
Leyla Varlık Şentürk
Analitik
Resim
Çözümlemeleri
Sanat ve Kuram

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları



1966 yılında Eskişehir'de doğdu. 1988 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü Adnan Çoker Atölyesi'nden mezun oldu. 1993 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans programını ve 1999 yılında Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik programını tamamladı.
1988 yılında Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümü Resim Anasanat Dalı Öğretim Görevlisi olarak akademik hayata başlayan sanatçı, 2000 yılından itibaren Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde görevine devam etmektedir. 2002 yılında yardımcı doçent, 2005 yılında doçent, 2010 yılında profesör kadrosuna atanmıştır.
Kişisel sergilerin yanı sıra Ulusal ve Uluslar arası düzeyde çok sayıda karma, grup, bienal, sempozyum ve yarışmalı sergiye katılan sanatçının yurt içinde ve yurt dışında çeşitli koleksiyonlarda eserleri bulunmaktadır.
Ödül: Ukrainian, Kyiv de 2009 yılında düzenlenen, Ukrainian Art Week, "International Exhibition&Competition of Contemporary Arts" yarışmada ikincilik ödülü.
Üyelik: UNESCO A.I.A.P. Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği, 1997

Leyla Varlık Şentürk

Analitik Resim Çözümlemeleri

Ayrıntı: 626
Sanat ve Kuram Dizisi: 30

Analitik Resim Çözümlemeleri
Cimabue'dan Ingres'a Resimde Plastik Çözümlemeler
Leyla Varlık Şentürk

Yayıma Hazırlayan
Esra Koç

© 2012, Leyla Varlık Şentürk

Bu çevirinin Türkçe yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Resmi
Rafaello, "Dönüşüm"

Kapak Düzeni
Gökçe Alper

Dizgi
Esin Tapan Yetiş

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No.:244 Topkapı/İstanbul
Tel.: (0212) 612 31 85
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım *2012*
Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-975-539-648-4
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.:3 Cağaloğlu - İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Analitik Resim Çözümlemeleri

Cimabue'dan Ingres'a Resimde Plastik Çözümlemeler

Leyla Varlık Şentürk

SANAT VE KURAM DİZİSİ

POSTMODERN EDEBİYAT KURAMI
Giriş
Niall Lucy

KES YAPIŞTIR
Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği
Dick Hebdige

ŞEYTAN
Yüzü Olmayan Maske
Luther Link

KUTSAL RUH
Michel Tournier

BLUES TARİHİ
Şeytan'ın Müziği
Giles Oakley

TANGO
Tutku'nun Ekonomi Politiği
Marta E. Savigliano

SANATIN İCADI
Bir Kültür Tarihi
Larry Shin

SANAT VE PROPAGANDA
Kitle Kültürü Çağında Politik İmge
Toby Clark

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

MONA LISA KAÇIRILDI
Sanatın Bizden Gizledikleri
Darian Leader

EDEBİYAT KURAMI
Giriş / Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
Georges Bataille

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
John Fowles

KORKUNUN GÜÇLERİ
İğrençlik Üzerine Deneme
Julia Kristeva

KATİLLER, SANATÇILAR VE TERÖRİSTLER
Frank Lentricchia & Jody McAuliffe

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE
Müziğin EkonomiPolitiği Üzerine
Jacques Attali

GÜZELLİK SEMPTOMU
Francette Pacteau

RABELAIS VE DÜNYASI
Mihail Bahtin

SANAT VE SORUMLULUK
İlk Felsefi Denemeler
Mihail Bahtin

SANAT VE ESTETİK
Peter de Bolla

FLAMENKO
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
William Washabaugh

ARAP DÜNYASINDA MÜZİK
Tarab Kültürü ve Sanatçılığı
A.J. Racy

ATEŞ ve GÜNEŞ
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
Iris Murdoch

GERÇEĞİN GERİ DÖNÜŞÜ
Yüzyılın Sonunda Avangard
Hal Foster

SANATTA ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ
İmgelerin Toplumsal İşlevi
Richard Leppert

SANATIN SONUNDAN SONRA
Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi
Arthur C. Danto

KURMACA NASIL İŞLER?
James Wood

GÜLERYÜZLÜ SOHBETLER
Mehmet Güleryüz

ZORAKİ GÜZELLİK
Hal Foster

Eşime ve oğluma...

İçindekiler

Önsöz 11
Giriş 13
Ortaçağ 476-1280 26
Ön Rönesans (geç gotik) 1280-1400 27
14. Yüzyıl Floransa Okulu 28
14. Yüzyıl Siena Okulu 35
Rönesans 1400-1580 42
Erken Rönesans 1400-1480 43
Yüksek Rönesans 1470-1520 44
15. Yüzyıl Floransa Okulu 45
15. Yüzyıl Alman Okulu 58
15. Yüzyıl Umbria Okulu 61
15. Yüzyıl Ferrare Okulu 63
15. Yüzyıl Flaman Okulu 66

15. Yüzyıl Venedik Okulu 73
16. Yüzyıl Roma Okulu 80
16. Yüzyıl Venedik Okulu 88
16. Yüzyıl Alman Okulu 100
16. Yüzyıl Flaman Okulu 112
Maniyesizm 1520-1590 122
Barok 1590-1720 127
17. Yüzyıl İtalya'da Barok Resim 129
17. Yüzyıl İspanya'da Barok Resim 134
17. Yüzyıl Kuzey Avrupa'da Barok Resim 142
17. Yüzyıl Fransa'da Barok Resim 152
Rokoko 1710-1780 157
Neoklasizm 1760-1820 168
Sanatçılar ve Özgeçmişleri 181

Resimler 203
Kaynakça 245
Dizin 249

Önsöz

Bir resmi okumak dolayısıyla anlamak ve değerlendirmek, eserin biçimsel yönünün ve içeriğinin analizi ile mümkün olur. Resmin biçimsel yapısı, organik bütünlüğünü oluşturan temel öğe ve ilkelerin, kompozisyonda nasıl organize edildiğinin cevaplarıyla ortaya konan "yapısalcı (teknik-biçimci)" eleştiri ile açıklanır. Bu kitapta incelenen resimler, yansıtma kuramı çerçevesinde ele alınmış, sanatçının gerçeği ya da gerçekliği aktarmak için resmin plastik değerlerini nasıl bir araya getirdiği açıklanmaya çalışılmıştır. Plastik analizi yapılan resimler, Rönesans'ı hazırlayan dönemden başlayarak neoklasik dönemi içine alan tarihsel süreçteki eserler arasından seçilmiştir. Ayrıca eserin yaratıldığı tarihin, coğrafyanın, uygarlığın ve kültürün bir parçası olduğu gerçeği dikkate alınarak resmin ait olduğu dönemin tarihsel ve sosyolojik yapısına da değinilmiştir.

Resmin analizinin yapılabilmesi, eser hakkında temel bilgileri verecek olan sahip olduğu değerler bütününü ve bunları bir arada tutan ilişkileri görmekle mümkündür. Bunların neler olduğu, eserin organik bütünlüğünü nasıl oluşturduğu ve bunların görsel anlatıma ne gibi ifadeler kazandırdığı giriş bölümünde ele alınmıştır. Resmin çözümlenmesinde yardımcı olan temel bilgiler arasında yer alan eleştiri yöntemleri ve sanat kuramları hakkında genel bilgiler ise giriş bölümünde verilmiştir.

Bu bilgiler çerçevesinde seçilen resimlerin analizleriyle oluşan örneklemelerden hareketle okuyucunun, bir resimle karşı karşıya kaldığında, o eseri biçimsel yönüyle inceleyebileceği ve var olanlardan hareketle yargıda bulunmak için her şeyi yerli yerine koyarak anlamlandırabileceği varsayılmaktadır. Ayrıca kitapta plastik analizleri yapılmış olan resimler, okuyucuya sanatçının bir başka eserini ya da belli bir döneme ait olan başka bir eseri aynı kriterleri göz önünde bulundurarak inceleyebilme olanağını verecektir.

Her eser, sanatçısı tarafından tasarlanmış kendi başına bir varlıktır. Sanatçının eserini yaratırken kullandığı temel öğe ve ilkeler aynı zamanda, o eserin biricik olmasını sağlayan bütünün de parçasıdır. Bütünün parçası olan bu elemanlar, kuramsal açıklamalara sahip olsalar bile, sanatçının bu kavramlara yüklediği anlamlar ve/veya kullandığı imgelerle değişebileceği, yeni anlamlar ve alternatifler sunabileceği göz ardı edilmemelidir. Sanatçının tercihine bağlı olarak değişkenlik gösterebilen ve resmin analizinde göz önünde bulundurulan unsurlar ve oluşan durumlar, o eserin özünü oluşturduğu gibi aynı zamanda ona ait öznel durumu da ortaya koymaktadır. Bu nedenle her resim, kendi varoluşu içinde ele alınıp değerlendirilmelidir.

Giriş

Bu kitabın içeriği, Ön Rönesans dönemiyle başlayarak neoklasik dönemi içine alan tarihsel çerçeve ile sınırlanmıştır. Ortaçağdan yeniçağa geçiş döneminde önemli bir yeri olan ve Rönesans öncesini tanımlayan Ön Rönesans (geç gotik), Rönesans, Maniyerist, barok, rokoko ve neoklasik üslup bu tarihsel çerçevenin içinde yer almaktadır. Doğanın ve gerçeğin yansıtılması olarak değerlendirilen bu dönemlere ait olan ve resim sanatının aşamalarını belirleyen bazı sanatçılarla bu sanatçılara ait resimlerin biçimsel yapısının incelenmesi, aynı zamanda eserin ait olduğu dönemin estetik beğenisinin anlaşılmasında da etkili olmaktadır. Analizleri yapılmak üzere seçilmiş olan resimlerin ait olduğu tarihsel süreçte sanat, genellikle halkı bilgilendirmek, eğitmek, yönlendirmek amacıyla ve daha da önemlisi sipariş üzerine yapılmıştır. Sanatın koru-

yucusu konumundaki kurumlar, sanatçıyı ve sanatı kendi doğruları çerçevesinde yönlendirerek eserin yoruma kapalı ve sadece olanı aktarabilen bir yansıtma biçimi olarak şekillenmesinde etkili olmuştur. Buna paralel olarak aristokrasi ve kilisenin koruyuculuğu altındaki dini konular çerçevesinde gelişen resim sanatı, çoğunlukla İsa'nın yaşamı ve Hıristiyan inancını görsel yolla halka aktarma görevi üstlenmiştir. Sanatçının çoğunlukla iç dünyasını göz ardı ettiği ve sipariş olarak yaptığı bu eserler, sonuçta doğaya ve yaşama tutulmuş bir aynadır.

Kitapta yer alan Aydınlanma çağı öncesi döneme ait olan üsluplar ve temsilcisi olan sanatçıların eserleri, bazı prensipler çerçevesinde ele alınarak incelenmeye ve açıklanmaya çalışılmıştır. Bu prensipler, genel olarak sanat eleştirisi ve sanat kuramları başlıkları altında yer almaktadır. Sanatı anlamak, eseri okuyabilmek, değerlendirmek ya da yargıda bulunmak için, öncelikle doğru eleştiri mekanizmalarını kullanmak gerekir. Bu nedenle bir sanatçıyı, bir eseri, bir konuyu ya da bunların hepsinin doğrularını ve yanlışlarını ispat getirerek açıklayan eleştiri metinleri, eseri doğru ve yanlış yönleriyle tanıtmayı amaçlar. Eserin doğru değerlendirilmesi, tanıtılması ya da açıklanması, eserin yapısal ve var oluşsal değerlerini bulup çıkartarak bunları yerli yerine koymakla mümkün olur. Eseri sınıflandırmak, açıklamak, tanıtmak ve değer biçmek, kısacası yargılamak için başvurulan eleştiri yöntemleri ise sanat eserinin sahip olduğu değerlerle birlikte izleyici ve eser arasındaki ilişkinin (estetik yaşantı) doğru kurulmasına yardımcı olur.

Sanat eserinin incelenmesi, açıklanması ve okunması için kullanılan eleştiri yöntemleri, merkeze aldığı unsurlar çerçevesinde dört farklı grupta toplanır. Bunlardan ilki dış dünyaya ve topluma dönük eleştiri, ikincisi sanatçıya dönük eleştiri, üçüncüsü izleyiciye dönük eleştiri ve dördüncüsü yapıta dönük eleştiridir. Tarihsel eleştiri ve sosyolojik eleştiri, dış dünyaya ve topluma dönük eleştiri yöntemi içinde yer alır. İncelenmek istenen resmin hangi çağa ya da tarihe ait olduğunu bilmek, o dönemin değer yargıları ve yaşam şekli hakkında gerekli bilgiye sahip olmak anlamına gelmektedir. Resmin ait olduğu çağın izleyicisinin beğenisine hitap edip etmediğini anlamak ve eseri değerlendirmek için gerekli olan bu bilgiler, eleştirmene önemli ipuçları verebilir. Bu nedenle tarihsel eleştiride resmin ait olduğu dönem ve koşullar göz önünde bulundurulmalıdır. Dış dünyaya yönelik diğer bir eleştiri yöntemi olan sosyolojik eleştiri ise sanatın kendi başına var olmadığı, toplum içinde doğup toplumun bir yansıması olarak şekillendiği görüşünden hareket eder. Bu görüşe paralel olarak sosyolojik açıdan değerlendirilen resim, toplumsal koşullara bağlı kalınarak incelenmelidir. Toplumsal koşulları

oluşturan coğrafya, iklim, yerel ya da ulusal değerler, siyaset, ekonomi kısacası sanatçının yaratımına ve sanatın biçimlenişine etki eden bütün dış etkenler, sosyolojik eleştiride ele alınmalıdır. Sanatçıyı merkeze alan psikolojik eleştiri yöntemi ise sanatı duygu ve yaşantıların dile getirilmesi olarak tanımlayan anlatımcı sanat kuramına bağlı olarak, sanatçının kişiliği ve eserleri arasındaki ilişkiyi açıklamaya yardımcı olur. Psikolojik eleştiri yöntemi, resim üzerinden sanatçının kişilik analizi ya da sanatçının kişiliği üzerinden resimlerinin incelenmesi olarak iki yönlü işleyebilir. Bir diğer eleştiri yöntemi ise izleyiciyi merkeze alan izlenimci eleştiridir. Bu eleştiri yöntemi, sanatın işlevini eser ve izleyici arasında oluşan estetik yaşantıyı göz önünde bulundurarak, izleyicide uyandırdığı zevk ve hoşlanmayla açıklamaya çalışır. Duygusal etki kuramıyla desteklenen izlenimci eleştiri, öznel bir yapıya sahip olduğundan belli bir yöntem ya da herhangi bir sınıflandırma da içermez. Eleştirmen sadece, izleyicinin resimden zevk alıp almadığını ve eserin izleyici üzerinde hangi duyguları uyandırdığını tanımlamaya çalışır. Sanat eserini merkeze alan biçimci eleştiri (teknik-yapısalcı) yöntemi ise eserin plastik değerlerini keşfetmeye çalışır. Bu eleştiri yöntemi, sanatçısından ve içinde bulunduğu tarih ve toplumsal yapıdan ayrı olarak, eserin tek başına da var olabilen bir yapı olduğu ve kendisine özgü yapısıyla açıklanabileceği görüşünden beslenmektedir. Bu nedenle biçimci eleştiri yöntemiyle resmin sahip olduğu tüm unsurlar, bunların ilişkilerini açıklayan (nasıl, neden, niçin) sebepler ve sonuçta bunların resimle karşı karşıya kalan izleyicide bıraktığı izlenimler keşfedilerek açığa çıkartılır ve her şey yerli yerine konmaya çalışılır.

Sanatçının ele aldığı konu ya da vermek istediği mesajı, içeriğe dönüştürürken kullandığı temel plastik öğeler ve bunların bir arada olmalarını sağlayan temel ilkeler, resmin alt yapı elemanlarıdır. Bu temel öğeler ve ilkeler aynı zamanda resmin estetik değerini tanımlayan sanatsal oluşumlardır. Biçimsel açıdan resmi açıklayabilmek ve değerini belirlemek için alt yapıyı oluşturan bu plastik değerleri bulup çıkartmak ve eserin organik bütünlüğünün nasıl oluştuğunun cevabını vermek plastik analizle mümkün olur. Sanatçı eserinde sanatsal oluşumları aktarılanlar aracılığıyla dolaylı olarak kullandığından, bunlar izleyici tarafından doğrudan görülmeyebilir. Bu nedenle biçimci eleştiri yöntemiyle resmi plastik açıdan değerlendiren eleştirmen, görsel anlatımın oluşumunda önemli roller üstlenmiş olan temel öğeleri, bunların arasındaki ilişkiyi belirleyen temel ilkeleri, tüm bunların bütüne olan katkısını, içerikte üstlendikleri rolleri ve görsel algının oluşumunda ortaya koydukları etkileri açıklayarak yerli yerine koymaya çalışmalıdır.

Bir eseri anlamak ve değerlendirmek için yapılacak olan eleştiri, sanatın diğer bilimlerle olan ilişkilerini açıklayan sanat kuramlarıyla da desteklenebilir. Sanatsal düşünme, tasarlama ve yaratmanın felsefi çerçevesini belirleyen sanat kuramları, aynı zamanda estetik biliminin de temelini oluşturur. Bu nedenle sanatın biçimlenişi, konusu, üslubu ve akımların ortaya çıkış nedenleri ya da biçimleri, sanat kuramları kapsamı içinde ele alınmaktadır. Ayrıca felsefeyle olan ilişkisi, sanatın niteliği, özelliği ve sınırlarını da açıklamada yardımcı olur. Sanatın felsefeyle olan yakınlığının yanı sıra, sanatçı cephesinden bakıldığında, sanat kuramlarının sanat psikolojisiyle de yakın ilişkisi vardır. Bunun dışında, sanatın yaratımında etkili olan çevresel koşullar, sanatın sosyolojiyle olan bağlantısını ve hem zaman hem de evrim süreci içindeki benzerlik ya da farklılıklarını açıklamaya çalışan sanat tarihiyle olan ilişkisini de açıklar.

Sanatı sanat yapan özellikleri bu öğeler arasındaki ilişkilerle açıklamaya çalışan sanat kuramları sanatçı, sanat eseri, izleyici ve dış dünya odaklı bir yapıyla çeşitlilik gösterir. İlk sırada yer alan görüş, sanatı sanat yapan özellikleri eserin dış dünya ile olan ilişkileriyle açıklamaya çalışan, yansıtma kuramıdır. Bu kurama göre sanat eseri; insanı, yaşamı, toplumu, gerçeği kısacası var olanları yansıtan bir aynadır. İkinci sırada yer alan görüş, sanatçıyı merkeze alarak sanatı sanat yapan sanatçının kendisidir ve sanat duyguların ifadesidir yaklaşımlarından hareket eden, anlatımcı sanat kuramıdır. İzleyiciyi merkeze alarak sanatı açıklamaya çalışan kuram, duygusal etki kuramıdır. Bu kuramın savunduğu görüş, sanatın izleyicide uyandırdığı estetik beğeni ya da coşkularla açıklanabileceğidir. Sanat eserini merkeze alan kuram ise biçimci sanat kuramıdır. Bu görüş, sanatın özünün sanat eserinin kendisinde saklı olduğunu ve açığa çıkartmak ya da açıklamak için sanat eserine özgü yapıların incelenmesi gerektiğini savunur.

Kitapta yer alan resimlerin biçimsel varlığını ön plana çıkartan plastik analiz için eseri merkeze alan, biçimci (teknik-yapısalcı) eleştiri yöntemi kullanılmıştır. Ancak resmin tek başına var olabildiği görüşüne saygı duyulmakla birlikte; sanatçının, dolayısıyla sanatın ve sanat eserinin şekillenmesinde katkısı olan dış dünyaya dönük etkiler göz ardı edilmemiştir. Bu nedenle analizleri yapılan resimlerin, hem tarihsel hem de sosyolojik açıdan değerlendirilmesinde yardımcı olan dönem (üslup) özellikleri bilgisine de yer verilmiştir. Buna paralel olarak, sanatın ve sanat eserinin içinde doğduğu çağın doğruları ve yaşam biçimini belirleyen düşünce sistemiyle olan yakınlığı da açıklanmaya çalışılmıştır. Biçimsel yapıları incelenen resimlerin ait oldukları dönemler (üsluplar), sanat kuramları açısından değerlendirildiğinde, yansıtma kuramı

çerçevesinde yer almaktadır. Ancak yansıtma kuramı çerçevesinde ele alınan sanat eserleri sınıflandırılırken, Aydınlanma Çağı öncesi ve sonrası olmak üzere iki evre dikkate alınır. Bu kitapta yer alan eserler ise sanatın işlevini, gerçeğin ve gerçekliğin aktarılmasına yönelik olarak izleyiciyi eğitmek ve zevk vermek olarak tanımlayan, yansıtma kuramının ilk evresine aittir. Bu görüşe göre sanat; sanatçının ve sanat eserinin topluma karşı sorumlu olduğu bir görev olarak tanımlanmış ve kendi içinde üç gruba ayrılmıştır.

Aydınlanma Çağı öncesi dönemi tanımlayan yansıtma kuramının ilk evresi, Platon'un güzeli tanımlamasıyla başlar. Platon (MÖ 5. yy) "sanat, fenomenler (görüngü, görünümler) dünyasını yansıtır" görüşünü savunmuştur. Bu çerçeveden bakıldığında sanat, görünenlerin yansımasıdır ve sanatın birinci görevi görüneni olduğu gibi yansıtmaktır; ki bu da görünen gerçekliği vermektedir. Böylece sanat, doğanın bir yansıması (mimesis, benzetme, taklit) olarak şekillenmiştir. Antik Yunanda öne çıkan bu görüş, ortaçağda göz ardı edilmiş ancak Rönesans'ta tekrar gündeme gelmiştir. Fransız İhtilali'ne kadar süren monarşik devlet yapılarında sanatçının görevi, görünür dünyayı ve görünümleri, var olandan hareketle ona sadık kalarak yansıtmak olmuştur. Bu anlayış temelinde sanatçının görevi ve sanat eserinin işlevi doğayı, insanı, yaşamı kısaca var olan gerçekliği, doğal olanı yansıtmaktır ve bu nedenle sanat eseri, "dünyaya tutulmuş bir ayna" olarak tanımlanmıştır. Bu dönemde sanat, yaratıcılığı açığa çıkartan ve izleyicide estetik bir zevk uyandıran konumdan uzak, varoluşsal amacı daha çok görsel yolla insanlara bir takım değerleri aktarmak olan ve beceri gerektiren bir yapıya sahip olmuştur.

Yansıtma kuramı çerçevesinde şekillenen sanat eseri, izleyicisine sadece doğayı yansıtma görevini üstlenmemiş; zamanla insan doğasının, yaşam biçimlerinin, uygarlığının, kısacası insanın yaşamına dair her şeyin yansıtıldığı bir platform olmuştur. Bu çerçeveden bakıldığında sanatın yansıttığı da genel olarak görünen gerçeklik olmuştur. Bu gerçeklik ancak insan doğasındaki ortak özellikleri yansıtmakla dile getirilir. Bu nedenle sanatın konusu da insana dair ortak değerleri içerir. Böylece sıra dışı olan, değişken, yerel ve bireysel olan dikkate alınmamıştır. Sanatın konusu geneli yansıtırken kahramanlar da aynı tiplemeler ve aynı karaktere sahip olan kişilerden oluşmuştur.

Yansıtma kuramının birinci evresinin ikinci grubunda, Aristoteles'in (MÖ 4. yy) görüşü bulunur. Aristoteles duyular dünyasını ön plana çıkartmış, sanatın ya geneli ya da özü yansıtabileceğini ifade etmiştir. Sanat eseri, genel anlamda da öznel anlamda da toplumdaki herkesi ilgilendirmelidir diyen Aristoteles, "sanat olanı değil, olabilir olanı yan-

sıtmalıdır" görüşünü savunur. Sadece görünümler ve doğanın gerçekliğinin güzeli vermeye yetmeyeceğini, güzel kavramının kendisinin ve biçimin özünde yatan güzelliği ortaya koymak gerektiğini işaret eden Aristoteles'in bu görüşü, yüksek Rönesans'ta biçim bulmuştur. Bu dönemde sanatçı, görünen gerçekliği iç gerçeklikle mükemmel kılmış, gerektiğinde doğaya ve görünümlere müdahale edebilmiştir.

Üçüncü grupta ise ideal gerçekliği düzeltilmiş, müdahale edilmiş hatta oluşturulmuş gerçekliği yansıtma düşüncesi yer alır. Bu görüşe göre sanat, ne görüngü dünyasını, ne geneli ne de özeli yansıtmalıdır. Sanatın görevi, insan tarafından simgelenen ulu ve yüce gibi manevi değerleri, iyi ahlakı ve ideal doğayı yansıtmaktır. Bu görüşü yansıtan resimlerdeki gerçeklik ise görünümlerin mükemmel olması için müdahale edilerek idealleştirilmiş, gerçek olmayan gerçekliktir. Antikçağ sanatının güzellik anlayışı, biçim yorumu ve konularından etkilenen ve bunların tekrar yaşatılması olarak şekillenen ideal gerçekliğin yansıtılması görüşü, neoklasik dönemde belirgin olarak öne çıkmıştır. Neoklasik sanatçı, yapıtı aracılığıyla izleyicide haz (hoşlanma, zevk) duygusu uyandırmak için resmini çirkin, kaba, hoşa gitmeyen şeylerden arındırdığı gibi aynı zamanda, konu seçimi ve yalın bir anlatımla sadece güzeli ve hoş olanı yansıtma çabası göstermiştir. Bu resimlerin kahramanları sadece fizik olarak idealleştirilmemiş aynı zamanda, ahlaki ve toplumsal değerler açısından da yüceltilmiş tiplemelerle biçim bulmuştur. Amaç gerçekliği yansıtmak olmakla birlikte sonuçta varılan nokta, mükemmel, idealize edilmiş ve gerçek olmayan bir dünyanın yansıtılması olmuştur.

Yansıtma kuramının ikinci evresi Fransız İhtilali sonrası birey olarak ön plana çıkan sanatçının kendi özgür iradesi ve benliğiyle sanatı hatta kendini keşfetmesinin ardından, romantizmle başlar. Aydınlanma çağıyla birlikte başlayan romantizm hareketi, hızla şekillenen pek çok yeniliğin de habercisi olmuştur. Anlatımcı kuramla beslenen ve sanatçının kendi içsel duygulanımlarını aktardığı ya da bilinçaltını bilinç üstüne yansıttığı ekspresyonizm ve sürrealizmle devam etmiş; ardından güzelliği, sanatı ve insan aklını sorgulayan "düşünce" merkezli yaklaşımı ile değişerek günümüze kadar süregelmiştir.

Sanatçı ve yapıt üzerinden bakıldığında, iki evre arasında, güzeli ve ideali bulmaya yönelik çabaların değişmediği görülür. Ancak gerçeğin yorumlanması ve yansıtılmasının tarihsel zamanla paralel olarak şekil değiştirdiği açıktır. Özellikle 20. yüzyılda hızla ve peş peşe yaşanan her alandaki değişimler, sanatçıyı yönlendirmiş ve yaratıların değişimlerle etkileşim içinde olmasında önemli derecede etkili olmuştur. Sonuçta değişen yaşam koşulları ve yaşam biçimlerinin topluma ve dolayısıyla

sanatçı bireye yansımasıyla gelişen değişimler, sanatçının yansıttığı gerçekliğin değişmesinde de önemli bir rol oynamıştır.

Resim Analizi

Bir resmi analiz etmek ve onu anlamaya çalışmak için resmin sahip olduğu görünen gerçekliği ile iç gerçekliğini ortaya koyan kriterleri göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Varlıklar dünyasına ait olan görünen gerçeklik, resmin biçimsel yönünü karşılamaktadır. Resmin sanatçısı tarafından tercih edilmiş olan anlatım dili, kullanılmış olan teknik ve resmin alt yapısını oluşturan plastik değerler; biçimsel olarak yapıtı oluşturan etmenlerdir. Eser olarak adlandırılan ve sanatçısından ya da izleyicisinden ayrı olarak kendi başına varlık gösterebilen yaratıyı değerlendirebilmek ancak o eserin sahip olduğu organik bütünlüğü ve yapısını açıklayan, biçimci (teknik) eleştiri ile mümkün olmaktadır. Bu nedenle biçimci eleştiri, yapıtın sahip olduğu estetik değeri keşfedebilmek için ilk koşuldur. Ancak bir resmi anlamaya çalışmak ve değerlendirmek için gerekli olan eleştiri yöntemini kullanmadan önce, resmin kimlik bilgilerini içeren ikonografik açılımını yapmak gerekir.

İkonografik İnceleme

Bir eseri sınıflandırmak, incelemek ya da eleştirmek için eserin kimlik bilgilerini içeren ikonografik açılımı önemlidir. Eserin kimlik bilgilerini içeren bu cevaplar, bir yandan eserin tanınmasına yardımcı olurken öte yandan da sonraki aşamada yapılacak olan eleştiri için yol gösterici olur. Bunlar sırasıyla;

a. Sanatçının adı,
b. Resmin adı,
c. Resmin tekniği,
d. Resmin boyutları,
e. Resmin tarihi,
f. Resmin konusu,
g. Resmin üretilmiş olduğu okul ya da dönem özellikleri.
h. Resmin bulunduğu koleksiyon ya da hangi müzede olduğu,

Resmin adı, tekniği, boyutları, yapıldığı tarih ve orijinalinin hangi müzede olduğu bilgileri, kimlik bilgilerini tamamlayan unsurlardır. Ancak resmin sanatçısının kim olduğu, resmin konusu ve resmin ait olduğu dönem özelliklerinin bilinmesi, yapılacak inceleme için önemli ipuçları içerir.

Resmin Sanatçısı

Resmin sanatçısının kim olduğu bilgisi, diğer eserleri arasında paralellik kurarak sanatçının özgün tavrını belirleyen biçem dilini keşfetmeye yardımcı olur. Başka bir deyişle sanatçının diğer eserlerini tanıyabilmek ya da eserden yola çıkarak sanatçının kim olduğunu tahmin etmek, bu noktada alınacak bilgiyle beslenir. Sanatçısının kimliği, estetik yaklaşımı, savunduğu doğrular sistemi, aktarma ya da anlatma kaygısı, sanatı hangi açıdan ele aldığı bilgisi ve yaşadığı dönem, o resmi incelerken temel bilgilere sahip olunmasında önemli ipuçları oluşturmaktadır. Ayrıca sanatçının konu seçimi, tekniği, yenilikçi ya da gelenekçi tavrı, kişisel beğenileri, inancı, politik duruşu, bilimsel yaklaşımı ve bunların resmin alt yapısını nasıl etkilediği, üst yapının incelenebilmesinde yol gösterici olabilmektedir.

Resmin Konusu

Tarihsel süreç içinde konu, içeriğin belirlenmesinde genel bir başlık olarak bazen amaç bazen de araç olmuştur. Her sanat yapıtında olduğu gibi resimde de sanatçı ya belli bir konunun betimlenmesini hedef alarak onu olduğu gibi yansıtmış ya da estetik kaygıları ön plana çıkararak konuyu bir araç olarak ikinci planda tutmuştur. Ayrıca sanatçı plastik anlatımda, temel öğe ve ilkeleri konunun hizmetinde ele aldığı gibi, plastik değerlerin ifadesinde konuyu bir araç olarak kullanabilme özgürlüğüne de sahiptir.

Sanatta konu, genel olarak geniş bir yelpaze çerçevesinde bazı üst başlıklara ayrılır. Sanat tarihi açısından kronolojik bir sıralama yaparak bu konuları gözden geçirmek istediğimizde, Avrupa resim sanatında ilk karşılaşacağımız konu dindir. Aydınlanma çağı öncesi dönemde sanatın işlevsel yönünün ağırlık kazanması, ağırlıklı olarak konuların din çerçevesinde seçilmesinden kaynaklanır. Din, resmin işleve yönelik bir hizmet sektörü olarak, insanları yönlendirip dini duygularını yüceltmek için özellikle Avrupa resim sanatı tarihini yüzyıllar boyu meşgul eden bir konu türü olmuştur. Bu nedenle din konusu, izleyici ve yapıt arasında iletişim sağlayan, görsel bilgilendirme ve eğitme amacıyla sınırlandırılmış dar bir çerçeve içinde uzun yıllar yerini korumuştur.

Antik Yunan'a ait çok Tanrılı inancın efsanelerini anlatan mitolojik hikâye ve tarihsel konular azınlıkta olmakla birlikte, yine bu dönemde ön plana çıkmıştır. Zamanla sosyal yaşamın değişimi, kilise ve din baskısının azalması ve ekonomik gücün el değiştirmesi, konuların da çeşitlenmesinde etkili olmuştur. Böylece aristokrasi ve burjuvazinin ihtiyaçlarını karşı-

layan portre ve günlük yaşam sahneleri, iç mekân, ölü doğa, peyzaj gibi konular gündeme gelmiştir.

Resmin Ait Olduğu Dönem (Okul, Üsiup) Özellikleri

Sanat eserini incelerken göz önünde bulundurulması gereken önemli unsurlardan bir diğeri, eserin ait olduğu dönem (okul, üslup) özelliklerinin bilinmesidir. Sanat, her zaman içinde bulunduğu çağın gereklerine göre şekillenir. Bu nedenle her dönemin belli bir karakteri olmuş ve bu karakter genellikle o topluma ait sanat eserlerinin tümünde görülmüştür. Uygarlık tarihi göz önünde bulundurulduğunda toplumların siyasal, kültürel, sosyolojik ve ekonomik değerlerindeki değişimlerin sanat eserlerinde de bir takım değişimlere etki ettiği görülür. Uygarlıklar değiştiği ve insanoğlu kendini yenilediği sürece de sanat değişmeye devam edecektir. Bu nedenle eserin ait olduğu dönem ve o sürece ait değerler bütünü (kültür, siyaset, ekonomi, sosyal yaşam, vb), sanatçının bunlardan ne kadar etkilendiği ya da bunlara hangi açıdan yaklaştığıyla yakın ilişki içerisindedir.

Sanatçı, birey olarak öncelikle içinde bulunduğu toplumun bir parçasıdır ve o toplumun tarihsel, kültürel, sosyolojik, ekonomik ve politik yapısından beslenir. Sanat eseri ise sanatçının sahip olduğu bu yetilerle sanata bakışı ve toplumun sanatı algılaması arasındaki etkileşimle şekillenir. Ayrıca toplumun yapısı ve kültürünü oluşturan pek çok faktörün yönlendirdiği sanatçının yapıtı, toplum-sanatçı ilişkisinin de somut bir göstergesidir. Sanatçı tarafından üretilmiş ve dış dünyaya mal olmuş eser, artık toplum ve bu toplumun değerler bütününe bağlıdır. Bu ilişkileri açıklayan dönem özellikleri, eserin sınıflandırılmasını, içerik ve teknik olarak incelenmesini kolaylaştırır. Ayrıca bu ilişkilerin zaman içinde göstermiş olduğu değişiklikler, nedenleri ve bu değişimler sonucu ortaya çıkan yeni üslup arayışları, eserin biçimsel yönünün ve anlatım tarzının da değişmesine etki eder. Bu nedenle eserin ait olduğu "okul" ya da "üslup" bilgileri, resmin incelenmesinde yol gösterici olmaktadır. Dönem ya da üslup özellikleri dışında, sanatçının ortaya koyduğu özgün tavrıyla sanata ve tekniğe kazandırdığı yenilikler, belli bir gruplaşmanın oluşmasına, yeni arayışlara ve sanatın yeniden yorumlanmasına yol açmaktadır. Sanatçı, bu öncü ve ilerici tutumuyla içinde bulunduğu dönemi etkileyerek yeni ve farklı tavırların oluşmasını yönlendirir. Ayrıca sanatçının özgün tavrını göz önünde bulundurmak, sosyal, kültürel ve tarihi duruşunun ne olduğunu anlamak, eserin sanat-sanatçı-toplum ilişkilerinin açıklanmasında önemli bir yer tutar.

