretmeye başlamış ve daha sonra heykeltraş ve yazar olarak çalışmıştır. Cinsiyetin değiştirilebilir bir şey olduğuna inanmış ve 1917'de belirli bir cinsiyete özgü olmayan Claude Cahun ismini benimsemiş ve hayatı boyunca geleneksel cinsiyet ve kimlik kavramlarına meydan okumuştur. Çok az insan onun görüşlerini ve düzene uyum sağlayamamasını anlayabilse de, o, hayatını geleneklerle savaşarak geçirmişti. Şöyle yazıyordu: "Erkeklik? Kadınlık? Bu, duruma göre değişir. Bana her zaman uyan cinsiyet, cinsiyetsizliktir."

Cahun çok sayıda eser üretmesine rağmen en çok, 1920'lerde üretmeye başladığı, özenle kurgulanmış otoportreleri ve sürrealist sahneleriyle hatırlanır. Sürrealizmin kurucularından André Breton Cahun'u "zamanımızın en ilginç ruhlarından biri" olarak tanımlamıştır. 20. yüzyılda Cindy Sherman'ın kullandığı tekniklere benzer şekilde halterci, havacı, vampir, asker ve oyuncak bebek gibi karakterlere bürünerek çeşitli fotografik kişilikler yaratmıştır. Bu eserde toplumun cinsellik, cinsiyet ve güzellik algılarına meydan okumak için başını kazıtıp erkek kıyafetleri giymiş sanatçı doğrudan izleyiciye bakmaktadır.

Cahun 15 yaşındayken, babası boşandıktan sonra Suzanne Alberte Malherbe'nin dul annesiyle evlendi ve iki kız arasında sıkı bir bağ oluştu. Yetişkin olduğunda illüstratör, tasarımcı ve fotoğrafçı olarak çalışan Malherbe adını Marcel Moore olarak değiştirdi; o ve Cahun hayatlarının geri kalanını birlikte yaşayıp çalışarak geçirdiler. 1920 ila 1937 yılları arasında sürrealist akıma dahil oldukları Paris'te yaşadılar. Sürrealistlerin birçok sergisine katıldılar ve sık sık işbirliği yaptılar.

Moore büyük olasılıkla Cahun'un bu çalışması da dahil olmak üzere birçok otoportresinin fotoğraflarını çekmiştir. Birçoğu asla sergilenmek

için tasarlanmamıştı, fakat Cahun'un izleyicilerin toplumsal cinsiyeti nasıl algıladıklarını, neyin beklendiğini ve neyin kabul edilebilir olduğunu inceleme yöntemiydi. Cahun ve Moore 1937 yılında Manş Denizi'ndeki Jersey Adası'na yerleştiler ve Fransa'nın düşmesi ve Alman işgalinden sonra aktif direnişçi ve propagandacı oldular. Alman karşıtı el ilanları hazırladılar; bu ilanlarda Nazilerin suçlarına dair BBC raporlarından alıntılar bulunuyordu ve bunlar bir araya getirilerek Almanları şiddetli bir şekilde eleştiren şiirler oluşturdular. Aynı zamanda giyinip kuşanarak Jersey'deki çeşitli Alman askeri etkinliklerine katıldılar. 1944 yılında tutuklandılar ve ölüme mahkûm edildiler fakat ada ertesi yıl Alman işgalinden kurtulduğu için bu ceza hiçbir zaman infaz edilmedi.



Claude Cahun (1894-1954), *İsimsiz* (*Untitled*), jelatin gümüş baskı, 1922.

69

Kentsel Alemcilik
Çürüme

1920'lerde Almanya'da Neue Sachlichkeit veya yeni nesnellik olarak bilinen sanat akımı adını 1923'te Mannheim'da düzenlenen aynı adlı sergiden almıştır. Yeni nesnellik akımının en önemli isimleri arasında Otto Dix, George Grosz ve Max Beckmann gelir. Akımın belirli bir stili yoktu ancak sanatçılar Almanya'nın I. Dünya Savaşı'ndaki yenilgisinin ardından ülkede belirgin hale gelen yozlaşma ve hedonizme ve yönetimdeki etkisizliğinden ötürü Weimar Cumhuriyeti'ne karşı öfke duyuyorlardı. Yeni nesnellik aynı zamanda insanlığın içindeki duruma karşı genel bir küçümsemeyi ifade eder.

Weimar Cumhuriyeti, Almanya'nın I. Dünya Savaşı'nı kaybetmesinin ardından ödemek zorunda kaldığı tazminatlardan dolayı ekonomik ve sosyal açıdan büyük zararlar görmüş ve ekonominin zayıflamasıyla Alman orta sınıfı neredeyse tamamen ortadan kalkmış, geriye sadece aşırı zenginler ve aşırı yoksullar kalmıştır. Geçim kaynakları ve evler yok olurken, yetersiz beslenme, açlık ve işsizlik her yere yayılmış ve neredeyse tüm şehrin sokakları dilencilik yapan siviller ve savaştan yara almış insanlarla dolup taşmıştır.

Yetenekli bir teknik ressam, gravür sanatçısı, suluboya ve yağlıboya ressamı olan Otto Dix çevresinde tanık olduğu şiddet, ölüm, seks ve yozlaşmaya dair acımasızca hicvettiği görsel yorumlamalar yaratmıştır. Bu resim, geleneksel olarak dini sunaklarla ilişkilendirilen bir resim tarzı olan triptiktir. Fakat İncil'deki hikâyelerle kasıtlı ve acımasız bir şekilde tezat oluşturan eser Weimar toplumunu alaya alır ve Dix'in etrafındaki ahlaksızlıkları vurgular. 1920'lerde sıradan bir Weimar Cumhuriyeti kentinde üç gece sahnesi gösterilmiştir. Ortadaki panelde şık giysileri içinde varlıklı birkaç kişi bir jazz grubu eşliğinde dans etmektedir. Pahalı ve şık kıyafetler giyen kadınların yansımaları cilalı parke zemin üzerinde görülebilir. Keyifleri yerindedir ve kimseyi özellikle de kendilerinden daha kötü durumda olanları umursamazlar. Soldaki panelde aynı barın girişinde birkaç fahişe çalım atmaktadır. Biri yerde yatan ötekiyse harp malulü olan iki adama kibirli bakışlar fırlatırlar.

Bir yandan bir köpek de adamlara havlamaktadır. Sağdaki panelde ise kürk giymiş bir grup üst sınıf fahişe başka bir harp malulünün yanından geçmekte ve onu da görmezden gelmektedir. Bu kadınların savaş gazilerine karşı benimsedikleri aşağılayıcı tutum saldırganca ve sarsıcıdır. Yine de hepsinin bir mücadele içinde olduğu açıktır; erkekler açıklıktan ölmekte ve kadınlar geçinebilmek için fuhuşa yönelmişlerdir.

Dix, bu eserdeki karakterlerin birçoğunu Dresden'de yaşamış, aralarında mimar Wilhelm Kreis, ressam Gert Wollheim, Saksonya Şansölyesi Alfred Schulze ve sanatçının eşi Martha Dix'in de bulunduğu gerçek kişilerden esinlenerek oluşturmuştur.



Otto Dix (1891-1969), *Grosstad (Urban Debauchery)*, ahşap üzerine karışık teknik, 1927-28.

70

Amerikan Gotiği
Midwest'e saygı

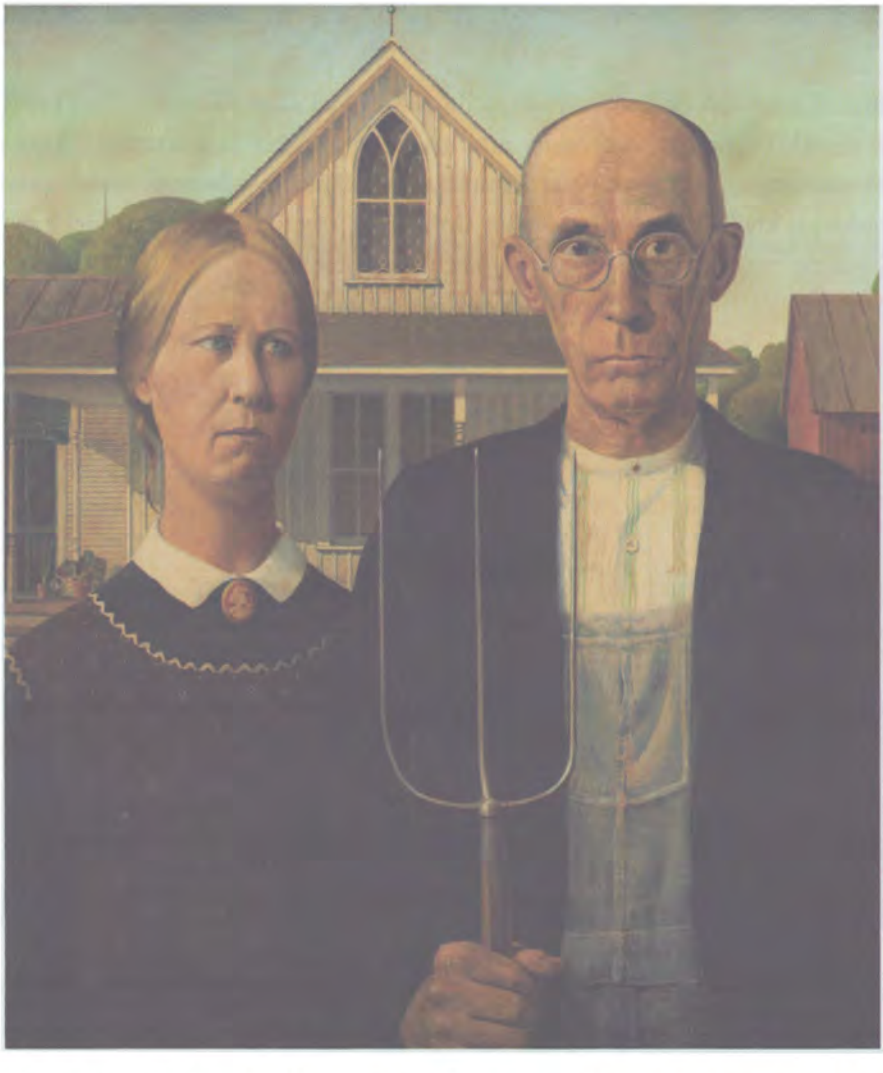
Birinci Dünya Savaşı'nın ardından figüratif resim yeniden canlandı. Bölgeselcilik olarak da bilinen Amerikan gerçekçi sanatı 1930'lı yıllarda gelişme göstermiş ve Grant Wood en çok tanınan savunucusu olmuştur. Iowa'da doğan sanatçı Avrupa'da eğitim görmüş ve 1930'ların başında Iowa Sanat Okulu'nda ders vermek üzere geri dönmüştür. Detaylı ve gerçekçi resim tarzı küçük Amerikan kasabalarının geleneksel değerlerini yansıtır.

Wood 1929 yılındaki borsa krizinden bir yıl sonra Iowa'nın Eldon şehrine geçti. Resmini yapacak bir şeyler ararken Dibble Evi (Dibble House) olarak bilinen beyaz ahşap bir ev gördü. Bir zarfın arkasına, çalışkanlık, vatandaşlık görevi ve titizlik gibi Amerikan değerlerine ilişkin fikirlerine hitap eden evin eskizini yaptı. Eldon, 1.000'den az nüfusu olan küçük, sakin bir taşra kasabasıydı. 1881 yılında inşa edilen ev Carpenter Gotik olarak bilinen yalın bir mimari stile sahiptir. Wood, ev sahiplerinden ertesi gün geri dönüp küçük evi beşik çatısı ve sivri kemerli penceresiyle çizmek için izin aldı. Daha sonra pencereyi uzatarak ve çatının açısını abartarak karton üzerine daha ayrıntılı bir yağlı boya eskiz oluşturdu. Ülkenin Büyük Buhran'ın derinliklerinde olduğu o dönemde her yerde umutsuzluk vardı. Wood evin resmini "o evde yaşamasını hayal ettiği türden insanlarla" yapmaya karar vermiştir.

Stüdyosuna dönen sanatçı evin resmini yaptı ve bir çiftçi ile evlenmemiş kızını temsil etmek için kız kardeşi Nan ile diş hekimi Dr. Byron McKeeby'i evin önüne yerleştirdi. Evi ve iki figürü ayrı ayrı resmettikten sonra tabloda bir araya getirmiştir. Nan modası geçmiş bir jile giymiş, işlemeli bir broş takmış, saçlarını arkadan toplamış; yakasız bir gömlek, ceket ve tulum giymiş McKeeby'nin elinde ise hem arkasındaki Gotik pencereyi hem de tulumunun cebindeki dikişi yansıtan ve gökyüzünü gösteren bir yaba var. Kel kafalı, kara gözlü ve sert bakışlı adam doğrudan izleyiciye, Nan ise oldukça endişeli bir şekilde uzaklara bakıyor.

Wood, kompozisyonu bütünleştirebilmek için bir dizi ritmik ve tekrarlayan şekil ve çizgi kullanmıştır. Örneğin, Nan'in elbisesinin deseni Gotik

pencerenin perdelerinde, başının şekli ise broşunda ve verandadaki saksı bitkilerde tekrarlanır. Wood'un titiz ve detaylı stili 1920-1928 yılları arasında Avrupa'dayken üzerinde çalıştığı Flaman Rönesansının yağlıboya tablolalarını yansıtır. Bu resmin Amerikan kırsalının değerlerine dair olumlu bir ifade olması ve böylesi zor bir dönemde güven veren bir görüntü sunması amaçlanmıştır. Adam ve kadın, felaketten sağ çıkanlar olarak, Amerika'nın orta batısındaki azim ve güvenilirliğin sembolüdür.



Grant Wood (1891-1942), *Amerikan Gotiği* (*American Gothic*), yapay tahta üzerine yağlıboya, 1930.

71

Belleğin Azmi
Halüsinasyon

Yirminci yüzyılın en üretken sanatçılarından biri olan Salvador Dali kendini dur durak bilmeden tanıtmaya adamış yetenekli bir tasarımcıydı. Ressam, baskı sanatçısı, film yapımcısı ve moda ile reklam tasarımcısı olarak çalışan sanatçının kişiliği de eserleri kadar ünlüdür. Genellikle tuhaf şeyleri bir araya getiren hiper-gerçekçi resim tarzı halk arasında büyük ilgi görmüştür. Bilinçaltı sanatı fikrinden büyülenen sanatçı 1929 yılında sürrealist gruba resmi olarak katıldı. Bir yıl sonra, kendi kendine telkin ettiği halüsinatif bir durumda resim yapmak için bir teknik geliştirdiğini öne sürdü. Bu tekniğe "paranoyak-eleştirel yöntem" adını vermişti. Halüsinasyon ve sanrıya olan takıntısının kendisine çift anlamlı resimler yaratma imkânı sağladığını ifade etmiştir. Nihayetinde çelişkili ve tartışmalı görüşleri nedeniyle sürrealist gruptan ihraç edildi. Fakat yine de o, grubun en ünlülerinden biriydi ve teknik bakımdan doğru illüzyonları kadar, dikkat çekici dışa dönük kişiliği ve tuhaf maskaralıklarıyla da bilinirdi.

Dali İspanya'nın Katalan bölgesindeki Figueras'ta doğmuştur; bu resimde görülen uzaktaki kaya oluşumları, sanatçı büyürken onu çevreleyen manzaranın bir tasviridir. Sürrealizm rüyalara, bilinçaltına ve Avusturyalı psikiyatrist Sigmund Freud'un teorilerine yaptığı vurgu nedeniyle tam da Dali'ye uyan bir akımdı ve bu eseri henüz grubun bir üyesiyken yapmıştı. Halüsinasyonlarından birinin temsili gibi görünen bu resim, sanatçının "paranoyak-eleştirel yöntemini" kullanarak ürettiği ilk eserlerden biridir. Neden böyle yumuşak görünümlü saatler yaptığını soranlara bir Camembert peynirini güneşte erirken izlediğini ve bundan ilham aldığını söylemişti. Yumuşak ve esnek saatler sıcakta eriyip kayıyor gibi görünerek zamanın her zamanki gibi güvenilir bir şekilde işlemediğini düşündürürler. Daha da tuhaf bir şekilde resmin ortasında sırtında eriyen bir saat olan ne olduğu belirsiz bir tür yaratık var. Dali'nin kendi profilinin akışkan bir temsili olan bu etten organizmanın burnu, dili ve örümceğe benzeyen kirpikleri rahatsız edici bir şe-

kilde hem tanıdık hem de yabancı görünür. Resmin sol tarafında ve önde yer alan kapalı bir kırmızı cep saatinin üstü karıncalarla kaplanmıştır. Karınca, sanatçının çalışmalarında genellikle çürümeyi simgeleyen ortak bir temadır.

Dali bir keresinde bu resmine şu sözlerle açıklık getirmişti: "Bu resim, şeffaf ve melankolik bir alacakaranlığın aydınlattığı kayalıklar ile Port Lligat yakınlarındaki bir manzarayı tasvir ediyordu; ön planda dalları kesilmiş ve yapraksız bir zeytin ağacı vardı." Dali resimlerini çoğu zaman "elle boyanmış rüya fotoğrafları" olarak tanımlamıştır ve rüyalarından, hayalgücünden ve bilinçaltından gelen bu sahnenin amacı kafa karışıklığını sistematik hale getirip gerçeklik dünyasını itibarsızlaştırmaktır.



Salvador Dalí (1904-1989), *Belleğin Azmi* (*The Persistence of Memory*), tuval üzerine yağlıboya, 1931

72

Evren
Kozmos simülasyonu

Amerikalı sanatçı Alexander Calder en çok hava akımı veya motorlarla hareket eden ve mobil adı verilen yenilikçi kinetik yapıtlarıyla tanınır fakat aynı zamanda resim, baskı ve minyatürler yaratmış, tiyatro için dekorlar ve mücevherler tasarlamış ve duvar halıları, kilimler ve siyasi posterler yapmıştır. İlk olarak New York Sanat Öğrencileri Birliği'nde ressam olarak eğitim aldı ve 1926'da heykeltıraş olarak çalışmak üzere Paris'e taşındı. Burada, sezgisel mühendislik yeteneğini sürrealizm ile birlikte gelişen benzersiz bir sanatsal kelime dağarcığıyla birleştirdi. Ayrıca avangart sanatçılar Marcel Duchamp ve Piet Mondrian ile arkadaş oldu.

Calder, kinetik sanat teorisini sanata uygulayan ilk kişiydi. Kinetik heykel 1915 yılında Rus konstrüktivistler tarafından tasarlanmıştır. Calder 1930'ların başında mobillerini icat ettiğinde konstrüktivistlerden haberdar değildi, ancak heykelleri –ister motorlu olsun ister tavana bağlı tellerden ya da ayaklı tripodlardan sarkıtılmış olsun– Dada, Mondrian'ın eserlerindeki ritim ve Joan Miró'nun bazı resimleri gibi bir dizi sanatçı ve akımda yankı uyandırmıştı. Calder'in hareketli heykelleri sanatta bir devrim yaratmıştı. 1931 yılında Marcel Duchamp bu heykellere "mobil" adını verdi, Jean Arp daha sonra yaptığı desteklenmeyen metal heykelleri "stabil" olarak tanımladı. Calder ise bunları "dört boyutlu çizimler" olarak adlandırmıştır.