Resmin Plastik Analizi

Resmi plastik açıdan ele alarak değerlendirmek ve açıklamaya çalışmak, onun varoluşsal gerçekliğini bulmaya çalışmaktır. Bu gerçeklik, eserin organik bir bütünlüğe sahip olmasıdır. Resmin organik bütünlüğünü oluşturan unsurların keşfedilmesi ve açıklanmaya çalışılmasında kullanılan teknik eleştiri, daha önce de bahsedildiği gibi eseri merkeze alan biçimsel yaklaşımla şekillenmektedir. Bu nedenle teknik açıdan bir eseri eleştirmek için eserin sahip olduğu bütünlüğü oluşturan biçimsel alt yapıyı görmek gereklidir. Başka bir deyişle resmin plastik olarak incelenmesi için, o eserin sahip olduğu estetik değerlerin neler olduğu bulunmalıdır. Bunlar, kompozisyon düzeni, kurgusu, yüzeyin çizgisel organizasyonu, denge, renk, ışık, form, mekân, zaman kavramının ne ya da neler olduğu sorusu ve bu sorulara verilecek cevaplarla açıklanır. Böylece resimde anlatımı güçlendirmek ve/veya konuya vurgu yapmak için aracı olarak kullanılan bu alt yapı unsurlarını oluşturan temel plastik öğelerin ve bunların bir araya gelişlerini belirleyen ilkelerin, sanatçı tarafından nasıl koordineli bir biçimde senteze dönüştürüldüğünün cevapları, yapıtın biçimsel yönünü ortaya koyduğu gibi plastik olarak değerlendirilmesine de yardımcı olur. Kısacası, resmin tüm öğelerinin estetik bir değer olarak bir araya gelişlerini belirleyen ilkelerle olan ortaklığı, izleyicinin resimle karşı karşıya geldiğinde aldığı mesajı ya da estetik yaşantıyı belirler.

Kompozisyon

Bir resmi okumak ve plastik olarak incelemek için gerekli olan yollardan ilki, kompozisyon düzenini tanımlamaktır. Kompozisyon düzeni (türü) kompozisyonun açık ya da kapalı kompozisyon olup olmadığının cevabını verir. Sanatçının açık kompozisyon kuruluşunu tercih etmesi, olay örgüsünün resmin kadrajının dışında devamlılığını sağlayarak, kompozisyonun izleyicinin zihninde tamamlamasına izin verir. Kapalı kompozisyon tercihi ise izleyiciye, tüm elemanların yüzey içerisinde bitmiş olarak hazır verilmiş olduğu, sürprizlere yer vermeyen, sonlandırılmış bir kesinlik içerir.

Kurgu

Resimde kurgu, yüzeyin çizgisel organizasyonuyla belirlenir. Genellikle anlatılmak istenen olay örgüsünün ya da imgelerin, yüzeyde bir araya gelirken oluşturdukları geometrik düzen olarak da tanımlanabilir. Bu düzenler kompozisyon şemasını belirleyen temel figür veya nesnele-

rin üçgen, kare, daire gibi geometrik biçim temelinde gruplandırılmasıyla oluşur. Sanatçının tercihine bağlı olarak belli bir düzen içinde olmayan kompozisyon elemanları ise dağınık kompozisyon olarak tanımlanır.

Yüzeyin Çizgisel Organizasyonu (Yön)

Bir tasarım ilkesi olan yön, aynı zamanda kompozisyonun yol haritasıdır. Kompozisyonun kuruluş aşamasında sanatçı tarafından belirlenen yönler, izleyiciye doğrudan verilmez. Var olduğu kabul edilen bu yönler, sanatçının öncelik sırasına göre izleyiciye göstermek istediği ya da kompozisyondaki olay örgüsünün ve biçimlerin okunma sırasını belirleyen yerleştirilme düzenini işaret eder. Ana yön üzerinde bulunan biçim ya da biçimler, izleyicinin ilk önce görmesi istenendir. Ara yönler ise ikincil, üçüncül gibi sıralamalarla görülmesi istenen biçim ya da biçimlerin kompozisyonda aldığı yeri belirler. Sanatçı, izleyicinin ilk olarak görmesini istediği biçimi ya da ona bağlı olan biçimleri, öncelikli olarak ana yön üzerine konumlandırır. Diğer elemanlar ise kompozisyonun dengesini sağlayan ara yönler üzerinde yer alır. Genellikle kompozisyonda bir ana yön, ona paralel olan ara yönler ve ana yönü dengeleyen zıt yönde yer alan diğer ara yönler bulunur. Bu yönler dikey, yatay ve diyagonal olmak üzere üç temel grupta yer alır.

Denge

Doğanın düzeninde ve yaşamın temelinde var olan denge kavramı, görsel anlatımda da bir ilke olarak karşımıza çıkar. Görsel anlatımda denge, zıtlık ilişkileri temelinde var olur ve bu zıtlık ilişkileri tüm öğeler için geçerlidir. Sanatçı, yapıtını organize ederken kompozisyondaki dengeyi simetrik denge, hareketli simetri, asimetrik denge, radyal denge ve kristalize denge gibi denge türlerinden herhangi birini tercih ederek gerçekleştirir. Burada amaç, bakılan alana izleyicinin ilgisini çekmek ve görünümün zihindeki yansımasında bir kargaşa yaratmadan, eşit ağırlıkta okunabilirliğini sağlayarak bakışların tüm yüzeyde dolaştırılmasıdır.

Form

Sanatçının kompozisyonunda kullanmış olduğu formlar, anlatım yöntemi tercihine göre açık ya da kapalı form olarak çeşitlilik gösterir. Kapalı formlar çizgisel desen prensibi çerçevesinde biçimlenir, izleyiciye hazır verilir ve doğrudan gösterilir. Açık formlar ise lekesel desen prensibi çerçevesinde ele alınır, açık-koyu ilişkileri sonucu görünürlüğü

elde eder, izleyiciye hazır verilmez ve zihinde tamamlanır. Katı bir biçim dili ortaya koyan kapalı formlar, ihtimalleri ya da hayal etme şansını ortadan kaldırdığından heyecan yaratmaz ve ilgi çekici değildir. Verilmek istenen şey neyse odur ve kesindir. Açık formlar ise bunun tam zıddı bir etki yaratır ve sürprizlerle doludur. İzleyici açık formlar karşısında heyecan duyar. Çünkü eser zihinde tamamlandığından kendisi karar vermek durumundadır. Böylece izleyici ve eser arasında bir ilişki doğar ve bu durum izleyicinin eser karşısında daha uzun süre kalmasını sağlar.

Renk

Renk öğesi, anlatımı etkili kılan ve içerisinde hem fizyolojik hem de psikolojik etkileri barından önemli bir tasarım unsurudur. Kompozisyondaki renk ilişkileri ve armoni seçimi genellikle yakın renk uyumu, karşıt renk uyumu, yalın renk uyumu ve renksizlik etkileri veren nötr renk ilişkileriyle oluşmaktadır. Resimdeki armoni tercihi konu, anlatım veya verilmek istenen mesaja göre sanatçı tarafından genellikle içeriği yönlendiren bir tercihle belirlenir. Sanatçı izleyicide uyandırmak istediği duygular ya da vermek istediği mesaj doğrultusunda bu renk ilişkilerini kullanır. Renkler hem tek başlarına hem de birbirleriyle olan ilişkilerinden kaynaklanan etkileşimlerle farklı anlamlar kazanabilir. Yakın renk uyumu genellikle sakin, sıradan ve doğal izlenimler verirken karşıt renk uyumu, hareketli, ilgi çekici ve gerçek üstü bir izlenim verebilmektedir. Renklerin bu etkilerinden yararlanan sanatçı, kendi tercihi doğrultusunda resmin armonisini belirler.

Işık

Işık, sanatçı tarafından genellikle anlatımı güçlü kılmak, vurgu yapmak ve içeriği desteklemek adına tercih edilen diğer bir tasarım öğesidir. Resimde kullanılan ışık, ilahi ışık (Tanrısal), doğal ışık (güneş), yapay ışık (aydınlatma), idealize edilmiş ışık (açık-koyu) ve rengin kendi ışığı (kroma/değer) olarak çeşitlilik gösterir. İlahi ışık, Tanrı'yı ve Tanrısal olanı işaret eder. Gerçeği ve doğayı yansıtan özellikle dış mekân resimlerinde gün ışığının etkileri doğal ışık kullanıldığını gösterir ve kompozisyonda yaygın bir aydınlık alan oluştururken aynı zamanda atmosferik etkileri de güçlendirir. Resimde yapay ışık kullanımı ise hem izleyicide duygusal etkiler uyandırır hem de biçimlerin gerektiği kadarını görünür kıldığından, izleyici düşünsel olarak resme dahil edilmiş olur. Sanatçı kişisel yorumu ve tercihine bağlı olarak rengin açık-koyu etkileriyle oluşan hacim ve derinlik etkileri için idealize ışığı da kullana-

bilir. Ayrıca sanatçı, kimi zaman doğal ışık kullanmasına rağmen anlatımı güçlendirmek ve vurgu yapmak için aynı kompozisyonda idealize edilmiş bir ışık da kullanabilir. Sanatçı bu ışık türlerinin herhangi birini kullanmak yerine rengin kendi ışığını kullanmayı da tercih edebilir.

Mekân

Resmin uzamını oluşturan mekân, içeriğin güçlendirilmesi ve anlatımın istenen boyutta desteklenmesi ve yüzey ya da derinlik algısı oluşmasında önemli bir yer tutar. Perspektifin keşfedilmemiş olduğu Rönesans öncesi resimlerde herhangi bir mekân kaygısı olmayan, daha çok yüzey etkileri veren düzenlemeler söz konusudur. İki boyutlu yüzeyde doğaya ve gerçeğe olan bağlılıkla elde edilmeye çalışılan derinlikler, resimde mekân kavramının gelişmesine olanak vermiştir. Çizgisel perspektifin keşfi ve ardından hava perspektifinin resme kazandırılması, hem resimsel mekânların oluşmasına hem de sanatçının kompozisyonda derinlik etkileri kullanmasında alternatifler yaratmıştır. Bunun yanı sıra teknik olanakların artması ve doğanın gözlemlenmesi, resimlerin mekânlarının gerçek mekânlarla paralellik göstermesinde etkili olmuştur. Sanatçının ele aldığı konu ve anlatım tercihine bağlı olarak şekillenen resmin mekânı, dış mekân, iç mekân ve soyut mekân olarak çeşitlilik gösterir.

Zaman

Resimdeki zaman kavramı, sanatçının tercihine bağlı olarak olay örgüsünün ya da durum tespitinin aktarılmasına yardımcı olan tasarımın hareket-hareketsizlik ilkesiyle ilişkilidir. Hareketli kompozisyonlarda, olayın bir an öncesi ya da bir an sonrası algılanabildiği gibi olay anının süreci de aktarılabilir. Durağan bir kompozisyonda ise zaman boyutunu ortadan kaldıran, dondurulmuş bir anı tanımlayan ya da öncesiz ve sonrasız bir görünüm oluşur. Sanatçı, resmin zamanını belirleyen hareketli ya da durağan görünümler vermek için çoğunlukla figürlerin ya da elemanların kompozisyondaki durumundan yararlanır. Figürlerin ya da elemanların kompozisyondaki durumunu belirleyen ise genellikle yön ilkesidir. Olay anının yansıtılmasında, resmin zamanının belirlenmesinde ya da hareketli-hareketsiz görünümler elde ederken dikey, yatay ve diyagonal yönlerin psikolojik etkilerinden yararlanılır. Dikey ve yatay yönler üzerinde bulunan ve bu duruma eşlik eden biçimler göz hizasında olduğunda, hareketsiz bir izlenim verir. Göz hizasından yukarıdaki dikey ya da yatay yönleri işaret eden biçimler ise izleyiciye psikolojik olarak hareket etme eğiliminde olduğunu hissettirir. Özellikle dikey ko-

numdaki biçim ya da biçimler, göz hizasından yukarıda olduğunda daha da yukarı doğru hareket etme eğilimindedir. Aynı durum göz hizasının altındaki dikey biçim için de geçerlidir. Ancak bu defa hareket aşağı doğru algılanır. Göz hizasının altında ya da üstünde yer alan yatay yönler de benzer etkiler verebilir. Diyagonal yönler ise konumuna göre sağdan sola, soldan sağa, aşağıdan yukarı, yukarıdan aşağı ters kenarlara doğru sürekli hareket halindedir. Yapıtla karşı karşıya kalan izleyicinin bakışlarının tüm yüzeyde merakla dolaşmasını sağlayan diyagonal yönlerin üzerindeki biçimler, yüzeydeki hareketliliği artırabilir. Bu nedenle kompozisyonda hareketli görünümlerin oluşması için biçimler çoğunlukla diyagonal (eğik) konumda ve bu duruma eşlik eden duruşlarda yerleştirilir. Ayrıca hareket halindeki bu biçimler, ilgiyi artırdığından görsel temasın süresini de uzatarak olay anındaki sürecin izleyici tarafından yaşanmasına da olanak verir. Biçimlere yüklenen anlamın dışında, form yorumu, ışık kullanımı ve boyanın sürüş tekniği de sanatçının resmin zaman boyutunu vermesinde yardımcı unsurlardır. Kapalı formlar, yüzeyin geneline dağılan ışık etkileri ve pürüzsüz boya sürüşü biçimlere durağan bir izlenim kazandırırken açık formlar, odaklanmış ışık, yoğun boya ve küçük tuşeler hareketli izlenimlerin oluşmasında etkili olur.

Ortaçağ 476-1280

Antik Yunan ve Roma medeniyetlerinin insanı merkeze alan akılcı dünya görüşü, felsefe ve sanat alanındaki ilerici tutumu, Batı Roma İmparatorluğu'nun çöküşü ile son bulmuştur. Böylece ilkçağ kapanmış ortaçağ başlamıştır. Bu çöküşü hazırlayan Kavimler Göçü (375-476), aynı zamanda Avrupa'da uzun yıllar hakimiyetini koruyacak olan feodal yapının temellerini de atmıştır. Bu dönemle birlikte ilkçağın akılcı ve bilimsel merkezli düşünce sistemi, mutlak doğru ve dayatmacı yapıyla yer değiştirmiştir. Antik Yunan'da temelleri atılan "ideal güzellik" arayışı ise yerini, dünyanın gerçeklerine kapalı, soyut düşünce sistemi içinde biçimlenen "öteki dünya" idealine bırakmıştır. Her şeyin Tanrı'ya yönelik mutlak doğrular üzerine inşa edilmesi gerektiği inancı ile dünya gerçekleri ve değerleri de göz ardı edilmiştir. Bu dönemde sosyal bilim olarak yalnızca ilahiyatın tanınması da kilisenin kurallarının ve din adamlarının söylediklerinin tartışmasız olarak kabul edilmesinde etkili olmuştur. Ayrıca ekonomik gücü elinde bulunduran kilise, her konuda söz sahibi olan tek güçtür. Toplumu yönlendiren liderler din adamı, kurum ise kilise olunca yapılan tüm sanatsal çalışmalar da dine hizmet etmiştir. Kilisenin koruyuculuğunda olan sanatın konusu, bu dünyanın gerçeklerinin çok ötesinde, öbür dünya inancının hakim olduğu din

çerçevesinde şekillenmiştir. İnsan aklıyla pozitif düşünce sistemini yok sayan düşünce sistemi ve kilisenin koruyuculuğu altında varlık gösteren bu dönemde, resim sanatı sembolik, katı, net, iki boyutlu, çizgisel ve renkçi bir estetikle biçimlenmiştir (Resim 1, 2). Derinlik kavramı hiçe sayılmış, mekân kavramı gelişmemiş, resim yüzeyinde figürler yan yana ve üst üste sıralanmış; resimlerin arka planı genellikle ideal bir uzam olarak altın yaldızla boyanmıştır (Resim 3-5). Böylece ortaçağ sanatının estetik değerleri, kilisenin önerdiği dinsel dayatmalarla biçimlenmiştir.

MS 11 yüzyılda Müslüman Türklerin Bizans topraklarına kadar yayılması, Ortadoğu'da sahip olduğu toprakların genişliği ve özellikle Kudüs'ün Türklerin elinde olması, Avrupalı Hıristiyanları korkutarak haçlı seferlerinin (1095-1270) başlatılmasında etkili olmuştur. Haçlı seferleriyle elde edilen yeni topraklarda Hıristiyan inancın yayılması ve yüceltilmesi için resim sanatından yardım alınmış ve çok sayıda ikon yapılmıştır (Resim 6-8). Böylece ikonlar Hıristiyan sanatında, inanç sistemine paralel olarak eğitici, biçimlendirici ve yol gösterici rolüyle önemli bir görsel işleve sahiptir. Temel olarak simgeciliğe dayanan ikon resmi, sanatçının kişisel görüşünü değil, kilisenin görüşünü dile getiren bir aracı konumunda, Tanrı'ya olan saygının somutlaşmış biçimi olmuştur. Zamanla ikon resmi yerini din adamlarının söylemlerinin ve Hıristiyan dininin propagandalarının yapıldığı kilise ve katedrallerdeki heykellere, resimlere, vitraylara ve kitap resimlerine bırakmıştır. Bu anlatımlardaki amaç, verilmek istenen dini konu ya da hikâye aracılığıyla halkın etki altına almaktır. Bu nedenle resmin öğeleri olan çizgi ve renk, yazının da kullanımıyla birlikte genele hitap edebilecek soyutlama eğilimlerine yönelik gotik sanatı (1140) biçimlendirmiştir. Ancak bu dönemde inşa edilen katedraller, gotik sanatın mimarlıkta yükselmesine fırsat vermiş resim, heykel ve vitray bu mekânları süsleme görevi üstlenerek ikinci planda kalmıştır. Göğe doğru yükselen kiliselerin duvarlarındaki altar panolarda ve vitraylarda görülen figürler, genellikle bu mimariye hizmet eder konumda uzun biçimler almıştır. Sanatçılar, önceden saptanmış ve sınırları çizilmiş olayları hikâye gibi anlatmış, dramatik biçim düzenleri, yalın renk ve biçimler ile anlatılmak istenen olayın etkisini güçlendirmiştir.

Ön Rönesans (geç gotik) 1280-1400

Ortaçağın kapalı ve mistik dünya görüşünü yıkmaya çalışan yeni üslup arayışları, 14. yüzyılda geç gotik dönem sanatının şekillenmesinde etkili olmuştur. Geç gotik üslup, Kuzey İtalya'da doğacak olan Rönesans'ın habercisi olduğundan, Ön Rönesans olarak da adlandırılmaktadır. Bu

yeni üslup, Bizans mozaik resminin anlatım elemanları ile gotik üslup özelliklerini içinde barındıran ve daha çok vitraylarda kullanılmış olan resimsel anlatımın bir sentezi olarak görülmektedir. Bu yeni dönemle birlikte, ikon resim geleneğinin altar panoları ve kilise duvar resimleri, kitap resimlerine oranla daha fazla üretilmiştir. Bunlar görsel iletişim yoluyla halkı eğitmek ve bilinçlendirmek adına yapılmıştır (Resim 9). Resimlerin ortak konusu olan din, yerini korumuş ancak veriliş tarzında biçimsel değişimler görülmüştür. Bu biçimsel değişimler, hayal edilen dünya görüşünün bir yansıması olmanın ötesine geçerek gerçek dünyanın somut bir yansıması olarak şekillenmiştir (Resim 10).

Bu dönem resimlerinde görülen en büyük değişim, gerçeğe mümkün olduğunca yaklaşma çabaları ve figürlerin belli bir oranda hacim kazanmasıdır. Özellikle figürleri saran giysiler ve kıvrımları, çizgisel anlatımın ötesine geçmiş, üzerinde bulunduğu figürün anatomisini hissettirebilen bir yapıya bürünerek belli bir hacim arayışı ile betimlenmiştir (Resim 11). İsa'nın yaşamını ve Hıristiyan inancın yüceliğini anlatan konular, resimsel mekânla birlik oluşturmaya başlamış, altın yaldızlı fon yerini mimari eleman ve doğa görünümlerine bırakmıştır (Resim 12, 13).

İtalya'da bu tarihlerde kurulan şehir devletlerinde kilise ve aristokrasinin desteğiyle sanat okulları kurulmuş ve sanatçılar desteklenmiştir. Özellikle 14. yüzyılda dikkat çeken bu şehir devletleri arasında Floransa Okulu ve Siena Okulu sanatçıları, Rönesans öncesi bu geçiş döneminde önemli katkılar sağlamıştır. Kendi içinde yeter konumda olan bu şehir devletlerinin estetik beğenileri de kendilerine özgü bir yapı ortaya koymuştur. Siena Okulu, renkçi yaklaşımı ve aşırı altın yaldız kullanımıyla dikkat çekerken Floransa Okulu, biçimci yaklaşımı ve insan figürünü gerçeğe yakın betimleme kaygıları ile öne çıkmıştır. Örneğin; Floransalı sanatçı Cimabue'nun geleneksel tavırdan uzaklaşarak yeni arayışlara yönelmesi, çağdaşı olan Sienalı sanatçı Duccio'nun ise geçmişe olan bağlılığı bu farkları ortaya koymaktadır.

14. Yüzyıl Floransa Okulu

Floransa Okulu; İtalya'da 13. yüzyılın ikinci yarısından sonra Siena Okulu ile aynı tarihlerde ön plana çıkmıştır. Floransa Okulu'nun kurucusu Cimabue (1240-1302), en önemli temsilcisi ise Giotto (1266-1337) olmuştur. Floransa'da yetişmiş sanatçıların resimlerinde Bizans sanatıyla gotik sanatın etkileri görülürken Giotto ile birlikte yenileşme hareketleri başlamıştır. Bizans resminde görülen istif düzeniyle bir araya gelmiş olan figür anlatımını sürdüren Cimabue, gotik sanatta görülen altın yaldız fon ve sembolik anlatımdan çok fazla uzaklaşamamıştır. Ancak

Giotto'nun özellikle 1300'lü yılların başında yaptığı fresklerle birlikte, resmin elemanlarının birbirleri ile olan ilişkilerinin söz konusu olduğu yeni bir dönem başlamıştır. Sanatçının kompozisyon kaygısı, espas ilişkileri, derinlik etkileri, psikolojik anlatım, jest ve mimiklerde görülen duyarlılık, resimsel mekân arayışları ve açık-koyu renk ilişkileri ile oluşan hacim etkileri gibi buluşları, sembolik anlatımın ötesine geçen görünümlerin gerçeğe yaklaşmasını sağlamıştır. Giotto genel bir tavır olarak ortaya koyduğu mekân arayışları, figürlerdeki hacimsellik, kişilik kazandırdığı portreler ve psikolojik ifadeyle elde ettiği doğalcı anlatımla ilerici bir tavır sergilemiştir. Giotto'nun geleneksel olandan uzaklaşan bu yenilikçi tavrı ve ilerici görüşü, çağının ilerisinde duran modern yaklaşımını da açıklamaktadır.

Giotto'nun konuya ve figürlere olan duyarlı yaklaşımı, mekân kaygıları, çizgi ve renkle vermeye çalıştığı perspektif ve portrelere kişilik kazandırma çabaları ilerici görüşünü açıkladığı gibi 15. yüzyıl sanatının da kriterlerini belirler. Böylece Giotto'yu izleyen sanatçılar, gotik üslupla olan tüm bağlarını kopartarak yeni yüzyılın sanat anlayışını şekillendirmiştir. Ayrıca antikçağ sanatının biçimsel yaklaşımının Rönesans öncesi bu dönemde tekrar ön plana çıkması, gerçeğin aranmasını ve doğanın incelenmesini beraberinde getirmiştir. Bu dönemde sanatçıların deseni ön planda tutan tavrı, perspektif arayışları, doğalcı anlatım ve insan bedeninin mümkün olan en doğru biçimde yansıtılması çabaları, sanatın bilimle olan ilişkisini başlatmıştır.



Cimabue, *"Aziz Trinata Madonnası"*, ahşap üzerine tempera ve altın yaldız, 385 x 223 cm, 1285.



Cimabue, "*Aziz Trinata Madonnası*"

Cimabue'nun, Floransa Uffizi Müzesi'nde bulunan Meryem ve çocuk İsa'yı betimlediği resminde, yakın plan bir açık kompozisyon düzenini tercih ettiği görülüyor. Resmin merkezinde yer alan Meryem figürü, son derece sakin, ağırbaşlı ve dengeli duruşuyla tüm kompozisyona hakim olan dikey ana yön üzerine yerleştirilmiş. Tahtın kolçak ve ayaklarıyla birlikte iki yanda yer alan melekler, ana yöne paralel dikey ara yönler olarak yukarıdan aşağı doğru hareket eden göz hareketini güçlendirmiş. Meryem ve kucağındaki çocuk İsa figürü, merkeze yerleştirilmiş olan gösterişli bir taht üzerinde oturuyor. Kompozisyondaki güçlü dikey hareket, tahtın basamaklarıyla verilmiş olup alt ön planda gösterilmiş olan azizlerin oluşturduğu yatay planlarla dengelenmiş. Meryem'in kucağında oturan çocuk İsa ise arkasında yer alan meleğin başıyla başlayan, Meryem'in sağ eli ve sağ diz kapağıyla bağlanan bir diyagonal ara yön üzerine yerleştirilmiştir. Resmin ana yönü olan dikey harekete karşılık, yatay ara yönlerin dengesi, diğer bir ara yön olan bu

diyagonal yönle durağan figürlerin sağladığı tek düzeliği az da olsa ortadan kaldırarak kompozisyona küçük bir hareket kazandırıyor. Ayrıca Meryem'in sağ omuzu üzerine düşen başı, iki eli, İsa'nın ve Meryem'in iki dizi ve ayakları, meleklerin ve resmin alt köşelerinde yer alan iki azizin baş hareketleri ile oluşan diyagonal yönler, durağan bir izlenim veren kompozisyonu ilgi çekici kılıyor. Kompozisyona sadece kutsal kimliğiyle değil aynı zamanda biçimsel yapısıyla da hakim olan Meryem figürü, koyu renk etkileriyle vurgu oluşturarak resme belli bir dinamizm kazandırmış. Ayrıca resmin alt ön planında yer alan azizlerle sağ ve sol kenardaki melekler, ölçüde zıtlık ilişkileriyle merkezde yer alan Meryem ve kucağındaki çocuk İsa figürünü kutsal kimlikleriyle vurgulayarak ön plana çıkartmış. İzleyicinin bakışlarının bu iki figür üzerinde odaklanmasını sağlayan yönler, yüzeyin çizgisel organizasyonunu tamamlıyor.

Resmin ağırlık noktası, İsa'nın kompozisyondaki konumu nedeniyle sağ yarıya yönelirken diğer elemanlar, sağ ve sol yarıda eşit miktarlarda dağılıyor. Meryem'in sağ el hareketi İsa'nın sol yarıya etki eden ağırlığını ve izleyicinin bakışlarını merkeze yönlendiriyor. Kompozisyondaki diğer figürler, merkezden iki yana doğru eşit uzaklıkta, eşit boyutlarda ve benzer duruşlarda yerleştirilmiş. Buna karşın çocuk İsa'nın Meryem'in sol dizi üzerinde yer alması ve Meryem'in sağ eli ile solda yer alan İsa'yı işaret ederek bakışlarını sol tarafta yer alan izleyiciye yönlendirmesi, asimetrik dengenin kurulmasına yardımcı oluyor.

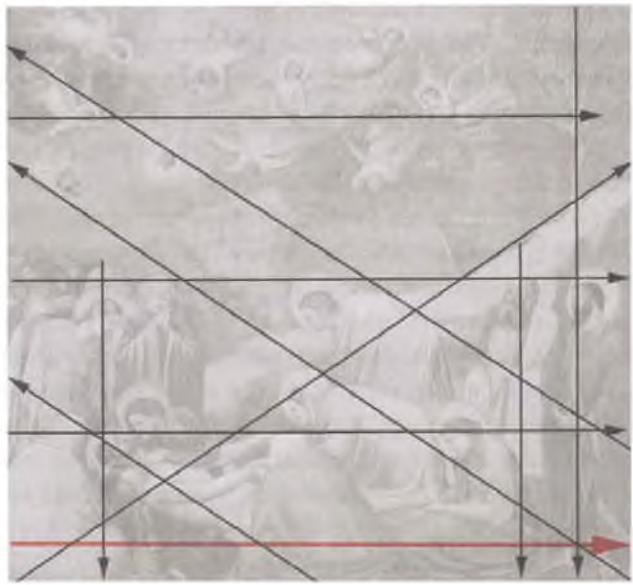
Meryem figürünün üzerine oturmuş olduğu ve yine merkezde yer alan taht, basamakları aracılığıyla çizgisel perspektif etkisi oluşturarak belli oranda bir derinlik etkisi yaratıyor. Sanatçının gotik etkileri içinde barındıran çizgisel desen anlayışı özellikle kumaş kıvrımlarında kendisini açıkça gösteriyor. Ancak figürlerde kullanılmış olan belli orandaki hacimsellik duygusu ve anatomi arayışları, sanatçının izleyiciye gerçekliği aktarmak kaygısı içinde olduğunu açıklıyor. Meryem figürü ve meleklerde verilmeye çalışılan hacimsellik, Bizans resim geleneğinden yavaş yavaş kopuşun izlerini de taşıyor. Anatomi arayışlarının ipuçlarını veren özellikle Meryem'in diz kapaklarının vurgulu anlatımı ve kumaş kıvrımlarıyla verilmiş olan hacim etkileri, resmi yüzeysellikten kurtararak belli oranda derinlik algısı kazanmasını sağlıyor. Ayrıca Bizans resim geleneğine ait bir özellik olan ve örten-örtünen form ilişkisiyle belli bir derinlik elde edilmeye çalışılan kompozisyondaki istif düzeni, meleklerin kompozisyondaki konumu ile sağlanmış.

Yoğun olarak kullanılmış olan altın yaldız kompozisyondaki sıcak renk alanlarının artmasına neden olmuş. Ağırlıklı olarak altın yaldız kullanılmış olmasına rağmen Meryem'in siyah pelerini ve kırmızı elbi-

sesi bütün ilgiyi merkeze çekiyor. Meryem'in lacivert pelerini, yüzeyde dolaştırılan kırmızı ve meleklerde devam eden mavi ve gri tonlar, altın yaldız kullanımıyla oluşan güçlü parlak etkiyi dengeliyor. Cimabue'nun özellikle tercih ettiği bir ışık düzeninin olmaması, kompozisyona yüzey etkisi veriyor. Ancak renklerin açık-koyu etkileriyle oluşan aydınlık ve karanlık alanlarla biçimlerde belli oranda hacimsellik hissediliyor. Kompozisyondaki figürler, altın yaldızlı fon önünde yer alan ve yine altın yaldızla boyanmış olan bir taht etrafında betimlenmiş. Rengin açık-koyu etkileri ve altın yaldızın parlaklığı resimdeki figürlerin mekândan ayrı olarak algılanmasını sağlarken mekân kavramının olmadığı kompozisyonda, yaldızlı zemin, sadece arka fon görevini üstlenmiş. Kompozisyonda mekâna dair başka ip uçlarının olmaması gelenekle olan bağların sürdüğünü gösteriyor. Biçimleri belirleyen konturlar, çizgisel deseni ön plana çıkartırken formların da kapalılık özelliğini destekliyor. Resmin genel atmosferine sahip olan sükunet ve poz vermiş konumda yer alan Meryem, İsa, azizler ve melek figürleri kompozisyona durağan bir görünüm kazandırıyor.



Giotto, *"Ölü İsa'ya Ağıt"*, fresk, 200 x 185 cm, 1306.



Giotto "Ölü İsa'ya Ağıt"

Giotto'nun Padova'da Arena Şapeli'nde yer alan "Ölü İsa'ya Ağıt" adlı yapıtı, İsa'nın yaşamından kesitler sunan bir seri freskin 36. parçasıdır. Resmin konusu, İsa'nın çarmıhtan indirilmesinden sonraki an ve o anda yaşanan hüzündür. Yakın plan bir açık kompozisyon olarak kurgulanmış olan resme, izleyicinin bakışları, ön planda arkası dönük olarak betimlenmiş olan figürlerle giriyor. Ayrıca resmin sol kenarında betimlenmiş olan ve olay anına tanıklık eden figürler, kadrajın dışında devamlılık göstererek izleyicinin zihninde sonlanıyor. İsa'nın duruşu yatay ana yönü vurgularken figürler ve meleklerin konumu ana yöne paralel yatay ara yönleri oluşturuyor. Yatay ana yönü karşılayan diyagonal ara yön, sol alt köşede yer alan figürlerin arkasında başlayarak sağ üst ortaya doğru devam eden kayalık zeminle vurgulanıyor. Ayakta duran figürler ve kayalığın üzerinde yer alan ağaç figürü, dikey ara yönleri tanımlıyor. Resmin yüzeyi, yeryüzü ve gökyüzü olarak iki plana ayrılmış olmasına rağmen bu ağaç, iki alanı bağlayarak örgüyü tamamlıyor.

Betimlemenin odak noktası olan ve sol yarıda yer alan İsa, Meryem ve diğer figürler kompozisyondaki ağırlığı sol yarıya çekerken sağ yarıda izole edilmiş ve dikey konumda yer alan ağaç figürü ve bu yarıda yer alan figürlerde görülen açık-koyu ilişkileri, asimetrik dengenin kurulmasını sağlıyor. Giotto kullandığı bu kompozisyon düzeni ve asimetrik dengeyle Bizans ve gotik geleneğinin dışına çıkmıştır. Karakterize edil-

miş ve gerçeğe yakın betimlenmiş portreler, sanatçının sembolik figür kullanımı yerine doğalcı bir anlatım tercih ettiğini gösterir. Giotto ayrıca ortaçağ ve gotik sanatın sembolik anlatımından sonra doğalcı tavrıyla psikolojik anlatımı kullanan ilk sanatçıdır. Bu resimde de olay karşısında yaşanan hüzün, İsa'nın yanında ve ön planında yer alan omuzları çökmüş, arkası dönük figürlerde hissediliyor. Giotto'nun psikolojik ifadeyi kullandığı doğalcı anlatımı, portrelerini göremediğimiz halde bu figürlerin olay karşısında yaşadıkları üzüntü ve acıyı hissetmemizi sağlıyor. Kapalı formlar sanatçının çizgisel desen anlayışını açıklarken giysilerin altında anatomileri hissedilen figürler, resimdeki hacim etkilerini güçlendiriyor. Resmin geneline hakim olan kırmızı ve mavi, yeşil ve kahverengi tonlarla renk uyumunu sağlıyor. Giotto, İsa figürüne yüklenen anlamı güçlendirmek için ilahi ışık, diğer figürlerde ise idealize edilmiş bir ışık kullanmıştır. Resimde farklı yönlerde ve duruşlarda ele alınan figürler ve espas ilişkileri ile de resmin yüzeyinde belli oranda derinlik etkileri oluşmaktadır. Gökyüzünde dönerek uçuyor izlenimini veren melekler, mekânda derinlik algısının oluşmasına yardımcı olurken kompozisyona hareketlilik de kazandırıyor. Ayrıca Meryem'in İsa'yı kucaklaması ve diğer kadın figürünün İsa'yı ellerinden tutarak kaldırmak isteyen duruşu resimdeki hareketliliği güçlendiriyor.