Calder'in incelikle dengelenmiş yapılarının çoğu soyut şekillerden oluşur. Sadece birkaçı gerçek dünyayı çağrıştırır. 1933'te, bu eseri yapmadan önce şöyle demişti: "Nasıl renkler ya da biçimler oluşturulabiliyorsa, hareketler de oluşturulabilir." Sanatçının ilk mekanik mobillerinden biri olan bu yapı, enerjinin dinamiklerine duyduğu özel bir meraktan ya da bir keresinde ifade ettiği gibi, "uzayda yüzen, farklı boyutlarda ve yoğunluklarda, belki de farklı renklerde veya sıcaklıklarda, birbirinden bağımsız cisimler fikri"nden esinlenmiştir. Yapı, küçük kırmızı bir küre ve ondan biraz daha büyük beyaz bir küreden oluşur ve her ikisi de birbirini büken ve çevreleyen kıvrımlı tel şeritlere bağlıdır. Kendi yaptığı bir motorla hareket eden iki küre farklı yer-

lerde ve farklı hızlarda hareket ediyor, dönüyor ve birbirlerini geçiyor, bir tam döngüyü 40 dakikada tamamlıyor. Nesneler dönerek birbirlerinin yanından geçtikçe heykel, soyut bir evren tasavvurunun akıcı ve sürekli hareketini yansıtıyor, onu kaygısız ve genel bir şekilde keşfediyor.

Calder, biçim ve hareketin öngörülemezliğini evrenin ve onun içindeki değişen fiziksel ilişkilerin ince dengesini ve sürekli hareketini temsil etmek için tasarlamıştır. O dönemdeki eserlerine "Çalışmalarımın temelinde yatan biçim anlayışı, evrenin sistemi ya da onun bir parçası olmuştur" şeklindeki ifadesiyle açıklık getirmiştir. Eser 1943 yılında New York'taki Modern Sanat Müzesi'nde sergilendiği zaman Albert Einstein'ın 40 dakikalık döngünün tamamı boyunca yavaşça hareket eden öğelerin önünde büyülenmiş bir şekilde durduğu söylenir.



Alexander Calder (1898-1976), *Evren* (*A Universe*), boyanmış demir boru, çelik tel, motor ve ipli ahşap, 1934

73

Guernica
Faşizmin lanetlenmesi

20. yüzyılın en meşhur sanatçısı Picasso tarafından yapılan Guernica, İspanya İç Savaşı (1936-39) sırasında faşist General Franco'nun emriyle İspanya'nın kuzeyindeki bir Bask kasabasının Naziler tarafından bombalanmasına karşı sanatçının duyduğu tiksintinin bir ifadesidir. Acı, şiddet ve ıstırabı yansıtan bu anıtsal resim yalnızca siyah, beyaz ve gri renklerle boyanmış ve savaşın dehşetinin uluslararası bir sembolü haline gelmiştir.

Picasso dahi bir çocuktu ve yenilikçiydi. Kübizmin kurucuları arasında yer almış, güzel sanatlar dünyasına seramik ve kolajı dahil etmiş ve kariyeri boyunca çoğunlukla hayatındaki kadınlardan ilham alarak çeşitli tarzlar geliştirmiştir. 1937'lerin başında Paris'te yaşadığı dönemde, İspanya'nın cumhuriyetçi hükümeti tarafından Paris Sanat Fuarı'ndaki İspanyol Pavyonu için bir duvar resmi yapmak üzere görevlendirilmişti. Resmin konusunun ne olacağına karar verememişti, ta ki gazetede o yılın Nisan ayında General Franco'nun emriyle hareket eden Alman güçleri tarafından küçük bir İspanyol kasabası olan Guernica'nın güpegündüz bombalanmasıyla ilgili haberi okuyana dek. Picasso bu vahşeti tüm dünyaya duyurmaya karar vermişti, resminin konusu bu olacaktı.

Savaş karşıtı birçok unsur bu eserde görülebilir. İspanya söz konusu olunca boğa genellikle güçle ilişkilendirilir, Picasso'ya göre ise boğa bu resimde vahşeti sembolize eder. Boğanın önündeki kadın keder ve üzüntüyle başını geriye atmış kucağında ölü bebeğini tutmaktadır. Tavanda ışığın sivri sivri oluşuyla patlamış gibi görünen tek bir ampül var; atın başının yanında, pencereden çıkan bir kadın elinde muma benzer bir ışık tutuyor. Atın altında kolu kopmuş ve parçalanmış kılıcını hala elinde tutan ölü bir asker var, kılıçtan bir çiçek çıkıyor. Bu çiçek umudun küçük bir simgesidir. Askerin öteki elindeki avuç içindeki çizgiler, İsa'nın çarmıha gerilmesinden kalan bir şehitlik sembolü olan stigmata olabilir. Picasso'ya atın neyi temsil ettiği sorulduğunda, katliamın tüm masum kurbanlarını temsil ettiğini söylemiştir.

En sağ taraftaki kollarını açmış figür ise alevler tarafından yutulmaktadır. Kadın veya erkek olduğu belli olmayan figürün düşmekte mi yoksa kapana kısılmakta mı olduğu tam anlaşılmıyor, fakat gökyüzüne doğru çığlık atıyor.

Bu duvar resmi Fransa'da ve diğer Avrupa ülkelerinde faşist partilere desteğin arttığı Paris'te sergilenmiş ve büyük tartışmalara yol açmıştır. Paris'ten sonra Amerika'ya götürülen resim Kuzey Amerika ve Avrupa'da yoğun bir şekilde sergilenmeye devam etmiştir. Fakat Picasso ülkesinde demokrasi yeniden tesis edilene kadar onu memleketi İspanya'ya iade etmeyi reddetmiştir.



Pablo Picasso (1881-1973), *Guernica*, tuval üzerine yağlıboya, 1937.

74

İki Frida
Acının portresi

Tıpatıp iki kadın birlikte oturuyorlar. Her ikisi de, eserlerinde sıkıntılı ve ıstıraplı yaşamının pek çok yönünü incelemesi ve ifade etmesiyle bilinen sanatçı Frida Kahlo'nun otoportreleridir. Resimlerinin çoğu son derece kişisel yorumlardan oluşur ve bu nedenle travmatik yaşamını sanatından ayırmak mümkün değildir.

Alman ve Meksika kökenli olan Kahlo, Mexico City'de büyümüştür. 6 yaşındayken çocuk felcine yakalanmış ve 9 ay boyunca yatağa bağlı kalmıştı. İyileştikten sonra ise topal kaldı. On iki yıl sonra, okuldan eve dönerken bindiği otobüsün tramvayla çarpışması sonucu tramvayın demir çubuklarına saplandı. Birçok yerinde kırık meydana gelmiş ve leğen kemiği ezilmişti. Aylarca hastanede alçıdan bir korseye bağlı kalarak yattı ve bu süreçte yatağından resim yapmaya başladı. 3 yıl sonra Meksika Komünist Partisine katıldı ve kendisinden 21 yaş büyük olan sanatçı Diego Rivera ile tanıştı. Diego ikinci karısından da boşandıktan sonra evlendiler fakat ilişkileri çok dengesizdi. Diego sadakatsiz bir eşti ve Frida sağlığıyla ilgili sorunlar yaşıyor, birçok cerrahi işlem ve operasyon geçiriyordu. Frida'nın da başka ilişkileri olmaya başlamıştı fakat kız kardeşinin Diego'yla ilişkiye girmesinin ardından 1939 yılında boşandılar; bir yıl sonra ise tekrar evlendiler.

Boşanmalarından bir yıl sonra yapılan bu eser, Kahlo'nun yaşadığı fiziksel ve psikolojik acı ile ıstırabın yanı sıra içsel çalkantılarını da yansıtmaktadır. Sonraları bu resmin Rivera'yla ayrıldıktan sonra duyduğu yalnızlığın ifadesi olduğunu söylemiştir. Yüzleri belirgin bir ifadeden yoksun olan iki kadın ahşap bir bankta el ele oturuyorlar. Kahlo her zamanki gibi yüzünü, vücudunu ve yüzündeki tüyleri olduğundan daha fazla göstermiştir.

Sol tarafta oturan Frida beyaz dantelli, Avrupa tarzı bir Viktoryen dönemi elbisesi; sağdaki Frida ise geleneksel bir Meksika kostümü giymiştir. Beyaz elbise Frida'nın Rivera'yla evlenmeden önce giydiği kıyafetleri temsil ederken aynı zamanda elbisenin beyazlığı kanın koyu kırmızısını ortaya çıkartmıştır.

Kaybettiği aşkın özlemini çeken bu Frida, parçalanmış ve kanayan açık bir kalp yüzünden zayıf düşmüş gözükür. Ayrıca birçok kültürde kanayan bir kalp genellikle gerçek aşkı ve başkalarının acılarına karşı merhametli olmayı simgeler. O sırada cerrahi bir kerpetenle damarı kesmiş ve kucağına kanlar dökülmüştür. Damar hem iki Frida'yı birbirine bağlar hem de onun devam eden ağrılarına ve sık sık yaşadığı tıbbi işlemlere gönderme yapar. Öteki Frida ise bağımsız ve güçlüdür. Avrupalı Frida gibi onun da kalbi açıktır fakat ondan farklı olarak kalbi bir bütün halindedir. Meksikalı Frida'nın sol elinde Avrupalı Frida'dan gelen damara bağlı bir Rivera portresi vardır.



Frida Kahlo (1907-1954), *İki Frida* (*The Two Fridas*), tuval üzerine yağlıboya, 1939.

Gece Kuşları
Kentsel yalnızlık

Yirminci yüzyılın başlarından ortalarına kadar ABD'nin Doğu Yakası'na dair tefekkür içindeki tasvirleriyle tanınan Edward Hopper resim ve illüstrasyon eğitimi almış ve sanatçı olmadan önce bir reklam şirketinde reklam illüstratörü olarak çalışmıştır. Hudson Nehri yakınlarında doğan sanatçı 1906-1910 yılları arasında Paris, Londra, Berlin, Amsterdam ve Brüksel'i ziyaret ederek üç kez Avrupa'ya seyahat etti. Ancak o dönemde çevresinde yaygın olan çağdaş soyut resim yaklaşımından ziyade, öğretmeni William Merritt Chase'in yanı sıra Edgar Degas, Édouard Manet ve Gustave Courbet'nin etkilerine dayanan gerçekçi bir üslup geliştirdi. ABD'ye geri döndüğünde Amerika'nın kentsel yaşamına dair resimler yaptı ve –tanınmak için verdiği yıllarca süren mücadeleden sonra– 1924'teki ikinci kişisel sergisiyle uzun süredir hayalini kurduğu başarıyı nihayet yakaladı. İşinden istifa ederek resimlerindeki tek kadın model olan ressam eşi Josephine Nivison'la birlikte New England'a gitti.

Hopper'ın modern şehirlerdeki yalnızlık duygularını betimlediği içe dönük ve melankolik eserleri, 1960'lar ve 1970'lerde birçok sanatçıyı ve özellikle de sinema yapımcılarını etkilemiştir. *Gecekuşları* onun en çok bilinen resmidir. Bir başına kalmış insanları, uzun gölgeleri ve atmosferik ışığıyla resim, Hopper'ın etrafında tanık olduğu büyük kasaba ve şehirlerde yaygın olan bölünmüşlük ve ıssızlık hissini somutlaştırır. Lokantanın parlak ışıkları ıssız sokağa ürpertici gölgeler düşürmüştür. Tavandan dört figürün üzerine doğru gelen floresan ışık oldukça sert bir şekilde parlama yapmıştır. Işığa ve resmin ismine bakılırsa bunun bir gece vaktini gösterdiği oldukça açık. Her figür bir başına, hayattan kopmuş ve kendi düşüncelerinde kaybolmuş gibi. Kimse konuşmuyor.

Kırmızı elbiseli ve kestane rengi saçlı kadın, kompozisyonun sağında çok uzakta yer almasına rağmen, ışıldayan saçları ve teni sayesinde resmin odak noktasıdır. Ne yanındaki adamla ne de barmenle konuşur. Hopper bu resmi,

karısıyla birlikte New York'un Greenwich Caddesi'ndeki bir restorana gittikten sonra yapmıştı. Josephine onun için şöyle notlar almıştı: "Koyu renk takım elbiseli, çelik grisi şapkalı, siyah kemerli, mavi gömlekli (temiz), elinde sigarası olan gecekuşu (gaga) adam." Işığın yaptığı açılar ve uzun, koyu gölgeler, sokaktakiler de dahil olmak üzere vurgulanan alanlar, camın içindeki rafın parlak yeşil rengi ve parlak limon sarısı rengindeki duvar gibi şeyler sahnenin zekice düzenlediğini gösterir. Sırtı bize dönük olan figür, kadınla birlikte oturan adam ve kapıların olmayışı resme esrarengizlik katan unsurlardır. Neredeyse elle tutulur bir yalnızlık hissi veren çağrışımcı bir görseldir bu.



Edward Hopper (1882-1967), *Gece Kuşları* (*Nighthawks*), tuval üzerine yağlıboya, 1942.

76

Christina'nın Dünyası
Manevi güç

Genç bir kadın bir tarlada yere oturmuş, ahır ve başka küçük eklentileri olan uzaklardaki bir eve doğru bakıyor. Sararmış otlar yağmurun yağmadığını gösteriyor ancak hafif bir esinti kadının saçlarını karıştırıyor; saçının telleri boynun arkasındaki gevşek düğümden dökülmüş. Bu resim ilk bakışta huzur dolu pastoral bir sahne gibi gözükebilir. Ama daha yakından incelediğimizde genç kadının aşırı zayıf düştüğünü ve duruşundan bir şeye ulaşma arzusunda olduğunu anlıyoruz.

Sanatçı, üç yıl önce bir demiryolu geçidinde öldürülen ünlü illüstratör N.C. Wyeth'in oğlu Andrew Wyeth'tir. Yaşadığı bu kaybın ardından Wyeth'in resim tarzı kederinin bir ifadesi olarak önemli ölçüde değişti. Yumuşak renk tonları kullanmaya başladı, manzaraları çoraklaştı ve figürleri çoğunlukla üzgün veya bir şekilde tedirgin oldu. Burası, Wyeth'in Maine'deki yazlık evinin çevresindeki bölgeyi tasvir ediyor. Resimdeki kadın, erkek kardeşiyle birlikte orada yaşayan komşusu Christina Olson'dur. Çocuk felci geçirmiş olan Christina kısmen felçliydi. Hem çok mütevazi hem de yardım istemeyecek kadar gururlu biri olan Christina tekerlekli sandalye kullanmayı reddedip bunun yerine bağımsız hareket eden biriydi. Bu resimde incecik bedeniyle kendini kollarından destek alarak kaldırıp eve ulaşmaya çalışıyor. Wyeth şöyle yazmıştı: "Christina fiziksel olarak kısıtlansa da bu onun ruhsal olarak da kısıtlandığı anlamına gelmiyordu Benim görevim çoğu insanın umutsuz olarak gördüğü bir hayat karşısında kazandığı muazzam zaferin hakkını vermekti." Christina'yı kendi evinin penceresinden tarlada azimli bir şekilde sürünürken görmek ona bu resmi yapması için ilham verdi. Ne var ki Christina o sırada 55 yaşındaydı ve görsel açıdan daha hoş bir görüntü yaratmak için 20'li yaşlarının ortasındaki karısı Betsy ile Christina'nın özelliklerini harmanladı. Zayıf beden ve pembe elbise Christina'ya, genç baş ve gövde ise Betsy'e aittir.

Görkemli ve gri renkli Olson çiftlik evi on sekizinci yüzyılın sonlarında inşa edilmiştir. Sahnenin kasveti kapalı gökyüzüyle vurgulanmıştır. Wyeth,

dengeli ve asimetrik bir kompozisyon oluşturmak için evin, ahırın ve ek yapıların konumlarını değiştirmiştir. Kurak manzarayı, kır evlerini ve barakaları özenle kaydetmiş, her bir ot parçasını, her bir saç telini ve her bir ışık ve gölge tonunu boyamıştır. Her zaman yaptığı suluboyalarından farklı olarak bu resimde erken Rönesans döneminde kullanılan tempera tekniğini uygulamıştır. Kadının gizli ıstırabını ve sarsılmaz iradesini aktaran bu eser, bir portreden çok psikolojik bir manzara, bir mekândan çok bir ruh halinin temsilidir.



Andrew Wyeth (1917-2009), *Christina'nın Dünyası* (*Christina's World*), tutkallı alçıyla kaplı panel üzerine tempera, 1948.

77

Dağlar ve Deniz
Soyut bir iklim

Her zaman manzaradan ilham alan Helen Frankenthaler, kariyerine Jackson Pollock, Franz Kline, Arshile Gorky, Willem de Kooning ve Robert Motherwell gibi sanatçılardan etkilenen bir soyut dışavurumcu olarak başlamıştı. Soyut dışavurumculuk İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra New York'ta doğdu. Sanatçıların hiçbiri tutarlı bir tarza sahip değildi, hepsi geleneksel yöntemlerden sapan ve duyguları ifade eden veya etkileyen büyük ölçekli soyut sanat eserleri üretti. Frankenthaler, Ekim 1952'de Kanada'nın Nova Scotia (Yeni İskoçya) eyaletindeki Cape Breton Adası'nda geçirdiği tatilin ardından, bu çalışmayla kendine özgü yaklaşımını geliştirmiştir. Sanatçının kullandığı akışkan ve serbest bir teknik olan soak-stain (ıslatma-lekeleme) tekniği, terebentinle yoğun bir şekilde seyreltilmiş yağlı boyanın devasa tuvallere dökülmesiyle oluşturulmuştur. Bu da şeffaf ve üç boyutlu izlenimi vermeye çalışmadan harmanlanan parlak renk geçişlerine yol açmıştır.

Yağlı boya ile yapılmış olmasına rağmen resimde suluboya etkisi vardır. Frankenthaler, boyasını seyreltmiş ve astarsız bir tuval kullanmış, böylece ince boyanın içine işlemesini ve kontrolsüzce yayılmasını sağlamıştır. Bu eseri yarattığında henüz 23 yaşında olmasına rağmen Morris Louis ve Kenneth Noland gibi daha deneyimli sanatçıları etkilemiş ve onlar da bu tekniği kullanmışlardır. Resim, soyut dışavurumculuğun bir kolu olan ve izleyicileri meditatif düşünmeye ve renklere yoğunlaşmaya teşvik eden düz, soyut, doygun renkli yüzeylerin olduğu Renk Alanı resminin ikinci aşamasını başlatmıştır. Frankenthaler boyayı bir aletle yaymak yerine dökerek resmin sanatçının eliyle yapıldığı izlenimini ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Çoğunlukla iç içe geçerek şekil değiştiren ve kaynaşan lekeli alanlar vardır. Çoğu Renk Alanı resimlerinin aksine, eserin başlığından da anlaşılacağı üzere bu resim Kanada manzarasına gönderme yaparak gerçek dünyadan unsurlara işaret etmektedir. Gökyüzü, su ve ağaçlar fark edilir ve renkler Kanada'daki bir yaz günü hissiyatını verir. Tepedeki seyreltilmiş mavi bir dağ zirvesini; koyu mavi renk denizi; yeşil ve pembe ise çiçekleri çağrıştırabilir. "Resimlerim ik-

limlerle, soyut iklimlerle doludur. Bunlar bizatihi doğa değil, bir duygudur."