14. Yüzyıl Siena Okulu

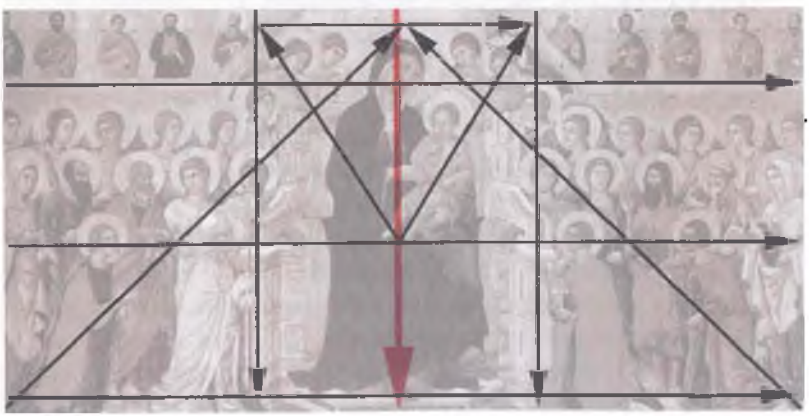
İtalya'nın Toskana bölgesinde yer alan kent, 13. yüzyılda Floransa kadar hem ticarette söz sahibi olmuş hem de sanatta varlık göstermiştir. Siena Okulu, 13. yüzyılın ikinci yarısından sonra okulun kurucusu olan Duccio ile birlikte Bizans sanatı estetik beğenisinden uzaklaşarak gotik sanatın etkilerinin ön plana çıktığı ikonları ve mozaikleriyle bilinmektedir. 14. yüzyılda, Siena Okulu'nun Ön Rönesans dönemi estetik beğenisi, gotik estetiğin etkileriyle ağırlıklı olarak devam etmekle birlikte, Bizans resim sanatı geleneğinin izlerini az da olsa taşımıştır. Bu dönem sanatçılarının yaptığı resimlerde bezemeye ağırlık verdikleri yüzey örüntülerinin yanı sıra, Bizans resim geleneğinin kalın konturlarla çevrili figür anlayışını yumuşatma yoluna gittikleri de görülmektedir.

14. yüzyıl Siena Okulu'nun önde gelen sanatçıları arasında Duccio (1255-1318), Pietro Lorenzetti (1280-1348), Simon Martini (1284-1344) ve Ambrogio Lorenzetti (1290-1348) yer almaktadır. Bu dönemde dini konular çerçevesinde kiliseye hizmet eden resim sanatı, pano resim, büyük sunak resimleri ve diptikler olarak çeşitlenmiştir. Siena Okulu sanatçılarının dine olan aşırı bağlılıkları, geleneği korumalarına ve Rönesans döneminde bile ortaçağ resim sanatı estetiğinden uzaklaşma-

malarına neden olmuştur. Tempera tekniğinin kullanıldığı ikonlar, ahşap altar panolar ve freskler, rengin ön plana çıktığı, mistik ve sembolik anlatım geleneği ile devam etmiştir. Floransa Okulu'na nazaran daha renkli olan bu resimlerde, özellikle ortaçağ geleneği olan altın yaldız kullanımı resmin arka planında fon olma görevini sürdürmüştür. 15. yüzyılda Floransa Okulu'nun öncü konuma geçmesiyle birlikte gelenekten bağlarını kopartamayan Siena Okulu, etkinliğini zaman içerisinde yitirmiştir.



Duccio, "*Meryemin Taç Giymesi*", ahşap üzerine tempera ve altın yaldız, 1308.



Duccio, "*Meryem'in Taç Giymesi*"

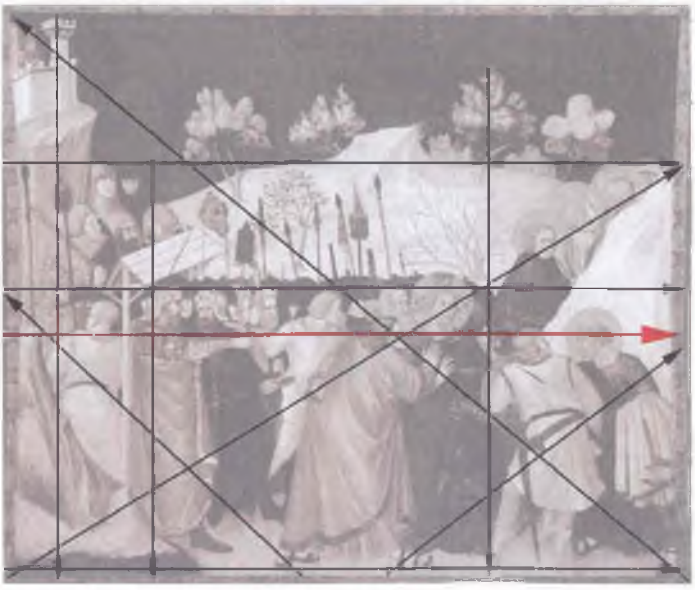
Duccio'nun Siena Doumo Müzesi'nde sergilenen bu resminin konusu, Meryem'in kutsal bir varlık olarak onurlandırılmasıdır. Sanatçı kompozisyonun kuruluşunda yakın plan bir açık kompozisyon tercih etmiştir.

Resimdeki kurgu yatay bir dikdörtgen form oluşturuyor. Ancak resmin merkezinde yer alan tahtta oturan Meryem, dikey ana yön üzerinde gösteriliyor. Tahtın sağ ve sol kenarlarıyla birlikte burada yer alan figürlerin duruşu, dikey ana yöne paralel olan ara yönleri veriyor. Resmi yukarıdan aşağı iki eşit parçaya bölüyor izlenimi veren Meryem figürü, sadece boyut olarak değil renk etkileriyle de bütün kompozisyona hakim konumda yerleştirilmiş. Yatay planlar ve kurguyla oluşan sağ ve sol kenarlara yöneliş Meryem, İsa ve tahtla dengelenerek ilginin merkezde kalmasını sağlıyor. Kompozisyondaki diğer figürler yatay ara yön üzerinde ve yine yatay planlar halinde art arda gruplanarak betimleniyor. Sağ alt ve sol alt köşelerden başlayarak Meryem'in başında birleşen iki ters açılı diyagonal, üçgen bir form oluşturarak kompozisyonun merkezini oluşturuyor. Buna karşın İsa'nın ayaklarından sağ ve sol yarıda yer alan meleklere doğru hareket eden ters açılı diğer diyagonaller, yeni bir üçgenle yüzeyin çizgisel organizasyonunu tamamlıyor.

Meryem'in baş hareketi ve İsa'nın konumu dışında resmin iki yarısına dağılmış olan figürler, hem sayıca hem boyut olarak bir fark yaratmıyor. Buna karşın kompozisyonun merkezinde yer alan Meryem'in koyu renk alanı oluşturan giysisi, izleyicinin bakışlarını resmin merkezine çekerken diğer alanlarda kullanılan renkler, bütün içinde ağırlıkları değiştirmeden tekrar ederek dengeyi hareketli simetride tutuyor. Herhangi bir mekân kaygısı olmayan resimde art arda sıralanmış olan figürler, formda derinlik etkileriyle kompozisyona belli bir derinlik algısı kazandırıyor. Ayrıca resmin arka planmda yer alan azizler, boyut olarak büyük-küçük ilişkisi kurarak mekânsal bir derinlik algısı da oluşturuyor. Figürlerde az da olsa kullanılmış olan hacimsellik etkileri, açık-koyu renk ilişkileri ile sağlanmış. Ayrıca, bazı portrelerde görülen benzetme kaygıları, sanatçının Bizans ve gotik sanatta kullanılan sembolleşmiş figür ve portre geleneğinin dışına çıktığını gösteriyor. Sarı ve altın yaldızın yoğunluğu özellikle Meryem'in lacivert giysisi ve kompozisyonda dolaşan kırmızı, turuncu, mavi ve yeşil tonlarla dengelenmiş. Altın yaldız kullanımı ve harelerin yoğunluğu, resimde aydınlık alan oluştururken bu aydınlık alanlar belli bir ışığın varlığını göstermiyor. Poz vermiş olarak betimlenmiş olan figürler ise resimde durağanlık etkisi yaratıyor.



Lorenzetti, *"İsa'nın Yakalanması"*, Fresk, 1320.



Lorenzetti "İsa'nın Yakalanması"

Lorenzetti'nin çarmıha gerilmek üzere yakalanmış olan İsa'yı ve olay anını betimlediği freski, Asisi'de Alçak Kilise olarak bilinen yapının bir duvarında yer almaktadır. Lorenzetti, hikâyeyi açık kompozisyon kuruluşunu kullanarak betimlemiş. Konu yakın plan olarak ele alındığından, kadrajın dışında devamlılık göstererek izleyicinin zihninde sonlanıyor. Ana yön, İsa ve diğer figürlerin üzerinde yer aldığı yatay planla verilmiş. Ana yönü destekleyen diğer yatay ara yönler, figür grubunun oluşturduğu plan, şatonun bulunduğu tepe ve arka plandaki dağ sırasıyla oluşuyor. Yatay ana yönü dengeleyen dikey ara yönler, figürlerin duruşu, mızraklar ve mimari elemanla verilmiş. Diğer ara yönler, sağ alt köşeden sol üst köşeye ve sol alt köşeden sağ yan kenara devam eden, iki ters açılı diyagonali gösteriyor. Ön ortada yer alan kırmızılı figürün ayaklarıyla başlayarak sağ ve sol yan ortalara doğru devam eden iki ters açılı diyagonal yön ise izleyicinin bakışlarını merkezden kenarlara doğru yönlendirerek resmin okunmasında yardımcı oluyor.

Kompozisyondaki ağırlık, merkezden sağ yarıya doğru hareket eden figürler aracılığıyla sağ yarıda toplanmış. Bu alanda yer alan İsa'nın bakışlarının izleyicinin bakışlarıyla buluşması, baş hareketiyle izleyicinin bakışlarını sol yarıya yönlendirmesi, sarı giysili arkası dönük figür ve beyaz alanlar, asimetrik dengenin kurulmasını sağlıyor. Örten örtünen form ilişkileriyle sağlanmış olan derinlik algısı, perspektiften yoksun kompozisyonda belli bir derinlik algısı oluşturarak resmin mekânını belirliyor. Figürlerde göze çarpan gerçeğe yakın tasvir, mekânda ve diğer elemanlarda görülen sembolik ifadelerle zıtlık oluşturmuş. Sarı, kırmızı, mavi ve ara tonların kullanıldığı resimde mavisiyah ve renkli beyazlar, sanatçının daha çok açık-koyu renk ilişkileriyle kurduğu renk uyumunu gösteriyor. Dış mekânda geçen konunun gerçek zamanını belirleyen gökyüzünden aldığımız atmosferik etkiler, yıldızlı bir geceyi tanımlarken figürlerde ve mekânda hacimsellik etkileri için kullanılmış olan aydınlık alanlar, idealize edilmiş bir ışığı tanımlıyor. Özellikle ön planda yer alan figürlerde yer yer görülen hacimsellik etkileri, diğer alanlardaki yüzeysel anlatımla çelişerek gelenekten tamamen uzaklaşılmadığını açıklıyor. Eylem halinde betimlenmiş olan figürler resmi hareketli kılarken formlar çizgisel eğilimi ve gotik etkileri hissettiren kapalılık özelliği taşıyor.



Martini, *"Calveri Yolu"*, ahşap üzerine tempera, 28 x 16 cm, 1333.



Simon Martini "*Calveri Yolu*"

Martini'nin Paris Louvre Müzesi'nde sergilenen *"Calveri Yolu"* adlı eserinin konusu dindir ve İsa'nın yakalandıktan sonra çarmıha gerilmek üzere götürüldüğü anı anlatmaktadır. Sanatçının kalabalık bir figür grubuyla birlikte resmin mekânında yer alan mimari elemanı tasviri ve yakın plan tercihi, resmi açık bir kompozisyon olarak izlememize olanak sağlıyor. Giotto'nun başlattığı ve Bizans resim geleneğinden uzaklaşmaya karşılık gelen kompozisyon düzeni, mekân kaygısı ve hacim etkileri Martini'nin resminde yenilikleri izleme çabaları olarak görülüyor. Resmin mekânında yer alan mimari elemandaki perspektif arayışları ve figürlerle resmin mekânı arasında görülen ölçü sorunları, sanatçının mekân ve derinlik kavramları üzerinde durduğunu gösteriyor.

Kompozisyonda diyagonal ana yön, İsa'nın omuzu üzerinde taşıdığı çarmıh ve iki tarafında yer alan figürlerle oluşuyor. Ana yönü, çarmıhın

yatay planına paralel olarak sol kenarda yer alan figürle başlayıp sağ kenar ortaya doğru devam eden ters açılı diyagonal yön dengeliyor. Başka bir diyagonal yön, ana yöne paralel uzanarak sağ alt köşeden başlayıp sol yarıdaki figürü vurguluyor. Diğer iki diyagonal yön ise yine sol kenardan başlayarak sağ üst köşede bulunan şatonun kulelerini işaret ediyor. İsa'nın duruşuyla birlikte diğer figürler ve mimari elemanın kulcleri, dikey ara yönleri veriyor. Resmin üst planında yer alan şatonun izleyiciye olan cephesi dikey yöne karşılık gelen yatay yönü, sağ ve sol yarıdan merkeze doğru yönlenen hareketler ise İsa'yı işaret ediyor.

İsa'nın baş hareketi, kalabalık figür grubu ve kırmızı renk kullanımı resmin ağırlığını sol yarıya çekiyor. Kompozisyona asimetrik denge hakim. Meryem'in hem koyu renk alanına sahip olması hem de resmin sol kenarından sağ ortaya doğru olan hareketi ve sağ kenardan merkeze doğru yönelen ve karşı hareketi oluşturan mavi ve kırmızı giysili figürlerin yarattığı gerilim, izleyicinin bakışlarının yüzeyde dengeli olarak dolaşmasını sağlıyor. Ayrıca, resmin sağ alt köşesinde yer alan iki çocuk figürü, sol yarıda toplanan ilgiyi sağ yarıya yönlendiren elemanlardır. Sarı, kırmızı ve mavi tonlarının ağırlıkta kullanıldığı resimde yer yer gün ışığının etkileri görülmektedir. Hareketli bir kompozisyon düzeni kullanan sanatçının ışık kullanımı ve hacim arayışları, çağdaşı Duccio'ya kıyasla daha yumuşak ve doğalcı bir anlatıma yönelmiş olduğunu gösteriyor.

Rönesans 1400-1580

Rönesans; Avrupa'da bilim, sanat ve felsefe alanındaki gelişmelerle yaşanan kültürel değişimlerin ve insanoğlunun "Yeniden Doğuş" unu işaret eden yeniçağı tanımlar. "Sanatta Yeniden Doğuş", resim sanatı tarihinde bir duraklama döneminden sonra tekrar yükselişin yaşandığı dönemi ve bu döneme adını veren üslubu işaret eder. Rönesans üslubu; Yunan ve Roma uygarlıklarının sanatları, düşünce sistemi, yaşam biçimleri, bilime olan bağlılıkları, estetik beğenileri ve bunlara ait ilkelerin tekrar gündeme gelerek değer kazanması üzerine yapılanmıştır. Ortaçağ sanatı, düşünce sisteminin paralelinde her zaman bu dünyanın ötesiyle ilgilenmiş, dini ölçütler ve değerler tek kriter olarak her alanda aklı yok sayıp, var olanın ötesini sorgulamıştır. Buna karşın Rönesans düşünürlerinin örnek aldığı antikçağ düşünce sistemi ve sanat anlayışı, akla dayalı ve insan merkezli olmuştur. Antikçağ insanı, manevi dünyadan değil, bilimden ve maddi dünyadan beslendiğinden, insanın en iyi koşullarda yaşamasını amaçlayan hümanist düşünceyi de savunmuştur. Antik Yunan'da öne çıkan ve insanı yüce bir varlık olarak kabul eden bu görüş, yaklaşık bin yıl aradan sonra tekrar Rönesans'ta gündeme gel-

miştir. Böylece insanın bireysel olarak ön plana çıkması ve toplumsal bilincin uyanması, hümanist düşünce sisteminin her alana yayılmasında da etkili olmuştur. Sonuçta yeniçağ insanı da insanı ve insani değerleri her şeyden üstün tutan hümanist düşünce sistemini merkeze alan bir yapıyla sosyal yaşamda, bilim dünyasında ve sanatın tüm alanlarında, ortaçağın karanlık düşünce sisteminden uzaklaşarak bu dünya gerçeklerine yönelmiştir. Resim sanatında bu dönem, 15. yüzyılın ilk yarısında erken Rönesans olarak başlayıp, 16. yüzyılın ilk yarısında yüksek Rönesans olarak gelişim gösterir.

Erken Rönesans 1400-1480

Ortaçağda dinin egemenliği altındaki dayatmacı düşünce sistemi, 15. yüzyıl filozof, bilim insanı ve sanatçıları tarafından çökertilmiştir. İleriyi görebilen bu yaratıcı bireyler, antikçağın bilime ve felsefeye dayalı dünya görüşünü belirleyen akılcı ve hümanist düşünce sistemini gün ışığına çıkarmıştır. Böylece hümanist düşünce sistemiyle merkezde yer alan ve bilimle bağlarını kurmaya çalışan birey, dünyayı ve yaşamın gerçeklerini keşfetme şansını da eline geçirmiştir. Toplumsal yaşamdaki bu değişimler, sanatın da insan aklı ve bilimin önderliğinde gelişebileceğini göstermiştir. Sonuçta; gerçeklik ve ideal biçim anlayışını yansıtabilmek için kesin doğruluğun ve akıl yoluyla bulunan gerçeklerin göz ardı edilemeyeceği savı doğruluk kazanmıştır.

15. yüzyılın başlarında, geçmiş bin yıl boyunca hakim olan kilise ve din adamlarının baskısı ortadan kalkmış; gerçeğin ne olduğu sorusuna insanı merkeze alan bilim, felsefe ve sanatla cevaplar aranmış; yaşamın gerçeklerini akıl ve bilim yoluyla kavrama çabaları, bu tarihlerde yetişen büyük ustalara da keşiflerde bulunan bilim insanı misyonu kazandırmıştır. Bu dönemde gerçeği yansıtma kaygıları, sadece güzel olanla sınırlı kalmamış, iyiyi ve doğru olanı yansıtan eğitici bir yapıya da bürünmüş, güzellik anlayışı ise tutkuyla yüceltilmiş estetik beğeniden öte, doğadaki güzellik ve uyumunun ispatı olan insan vücudunun yüceltilmesiyle anlam bulmuştur. Ayrıca ekonomik olarak güçlenen burjuva sınıfı, kilise ve dinin katı kuralları ve baskıcı tutumundan uzaklaşıp kendi gerçeklerini bulma yolunda ilerlemiştir. Ekonomik gücün artmasıyla birlikte bu dönemde İtalya, siyasal bölgelere ayrılmış ve yeni şehir devletleri kurulmuştur. Ayrıca bu yeni kurulan şehir devletlerinin yöneticileri tarafından desteklenen ve belli bir estetik beğeninin şekillendiği sanat okullarının kurulmasıyla çok sayıda sanatçının yetişmesi sağlanmıştır. Şehir devletlerinin yöneticileri arasında zamanla ortaya çıkan ekonomik ve siyasal rekabet, en iyi olana sahip olabilme arzusuyla sana-

tın daha çok desteklenmesine ve güçlenerek yenileşmesine yardımcı olmuştur. İtalya'nın Floransa kentinde başlayan, oradan Venedik ve Roma'ya sıçrayan bu yeni üslup, kısa zamanda Kuzey Avrupa, Almanya ve Fransa'ya da yayılmıştır.

Yüksek Rönesans 1470-1520

15. yüzyıl Rönesans sanatçısı, gerçeği arayıp bulma çabalarını sergilerken yüzyılın sonlarına doğru yenilenen görüşlerle yüksek Rönesans sanatçısı, gerçeğin ötesinde ideal olan dengeyi ve uyumu arama çabaları ile tinsel bir anlatıma ulaşmıştır. Rönesans sanatçısı için sanatın özü ve amacı olan ideal oran, perspektif, gerçeği yansıtma gibi prensipler, bu dönemle birlikte ideal olan uyum ve gerçekliği yaratmada bir araç haline gelir. Doğanın ötesindeki güzeli yaratmak için tüm bunlar sadece bir araç olduğunda, yüksek Rönesans'ın kriterleri de belirlenmiş olur. Bu dönemde Floransa Okulu gücünü yitirmiş, Venedik Okulu ve Roma Okulu ön plana geçmiştir. Leonardo, Raffaello ve Michalengelo, Floransa'da başlayan sanat hayatlarına Roma'da devam ederek olgunluk dönemi eserlerini bu şehirde ürettiklerinden, okulun en parlak dönemini yaşamasında etkili olmuşlardır.

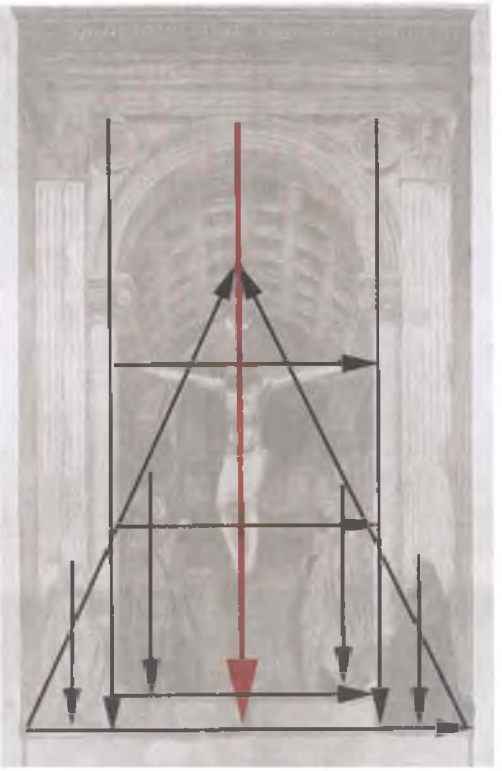
Rönesans sanatının ideal sanatçısı, bilimle iç içe ve özellikle sanatta dahice buluşlarla gündeme gelen bilim insanı özelliklerini taşıyan bir model oluşturarak sanatla bilimi aynı potada birleştirir. Böylece sanatçının güzellik arayışı düşünsel bir yapıya bürünmüş, ideal olanın yansıtılması çabalarıyla özgün bir yapı kazanmıştır. Bu dönem resimlerinde görülen figürler, genellikle kompozisyonların kuruluşlarında birlik ilkesi göz önünde bulundurularak gruplar halinde, piramit şeklinde ya da anıtsal bir yapı sergileyen bütünler olarak yerleştirilir. Işık öğesi, resmin içinde birliğin kurulmasında derinlik ve hacim vermek için bütünleyici bir görev üstlenmiş; çizgi, ton, hacim ve renk öğeleri dengeli ve uyumlu bir yapı ortaya koyarken figürlerdeki ifade, içe dönük bir yapı kazanmıştır. Ayrıca bu resimlerdeki zaman kavramı, sonsuzluk ya da zaman dışılık izlenimi verdiğinden genellikle tanımsızdır. Bu dönemde, Avrupa'da sanat eğitimi veren ilk akademi olan "Accademia di Belle Arti (Güzel Sanatlar Akademisi)" 1563'te Floransa'da Cosimo de Medici tarafından açılır. Günümüzde halen "Accademia delle Arti del Disegno (Desen Akademisi)" adıyla eğitim vermeye devam eden okulun ilk yöneticisi Giorgio Vasari'dir. (1511-1574) Bu okulla birlikte sanat ve sanatçılar, lonca sisteminden ayrı tek başına varlık göstererek statü olarak değer kazanır.

15. Yüzyıl Floransa Okulu

Bu yüzyılda Floransa'yı bilim, sanat, siyaset ve ekonominin merkezi konumunu getiren Medici ailesi olmuştur. Ekonomik gücü elinde bulunduran Medici ailesi, aynı zamanda Floransa Okulu'nun da en büyük destekçisidir. Mimar ve heykeltıraş Filippo Brunelleschi (1377-1446), mimar Alberti (1404-1472) ve heykeltıraş Donetello (1386-1466), Floransa'nın yeni yüzyılın merkezi olarak kabul edilmesinde Medici ailesi kadar derin izler bırakır. Brunelleschi'nin merkezi plan uygulamalarını sistemleştirmesine paralel olarak, insan merkezli kompozisyonlar ve üçgen kurgu öne çıkar. Bu nedenle 15. yüzyıl başlarında Floransa Okulu sanatçılarının resimlerinde görülen en belirgin özellik; insanı merkeze alan kompozisyonlarda hümanist etkilerin ön plana çıktığı üçgen kompozisyon kurgularıdır. Ayrıca Floransa Okulu sanatçılarının, somut gerçekleri ve akıl yoluyla bulunan doğruları savunarak biçimci bir anlayışla gerçeği en doğru şekilde yansıtmayı tercih etmiştir. Bu dönem resim sanatı örneklerinde, doğal olana ve gerçeğe yapılan vurgu nedeniyle desenin önem kazanmış olduğu ve aynı doğrultuda çizgisel perspektifin önemsendiği görülür (Resim 14). Özellikle bu okulun öncüsü olan sanatçı Masaccio (1401-1428), Giotto'nun başlattığı mekân ve derinlik sorununu belirgin bir şekilde çözerek resimlerinde, üç boyutluluk etkisi veren mekânlarıyla dikkat çeker.



Masaccio, *"Kutsal Üçlü"*, fresk, 1427.



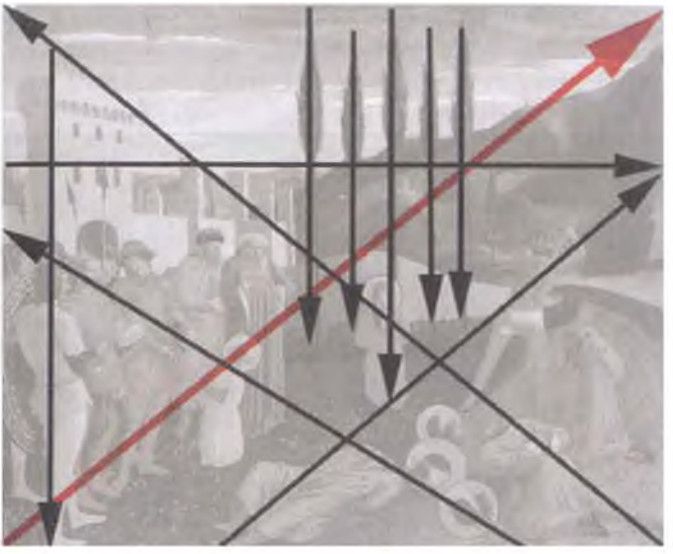
Masaccio *"Kutsal Üçlü"*

Masaccio'nun *"Kutsal Üçlü"* adlı yapıtı, Floransa Santa Maria Novella Kilisesi'nde bulunmaktadır. Bilimsel perspektifi ilk kullanan sanatçı olarak kabul edilen Masaccio, bu son resminde üstün dehası ve yaratıcı gücüyle doğayı yüzeye en doğru şekilde aktarmayı başarıyor. "Kutsal Üçlü"de güçlü dikey hareketle sağlanmış olan durağanlık ve anıtsallık, kadrajın sınırları içinde kalan sahnenin sonsuza kadar varlığını koruyacağı izlenimini veriyor. Tanrı figürü ve İsa, resmin merkezinde dikey ana yönü oluştururken haçın yatay planı, Meryem ve Yusuf figürlerinin arka planda yer alan sunakla olan bağlantısı ve resmin ön planında yer alan diğer iki figürün bulunduğu düzlemler, dikey ana yönü dengeleyen yatay ara yönleri oluşturuyor. Kompozisyonda yer alan figürler, dikey ara yönler üzerine yerleşirken sağ alt ve sol alt köşelerden Tanrı figürüne uzanan ters açılı iki diyagonal yön, üçgen kurguyu vurgulayarak izleyicinin bakışlarını yönlendirme ve konuya dikkat çekme noktasında önemli bir rol üstlenmiştir. Üçgenin tepe noktasında Tanrı figürü, sol alt köşede resmin

siparişini veren kilise koruyucusu ve bağışçısı, sağ alt köşede bağışçının eşi, İsa'nın sağında Meryem, solunda ise Yahya yer alıyor. Meryem'in bakışları resim ve izleyici arasında bir bağlantı kurulmasında yardımcı olurken kompozisyondaki ağırlıklar, eşit olarak ikiye bölünmüş merkezden dış kenarlara doğru yöneliyor. Ancak İsa'nın duruşu ve Meryem'in el hareketiyle oluşan farklar, simetriyi bozarak kompozisyonu hareketli simetri konumuna getiriyor. Sanatçının güçlü bir çizgisel perspektif kullandığı kompozisyonda tercih ettiği bakış açısı, üç boyutlu mekân yanılsamasında oldukça etkilidir. Sanatçı, resimsel mekânın gerçek mekân olarak algılanmasında güçlü bir yanılsama yaratır. Resmin arka planında yer alan tonoz ve figürlerde kullandığı alttan bakış açısıyla "solucan bakışı" ve geriye doğru perspektif, resimdeki figürlerin sanki bir tonoz altına yerleştirilmiş heykel grubu gibi algılanmasını sağlar. Masaccio, kapalı form kullandığı durağan kompozisyonunda, mavi ve kırmızı tonlarla sıcak-soğuk renk ilişkilerini ön plana çıkartan bir renk uyumu tercih etmiştir. Ayrıca İsa'da görülen ilahi ışık, hem kavramın hem de figürün ön plana çıkmasında etkilidir.



Fra Angelico, *"Aziz Cosma ve Aziz Damian'ın Şehit Edilmesi"*, ahşap pano, 37 x 46 cm, 1440.



Fra Angelico "*Aziz Cosmo ve Aziz Domian'ın Şehit Edilmesi*"

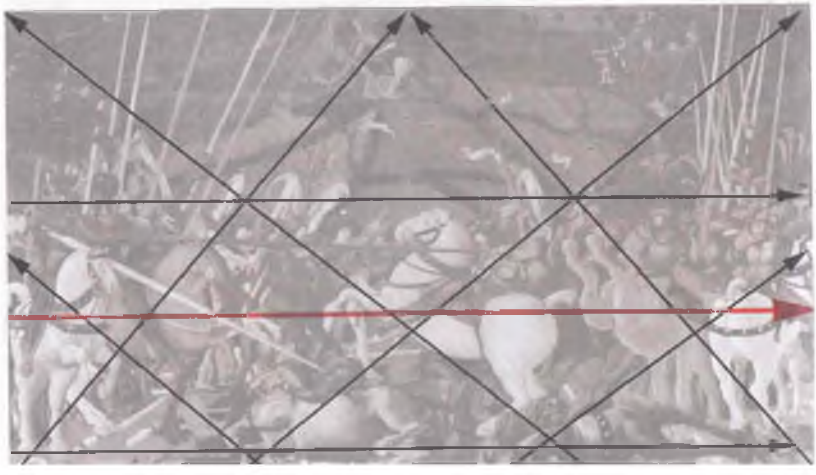
Fra Angelico'nun Paris Louvre Müzesi'nde sergilenen yapıtının konusu, İncil'de yer alan dini bir hikâyedir. Sanatçı, resmin kuruluşunda açık kompozisyon düzeni tercih ettiğinden, resmin sol kenarında yer alan figür ve arkada yer alan mimari eleman, kadrajın dışında devam ediyor izlenimi vererek izleyicinin zihninde sonlanıyor. Ana yönü oluşturan diyagonal yön, izleyicinin bakışlarını sol alt köşeden başlayarak sağ üst köşeye doğru yönlendiriyor. Ters açıyla ana yönü dengeleyen diğer diyagonal yön ise sağ alt köşeden başlayarak sol üst köşeye doğru devam ediyor. Kalenin kuleleri ve arka planda yer alan dağ sırası, yatay yönü veriyor. Kalenin giriş kapısı, ağaçlar ve insanlar dikey yönleri oluşturuyor. Angelico kompozisyondaki asimetrik dengeyi, kütlesel yoğunluğu sol yarıya taşımış olmasına rağmen izleyicinin dikkatini, sağ yarıda renk etkisi ile izole ettiği ve duruşunun sağladığı gerilim duygusuyla cellat figürüne çekerek kuruyor.

Orta planda idam edilmek üzere celladın önünde yer alan Aziz figürü, güçlü kırmızıyla olay anını daha da etkili kılıyor. Ayrıca kırmızının sol kenar, sağ kenar ve orta planda kullanılmış olması, izleyicinin bakışlarının yüzeyde dolaşmasını sağlıyor. Figürlerde kullanılmış olan sarı, kırmızı ve mavi, mekânda kullanılmış olan renklere oranla daha yüksek değere sahip olduğundan, yalın ve ara renklerle oluşturulmuş olan armoniyi zıtlık ilişkileriyle dengeliyor. Mekânda hem çizgisel perspektif hem de belli oranda hava perspektifi derinlik algısını oluşturuyor. Sol

kenarda izleyici konumunda bulunan figürler ve celladın duruşu, kompozisyonda hareketlilik duygusu yaratıyor. Resimdeki atmosfer ve ışık etkileri, sanatçının gün ışığını gözlemlediğini gösteriyor.



Uccello, *"San Romano Savaşı-Bernardino della Ciarda'nın Atının Üzerinden Düşmesi"*, ahşap üzerine tempera, 182 x 220 cm, 1450.



Uccello *"San Romano Savaşı-Bernardino della Ciarda'nın Atının Üzerinden Düşmesi"*

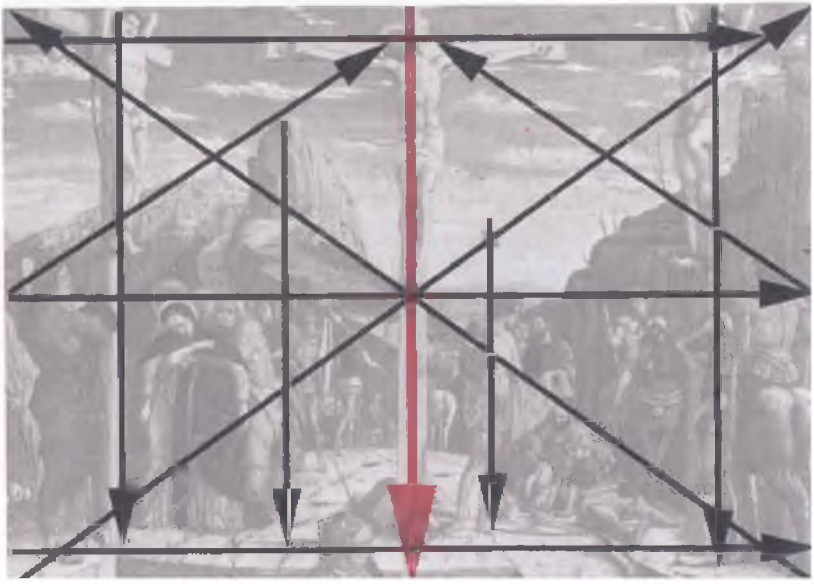
Ucello'nun *"San Romano Savaşı-Bernardino della Ciarda'nın Atının Üzerinden Düşmesi"* adlı yapıtı, Floransa Uffizi Müzesi'nde bulunmak-

tadır. Gerçek yaşamdan alınmış bir kahramanlık hikâyesini anlatan konu, biçim-içerik ilişkisinin güçlü etkileri, idealize edilmiş biçimsel yorumlarla anlatılan figürler, rakursiler ve çizgisel perspektif kullanımıyla etkili bir anlatım sunuyor. Özellikle at figürlerinin idealize edilmiş yorumu, içerikle örtüşerek kahramanlık duygularını yüceltiyor. Son derece hareketli betimlenmiş olan olay anı, ideal gerçeklik arayışları içerisinde kapalı formlarla yansıtılmaya çalışılmış. Geniş bir mekâna yayılan figür dağılımı ve mekân tasviri, olayın gerçek mekânını algılamamıza yardımcı olan açık kompozisyon anlayışıyla betimlenmiş. Yatay ana yön üzerinde betimlenmiş olan ön plandaki figürleri dengeleyen mızrakların yönleri ile oluşan diyagonal ara yönler, arka planda yer alan yollar, zemindeki silahlar ve ölü askerlerle verilmiş olan ara yönler izleyicinin bakışlarının tüm yüzeyde dolaşmasını sağlıyor. Sağ alt ve sol alt köşelerden resmin üst ortasına doğru devam eden iki ters açılı diyagonal üçgen kurguyu açıklıyor. Resmin sağ ve sol altlarından yan kenarlara doğru devam eden ikişer diyagonal yön, izleyicinin bakışlarını merkezden kenarlara yönlendiriyor.

Kompozisyondaki biçimsel yoğunluk ve bakış istikametini belirleyen yönler, resmin her iki yarısında da aynı etkileri koruduğundan, dengeyi hareketli simetride tutuyor. Ucello'nun kullandığı farklı kaçışlara yönelik perspektif tercihi, perspektifi ve rakursiyi vurgulayan resmin ön planında yer alan figürlerin cepheden görünüşüne ters düşen, arka plandaki mekâna üstten bakan bakış açısını açıklamaktadır. Sanatçının kullandığı bu yöntem, mekânın dekor gibi algılanmasında ve sahnenin izleyicinin tiyatro sahnesine bakıyormuş izlenimi yaratmasında etkilidir. Sıcak renklerin ağırlıklı olarak kullanıldığı armoniyi yeşil ve yeşilsiyahlar dengeliyor. Işıklılık etkileri ve değeri düşürülmüş renkler, açık-koyu dengesiyle renk uyumunu destekliyor. Resmin ön ve arka planı arasında oluşan derinlik algısıyla mekânsal etkileri, figürlerden yansıyan idealize edilmiş ışık destekliyor. Ayrıca çok sayıda mızrak ve işaret ettikleri yönler, espas ilişkilerini güçlendirirken eylem halini betimleyen figür kullanımı, kompozisyonun hareketli bir yapı kazanmasına da yardımcı oluyor.



Mantegna, *"İsa'nın Çarmıha Gerilmesi"*, ahşap üzerine tempera, 67 x 93 cm, 1457-59.



Mantegna *"İsa'nın Çarmıha Gerilmesi"*

Mantegna'nın *"İsa'nın Çarmıha Gerilmesi"* adlı yapıtı, Paris Louvre Müzesi'nde sergilenmektedir. Sanatçı, İsa'nın iki hırsızla aynı anda çar-

mıha gerildiği sahneyi betimlediği kompozisyonda; ön plandan resme giren iki figür, diğer figürlerin yüzeydeki dağılımı ve kadrajın dışında devam eden güçlü bir mekân betimlemesiyle açık kompozisyon düzeni kullanıyor. Resmin ön planından kompozisyona dahil olan bu iki figür, hikâyenin geçtiği sahneden yani izleyicinin bakış açısından daha aşağıda yer alarak farklı bir derinlik algısı yaratıyor. Konunun veriliş tarzı, sanatçının olayı eleştirel bir bakış açısıyla ele aldığını düşündürüyor. Resmin konusunu oluşturan olay, dini açıdan büyük bir hüzün kaynağı olan İsa'nın çarmıha gerilmesidir. Ancak olaya ilgi duymayan, hatta işi eğlence boyutuna götüren Bizans askerlerinin tavrı, anlatıma alaycı ve eleştirel bir yapı kazandırıyor.

Sanatçının güçlü çizgisel perspektif kullanımı, resmin mekânını gerçek mekâna bağlayarak hem geriye hem de aşağı doğru derinlemesine bir algı yaratıyor. Ana yön İsa'nın duruşu ve üzerinde bulunduğu haçın dikey hareketiyle verilmiş. Bu ana yöne paralel diğer dikey ara yönler ise İsa'nın iki yanında yer alan diğer suçlular, sağda yer alan asker, solda yer alan kayalık ve figürler arasında oluşuyor. Dikey ana yönü karşılayan yatay ara yönler; figürlerin üzerinde bulunduğu zemin, resmin ortadan yatay olarak ikiye böldüğü izlenimini vererek figürlerin baş hizalarıyla oluşan düzlem ve çarmıhın yatay planıyla verilmiş. Sağ alt ve sol alt köşelerden karşı köşelere doğru hareket eden iki ters açılı diyagonal yön, izleyicinin bakışlarını merkeze ve merkezden de dış kenarlara yönlendirerek tüm yüzeyde dengeli olarak dolaşmasını sağlıyor. Kompozisyondaki ağırlıklar her iki yarıda da eşit olarak dağılım göstererek vurguyu merkezde topladığından, hareketli simetrik bir dengeden söz etmek mümkün. Mavi rengin ağırlıklı olarak kullanıldığı resimde, sarı, kırmızı ve yeşil tonları uyumlu bir armoni sağlarken mekânda kullanılmış olan koyuların hakim olduğu ara tonlar, bu renklilik etkilerini güçlendiriyor. Gün ışığının kullanıldığı kompozisyonda, ışık-gölgeyle sağlanan açık-koyu etkiler betimlemeyi ilgi çekici kılıyor. Eylem halindeki figürler hareketli bir görünüm sunarken kapalı form anlayışı, dönemin estetik beğenisini açıklıyor.



Verrocchio, *"İsa'nın Vaftizi"*, 177 x 151 cm, 1472-74, Uffizi Müzesi, Floransa.



Verrocchio *"İsa'nın Vaftizi"*

Verroccio'nun İsa'nın Aziz Yahya tarafından vaftiz edildiği sahneyi betimlediği resmi, Floransa Uffizi Müzesi'nde bulunmaktadır. Resim, üst orta kenarda yer alan Tanrı'nın elleri, sol yarıdaki ağaç, meleğin ayağı ve Yusuf'un sol ayağı ile, kadrajın dışında devamlılık gösteren açık kompozisyon düzenine sahip. Kompozisyonun kuruluşunda etkili olan Rönesans'ın ideal formu üçgen kurgu, kutsal ruhu simgeleyen güvercinle başlayarak resmin iki alt köşesinde sonlanıyor. Tanrının elleri, güvercin, Yusuf'un elindeki vaftiz tası ve İsa, dikey ana yönü veriyor. Arka plandaki ağaç figürleri, ana yönü güçlü kılan paralel ara yönler. Ufuk çizgisi düzlemi ve zemin, dikey hareketi karşılayan yatay ara yönler olarak dengeyi sağlıyor. Kompozisyondaki diyagonal ara yönler ise üçgenin kenarlarını tamamlayan alt köşelerden üst ortada birleşen yönlerdir. Merkezde yer alan İsa'nın sağ yarıya olan yönelimi ve Yahya ile İsa arasında kurulmuş olan bütünsellik, peyzajdaki koyu alanlarla bağlanarak kompozisyondaki ağırlığı sağ yarıya çekiyor. Ancak Yahya'nın sola yö-

nelen pozu ve sol yarıda yer alan meleklerle meleklerden birisinin İsa'yı işaret eden bakışları asimetrik dengeyi sağlıyor.

Rönesans resminin yumuşak anlatımı, mekân ve figür yorumu, renk ve ışık tercihi ve perspektif ustalığı Verrocchio'nun resminde açıkça kendisini gösteriyor. Verrocchio'nun öğrencisi olan Leonardo'nun bu resimde yer alan melek figürlerini ve peyzajı resmettiği biliniyor. Resimde açık-koyu renk etkilerinin ön plana çıktığı kahverengi tonlar, okr ve yeşil ile sağlanan renk uyumu, olayın anlamını yücelten Tanrısal bir ışıkla güçlenir. Özellikle yüzyılın ikinci yarısından sonra görülmeye başlayan çizgisel desen anlayışındaki yumuşama, formların da daha yumuşak algılanmasında etkilidir. Bu daha çok sert bir çizgi yerine yumuşak ton geçişleriyle elde edilen ve açık-koyu zıtlıklarının azaldığı daha yumuşak bir biçim arayışı ile elde edilen yeni bir form anlayışı olarak karşımıza çıkıyor. Verroccio'nun bu resminde de özellikle figürler, kapalı form özelliğine sahip olmalarına rağmen, son derece yumuşak bir anlatım veriyor.



Botticelli, *"Ilkbahar"*, ahşap üzerine tempera, 203 x 314 cm, 1482.



Botticelli "İlkbahar"

Botticelli'nin Floransa Uffizi Müzesi'nde bulunan "İlkbahar" adlı yapıtı, sanatçının özgün ve lirik anlatım özelliklerini ortaya koyan biçim dilini açıklamaktadır. Botticelli, iki farklı mitolojik hikâyeyi aynı kadrajda birleştirdiği bu resmini açık kompozisyon olarak düzenleniyor. Resmin üst orta planında yer alarak kompozisyona yukardan dahil olan "Eros-Aşk Tanrısı" figürü ve sağ kenardan resme giriş yapan "Zephyrus-Batı Rüzgarı" figürü, kadrajı açık kompozisyon olarak belirleyen unsurlardır. Botticelli, resmin sağ yarısında ilkbaharın gelişini, sol yarıda ise Paris'in üç güzellerin yarışmasında hakemlik yaptığı hikâyeyi betimliyor. Resmin merkezinde yer alan Venüs figürü ise bağlayıcı eleman olarak kullandığı iki hikâyeyi aynı mekânda bütünlüyor. Sanatçı, kompozisyonda ana yön olarak zemin ve figürleri yerleştirdiği yatay düzlemi kullanırken kompozisyondaki figürleri, yatay ana yönü dengeleyen dikey ara yönler üzerine yerleştiriyor. Resmin sağ alt köşesinden ve sol alt köşesinden Eros figürüne doğru devam eden ters açılı diyagonal iki ara yön, Rönesans'ın ideal üçgen kompozisyon kurgusunu veriyor. Ayrıca figürlerin hareketleri ile sağlanmış olan diğer diyagonal ara yönler, izleyicinin bakışlarının tüm yüzeyde dengeli olarak dolaştırarak yön dengesini sağlıyor.

Kompozisyonun sol yarısında daha kalabalık ve bütünleşmiş halde bulunan figürler, karanlık arka plan önünde açık renk değerleri ile ağırlığı sol yarıya çekiyor. Buna karşın sağ yarıda yer alan ve sol yarıya göre

daha hareketli görüntü oluşturan figürler ve dokusal etkiler, izleyicinin bakışlarını sağ yarıya yönlendirerek asimetrik dengenin kurulmasında yardımcı oluyor. Paris'in giysisinde kullanılan kırmızı, merkezde yer alan ilkbahar figüründe tekrar ederek ilgiyi merkezde topluyor. Resmin arka planında kullanılan koyu kahve ve yeşil tonlar, hem koyuluk etkileri hem de soğuk renk algısıyla figürleri ön plana çıkartırken ön planda kullanılan aydınlık alan ve kırmızıyla sağlanan renk uyumunu da dengeliyor. Kırmızı, resimde vurgu noktası oluştururken genele hakim olan renk uyumu, açık-koyu dengesiyle sağlanır.

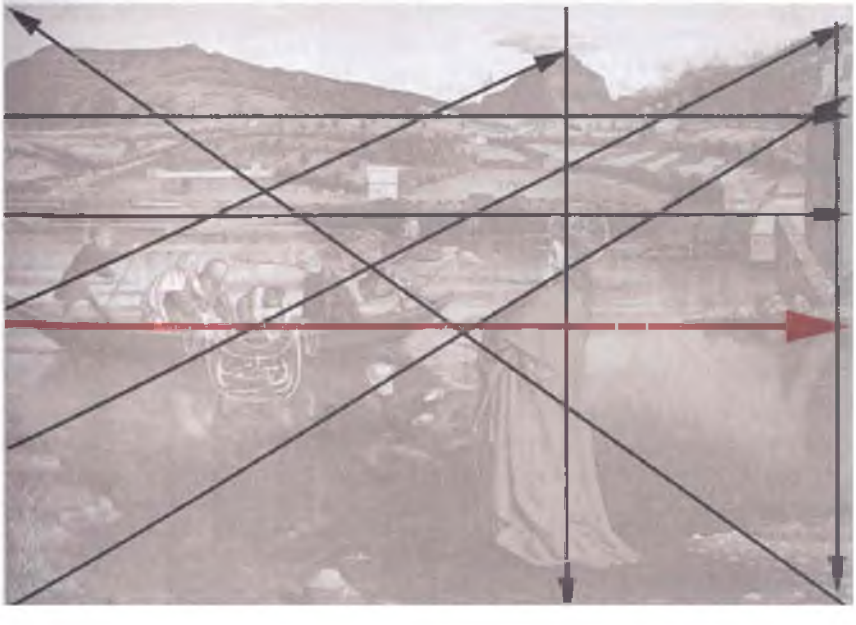
Botticelli'nin çizgi ve desen ağırlıklı tekniği, kapalı form algısı veriyor, anlatımda tercih etmiş olduğu yumuşak geçişler, hareketli figür kullanımı ve kullandığı lirik dil ise resmi hareketlendiriyor. Koyu renklerin hakimiyetindeki resmin mekânı, figürlerde kullanılmış olan idealize ışıkla aydınlanmış. Resimsel mekânda hacim ve perspektif kullanılmadığından, oluşan yüzeysel anlatım, mekâna bir dekor izlenimi veriyor. Buna karşın, hikâyenin kahramanları hacimsel değer, renk ve ışık etkileriyle bu mekândan koparak ön plana çıkıyor. Sanatçının eserlerinin genelinde görülen güçlü çizgisel yapıyla kurulmuş zarif figür yorumu ve dengeli renk uyumu, seçtiği konular ve veriliş tarzıyla her zaman bir bütünlük oluşturur (Resim 15).

15. Yüzyıl Alman Okulu

Almanya, İtalya ve Kuzey Avrupa'ya göre uzun yıllar hem siyasi hem de toplumsal olarak etkileşime kapalı kaldığından, kendi içine dönük bir yapıyla sanat alanında da ortaçağın estetik beğenisini uzun süre korumuştur. 14. yüzyılda gotik sanatın estetik beğenisini ortaya koyan altar panolar ve fresklerle varlık gösterir. 15. yüzyılın ilk yarısında ise geleneklerden fazla uzaklaşmadan İtalya'nın da etkisinde kalarak geç gotik dönem estetik beğenisine yönelir. 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gotik sanatın etkilerinden yavaş yavaş uzaklaşmaya başlayan Alman resim sanatı, bu dönemde doğalcı bir gerçeklik anlayışıyla doğaya ve insana duyarlı bir yapıya bürünmüştür. Bu resimlerde sanatçıların doğayı gözlemleme kaygılarının yanı sıra perspektif, nesne ve figüre yönelik üç boyutluluk arayışlarının öne çıktığı görülür. Witz (1400-1445), bu dönemde okula büyük katkı veren sanatçıların başında yer almıştır. Alman Okulu, 15. yüzyılın ikinci yarısından sonra Flaman Okulu'nun etkisi altına girmiş, ayrıca yeni bir teknik olarak gelişen gravür resimle anılmaya başlamıştır.



Witz, *"Mucizevi Balık Avı"*, ahşap üzerine tempera, 132 x 151 cm, 1443-44.



Witz *"Mucizevi Balık Avı"*

Witz'in Cenevre Sanat Tarihi Müzesi'nde yer alan *"Mucizevi Balık Avı"* adlı yapıtı, Aziz Peter'i konu alan ve dört parçadan oluşan altar panonun bir sahnesidir. Burada, İncil'de yer alan hikâyeyi betimlemiş olan sanatçının doğalcı ve gözleme dayalı gerçekliği ortaya koyan anlayışı açıkça görülür. Witz'in önemli yapıtları arasında yer alan bu eseri, mekân tasviriyle ön plana çıkarak ilk peyzaj resimleri arasında yer alır. Cenevre Gölü ve çevresindeki doğayı içeren resmin mekânı, Witz'in çağdaşları arasında hem gerçekçi yaklaşımı hem de doğalcı anlatımı ile ön plana çıkarır. Sanatçının doğa gözlemi ve yorumu, sudaki yansımaların gerçekliği kadar dikkat çekicidir. Erken Rönesans dönemi sanatının ince çizgisel üslubu ve lirik anlatımı, özellikle kumaş kıvrımlarında ve figürlerde hissedilir.

Resmin yatay kurgusu, kadrajın dışında devam ediyor izlenimi veren açık kompozisyon düzeniyle paralellik gösteren son derece sakin, durağan, fakat güçlü bir anlatım sunmaktadır. Kompozisyonun kuruluşunda etkili olan yatay ana yön balıkçı teknesi ile verilirken ana yöne paralel uzanan yatay ara yönler, gölün kıyısı ve ufuk çizgisiyle tanımlanıyor. Yatay ana yönü dengeleyen dikey ara yönler, kıyıda balıkçıları beklediği düşünülen aziz, arkasında yer alan tepe ve sağ kenardaki yapıyla veriliyor. Profilden betimlenmiş olan figür, sudaki diğer aziz ve arka plandaki peyzajla bütünleşerek sol alt köşeden sağ üst köşeye doğru hareket eden diyagonal ara yönde öne çıkıyor. Bu yöne karşıt verilmiş olan diğer diyagonal yönler kıyı, balıkçılar ve arka plandaki tepeler arasında yer alıyor. Kompozisyondaki biçimsel yoğunluk, detaylarda yer alan zengin anlatım ve azizin duruş yönü, ağırlığı resmin sol yarısına çekiyor. Ancak sağ yarıdaki hem daha yalın bir anlatım hem de oran olarak daha büyük elemanlar, asimetrik dengenin kurulmasında yardımcı oluyor. Ayrıca güçlü kırmızı giysisi ve başında haresiyle betimlenmiş olan aziz figürü, kompozisyondaki vurgu noktasını oluşturarak izleyicinin bakışlarını sağ yarıya yönlendirip tüm yüzeyde dolaşmasına yardımcı oluyor.

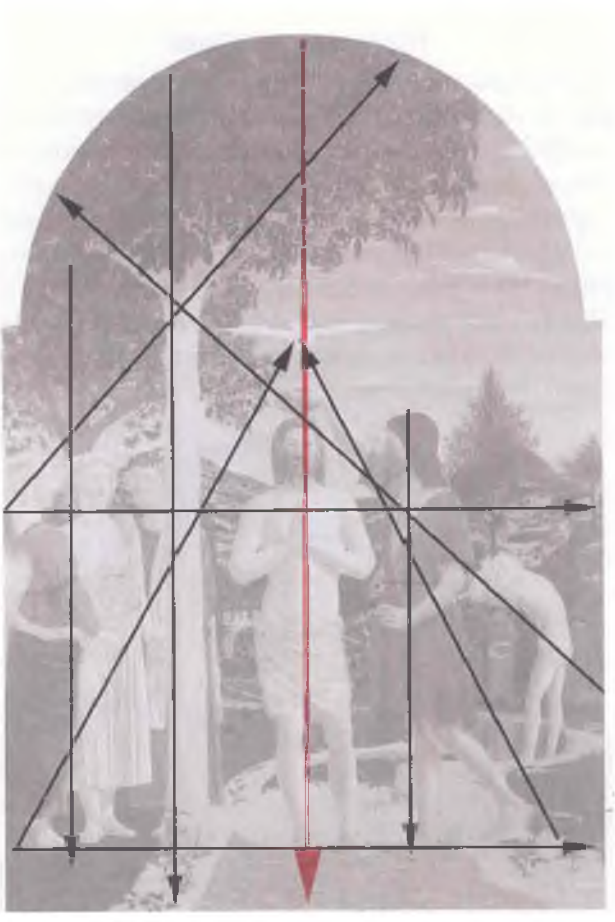
Betimlemedeki doğaya uygun renk seçimi ve uyum, gerçeklik arayışını destekliyor. Gün ışığının etkileri ve uyumlu renk seçimi, betimlemeyi daha da ilgi çekici kılıyor. Hiç bir abartıya gereksinim duymamış olan sanatçı, gün ışığını ve doğada var olan renk uyumunu kırmızı-yeşil tamamlayıcı renk ilişkileri temelinde değerlendirerek kendi gerçekliği ve estetiği içinde yansıtıyor. Sakin ve huzurlu bir görünüm veren peyzaj, azizin duruşuna karşın teknedeki figürlerin olay anını yaşatan hareketlilikleri ve sudaki yansımalar, resmi ilgi çekici kılarken gerçeklik kaygılarının öne çıkmasında yardımcı oluyor.

15. Yüzyıl Umbria Okulu

Umbria, İtalya'da Roma ve Floransa arasında yer alan bölgenin adıdır. Umbria 15. yüzyılda sanat alanında özellikle mimaride önemli ustaların yetiştiği bir merkez olma özelliğini korumuştur. Ancak 16. Yüzyılda, sanat alanında Venedik ve Roma kentlerinin ön plana çıkması, okulun gücünü yitirmesinde etkili olmuştur. Umbria Okulu'nun estetik beğenisi, 15. yüzyıl Floransa ve Venedik Okullarıyla kıyaslandığında daha yumuşak bir biçimsel anlatımla şekillenmiştir. Piero Della Francesca (1410/20-1492) ve Luca Signorelli (1445-1523) gibi sanatçıların yetişmesinde etkili olan okulda Romalı, Floransalı ve Sienalı sanatçıların da eğitim aldığı bilinmektedir.



Piero della Francesca, *"İsa'nın Vaftizi"*, ahşap pano üzerine tempera, 167 x 116 cm, 1450.



Piero della Francesca "İsa'nın Vaftizi"

Francesca'nın İsa'nın vaftiz törenini konu alan resmi, Londra Ulusa Müzesi'nde sergilenmektedir. Sanatçının yapıtında gösterdiği ustalık bitki örtüsünün betimlenmesi ve figürlerin anlatımında detaylara verdi ği önemle açıklanabilir. Francesca, resimde sol kenardaki elemanları kadrajın dışında ve izleyicinin zihninde sonlanmasını tercih ettiği açıl kompozisyon düzeni kullanıyor. Merkezde yer alan İsa figürü, dikey an yön üzerinde bulunuyor. Aziz Yusuf, diğer figürler ve ağaç, dikey an yöne paralel olan ara yönleri gösteriyor. Ana yönü karşılayan yatay ar yönlerden birisi resmin ön planında figürlerin bulunduğu düzlem, diğe ri ise orta planda figürlerin omuzları ve dağ sırasıyla oluşan düzleml veriliyor. Rönesans'ın vazgeçilmez kompozisyon tercihi olan üçgen kuruluş, kutsal ruhu simgeleyen beyaz güvercin, sağda yer alan Yusuf ve

solda yer alan melekle oluşuyor. Yusuf'un sağ kolu, vaftiz tası, orta planda soyunurken betimlenmiş olan figürün duruşu ve ağacın sola uzanan dalı, diyagonal ara yönü veriyor. Buna karşı verilmiş olan sol kenardaki melek ve ağacın sağa uzanan dalı arasında kurulan yön, izleyicinin bakışlarını sol yarıdan sağ yarıya doğru yönlendiriyor. Francesca, kompozisyondaki biçimsel yoğunluk ve renk etkileriyle oluşturduğu ağırlığı sol yarıda toplamış. Buna karşın, sol köşedeki meleğin sağa yönelen bakışı aracılığıyla izleyicinin bakışlarını İsa'ya yönlendirip, arka planda koyu alan önünde açık tonlarla betimlenmiş olan figüre ve gökyüzündeki atmosferik etkilere dikkat çekerek asimetrik dengeyi kuruyor.

Francesca'nın bu resimde, dönemin renkçi yaklaşımının karşısında duran soğuk ve ışıksız bir renk düzeni tercih ettiği görülüyor. Renk etkilerinin güçlü olmadığı resimde uyum, açık-koyu renk ilişkileriyle sağlanmış. Sanatçının diğer resimlerinde de görülen bu genel tavrı, doğalcı anlatımını güçlendiriyor. Sanatçı, betimlemede gün ışığıyla birlikte, özellikle figürlerde idealize ışığı kullanmış ve kapalı formları katı bir çizgisel desen anlayışıyla değil, açık-koyu renk alanlarının ilişkileriyle oluşturmuş. Poz vermiş izlenimi veren figürler, resmin son derece sakin ve durağan bir etkiye sahip olduğu izlenimini yaratıyor. Resimde kullanılan biçimlerin ön-arka ilişkileriyle sağlanmış olan derinlik algısının, yaşanan anın olduğu gibi yansıtılmasında önemli bir rol var. İlk bakışta göze çarpan matematiksel oranların uyumu, dengeli bir kompozisyon izlenimi verirken yalın ve idealize edilmiş formlar ve renk kullanımı hümanist etkileri açıklıyor.

15. Yüzyıl Ferrara Okulu

İtalya'nın kuzeyinde yer alan Ferrara Okulu, özellikle 15. yüzyılda oldukça önemli sanatçıların yetişmesinde önemli bir yere sahiptir. Resim sanatı kadar edebiyata da önem verilmiş olan bölgede şiir ve tiyatro ön plana çıkmış, tiyatronun öne çıkması resim sanatını da etkilemiştir. Bu dönemde yapılmış olan resimlerin arka planı bir sahne dekoru etkisi verirken figürlerde teatral bir anlatım öne çıkmıştır. Bu nedenle tiyatronun etkileri kompozisyonlarda açıkça kendini göstermiştir. Böylece sembolik bir anlatım içeren mekân anlayışı, figürlerin adeta bir sahneye yerleştirilmiş olduğu izlenimini verir. Ayrıca ışık kullanımı ve mimikler de bunu desteklemektedir. Bu okulun sanatçılarının güçlü bir çizgisellik ve net bir ifade dili kullanmış olmaları, gotik estetiğin öğelerini tekrar yaşatma çabası içinde olduklarını gösterir. Geç gotik dönemin en iyi örneklerine sahip Ferrara Okulu, daha çok 15. yüzyılda etkinlik kazanarak Cosimo Tura (1430-1495), Francesco del Cossa (1436-78) ve Ercole de

Roberti (1456-96) ile anılır. 13. yüzyıldan 16. yüzyıl ortalarına kadar etkili olan kentte Pisanello, Jacob Bellini, Weyden, Piero della Francesca ve Mantegna gibi sanatçılar da çalışmıştır.



Tura, *"Acıma"*, ahşap üzerine yağlıboya, 48 x 33 cm, 1460.



Tura *"Acıma"*

Tura'nın "*Acıma*" adlı yapıtı, Venedik Correer Müzesi'nde sergilenmektedir. Sanatçı bu resminde İsa'nın çarmıhtan indirilmesinden sonra Meryem'in kucağında yaşanan dram anını betimliyor. Resmin mekânının oluşumunda katkısı bulunan arka plan, okulun belirgin bir özelliği olan dekor izlenimi vererek ön plandaki figürlerin tiyatro sahnesinde yer alan figürler gibi izlenmesinde etkili oluyor. Meryem'in portresindeki ifade, izleyiciye acıdan çok, bir huzur duygusu veriyor. Buna karşın İsa'nın ölü bedeni içerikle örtüşerek bütün ilgiyi üzerinde topluyor. Sahnenin teatral bir görünüm almasında özellikle İsa'yı işaret eden idealize ışık, mimikler ve duruşlar etkili oluyor.

Kapalı kompozisyon olarak kurgulanmış olan resmin ana yönü, merkeze yerleşmiş olan Meryem figürü ile dikey hareketi veriyor. Bu

ana yön, Meryem'in arkasında yer alan kayalık zemin, üzerindeki çarmıhlar, arka plandaki figürler ve sol kenardaki ağacın paralelliği ile güçleniyor. Buna karşı yön dengesini sağlayan yatay ara yönler, Meryem'in üzerine oturduğu mezar taşı, zemin ve İsa'nın sağ omuzu ve sol dizi arasında oluşan düzlemlerle verilmiş. Kompozisyondaki diyagonal yönlerden birisi, İsa'nın sol omuzu sağ eli ve Meryem'in portresiyle devam ederek sağ kenara uzanıyor. Diğeri ise lahitin köşesi, İsa'nın diz kapakları ve arka planda yer alan figürler arasında kuruluyor. Kompozisyondaki ağırlık, İsa'nın portresi ve arka planda yer alan ağaçla sol yarıda toplanmış. Sanatçı, kompozisyonda asimetrik dengeyi kurmak için Meryem'in başını ve İsa'nın elini sağ yarıya yönlendirerek sağ arka planda yer alan figürleri kullanıyor.

Özellikle İsa figürünü aydınlatan ve teatral anlatımı güçlendiren idealize ışık, resmin mekânında görülen gün ışığının etkileriyle zıtlık oluşturuyor. Resmin renk uyumu kızılkahve, okr, mavi ve mor tonlarla sağlanan sıcak-soğuk renk ilişkileriyle sağlanmış. Tura'nın çizgisel desen karakteri özellikle kumaş kıvrımlarında belirgin derecede gözlemlenirken sanatçının kapalı form anlayışını da güçlendiriyor. Poz vermiş gibi betimlenen figürler, dondurulmuş bir anın durağanlığını ışık ve desen etkileriyle birleşerek anıtsal bir izlenime dönüştürüyor.

15. Yüzyıl Flaman Okulu

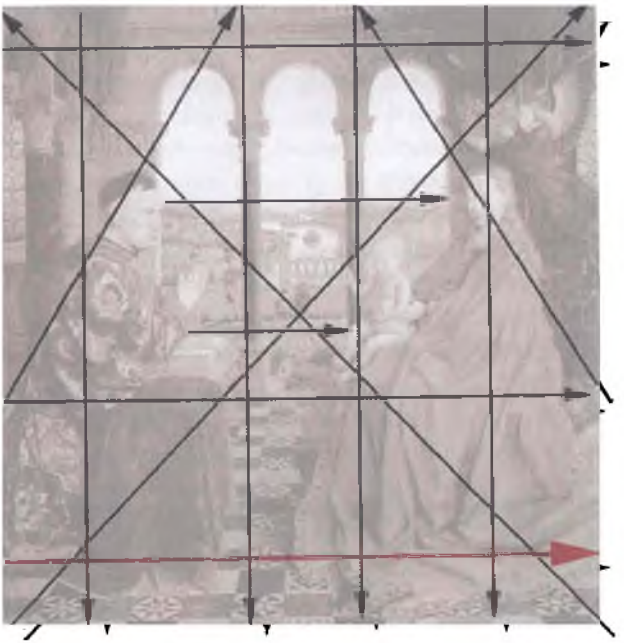
Flaman Okulu, 14. yüzyılda gotik sanatın etkileriyle şekillenen kitap resimleri ve ahşap altar panolarla varlık göstermiştir. 15. yüzyılda ise geç gotik dönemin kitap bezeme ustaları olarak gösterilen Jean, Paul ve Herman Limbourg kardeşlerin özenli teknikleri ve detayları doğalcı biçimde yansıtma çabalarıyla devam etmiştir (Resim 16). Bu sanatçıların figür ve nesne yorumunda doğalcı ve gerçekçi bir anlatım dili benimsemiş olmaları, Kuzey Avrupa resim sanatının buna paralel olarak gelişmesinde büyük katkı sağlamıştır. Ayrıca duvar resmi geleneği olmayan Flaman'da kitap resimlemelerinden sonra tuval resmi, yeni bir tavır olarak gelişme şansı elde etmiştir. Flamanlı Jan ve Hubert van Eyck kardeşlerin öncülüğünde gelişen bu dönem resimleri, gotik üslubun etkilerinden arınmış, gerçekliği yansıtma idealiyle şekillenen doğa gözlemi ve detaylarla öne çıkmıştır. Bu resimler İtalya'daki örnekleriyle karşılaştırıldığında, hem kompozisyon düzeni hem de ışık etkilerinde farklılık gösterir.

Kuzey Avrupa'da Rönesans estetiği, İtalya'ya nazaran daha geç gelişmekle birlikte, daha duyarlı ve detaycı bir yapıyla özgünleşmiştir. Dramatik anlatım, detaylara verilen önem ve doğalcı anlayış, Flaman

Rönesans'ını İtalyan Rönesans'ından ayırır. Ayrıca İtalya'da insanı merkeze alan gerçeklik arayışı, Flaman'da yerini yaşamı merkeze alan bir gerçekliğe bırakarak bir burjuva beğenisi yaratmış, ideal biçim arayışları ve güzellik ise yerini itinayla verilmeye çalışılan gerçekliğe bırakmıştır. İtalyan Rönesans'ının çizgisel perspektifiyle oluşturulan mekânlar, Flaman Okulu'nda hava perspektifi ve ışığın etkileriyle yumuşayan bir anlatıma dönüşmüştür. Ayrıca ülkenin coğrafi yapısı ve iklim koşullarının şekillendirdiği gün ışığının etkileri, resmin ışığının da belirleyicisi olmuştur. Bu sanatçıların yaşadığı topraklarda güneş ışığının daha dar açıyla ve daha uzun mesafede yeryüzüne ulaşması, gün ışığının yumuşak etkileriyle uzak mesafelerin bile kolaylıkla algılandığı derinlikli kompozisyonları keşfetmelerinde etkili olmuştur. Bu dönem sanatçıları arasında Jan Van Eyck (1389-1441), Van der Weyden (1399-1464) ve Hans Memling (1435-1494) öne çıkar.



Eyck, *"Şansölye Rolin'in Madonnası"*, ahşap üzerine yağlıboya, 66 x 62 cm, 1435.



Eyck *"Şansölye Rolin'in Madonnası"*

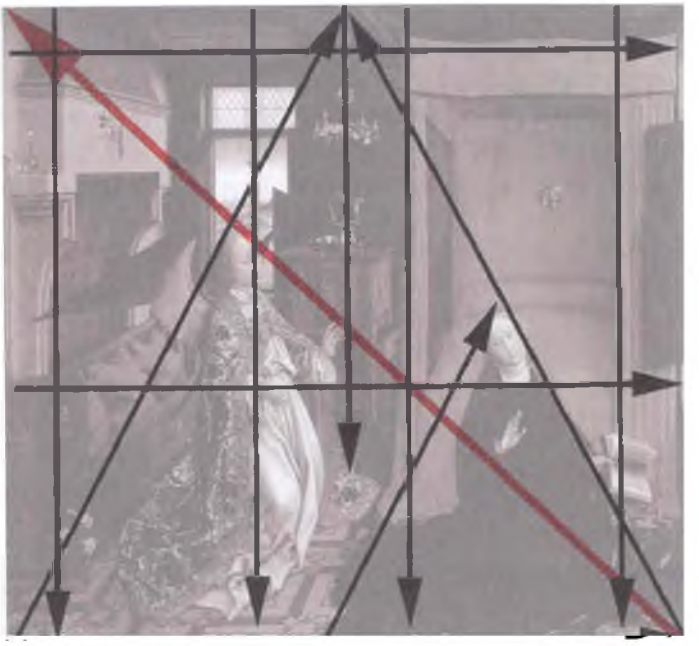
Eyck'm ayrıntıcı doğa gözlemi ve detaylara verdiği önem, Paris Louvre Müzesi'nde sergilenen "Şansölye Rolin'in Madonnası" adlı yapıtında açıkça görülmektedir. Sanatçı, resmin siparişini veren kent soylusu Şansölye Rolin'nin portresini, Madonna'nın taçlandırılması olayıyla bütünlüyor. Eyck açık kompozisyon olarak kurguladığı resminde, ön plandaki figürlerin arkasında bulunan veranda ve ardındaki peyzajla birlikte panoramik bir kent görünümüyle geniş bir algı alanı yaratıyor. Mimari elemanda yer alan sütun başlıkları, arka planda yer alan vitraylar, zemin döşemesi, kumaşların dokusu, Meryem'in tacı ve portrelerdeki anlatım, bu detaycı ve doğal anlatımı destekleyen ayrıntılardır.

Resmin ana yönünü, Meryem ve Rolin'in aynı düzlemde betimlendiği yatay plan oluşturuyor. Bu yatay yöne paralel uzanan ara yönler ise karşılıklı oturan iki figürün kalçaları arasında oluşan düzlem, orta planda yer alan veranda, arka planda yer alan ufuk çizgisi ve üst planda yer alan mimari elemanın düzlemi ile veriliyor. Figürler ve sütunlar dikey yönleri oluşturarak ana yönü dengelerken sağ alt köşe ve sol alt köşeden üst köşelere doğru uzanan diyagonal yönler, yüzeyin çizgisel organizasyonunu tamamlayarak izleyicinin bakışlarının tüm yüzeyde dolaşmasını sağlıyor. Son derece sakin ve durağan olarak aktarılmış olan konu, iç

mekânda geçiyor olmasına rağmen dış mekâna dair bilmemiz istenen tüm unsurları da içeriyor. Kırmızıyla güçlü bir vurgu yapılmış olan Meryem, çocuk İsa, melek figürü ve taç, ağırlığı sağ yarıya çekerken sol yarıdaki detaylar Rolin'in kostümünün ışıklı rengi ve zengin dokusu, arka plandaki vitray ve dışarıdaki peyzaj, izleyicinin bakışlarını yönlendirerek asimetrik dengenin kurulmasını sağlıyor. Özellikle dış mekânda görülen gün ışığının etkileri iç mekânda da kendini hissettirmesine rağmen, portrelerdeki idealize ışık, dikkatin asıl kahramanlarda toplanmasını sağlıyor. Ağırlıklı olarak sıcak renklerin kullanıldığı armonide, lacivert ve yeşil tonlar tamamlayıcı renk olarak seçilmiş. İzleyiciye durağan, asil, sakin ve ihtişamlı bir görünüm veren kompozisyondaki kapalı form yorumu, katı bir biçim anlatımının ötesinde hem ışığın hem de rengin kullanımından kaynaklanan yumuşak bir anlatım sunuyor. Resmin son derece detaycı ve gerçekçi anlatımı, hem sanatçının genel tavrını hem de Kuzey Avrupa resim geleneğinin en belirgin özelliğini gözler önüne seriyor (Resim 17).