Frankenthaler bu eseri ortaya çıkarmak için önce tuvalini yere sermiş, karakalemle birkaç leke yapmış ve ardından inceltilmiş boyayı üzerine dökmüştür. Genel bir hedefin ve elde etmeye çalıştığı bütün görünümün farkında olmasına rağmen sezgisel olarak çalışmıştı çünkü planlanmamış soyutlamaların izleyicilerin figüratif sanata göre daha şahsi ve bireysel tepki vermesine olanak tanıdığına inanıyordu. Yıllar sonra şöyle demişti: "Kübist veya empresyonist bir resmi ilk kez gördüğünüz zaman gözü veya bilinçaltını yönlendirmenin birçok yolu vardı. Renk lekeleri gerçek şeyleri temsil etmeliydi; bir gitarın ya da bir dağ yamacının soyutlamasıydılar. Şimdi ise tam tersi oluyor."



Helen Frankenthaler (1928-2011), *Dağlar ve Deniz* (*Mountains and Sea*), tuval üzerine yağlıboya ve karakalem, 1952.

78

İki Figür
İncelenen erkek bedeni

Sürrealizm, film ve fotoğrafın yanı sıra Picasso, Van Gogh, Velázquez, Michelangelo, Rembrandt ve Cimabue'den esinlenen Dublin doğumlu sanatçı Francis Bacon, genellikle şiddetli sahnelerin ve işkence görmüş figürlerin yer aldığı kendine özgü bir resim tarzı geliştirmiştir. İrlanda ile İngiltere arasında büyümüş, sonraları Paris ve Berlin'i dolaşmıştır. Resmi bir sanat eğitimi almayan, kariyerinin başlarında mobilya ve iç mekân tasarımcısı olan sanatçı daha sonraları yarı kübist, sürreal tarzda resim yapmaya başlamıştır.

Bacon, iki dünya savaşının arka planında yatan çocuk istismarından Anglo-İrlandalı nüfusa yönelik terörizme kadar düşmanca eğilimlerin etrafında büyümüştü. Yetişkin olduğundaysa erkek arkadaşı eski savaş pilotu Peter Lacy ile çalkantılı ve şiddet dolu bir ilişkisi olmuştu. Bacon bir keresinde şöyle demişti: "Ben her zaman şiddet biçimleriyle yaşadım, bunun insan üzerinde bir etkisi olabilir de olmayabilir de, ama bence muhtemelen vardır. Ama hayatımdaki şiddetin, içinde bulunduğum bu şiddetin resimlerimdeki şiddetten farklı olduğuna inanıyorum. Savaşın şiddeti ile resmin şiddeti arasında hiçbir bağlantı yok. Bu, gerçekliğin kendi şiddetini yeniden yaratma girişimiyle ilgilidir."

Bu resmi Lacy'nin kır evinde yaşadığı sırada yapan Bacon, sadomazoşist bir pozisyonda olan iki figür için ilhamını güreş dergilerinden aldığını söylemişti. Ne var ki bu tür davranışların yasalara aykırı olduğu bir dönemde eşcinselliğin yüceltilmesini örtbas etmenin bir yolu olarak da bu açıklamayı yapmış olabilir. Siyah bir kutu şeklindeki odada yatak ve çarşaflar, birbirine karışmış figürlerin bir sahnede olduğu izlenimini veriyor. Sanki yaptıkları kesintiye uğramış gibi izleyiciye gözlerini dikmişler. Bacon bu çalışmayı anatomik çizimler, Eadweard Muybridge'in hareket fotoğrafçılığı, boksörlerin dergilerde yer alan imgeleri ve kendi fotoğraflarından yola çıkarak yapmıştı. "Sadece Muybridge'in figür fotoğraflarına bakmıyorum. Dergilerde her zaman futbolcuların, boksörlerin ve bu tür şeylerin fotoğraflarına bakıyorum; özellikle de boksörlerin" demişti.

Gerçekten de insan bedeninin incelemesi olduğu kadar eşcinsel aşkın da bir temsili olan resim ilk kez sergilendiğinde, eşcinselliği ima ettiği için büyük bir sansasyon yaratmıştır. Çarpıtılmış ve şekli bozulmuş iki beden ıstıraplı, yorucu ve sürekli bir mücadele içinde iç içe geçmiş gibi görünmektedir. Net olmamakla birlikte, vücutları ve yüzlerinde herhangi bir özellik olmaması onların tek bir varlığın iki parçası oldukları izlenimini verir; vücudun bazı parçaları her ikisine de ait olabilir ve Bacon'ın birçok resminin üzerine çizdiği ince, ip gibi tehdit duygusunu artıran çizgilerle kaplıdırlar. Resim bir kavgayı, bitmeyen bir mücadeleyi ve daha az belirgin bir acı ve vahşet duygusunu aktarır. Bacon, tüm çalışmalarında izleyiciyi sarsan ve tedirginlik hissi yaratan imgeler yaratarak hayatta sıklıkla hissedilen acıyı aktarmayı amaçlamıştır.



Francis Bacon (1909-1992), *İki Figür* (*Two Figures*), tuval üzerine yalıboya, 1953.

79

Bayrak
Aşinalık nedir?

1950'lerin sonunda Amerika'da sanatçılar soyut dışavurumculuğun kibri olarak algıladıkları şeylerden uzaklaşmaya ve soyut imgeler yerine gerçek nesnelerin tasvirine yönelmeye başladılar. Jasper Johns bu alanda önemli bir rol oynamış, "ressamca aldatma" olarak adlandırdığı şeyden yola çıkarak gerçeğin kendisini temsil eden işler yaratmıştır. Eserleri genellikle yeni-Dadaist olarak adlandırılır ve pop, minimal ve kavramsal sanatın özelliklerini önceler. Sanatçı sıradan nesnelerin temsillerini üretmiştir ve bu temsillerde sanat eserleri aynı zamanda birer nesne olarak herkesin tanıyabileceği şeylerdir.

48 adet yıldız ve kırmızı-beyaz çizgiler, eserin yapıldığı yıldaki Amerikan bayrağının bir temsilidir. Johns, ABD bayrağını seçmesiyle basit iç geometrik yapısı ve karmaşık sembolik anlamıyla herkes tarafından bilinen bu iki boyutlu nesneyi inceleme imkânı bulmuştu. "Zihnin zaten bildiği" şeyleri resmetme düşüncesi onu cezbetmişti, böylece bayrak gibi halihazırda bir nesne kullanarak yeni bir şey ortaya koyma ihtiyacından kurtulacağını ve resim yapma eyleminin kendisine odaklanacağını savunmuştur. Eleştirmenler bunun boyanmış bir bayrak mı yoksa bir bayrak resmi mi olduğu konusunda emin olmamıştı, Jasper'e göre her ikisiydi. Hazır-nesneye benzeyen bu çalışmada panel, boya ve enkaustik (pigment ve eritilmiş balmumu karışımı) tekniği bir aradadır. Yıldız ve çizgilerin altında resmin yapılış yılını gösteren gazete parçalarından oluşan bir kolaj yer alır.

Johns'un bu eserle amaçladığı şey resim yapma sanatı ve konunun uygunluğuna ilişkin endişelerini bir araya getirmektir. Aynı anda hem gerçek hem yaratılmış, hem basit hem karmaşık olan resim bir paradoks ortaya koyar: İki boyutlu gibi gözükür fakat fırça izleri ve enkaustikteki titreşimler Paul Cézanne'ın yaklaşımını andırır. Johns aynı zamanda kendisini de sembolik çağrışımlardan arındırır; bu, imgenin kendisine olan aşinalığımızı sorgulayan bir bayrağın ressamca temsilidir.

Johns bu eseri yaratmak için ona ilham veren bir rüya gördüğünü söylemişti. Yağ yerine balmumunun pigmenti bağladığı antik enkaustik tekniğini kullanarak fırça darbelerini görünür kılmıştır. Böylece renkleri büyük bir dokusal çeşitlilikle kullanmış, kolajın altında yatan bazı bölümlerin ortaya çıkmasına izin vermiş ve izleyiciyi daha yakından incelemeye ve gördüklerini düşünmeye teşvik etmiştir. Bu bir bayrak mıdır yoksa bayrağın bir kopyası mıdır? Bu bir sanat eseri midir? Bu önemli midir? Çoğu insan muhtemelen düzgün görünümlü, doğru bir şekilde kopyalanmış bir bayrağı incelemezdi çünkü buna alışkın olacaklardı; onu tanıdıklarından ötürü bakmak için harcayacak zamanları yoktu. Enkaustikle boyanmış, yoğun bir şekilde işlenmiş, kabuk bağlamış yüzeyiyle bu imge hem tanıdık hem de yabancıdır. Bu nedenle dikkat çekicidir.



Jasper Johns (d. 1930), *Bayrak* (*Flag*), kontrplak üzerine monte edilmiş kumaş üzerine enkaustik, yağ ve kolaj, 1954-55.

80

Soğuk Beyaz Kalpkırıklığı

Büyük bir coşku ve enerjinin taştığı *Soğuk Beyaz* (*Cool White*), sanatçının. imsomniadan mustarip olduğu ve sadece geceleri resim yapabildiği 1959 ve 1963 yılları arasında üretilmiştir. Amerikalı soyut dışavurumcu sanatçı Lee Krasner kariyerinin büyük bir kısmında kocası Jackson Pollock'un gölgesinde kalmıştı. Şimdiyse fikirler, yaratıcılığı ve özellikle de renk anlayışıyla tanınıyor, işte bu yüzden sadece koyu kahverengi ve beyazdan oluşan bu melankolik resmi oldukça ilginçtir.

1956 yılında Pollock ölmüştü. 44 yaşındaydı, sarhoştu ve metresiyle bir arkadaşının bulunduğu arabayı kullanırken kaza yapmıştı. O ve arkadaşı öldü. Krasner bu resmi yaptığında Pollock'un ölümü ve onu aldatması yüzünden büyük bir keder ve ıstırap yaşıyor, aynı zamanda annesinin ölümü, Pollock Vakfı'yla olan problemler ve aylarca üzerinde çalıştığı serginin birdenbire iptal olmasıyla baş etmeye çalışıyordu. Bu eser o dönemde geceleyin yaptığı monokrom renkli resimlerden biridir. Şöyle anımsıyordu: "Bunlardan o kadar fazla yaptım ki çünkü geceleri uyuyamıyordum. Uykusuzlukla mücadele etmekten yorulmuştum ve bunun yerine resim yapmayı denedim. Ve fark ettim ki eğer geceleri çalışacaksam rengi tamamen devre dışı bırakmam gerekecekti çünkü onlarla gün ışığı olmadan uğraşamıyordum."

Bu serideki resimler, Krasner'in Pollock'la olan çalkantılı ilişkisini, Pollock'un ölümünün ardından yaşadığı keder ve ıstırabı ve annesini kaybetmenin verdiği acıyı kabullenmeye çalıştığında duygularıyla baş etmesinin bir yoluydu. Öfke, üzüntü, hayal kırıklığı ve yoğun bir mutsuzluk içindeydi. Resim yaptığı çoğu zamanda gözyaşları görmesine müsaade etmiyordu ve bu eser de derin mutsuzluktan yoğun bir öfkeye uzanan bu çelişkili duyguları güçlü bir şekilde yansıtmaktadır.

Geniş bir tuval üzerinde çalışan Krasner güçlü ve dramatik çizgiler ile jestler kullanarak boyayı bazı yerlerde sezgisel ve spontane bir şekilde dökmüştür. Bu da tuvalin bazı yerlerinde boyanın sürümesini ve sıçramasını

sağlamıştır. Bazı yerlerde boya kalın dokulu, bazı yerlerde oldukça incedir. Bu dinamizm dolu fırça işi bilinçli bir düşünce veya planlama olmaksızın gelişir ve değişir. Agresif ve iddialı hareketlerle, boyayı kalın bir fırçayla uygulamış, pigmenti büyük tuval üzerinde sürüyüp iterek canlı ve hareketli bir görüntü yaratmıştır. Pollock'un ölümünden sonra stüdyosunu arazilerinde bulunan geniş bir ahıra taşımış, ve böylece kendi evindeki stüdyosunda yapabileceğinden daha büyük ölçekte ve daha kapsamlı hareketlerle çalışabilmiştir.



Lee Krasner (1908-1984), *Soğuk Beyaz* (*Cool White*), tuval üzerine yağlıboya, 1959.

81

Uzamsal Kavram "Bekleyiş"
Sonsuzluk telkini

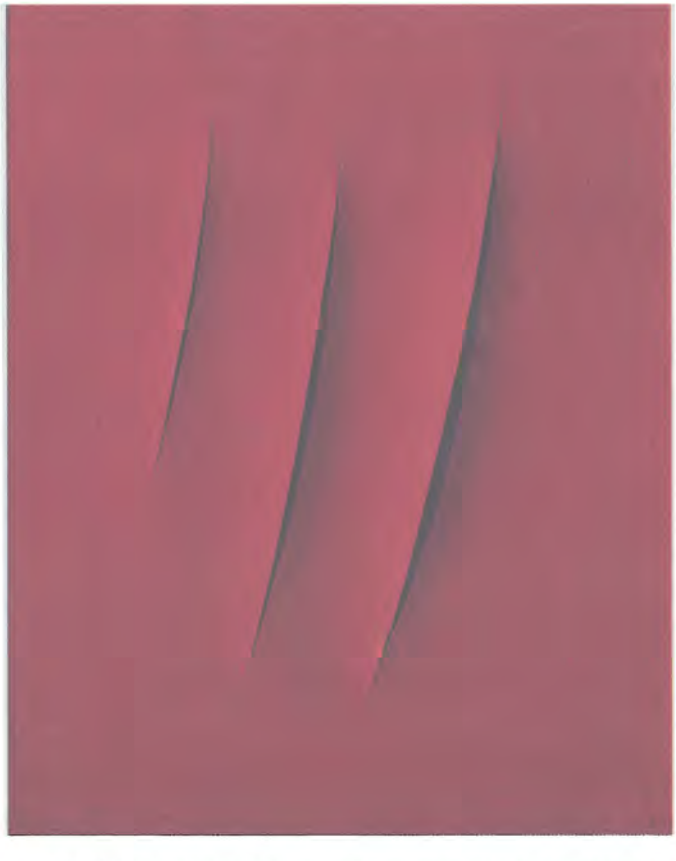
İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Lucio Fontana, Spatializm (İtalyancada *Spazialismo*) adını verdiği kavramı geliştirmiştir. Hayatın pek çok alanında makinelerin ve diğer teknolojilerin sayesinde işlerin değişip hızlandığını gözlemlemişti, fakat sanat yüzyıllar boyunca aynı kalmıştı; mesela ressamlar hâlâ düz tuvaller üzerine resim yapmaya devam ediyordu. Ona göre sanatçılar çağa ayak uyduran enerjik, dinamik sanat eserleri üretmelilerdi. Başka bir boyut katmak amacıyla tuvallere kesik atma fikrini ortaya koymuş ve bu kesiklere *Tagli* adını vermiştir. Eserlerini tanımlamak için 1949 yılından itibaren "mekânsal kavram" (İtalyanca *concetto spaziale)* terimini kullanmıştır. Tuvallerin düz yüzeylerine kesikler açarak hayali mekân ve derinlikten ziyade gerçek mekânı bütünleştiriyor ve boyayla yanılsamalar yaratmak yerine, ölçülemezliği ya da sonsuzluğu öneriyordu. Sanatının şiddet içerdiğini düşünen bir eleştirmene cevabı "Ben inşa ettim, yok etmedim" şeklinde olmuştu.

Bu eser kimi yönleriyle 1940'lar ve 1950'lerin bazı soyut ekspresyonist eserlerinin kesik boya izlerini andırır fakat soyut ekspresyonistlerin resim yapma eyleminin kendisine ve yüzey izlerine odaklanan "eylem/aksiyon resmi" yönteminden farklı olarak Fontana bu çizgiyi "sonsuz bir boyut" olarak tanımlamıştır. Eserini "uzay çağı sanatı" olarak adlandıran sanatçı Rönesanstan beri sanata hâkim olan geleneklerden uzaklaşmaya çalışmıştır. Kesikleri gerçek dünyadan hiçbir şeyin temsilcisi değildir fakat mekânı aşmak ve sonsuzluk hissi yaratmak için vardır.

Arjantin'de İtalyan bir ailede doğan Fontana 1909 yılında İtalya'da başlayan fütürist harekete karşı derin bir yabancılık hissi taşıyordu ve sanatta modern dünyanın dinamizm ve enerjisini yakalamayı amaçladı. 1940'ların sonunda iki ve üç boyut arasındaki farkı bulanıklaştırmak için ilk önce kâğıtların ve tuvallerin yüzeyinde delikler açmaya başladı. İlk *tagli*'sini 1958 yazının sonlarında, tek bir hareket ve keskin bir bıçak darbesiyle, bazen gruplar halinde küçük veya büyük, genellikle diyagonal kesikler oluşturarak yapmış

ve bu kavramı resmin ötesine geçen bir fırça hareketi olarak denemeye devam etmiştir. Başlangıçta bazı tuvalleri tek ve parlak renklerle boyamış, daha sonra düz, astarsız tuvallerle çalışmıştır.

Fontana'nın ihtiyatlı şekilde yapılmış delik ve kesikleri 1959'da tek ve daha kararlı kesiklere dönüştü. Daha sonra kesiklerin arkasında bir boşluk yanılsaması yaratmak için her tuvali kalın, siyah bir tülbentle desteklemiştir. İlk çalışmalarında birkaç kesik olan tuvallerinin arkasına "beklenti" ya da "umut" anlamına gelen *Attesa* kelimesini, birkaç kesik olanların arkasına ise aynı kelimenin çoğul versiyonu olan *Attese* kelimesini yazmıştır. 1966 yılında Fontana Venedik Bienali'nde beyaz *tagli*'lerden oluşan bir oda sergilemiş ve "izleyiciye uzamsal bir sükûnet, kozmik bir kesinlik, sonsuzluk içinde bir dinginlik izlenimi vermenin" bir yolunu bulduğunu belirtmiştir.



Lucio Fontana (1899-1968), *Uzamsal Kavram "Bekleyiş"* (*Spatial Concept "Waiting"*), tuval, 1960.

82

Campbell'in Çorba Konserveleri
Tüketim toplumu

Sanat tarihi, bu basit dört çorba konservesinin resmiyle birlikte büyük bir değişim yaşamıştır. Andy Warhol'un favori çorba konservelerinden yaptığı ilk resimlerden biridir. Aynı yıl serigrafi tekniğini kullanarak Campbell'in çorba konserveleri ve başka yaygın tüketim ürünlerinin görsellerini yaratmaya başlamıştır.