Weyden, *"Bildiri"*, triptik panonun orta bölümü, ahşap üzerine yağlıboya, 86 x 92 cm, 1430-40.



Weyden *"Bildiri"*

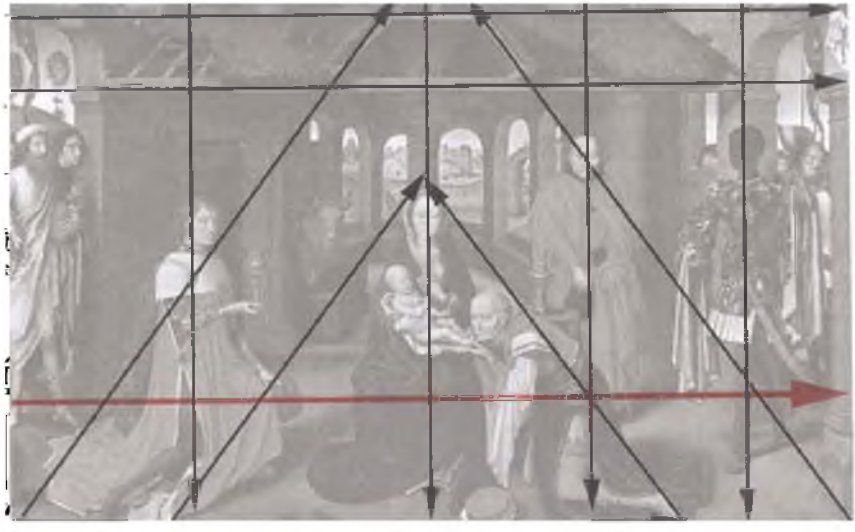
Weyden'in Paris Louvre Müzesi'nde bulunan *"Bildiri"* adlı yapıtı, figürlerin jest ve mimiklerindeki güçlü dramatik etkilerle oluşan doğalcı anlatımı ve detayları ön plana çıkartan tekniği ile 15. yüzyıl Flaman sanatını şekillendiren öncü eserler arasında yer alır. Zemin döşemeleri, kumaşın, ahşabın, camın ve metalin dokusal özellikleri, figür yorumu ve özellikle arka planda yer alan pencere ve pencerenin ardındaki peyzaj, Kuzey Avrupa resim sanatının tüm özelliklerini gözler önüne serer. Sanatçının kapalı kompozisyon olarak kurguladığı betimlemenin konusu, bakire Meryem'e hamile olduğu müjdesini veren Cebrail'le Meryem'in karşılaşma anıdır. Kompozisyonun üçgen kurgusu, geniş görme alanı ve detaylara rağmen izleyicinin bakışlarının konu üzerinde toplanmasında yardımcı oluyor. Sağ alt köşeden başlayıp Meryem'in sağ eli ve Cebrail'in sol eliyle devam ederek sol üst köşeye doğru uzanan diyagonal yön, ana yönü oluşturuyor. Meryem'in pozu, üçgen kurgu içinde yeni bir üçgen form algısı yaratarak aynı zamanda ana yönü dengeler. Kompozisyondaki yatay ara yönler; odanın zemini, sedir ve Cebrail'in sağ eli ile Meryem'in omuzları arasında kurulan bağlantı ve odanın tavanıyla cibinliğin üst planı arasında oluşuyor. Cibinliğin dikey kenarları, avize, konsol ve Cebrail'in sağ eliyle oluşan dikeylik, arka plandaki pencereyle

bütünleşen Cebrail'in duruşu ve sol kenarda yer alan mimari detay, dikey ara yönler olarak yüzeyin çizgisel organizasyonunu tamamlıyor.

Kuzey Avrupa resminde derinlik etkilerini ön plana çıkartan iç mekândan dış mekâna geçiş olasılıkları ve doğalcı anlatımı sunan detayların önemsenmesi, resmin mekânını belirlediği gibi aynı zamanda, dönemin estetik beğenisini de gözler önüne seriyor. Kompozisyonun kurgusu ve renk ilişkileri ise figürlerle resmin mekânı arasındaki bağlantının kurulmasına ve bütünlük oluşmasına yardımcı oluyor. Kırmızı yatak önünde siyah kostümüyle yer alan Meryem, hem renk hem de geniş yüzey etkisiyle resmin ağırlık merkezini sağ yarıya çekiyor. Ancak Meryem'in baş hareketi izleyicinin bakışlarını önce sol yarıya, hemen ardından Cebrail'e, arka plandaki peyzaj ve tavanda yer alan avizeye yönlendirerek resmin tüm yüzeyinde dolaşmasını sağlayan asimetrik dengenin kurulmasına yardımcı oluyor. Ayrıca, sağ yarıdaki geniş yüzeylere karşın sol yarıda kullanılmış olan detaycı anlatım, sarının etkisi ve küçük alanlar da asimetrik dengeyi destekliyor. Kompozisyonda ön plana çıkan değeri yüksek kırmızı, koyu ve açık tonlar arasındaki yumuşak geçişi sağlayan açık-koyu renk ilişkilerine dayanan az renk ve ara tonların hakim olduğu resmin armonisini güçlendirerek daha renkli bir resim olarak algılanmasına sebep oluyor. İdealize edilmiş bir ışık, sadece Meryem'in portresini aydınlatırken sağ ve arka pencerelerden gelen gün ışığı, mekânı ve diğer elemanları aydınlatıyor. Sakin ve huzurlu bir atmosfere sahip olan durağan kompozisyondaki formlar, kapalılık özelliği gösteriyor.



Memling, *"Secde"*, ahşap üzerine yağlıboya, 96,4 x 147 cm, 1470.



Memling *"Secde"*

Memling'in *"Secde"* adlı yapıtı, Madrid Prado Müzesi'nde sergilenmektedir. Memling, İsa'nın doğumundan sonra ona armağanlar getirip secde eden kralları konu aldığı resminde, sağ ve sol yanlardan resme giren figürlerle açık kompozisyon kurgusunu tercih etmiştir. Resmin merkezinde yer alan ana kahramanlar, üçgen bir yapı oluşturan alan içinde yer alırken Meryem figürü de duruşuyla bir başka üçgen form algısı yaratıyor. Aynı konumda yer alan ön plandaki figürler, yatay ana yönü oluşturuyor. Arka planda yer alan binanın çatısındaki yatay planlar ise ana yöne paralel ara yönleri veriyor. Meryem ve arkasındaki sütunlar, dikey hareketle ana yönü karşılarken dikey hareketi tekrar ettiren diğer elemanlar, mimari yapının dikey alanları ve diğer figürlerdir. Sağ ve sol alt köşelerden resmin üst ortasında buluşan iki ters diyagonal yön, izleyicinin bakışlarının tüm yüzeyde dolaşarak merkezde odaklanmasını sağlıyor. Resimde biçimsel yoğunluğun yanı sıra, renk ve doku etkilerinden kaynaklanan ağırlık duygusu sağ yarıda toplanıyor. Memling, bu ağırlığı resmin geneline yaymak üzere, asimetrik dengeyi kurmak ve izleyicinin bakışlarının tüm yüzeyde dengeli olarak dolaşmasını sağlamak için, sol yarıda izole ettiği kırmızı pelerinli figürü ve hemen arkasında yer alan beyaz giysili figürü kullanıyor.

Binanın kemerli pencerelerinden görülen peyzaj, resmin mekânını geriye doğru genişleterek derinlik algısını güçlendiriyor. Sanatçı ağırlıklı olarak sıcak renkleri kullanmış olmasına rağmen, arka planda yer alan mavi ve yeşil tonların uyumu, izleyicinin bakışlarını rahatlatıyor. Gün

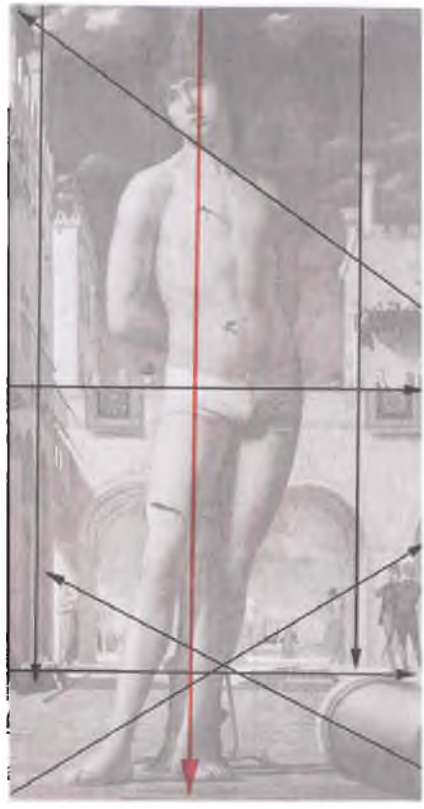
ışığının etkilerinin yanı sıra beyaz alanların varlığı, resmin genelinde aydınlık alanları artırıyor. Kapalı form kullanımı ve sakin görünüm, poz vermiş izlenimi veren figürlerle durağan bir etki oluşturuyor. Sanatçının doğalcı anlatımı ve teknik ustalığı dönemin estetik beğenisiyle uyum içinde.

15. Yüzyıl Venedik Okulu

Venedik Okulu, 15. yüzyılın son çeyreğinde erken Rönesans temsilcisi ve Bellini kardeşlerin babası olan Jacopo Bellini (1400-1470) tarafından kurulmuştur. Venedik Okulu'nun Floransa Okulu ve Siena Okulu'na göre daha geç gelişmiş olmasında, Venedik'in bir liman kenti olması etkilidir. Venedik'in ağırlıklı olarak bir ticaret kenti olması, sanata olan ilgi ve desteğin de diğer kentlere oranla daha geriden gelmesine sebep olmuştur. Ayrıca Venedik Okulu'na gotik sanatın etkileri de 15. yüzyılın başlarında girebilmiş ve uluslararası ticaretin getirdiği etkileşimlerle de Doğu kültürü ve Bizans sanatının bir sentezi olarak şekillenmiştir. Bu nedenle Venedik Okulu'nda genellikle Doğu estetiği Bizans geleneğiyle birleşmiş ve İtalyan sanatıyla aynı potada eriyerek kendine özgü zengin anlatımlı ve renkçi bir üslup ortaya çıkmıştır. Duygusal öğelerin ağırlıkta olduğu ve gün ışığının atmosferik etkileriyle biçimlenmiş olan bu dönem eserlerinde, daha çok manzaralar dikkat çeker. Işık ve renk öğelerinin ön plana çıktığı bu eserler, resimsel mekân arayışları ve atmosferik etkilerle okulun genel karakterinin belirlenmesinde etkili olmuştur. Özellikle Giovanni Bellini, kompozisyonlarında resimsel mekân ve figür bütünlüğünü önemsemiş, figürü resimsel mekânın bir parçası olarak kullanmıştır. Sanatçının rengi ön plana çıkarttığı eserlerinde ise ışığı gerektiği kadar ve uyumlu bir ilişki içinde kullandığı görülmektedir. 15. yüzyılda Floransa Okulu'nun önüne geçememiş olan Venedik Okulu, yüzyılın son yılları ve 16. yüzyılın ilk çeyreğinde Antonella de Messina (1430-1479), Gentile Bellini (1429-1507) ve Giovanni Bellini (1430-1507) ile öne çıkmıştır.



Messina, *"Aziz Sebastian"*, tuval üzerine yağlıboya, 171 x 85,5 cm, 1476-77.



Messina *"Aziz Sebastian"*

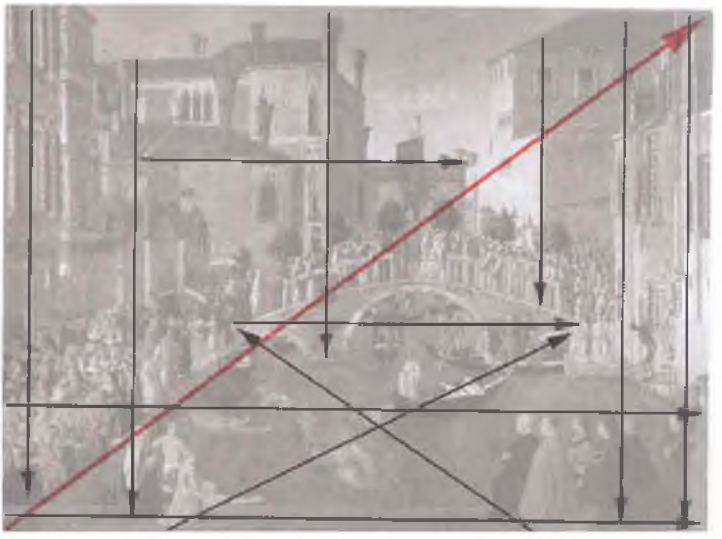
Messina, Dresden Resim Galerisi'nde bulunan ve dini bir hikâyeyi betimlediği eserinde, açık kompozisyon kurgusunu tercih ediyor. Resim, orta planında yer alan ve kadrajın dışında tamamlanan mimari eleman ve sağ alt köşeden resme dahil olan nesne ile izleyicinin zihninde tamamlanıyor. Sanatçı, alttan bakış açısı kullanarak resmin mekânını olabildiğince genişletmiş ve Aziz Sebastian figürünü ölçü zıtlıklarını kullanarak Tanrısal bir ifadeyle yüceltmiş. Aziz Sebastian, resmin merkezinde yer alan duruşu ve büyüklüğüyle dikey ana yönü veriyor. Arka planda yer alan binanın dikey kenarları ve diğer figürler, bu ana yöne paralel olarak kullanılmış. Yön dengesini, ufuk çizgisi ve iki binayı birbirine bağlayan koridorla verilmiş olan yatay ara yönler sağlıyor. Diyagonal ara yönlerden ilki, sağ alt köşede başlayıp Sebastian'nın baş hareketiyle devam ederek binanın çatısıyla birlikte resmin sol köşesinde bitiyor. Diğeri ise ters açıyla Sebastian'nın ayak hareketi, kalçası ve binanın kulesiyle devam edip sağ üst köşede sonlanıyor. Tüm bu yönler,

kompozisyonun kurgusunda ve yüzeyin çizgisel organizasyonunda dengeyi sağlıyor. Resimde hem biçimsel olarak hem de koyu renk etkileriyle sağlanmış olan ağırlık, sağ yarıda toplanmış. Sebastian'nın sola yönelen baş hareketi, bu alandaki ışık ve aydınlık alanlar, izleyicinin bakışlarını yönlendiren asimetrik dengeyi açıklıyor.

Resimde güçlü çizgisel perspektif ve proporsiyon ilişkileriyle sağlanan oldukça derin bir mekân algısı var. Durağan, ağırbaşlı ve sakin bir izlenim veren renk uyumu, açık-koyu tonlarla derinliği güçlendiriyor. Resimdeki aydınlık alanlar ve atmosferik etkiler, sanatçının gün ışığını tercih ettiğini gösteriyor.



Gentile Bellini, *"San Lorenzo Köprüsü'nde Kutsal Hac Mucizesi"*, tuval üzerine yağlıboya, 323 x 430 cm, 1500.



Gentile Bellini *"San Lorenzo Köprüsü'nde Kutsal Hac Mucizesi"*

Gentile Bellini'nin *"San Lorenzo Köprüsü'nde Kutsal Hac Mucizesi"* adlı yapıtı, Venedik Akademisi koleksiyonunda bulunmaktadır. Resimde Bellini'nin doğalcı anlatımının, Venedik Okulu'nun rengi ve deseni ön plana çıkartan üslup özellikleriyle birleşmiş olduğu görülüyor. Gerçek yaşamdan alınan bir sahnede, manevi dünyayı simgeleyen fantastik unsurların kullanılmış olmasıyla oluşan kavramsal zıtlık, bu dünya ve öbür dünya arasında kurulan sanal bir köprü görevini üstlenmiş gibidir.

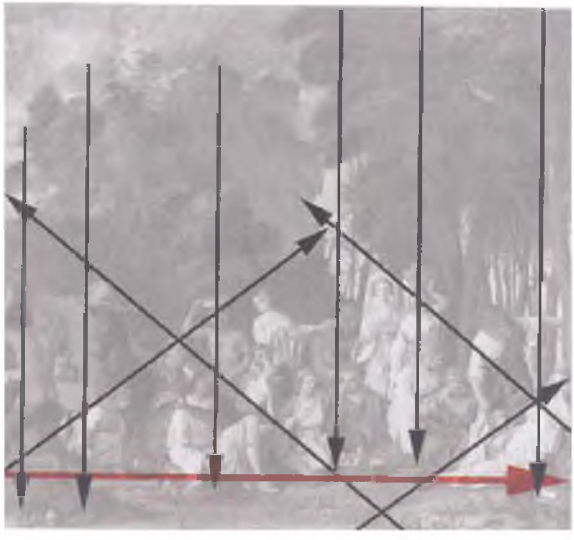
Kompozisyon düzeni sağ kenardan, sol kenardan ve ön plandan resme giren figürler aracılığıyla açık kompozisyon kurgusundadır. Ana yönü oluşturan diyagonal yön, resmin sol alt köşesinden başlayıp sağ üst köşede sonlanıyor. Sağ kenardan sol üst köşeye doğru devam ederek ana yönü karşılayan diğer diyagonal yön, izleyicinin bakışlarını merkeze yönlendiriyor. Mimari elemanların ve figürlerin vermiş olduğu dikey ara yönler, binaların çatısı, köprü, ön planda yer alan figür grubu ve zeminle oluşan yatay ara yönlerle yüzeyin çizgisel organizasyonunu tamamlıyor. Ön planda yer alan figürler ve orta planda yer alan köprünün ayakları arasında diyagonal yönler oluşuyor. Bu diyagonal ara yönler, durağan konumdaki dikey ve yatay yönlere karşılık yüzeye hareketlilik kazandırırken ön ve orta plan arasındaki derinlik algısını güçlendiriyor.

Resmin sol yarısında bulunan kalabalık figür grubu ve kırmızı tonlarının kullanıldığı sıcak renk alanları, ağırlığın sol yarıda toplanmasını sağlıyor. Sağ yarıda bulunan aydınlık alanlar, ışık etkileri, aydınlık alan önünde yer alan ve izole edilmiş zenci figür ve sağ alt köşede yer alan

figür grubunun oluşturduğu bütünlük ve daha güçlü kırmızı renk etkileri ise izleyicinin bakışlarını sol yarıdan sağ yarıya yönlendirerek asimetrik dengenin kurulmasında etkili oluyor. Sıcak renklerin ağırlıklı kullanıldığı resimde uyum, açık-koyu zıtlık ilişkileriyle sağlanmış. Gün ışığının etkilerinden yararlanmış olan sanatçının kapalı form yorumu, dönemin estetik anlayışını gözler önüne seren çizgisel yapıyla bütünleşmiş. Gökyüzündeki atmosfer hareketleri, Venedik Okulu'na özgü ışık etkilerini sağlıyor.



Giovanni Bellini, *"Tanrıların Bayramı"*, tuval üzerine yağlıboya, 170 x 188 cm, 1514.



Bellini "*Tanrıların Bayramı*"

Bellini, Washington Ulusal Galeri'de sergilenen resmi "*Tanrıların Bayramı*" nda, mitolojik bir hikâyeyi konu alıyor. Sanatçının konuyu aktarma yöntemi, manzaraya yerleştirdiği hikâyenin kahramanlarını o mekânla bütünleyerek gerçekçi bir yansıtma sergilemesinde etkili oluyor. Sanatçının konunun anlatımı için seçmiş olduğu sahne, sınırlara dayanan figür ve eleman dağılımına rağmen kapalı kompozisyon düzeni gösteriyor. Bellini, yatay planda kurgulamış olduğu kompozisyonda ana yön olarak figürlerin üzerinde bulunduğu zemini kullanıyor. Ana yöne paralel uzanan yatay ara yön, resmin iki yatay plana ayrılmasında etkili olan figür grubunun oluşturduğu düzlem ile verilmiş. Kompozisyondaki yatay ana yönü dengeleyen dikey ara yönler figür ve ağaçlarla sağlanmış. Sağ ön planda duruşuyla diyagonal yön oluşturan figürü karşılayan ters açılı diyagonal yön bu figürün başı, ona eğilmiş olan figür ve arka planda yer alan diğer figürler arasında oluşuyor. Resmin sol tarafında gruplanmış olan figürlerin pozları ile oluşan karşılıklı diyagonal iki yön ise yüzeyin çizgisel organizasyonunu tamamlıyor. Elemanların yüzeydeki durumlarını belirleyen bu yönler, izleyicinin bakışlarının tüm yüzeyde dolaşmasına yardımcı oluyor.

Kompozisyondaki ağırlık, koyu arka plan önünde verilmiş olan güçlü ışık kullanımı ve renk etkileri ile sağ yarıda toplanmış. Sol yarıda yer alan daha az renklilik etkileri ve koyu değerler, gökyüzünde yer alan ışık etkileriyle dengelenerek asimetrik dengenin kurulmasına yardımcı oluyor. Ön plandaki detaycı anlatım ve figürlerde kullanılan renkler, man-

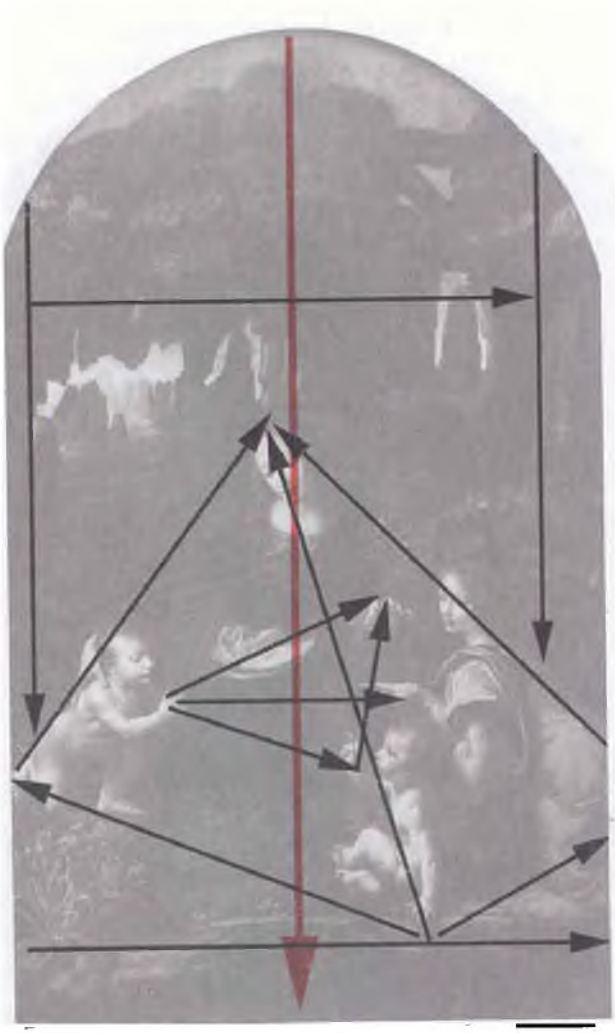
zarayla renk etkileri açısından ayrışarak dikkati ön plana çekiyor. Buna karşın gökyüzünde kullanılmış olan ışık ve renk etkileri, kompozisyonun genel bütünlüğünü oluşturuyor. Kompozisyondaki değeri yüksek renklerle daha az değere sahip olan renkler arasında oluşan zıtlık, sıcak-soğuk renk ilişkileriyle dengelenmiş. Resmin mekânında görülen doğal ışığa rağmen özellikle sağ yarıdaki figürleri vurgulayan idealize ışık, konuyu dramatize ederek kompozisyona bir sahne görünümü kazandırıyor. Ayrıca figürlerin farklı konumları ve kompozisyonda aldıkları duruşlar, izleyicinin bakışlarının tüm yüzeyde dolaşmasını sağlarken formda ve mekânda belli bir derinlik algısı yaratıyor. Eylem halinde betimlenmiş olan figürler ise kompozisyona hareketli bir izlenim kazandırıyor. Resimdeki atmosferik etkilerle ışık ve renk etkileri Venedik Okulu'nun karakteristik özelliklerini vurguluyor. Bu kompozisyonda sanatçının ilk dönem eserlerinde görülen geç gotik etkilerin yaratmış olduğu güçlü çizgisel anlatım ve sembolik anlatıma yakın biçim yorumu, yerini olgunluk dönemi eserlerinde görülen doğalcı gerçeklik arayışına bırakmış (Resim 18).

16. Yüzyıl Roma Okulu

15. yüzyılın ikinci yarısında ön plana çıkmaya başlayan Roma Okulu'nun sanatçıları, çoğunlukla Floransa ve Umbria'dan gelen sanatçılardır. Roma Okulu, 16. yüzyılın başında kendi sanatçılarını yetiştirmeye başlayıp, Floransa Okulu'nun da önüne geçerek yüksek Rönesans'ın eserleriyle adından söz ettirmiştir. Rönesans'ın klasik üçgen kompozisyon kurgusunun, bu dönemde yerini piramidal bir yapıya bırakması, figürler ve resimsel mekân arasında oluşan espas ilişkilerini güçlendirerek derinliğin artmasında etkili olmuştur. Ayrıca Raffaello'nun renkli fakat yumuşak anlatımı, Leonardo'nun şiirsel anlatımı ve Michelangelo'nun biçim yorumu, sanatçıların özgün tavırlarını rahatlıkla sergilediklerini gösterir. Raffaello'nun Vatikan Sarayı'nda ve Michelangelo'nun Sistine Şapeli'ndeki freskleri, sadece okulu öne çıkartmakla kalmamış, aynı zamanda resim sanatı tarihinin en iyi örnekleri arasında yer almıştır. 1542'de Roma'daki Pantheon'da kurulan "Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Letteratura dei Virtuosi al Pantheon (Pantenon Ustalarıyla Papalık Güzel Sanatlar Akademisi)" adı verilen ilk sanat okulunda, dönemin pek çok sanatçısının eğitim almıştır. Ayrıca 1577'de ressam Federico Zuccari başkanlığında (1540-1609) açılan "Accademia di S. Luca (Aziz Luka Akademisi)", Roma'nın ikinci sanat okuludur.



Leonardo, *"Kayalıklar Meryem'i"*, ahşap üzerine yağlıboya, 199 x 122 cm, 1483-86.



Leonardo *"Kayalıklar Meryem'i"*

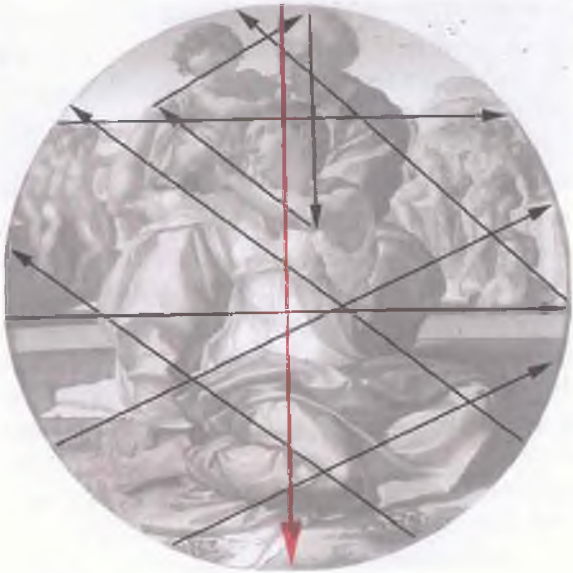
Leonardo'nun Paris Louvre Müzesi'nde sergilenen *"Kayalıklar Meryem'i"* adlı yapıtı, bir altar panonun orta bölümünü oluşturmaktadır. Yakın plan ve açık kompozisyon olarak kurgulanmış olan bu resimde piramidal yapı, resmin merkezinde yer alan figür grubunu içine alıyor. Meryem'in başı piramidin tepe noktasını oluştururken sağ kenar, sol kenar ve sol öne doğru devam eden diyagonal ara yönler, figürlerin zeminle bağlandığı noktalarda birleşerek piramidi tamamlıyor. Resmin merkezine yerleştirilmiş olan Meryem, aynı zamanda dikey ana yönü işaret ediyor. Sağ ve sol kenarlarda betimlenen kayalıklar, ana yöne para-

lel diğer dikey ara yönlerdir. Arka planda yer alan kayalıklarla oluşan yatay plan, zemin ve İsa'yla Azize Anna'nın elleri arasında oluşan düzlem, bu dikey ana yönü dengeleyen yatay ara yönleri veriyor. Ayrıca figürlerin ellerinin birbirleri ile olan uzaklıklarıyla oluşan üçgen form, izleyicinin bakışlarını konunun merkezine odaklıyor. Kompozisyonda hem biçimsel yoğunluk hem de kırmızının diğer renklere oranla daha yüksek olan değeri, ağırlığı sağ yarıya çekiyor. Meryem'in sola yönelen başı, kol hareketi ve çocuk İsa'yla olan birlikteliği, İsa'nın koyu alan içinde ışıklı betimlemesi ve arka planda gökyüzünde kullanılan aydınlık alan, izleyicinin bakışlarını sol yarıya yönlendirilerek asimetrik dengenin kurulmasında etkili oluyor. Resmin arka planında yer alan ve mağaranın dışını betimleyen alan, gün ışığının atmosferik etkileriyle biçimleniyor. Leonardo ufukta ve mağaranın dışında gün ışığı kullanmış olmasına rağmen, hem konuyu vurgulamak hem de biçimleri görünür kılmak için figürlerde kendi içlerinden yansıyan ideal bir ışık kullanmış. Bitki motiflerinde görülen detaycı yaklaşım, doku zenginliğinin yanı sıra gerçeklik duygusunun yaratılmasında etkili olmuş. Figür grubunda kullanılan yumuşak ifade, resmin ön planında yer alan doğaya ait öğelerdeki dokusal etkilerin yarattığı gerçeklik duygusuyla derinlik algısını güçlendiriyor.

Kompozisyondaki ışık etkileri, aydınlık ve karanlık alanların buğulu bir anlatımla şekillenmesinde önemli bir yer tutuyor. Figürler ve resimsel mekânın bağlanması ve aralarındaki yumuşak geçişler, Leonardo'nun sfumato tekniğini kullanarak gerçekleştirdiği anlatımı destekliyor. Ayrıca açık-koyu ilişkileri formlarda daha yumuşak bir kapalılık hissedilmesine de yardımcı oluyor. Bu nedenle konturlar yumuşamış, formlar yer yer açık form ifadesi kazanmış. Çizgiden çok açık-koyu ve lekenin ağırlıklı olarak ön plana çıktığı resimde, sanatçının teknik ustalığıyla ortaya çıkan form anlayışı, derinlik ve hacim etkilerinde doğalcı bir anlatım olarak ifade buluyor. Sakin ve sonsuzluk etkisi yaratan resmin gizemli atmosferi, kompozisyona durağan bir izlenim kazandırmış. Bu gizem ve zamansızlık duygusu uyandıran görünüm, Anna'nın izleyicinin içinde bulunduğu mekâna doğru yönlendirdiği bakışı ile sonlanıyor ve izleyicinin de resmin zamanına dahil olmasını sağlıyor. Leonardo, olgunluk dönemi eserleri arasında yer alan "Kayalıklar Meryem'i" konusunu, iki ayrı resimde yorumlamıştır. Sanatçının iki resmi arasında kompozisyon, anlatım ve teknik olarak oldukça az fark vardır (Resim 19).



Michelangelo, *"Kutsal Aile"*, ahşap üzerine tempera, 120 cm, 1506.



Michelangelo Bounarotti *"Kutsal Aile"*

Michelangelo'nun *"Kutsal Aile"* adlı yapıtı, Floransa Uffizi Müzesi'nde sergilenmektedir. Sanatçının renk seçimi, biçim yorumu ve figüre yüklediği anlamlar özgün tavrını belirlerken dini bir konunun mistik değerlere sahip olmadan da anlatılabileceği gerçeğini vurgulamaktadır. Bu resimde de anıtsal bir heykel grubu izlenimi veren Meryem, İsa ve Yusuf karakterlerinin yorumu, alışılagelmiş ve mistik anlatım içeren diğer örneklerle karşılaştırıldığında, özgün yapısıyla ön plana çıkıyor.

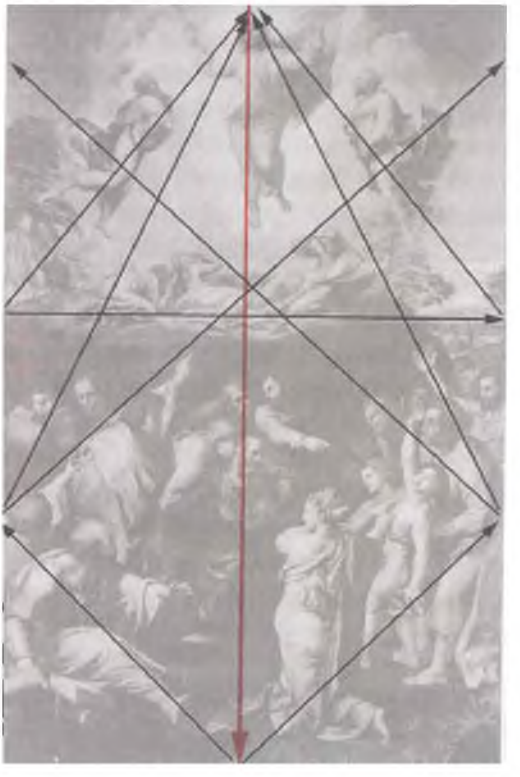
Michelangelo, Meryem, çocuk İsa ve Yusuf üçlemesini dairesel bir yüzeye, izleyicinin bakışlarını noktasal etkiyle dairenin merkezine toplayacak şekilde yerleştirmiş. Ancak resmin arka planında, yatay yön üzerine yerleştirdiği figürleriyle dairesel kadrajı zorlayan bir açık kompozisyon düzeni kullanarak izleyicinin bakışlarının merkezden sağ ve sol dış kenarlara doğru hareket etmesini sağlamış. Üçlü figür grubu dikey etkiyle ana yönü belirlerken arka planda verilmiş olan figürlerin yatay düzlemde olmaları, dikey ana yönü dengeleyen yatay ara yönü oluşturuyor. Meryem'in dizleri, kalçası, beden hareketi ve sağ kolu ile resmin sağ ve sol kenarlarına doğru hareket eden diyagonal yönler, izleyicinin bakışlarını resmin merkezinden dış kenarlara doğru yönlendirerek dengelerin kurulmasında etkili oluyor. Kahramanların portreleri arasında oluşan üçgen form ise ön plandaki geniş yüzey ve güçlü renklerle oluşan vurgunun dengelenmesini ve yine izleyicinin bakışlarının resmin üst planına yönlenmesini sağlıyor.

Kompozisyonun merkezinde verilen konu, yakın plan etkisiyle tüm yüzeye hakim olmakla birlikte ağırlık, figürlerin baş hareketleri ve ışık etkileriyle sol yarıya yönlenmiş. Ancak sanatçının sağ yarıda gölgelerle sağladığı koyu renk etkileri ile ön ve arka planı birbirine bağlayan sağ orta plandaki çocuk melek figürü, asimetrik dengenin kurulmasına yardımcı oluyor. Proporsiyon ilişkileri ve renk etkileriyle sağlanan derinlik algısı, kompozisyonda belirgin derecede bir ön ve arka plan etkisi yaratıyor. Güneş ışığının güçlü etkileri, değeri yüksek renkleri daha da etkili kılarak dikkati ön planda topluyor. Michelangelo'nun ideal uyum ve güzellik anlayışını tanımlayan figür yorumu, içeriği daha da güçlendirmiş. Ayrıca sanatçının anlatımcı ve öznel biçim yorumu kompozisyondaki renk ve ışık etkileriyle daha da güçleniyor. Güçlü desen ve renklerle sağlanmış olan açık-koyu etkiler, formlarda kapalılık özelliği yaratıyor. Özellikle ön plandaki anıtsal figür yorumuna karşın, arka plandaki figürlerin sıradanlığı ve samimi ifadesi, kompozisyona hareketli bir izlenim veriyor. Michelangelo'nun genel karakterini belirleyen biçim yorumu ve güzellik anlayışı, olgunluk dönemi eserleri arasında yer alan

Sistine Şapel'deki figürlerinde heykelsi bir görünüm kazanarak heykel ve resimleri arasındaki farkı ortadan kaldırmıştır (Resim 20, 21).



Raffaello, "*Dönüşüm*", ahşap üzerine yağlıboya, 405 x 278 cm, 1518-20.



Raffaello *"Dönüşüm"*

Vatikan Pinacoteca Sanat Galerisi koleksiyonunda bulunan Raffaello'nun "*Dönüşüm*" adlı yapıtının konusu, İsa'nın ölümünden sonra tekrar dirilmesinin anlatıldığı hikâyeyi içermektedir. Raffaello'nun son dönem yapıtları arasında yer alan bu eser, sanatçının kendi üslubunu geliştirirken Michelangelo ve Leonardo'dan ne derece etkilendiğini de açıklar. İdeal biçim arayışları, ışık ve renk kullanımı ile dikkat çeken resim, kadrajın dışında devamlılık gösteren kalabalık figür grubuyla izleyicinin zihninde sonlandığından, yakın plan bir açık kompozisyon düzenine sahip. Kompozisyonun kuruluşu, resmi yeryüzünü ve gökyüzünü tanımlayan iki yatay plana ayırıyor. İsa'nın sağ ve sol yanındaki figürler ve kompozisyonda yatay yönü veren tepe, resmin üst planında üçgen bir yapı oluşmasını sağlıyor. Ancak figürlerin bir araya geliş düzeniyle sağlanmış olan piramidal yapı, bu iki alanı birbirine bağlıyor. İlahi ışıkla vurgulanarak ön plana çıkarılmış olan İsa figürü, bu piramidin tepe noktasını oluşturuyor. Resmin ön planında yer alan diğer figürlerin duruşları, piramidal yapıyı tamamlıyor.

Merkezde yer alan İsa figürü, gökyüzünden yeryüzüne doğru dikey bir hareketle resmin dikey ana yönünü oluşturuyor. Resmi yatay olarak iki plana ayıran kayalık ve üzerindeki figürler, dikey ana yönü karşılayan yatay ara yönü veriyor. İsa'dan bu yatay yöne doğru iki yanındaki figürlerin duruşuyla verilmiş olan diyagonal yönler, üçgen bir yapı ortaya koyuyor. Zemindeki kalabalık figür grubu içinde yer alan kişilerin İsa'yı işaret eden hareketleri, diyagonal ara yönleri veriyor. Ayrıca resmin ön ortasında bulunan figürlerin hareketleri ile sağ ve sol kenarları işaret eden duruşları, diğer diyagonal yönler olarak izleyicinin bakışlarının tüm yüzeyde dolaşmasında etkili oluyor. Dikey ana yönün her iki tarafında yer alan biçimler ve renk dağılımı, kompozisyonda hareketli simetrik dengenin kullanıldığını gösteriyor. Kompozisyonda yer alan figürlerin duruşları aralarındaki espas ilişkileri ve resmin mekânıyla olan birliktelikleri derinlik etkilerini arttırıyor. Raffaello, resimlerinde genellikle orta tonlar ve ara değerler kullanmış olmasına rağmen, bu resminde oldukça renkli bir armoni tercihi yapmış. Bu nedenle değeri yüksek renkler, açık-koyu uyumuyla daha da etkili bir izlenim veriyor. İsa'nın ilahi ışıkla aydınlanan bedeni ve ön planda yer alan figürlerde konunun anlatımını güçlendirmek için kullanılan idealize ışık ise dramatik anlatımı güçlendiriyor. Ayrıca figürlerin portrelerindeki şaşkınlık ve merak duygusu ile aralarında kurulmuş olan diyalog, olay karşısında sergiledikleri tavırlar, İsa'nın yeryüzüne inişi ve diğer iki figürün de göğe yükselişi, kompozisyona hareketli bir izlenim kazandırıyor. Raffaello'nun, çizgisel yapıdan uzaklaşan lekeci tavrı, yumuşak renk geçişleri ve ışık etkileri kullandığı açık formları da açıklıyor.

16. Yüzyıl Venedik Okulu

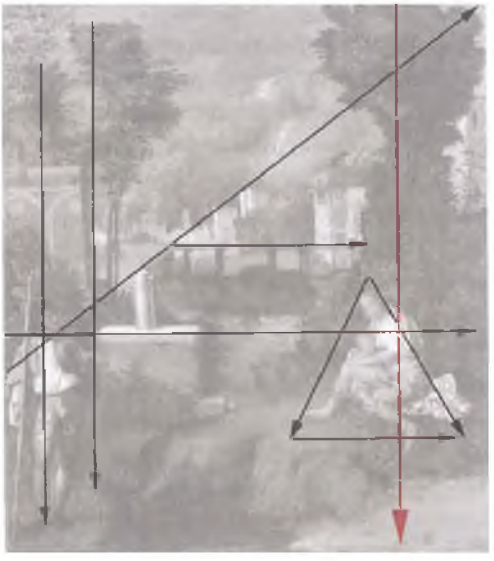
16. yüzyıl Venedik Okulu eserleri, sadece İtalya'nın diğer okullarıyla değil aynı zamanda Kuzey Avrupa Rönesans dönemi eserleriyle de farklılık gösterir. Bu farklar, daha çok kentin coğrafi konumu nedeniyle sahip olduğu iki özellik üzerinden şekillenmiştir: Birincisi şehrin bir liman kenti olmasından dolayı ticaretin ön planda olmasıyla ülkeler arası ilişkilerin etkisidir. Özellikle Doğu ülkeleri ile olan ticari ilişkiler, Doğu kültürüne ait zenginliğin ve çeşitliliğin bu kente taşınmasına sebep olduğu gibi, resimlerde de bu etkilerin görsel çeşitlilik ve zenginlik olarak ortaya çıkmasında etkilidir. Daha çok günlük yaşam sahnelerini konu alan resimlerde betimlenmiş olan kostümler, kap ve kacaklar, mücevherler ve Doğulu figürler bunu açıklamaktadır. İkinci önemli etken ise açık denize bağlanan pek çok kanalın baştan sona kenti sarmalamış olmasıdır. Kanallar, deniz ve gökyüzü, nesneler üzerinden yansıyan gün ışığının etkileriyle birleşe-

rek rengin ön plana çıkmasında ve atmosferik etkilerin artmasında rol oynamıştır. Işığa olan ilgi ve gün ışığının sudaki kırılmalarıyla doğada yansıması, resimlerin atmosferinde de büyülü bir hava yaratır. Ayrıca kentin yükseltilerin bulunmadığı deniz seviyesinde olan konumu, sanatçılara hem gökyüzünü ve havayı daha çok gözlemleme hem de kentin zengin mimarisini rahatlıkla resimsel mekânlara taşıma fırsat vermiştir. Venedikli sanatçıların, manzarayı ve atmosferik etkileri resmin vazgeçilmez bir unsuru olarak kullanmış olmaları, kentin coğrafyasıyla yakından ilgilidir. Sanatçıların bu tutumu, okulun Floransa Okulu ve Roma Okulu'ndan tamamen ayrılmasında etkili olmuştur. Atmosferik etkilerle gün ışığını resimlerine yansıtmaya çalışan 16. yüzyıl Venedik Okulu sanatçılarının, izlenimci estetiğin öngörüsünde bulunmuş olduğu da açıktır.

Venedikli ressamların eserlerini Floransalı ressamların eserlerinden ayıran diğer bir özellik ise dinsel içerikli resimlerin bile doğalcı anlatımla bu dünya gerçeklerine olan yakınlığıdır. Ayrıca dış mekânda çıplak kadın resimleri yapmak, Venedikli sanatçıların en çok tercih ettikleri konular arasında yer almıştır. Yüzyılın ikinci yarısından sonra Venedik'te öne çıkan sanatçılar arasında Giorgione (1475-1516), Tiziano (1487/90-1576), Correggio (1490-1534) ve Veronesee (1528-1588) bulunmaktadır.



Giorgione. *"Fırtına"*, tuval üzerine yağlıboya, 82 x 73 cm, 1505.



Giorgione "*Fırtına*"

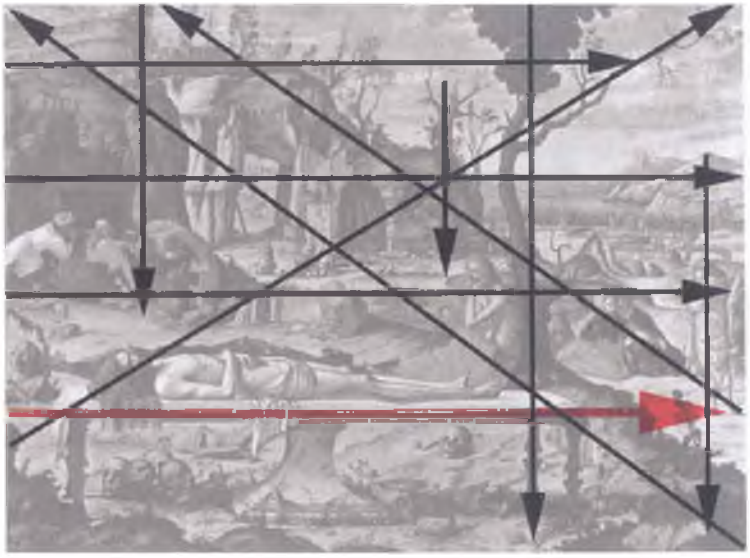
Giorgione'nun Venedik Akademisi koleksiyonunda yer alan *"Fırtına"* adlı eseri, sanatçının izlenimci tavrı ve doğalcı anlatımıyla ön plana çıkar. Giorgione, bir doğa olayını resmin konusu olarak belirlemiş olmasına rağmen, kahramanlar sıradan insanlar gibi betimlenmiş izlenimi uyandıran "Meryem, bebek İsa ve Yusuf" olduğu düşüncesini uyandırıyor. Çocuğunu emziren kadın eğer Meryem'i tanımlıyorsa Meryem'in ilk defa çıplak olarak betimlendiğini söylemek mümkündür. Giorgione, kapalı kompozisyon düzeni kullandığı resminin ana yönü olarak sol yarıda yer alan ve kadın figürüyle arkasındaki ağacı işaret eden dikey hareketi kullanıyor. Ana yönü destekleyen diğer dikey ara yönler, sol yarıda yer alan figür, ağaçlar ve mimari elemanla veriliyor. Kadın figürü, duruşuyla üçgen bir yapı oluşturmakta. Diyagonal ara yön, sol kenarda duran çoban figürünün omuz ve baş hareketiyle başlayarak sağ üst köşeye doğru devam ediyor. Orta planda yer alan köprü ve çoban figürü, su deposu, kadının başı arasında oluşan düzlemin verdiği yatay ara yönler yüzeyin çizgisel organizasyonunu tamamlıyor.

Ana yön üzerinde bulunan ve çocuğunu emziren kadın figürü, ışık etkileri, izleyici ile olan göz teması ve arkasında yer alan ağaçla bütünleşerek resmin ağırlığını sağ yarıya çekiyor. Sol köşede yer alan çoban figürü ise kırmızı pelerini ve beyaz gömleğiyle bulunduğu alandaki koyu ve soğuk renklerle zıtlık yaratıp, izleyicinin bakışlarını sol yarıya taşıyarak asimetrik dengenin kurulmasında etkili oluyor. Çobanın bakış yönü

ve arkasında yer alan su deposu, izleyicinin bakışlarını tekrar sağ yarıya yönlendirerek ilginin kompozisyonun merkezinde kalmasını sağlıyor. Açık-koyu değerler arasındaki yumuşak geçişler ve biçimlerle zemin arasındaki ton geçişleriyle sağlanan bağlantılar konturların yok olmasına ve yer yer formların yumuşamasına yardımcı oluyor. Soğuk renklerin ağırlıklı kullanıldığı armonide okr ve kahverengi tonlar ve çobanın pelerininde kullanılan miktar olarak az ancak değer olarak yüksek kırmızı ile renk uyumu sağlanmış. Gökyüzünden alınan atmosferik etkiler fırtına öncesi anı simgelerken ön planda verilmiş olan sükunet duygusu ve figürleri aydınlatan idealize ışık, kavram zıtlığı oluşturarak görünümü ilgi çekici kılıyor. Figürlerdeki sağlam duruş ve sükunet duygusu kompozisyonun durağan bir görünüm kazanmasını sağlıyor. Resimde olayın geçtiği mekânla figürler arasındaki dengeli uyum ve bütünlük, resmin, döneminin en iyi örnekleri arasında yer almasına neden olur. Resimdeki tüm elemanların aynı değere sahip olarak özenle betimlenmiş olması, bu durumu açıklıyor. Sanatçının genellikle ele aldığı konularda atmosferik etkilerin güçlü hissedildiği ve manzarayla bütünleşmiş olan figürleri gerçekçi bir yansıtmayla aktarma çabası içinde olduğu görülmektedir (Resim 22).



Carpaccio, "*Ölü İsa*", tuval üzerine tempera, 145 x 185 cm, 1520.



Carpaccio "*Ölü İsa*"

Carpaccio'nun Berlin Ulusal Müze'de sergilenen "*Ölü İsa*" adlı yapıtı, İsa'nın ölümünü konu almaktadır. İsa'nın huzur içinde uyuyor izlenimi veren ölü bedeni, Azize Meryem, Azize Anna, Aziz Yusuf, mezar soyguncuları ve köylüler, manzara eşliğinde bir bütünlük oluştururken aynı zamanda da sanatçının konuya eleştirel bir bakış açısıyla yaklaştığını gösteriyor. Carpaccio, birbirleriyle var olabilen ölüm ve yaşam gerçeğinin sıradanlığını ve mutlakiyetini, gösterişten uzak sakin bir atmosfer içinde betimlemiş. Olay karşısında yaşanan hüzün ve olaya sıradan bir durum ifadesi kazandıran karşıtlık, sanatçının yaşamın gerçeklerini dile getirdiğini düşündürüyor. Ölü İsa ve ailesi, mezar soyguncuları, çarmıha gerilme sahnesini anlatan sol üst köşedeki çarmıhlar, müzisyenler, günlük yaşamını sürdüren köylüler gibi detaylar ve manzara bu anlatımı güçlendiriyor. Resmin ön planında mermer kaide üzerinde yatan İsa, ilahi bir ışıkla diğer elemanlardan ayrıştırılmış. Resimde betimlenen figürlerin bir kısmı olay karşısında duydukları hüzünle manevi değerleri işaret ederken mezar soyguncularını tanımlayan başka bir figür grubu da maddi dünyanın hırs ve ihtiraslarını işaret ediyor. Sol orta planda yer alan ve Doğulu imajı verilmiş olan bu figürler, insanın doymak bilmeyen arzuları ve günahlarını simgelediği gibi, Doğu insanı ve kültürüne olan korku dolu bakışı da açıklıyor. Yusuf, Meryem ve Anna resmin sağ yarısında ve orta planda, kendi hüzün ve yalnızlıklarıyla diğer figürlerden ağacın da yardımıyla ayrılmış. Sakin, dengeli ve huzur veren duru-

şuyla ağaca yaslanmış olarak betimlenen yaşlı figür, bu dünya ve öbür dünya arasında kurulan bir köprü gibi.

Anlatılmak istenen hikâye kadrajın içinde tamamlandığından, kapalı kompozisyon kurgusu veriyor. Ana yön İsa'nın pozisyonu ve yattığı kaide ile oluşan yatay yöndür. Sol kenar ortada yer alan figürlerden Anna, Meryem ve Yusuf'u işaret eden düzlem, ufuk çizgisi ve kayalık zeminlerin planı, yatay ana yöne paralel uzanan ara yönleri veriyor. Ağaçlardan zemine doğru devam eden dikey ara yönler ise ana yönü dengeliyor. Sağ alt köşeden başlayıp sol üst köşeye ve sağ kenardan sol üste doğru devam eden diyagonal ara yönler, izleyicinin bakışlarının tüm yüzeyde eşit olarak dolaşmasına yardımcı oluyor. İsa'nın başı ve sağ yarıdaki ağacın dalıyla sağ köşeyi işaret eden ters açılı diyagonal yön, izleyicinin bakışlarının merkezde kalmasına neden oluyor. İsa'nın yatış pozisyonu, arka plandaki koyu renk etkilerine sahip olan kayalıklar ve mezar soyguncularını tanımlayan figürler, resmin ağırlığını sol yarıda topluyor. Sağ yarıda renk ve boyut olarak diğer elemanlardan ayrıştırılmış olan ağaç, bu ağacın sağa doğru diyagonal açıyla uzanan dalı, Meryem, Anna ve Yusuf figürlerine geçişi sağlayarak izleyicinin bakışlarını yönlendirip asimetrik dengenin kurulmasında yardımcı oluyor.

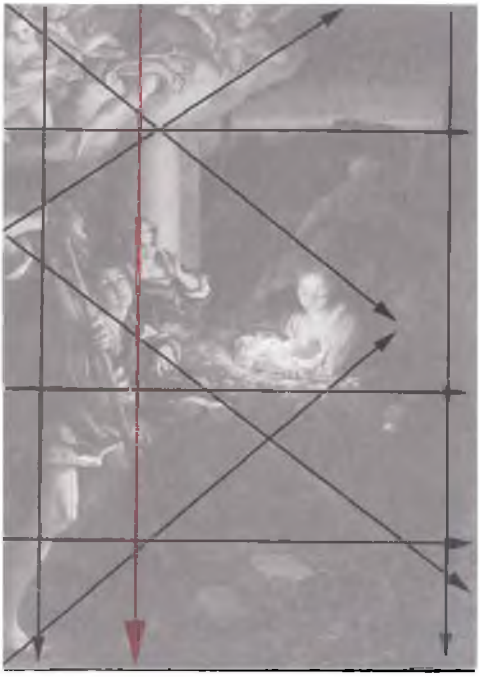
Okr, kahverengi, sarı, turuncu ve kırmızı tonlarının oluşturduğu sıcak renk skalası, mavi ve yeşil tonlarla dengelenmiş. Kompozisyonun genelinde görülen koyu renk etkileri, vurgu noktası oluşturarak anlatımı güçlendiriyor. Resmin mekânında gün ışığının atmosferik etkileri görülmesine rağmen, İsa'nın ölü bedeni ilahi bir ışıkla aydınlanmış. Kompozisyondaki derinlik algısı ışık ve renkle değil, çizgisel perspektif ve formda derinlik etkileriyle sağlanmış. Ayrıca resimdeki çizgisel yapı formlara kapalılık özelliği kazandırıyor. Kompozisyondaki biçim içerik ilişkileriyle oluşan durağan görünüm, ölümün sessizliği ve yalnızlığını vurguluyor.



Correggio, "*Kutsal Gece*", tuval üzerine yağlıboya, 256,5 x 188 cm, 1528-30.

Correggio "*Kutsal Gece*"

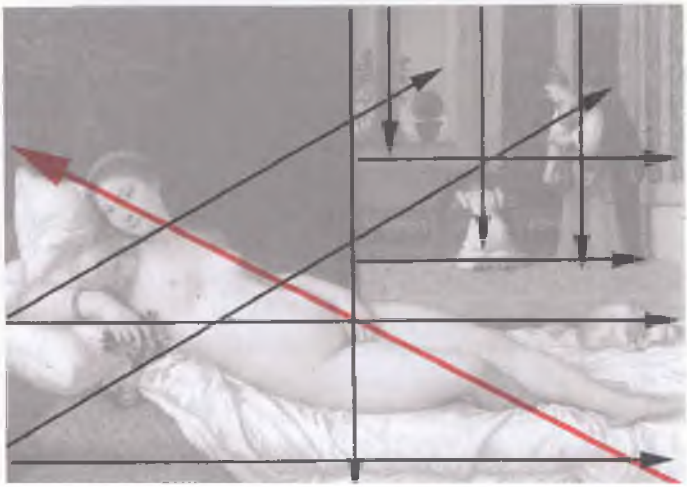
Correggio'nun "*Kutsal Gece*" adlı yapıtı, Dresden Resim Galerisi'nde sergilenmektedir. Resimdeki açık kompozisyon düzenini, sol kenardaki çoban figürü ve sol üstte İsa'nın doğumunu kutlamak için dans eden melekler açıklıyor. Sol yarıda ve orta planda bulunan Azize Anna olduğunu düşündüğümüz figür ve arkasındaki sütun, dikey ana yön üzerine yerleştirilmiş. Bu sütun aynı zamanda, gökyüzü ve yeryüzünde yer alan iki figür grubunu bağlayıcı bir görev üstleniyor. Ufuk çizgisi, Meryem'in kucağındaki bebek İsa ve birkaç basamakla ayrılmış olan zemin düzlemi, yatay ara yönleri veriyor. Çobanın ayaklarıyla sol alt köşeden başlayarak Meryem'in sırtına doğru uzanan diyagonal ara yön, yukarıdaki meleğin ayağıyla başlayıp yine Meryem'in sırtına doğru devam eden



ters diyagonal yönle birleşerek tabanı resmin sol kenarında yer alan üç gen formu oluşturuyor. Biçimsel yoğunluktan ötürü ağırlık resmin sol yarısında toplanmış. Ancak sağ yarıda ilahi bir ışıkla vurgulanmış olan Meryem ve İsa figürü, izleyicinin bakışlarını bu yöne çekerek asimetrik dengenin kurulmasını sağlıyor. Resimdeki duygusal anlatım, olay anının heyecanı, mutluluğu ve şaşkınlığı, figürlerdeki mimiklerle ön plana çıkmış. Çoğunlukla nötr tonların kullanılmış olduğu armonide, yer yer kırmızı ton ve tamamlayıcısı yeşil tonlar dikkat çekiyor. Hikâyenin anlatıldığı zamanla örtüşen resimdeki atmosferik etkiler, İsa'dan Meryem'e ve diğer figürlere dağılan ilahi ışıkla daha da çarpıcı bir hal almış. Resmi gizemli ve mistik kılan bu ışık, barok resmin tek bir kaynaktan dağılan ışığının da habercisi gibidir. Çizgisel desen anlayışından uzaklaşan sanatçının ışık-gölge etkileriyle tanımladığı açık formlar, izleyicinin zihninde tamamlanıyor. Hem açık form kullanımı hem de açık-koyu zıtlıklarıyla oluşan dikkat çekicilik, izleyicinin bakışlarının resim yüzeyinde daha uzun süre kalmasını sağlarken figürlerin eylem halinde betimlenmiş duruşları, kompozisyona hareketli bir görünüm kazandırıyor.



Tiziano, *"Urbina Venüsü"*, tuval üzerine yağlıboya, 119 x 165 cm, 1538.



Tiziano *"Urbina Venüsü"*

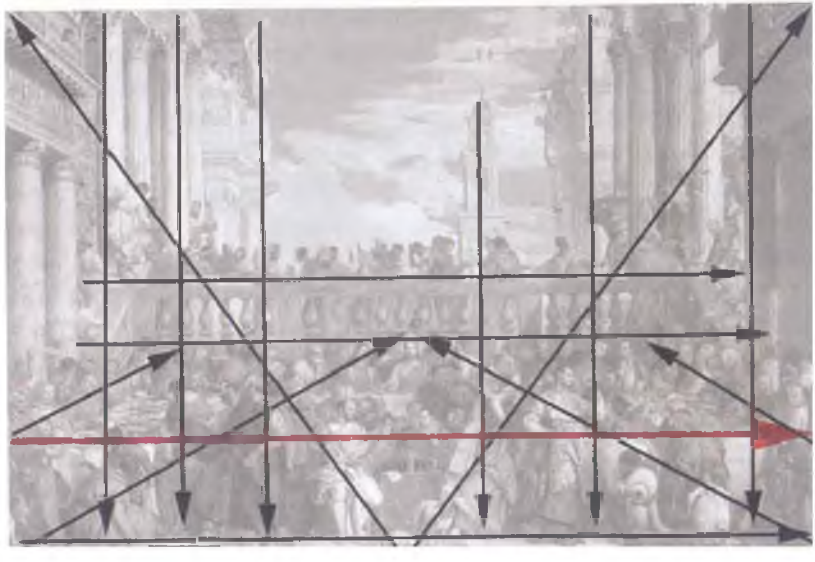
Tiziano'nun *"Urbina Venüsü"* adlı eseri, Floransa Uffizi Müzesi'nde sergilenmektedir. İtalyan Rönesans'ının ve Venedik Okulu'nun etkilerinin görüldüğü kompozisyonda konu, bir boy portredir. Davetkar bakışları, erotik pozu ve çıplaklığına rağmen, Tiziano'nun modeline soylu bir

anlam yüklemiş olduğu görülüyor. Modelin pozuyla karşıtlık oluşturan bu soylu ifade, hem resmin ismi hem de resmin mekânı ve diğer figürlerle sağlanıyor. Yatağın kenarında yer alan sevimli köpek yavrusu masum ve sadık bir ifade takınırken arka plandaki kız çocuğu aile kavramını, kadının yardımcısı ise zenginliğini simgeler. Kapalı düzende organize edilmiş olan kompozisyonda konu, kadrajın içinde sonlanmıştır. Ana yönü oluşturan diyagonal yön, sağ alt köşeden başlayarak, Venüs'ün ayakları, kalçası ve başıyla devam edip sol kenarda sonlanıyor. Ters açılı diyagonal yönlerden ilki, modelin sağ kolu, omuzları ve pencerenin önündeki saksıyla oluşuyor. Diğeri ise sol kenarda yatağın köşesiyle başlayarak arka plandaki çocuk ve kadın figürünü işaret ediyor. Modelin uzandığı yatak, modelin dirseği ile köpek arasında oluşan düzlem, odanın basamakları, zemin ve pencerenin kenarı yatay ara yönleri veriyor. Arka plandaki figürler, sütun ve pencerenin kenarı diğer dikey ara yönleri oluşturuyor. Venüs'ün arkasındaki perde, dikey etkiyle resmi hem iki parçaya bölme görevini üstlenmiş hem de mekânda derinlik algısını güçlendirmiş. Mekândaki derinlik algısını güçlendiren diğer unsur ise pencere aracılığıyla anlatılmış olan peyzajdır.

Kompozisyondaki ağırlık modelin duruşu ve bakışlarıyla sol yarıda toplanıyor. Ancak sağ arka planda yer alan diğer figürler, ön planda kullanılmış olan kırmızının tekrarı ve pencereden görülen gün batımının etkileri, izleyicinin bakışlarını sağ yarıya çekerek asimetrik dengeyi kuruyor. Sıcak tonların hakim olduğu resimde renk uyumu, açık-koyu zıtlık ilişkileriyle dengelenmiş. Özellikle nü'yü aydınlatan yapay ışık, pencerenin dışındaki günbatımını tanımlayan doğal ışıkla karşıtlık yaratarak daha güçlü bir etki yapıyor. Ara tonlarla yumuşattığı deseni, formların kapalılık özelliğini değiştirmezken kompozisyona da sakin ve durağan bir görünüm kazandıran sanatçının, kompozisyonun kuruluşunda izlediği yol, Giorgione'nun "Uyuyan Venüs"ü adlı eseriyle oldukça benzerlik gösteriyor. Bu benzerlik, Giorgione'nun ölümüyle yarım kalmış olan eserin, Tiziano tarafından tamamlanmış olmasından kaynaklanmış olabilir (Resim 23).



Veronese, *"Cana'da Düğün"*, tuval üzerine yağlıboya, 666 x 990 cm, 1563.



Veronese *"Cana'da Düğün"*

Veronese'in *"Cana'da Düğün"* adlı yapıtı, Paris Louvre Müze'sinde sergilenmektedir. İlki sanatçının da içinde bulunduğu an, diğeri ise İsa ve havarilerinin yaşadığı zaman dilimi olmak üzere, Veronese resimde iki ayrı zamanı birleştiriyor. Sanatçının bu iki ayrı zaman dilimini aynı

kompozisyonda tek bir zaman dilimi olarak bütünlediği, geçmiş ve şimdiyi aynı anda gösterme çabası içine girdiği görülüyor. Gerçekle imgesel olanın bir arada olduğu kompozisyonda, figürlerin içinde bulunduğu mekânı tanımlayan saray da Venedik'e ait olmayan, hayali bir mekândır. Sanatçı Yunan mimarisinden izler taşıyan bu görkemli sarayın bahçesinde, İsa ve havarileriyle birlikte dönemin önde gelen soyluları, sanatçıları ve bilim adamlarından oluşan büyük bir kalabalığı bir kutlama sahnesinde betimliyor. Veronese'in konuyu, son akşam yemeği konusuna bir alternatif gibi yorumlamış olduğu da düşünülebilir. Oldukça büyük boyutlarda yapılmış olan resim, tarihi ve anıtsal mimari izleri taşıyan mekânıyla da heybetli bir görünüm veriyor.

Yakın plan ve açık kompozisyon düzenine sahip olan resmin yatay ana yönü, orta planda yer alan masa ve etrafında yer alan figürlerle oluşuyor. Bu yatay yönü vurgulayan ara yönler, arka planda resmin sol ve sağ yarısında bulunan mimari elemanları birbirine bağlama görevi üstlenmiş olan balkon ve ön plandaki zeminle verilmiş. Arka plandaki saat kulesi, binaların sütunları, balkonun tırabzanları ve figürler, dikey ara yönler olarak kompozisyonda yer alıyor. Kompozisyona cepheden verilen bakış açısı, U şeklindeki masa düzenine sağ ve sol kenardan resme dahil olan diyagonal yönler kazandırıyor. Resmin ön ortasında yer alan figürlerin duruşuyla sağ ve sol üst köşelere doğru yönelen diyagonal yönler, yüzeyin çizgisel organizasyonunu tamamlıyor. Ayrıca sağ ve sol alt köşelerden resme dahil olan figürlerin pozlarıyla resmin ortasında yer alan ve İsa olduğunu düşündüğümüz figüre doğru devam eden ters diyagonal yönler, zeminle birleşerek üçgen bir yapı oluşturuyor.

Kompozisyonun kuruluşu ve izleyicinin ilgisini tüm yüzeye çeken renk dağılımı, resmin ön planını ve arka planını birbirine bağlıyor. Bu denge, ön plandaki gölgeler ve koyu renklerin arka plandaki ışık ve açık renklerle elde edilen ilişkisiyle gerçekleşiyor. Resmin sağ yarısında bulunan çan kulesi, ağırlığı bu alana çekerken sol yarıda kullanılmış olan daha aydınlık alanlar asimetrik dengeyi sağlıyor. Resmin genelinde görülen gün ışığı, atmosferik etkilerle birleşerek renk etkilerini güçlendiriyor. Kompozisyonda yer yer kullanılmış olan beyaz, koyu ve ara tonlar, doğalcı bir anlatım sergilerken yumuşak ton geçişleri, izleyicinin bakışlarını rahatlatarak kırmızı, mavi ve sarı tonları dengeliyor. Resmin boyutlarının oldukça büyük olması, figürlerin 1/1 ölçülerde yer almasının yanı sıra, detaylarda da sınırları zorlayan bir anlatımın kullanılmasını sağlıyor. Farklı kültürlere ait figürlerin kostümleri ve aksesuarları kompozisyonu zenginleştirirken Venedik kentindeki eğlenceli yaşam ve zenginliği de gözler önüne seriyor. Eğlenceye katılmış olan figürler olay

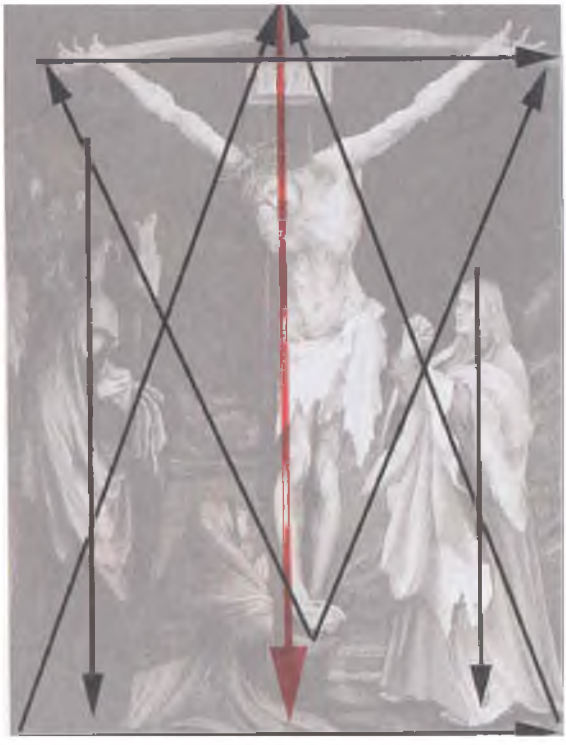
anını yaşatarak kompozisyona hareketli bir izlenim kazandırıyor. Venedik Okulu'nun estetik beğenisini oluşturan renk kullanımı ve atmosferik etkilerle elde edilen anlatım, renk-içerik ilişkilerini de güçlendiriyor.

16. Yüzyıl Alman Okulu

Rönesans'ın etkileri Almanya'da 15. yüzyılın ikinci yarısından sonra görülmeye başlamış olmasına rağmen en olgun örneklerini 16. yüzyılda vermiştir. Almanya'daki Rönesans hareketi, Alman sanatçıların yerel değerleriyle İtalyan ve Flaman Rönesans'ının bir sentezi olarak şekillenir. Bu dönemde sanatın konusu dinin etkisinde olmakla beraber sanat ve sanatçı yavaş yavaş kilisenin etkisinden de sıyrılmaya başlamıştır. Nürnberg, Ren ve Tuna Okulu, Alman sanatının 16. yüzyıl başlarında önemli üretim merkezleri olmuştur. Bu dönemde büyük tablolar ve altar panoların yanı sıra oymabaskılar da yapılmış ve ustaların hemen hemen hepsi baskı resim konusunda da söz sahibi olmuştur. Almanya'da 15. yüzyıl sonları ve 16. yüzyıl başında resim sanatını önemli ölçüde etkileyen sanatçılar arasında Grünewald (1470/80-1528), Dürer (1471-1528), Cranach (1472-1553), Altdorfer (1480-1538) ve Genç Holbein (1497-1543) bulunmaktadır.



Grünewald, *"İsa Çarmıhta"*, ahşap üzerine yağlıboya, 61,5 x 46 cm, 1502.