Pittsburgh'da doğup büyüyen Warhol, ilk önce New York'ta çalışmış ve burada çok başarılı bir reklam illüstratörü olmuştur. 1950'lerin sonlarında tartışmalı sanat eserleriyle tanınır olmaya başlamıştır. Kullandığı pazarlama, promosyon ve tüketim toplumunu temel alan seri üretim nesneleri imgeleriyle sanat dünyasına karşı koyan sanatçı, yirminci yüzyılın en tanınmış ve en etkili figürlerinden biridir. New York'taki Fabrika (The Factory) adlı stüdyosu ünlülerin, aristokratların ve bohemlerin buluşma yeri olarak popüler bir mekandı; kitaplar yazmış, bir rock grubu yönetmiş, bir dergi kurmuş ve İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden sonra önemli ölçüde artan ticarileşme ve tüketicilik fikirlerini keşfetmek adına sanatsal geleneği reddeden eserler üretmiştir.

Bu eser sanatın ve sanatçıların toplumdaki rolü ve algılanışına ilişkin temel inançlara ve sanat, tüketim toplumu, stereotipler, toplumdaki bireysellik ve tanınırlık ile sanatçılarda özgünlüğün önemi –ya da önemsizliği– hakkındaki yerleşik inançlara karşı kasıtlı bir meydan okumadır. Warhol izleyicilere bir şeyi "sanat" yapanın ne olduğunu sorgulatmak istemişti. O ana kadar sanatçılar kısmen gizemli yaratıcılar olarak görülüyordu ve eserleri neredeyse kutsal ve kesinlikle ulaşılmazdı; ama bu eserdeki nesne sıradan, alelade bir şeydi. Warhol'a göre tüketim toplumunun bir faydası fakirlerin de zenginlerle aynı şeyleri satın alabilmesi ya da deneyimleyebilmesidir. Bir Campbell çorba konservesi, ister malikanede ister çadırda yaşasın, onu satın alan herkes için aynı şeydir.

Resim, Warhol'un Campbell çorba konservelerini resmettiği 17 grup resminden biridir. Herkesin ulaşabileceği tüketim ürünleri imajı, sanatçıların

cazip konular seçtiği ve bunları aktarmak için kendi beceri ve yorumlarını kullandığı geleneksel sanat eserleriyle tam bir tezat oluşturuyordu. Warhol, eseri yaratmak için çorba konservelerinin fotoğraflarını tuvale yansıtmış ve görüntülerin etrafını kalem ve boyayla dikkatlice çizmiştir. Yırtık etiketler, ezilmiş veya çökmüş yerler veya bu resimde görüldüğü üzere üstteki açık konserve gibi 17 resmin her birinde küçük farklılıklar görülebilir. Etiketler keskin detaylara sahiptir ve orijinal etiketlerin neredeyse birebir aynısıdır; bir resim içinde yer alan üç boyutlu kutular üzerindeki kıvrılan etiketleri temsil etme çabası değildir. Keskin beyaz arka plana karşı parlak kırmızı ve siyah renk kullanımı, bir sanatçı tarafından üretilen bir resimden ziyade ticari ambalaj izlenimi verir.



Andy Warhol (1928-1987), *Dört Campbell Çorba Konservesi* (*Four Campbell's Soup Cans*), tuval üzerine kazein ve grafit, 1962.

83

Ritim 0
Sınırları zorlamak

Bir galeride yer alan beyaz bir masa örtüsüyle kaplı uzun bir masanın üzerine 72 nesne yerleştirildi. Bunlar arasında gül, tüy, parfüm, bal, ekmek, üzüm, şarap, makas, neşter, metal çubuk, boya, tarak, çan, kırbaç, ruj, çakı, çatal, zeytinyağı, sabun, kibrit, mum, çekiç, çengelli iğne ve tek kurşunla dolu bir silah vardı. Masanın yanında altı saat boyunca hareketsiz bir şekilde duran kişi Sırp asıllı kavramsal ve performans sanatçısı Marina Abramović'ti. Ziyaretçiler galeriye girdiklerinde şu talimatlarla karşılaşmışlardı:

Masanın üzerinde üzerimde istediğiniz gibi kullanabileceğiniz 72 nesne var.
Performans.
Nesne benim.
Bu süre zarfında olacakların hepsinden ben sorumluyum.
Süre: 6 saat (akşam 8 - sabah 2)

Altı saat boyunca galeri ziyaretçileri, masanın üzerindeki nesnelerden herhangi birini Abramović'in üzerinde kullanmaya davet edildi. Abramović hareket etmedi ya da konuşmadı. Daha sonra şunları yazdı: "Bu çalışma bana şunu öğretti: Kendi performanslarınızda çok ileri gidebilirsiniz, ancak karar verme işini halka bırakırsanız öldürülebilirsiniz." Abramović sanatında özellikle performansı gerçekleştiren sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkiye, bedenin sınırlarına ve zihnin çalışma biçimlerine odaklanır. "Acı, kan ve bedenin fiziksel sınırlamalarıyla yüzleşmeyi" merkeze aldığını söylediği performans sanatının unsurlarına öncülük etmiştir. Bu onun en zorlu işlerinden biridir. Sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkinin sınırlarını test etmek için kendisine pasif bir işlev, izleyicilere ise aktif bir rol vermiştir. Bazı nesnelerden zevk alabilirdi fakat diğerleri ona acı veya zarar verme potansiyeline sahipti.

Başlangıçta izleyiciler ona karşı nazik davranmış, örneğin gül vermiş veya öpmüş, fakat zaman geçtikçe ve Abramović pasif kalmaya devam ettikçe

bazıları gittikçe saldırganlaşmaya başlamıştır. Jiletlerle elbisesini kesmişler; boğazına kesik atmışlar ve bir kişi kanını dahi emmiştir. Çeşitli hafif cinsel saldırılarda bulunanlar da olmuştu. İzleyicilerin bu kısmı ne kadar acımasız ve düşmanca davrandıysa da onu koruyan bir grup da ortaya çıkmıştı. Dolu silahı kafasına dayadıklarında ve eline silahı verip parmağını tetiğe koyduklarında biri onu korumaya çalışmış ve kavga çıkmıştı. Abramović daha sonra şunları ifade etmiştir: "Bu benim bedenimin sınırlarını zorladı Kendimi gerçekten saldırıya uğramış gibi hissettim: Kıyafetlerimi kestiler, karnıma gül dikenleri sapladılar, bir kişi kafama silah doğrulttu ve bir diğeri silahı aldı. Agresif bir atmosfer vardı. Planladığım gibi tam altı saat sonra ayağa kalktım ve izleyicilere doğru yürümeye başladım. Herkes gerçek bir yüzleşmeden kurtulmak için kaçmaya başladı."



Marina Abramović (d. 1946,) *Ritim 0* (*Rhytm 0*), 72 nesneden oluşan masa; performans ve metin slaytları içeren slayt projektörü, 1974.

Ailem
Bir oğulun sevgisi

Kendine özgü vizyonu, renk anlayışı ve deneyselliği ile tanınan David Hockney yirmili yaşlarının ortalarında uluslararası başarıya imza atmış bir sanatçıdır. Pablo Picasso, Jean-Baptiste-Siméon Chardin ve Piero della Francesca da dahil olmak üzere her zaman çeşitli sanat ve sanatçılardan etkilenen sanatçı çalışmalarında birçok fikri uyarlayıp birleştirmiştir. 1964'te İngiltere'den Los Angeles'a taşındıktan sonra, nispeten yeni bir malzeme olan akrilik boyanın canlı renklerini ve ışığını deneyerek bir dizi yüzme havuzu sahnesi resmetmiştir. O zamandan beri Los Angeles, Londra ve Paris arasında gidip geliyor.

Sade döşenmiş bir odanın düzgünce boyanmış bu görüntüsü ilk bakışta mesafeli görünse de aslında bir çocuğun anne ve babasına karşı duyduğu sevginin bir portresidir. Dindar bir Hristiyan olan Laura Hockney o zamanlar vejetaryendi (ki bu o dönemde pek alışıldık bir durum değildi). Portre yapıldıktan bir yıl sonra ölen Kenneth Hockney ise savaş ve sigara karşıtı bir aktivistti. Sembolizm açısından zengin olan resim Hockney'nin yaşamının ve ailesinin eğilimlerinin bazı yönlerine işaret ediyor. Büfenin üstündeki aynaya, kendi yansıması yerine, hayranı olduğu Piero'nun *İsa'nın Vaftizi* adlı resminin bir yansımasını muhtemelen ailesinin Hıristiyan inançlarını ifade etmek için resmetmiştir. Aynanın yanında gösterişli sarı ve pembe lalelerden oluşan bir vazo vardır. Sade ve sert ahşap sandalyelerde birbirinden ayrı bir şekilde oturan Laura ve Kenneth, bireysel özelliklerinin yanı sıra çocuklarıyla olan etkileşimlerini de yansıtırlar. Arkasına dönmüş olan ve tüm dikkatini Aaron Scharf'ın *Art and Photography* (Sanat ve Fotoğrafçılık) kitabına veren Kenneth görünüşe göre oğlundan bihaber. Yanındaki büfede Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eserinin bir koleksiyonu ve Chardin hakkında bir kitap da dahil olmak üzere başka kitaplar da var. Hockey, anne ve babasını kendi sanatı için ilham aldığı şeylerin yanına yerleştirerek onların kariyeri ve sanat aşkı üzerindeki etkisinin farkında olduğunu gösterir. Poz verirken gururlu bir ifade takınmış olan Laura, Kenneth'in aksine Hockney'e bakar ve tüm

dikkatini ona verir. Üzerinde parlak mavi bir elbise vardır, dik oturmuş, ellerini kucağında kavuşturmuş ve ayaklarını birleştirmiştir. Hiç mücevher takmamıştır fakat sol taraftan gelen ışık, şekil verilmiş beyaz saçlarını vurgular. Işık aynı zamanda vazoya, Kenneth'in saçlarına, yüzüne, kahverengi takım elbisesine ve parlak ve siyah ayakkabılarına da vurur.

Bu resim özellikle Hockney'nin çocukluğuna duyduğu nostaljiyi çağrıştırır. Adeta kendi geçmişinin ve ailesine duyduğu sevginin bir analizidir. Sanatçının kız kardeşi Margaret Hockney, daha sonra Laura ve Kenneth'in resme verdiği tepkiden şöyle bahsetmişti: "Annem ve babam resimle çok gurur duyuyorlar ve tüm poz verme çalışmalarının buna değdiğini düşünüyorlardı."



David Hockney (d. 1937) *Ailem* (*My Parents*), tuval üzerine yağlıboya, 1977.

İsimsiz Film Karesi #13
Kadın stereotipleri ifşa ediliyor

Bu eser, Cindy Sherman'ın 50'li ve 60'lı yılların filmlerinden sahneleri andıracak şekilde sahnelediği ve aralarında yıldız olmayı uman genç kadın, işçi kız ve yalnız ev kadını gibi çeşitli jenerik kadın film karakterlerinin yer aldığı 69 adet siyah-beyaz fotoğraftan oluşan seriden bir parçadır. Bu fotoğraflar Sherman'ın otoportrelerinden çok kadınların erkekler tarafından stereotipleştirilmesinin bir araştırmasıdır.

Sherman, *İsimsiz Film Kareleri* için 1950'lerden 1970'lere kadar birçok filmden ve tanınmış yönetmen ve aktrislerden ilham almış ve o karakterler gibi giyinip poz vermiştir. Çocukluğunda ve 1977'de New York'a taşındığında izlediği sayısız filmden ilham alan sanatçı kadın karakterlerin pozlarını, ifadelerini, kostümlerini, sahnelenmesini ve kamera açılarını titizlikle planlayıp düzenleyerek onları yeniden yaratmıştır. İlk başta bu fotoğraflardan 6 tanesini deneysel bir amaç için üretmiş ve o dönemin aktrislerinin hayali yaşamlarını ve rollerini araştırmıştır. Sonraları buradaki kütüphaneci rolü gibi başka rollerde daha fazla karakter geliştirmiştir. Fotoğrafları film ya da tanıtım karelerine benzetecek şekilde çeken sanatçı üç yıl sonra anlatacak bir klişesi kalmayınca seriyi sonlandırmıştır.

Serideki her bir kadın kurgu olmasına rağmen hepsi de savaş sonrası Amerika'sında, çoğunlukla erkekler tarafından yaratılmış belirli kadın tiplerine dayanır. Tamamen erkeklerin fantezilerini süslemek için tasarlanan bu kadınlar filmlerde ve televizyonda görünmüşlerdir. Bu fotoğrafta Sherman sarışın bir aktrisi sanki bir film setinde ya da evde, korunmasız bir anda yakalanmış gibi göstermek istemiştir. Sherman'ın stereotipleri hemen fark edilir ve hem bu tür rollerdeki kadınların hem de onları yöneten erkeklerin görüntüleri ve ruh halleri hakkında derin bir farkındalık sergiler. Andy Warhol, Sherman'ın kadınları tasvir etmedeki içgörü ve yetenekleri için "Gerçek bir aktris olabilecek kadar iyi" yorumunu yapmıştır.

Sherman'ın kadın karakterlerinin birçoğu neredeyse tamamen kurgu olmasına rağmen bu özel fotoğraf 50'li ve 60'lı yılların en ünlü seks sembol-

lerinden biri olan Brigitte Bardot'ı esas alır. Karakterin stili, Bardot'nun rol aldığı ve Jean-Luc Godard tarafından yönetilen 1963 yapımı *Le Mepris* (*Nefret*) filminden esinlenilmiştir. Aşağıdan çekilen bu sahnede genç bir kadın raftaki bir kitaba uzanıyor. Dönemin erkek egemen kamera açılarının tipik bir örneği olarak, yukarıya doğru uzanmış kadının ince gömleğinin göğsünü sıkıca sardığı anı yakalar. Kadın orada olmaması gereken birinin geldiğini duymuşçasına bir yöne doğru bakmaktadır. Aktris, kütüphaneci veya sadece kütüphanedeki bir kadın olup olmaması önemli değildir. Sherman'ın eleştirisi sadece kadının klişeleşmiş görsel stilini değil, aynı zamanda yine erkekler tarafından dayatılan, bu tür kadınların akıllarını kullanmadıklarına dair görüşünü de aktarır. Fotoğraftaki kadın erkek arzusunun vücut bulmuş hali olarak karşımıza çıkmış olmasına karşın zekasını ve sorgulayan zihnini gizliden gizliye göstermektedir.



Cindy Sherman (d. 1954), *İsimsiz Film Karesi #13* (*Untitled Film Still #13*), jelatin gümüş baskı, 1978.

86

Otoportre
Kişisel alanın keşfi

Geleneklere tamamen meydan okuyan Amerikalı sanatçı Chuck Close fotografik imgelere dayanan ve yöntemsel süreçlerin kullanıldığı portreler aracılığıyla kişisel alanı araştırır. Close'un çocukluğunda ayaklarını kaldırmakta zorlandığı nöromüsküler bir rahatsızlığı vardı. Ayrıca okuldayken teşhis edilmemiş disleksisi vardı ve yüzleri tanımasını engelleyen prosopagnozi, yani yüz körlüğü hastalığından mustaripti. Prosopagnozisi ve sınıf arkadaşlarına duyduğu yabancılaşma hissi, portre yapmaya başlamasında etkili olmuştur. Seattle'da, Yale Üniversitesi'nde ve Viyana'da sanat eğitimi alan Close, Massachusetts Üniversitesi'nde sanat dersleri verdikten sonra 1967'de New York'a taşındı ve. Orada her bir yüzün tuvalde neredeyse tüm alanı kapladığı devasa portre ve otoportreler yapmaya başladı. Bu olağanüstü eserlerin çoğu detaylı ve son derece gerçekçidir.

Close, 1988 yılının sonunda bir nöbet geçirdi ve boynundan aşağısı felçli kaldı. Omurilik arterindeki çökmenin ardından hareket edebilmek için tekerlekli sandalyeye bağlı kalmıştı. Ancak bileğine bağladığı bir fırçayla resim yapabileceğini keşfetti ve fotografik imgeler ve bir asistanın yardımıyla oluşturulan ızgaraları kullanarak büyük portreler yapmaya devam etti. Ayrıca daha küçük ölçekte çalışmaya başlayarak portre baskıları üretti. Her iki formda da, konularını fotoğraftan tuvale veya kağıda kare kare aktarmak için ızgaralar kullanır. Başlangıçta gerçekçi, kesintisiz görseller üretmek için ızgaralarını gizlemeye çalışmıştır ancak daha sonraki çalışmalarında ızgaralardaki farklılık eserin önemli bir bileşeni haline gelmiştir.

Bu çalışma onun *spit-bite** tekniği ile portre yaratma konusundaki ilk denemesiydi. Genellikle akuatint baskılarda levhanın tamamı bir asit banyosuna daldırılır, ancak bu teknikte sanatçı asidi arap zamkı veya kendi tükürüğüyle

* Spit-bite gravür sanatında kullanılan bir tekniktir ve genellikle bir tür asit yerine tükürük veya başka bir çözelti kullanılarak gerçekleştirilir. (Çev.)

karıştırılmış suyla seyreltir ve levhanın belirli bölgelerine fırçayla sürer. Asit, levhaya değdiği her yere yapışıp kalır ve yumuşak, suluboya benzeri bir görünüm ortaya çıkar. Close burada fotoğrafın üzerine bir ızgara yerleştirmiş ve görüntüyü hücre hücre kopyalayarak levhaya yansıtmıştır. Asidi fırçayla uyguladığı ve asidin levhayı ısırmasına izin verilen süreyi dikkatle kontrol ettiği için her hücre bir boya damlasını andırır ve bu da belirli tonlamaların ortaya çıkmasını sağlar. Baskının kendisi, boyayla yaptığı portrelerin çoğundan çok daha küçüktür fakat Close yüzünün o alana hakimiyetinin izleyiciye nasıl geçtiğini araştırırken, görüntü kâğıdın tamamını doldurmuştur.



Chuck Close (d. 1940), *Otoportre (Self-portrait)*, spit-bite gravür, 1988.

87

Anarşi İçin Konser
Artan gerilim

Kuyruklu bir piyano, ayaklarına bağlanmış ağır tellerle geniş bir galerinin tavanından baş aşağı sarkıtılmış. Zeminden yüksekte, sanki ziyaretçilerin başlarının üzerinde tehlikeli bir şekilde asılı duruyormuş gibi görünüyor. Her iki ya da üç dakikada bir içindeki bir mekanizma çalışmaya başlıyor ve klavyedeki tuşlar yüksek sesli, kulak tırmalayan bir sarsıntıyla aniden düşüyor. Tuşlar yere düşecek ve ziyaretçilere çarpacak veya en azından yerde tehlikeli bir biçimde parçalanacakmış gibi gözükür. Aynı esnada piyanonun kapağı açılarak içindekiler ortaya çıkar ve teller rastgele ses çıkarır. Sonra her şey bir anlığına durur ve hepsi havada ve sessizlikte asılı kalır. Bu ani ve biraz da şiddetli olan hareketten bir ya da iki dakika sonra tuşlar yerlerine geri çekilir, kapak kapanır ve her şey yüksek sesli bir şekilde gıcırdar. Bu döngü kısa aralıklarla tekrarlanır ve piyanonun kapağı ve tuşları devasa bir guguklu saati andırır şekilde düşmeden hemen önce alttakiler için gerilim artar. Bunu, piyano kapanırken hareketsizliğe ve sessizliğe yavaş ve gürültülü bir geri çekilme izler.