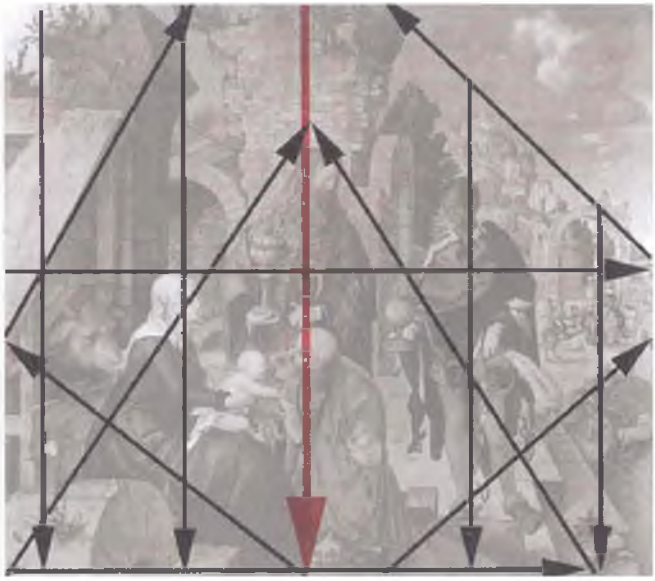
Grünewald *"İsa Çarmıhta"*

Grünewald'ın Washington Ulusal Galeri'de sergilenen ve İsa'nın çarmıha gerilme sahnesini konu alan eseri, kompozisyon düzeni olarak kapalılık özelliği taşımaktadır. Kompozisyondaki ana yönü oluşturan dikey hareket, merkeze yerleştirilmiş olan çarmıh ve İsa figürü ile verilmiş. Bu dikey ana yönü destekleyen diğer dikey ara yönler sağ ve sol kenardaki figürlerin duruşuyla sağlanmış. Dikey hareketi karşılayan ve dengeleyen yatay ara yönler, zemin ve çarmıhın yatay planıyla oluşuyor. İsa'nın iki yanındaki figürleri, İsa'yı ve çarmıhı içine alan üçgen kurgu figürler arasındaki bağlantının kurulmasında yardımcı oluyor. İzleyicinin resmin üst planına yönelen bakışları, İsa'nın pozuyla oluşan ters üçgen yardımıyla tekrar resmin merkezine yönleniyor. Meryem, Anna figürü ve arka planda görülen kayalık zemin ve bitki örtüsüyle biçimsel ağırlık kompozisyonun sol yarısında toplanmış. Sağ yarıda yer alan Yusuf olduğunu düşündüğümüz figürün, koyu zemin üzerinde açık renk alanları ve ışık etkileriyle vurgulanmış olması, asimetrik dengeyi sağlıyor. Koyu ve soğuk renk alanlarının yoğunluğu, kırmızı ve ışıklı alanların varlığıyla dengelenmiş. Konunun vurgulanmasında etkili olan

duygu yoğunluğu, içeriği güçlendirirken olayın geçtiği mekân, kompozisyona bir fon olma görevi üstlenmiş. Acı ve ıstırap içinde betimlenmiş olan İsa'nın bedeni ve mimikleri doğalcı gerçekliğin yansıtılmasının ötesinde, anlatımcı yönüyle biçim-içerik ilişkilerini güçleniyor. Çizgisel yapının ağırlık kazandığı betimlemede kapalı form anlayışı geç gotik dönemin özelliklerini hatırlatıyor. Grünewald, içeriği destekleyen ve asimetrik dengenin kurulmasında etkili olan ideal ışığı, İsa ve Yusuf figürlerinde kullanmış. Özellikle İsa figürünün yorumu ve diğer figürlerde görülen deformasyonlar, sanatçının gerçeği yansıtırken anlatımcı öznel bir tavır sergilediğini gösteriyor.



Albrecht Dürer, *"İsa'ya Tapınma"*, ahşap üzerine yağlıboya, 100 x 114 cm, 1504, Uffizi Müzesi, Floransa.



Albrecht Dürer *"İsa'ya Tapınma"*

Floransa Uffizi Müzesi'nde sergilenen Dürer'in, "İsa'ya Tapınma" adlı yapıtı, İsa'nın doğumundan sonra ona olan inanç, şükran ve saygılarını göstermek için secde etmeye gelen inananları anlatmaktadır. Konu ve konunun kahramanı olan figürler, son derece gerçekçi, çizgisel değerleri koruyan ve detaycı bir anlatımla betimlenmiş. Dürer, açık kompozisyon olarak kurguladığı kompozisyonda ana yön olarak dikey hareketi kullanıyor. Meryem'in hemen yanında yer alan figür ve arkasındaki mimari eleman, bu dikey hareketi oluşturuyor. Bu figürün diyalog halinde olduğu hemen yanındaki diğer zenci figür, arka plandaki kemerli yapı ile ön plan arasında oluşan ve İsa'nın doğduğu varsayılan ahırın yan duvarı diğer dikey ara yönler olarak ana yönü güçlendiriyor. Ön plandaki figür grubuyla ufuk çizgisini bağlayan düzlem, zemin ve Meryem'in oturduğu düzlemi işaret eden yönler, yatay ara yön olarak ana yönü dengelemektedir. Merdiven basamaklarıyla yükseltilmiş alanda yer alan asıl kahramanların dışında, bu zeminden daha aşağıda ve gruptan ayrı olarak betimlenmiş diğer figürün duruşu, resmin ön ortasından sağ kenara doğru yönelen diyagonal ara yönü veriyor. Meryem'in duruşuyla arkasındaki ahır arasında oluşan bir başka diyagonal ara yön de resmin ön ortasından sol kenara doğru devam ediyor. Sağ ve sol kenarlardan resmin üst ortasına doğru devam eden ters açılı diyagonal yönler ise resmin mekânına ait elemanların yüzeydeki konumlarıyla ve-

rilmiş. Kompozisyonun üçgen kurgusu, ön planda gruplanmış olan figürlerle oluşuyor. Figür grubunu, arkadaki ahırı ve mimari elemanları içine alan sol yarı, kompozisyondaki ağırlık merkezini oluşturuyor. Dürer, izleyicinin bakışlarını sağ yarıya çekerek asimetrik dengeyi kurmak için, daha aydınlık alanlarla buna zıtlık oluşturan siyah giysili zenci figürü, ön plan ve arka plan arasındaki ölçü zıtlığı ile oluşan derinlik etkileri ve sağ yarıda yer alan figürlerin yarattığı hareketli görünümü kullanmış. Hikâyeden ayrı olarak arka planda betimlenmiş olan bu figürler ve resmin mekânı, konuya mistik bir anlatım kazandırmak yerine gerçek yaşama dair bir sahne izlenimi veriyor. Resmin mekânında kullanılan ara tonlar, figürlerde kullanılmış olan renklerle belli oranda zıtlık ilişkisine girerek yoğun detaylar ve çok sayıdaki elemanla verilmiş olan kompozisyonda konunun ön plana çıkmasını sağlıyor. Ön plandaki figürlerde kullanılmış olan mavi, kırmızı, yeşil ve siyah renkler kapalı form algısını güçlendirerek resimdeki vurgulu alanları oluşturuyor. Giysiler, bitkiler, hayvanlar, mimari elemanlar ve figürler son derece detaycı bir anlatımla yansıtılmış. Dürer, resimsel mekânda gün ışığını, Meryem'in portresinde ve İsa'da ise ilahi bir ışık kullanmış. Ayrıca eylem halinde betimlenmiş olan figürler, kompozisyona hareketli bir görünüm kazandırıyor.



Cranach, "*Paris'in Adaleti*", ahşap üzerine yağlıboya ve tempera, 43 x 32,2 cm, 1512-14.



Cranach *"Paris'in Adaleti"*

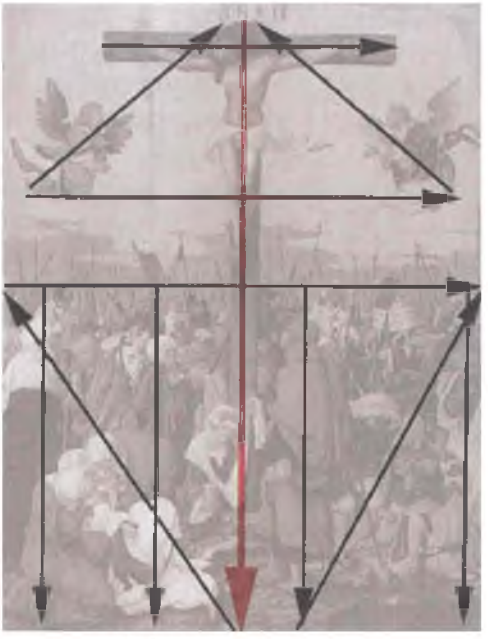
Cranach'ın, mitolojik bir hikâyeyi betimlediği *"Paris'in Adaleti"* adlı yapıtı, Köln Wallraf-Richartz Müzesi'nde sergilenmektedir. Cranach, yakın plan kadrajla hikâyenin izleyicinin zihninde sonlanmasına fırsat veren açık kompozisyon düzenini tercih etmiş. Resmin sol alt köşesinde yer alan Paris figürü, arkasında yer alan at ve üç güzellerin arkasında yer alan ağaç figürü bu durumu destekliyor. Kompozisyonun merkezinde yer alan ağaç ve önündeki figür, dikey ana yönü oluşturuyor. Arka planda yer alan tepe, geri plandaki mimari eleman ve diğer güzellerin duruşu ana yöne paralel dikey ara yönleri veriyor. Buna karşılık sol kenar ortadan sağ kenar ortaya devam eden düzlem, atın başıyla güzellerin başı arasında oluşan düzlem ve sol kenardaki ağacın dalıyla şato arasında oluşan düzlem, dikey ana yönü dengeleyen yatay ara yönlerdir. Kompozisyondaki diyagonal yönler, sağ alt köşeden sol üst kenara doğru merkezde yer alan figürün duruşunu işaret eden ve Paris'in duruşuyla verilmiş olan yönlerdir. Bu diyagonal ara yönleri karşılayan ters açılı diğer diyagonal yön ise sol köşeden başlayarak sağ kenardaki figürün baş hareketiyle birlikte, omuzlarının üzerinden devam ederek sağ kenarda sonlanıyor.

Kompozisyondaki biçimsel yoğunluk ve ışık etkileri, ağırlığı sağ yarıya çekerken sol alt köşedeki Paris figürünün siyah ve kırmızı kostü-

müyle oluşan koyu alanlar, atın başı, diğer erkek figürü ve renk etkileri izleyicinin bakışlarını sola yönlendirerek asimetrik dengenin kurulmasına yardımcı oluyor. Çoğunlukla sıcak renklerin kullanıldığı armonide, koyu alanlar, yeşil tonlar ve maviler uyumu sağlıyor. Mekânda gün ışığının etkileri görülürken figürleri ön plana çıkarmak için kullanılmış olan idealize ışık, üç güzeli vurguluyor. Cranach, dönemin estetik anlayışını yansıtan çizgisel yaklaşımı ve kapalı form kullanarak poz vermiş izlenimi veren figürleriyle durağan bir sahne izlenimi yaratmış. Sanatçının detaycı yaklaşımı, figür yorumu ve çizgisel anlatım tekniği, bu resminde belirgin olarak görülüyor. Cranach'ın kendine özgü biçim diliyle oluşan özellikle kadın figürlerinin yorumu, sanatçıyı çağdaşlarından ayıran belirgin özelliğidir (Resim 24).



Altdorfer, *"Çarmıhta İsa"*, ahşap üzerine yağlıboya, 75 x 57,5 cm, 1520.



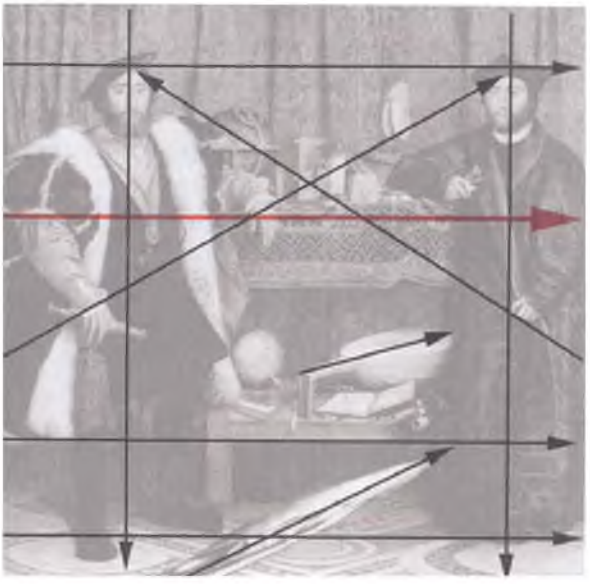
Altdorfer "*Çarmıhta İsa*"

Aldorfer'in *"Çarmıhta İsa"* adlı eseri, Budapeşte Güzel Sanatlar Müzesi'nde sergilenmektedir. Resim yakın plan açık kompozisyon düzeninde kurgulandığından kadrajın dışında ve izleyicinin zihninde sonlanıyor. Kompozisyonun dikey ana yönünü, çarmıha gerilmiş olarak betimlenmiş olan İsa oluşturuyor. Ön planda betimlenmiş olan ayaktaki figürler, dikey ara yönler üzerinde yerleştirilmiş. Dikey ana yönü dengeleyen yatay yönler, çarmıhın yatay planıyla birlikte İsa'nın kolları, iki yanda yer alan melekler arasında kurulan bağlantı ve resmin düzlemine sıralanmış olan figürlerle verilmiş. İki meleğin konumuyla oluşan yatay plan, İsa'nın başı ve bu melekler arasında kurulan diyagonal yönler üçgen bir form oluşturuyor. Bu üçgen forma ters konumda ancak daha büyük bir üçgen form ise resmin sağ ve sol kenar ortasından ön ortaya doğru figürlerin duruşuyla sağlanan diyagonal yönler ve figür grubunun oluşturduğu yatay yönle verilmiş. Ayrıca bu iki üçgen yapı, iki yatay plana ayrılmış olan kompozisyon düzenini vurguluyor. Resmin arka planı, gotik ve Bizans sanatı örneklerini anımsatan yüzey ve renk etkileriyle dikkat çekiyor. Konunun ön plana çıkmasında etkili olan ve çizgisel perspektifin kullanılmadığı kompozisyon düzeninde derinlik algısı, formda derinlik etkileri veren kalabalık figür grubunun yerleşimi, flamalar, mızraklar ve proporsiyon ilişkileri ile sağlanmış.

Merkeze yerleşmiş olan İsa ve iki yanda devam eden figür grubu, ağırlığı merkezde topluyor. Ancak ön planda resmedilmiş olan figürlerin tam tekrar olmaması ve farklı renk değerleri, dengeyi hareketli simetriye yönlendiriyor. Altın yaldız fon ve sıcak renklerin yoğunluğu, mavi, yeşil ve koyu tonlarla dengelenmiş. Açık renkler kompozisyondaki aydınlık alanları artırırken resmin geneline hakim olan gün ışığının etkileri ve açık-koyu ilişkileri, figürlerdeki hacim etkilerini güçlendiriyor. Olayın geçtiği mekâna dair çok fazla ipucu olmayan kompozisyona, eylem halinde betimlenmiş olan figürler hareketli bir izlenim kazandırıyor.



Holbein, "*Elçiler*", ahşap üzerine yağlıboya, 207 x 209 cm, 1533.



Hans Holbein *"Elçiler"*

Holbein'ın, "*Elçiler*" adlı eseri, Londra Ulusal Galeri'de sergilenmektedir. Resmin gerçeği yansıtan gösterişli atmosferi, sanatçının sadece portre konusundaki ustalığını değil, aynı zamanda tekniğe olan hakimiyetini ve gözlem alanındaki gücünü de ortaya koyar. Resmin ön planında mozaik zemin üzerinde iki figür arasında betimlenmiş olan ve ilk bakışta ne olduğu tahmin edilemeyen biçim bir kurukafadır. Ancak resmin sol kenarından belli bir açıyla bakıldığında ne olduğu anlaşılan bu kurukafa, sanatçının belki ölümle alay ettiğini belki de görünümlerin değişebilirliğini gösterdiğini düşündürüyor. Bu biçim aynı zamanda sahnenin açık kompozisyon olmasını sağlıyor. Arkadaş oldukları anlaşılan iki kişinin boy portresinin konu alındığı resim, kişilere ait olduğunu düşündüğümüz özel eşyaları ile doğalcı gerçeklik duygusunu içinde barındıran bir üslupla betimlemiş. İki figür arasında yer alan rafın üzerindeki Türk halısı, pusulalar, küre, harita, rüzgar yönü ölçer, kitaplar ve müzik aletleri, bu kişilerin bilim ve sanatla ilgilendiklerini, dünyanın pek çok ülkesine gitmiş olduklarını, görgü ve bilgilerinin sıradan insanlardan daha fazla olduğunu simgeliyor.

Kompozisyonun ana yönünü iki figür arasında bağlayıcı görev üstlenmiş olan yatay konumdaki raf oluşturuyor. İki figürün başı, ayakları ve dizleri arasında oluşan düzlemler yatay, ana yöne paralel diğer yatay ara yönleri veriyor. Yatay ana yönü dengeleyen dikey ara yönler ise iki

figürün duruşuyla verilmiş. Bir figürün başı ve diğer figürün elleri arasında kurulan iki ters açılı diyagonal, izleyicinin bakışlarını raf ve üzerindeki objelere yönlendirerek bakışların resmin merkezinde kalmasını sağlıyor. Ayrıca resmin ön planından girerek zemin döşemesi üzerinde bozulmuş bir perspektifle doğrudan tanımlanması istenmeyen ve ölümü simgeleyen kuru kafa betimlemesi ve rafın üzerindeki ud diğer diyagonal yönleri oluşturuyor. Bu yönler asimetrik dengenin kurulumunda da önemli bir görev üstleniyor. Holbein ışık, renk ve doku etkileriyle kompozisyondaki ağırlığı sol yarıda toplamış. Ancak izleyicinin bakışlarının tüm yüzeyde dolaşması için kurukafayı ve udu kullanarak bakışları sol yarıdan sağ yarıya doğru yönlendiriyor. Daha çok açık-koyu renk ilişkileriyle oluşan renk uyumu, kırmızı ve yeşilin tamamlayıcı zıtlık ilişkisiyle güçlendirilmiş. Cepheden verilmiş olan doğal bir ışıkla aydınlanan resmin yüzeyi, çizgisel yapının tanımlandığı kapalı form yorumu ile durağan bir anlatım kazanmış. Sanatçının bu eseri, portre konusunda gösterdiği büyük ustalığını ortaya koyan eserleri arasında önemli bir yer tutmaktadır (Resim 25).

16. Yüzyıl Flaman Okulu

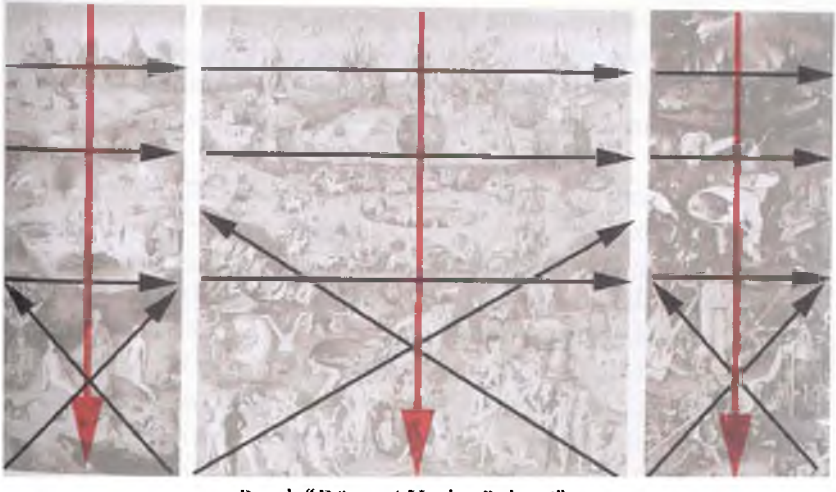
16. yüzyılda Flaman'daki toplumsal değişimler ve sosyo-ekonomik etmenler, İtalyan Rönesans'ının etkilerinin ortadan kalkmasında ve Brüksel, Anvers ve Malines gibi kentlerin güçlenerek sanatta söz sahibi olmasında etkili olmuştur. Bu dönem toplum yapısındaki değişimler; din kurumunun el değiştirmesi ve ticari ilişkilerle gerçekleşmiştir. Martin Luther'in (1483-1546) öncülüğünü yaptığı Tanrı ile kul arasındaki aracı kurumu ortadan kaldıran görüş, ortaçağdan beri süregelen dinsel baskıları, hem toplum üzerinden hem de sanatsal açıdan ortadan kaldırmıştır. Roma Katolik kilisesinin katı ve tutucu dayatmasına bir karşı çıkış olarak akılcı ve özgür düşünceyi savunan bu reform hareketi, Protestan kilisenin kurulmasına da öncü olmuştur. Ayrıca Kuzey Avrupa'nın önemli bir liman kenti olan Anvers'in deniz ticaretiyle güçlenerek burjuva sınıfını yaratması, sosyo-ekonomik yapıdaki değişimleri hızlandırmıştır. Böylece Akdeniz ülkeleriyle olan ticari ilişkiler sanatsal etkileşimlere de zemin hazırlamıştır. Bu nedenle yüzyılın ortalarına doğru Anvers, Flaman sanatının en güçlü kenti olmuştur.

Kilisenin baskılarının ortadan kalkması ve burjuvazinin sanatı desteklemesi sonucu, Flaman Okulu sanatçılarının yansıttığı gerçeklik, özellikle Floransalı sanatçıların yapıtlarına göre daha akılcı ve doğaya yakın bir anlatım ortaya koyar. Bu sanatçılar dinsel konuların yanı sıra çoğunlukla günlük yaşam sahnelerini yansıtan tür resmi, manzara ve

portre konularına ağırlık verir. Bu dönemde Hiyrenomus Bosch (1450-1516), Quentin Massys (1466-1530), Joachim Patinier (1480-1524) ve baba Pieter Bruegel (1525-1569) özgün tavırlarıyla öne çıkmıştır. Bu sanatçılar, dini konuları sıradan olaylar gibi ya da eleştirel bir dil kullanarak yüceltmeden yorumladıkları eserleriyle İtalyan sanatçılardan ayrılır.



Bosch, "*Dünyevi Hazlar Bahçesi*", ahşap üzerine yağlıboya, 220 x 195 x 97 cm, 1500.



Bosch "*Dünyevi Hazlar Bahçesi*"

Bosch'un "*Dünyevi Hazlar Bahçesi*" adlı yapıtı, Madrid Prado Müzesi'nde sergilenmektedir. Sanatçı, "fantastik-olağandışı-hayal ürünü" bir anlatımla ele aldığı dini içerikli konuyu, büyülü, gizemli ve ale-

gorik bir yapı içinde ve minyatür tadında yüzeysel bir anlatımla yorumluyor. Bosch'un bu dünya ile öbür dünya arasında bir köprü kurmaya çalıştığını düşündüren eserleri, iyi ve kötü, sevap ve günah kavramlarını sorgulayan hem öyküsel hem de eleştirel bir biçim dili ile oluşan, özgün bir anlatıma sahiptir. Gerçeküstücülerden yüzlerce yıl önce, adeta öngörüde bulunur gibi fantastik bir gerçeküstü anlatımı kullanan sanatçı, üç parçalı eserinin her bir panelinde üç ayrı konuyu yorumluyor. Bosch, sol panelde Adem ve Hava'yı cennet sahnesiyle anlatan betimlemede, yaratılış sahnesini konu alıyor. Orta panelde yaşamı ve bu dünyayı, iyi ve kötü yanlarıyla fantastik bir mekân kurgusu içinde betimliyor. Sağ panelde ise insanın egolarına ve gelip geçici dünya nimetlerine karşı yenik düştüğü hırslarını, yine fantastik bir yorumla ele aldığı cehennem tasviri yer alıyor.

Cennet ve yaratılış sahnesinin tasvir edildiği sol panelde, her şey sükunet içinde ve güzel duygular uyandıran hoş bir doğa içinde betimlenmiyor. Ancak gizemli ve gerçeküstü biçimlerle bu dünyanın ötesinde bir mekân kavramı da destekleniyor. Sol panelde, dikey hareket ana yönü oluştururken orta planda yer alan gölet, tepeler ve ufuk çizgisi, yatay ara yönleri veriyor. Tanrı figürü, Adem ve Havva figürleri resmin ön planında bir bütünlük içinde yer alıyor. Bu figürlerin duruşları ise iki ters diyagonal yönle belirlenmiş. Sarı ve sıcak tonların kullanıldığı kompozisyonda, mavi tonlar huzurlu bir denge yaratıyor. Ağırlıklar her iki yarıda da eşit olarak dağıldığından dengede ve hareketli bir simetri oluşmuş. Çizgisel perspektif ve renk perspektifinin kullanılmadığı kompozisyonda art arda sıralanmış biçimler, minyatür tadında bir yüzey etkisi veriyor.

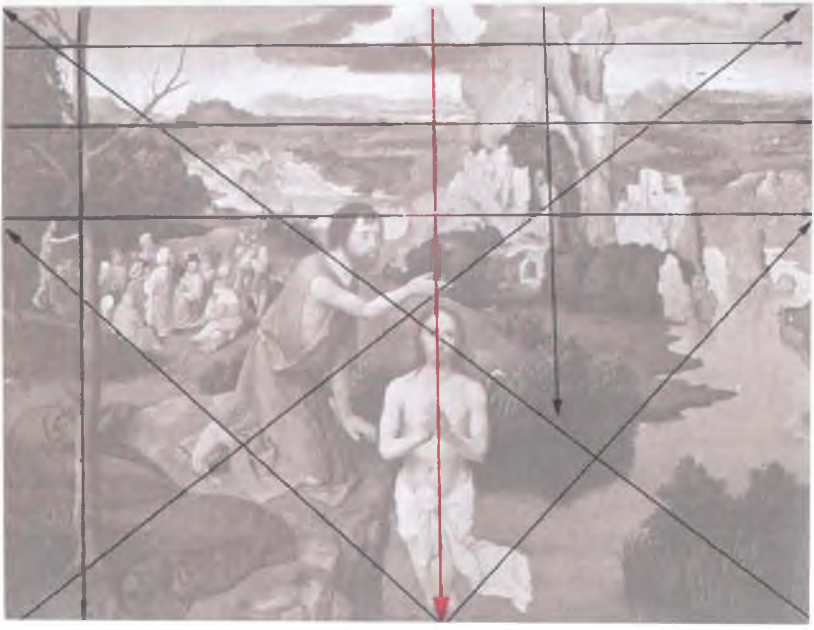
İyi ve kötü yanlarıyla yaşamın ve bu dünyanın betimlendiği orta panel, açık kompozisyon kuruluşuyla kadrajın dışında ve izleyicinin zihninde sonlanıyor. Diğer panellerde olduğu gibi bu panelde de perspektif kaygıları göz ardı edildiğinden, yüzey etkisi üst üstte yerleştirilmiş üç kuşak halindeki kompozisyon kuruluşuyla güçleniyor. Resimdeki gerçeküstü biçimler ve figür yorumları masalsı ve büyüleyici bir atmosfer yaratıyor. Ana yön, merkeze yerleştirilmiş olan biçimleri işaret eden dikey hareketle verilmiş. Bu yön, peyzajdaki planları belirleyen yatay ara yönleri de dengeliyor. Sol alt köşeden başlayan ve sağ kenar ortada sonlanan diyagonal yön, sağ alt köşeden başlayarak sol kenar ortaya doğru devam eden ters açılı diyagonal yönle dengelenerek bu alandaki figürlere ve resmin ön planına dikkat çekiyor. Sol panelde olduğu gibi merkezden yan kenarlara doğru eşit bir dağılım gösteren biçimler ve renk etkileri kompozisyondaki hareketli simetriyi sağlıyor. Sol paneldeki durağan

anlatıma karşın, orta planda görülen son derece hareketli sahne, bu dünyanın gerçeklerini ve insanoğlunun bitip tükenmeyen arzularını işaret eder gibidir. Bu sahnedeki sıcak-soğuk renk ilişkileri temelinde mavi tonlarla dengelenmiş olan kırmızılar, diğer ara tonlar ve okrlarla sağlanan renk uyumunu açıklıyor.

Sağ panelde betimlenmiş olan cehennem sahnesinde ise gerçeküstü fakat daha karamsar biçim ve renk ilişkileri içeriği güçlendiriyor. İnsanoğlunun acizliğiyle düştüğü yanılgılar ve yaptığı hatalar sonunda hak ettiği yer olarak düşünülen cehennem tasviri ve sahnenin izleyicinin zihninde sonlanması, açık kompozisyon kurgusunu işaret ediyor. Sahneye üstten bakan bakış açısı, perspektifin göz ardı edilmiş olması; daha çok renk alanlarıyla bölünmüş olan resim yüzeyini, ön plan ve arka plan olarak kuşaklara ayırmakta. Merkezde verilmiş olan beyaz alanlar ve daha vurgulu biçimler, hem renk hem de boyut zıtlığı yaratarak vurgu noktası oluşturup dikkati çekiyor. Ağırlıklar ve renk dağılımı, diğer panellerde olduğu gibi bu panelde de hareketli simetriyi veriyor. Bosch'un fantastik anlatımını açıklayan eser, biçim-içerik ve renk-içerik ilişkilerini destekleyen yapısıyla da ön plana çıkıyor. Bosch, genellikle bu dünyanın somut gerçekleri ile öbür dünyanın soyut kavramları arasında gidip gelen yarı gerçek yarı hayal ürünü biçimlerle izleyiciye gerçek ötesi bir anlatım sunmuştur. Sanatçının bu tavrı sadece konu seçiminde değil; kompozisyonlarının kuruluşunda, proporsiyon ve perpektif ilişkilerinde, figür ve nesne yorumunda da kendine özgü bir yapı kurmasında etkilidir (Resim 26).



Patenier, *"İsa'nın Vaftizi"*, ahşap üzerine yağlıboya, 59,5 x 77 cm.



Patenier *"İsa'nın Vaftizi"*

Patinier'in "İsa'nın Vaftizi" adlı resmi, Viyana Sanat Tarihi Müzesi'nde sergilenmektedir. İsa'nın bacakları, resmin üst planında yer alan Tanrı figürü, orta planda yer alan kayalıklar ve sol yarıdaki ağaç kadrajın dışında ve izleyicinin zihninde tamamlanarak açık kompozisyon düzenini oluşturuyor. Konunun kendisinden çok manzaranın ön plana çıktığı bu resimde, hem kuzey duyarlılığının izleri hem de sanatçının manzarayı ön planda tutan tavrı açıkça görülüyor. Patenier'in, İsa'nın Yahya tarafından vaftiz edildiği anı betimlediği dini konuyu günlük yaşamdan bir sahneymiş gibi yansıtmasında, olay anına ilgi göstermeyen geri plandaki figür grubu etkili olmuştur. Diğer figürlerin İsa ve Yahya'nın arkasında olmaları, olaya kayıtsız kalmaları ve kendi aralarında kurulan bir olay örgüsüyle gösterilmeleri, konuya sıradan bir olay izlenimi veriyor. Kompozisyondaki dikey ana yönü resmin üst kenarında yer alan Tanrı figürü ve İsa oluşturuyor. Sol kenardaki ağaç ve orta planda yer alan kayalıklar, dikey ara yönler olarak ana yönü güçlendiriyor. Ana yönü dengeleyen yatay ara yönler ise ufuk çizgisi, Tanrı figürünün üzerinde betimlendiği bulutun konumu ve sol kenarda ayakta duran figürle Yahya'yı da içine alan sağ kenarda bulunan kayalıkla verilmiş. Yön dengesini tamamlayan diyagonal ara yön ise sağ alt köşede yer alan bitki örtüsüyle başlayıp İsa'nın elleri, Yahya'nın başı ve arka planda bulunan ağaç kütlesiyle devam ederek sol kenarda sonlanıyor. Bu yönü karşılayan ve izleyicinin bakışlarını tüm yüzeyde dolaştırarak merkezde toplanmasına yardımcı olan ters açılı diğer diyagonal yön ise sağ alt köşede ağacın kökleri, Yahya'nın sağa doğru yönelmiş duruşu ve kayalık kütleyle verilmiş. Ayrıca İsa'nın bacaklarından başlayarak ilk yatay yöne doğru devam eden iki ters açılı diyagonal yön, İsa'nın bacaklarını işaret eden tepe noktasıyla ters üçgen form oluşturmakta.

Biçimsel yoğunluk ve renk etkilerinden kaynaklanan resmin ağırlık merkezi sol yarıda yer alırken sağ yarıda kullanılmış olan mavi tonlar ve aydınlık alan, hem renk zıtlığı hem de açık-koyu zıtlığı oluşturarak asimetrik dengenin kurulmasında yardımcı oluyor. Soğuk renklerin ağırlıklı kullanıldığı armonide kırmızı, sarı ve turuncu tonlar renk uyumunu sağlıyor. Patenier, gün ışığından mümkün olduğunca yararlandığı betimlemede, çizgisel yapının korunduğu kapalı formlar kullanmış. Poz vermiş izlenimi veren figürler, durağan bir kompozisyon hissi verirken İsa ve Yahya'nın sakin ve huzur dolu görünümü, biçim-içerik ilişkilerini de güçlendiriyor. Resimlerinin genelinde görülen konunun veriliş biçimi, özellikle peyzajlarıyla dikkat çeken kompozisyon kurguları Patenier'in özgün tavrını gösterir. Sanatçı dini konulara ağırlık vermesine rağmen hikâyenin çok fazla ön plana çıkmadığı ancak konunun geçtiği mekânın daha fazla önemsendiği izlenimi veren manzaralarıyla dikkat çeker (Resim 27).



Massys, *"Banker ve Karısı"*, ahşap üzerine yağlıboya, 71 x 68 cm, 1514.



Massys *"Banker ve Karısı"*

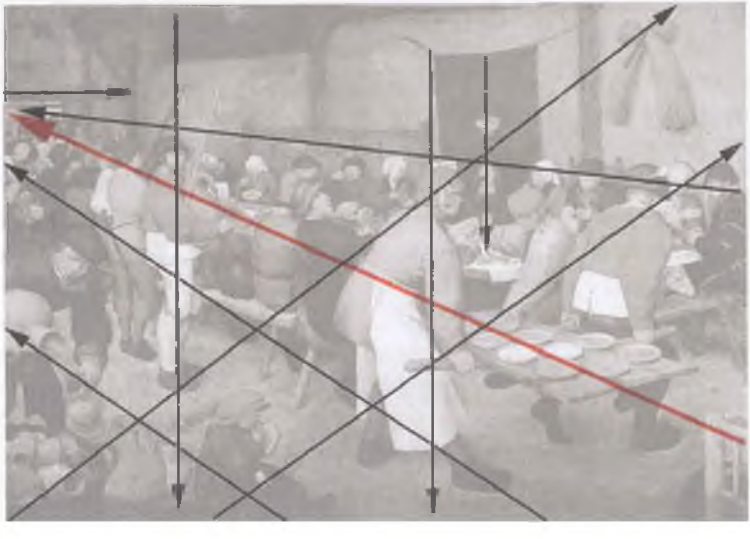
Paris Louvre Müzesi'nde sergilenen Massys'in *"Banker ve Karısı"* adlı eseri, Flaman Okulu'na özgü estetik değerleri ortaya koymaktadır. Özellikle masanın üzerindeki ayna ve arka planda bulunan açık bir kapı yardımıyla görülen sokak ve figürler, hem detaycı anlatıma hem de derinlikli kompozisyon düzenlerine örnek oluşturuyor. Massys, resmin düzeninde açık kompozisyon tercihi yaparak hikâyenin hem kadrajın dışında hem de izleyicinin zihninde sonlanmasına olanak veriyor. Figürlerin yakın planda betimlenmiş olması, masanın üzerinde bulunan aynadan yansıyan mekânın penceresi, pencerenin önünde resme bu ayna aracılığıyla dahil olan ve müşteri olduğunu tahmin ettiğimiz figürün portresi, açık kompozisyon düzenini tanımlıyor. Açık kompozisyon düzeniyle arka planda verilmiş olan sokak ve figürler, ilk bakışta sınırlı bir yakın plan anlatımı gibi görülen kompozisyona, doğal bir gerçeklikle ele alınmış detayların fark edilmesiyle birlikte, zengin bir anlatım kazandırıyor. Ayrıca banker ve karısının arka planında yer alan açık kapıdan, sokakta yürüyen figürlerin ve sokağın karşısında bulunan binanın görünümü, resmin derinliğinin artmasını sağlıyor. Sanatçının detaylarla vermiş olduğu teknik ustalık metal, cam, kumaş, ahşap gibi dokular ve portrelerdeki ifadelerle güçlenmiş.

Kare bir formatta düzenlenmiş olan kompozisyonun yatay ana yönü, banker ve karısının duruşu ile veriliyor. Ana yönü takip eden diğer yatay ara yönler masa, portreler ve arka plandaki dolabın rafıyla oluşuyor. Figürlerin duruşu, arka plandaki kapı ve diğer elemanlar dikey ara yönler üzerinde konumlandırılmış. Diyagonal ara yönlerden birisi, sol alt köşede yer alan cam objeyle başlayarak bankerin elleri ve karısının omuzlarıyla devam ederek sağ üst köşede kapıyla sonlanıyor. Ters açıyla oluşan diğer diyagonal yön ise resmin sağ alt köşesinde bulunan kitap, bankerin karısının elleri, baş hareketi ve bankerin başıyla birlikte sol üst köşeyi işaret ediyor. Bu iki diyagonal yönün kesiştiği nokta, kompozisyonun merkezini oluşturarak izleyicinin bakışlarını bu alana yönlendiriyor.