Daha çok enstalasyon sanatı, film yönetmenliği ve "vücut modifikasyonları" ile tanınan Alman görsel sanatçı Rebecca Horn, çizim yapmayı Romanyalı dadısından öğrenmişti. Okul yıllarının çoğunu yatılı okullarda geçiren sanatçı 1964'e kadar eğitimine çeşitli sanat okullarında devam etmiş ve geçirdiği akciğer zehirlenmesinden dolayı okuldan ayrılmak zorunda kalmıştır. O günleri şöyle anlatır: "20 yaşındaydım ve Barselona'da, odaları saatlik kiralanan otellerden birinde yaşıyordum. Cam elyafıyla maskesiz bir şekilde çalışıyordum çünkü kimse bana bunun tehlikeli olduğunu söylememişti; ve çok hastalandım. Bir yıl boyunca sanatoryumda yattım. Ailem ölmüştü. Tamamen yalnız kalmıştım." Sanatoryumdan taburcu olduktan sonra yumuşak malzemeler kullanmaya başladı ve hastalığını, uzun süren iyileşme sürecini ve yalnızlığını irdeleyen heykeller üretti.

Anarşi İçin Konser, Horn'un mekanizasyonu dahil ettiği çeşitli heykellerden biridir. Bu türde eserler üretmeye 1970'lerin sonunda başlamış, on yıldan

uzun bir süre sonra gerilim ve endişe hissi yaratan bu eseri ortaya koymuştur. Normal ayarından çıkartılan piyano aşağıda olan ziyaretçiler arasında belirli bir endişe yaratır. Ardından gelen enstrümanın sarsıcı performansı stresi daha da artırır. Görsel ve işitsel olduğu kadar aynı zamanda kinetik bir sanat eseridir. Horn, tedirginlik hissi uyandırmanın yanı sıra amacının "bir serginin ziyaretçileriyle yeni bir etkileşim biçimini tetiklemek" olduğunu belirtmiştir.



Rebecca Horn (d.1944), *Anarşi için Konser (Concert for Anarchy)*, piyano, hidrolik mahmuz ve kompresör, 1990.

88

Işık Hapsi
Sınırlandırılma

Mona Hatoum (d.1952), izleyicileri kapana kısılmanın ne anlama geldiğini düşündürmek amacıyla, bu yerleştirme için tel örgü dolaplar ve bir lamba kullanmıştır. Sanatçı sıklıkla çatışma, hapsedilme ve hareket kısıtlamalarının rahatsız edici yönlerini ele alan enstalasyonlarıyla tanınır; hem bireysel hem de daha geniş çaplı olay ve olguları inceler ve onlara göndermelerde bulunur. Beyrut'ta Filistinli bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Hatoum, genellikte yaşadığı deneyimleri hakkında tamamen kendi duygularını ifade eden bir sanatçı olarak nitelendirilse de, gerçekte çalışmaları herhangi bir kültürde ve yaşta herkesin başına gelebilecek evrensel olay ve olgulara odaklanır.

Kasıtlı bir muğlaklığa sahip bu çalışma, ev içi ortamı ya da hapishane veya kışla gibi devlete ait kurumsal yapıların da aralarında bulunduğu her türlü kısıtlanma deneyimine gönderme yapıyor. Hatoum, dünyamızdaki gerilimleri ve çelişkileri, insan doğasının karanlık tarafını ve bireylerin veya grupların devlet kontrolünün kurbanı haline geldiği durumları araştırır. 1980'lerin sonlarından beri enstalasyonlarını ve heykellerini yapmak için çok çeşitli malzemeler kullanan sanatçı, bariyerleri ve sınırları ifade etmekte genellikle ızgaraları veya geometrik formları kullanıyor.

Hatoum tesadüf sonucu İngiliz sürgünü olmuştur. 1970-1972 yılları arasında Beyrut Üniversitesi'nde okuduktan sonra 1975 yılında Londra'yı ziyaret etmiş, ancak bu sırada Lübnan'da patlak veren iç savaş nedeniyle ülkesine dönememiştir. Londra'da kalmış, Byam Shaw Sanat Okulu ve Slade Sanat Okulu'nda eğitim görmüş, ardından Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki çeşitli misafir sanatçı programlarına katılmıştır. Hem bireyin savunmasızlığını hem de toplumun kontrol yapılarının karanlık yüzünü ele alan çalışmaları izleyicileri farklı düzeyde etkiler çoğunlukla bir dizi duyguya ilham verir.

Örneğin bu çalışma, tel örgü kafeslerden ve enstalasyonun ortasında sallanan ve yavaşça aşağı yukarı hareket eden tek bir çıplak ampulden oluşmak-

tadır. Ampulün hareketiyle birlikte kafeslerin içinden geçen ışık dramatik ve dinamik gölgeler yaratır. Gölgeler odanın duvarlarında yükselip alçalır ve izleyicilerin, çevrelerindeki kafesleri oluşturan ızgaralarla iç içe geçmiş büyük siluetlerini yaratıp onlarda çeşitli hapsolma ve yönünü kaybetme duyguları uyandırır. Girişi veya çıkışı olmayan kafesler endüstriyel malzemeleri minimalist sanat akımının indirgenmiş formlarıyla birleştirir.

Kişisel özgürlük ve insanlık deneyimi gibi geniş kavramları araştıran Hatoum'un bu eseri aynı zamanda yönünü kaybetme, hapsedilme, izlenme, sorgulanma, özgürlük kaybı, kişisel mahremiyet, fiziksel ve duygusal rahatsızlık ve gerilim duygularına da ilham veriyor. İzleyiciyi aynı anda birkaç kavramı araştırmaya teşvik eden sanatçı, bir sanatçı olarak rolünün cevap vermekten ziyade soru sormak olduğuna inandığını söylemiştir.



Mona Hatoum (d.1952), *Işık Hapsi* (*Light Sentence*), 36 tel örgü dolap, elektrik motoru, ampul, 1992.

89

Prop
Toplumun beklentilerine meydan okumak

Tarih boyunca Rubens, Titian, de Kooning, Ingres, Matisse ve Picasso gibi ressamlar kadın bedenini nesneleştirerek kendilerine ve ağırlıklı olarak erkek izleyiciye hitap eden imgeler yaratmışlardır. Bir kadın olarak Jenny Saville bu konuya farklı bir pencereden bakar. 1991 yılında Cincinnati Üniversitesi'nde kısa bir süreliğine öğrenciyken Amerikan alışveriş merkezilerindeki obez kadınları gördükten sonra kadın nü'leri yapmak için ilham alan sanatçı, tombul kadınların her zaman ilgisini çektiğini söylemişti. Piyano öğretmeninin vücudunu anımsar ve ekler: "İki göğsünün tek bir göğüs haline gelmesi, yağlarının hareket edip kollarının arkasında asılı kalmasından büyülenmiştim."

Saville et, ten ve boyanın manüpülatif şekilde kullanımına duyduğu bu ilk merakla, kariyerinin başlangıcından beri kadın nü'leri yapmıştır. Örneğin Gustave Courbet ya da Édouard Manet'nin realizminin ötesine geçen Saville'in eserlerindeki kadın bedenleri her zaman tahrip edilmiş, selülitli ya da bir şekilde başkalaşmıştır ve çağdaş toplumun beklentilerine ters düşecek şekilde tombuldur. Göğüslerini kapatan yuvarlak karınlı ve kalça hatları kısaltılmış bu anıtsal çıplak izleyiciye doğru yükselir. Alçak bir noktadan tasvir edilen kadın mekâna hükmederek kadınların temsiline ilişkin önyargıları yıkar. Ancak Saville, geleneklere meydan okurken bile Rubens'in renk paleti ve de Kooning'in dışavurumcu fırça darbeleri gibi önceki popüler sanatçılara ait unsurları yeniden yorumlamıştır. Genel olarak kadın güzelliğine ilişkin alışılagelmiş tasvirlere meydan okur; figürleri ideal olan kalıplardan uzaktır ve çoğunlukla savunmasız ve açıktalardır.

Saville, 1997 yılında oldukça tartışmalı bir sergiye katılan Young British Artists (Genç İngiliz Sanatçılar) ya da kısaca YBA'lar olarak sınıflandırılan sanatçılardan biridir ve toplumun sanata dair beklentisinin sınırlarını aşmıştır.

Pigmentleri tuval üzerine sürüyerek boyayı kalın katmanlar halinde uygulayan sanatçı toplumun beden algısına dair soru işaretleri uyandırmak istemiştir: "Güzellik hakkında bir mesele var. Güzellik her zaman kadın bedeninin ne olduğuna dair erkek fantezisiyle ilişkilendirilmiştir. Bence güzellikle ilgili bir sorun yok. Basitçe söylemek gerekirse, kadınların güzellik algıları farklılık gösterebilir. Dahası, bireysel bir şeyde de güzellik bulunabilir. Eğer bir siğil ya da yara iziniz varsa, onu resmettiğinizde bu bir bakıma güzel olabilir."

Kadınlığın tasvir edilme biçimi ve kadınların toplumun güzellik standartlarına uymaları için karşılaştıkları baskı, Saville'in ele aldığı konulardır: "Devasa kadın bedenlerinin sahip olduğu güçle ilgileniyorum; bu beden çok fazla yer kaplayan bir beden, fakat aynı zamanda çağdaş kültürümüzün onu cüssesini gizlemeye ve mümkün olduğunca küçük görünmeye ittiğinin de farkında olan biri." Sanatçı bu devasa resimde güzellik kavramını sorgulamasının yanı sıra aynı zamanda bir savunmasızlık ve incinebilirlik duygusu da aktarmıştır.



Jenny Saville (d.1970), *Prop*, tuval üzerine yağlıboya, 1993.

Ev
Pekişen anılar

Rachel Whiteread, yaklaşık bir asırdır ayakta kalan bir evin anılarını koruma ve onurlandırma çabaları nedeniyle Britanya'nın en iyi ve en kötü sanatçısı olarak aday gösterildi.

Londra'nın Doğu Yakası'nda Viktorya dönemine ait teraslı bir evin içini tasvir eden bu beton dökümü çalışmasıyla ile Kasım 1993'te en iyi genç İngiliz sanatçı dalında prestijli Turner Ödülü'nü ve en kötü İngiliz sanatçı dalında K Vakfı sanat ödülünü kazandı.

Grove Road, Mile End'deki bazı binalar İkinci Dünya Savaşı sırasında bombalanarak yıkılmış ve yerlerine prefabrik konutlar inşa edilmişti; 1990'lara gelindiğinde ise bölge Viktorya dönemi teraslarının yanı sıra 1960'ların yüksek katlı apartmanlarının da yer aldığı karma bir toplumsal yapıya sahipti. Canary Wharf'taki yeni kulenin inşaatının kat ettiği yol uzaktan görülebiliyordu ve tüm bölge kapsamlı bir yeniden geliştirme sürecinin ortasındaydı. Yerel yönetimler park yapmak için bir dizi evi yıkmaya karar vermiş, ancak bu evlerden birinin son sakini olan Sydney Gale yıkıma karşı çıkmış ve diğerleri yıkılırken kendi evinde yaşamaya devam etmişti. Evinde kalabilmek için yetkililere karşı verdiği uzun mücadeleden sonra Gale tahliye edilerek yakınlarda bir yere yerleştirildi.

Whiteread, neredeyse bir asırdır ayakta duran bir evi onurlandırmak amacıyla Gale'in ve yerel konseyin onayını aldı. Yapının sadece kısa bir süre kalabileceğini bilerek evin betondan bir dökümünü yaptı. Üç yıl önce Whiteread, Viktorya döneminden kalma terk edilmiş bir evin dört oturma odası duvarının alçıdan dökümü olan *Hayalet* adlı heykelini sergilemişti. *Ev* de benzer bir temaya dayanıyordu, ancak tek bir oda yerine bütün bir evin dökümü yaptığı için bu çalışması çok daha büyük ölçeklidir. Artangel tarafından yaptırılan ve Beck's ile Tarmac Structural Repairs tarafından desteklenen projenin şartlarından biri, yapının bağımsız olması ve her taraftan görülebilmesiydi.

Whiteread ve ekibi evin içinde çalışarak duvarlar hariç her şeyi kaldırdılar. Lavabo ve dolap gibi tesisatlar söküldü, duvarlardaki delikler doldu-

ruldu ve pencereler kapatıldı. Daha sonra hepsi içten metal bir armatürle desteklenen betona döküldü ve inşaatçılar evin dış cephesini sökerek sadece sertleşmiş betonu görünür hale getirdiler. Bu çalışma, yıllarca süren yaşamın ve orada yaşayan ve büyüyen ailelerin anılarını kutlarken samimi, özel bir alan ortaya çıkardı. Heykelin ayakta kaldığı 11 hafta boyunca (25 Ekim 1993 ila 11 Ocak 1994 tarihleri arasında ayakta kaldı) insanlar onu görmek için akın etti, bununla birlikte, farklı eleştirilerle karşılandı ve planlanandan daha erken bir tarihte yıkıldı.



Rachel Whiteread (d.1963) *Ev (House)*, beton, 193 Grove Road, Londra E3, 1993 (1994'te yıkıldı).

91

Doğu Batı Çemberi
Dışarısı içeride

Bazıları düz, bazıları ise diğerlerinden daha pürüzlü kayaların oluşturduğu büyük bir çember galeri zeminine yerleştirilmiştir. Çakmaktaşı ve siyah nehir taşı parçaları pürüzlü, doğal görünümlü bir doku oluşturmuştur. İngiliz Land art (arazi sanatı) sanatçısı Richard Long çemberin evrenselliği üzerine düşüncelerini şöyle dile getirir: "Kelimelerden bir çember yapabilirim, taşlardan bir çember yapabilirim, çamurdan bir çember yapabilirim... 100 mil boyunca bir çember içinde yürüyebilirim. Bu tamamen uyarlanabilir bir imge, biçim ve sistem."

Long'un eserlerinin birçoğu yaptığı yürüyüşlere ve gördüğü doğal yapılara dayanır. 1960'ların ortalarından beri Sahra Çölü'nde, Avustralya'da, İzlanda'da, İngiltere'de ve daha pek çok başka yerde yürümüştür. Ortaya çıkan eserleri heykelin sınırları üzerinde etki yaratmış, heykelin "geleneksel" malzemelerle sınırlı olması gerekmediğini kanıtlamış ve böylece sanat algısını değiştirmiştir. Çevredeki doğal yapıları ve biçimleri yansıtmasının yanında kutsal alanları ve taş çemberleri çevreleyen antik sembollere, inançlara ve batıl inanışlara da dolaylı göndermelerde bulunan Long, heykellerini performans sanatı ve kavramsal sanatla bütünleştirir.

Long ilk yürüyüşlerinden itibaren toprak, kaya, çamur, taş gibi doğada bulunan malzemeler kullanmıştır. Bu çalışmasındaysa kaya kullanmıştır çünkü kaya Dünya'yı oluşturan en temel madde ve insan yaratıcılığının ve hayatta kalmanın ilk aracıdır. Bu en temel, saf şekil olarak çember, kendisinin de açıkladığı gibi, Dünya'nın özünü ilkel bir ifadeyle birleştirir: "Eserlerimin doğadaki motiflerle çizgi ve daire gibi insani, soyut fikirlerin biçimselliği arasında bir denge olduğunu söyleyebilirsiniz. Burası insani özelliklerimin dünyanın doğal güçleri ve motifleriyle buluştuğu yerdir."

Long eserlerinin çoğunu dış mekânda ya da dış mekânla ilgili olarak yapmıştır ancak bu örnekte olduğu gibi birçoğu izleyici için daha ulaşılabilir olan iç mekânlara getirilmiştir. "Çalışmalarımın kökeni doğaya, manzaraya

ve yürümeye dayanıyor, bu da iç mekân çalışmalarımda etkili oluyor" der ve ekler: "Ancak sanat dünyası genellikle iç mekanlarda izlenir ve benim tanımı gereği ikinci el işler olan fotoğraf, harita ve metinlerin aksine, kamusal zaman ve mekânda gerçek işler sunma arzum var. Bir heykel bir yerdeki duyuları beslerken, bir fotoğraf veya metin (başka bir yerden) hayal gücünü besler. Çalışmalarımın bu farklı biçimlerinin özgürlüğü ve zenginliği temsil ettiklerini düşünüyorum; çünkü her şeyi ifade etmenin tek bir yöntemi yoktur." *Doğu Batı Çemberi*'nde her bir taş parçası diğerine dokunur ve parçalar birlikte bir çember oluşturur. Dışarıyı içeri taşımanın yanı sıra insan ve doğa arasındaki ilişki üzerine düşünmeye davet eder.



Richard Long (d.1945), *Doğu Batı Çemberi* (*East West Circle*), İngiliz çakmaktaşı ve siyah nehir taşları, 1996.

92

Kutsal Kudüs
Işık ve karanlık

Alman tarihi ve mitine odaklanan Alman sanatçı Anselm Kiefer'in bu eseri hem Yahudi hem de Hıristiyan sembolizmini kullanarak tarihin acı verici bazı yönleriyle yüzleşir ve savaş ve felaketle harap olmuş bir dünyada insan mücadelesini ve maneviyatını araştırır. Kalın impasto boyayla birlikte kurşun, tuz ve gümüş varağın kullanıldığı bu oldukça dokulu resim, Kudüs'ü uzun bir çatışma, mücadele ve manevi geçmişi olan bir yer olarak ele alır. Şehrin kendisine ait hiçbir somut unsur yoktur fakat Kiefer kendine özgü görsel semboller kullanmıştır.

Kiefer Freiburg Üniversitesi'nde hukuk ve dil okuduktan sonra resim eğitimi almıştır. Çalışmalarında sürekli işlediği tema Holokost'tan duyduğu dehşet ve Almanya'nın iki dünya savaşında oynadığı rolden duyduğu utançtır. Bir dizi alışılmadık medya kullanan sanatçı bu malzemelerin "zaten [onların] içinde yaşayan ruhu" çıkardığını ifade etmiştir. Bu da kullandığı malzemelerinin çoğunun bir geçmişi olduğunu açıklar; örneğin, ısınıp eriyince görünümü değişen ve simya ile ilişkilendirilen kurşun gibi. Orta Çağ döneminde bazı simyacılar kurşunu altına dönüştürebileceklerine inanıyorlardı. Kiefer bunu simyacının arayışının anlamsızlığını ve bir şeyi başka bir şeye dönüştürmenin zorluğunu göstermek için kullanır ve bu mücadeleyi bir eylem olarak sanatın yaratım süreciyle karşılaştırır.

Kiefer, zarar görmüş bir arazide ülkesinin geçmişinin karanlık yönleriyle yüzleşiyor ve Kudüs'ün bin yıllık karmaşık ve değişken dini, siyasi ve kültürel tarihi arasında bağlantılar kuruyor. Hasarlı toprak, insanların çektiği acıların bir metaforu olarak kullanılır ve kavrulmuş ve ıssız topraklardan geçen ve ufuktaki kaybolan bir noktaya giden demiryolu rayları ise Üçüncü Reich'ın milyonlarca Yahudi'yi ölüm kamplarına taşımak için kullandığı trenleri anımsatır. Kiefer, kullandığı katmanlı materyallerle bağlantılı olarak, hem antik tarihin hem de 1945'ten bu yana dünyanın tarih katmanlarını ele almıştır. Kutsal Kitap'ın yazıldığı zamandan beri çatışmalara sahne olmuş şe-

hirde sık sık meydan okunan modern bir kimlik oluşturulmuştur. Bu nedenle Kiefer'in resmi karanlık ve aydınlık, korku ve umut, öfke ve mutluluk, tehlike ve güvenlik, Almanya ve Kudüs, fikirler ve gerçekler kavramlarını aktarır.

Kiefer çalışmalarında sıklıkla tren raylarını ve merdivenleri kullanmıştır. Tren rayları, Yahudilerin savaştan zarar görmüş topraklar üzerinden toplama kamplarına taşınmasını sembolize ederken, merdivenler Yakup'un cennet ile dünya arasında bir geçiş yeri tasavvur ettiği İncil'deki hikâyeyi anımsatır. Dolayısıyla Kiefer, bu sembolleri kullanarak Kudüs'ün hem ilahi bir diyar hem de Holokost'un dehşet verici bir hatırlatıcısı olduğunu öne sürer.



Anselm Kiefer (d.1945), *Kutsal Kudüs* (*Heavenly Jerusalem*), tuval üzerine kurşun, tuz ve gümüş varaklı emülsiyon ve şellak, 1997.

93

Sudaki Ateşböcekleri
Mekân araştırmaları

Aynalarla çevrili bu küçük, loş oda bir seferde yalnızca tek bir seyircinin girebileceği şekilde izole bir deneyim için tasarlanmış bir enstalasyondur. Odanın içinde 150 tane küçük ışık tavandan sarkmakta, zeminin ortasındaki havuzun üzerinde seyir platformu bulunmaktadır. Tüm bu unsurlar, bir kısmı elektrik lambalarından yayılan, bir kısmı aynalardan yansıyan ve bir kısmı da suyun yüzeyinde parıldayıp dans eden ışığın hem doğrudan hem de yansıyan, bazen ışıltılı ve parlak, bazen de hafif ve gölgeli değişen etkileri aracılığıyla bir arada görülür. Birkaç küçük kaynaktan gelen ve yansıtıcı yüzeyler tarafından saçılan zayıf ışık nedeniyle nasıl bir mekân olduğu muğlaktır. Karanlık köşeler ve diğer gölgeli alanlar odanın büyüklüğünü değerlendirmeyi imkânsız hale getirdiğinden izleyici içeride kendisini tedirgin hisseder.

Japon sanatçı Yayoi Kusama, 1950'lerden bu yana aynaları ve ışık efektlerini kullanarak kafa karıştırıcı ve tekrar eden desenler ve enstalasyonlar yaratıyor.

Matsumoto şehrinde doğan Kusama, resim yapmaya genç yaşlarda başlamıştı ve o zamanlardan beri görsel ve işitsel halüsinasyonlar yaşıyordu. Sanatı için "hayatımın, özellikle de akıl hastalığımın bir ifadesi" yorumunu yapan sanatçı, sezgisel olarak çalışarak halüsinasyonları, içsel duyguları ve görüleri eserlerine yön vermek için kullanır.

Kusama'nın ailesi onun sanat alanında kariyer yapmasını onaylamamıştı fakat yine de Kusama 1958'de New York'a taşınmadan önce Kyoto'da geleneksel Nihonga (kelime anlamıyla "Japon") resmi üzerine çalışmıştı. New York'ta Andy Warhol ve Claes Oldenburg gibi önemli pop sanatçılarıyla bir araya geldi. Katılımcıların çıplak vücutlarını parlak renkli puantiyelerle boyadığı bir dizi *happening** kamuoyunun dikkatini çekmişti. Heykel ve enstalasyon denemelerinin yanı sıra, 1973'te Japonya'ya döndükten sonra baskı

* Türkçede olay ve oluşum sanatı da denilen happening sanatı izleyicilerle etkileşime giren, anlık ve genellikle planlanmamış sanatsal performansları tanımlar. (Çev.)

resim, film yapımı, moda ve ürün tasarımıyla birlikte şiir, performans, resim ve enstalasyon sanatıyla da ilgilenmiştir.

Kusama çalışmalarında çoğu zaman sonsuzluk fikrini araştırmıştır ve bu enstalasyonun hafif ve belirsiz ışığında sınırsız bir alan vardır. Eserin nerede başlayıp nerede bittiği belli değildir ve izleyicide halüsinasyonu andıran duygular uyandırır. Işıkların, aynaların, suyun ve seyir platformunun düzenlenmesi gelişigüzel görünse de Kusama, ışık, gölgeler ve yansımalar aracılığıyla mekânın yapılışına özen göstermiştir. Işık oyunları ve perspektifin verdiği his titizlikle planlanmış, ışıkların ve aynaların stratejik bir şekilde yerleştirilmesiyle kafa karıştırıcı bir illüzyon ve sonsuzluk izlenimi yaratılmıştır.



Yayoi Kusama (d.1929), *Sudaki Ateşböcekleri* (*Fireflies on the Water*), aynalar, pleksi, ışıklar ve su, 2002.

94

Hava Durumu Projesi
Yeniden üretilen iklim

İzlandalı-Danimarkalı sanatçı Olafur Eliasson, doğayı taklit etmek amacıyla eserlerinde su, ışık ve sıcaklık gibi hava durumuyla ilgili elemanlara sıklıkla yer verir. Kamusal alanlarda ve sanat galerilerinde yağmur, sis, güneş ışığı veya buğu gibi çeşitli unsurları yeniden yaratarak, izleyicileri çevrelerini yeniden değerlendirmeye teşvik eder.

Hava durumu özellikle İngiltere gibi sürekli değişken olan yerlerde her zaman tartışılan bir konu olmuştur. Ellison, *Hava Durumu Projesi* için hava durumunu incelemenin yanı sıra müze ve galerilerin sergiledikleri sanat eserlerini nasıl sunduklarını ve tanımladıklarını ve bu yorumlamaların izleyici üzerindeki etkisini araştırmıştır. Her insanın sanat deneyiminin saf ve kişisel olması için izleyicilere kendi fikirlerini oluşturma özgürlüğü vermeyi amaçlamıştır.

İlk olarak, galeri çalışanları arasında bir anket yaparak hava durumunu nasıl değerlendirdiklerini sordu ve sonra Tate Modern'in devasa Türbin Salonu'nda eşsiz bir ortam yarattı. Hava durumunun bir şehirde hâlâ deneyimlenebilen doğa ile az sayıdaki karşılaşmadan biri olduğunu ifade ederek şunları söylemişti: "Şehirde yaşayan insanlar olarak hava durumuna alıştık. Bu, televizyonda hava durumunu izlemek gibi hiper-aracılı (veya temsili) deneyimlerden, yağmurlu bir günde sokakta yürürken ıslanmak gibi daha doğrudan ve hissedilir deneyimlere kadar çeşitli kolektif düzeylerde, çeşitli şekillerde gerçekleşir. İçeride oturup pencereden güneşli veya yağmurlu bir sokağa bakmak olabilir, iki aşırı uç arasında bir seviye olabilir. Pencere, kişinin dışarıyla dokunsal ilişkisinin sınırıdır ve kişinin dışardaki hava durumu deneyimine uygun şekilde aracılık eder."

Eliasson, ışıklar, hava nemlendiricileri, pus makineleri, ayna folyo, alüminyum ve iskele kullanarak Türbin Salonu'nda devasa bir enstalasyon yarattı. Ziyaretçiler, şeker ve su buharı ile dolu ve tavana yakın ve yüksek bir yerde konumlandırılmış devasa sarı-turuncu bir disk tarafından aydınlatı-

lan bir alanda dolaştılar. Ziyaretçiler aynı zamanda kendilerini, sisin içinden geçen ve tavandaki geniş aynaya yansıyan baş aşağı durmuş küçük siyah figürler olarak görebiliyorlardı. Ayrıca, aynalı tavanın hemen altında asılı sarı-turuncu ışıklardan oluşan devasa bir yarım daire onların güneşe yakın oldukları izlenimine kapılmalarını sağlamıştır. Tüm bunlar Eliasson'un, özellikle şehir ortamında ve beklenmedik yerlerde hava durumu ve onu nasıl deneyimlediğimizin yanı sıra deneyim, aracılık, temsil ve benlik algısı fikirlerini keşfettiği çalışma planının bir parçasıdır.



Olafur Eliasson (d.1967), *Hava Durumu Projesi* (*The Weather Project*), tek frekanslı ışıklar, projeksiyon folyo, pus makineleri, ayna folyo, alüminyum ve iskele, 2003.

95

Bulut Kapısı
Bir şehrin yansıması

Chicago'daki Milenyum Park'ın içindeki bir plazada devasa, ışıltılı bir heykel şehrin siluetini yansıtıyor, çarpıtıyor, büküyor ve küçültüyor. Şeklinden ötürü "Fasulye" adı verilen heykel Hindistan doğumlu İngiliz sanatçı Anish Kapoor tarafından yapılmış kamuya açık bir heykeldir. Birbirine kaynaklanmış 168 adet paslanmaz çelik plakadan oluşan eserin son derece cilalı ve eliptik dış yüzeyinde görünür hiçbir birleşme izi yoktur ve bu nedenle sıvı cıva izlenimini verir.

Büyük çelik plakaların *Bulut Kapısı* için istenen şekillerde hassas bir şekilde kesilmesi için bilgisayar teknolojisi kullanılmış ve daha sonra bunlar birleştirilip kaynak yapılmıştır. Ziyaretçiler etrafında dolaşarak kendi yansımalarının dalgalı yüzey üzerinde hareket etmesini, değişmesini ve bükülmesini izleyebiliyor. Ayrıca 3,7 metre yüksekliğindeki kemerin altından geçebilir veya durabilir ve basının Yunancada göbek anlamına gelen *omphalos* olarak adlandırdığı içbükey odaya bakabilirler. *Omphalos*, girinti şekli nedeniyle konveks dış yüzeyden farklı olarak yansımaları büker ve çoğaltır. Üretimden önce eserin ortaya çıkması ve bakımı ile ilgili birçok teknolojik sorun ortaya çıkmış olsa da çözülmüştür ve bugün bu eser, izleyicileri çarpıtılmış görüntülerini çeşitli perspektiflerden izlemeye çekerken aynı zamanda kendi üzerine düşünme, iç gözlem ve tefekkür anlarına davet ediyor.

Mumbai doğumlu Kapoor, 1970'lerin sonunda Londra'ya taşınarak Chelsea College of Art ve Hornsey College of Art'ta eğitim aldı. 1990 yılında Venedik Bienali'nde İngiltere'yi temsil etti ve burada en iyi genç sanatçı ödülünü aldı. Ertesi yıl prestijli Turner Ödülü'nü kazandı. Sanatı genellikle insan bedenine gönderme yapan, farklı malzemelerle ve çoğunlukla anıtsal ölçekte yinelenen duyumsal bir içsellik taşır. Pozitif ve negatif alan, boşluk ve doluluk arasındaki ilişki ve izleyicinin heykelle aktif etkileşimi Kapoor'un çalışmalarındaki ana temalardır. *Bulut Kapısı*'nın aynalı yüzeyi gökyüzünü ve çevredeki mimariyi eserin içine çekerken, dışbükey dış formu aşağıdaki içbü-

keyliğe açılan bir "kapı" görevi görüyor. Kapoor'a göre, "Eser açıkça etrafındakileri yansıtıyor, Chicago ufkunu, Chicago silüetini alıyor; bir bakıma onu kendi içine çekiyor. Aynı zamanda bir kapıdır; Chicago'ya açılan bir kapı, yansıttığı şehir hakkında lirik bir imgedir."



Anish Kapoor (d.1954), *Bulut Kapısı* (*Cloud Gate*), paslanmaz çelik, 2004-6.

Fingal
Renklere cevap

Gillian Ayres için sanat tamamen renk, şekil ve enerjiyle ilgilidir. Canlı ve neşeli resimleriyle tanınan Ayres aynı zamanda çok sayıda asitle yapılmış oyma, ahşap baskı ve monobaskı çalışmalara sahip bir baskı sanatçısıydı. Aşındırma için karborundum kullanma ve baskılarının altını ve üstünü elle boyama gibi kendine özgü teknikler de icat etmiştir. Sanatını "Şekiller. Mekânlar. Ben dünyayı bu şekilde algılıyorum" sözleriyle ifade eden sanatçının eserleri genellikle duygusal başlıklara sahip olmasına rağmen soyutlardır.

Bu eser, alt boyalı karborundum gravürdür. Baskının altındaki gevşek fırça darbeleri ve suluboya lekeler ile birlikte hem yumuşak hem de sert kenarlı organik baskılı şekillerin yer aldığı çalışma, parlak tek renkler ve daha koyu, daha yumuşatılmış tonların katmanlarıyla şiirsel, dinamik ve akıcı bir görüntü yaratır. ABD'de 1930'larda icat edilen karborundum nispeten yeni bir işlemdi ve bu işlemin ürettiği dokular ve tonal nitelikler Ayres'i hemen cezbetmiştir. Ancak rengin her zaman çok önemli olduğunu şu sözlerle ifade etmiştir: "Sevdiğim bütün resimler her zaman renkli olanlar olmuştur. Her şeyden çok renklere tepki verdiğimi fark ettim." Ayres 1989 yılında Turner Ödülü kısa listesine kalmış, 1991 yılında Kraliyet Sanat Akademisi'ne seçilmiş ve 2011 CBE (Britanya İmparatorluk Nişanı) unvanını almıştır. Coşkulu soyut çalışmaları zengin, canlı ve görkemli renklere olan sevgisinin yanı sıra Turner, Van Gogh, Gauguin, Matisse ve Miró gibi diğer sanatçıların eserlerine olan derin aşinalığını sergiler. Eserlerinde nadiren doğrudan belirli bir sanatçıya, akıma veya konuya yanıt verir, ancak Miró "sonsuzluğun içsel vizyonu" olarak tanımladığı şeyle onun en büyük ilham kaynağıydı. Ayrıca Miró karborundum ile baskı yapan az sayıdaki sanatçıdan biriydi.

Herhangi bir motifi tasvir etmekten ziyade "kompozisyonsuz" çalıştığını söyleyen Ayres sanatını "görsel bir dil" olarak tanımladığını ve eserlerinin başlıklarının izleyiciye doğrudan bir referans noktası sağladığını ifade etmiştir. Dolayısıyla, dünyanın belirli bir yönüne doğrudan atıfta bulun-

maksızın bu etkileyiciyi görüntü, Turner'ın *Fingal Mağarası* gibi atmosferik eserlerini anımsatır. Batı İskoçya'daki ıssız Staffa adasındaki bu uzak, izole ve inanılmaz derecede dramatik olan kaya oluşumu okyanus tarafından sık sık doldurulan büyük, kemerli bir girişi, sarsıcı geometrik bazalt sütunları ve olağanüstü akustiğiyle denizin üzerinde yükselmektedir. Mağara çok sayıda sanatçı, şair, müzisyen ve doğa bilimcisine ilham kaynağı olmuştur ve bu coşkulu eser de müziği ve karanlıkta dalgalanan suyu, denizin sesini ve kokusunu, kayaları, kumu, boyanın kendisini ve tarihin asırlarını çağrıştıran renkler ve organik şekillerle doludur. Ayres her zaman canlı renkler ve enerjiden yana olmuştu: "Kendimi baş döndürücü, yükseklerde hissettirecek bir sanat istiyorum. Bu fikri seviyorum."



Gillian Ayres (1930-2018), *Fingal*, BFK Rives 300gsm kâğıt üzerine el boyaması ile tek plakadan karborundum gravür, 2005.



Patlama 03
Patlama anı

Ori Gersht kariyeri boyunca çoğunlukla tarih, hafıza, yaşam, ölüm ve kavrayış arasındaki ilişkiyle ilgilenmiştir. Sanatçı en çok ağır çekimle yaptığı çalışmalarla bilinir ve burada çiçek gibi geleneksel bir konuyu ele almış fakat onları patlatarak yok olma anlarını fotoğraf olarak sunmuştur. Siyah arka planlarıyla on yedinci yüzyılda Yaşlı Ambrosius Bosschaert, Paulus Theodorus van Brussel, Yaşlı Osias Beert, Jan van Huysum, Jacob van Walscapelle, Willem van Aelst ve Rachel Ruysch gibi sanatçıların titizlikle düzenlenmiş ve özenle boyanmış çiçek resimlerini anımsatan bu güçlü imgeler aynı zamanda siyasi çatışma, huzursuzluk ve şiddet temalarını da akla getirir.

İsrail doğumlu Gersht İngiltere'de fotoğraf eğitimi almış ve orada yaşamaya ve çalışmaya devam etmektedir. Bu çalışmasında en son teknolojiyi kullanan sanatçı fotoğraf ve teknoloji arasındaki ilişkileri, görsel algıyı, zaman kavramını, fotoğrafik imgeler ve gerçek hayat arasındaki ilişkileri, geçmişin sanatıyla olan bağlantıları ve önümüzde gördüklerimizi nasıl algılayıp işlediğimizi araştırıyor. Bir çiçek aranjmanının saniyede 1.600 kare hızında yok edilmesini gösteren serideki her bir fotoğraf, Gersht'in fotoğrafçılığın teknik ve felsefi yönlerine olan ilgisini ve bu konudaki ustalığını ortaya koyuyor. Ayrıca yazılarında, filozof Walter Benjamin'in fotoğraf makinesinin tek bir karede insan gözünün görebileceğinden daha fazlasını yakalama konusundaki benzersiz yeteneğini tanımlamak için kullandığı bir terim olan "optik bilinçdışına" sık sık atıfta bulunur. Gersht, başka türlü görülemeyecek durumları ortaya çıkartarak tam patlama anını optik olarak görünür kılar ve zaman ve mekânla ilgili felsefi soruları da gündeme getirir. Genellikle barışın temsilcisi olan çiçekler burada vahşetin ve yok oluşun kurbanı haline gelmişlerdir.

Biraz şaşırtıcı olan bu görüntüler, izleyicilere geçmişi ve bugünü, mücadeleleri, çatışmaları ve hepsinden önemlisi hayatın kırılganlığını hatırlatmayı ve düşünmeyi teşvik etmeyi amaçlamıştır. Freeze-frame tekniğiyle [görün-

tünün dondurulması] yakalanan bu düzenleme kelimenin tam anlamıyla hareket halindeyken dondurulmuştur ve fotoğrafçılıktaki teknolojik gelişmeler sayesinde mümkün olan bir işlemdir. Bazı yönlerden bu imgeler Hollanda natürmort resimlerinin birçoğunda olduğu gibi, geçmişteki memento mori ve vanitas resimlerini anımsatarak hayatın gelip geçiciliğine gönderme yapar.

Hollanda Altın Çağı'ndan görüntüleri çağrıştıran bu çalışma aynı zamanda empresyonistlerin temel amaçları arasında olan ışık ve anın yakalanmasını da yansıtır ve öznenin (çiçek) hızlı hareketi ise fütürist sanatı anımsatır. Çalışmalarını zamanın sanat tarihi geleneklerine dayandıran Gersht fotoğrafların ressamca doğasına dikkat çeker ve her bir hızlı hareketin ayrıntılarını yakalamak için gereken dijital işlemlerle tezat oluşturur.



Ori Gersht (d.1967), *Patlama 03* (*Blow Up 03*), Light Jet, 2007.

98

Chenrezig Kum Mandalası
Meditasyon için bir araç

Lord Buddha Shakyamuni'nin tantrik öğretilerinden doğan kum mandalaları belirli tanrıları temsil eden ve meditasyonu mümkün kılmak için renkli kumla yapılan evrenin sembolik imgeleridir. Mandala, belirli törenler tamamlandıktan ve meditasyon sona erdikten sonra maddi yaşamın geçici doğasına dair Budist inancını sembolize etmek için ritüel olarak parçalara ayrılır. Bütün önemli Budist tanrılarının kendi bireysel mandalaları vardır.

Budist rahipler tarafından yoğun, baskın renkteki kumlarla yapılan bu mandala kesin ölçümlerle planlanmış ve karmaşık tasarıma sahip ahşap bir platform üzerinde tebeşirle hassas bir şekilde işaretlenmiştir. Ardından kum, bir grup keşiş tarafından, *chak-pur* olarak bilinen küçük tüpler, kazıyıcılar ve huniler kullanılarak her seferinde bir bölüme olmak üzere uygulanmıştır. Mandala iki boyutlu olmasına rağmen, merhameti temsil eden bir tanrı olan Avalokiteshvara'nın (Tibetçe'de Chenrezig) kutsal sarayının ve maiyetinin üç boyutlu ortamını simgeler. Avalokiteshvara birkaç farklı biçimde tasvir edilir, bunlardan en yaygın olanı dört veya bin kollu beyaz bir figürdür. Bu kadar çok sayıda kolu olması onun birçok varlığa aynı anda yardım edebilme yeteneğiyle ilgilidir.

2008 yılının Mayıs ayında Dalai Lama beş günlük bir eğitim vermek üzere İngiltere'yi ziyaret etmişti. Parlak renkleri değerli malzemeleri simgeleyen bu kum mandalası, Tibet'teki Tashi Lhunpo Manastırı'ndan bir grup keşiş tarafından özellikle onun ziyareti için halka sergilenmek üzere yapılmıştır. Her bir unsur önemli bir şeye atıfta bulunur; hiçbir şey keyfi ya da gereksiz değildir ve hassas ölçümler, tasarım ve renk yerleşimleri şefkat ve nezaketin pozitif enerjisini çekmeyi amaçlamaktadır.

Eser, dünyanın istikrarını ifade eden büyük kare bir kaide üzerine yerleştirilmiştir. Dört renkli kadrana ayrılmış olan iç kare Chenrezig'in sarayının zemin planını temsil eder: mavi doğu kadranı, sarı güney kadranı, beyaz batı kadranı ve yeşil kuzey kadranı. Ortadaki dairenin kırmızısıyla birlikte bu

renkler Beş Buda Ailesi'nin niteliklerini; sarayın dört duvarıysa inanç, azim, hafıza, meditasyon ve bilgeliği temsil eder. Ayrıca beş *dakini* ya da dişi ruhlar da temsil edilir. Her bir duvarın ortasındaki dört kapı mücevherlerle süslenmiştir ve dört ölçülemez düşünceyi simgeler: sevgi, şefkat, neşe ve dinginlik. Merkezdeki lotus çiçekleri kirlenmiş zihinleri arındırmak için vardır.

Mandala ile ilişkili meditasyon ve ritüellerin Budistler tarafından dünyaya barış ve uyum getirmek gibi faydalı dönüşümler yaratabileceğine inanılır. Bu eser, onunla meditasyon yapanlarda bilgelik ve şefkatin gelişmesine yardımcı olmak için özel olarak yapılmıştır.



Tashi Lhunpo Manastırı'ndan keşişler, *Chenrezig Kum Mandalası* (*Chenrezig Sand Mandala*), renkli kum, 2008.

99

Bir İncelik
Köle ticaretiyle yüzleşmek

New York merkezli sanatçı Kara Walker, tarihteki baskı ve zulümleri vurgulayan ve ifşa eden kesilmiş kâğıt silüetleri ve imgeleriyle tanınır, ayrıca çalışmaları arasında kolaj, çizim, resim, performans, film, heykel ve ışık projeksiyonu vardır. Kölelik, şiddet, seks ve stereotipleştirme konularını irdeleyen eserlerinin birçoğu kasıtlı olarak rahatsız edicidir ve izleyiciyi yüzleşmeye çağırır.

2014 yılının Mayıs ve Temmuz ayları arasında Walker, Brooklyn'in terk edilmiş Domino Şeker Rafinerisi'nin Şurup Barakası'nda Afrikalı görünümündeki bir kadının sfenks şeklindeki şekerle kaplanmış büyük bir heykelini sergiledi. Bu heykele kadının "hizmetkârları" olarak siyahi çocukları tasvir eden on beş heykel daha eşlik etti. Heykeller binayı ve tarihini yansıtıyordu ve Walker eserine tam olarak şu ismi vermişti: *İncelik ya da Harika Şeker Bebek, Domino Şeker Rafine Tesisi'nin yıkılması vesilesiyle, şeker kamışı tarlalarından Yeni Dünya Mutfaklarına kadar tatlı zevklerimizi rafine eden ücretsiz ve fazla çalışan Zanaatkârlara bir Saygı Duruşu*. Enstalasyonun amacı, köle ticaretiyle bağlantılı olarak ırkçılık, cinsellik, baskı, güç, kontrol ve ağır işçilik hakkında tartışmalar başlatmaktı.

1882 yılında inşa edilen Domino Şeker Rafinerisi 1890'lara gelindiğinde Amerika Birleşik Devletleri'nin tamamında tüketilen şekerin yarısını üretiyordu. Fakat 2014 yılında yıkılması ve alanın yeniden geliştirilmesi planlandı. Walker, tartışmalı tarihini ve mirasını aktaran bir sanat eseri yaratmaya karar verdi. Sidney Wilfred Mintz'in 1985 tarihli *Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History* adlı kitabında, Orta Çağ'da Kuzey Avrupa'daki kraliyet aşçılarının "incelik" olarak bilinen şekerden heykeller yaptıklarını okumuştu. Walter rafine tesisinde fiilen çalışan, şekerleri kesip Amerika'daki ayrıcalıklı pazarlar için hazırlayan köleleri düşünmeye başladı. Genellikle köle ticaretini mesele edinen sanatçı, Édouard Manet'nin *Olympia* (1863) tablosundaki köleyi ve ardından Pablo Picasso ve Paul Gauguin gibi saygın

Avrupalı sanatçıların, kendilerinin ve izleyicilerin Afrika ve Okyanusya sanatının "egzotizmi" ve "ilkelliği" olarak algıladıkları şeyleri sık sık tasvir ettikleri eserleriyle ilgilenmiştir.

Saçındaki eşarbı ve Domino işçilerinin tipik kıyafetleriyle Walker'ın devasa "sfenksi" siyahi bir kadın kölenin tipik fiziksel özelliklerine sahiptir. Heykelin beyazlığı teninin gerçek rengiyle olduğu kadar sonradan beyazlaşan kahverengi şeker kamışıyla da çarpıcı bir tezat oluşturmuştur. Walter'ın 330 polistiren blok ve 80 ton şekerden inşa edilen eseri, fiziksel stereotipleri vurgulayarak izleyicilerde kasıtlı bir rahatsızlık uyandırırken, onlara açıkça eşitsizliği ve sömürüyü hatırlatıyor.



Kara Walker (d. 1969), *Bir İncelik ya da Harika Şeker Bebek, Domino Şeker Rafine Tesisi'nin yıkılması vesilesiyle, şeker kamışı tarlalarından Yeni Dünya Mutfaklarına kadar tatlı zevklerimizi rafine eden ücretsiz ve fazla çalışan Zanaatkârlara bir Saygı Duruşu (A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby, an Homage to the unpaid and overworked Artisans who have refined our Sweet tastes from the cane fields to the Kitchens of the New World on the Occasion of the demolition of the Domino Sugar Refining Plant)*, polistiren köpük, şeker, 2014.

100

I Want my Time with You
İçten bir çağrı

Londra'da on dokuzuncu yüzyıldan kalma büyük bir tren istasyonunda gerçekleşen enstalasyonun açılışında Tracey Emin şöyle demişti: "Bu gerçekten de Avrupa'nın geri kalanına gönderilen çok büyük bir subliminal mesaj." Emin bu eseri Birleşik Krallık'ın Avrupa Birliği'nden ayrılma yönünde oy kullanmasından kısa bir süre sonra yapmıştır. Kraliyet Akademisi ve St. Pancras Uluslararası istasyonu tarafından yaptırılan bu eserle amaçladığı şey Eurostar ile her gün Avrupa anakarasından gelen binlerce yolcuya, Britanya'nın onları hala memnuniyetle karşıladığı ve Birleşik Krallık nüfusunun neredeyse yarısının Avrupa Birliği'nde kalmaktan yana oy kullandığı mesajını vermekti. Eser aynı zamanda istasyondaki buluşmaların, trenden indikten sonra biri tarafından karşılanma hissinin kişisel bir romantizmini uyandırmayı amaçlar. Sanatçı bu konudaki düşüncelerini "Bir gün bir tren istasyonunda gerçekten romantik bir şekilde karşılanmayı diliyorum" şeklinde ifade etmiştir.

Londra doğumlu Emin, Medway College of Design'da (şimdiki adıyla University for the Creative Arts), Maidstone College of Art ve Londra'daki Royal College of Art'ta moda eğitimi almış ve yüksek lisansını 1989'da resim alanında tamamlamıştır. Bir süre Birkbeck, Londra Üniversitesi'nde felsefe eğitimi de aldı. Birkaç yıl pek tanınmayan sanatçı 1997'de katıldığı canlı bir televizyon programında "Resim Öldü mü?" sorusunu tartışmasıyla birlikte şöhreti yakalamıştır. İki yıl sonra prestijli Turner Ödülü için kısa listeye kalmış ve 1998'da yaptığı *Yatağım* (*My Bed*) adlı eseri Londra'daki Tate Britain'da sergilenmiştir. Vücut sıvılarıyla kirlenmiş yatak örtüleri, prezarvatifler, boş sigara paketleri ve regl kanıyla lekelenmiş iç çamaşırlarının olduğu bu enstalasyon medya tarafından büyük bir ilgiyle karşılanmıştı. Yatak, Emin'in bir ayrılığın ardından yaşadığı akut depresyonla günlerini orada geçirdiği zamanki gibi sunulmuştu. Her şeyden önce bu bir otoportreydi. Sanatçının çalışmalarının çoğu otobiyografik niteliğe sahiptir ve şiddetli anlaşmazlıkları

ateşlerken, kişisel ve kamusal olanla sanat ve yaşam arasındaki sınırları bulanıklaştırır.

Emin'in bugüne kadar yaptığı en büyük metin enstalasyonu olan *I Want my Time with You (Zamanımı Seninle Geçirmek İstiyorum)* sanatçının kendine özgü el yazısını içerir ve Viktorya dönemine ait devasa, kavisli çatıda 30,5 metre yüksekliğinde özel olarak inşa edilmiş bir kemerden zincirlerle sarkıtılmaktadır. Emin'in bu çalışması için bir dizi sağlık ve güvenlik önlemlerine uyması, ışığın istasyona gelen tren sürücülerini ürkütmeyip dikkatlerini dağıtmamasını sağlaması gerekiyordu. Bu nedenle kırmızı, yeşil ve sarı gibi belirli renkler yasaklanmış ve her zaman kullandığı neon renkler yerine LED ışıklar kullanmak zorunda kalmıştır. "[Işıklar] her zaman pembe olacaktı,' demişti. "Geceleri tüm istasyon pembe bir ışıkla dolup taşacak ve bu insanları mutlu edecek, size söz veriyorum, bu insanları gülümsetecek, çünkü pembe onları iyi hissettirecek."



Tracey Emin (d.1963), *I Want my Time with You (Zamanımı Seninle Geçirmek İstiyorum)*, LED ışıklar ve tel, 2018.

Eser Listesi: Boyutları ve Bulundukları Yer

1. *Venus of Willendorf*, H: 11 cm, Naturhistorisches Museum, Viyana, Avusturya.
2. *Hall of Bulls*, 19 x 5.5-7.5 m, Lascaux, Fransa.
3. *Nebamun Hunting in the Marshes*, 83 x 98 cm, British Museum, Londra, Birleşik Krallık.
4. *Terracotta Army of Emperor Qin Shi Huangdi*, Guanzhong bölgesi, Shaanxi Eyaleti, Kuzeybatı Çin.
5. *Ellora Caves*, Aurangabad, Maharashtra, Hindistan.
6. *The Aldobrandini Wedding*, 92 x 242 cm, Vatican Museums, Roma, İtalya.
7. *Trajan's Column*, H: 35 m, Roma, İtalya.
8. *Deesis*, Aya Sofya, İstanbul, Türkiye.
9. *Wang Xizhi Watching Geese*, Qian Xuan, 23.2 × 92.7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD.
10. *The Legend of St Francis*, Giotto di Bondone, San Francesco d'Assisi Bazilikası, İtalya.
11. *The Wilton Diptych*, 53 x 37 cm, National Gallery, Londra, Birleşik Krallık.
12. *Les Très Riches Heures*, Limbourg Brothers, 30 × 21 cm, Musée Condé, Chantilly, Fransa.
13. *The Holy Trinity with the Virgin, Saint John and Two Donors*, 667 x 317 cm, Santa Maria Novella, Floransa, İtalya.
14. *The Arnolfini Portrait*, Jan van Eyck, 82 × 60 cm, National Gallery, Londra, Birleşik Krallık.
15. *The Descent from the Cross*, Rogier van der Weyden, Museo del Prado, Madrid, İspanya.
16. *Penitent Magdalene*, Donatello, H: 188 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Floransa, İtalya.
17. *Madonna and Child*, Filippo Lippi, 95 x 62 cm, Uffizi Gallery, Floransa, İtalya.
18. *La Primavera*, Sandro Botticelli, 207 × 319 cm, Uffizi Gallery, Floransa, İtalya.

19. *The Garden of Earthly Delights*, Hieronymus Bosch, orta panel 220 × 196, yan panellerin her biri 220 x 96.5 cm, Museo del Prado, Madrid, İspanya.
20. *The Great Piece of Turf*, Albrecht Dürer, 40.8 × 31.5 cm, Albertina Museum, Viyana, Avusturya.
21. *The Virgin and Child with St Anne*, Leonardo da Vinci, 168 130 cm, Musée du Louvre, Paris, Fransa.
22. *The Creation of Adam*, Michelangelo, 280 × 570 cm, Sistina Şapeli, Roma, İtalya.
23. *The School of Athens*, Raphael, 500 × 770 cm, Apostolic Palace, Roma, İtalya.
24. *Deposition from the Cross*, Jacopo da Pontormo, 313 192 cm, Santa Felicità Kilisesi, Floransa, İtalya.
25. *Madonna of St Jerome*, Correggio, 235 × 141 cm, Galleria Nazionale, Parma, İtalya.
26. *The Emperor Guangwu Fording a River*, Qiu Ying, 170.8 × 65.4 cm, National Gallery of Canada, Ottawa, Kanada.
27. *The Ambassadors*, Hans Holbein the Younger, 207 × 209.5 cm, National Gallery, Londra, Birleşik Krallık.
28. *Pope Paul III and his Grandsons*, Titian, 210 x 176 cm, Museo di Capodimonte, Napoli, İtalya.
29. *Children's Games*, Pieter Bruegel the Elder, 118 x 161 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana, Avusturya.
30. *Arrival of the Portuguese*, Kano Naizen, 178 × 366.4 cm, MNAA National Museum of Ancient Art, Lizbon, Portekiz.
31. *View of Toledo*, El Greco, 121.3 x 108.6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD.
32. *Supper at Emmaus*, Caravaggio, 141 x 196.2 cm, National Gallery, Londra, Birleşik Krallık.
33. *Samson and Delilah*, Peter Paul Rubens, 185 x 205 cm, National Gallery, Londra, Birleşik Krallık.
34. *Judith Slaying Holofernes*, Artemisia Gentileschi, 199 x 162.5 cm, Uffizi Gallery, Floransa, İtalya.
35. *Cheat with the Ace of Clubs*, Georges de La Tour, 97.8 x 156.2 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth, ABD.
36. *The Proposition*, Judith Leyster, 31 x 24 cm, Mauritshuis, The Hague, the Hollanda.
37. *Equestrian Portrait of Thomas of Savoy, Prince of Carignano*, Anthony van Dyck, 315 x 236 cm, Galleria Sabauda, Torino, İtalya.
38. *Portrait of Innocent X*, Diego Velázquez, 141 x 119 cm, Galleria Doria Pamphilj, Roma, İtalya.

39. *Courtyard of a House in Delft*, Pieter de Hooch, 73.5 x 60 cm, National Gallery, Londra, Birleşik Krallık.
40. *Self-portrait with Beret and Turned-Up Collar*, Rembrandt van Rijn, 84.5 x 66 cm, National Gallery of Art, Washington DC, ABD.
41. *Girl with a Pearl Earring*, Johannes Vermeer, 44.5 × 39 cm, Mauritshuis, The Hague, Hollanda.
42. *Piazza San Marco*, Canaletto, 68.6 x 112.4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD.
43. *Mr and Mrs Andrews*, Thomas Gainsborough, 69.8 x 119.4 cm, National Gallery, Londra, Birleşik Krallık.
44. *Whistlejacket*, George Stubbs, 296 x 248 cm, National Gallery, Londra, Birleşik Krallık.
45. *The Swing*, Jean-Honoré Fragonard, 81 x 64.2 cm, Wallace Collection, Londra, Birleşik Krallık.
46. *Self-Portrait in a Straw Hat*, Élisabeth Vigée-Lebrun, 97.8 x 70.5 cm, Londra, Birleşik Krallık.
47. *The Oath of the Horatii*, Jacques-Louis David, 330 x 425 cm, Musée du Louvre, Paris, Fransa.
48. *Self-portrait Hesitating Between the Arts of Music and Painting*, Angelica Kauffman, 147 × 216 cm, Nostell Priory, West Yorkshire, Birleşik Krallık.
49. *The Naked The Clothed Maja*, Francisco de Goya, both 97x190 cm, Museo del Prado, Madrid, İspanya.
50. *La Grande Odalisque*, Jean-Auguste-Dominique Ingres, 88.9 x 162.6 cm, Musée du Louvre, Paris, Fransa.
51. *Wanderer Above the Sea of Fog*, Caspar David Friedrich, 94 x 8748 cm, Kunsthalle Hamburg, Almanya.
52. *The Raft of the Medusa*, Théodore Géricault, 491 × 717 cm, Musée du Louvre, Paris, Fransa.
53. *Totem pole*, 76.2 x 10.2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD.
54. *The Great Wave Off Kanagawa*, Katsushika Hokusai, 95 x 7878 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD.
55. *Ron Steam and Speed- The Great Western Railways*, Joseph Mallord William Turner, 91 x 121.8 cm, National Gallery, Londra, Birleşik Krallık.
56. *Washington Crossing the Delaware*, Emanuel Leutze, 378 x 5647.7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD.
57. *The Gleaners*, Jean-François Millet, 88.5 x 110 cm, Musée d'Orsay, Paris, Fransa.
58. *Le Déjeuner sur l'Herbe*, Edouard Manet, 208 x 264.5 cm, Musée d'Orsay, Paris, France

59. *The Sleepers*, Gustave Courbet, 135 x 200 cm, Petit Palais, Paris, Fransa.
60. *La Grenouillère*, Claude Monet, 74.6 x 99,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD.
61. *Still Life with Jar*, Cup and Apples, Paul Cézanne. 60.6 x 73.7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD.
62. *A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte*, Georges Seurat, 207.6 x 308 cm, Art Institute of Chicago, ABD.
63. *Chair with Pipe*, Vincent van Gogh, 92 × 73 cm, National Gallery, Londra, Birleşik Krallık.
64. *The Scream*, Edvard Munch, 91 x 73.5 cm, National Gallery ve Munch Museum, Oslo, Norveç.
65. *Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going*, Paul Gauguin, 139 x 375 cm, Museum of Fine Arts, Boston, ABD.
66. *The Birthday*, Marc Chagall, 80.5 x 99,5 cm, Museum of Modern Art, New York, ABD.
67. *Fountain*, Marcel Duchamp, 30.5 38.145.7 cm, Philadelphia Museum of Art, ABD.
68. *Untitled*, Claude Cahun, 237.15 cm, Museum of Modern Art, New York, ABD.
69. *Grasstadt (Urban Debauchery)*, Otto Dix, 181 × 402 cm, Kunstmuseum Stuttgart, Almanya.
70. *American Gothic*, Grant Wood, 78 x 65.3 cm, Art Institute of Chicago, ABD.
71. *The Persistence of Memory*, Salvador Dali, 24.1 x 33 cm, Museum of Modern Art, New York, ABD.
72. *A Universe*, Alexander Calder, 102.9 x 76.2 cm, Museum of Modern Art, New York, ABD.
73. *Guernica*, Pablo Picasso, 340 x 776 cm, Museo Reina Sofia, Madrid, İspanya.
74. *The Two Fridas*, Frida Kahlo, 173 x 173 cm, Museum of Modern Art, Mexico City, Meksika.
75. *Nighthawks*, Edward Hopper, 72 x 152 cm, Art Institute of Chicago, ABD.
76. *Christina's World*, Andrew Wyeth, 81.9 x 121.3 cm, Museum of Modern Art, New York, ABD.
77. *Mountains and Sea*, Helen Frankenthaler, 200 x 297.8 cm, National Gallery of Art, Washington DC, ABD.
78. *Two Figures*, Francis Bacon, 152.5 x 116.5 cm, Özel Koleksiyon.
79. *Flag*, Jasper Johns, 107.3 x 153.8 cm, Museum of Modern Art, New York, USA.
80. *Cool White*, Lee Krasner, 182.5 x 290 cm, National Gallery of Australia, Canberra.

81. *Spatial Concept Waiting*, Lucio Fontana, 413 x 32.8 cm, Özel Koleksiyon.
82. *Four Campbell's Soup Cans*, Andy Warhol, 51 x 41 cm, Özel Koleksiyon.
83. *Rhythm 0*, Marina Abramović, Studio Morra, Napoli, İtalya.
84. *My Parents*, David Hockney, 1829 x 1829 cm, Tate, Londra, Birleşik Krallık.
85. *Untitled Film Still #18*, Cindy Sherman, 254 x 203 cm, Özel Koleksiyon.
86. *Self-Portrait*, Chuck Close, 58.2 x 39.3 cm, National Academy of Design, New York, ABD.
87. *Concert for Anarchy*, Rebecca Horn, 150 x 106 x 155.5 cm, Tate, Londra, Birleşik Krallık.
88. *Light Sentence*, Mona Hatoum, 198 x 185.490 cm, Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, Fransa.
89. *Prop*, Jenny Saville, 213.5 x 183 cm, Özel Koleksiyon.
90. *House*, Rachel Whiteread, 193 Grove Road, Londra, Birleşik Krallık.
91. *East West Circle*, Richard Long, çapı 497.8 cm, Museum of Fine Arts, Houston, ABD.
92. *Heavenly Jerusalem*, Anselm Kiefer, 221 x 326.1 cm, Museum of Fine Arts, Houston, ABD.
93. *Fireflies on the Water*, Yayoi Kusama, 281.9 x 367 x 367 cm, Whitney Museum of American Art, New York, ABD.
94. *The Weather Project*, Olafur Eliasson, 267.22.3 x 155.4 m, Tate, Londra, Birleşik Krallık.
95. *Cloud Gate*, Anish Kapoor, 10 x 13 x 20 m, Millennium Park, Chicago, ABD.
96. *Fingal*, Gillian Ayres, 70 x 70 cm, Özel Koleksiyon.
97. *Blow Up 08*, Ori Gersht, 231 x 180 cm, Özel Koleksiyon.
98. *Chenrezig Sand Mandala*, House of Commons, Londra, Birleşik Krallık.
99. *A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby, an Homage to the Unpaid and Overworked Artisans who have Refined our Sweet Tastes from the Cane Fields to the Kitchens of the New World on the Occasion of the Demolition of the Domino Sugar Refining Plant*, Kara Walker, 10.8 x 79 x 29 m, Domino Sugar Refinery, A Project of Creative Time, Brooklyn, New York, ABD.
100. *I Want My Time With You*, Tracey Emin, 1.20 m, St Pancras İstasyonu, Londra, Birleşik Krallık.

GÖRSELLERİN ALINDIĞI KAYNAKLAR

13 Matthias Kabel/Wikimedia Commons **15** Ian Dagnall/Alamy **17** Wikimedia Commons **19** Pixabay **21** Alex Robinson/Robert Harding/Alamy **23** Luisa Ricciarini/Bridgeman Images **25** Laurence King Publishing/Vincenzo Pirozzi, Rome, fotopirozzi@inwind.it **27** Pixabay **29** Ex coll.: C. C. Wang Family, Gift of The Dillon Fund, 1973/Metropolitan Museum of Art, New York **31** Laurence King Publishing/Vincenzo Pirozzi, Rome, fotopirozzi@inwind.it **33** Wikimedia Commons **35** Wikimedia Commons **37** Laurence King Publishing/Quattrone, Florence **39** Wikimedia Commons **41** Wikimedia Commons **43** Wikimedia Commons **45** Laurence King Publishing/Quattrone, Florence **47** Laurence King Publishing/Quattrone, Florence **49** Wikimedia Commons **51** Wikimedia Commons/Google Cultural Institute **53** Laurence King Publishing/Photo Josse. Paris **55** Wikimedia Commons **57** Wikimedia Commons **59** Laurence King Publishing/Quattrone, Florence **61** Photo © Marco Ravenna/Bridgeman Images **63** Wikimedia Commons **65** Wikimedia Commons/Google Cultural Institute **67** Luisa Ricciarini/Bridgeman Images **69** Wikimedia Commons/Google Cultural Institute **71** Granger Historical Picture Archive/Alamy **73** H. O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H. O. Havemeyer, 1929/Metropolitan Museum of Art, New York **75** Wikimedia Commons **77** Wikimedia Commons **79** Laurence King Publishing/Quattrone, Florence **81** Wikimedia Commons/Google Cultural Institute **83** Wikimedia Commons/Het Geheugen **85** Photo © Musei Reali di Torino/Bridgeman Images **87** Wikimedia Commons **89** Wikimedia Commons/The Yorck Project **91** Andrew W. Mellon Collection/National Gallery of Art, Washington DC **93** Wikimedia Commons/Crisco **95** Purchase, Mrs. Charles Wrightsman Gift, 1988/Metropolitan Museum of Art, New York **97** Wikimedia Commons **99** Wikimedia Commons **101** Wikimedia Commons **103** Wikimedia Commons **105** Laurence King Publishing/Photo Josse, Paris **107** The Picture Art Collection/Alamy **109** Wikimedia Commons **111** Laurence King Publishing/Photo Josse, Paris **113** Photo © Leonard de Selva/Bridgeman Images **115** Laurence King Pub-

lishing/Photo Josse, Paris **117** Ralph T. Coe Collection, Gift of Ralph T. Coe/Metropolitan Museum of Art, New York **119** H. O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs H. O. Havemeyer, 1929/Metropolitan Museum of Art, New York **121** Wikimedia Commons **123** Gift of John Stewart Kennedy, 1897/Metropolitan Museum of Art, New York **125** Laurence King Publishing/Photo Josse, Paris **127** Laurence King Publishing/O Photo Josse, Paris **129** Wikimedia Commons **131** Metropolitan Museum of Art, New York **133** H. O. Havemeyer Collection. Bequest of Mrs H. O. Havemeyer, 1929. Metropolitan Museum of Art, New York **135** Helen Birch Bartlett Memorial Collection/Art Institute of Chicago, Illinois **137** Wikimedia Commons/The Yorck Project **139** Photo: Nasjonalmuseet/Høstland, Børre **141** Wikimedia Commons **143** © ADAGP, Paris and DACS, London 2022. Alpha Stock/Alamy **145** © Association Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2022. Gift (by exchange) of Mrs. Herbert Cameron Morris, 1988/Bridgeman Images **147** The estate of Claude Cahun/Digital Image The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence **149** ODACS 2022. Bridgeman Images **151** Wikimedia Commons/Google Cultural Institute **153** © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, DACS 2022. Luisa Ricciarini/Bridgeman Images **155** © 2022 Calder Foundation, New York/DACS London. Digital image courtesy The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence **157** Succession Picasso/DACS, London 2022. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid **159** © Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F./DACS 2022. Luisa Ricciarini/Bridgeman Images **161** Wikimedia Commons **163** © Andrew Wyeth/ARS, NY and DACS, London 2022. © 2022 digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence **165** Helen Frankenthaler Foundation, Inc./ARS, NY and DACS, London 2022. The Artchives/Alamy **167** The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACS/Artimage 2022. Photo: Prudence Cummings Associates Ltd **169** © Jasper Johns/VAGA at ARS, NY and DACS, London 2022. © 2022 digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence **171** © The Pollock-Krasner Foundation for the Visual Arts, Inc./Licensed by DACS, London 2022. Purchased 1978/Bridgeman Images **173** © Lucio Fontana/SIAE/DACS, London 2022. © 2022 Christie's Images, London/Scala, Florence **175** © 2022 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./Licensed by DACS, London. Photo © 2022 Christie's Images/Bridgeman Images **177** © Marina Abramović. Courtesy of Marina Abramović and Sean Kelly Gallery, New York. DACS 2022. Photo courtesy: Marina Abramović Archives **179** © David Hockney. Photo © Tate. **181** Courtesy the artist and Metro Pictures, New York **183** Chuck Close, courtesy Pace Gallery. Bridgeman Images **185** © DACS 2022. Photo © Tate

187 © Mona Hatoum. Photo ©2022. RMN-Grand Palais/ Dist. Photo Scala, Florence **189** © Jenny Saville. All rights reserved, DACS 2022. Photo © 2022 Christie's Images/Bridgeman Images **191** © Rachel Whiteread. Photo: Sue Omerod. Courtesy of the artist and Gagosian **193** © Richard Long. All rights reserved, DACS 2022. Museum purchase/Bridgeman Images **195**Atelier Anselm Kiefer. © Anselm Kiefer **197** © Yayoi Kusama © 2022 digital image, Whitney Museum of American Art/Licensed by Scala **199** Courtesy the artist. Photo © Richard Haughton/Bridgeman Images **201** © Anish Kapoor. All rights reserved, DACS 2022. Photo: Amanda Hall/Robert Harding/Alamy **203** Courtesy Gillian Ayres Estate and Cristea Roberts Gallery, London **205** © Ori Gersht. All rights reserved, DACS/Artimage 2022 **207** Wikimedia Commons **209** Artwork © Kara Walker, courtesy Sikkema Jenkins & Co., New York. Photo: Richard Levine/Alamy **211** © Tracey Emin. All rights reserved, DACS 2022. Photo: Mark Fletcher.

DİZİN

A
Abramović Marina, 176, 177, 216
Alberti, Leon Battista Della Pittura 36
Andrea de Sarto 58
Arp, Jean 154
Art Nouveau 119
Ayres, Gillian 202, 203, 216

B
Bacon, Francis 166, 167, 216
Barbizon Okulu 124
Barok 75, 76, 80, 81, 110
Beckmann, Max 148
Bellini, Giovanni, 50
Bizans mozaikleri 26, 30, 72
Bosch, Hieronymus 48, 49, 213
Botticelli Sandro
Bruegel, Yaşlı Peter 68, 69, 213

C
Cahun, Claude 215
Calder, Alexander, 154, 155, 215
Canaletto 94, 95, 214
Caravaggio 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82
Cézanne, Paul 132, 133, 144, 168, 215
Cimabue 166
Close, Chuck 182, 183, 216

D
Dada 154
Dalai Lama 206
Dali, Salvador 152, 153, 215
Degas, Edgar 160
Delacroix Eugéne 11
Dix, Otto 148, 149, 215
Donatello 42, 43, 212
Duchamp, Marcel 144, 145, 215
Dürer, Albrecht 50, 51, 213

E
ekspresyonizm 132, 140
El Greco 72, 73, 213
Eliasson, Olafur 198, 199
Emin, Tracey 210, 211, 217
empresyonizm 130, 134, 140

F
Fontana, Lucio 172, 173, 216
fovizm 132, 142
Friedrich, Caspar David 112, 214
fütürizm 144

G
Gainsborough, Thomas 96, 97, 214
Gauguin, Paul 136, 137, 140, 141, 202, 208, 215
Gentileschi, Artemisia 78, 213

Géricault, Thédore 114, 115, 214
Giotto di Bondone 30, 31, 212
Goya, Francisco de 108, 109, 214
Grosz, George 148

H
Hals, Frans 82
Hatoum, Mona 186, 187, 216
Hockney, David 178, 179, 216
Hokusai Katsushika 118, 119, 214
Holbein, Genç Hans 64, 65, 213
Hopper, Edward 160, 161, 215
Horn, Rebecca 184, 185, 216

I
Ingres, Jean-Auguste Dominique 110, 111, 188, 214
Innocent, Papa X 6, 86, 87, 214

J
Japon baskıları 119
Johns, Jasper 168, 169, 216, 220
Julius, Papa II 54, 56

K
Kaapor, Anish 200, 201, 216
Kahlo, Frida 158, 159, 215, 219
Kanō, Naizen 70, 71
Kauffman, Angelica 106, 107, 214
Kiefer, Anselm 194, 195, 216
Kline, Franz 164
Krasner, Lee 170, 171, 216
Kusama, Yayoi 196, 197, 216

L
Leonardo da Vinci 50, 52, 53, 56, 58, 61, 76, 213
Leyster Judith 82, 83, 213
Limbourg Kardeşler 35
Lippi, Filippo 44, 45, 212
Long, Richard 96, 192, 193, 216

M
Manet, Éduard 126, 127, 160, 188, 208
Maniyerist 58, 72, 75
Masaccio 36, 37, 44
Matisse, Henri 132, 140, 188, 202
Medici ailesi 66
Michelangelo 54, 55, 56, 58, 59, 74, 76, 166, 213
Millet, Jean-François 124, 125, 215
Mondrian 154
Monet, Claude 119, 130, 131, 215
Munch, Edward 138, 139, 215

N
Neo-empresyonizm 134
Neoklasik 104
Neue Sachlichkeit 148
Noland, Kenneth 162

O
O'Keeffe, Georgia 11
Oldenburg, Claes 196
Olson, Christina 162

P
Parmigianino 72
performans sanatı 192
Picabia, Francis 144
Picasso, Pablo 132, 140, 144, 156, 157, 166, 178, 188, 208, 215, 219
Piero della Francesca 178
Pollock, Jackson 164, 170, 171

Pop 10, 28, 34, 46, 60, 61, 168, 174, 188, 196, 213
Post empresyonist 140

Q
Qian Xuan 28, 29, 212
Qin Shi Huangdi 18, 19, 212
Qiu Ying 62, 63, 213

R
Raimondi, Marcantonio 127
Raphael 50, 56, 57, 76, 104, 110, 127, 213
realizm 56, 75, 124, 128, 146, 152, 188
Rodin, Auguste 11
rokoko 100
romantizm 112, 128, 210
Rubens, Peter Paul 76, 77, 84, 85, 98, 102, 103, 188, 213
Ruysch, Rachel 204

S
Saville, Jenny 188, 189, 216
Selve, George de 64
Seurat, George 134, 135, 215
Sherman, Cindy 146, 180, 181, 216
Stubbs, George 98, 99, 214
Sürrealizm 152, 166

T
Tassi, Agostino 78
Terracotta Askerleri 18, 19
Titian 66, 67, 72, 76, 110, 127, 188, 213
Tlingit 117
Turner, Joseph Mallord William 120, 121, 190, 200, 202, 203, 210, 214

U
Urbino Venüsü 110

V
Van Aelst, Willem 164, 204
Van Dyck, Sir Anthony 84
Van Eyck, Jan 38
van, Gogh 11, 119, 136, 137, 166, 202,
Vasari, Giorgio 45, 46, 59, 60
Velázquez, Diego 85, 86, 87, 166, 214
Vermeer, Johannes 92, 93, 214

W
Walker, Kara 208, 209, 217
Warhol, Andy 174, 175, 180, 196, 216
Whiteread, Rachel 90, 191, 216
Wood, Grant 150, 151
Wood, Nan 150, 151, 215
Wyeth, Andrew 162, 163, 216, 219

Y
Yeni nesnellik 148
Young British Artist 188

Z
Zerdüşt 57

Michelangelo neden kendini Sistine Şapeli'nin tavanını süslemek gibi karmaşık bir işe adadı ya da Rembrandt neden kendi resmini yapmakta bu kadar ısrarcıydı? Terracotta Askerleri'nin yaratılışının ardında hangi esrarengiz hikâye yatıyor ve Andy Warhol'a sıradan çorba kutularını ikonik sanat eserlerine dönüştürmesi için ilham veren şey neydi? *100 Başyapıtta Sanat*, bu gibi 100 büyüleyici soruyu çevreleyen gizemleri açığa çıkarıyor, anlaşılır ve tatmin edici açıklamalar sunuyor. Eğer hayranlıkla baktığınız sanat eserlerinin ne anlama geldiğini merak ediyorsanız, işte rehberiniz.



internet satış
saykitap.com
ISBN 978-605-02-1013-2
9 786050 210132
SAY YAYINLARI

sayyayincilik.com
facebook.com/sayyayinlari
twitter.com/sayyayinlari
instagram.com/sayyayinlari