Kompozisyondaki etkiler merkezden dış kenarlara eşit oranda dağıldığından, dengede hareketli simetri söz konusu. Sağ yarıdaki kırmızı ve beyaz renk seçimiyle oluşan açık-koyu etkiler ve özellikle kitaptaki detaylı anlatımla oluşan vurgu, bankerin karısının sola yönelen baş hareketi ve ön planda yer alan ayna aracılığıyla sol yarıya yönleniyor. Masanın üzerindeki ayna aracılığıyla görebildiğimiz pencereden içeri süzülen gün ışığı, resmin genelinin aydınlanmasına yardımcı oluyor. Sanatçının çizgisel biçim yapısıyla ön plana çıkan kapalı form tercihi, kompozisyondaki sakin ve durağan anlatımla bütünleşmiş.



Bruegel, *"Köy Düğünü"*, ahşap üzerine yağlıboya, 114 x 164 cm, 1567.



Bruegel *"Köy Düğünü"*

Bruegel'in *"Köy Düğünü"* adlı yapıtı, Viyana Sanat Tarihi Müzesi'nde sergilenmektedir. Bruegel bu resimde, günlük yaşama dair bir olayı, köylü bir çiftin evlilik törenini konu alır. Bruegel'in izleyiciye sunduğu

konuyla paralellik gösteren gerçeklik duygusu, resimlerine dönemin sosyal yaşamına dair bir belge olma niteliği de kazandırır. Bruegel bu resimde konuyu yakın plan açık kompozisyon olarak düzenlendiğinden, figürler ve nesneler izleyicinin zihninde tamamlanıyor. Düğünün başkahramanlarından olan gelin açıkça belirtilmiş olmasına rağmen, damadın kim olduğu kesin belli değildir. Bu konuda bazı tahminler bulunmaktadır. Bunlardan birisi, gelinin karşısında arkaya doğru dönerek biraz daha şarap ister gibi betimlenmiş olan, siyah giysili figür olduğudur. Diğeri ise gelinin sağ tarafında oturan iki kadının yanındaki genç erkek figürü olduğudur. Gelin, koyu renk giysili, başında kırmızı tacıyla, arkasında siyah kumaş ve üzerinde asılı bir fenerle kompozisyondaki diğer kahramanlardan ayrılır. Sosyal yaşamın bir parçası olan kutlamanın anlatıldığı kompozisyonda, din adamı, soylu kişi, çocuklar, gençler ve yaşlılarla köyün tüm halkı yansıtılıyor.

Resmin mekânı, sahnenin büyük bir ahır ya da ambarda gerçekleştiğini düşündürüyor. Sağ köşeden diyagonal hareketle resme giren bakış açısı, hem resmin mekânının hem de kadrajın daha geniş algılanmasına yardımcı oluyor. Ana yönü oluşturan diyagonal hareket, masa etrafına yerleştirilmiş olan figürler, yemek servisi yapılan sehpa ve servisi yapan figürlerle verilmiş. Sol ön planda yer alan çocuk, şarap kapları ve servis yapan figürün duruşu, masanın açısına paralel olarak iki tarafına yerleştirilmiş olan figürlerin oluşturduğu düzlemler, ana yönü vurguluyor. Ana yönü karşılayan ters açılı diyagonal yön, sağ alt köşeden başlayarak yemek servisi yapan figürün duruşu ve duvardaki buğday demeti arasında oluşuyor. Bu yöne paralel uzanan diğer diyagonal yön ise sol yarıda yer alan çocuk figürü ve sağ kenarda bulunan soylu figür arasında kurulmuş. Sol yarıdaki müzisyenler, ön plandaki garson ve gelinin arkasındaki kumaş, dikey ara yönleri, binanın kapı kirişi ise yatay ara yönü veriyor.

Yemek servisi yapan figürler, gelin ve aydınlık renk alanları resmin sağ yarısında gruplandığından, ağırlığı bu noktaya çekiyor. Resmin sol köşesinde yer alan şarap servisi yapan figür ve arka planda yer alan figürler, ön plandaki çocuk ve orta plandaki müzisyen, izleyicinin bakışlarının tüm yüzeyde dolaşmasını sağlayan asimetrik dengeyi kuruyor. Kahverengi, okr ve kırmızı tonlarının ağırlıkta kullanıldığı resmin armonisi mavi, beyaz ve koyu tonlarla sağlanan açık-koyu renk uyumunu veriyor. Beyazın yer yer yüzeyde dolaşıyor olması, resmin genelinde aydınlık alan etkisi yaratıyor. Biçimleri ve konuyu vurgulayan idealize ışık, hem resimdeki derinliği hem de hacimselliği güçlendiriyor. Müzisyenler, birbirleriyle sohbet eden figürler, servis yapanlar ve davete gelmeye

devam eden konuklar kompozisyona hareketli bir yapı kazandırıyor. Bruegel'in eserlerinin genel çerçevesini belirleyen konular, çoğunlukla sıradan insanların günlük yaşamıdır. Sanatçının bu konuları yorumlama biçimi ise olay anını veren görünümlerin hakim olduğu hareketli kompozisyon yapılarıyla dikkat çeker. Sanatçının figür tiplemeleri ve sıradan insanın yaşamını doğalcı gerçeklik duygusuyla yansıtma kaygıları, onun, Kuzey Avrupa resim geleneğinin önemli sanatçıları arasında yer almasında etkili olmuştur (Resim 28).

Maniyerizm 1520-1590

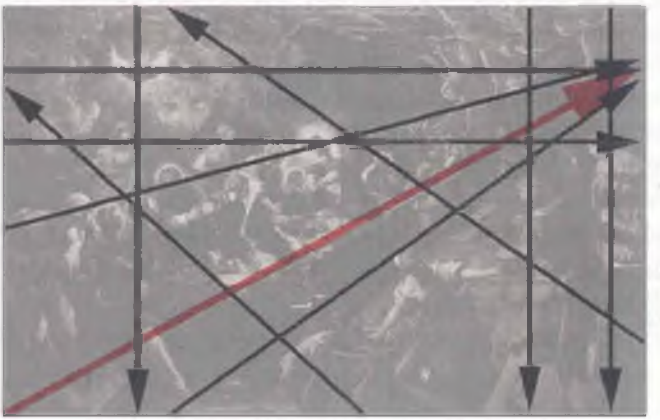
Maniyerizim yaklaşık olarak 1520-1590 tarihleri arasında kalan bir dönemde etkinliğini sürdürmüştür. Bu hareket yüksek Rönesans dönemi içinde yer almış olmasına rağmen, Rönesans değerlerine hem içerik hem de biçim anlayışı açısından karşı bir duruş sergiler. Aynı zamanda Rönesans'ın sosyal yaşama kazandırdığı bilimsel ve teknik arayışların getirmiş olduğu akılcı düşünce sistemine ve bu dünya gerçeklerini savunan yenilikçi tavrına da bir tepki olmuştur. Bu dönemde Rönesans sanatçısının akılcı yaklaşımı ve bu dünya gerçeklerine olan bağlılığı yok sayılmış, duyguların ve inancın tekrar yükselişe geçmesiyle birlikte Tanrı'ya ulaşma çabaları da tekrar bu dünya gerçeklerinden uzaklaşılmasına neden olmuştur. Rönesans'ın akılcı ve bilimsel düşünce sistemi yerine ortaçağın Hıristiyan inanca olan bağlılığına ve maneviyatına geri dönüş, sanatsal anlatımlara da içe dönük bir yapı kazandırmıştır. Düşünce sistemindeki gerçeklik ve akılcılığı geri plana iten bu değişimler, hayal gücünün ön plana çıktığı mistik bir dönem başlatır. Hıristiyan inancın değerlerine bağlılık gösteren bu dönem sanatçısı, iç dünyasını, inancını ve hayal gücünü gözler önüne seren eserleriyle görünümleri yansıtmayı değil, hayal edebildiği ölçüde duyumsadığını aktarmıştır.

Rönesans'ın ideal, uyumlu biçim anlayışı ve gerçeklik arayışının karşısında olan düşünce yapısının görselleşmiş bir şekli olarak bakılabilecek bu resimlerde sanatçı, mistik ve sembolik bir anlatımla kendi iç dünyasına yönelmiştir. Diğer bir değişle Maniyerizim, Rönesans'ın gerçekçi, akılcı ve idealist kurallarına bir karşı çıkış olmuş, bütünsellik ve netlik hem düşünsel hem de görsel olarak değerini yitirmiştir. Doğa ve doğa gözlemciliği bir kenara bırakılmış, dış gerçekliğin yerini iç gerçekliğin aldığı, duyulara dayanan imgesel bir anlatım biçimine dönülmüştür. Görünen gerçeklik değil, iç gerçeklik düşüncesiyle şekillenen ve biçimin özüne inme çabalarının görüldüğü bu dönemde, yansıtma kaygılarından daha çok anlatımcı estetik ön plana çıkmıştır (Resim 29).

Maniyerist üslup, biçim anlayışının ifadeci bir anlatıma doğru yönelmesiyle dışavurumculuğun öncüsü konumundadır. Maniyerist sanatçı, ideal görünümler yerine figürlerin deformasyonuyla sağlanan sanatsal ifadeyi ön planda tutarak özgün anlatıma doğru bir adım atmıştır (Resim 30). Kompozisyonlarda iç yaşantıyı yansıtan karmaşa ve devinim, olayın kesinliğini ve netliğini ortadan kaldırarak belirsizliklere yol açar. Resmin yüzeyinde oluşan hareketlilik duygusu, hem figür deformasyonlarından hem de serbest fırça vuruşlarının çizgiyi tamamen yüzeyden kaldırarak lekeci bir anlayışa yönelmesinden kaynaklanır. Maniyerist resim; deformasyonlar, resimsel mekânın belirsizlikleri, dikey-yatay hareketlerin dışında resme kazandırılmak istenen kavisli ya da yuvarlak hareketlerle şekillenir. Ayrıca gerçek dünyadan kopan sanatçı için yerçekimi, perspektif ve mekân kavramı da önemini yitirir. Resimlerde Tanrı'ya ulaşma çabalarıyla uzayan, deforme olmuş figürler yerçekiminin ortadan kalktığı, boşluk duygusu yaratan ve gerçeklikten uzaklaşmış tanımsız alanlarla ilişkilendirilir. Resimlerdeki figürlerin deformasyonu ve mekânların soyutlanması, özellikle yer çekiminin etkisinin ortadan kalkarak gökyüzüne doğru uzanan figürlerle Tanrı'ya ulaşma çabaları ve Tanrısal olana hayranlığın bir göstergesi olmuştur. Michelangelo'nun Sistine Şapel apsisine yaptığı "Mahşer (Son Yargı)" adlı resmi, sanatçının hayal gücünü kullanmasına olanak veren, duyguların ve iç dünyanın dışa yansıması olarak görülen Maniyerist üslubun ilk eseri olarak kabul edilir (Resim 31). Bu dönemin en önemli temsilcileri, Parmicianino (1503-1540), Tintoretto (1518-1594) ve El Greco (1541-1614) olmuştur. Maniyerizim, açık form kullanımı, ışık etkileri ve mekân tasvirleriyle, barok sanata öncülük ederek bir geçiş dönemi görevi de üstlenmiştir.



Tintoretto, *"Son Akşam Yemeği"*, tuval üzerine yağlıboya, 365 x 568 cm, 1592-94.



Tintoretto *"Son Akşam Yemeği"*

Tintoretto'nun *"Son Akşam Yemeği"* adlı eseri, Venedik San Giorgio Maggiore Kilisesi'nde sergilenmektedir. Sanatçı resimde kalabalık figür grubu, resmin üst planında uçuşan melekler ve yakın plan seçimiyle açık kompozisyon düzeni kullanıyor. Tintoretto, geleneksel kompozisyon kurgusunun dışında farklı bir bakış açısıyla resmin düzlemini diyagonal olarak ikiye bölerek resimdeki derinlik etkilerini güçlendiriyor. Sol alt köşeden başlayarak sağ üst kenarda biten bu diyagonal hareket, aynı zamanda ana yönü oluşturur. Masayla verilmiş olan bu diyagonal

yön, hem masadaki figürleri hem de ön planda yer alan grubu işaret eden iki paralel diyagonal yönle vurgulanır. Resmin ön ortasından başlayarak sol kenara doğru ve sol önden başlayarak sağ üst kenara doğru devam eden diğer ters açılı diyagonal ara yönler, ana yönü dengeler. Dikey konumdaki figürler ve resmin üst planında yer alan yatay ara yönler, kompozisyondaki yön dengesini sağlayarak izleyicinin bakışlarının tüm yüzeyde dolaşmasına yardımcı olur.

Sol üstteki lambadan dağılan ışık ve figür grubuyla ağırlık, sol yarıda toplanıyor. Sağ önde yer alan kadın figürünün pozu, sarı rengin etkileri, yanındaki mavili figür ve üst planda bulunan melekler, izleyicinin bakışlarını sağ yarıya çekerek asimetrik dengeyi kuruyor. Masanın beyaz örtüsü vurgulu aydınlık bir alan yaratarak izleyicinin bakışlarını konunun merkezine yönlendiriyor. Havarilerin başlarındaki hareler, onların kimliklerini belirlemenin ötesinde, resme ışık olarak da etki ediyor. Güçlü ışık-gölge zıtlığı içinde figürler, lekesel bir anlatımla tanımlanıyor. Yapay ışık kaynağı olarak kullanılmış olan lamba, tek noktadan dağılan ışığı veriyor. Ayrıca İsa'nın havarileri olarak betimlenen figürlerin her biri, bir ışık kaynağı gibi betimlenmiş. Tintoretto'nun melekleri, daha öncesinde diğer sanatçıların betimlemiş olduğu melek figürleriyle kıyaslandığında, transparan etkilerle gerçek dünyaya değil, var olduğu sanılan öbür dünyaya ait varlıklar olarak yer alarak resmin atmosferinin daha mistik algılanmasına yardımcı oluyor. Bu mistik anlatıma hizmet eden diğer bir unsur, mekânın belirsizliğiyle oluşan boşluk ve sonsuzluk duygusudur. Çizgi ve desenin kullanılmadığı resimde lekesel anlayış ve yapay ışıkla oluşan belirsizlikler, açık form yapısına neden olurken mekândaki belirsizlikleri de güçlendiriyor. Konunun veriliş tarzı ve figürler kompozisyonda hareketli bir izlenim yaratıyor. Tintoretto'nun Maniyerist etkiler taşıyan öznel anlatımı, bu resimde kuvvetli ışık-gölge zıtlıkları ile güçlenerek barok estetiği de işaret ediyor.



El Greco, *"Beşinci Mührün Açılması"*, tuval üzerine yağlıboya, 222,3 x 193 cm, 1608-14.



El Greco *"Beşinci Mührün Açılması"*

El Greco'nun *"Beşinci Mührün Açılması"* adlı yapıtı, New York Metropolitan Müzesi'nde sergilenmektedir. Dini bir hikâyenin anlatıldığı resimde sanatçı, kadrajın sınırlarına dayanan yakın plan kapalı kompozisyon düzenini kullanıyor. Konu, sanatçının dış dünyanın gerçeklerinden öte iç dünyasının gerçeklerini ön plana çıkartan anlatımcı tavrı ve kendine özgü yorumuyla özgün bir ifade kazanmış. Figürlerdeki biçim bozmalar, atmosferik etkiler ve ifadeyi güçlendirmek üzere bir araç olarak kullanılan ışık etkileri, dini duyguları yücelterek resme mistik bir görünüm veriyor.

Kompozisyondaki ana yönü belirleyen dikey hareket, sol kenarda yer alan mavi giysili figürle verilirken diğer figürler ana yöne paralel konumda yerleştirilmiş. Sol kenarda bulunan figürün göğüs altından sağ kenara uzanan yatay yönle arka plandaki figürler gruplanıyor. Sol alt köşeden sağ kenara ve sol üst köşeden yine sağ kenara doğru devam eden diyagonal yönler, figür grubunu mekândan ayırarak daha kolay algılanmasını sağlıyor. Sağ alt kenardan sol üst köşeye ve sol kenar ortadan üst kenar ortaya doğru devam eden ters açılı diyagonal iki yön, yatay iki plana ayrılmış izlenimi veren kompozisyonda alt plan ile üst plan arasında bağlayıcı bir rol üstleniyor. Sol kenarda bulunan mavili figür, boyut zıtlığı ve rengiyle diğer figürlerden ayrılarak kompozisyondaki ağırlığı sol yarıya çekiyor. Ancak aynı figür, duruşu ve sağ yöne doğru hamle yapan pozuyla izleyicinin bakışlarını tekrar sağ yarıya yönlendiriyor. Ayrıca orta planda yer alan kırmızı ve sarı alanlar, bağlayıcı eleman görevini üstlenip, sol kenardan sağa doğru yönelen figürleri işaret ederek asimetrik dengenin kurulmasında yardımcı oluyor. Değeri yüksek sarı, kırmızı, mavi ve yeşil tonlar, genele hakim olan nötr tonları dengeliyor. Konunun anlatımını güçlendiren nötr tonlar, figürlerin kendi içinden yansıyan idealize ışıkla güçlendirilmiş. Yerçekimi etkisinin hissedilmediği resmin mekânı, sadece gökyüzü ve yeryüzü izlenimi veren ipuçlarına sahip. Resmin konusu, mistik atmosferi, renk-içerik ve biçim-içerik ilişkileri izleyicide duyguları harekete geçiren bir güç oluşturuyor. Açık formlar ve figürler duruşlarıyla kompozisyona hareket algısı kazandırıyor. Figürlerin kendisinin ışık kaynağı olarak seçildiği idealize ışık, armoni tercihi, atmosferik etkiler, alttan ve üstten bakış açısını kullanıldığı perspektif, figürlerde görülen biçim bozmalar ve psikolojik anlatım sanatçının özgün tavrını açıklamaktadır (Resim 32).

Barok 1580-1720

Rönesans'ta bilimin ön plana çıkmasıyla sarsıntıya uğrayan Katolik kilisenin hakimiyeti, 16. yüzyılın sonlarına doğru tekrar bu değerlerin yüceltilmesi ve eski gücünü kazanması çabalarıyla geri gelmiştir. Fransa'da 14.

Louis'nin mutlakiyetçi yönetim sistemi ve İspanya'nın öncülüğünü yaptığı Katolik inancın tekrar canlandırılması çabaları toplum tarihinde reform karşıtı olarak adlandırılan bu değişimleri başlatan en önemli sebeplerdir.

Bu dönemde şehir devletleri arasında savaşlar ve karışıklıklar artmış, Roma Katolik kilisesi eski iktidarına ve idaresine kavuşmak için otuz yıl savaşlarını başlatarak (1618-1648) karşı reform hareketini gerçekleştirmiştir. Katolik kilisesi ve inancın bağlayıcı kuralları ve propaganda gücünün ağırlığını oluşturan din adamları, Maniyerizim'in öznelci tutumundan rahatsızlık duyarak, tekrar dini değerlerin inandırıcı, gerçekçi ve kolay anlaşılabilir olması yolunda çaba göstermiştir.

Bu dönemde, mutlakiyetçi sistemle Katolik kilisenin öbür dünya görüşü, imparatorlukları da güçlendirmiştir. Krallıklar büyümüş, yeni imparatorluklar kurulmuş, kurumlar çeşitlenmiş, mesleklerde uzmanlaşma alanları çoğalarak mali güç artmıştır. 17. yüzyılın başlarında yaşanan bu değişimler, başta İtalya olmak üzere Fransa, İspanya ve Hollanda gibi ülkelerin resim sanatında da değişimlere zemin hazırlamıştır. Rönesans döneminde sanatçıyı destekleyen kralın yerini, barok dönemde imparator almış, saray hayatının yanı sıra sıradan yaşamlar da resmin konusu olmuştur. Böylece sanat, adeta imparatorluğu ve imparatorluğun sahip olduğu gücü ve ihtişamı ortaya koyma görevini üstlenmiştir. Prenslik, krallık ya da imparatorlukların o dönemde sahip olduğu zenginlikler ve yaşam biçimine yansıyan izler, dönemin sanatını da ihtişamlı, gösterişli ve zengin bir yapıya sokmuştur. Rönesans sanatçısının resimlerinde dış dünyaya yönelik ideal gerçeği yansıtma çabaları yerini, 17. yüzyılda barok sanatçının resimlerinde iç dünyaya yönelik gerçeğin duygularla yansıtılması çabalarına bırakmıştır. Bu durum, ideal güzellik ve ideal anlatımların yerine doğal güzellik ve anlatımın ön plana çıkmasını sağlamıştır. Barok dönem resimlerinin yaşanan dünya gerçeklerine yakın, zaman kavramını önemseyen, değişken, devingen sahnelerinde hem kavram olarak hem de öğeler arasında görülen ilişkilerdeki güçlü zıtlıklar dikkat çekicidir. Görsel etkilerdeki zenginlik ve çeşitlilik, resimlerin konusuna da güçlü olanla güçsüz olan, kutsal olanla sıradan olan gibi karşıt kavramların ele alındığı sıradan insanın günlük yaşamı, ölü doğa, iç mekân ve manzara olarak yansımıştır (Resim 33).

Rönesans resminde yüzeyin geneline yayılan ve biçimlerin hacimlerini göstermeye yönelik olarak kullanılan ışık, resmin temel öğesi olmuştur. Resimdeki hacim etkileri ise açık-koyu yerine, ışık-gölge ile verilmeye başlanmıştır. Rönesans'ın doğadaki güzelliği ve gerçek olanı yansıtma çabalarına hizmet eden denge kavramı ve uyumlu ölçü arayışları, görünürlüğünü yitiren biçimlere ve hareketli görünümlere dönüşmüştür. Kompozisyonlardaki hareketlilik duygusu, belli bir kaynaktan

yayılan yapay ışık ve bu ışığın gölgeleriyle oluşan zıtlıkla verilmiştir. Işık-gölge zıtlıklarıyla titreşen biçimler ve resmin mekânı, ışığın şiirsel etkileri ile şaşırtıcı ve ilgi uyandıran görsel etkileriyle birleşerek bir bütün oluşturmuştur (Resim 34). Ayrıca bütün detaylar ışık-gölge zıtlıklarıyla sağlanan uyumla oluşan bu bütüne hizmet etmiştir.

Barok resimde kurgu, Rönesans'ın akılcı bilimsel doğrularını vurgulayan üçgen kompozisyonları yerine, çoğunlukla duygunun ağır bastığı diyagonal ve dağınık düzenlemelerle oluşan açık kompozisyonlara dönüşmüştür. Böylece açık ve hareketli kompozisyon düzenlemeleriyle resmin mekânı gerçek mekânla bütünleştirilmiş, adeta izleyici resme dahil edilmiştir. Rönesans resminin figürlerinde kullanılan klasik duruşlar, kompozisyona daha fazla hareketlilik duygusu kazandıran alışılmadık duruşlarla yer değiştirmiştir (Resim 35). Klasik duruşlarıyla ağırbaşlı izlenim veren figürler, duygulu sıradan ve yaşayan figürlerle yer değiştirerek yaşamın gerçeklerini yansıtma görevini üstlenmiştir.

Rönesans'ın çizgiyi ön plana çıkartan, biçime yönelik portre anlayışının durgun ve mükemmel tasviri barok üslupta, insana dair olan tüm duyguların açıkça verildiği alanlar olmuştur. Huzur ve sükunet veren teatral sahneler ise hayal kırıklığı, umutsuzluk, hüzün ve acı duygularının ifadesiyle günlük yaşam sahnelerine dönüşmüştür. Resmin anlatımcı yönü ağırlık kazanmış, kompozisyonlar hikâyeci bir tavırla ele alınmıştır. Çizgisel desenin kapalı formları, lekesel bir tavırla açık formlara dönüşüp biçimi özgürleştirerek izleyicinin algısına sunmuştur. Ayrıca nesne ya da figürler yoğun boya kullanımı ile dokusal özelliklerin ön plana çıkartıldığı yeni bir ifade kazanmıştır. Özellikle insanın ten dokusunda oluşan gerçeklik duygusu, modellerin ruhunu yansıtmada etkili olmuştur.

17. Yüzyılda İtalya'da Barok Resim

İtalya'da 16. yüzyılın sonlarında siyasal açıdan bazı parçalanmalar yaşanmış, bu parçalanmalar sonucunda Napoli, Milano, Sicilya gibi şehirler İspanya'nın sömürgesi olmuştur. Karşı reform hareketleri için yapılan otuz yıl savaşları (1618-1648) sonunda, Katolik kilisesi tekrar eski gücünü elde etmiştir. Papalığın koruyuculuğu altında olan sanat da yaşanan bu değişimler paralelinde, dini konuların tekrar ağırlık kazandığı bir yapıya bürünmüştür. Daha çok Maniyerizim'in aşırı içselliğine karşı bir tepki olarak biçimlenen barok üslup, İtalya'da Caravaggio (1571/73-1610) ve Carraciler (Agostino 1557-1602, Anniballe 1560-1609, Ludovico 1555-1619) tarafından iki yönde gelişim göstermiştir. Caravaggio, gerçekliği idealizmin karşısında şiirsel bir doğallıkla yansıtmayı seçerken Carracci kardeşler, "eklektik" (seçilmişlerin bir aradalığı) bir yapıyla

kendilerine özgü bir barok anlayış geliştirir. Ayrıca Carracci'ler 1580'de Bologna'da İtalya'daki ilk sanat okullarından birisi olan "Accademia degli Incamminati (Terakkiperverler Akademisi)" yi kurmuştur.



Carracci, *"İsa'nın Vaftizi"*, tuval üzerine yağlıboya, 1584.



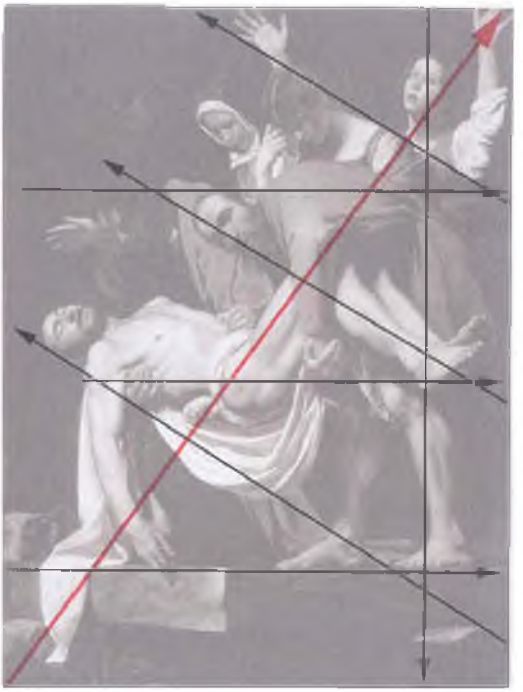
Carracci "İsa'nın Vaftizi"

Carracci kardeşlerden Annibale Carracci'nin *"İsa'nın Vaftizi"* adlı yapıtı, Bologno Aziz Gregorio Kilisesi'nde bulunmaktadır. Carracci bu resimde, yakın plan açık kompozisyon düzeni kullanmıştır. Resmin ana yönü sol alt köşeden başlayarak sağ üst köşeye doğru devam eden diyagonalle verilirken ters açıyla ana yönü karşılayan diğer diyagonal yön ise sağ alt köşeden sol üst köşeye doğru devam ediyor. Merkezdeki İsa, sağ ve sol kenarda yer alan figürler dikey yönler üzerine yerleştiriliyor. İsa'nın ve iki yanındaki figürlerin duruşuyla oluşan form, resmin üçgen kurgusunu açıklıyor. Diğer diyagonal yönler ise Yahya ve sol kenarda yer alan figürlerin duruşuyla veriliyor. Kompozisyondaki ağırlık, ışık etkileri ve kalabalık figür grubuyla resmin sol yarısında toplanmış. Resmin sol ön planında yer alan meleğin izleyiciyle olan göz teması ve diğer melekle beraber parmaklarıyla İsa'yı işaret ediyor olmaları, izleyicinin bakışlarını sağ yarıya yönlendiriyor. Sağ yarıda yer alan Yahya'nın kütlesel etkisi, kırmızı kullanımı ve arka planda yer alan koyu tonlar, bütün yüzeyin okunmasında etkili olan asimetrik dengeyi sağlıyor.

Açık-koyu ilişkileriyle dengelenmiş olan resmin armonisi, değeri yüksek kırmızının varlığı ve beyaz alanlarla vurgu oluşturarak izleyicinin dikkatini çekiyor. Kızıl tonların ağırlıklı kullanıldığı resmin paleti peyzajda kullanılmış olan yeşil tonlarla dengeleniyor. Resmin sağ yarısı ve arka planında görülen gün ışığının atmosferik etkileri, gün batımının loş karanlığını tanımlarken sol ön plandan kaynağı belli olmayan yapay bir ışıkla aydınlanan beyaz kostümlü iki erkek figürü, hikâyenin anlatımına mistik bir anlam katıyor. Figürler eylem halindeki duruşlarıyla kompozisyona hareketli bir görünüm veriyor.



Caravaggio. *"İsa'nın Mezara İndirilişi"*, tuval üzerine yağlıboya, 300 x 203 cm, 1602-03.



Caravaggio *"İsa'nın Mezara İndirilişi"*

Caravaggio'nun *"İsa'nın Mezara İndirilişi"* adlı resmi, Vatikan Pinacoteca Galeri'sinde sergilenmektedir. Caravaggio'nun ışığı biçimin ve ifadenin hizmetinde kullanan tavrı ve kahramanların ilahi varlıklar olarak yüceltilmesine karşı olan tutumu, gerçeklik arayışlarını daha da güçlendirir. Resim yakın planda kapalı kompozisyon olarak düzenlenmiş. Kompozisyonun ana yönü, sol alt köşeden başlayarak sağ üst köşeye doğru devam eden diyagonal yönle veriliyor. Figürlerin duruşlarıyla oluşan ters açılı diyagonal yönler, ana yönü karşılayarak yön dengesini sağlıyor. Ayrıca mezar taşı, İsa'nın ve Yusuf'un pozuyla oluşan yatay ara yönler arka planda yer alan figürün dikey hareketiyle dengeleniyor. Kompozisyonda figürlerden kaynaklanan ağırlık dağılımı sağ yarıda toplanmış. Buna karşın İsa'nın bedenindeki güçlü ışık etkileri, karanlık arka plan önünde vurgu oluşturup izleyicinin bakışlarını bu yarıya yönlendirerek asimetrik dengenin kurulmasında yardımcı oluyor.

Kahverengi ve kızıl tonlarının ağırlıklı kullanıldığı armonide renk uyumu, ışık-gölge zıtlıklarıyla oluşan açık-koyu dengesiyle sağlanıyor. Resmin merkezinde yer alan kırmızı şal, İsa'nın aydınlık bedeni ve beyaz çarşafla bütünleşerek, güçlü bir vurgu oluşturuyor. İsa'nın kendisi-

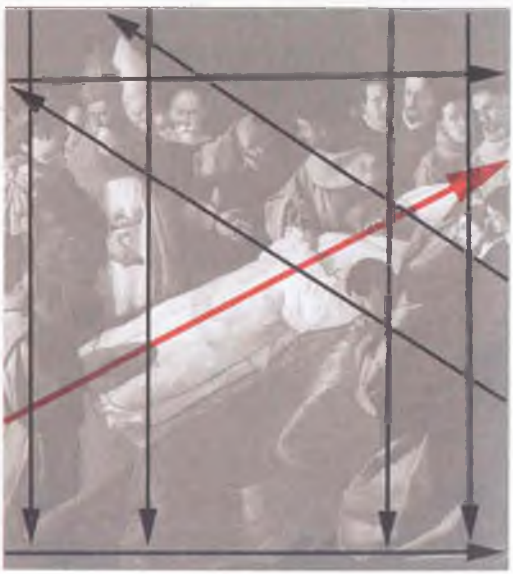
nin ışık kaynağı gibi gösterilmesiyle oluşan ilahi ışık ve portrelerdeki ifade, konunun dramatik anlatımına katkıda bulunuyor. Ayrıca olay anını yaşayarak anlatıyor izlenimi veren eylem halindeki figürler, hareketli kompozisyon etkisi yaparken resimsel mekânın karanlıklar arasında belirginliğini kaybetmesi, mistik bir atmosfer oluşmasında etkili oluyor. Kompozisyon düzeni, konuyu ele alış biçimi, açık-koyu ilişkileri, figürlere kutsallığın ötesinde sıradan insanlar olarak yüklenmiş anlamlar ve gerçeklik arayışları sanatçının özgün tavrını açıklıyor (Resim 36).

17. Yüzyılda İspanya'da Barok Resim

17. yüzyıla kadar İspanya resim sanatında İtalyan Rönesans'ının ve Maniyerizim'in etkileri görülmüştür. Bu dönemde İspanya'nın siyasal olarak özgürlüğüne kavuşması, bilim ve sanat alanında yeni atılımların yapılanmasında etkili olmuştur. Toplumsal olarak yaşanan değişimler, ülkenin kendi sanatını ön plana çıkartan sanatçıların yetişmesi ve güçlü eserlerin yaratılması konusunda önemli bir rol üstlenerek İspanya resim sanatını doruk noktasına ulaştırmıştır. Bu yüzyılda İspanya ulusal resim sanatının temsilcileri arasında yer alan Ribera (1591-1652), Zurbaran (1598-1662), Velazquez (1599-1660) ve Murillo (1617-1682) gibi sanatçılar yetişmiştir. Bu büyük sanatçıların çoğu bir dönem İtalya'da bulunmuş, oradaki sanat ve kültür ortamından etkilenmiş ve bu etkileri zaman zaman resimlerine yansıtmıştır. İspanya'da ilk sanat eğitimi veren okul ise 1744 yılında Madrid'de "The Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Aziz Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi)" adıyla açılmıştır.



Zurbaran, *"Aziz Bonaventura'nın Ölümü"*, tuval üzerine yağlıboya, 250 x 225 cm, 1629.



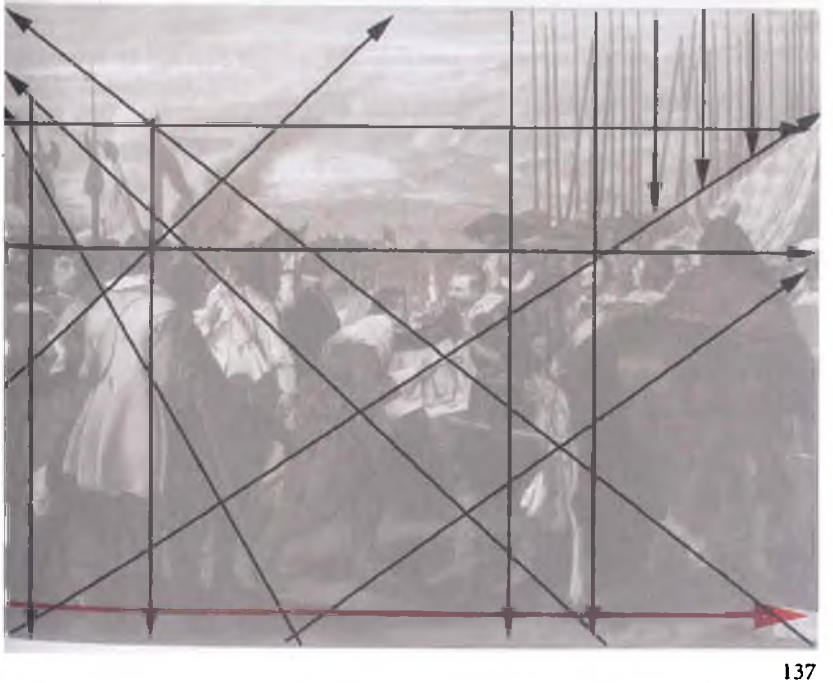
Zurbaran *"Aziz Bonaventura'nın Ölümü"*

Zurbaran'nın *"Aziz Bonaventura'nın Ölümü"* adlı eseri, Paris Louvre Müzesi'nde sergilenmektedir. Zurbaran, kalabalık bir figür grubunun yer aldığı azizin cenaze törenini konu alan kompozisyonda, yakın plan açık kompozisyon düzenini kullanmış. Kızıl tonlar ve beyazla oluşan güçlü açık-koyu zıtlık ilişkileri ile vurgulanmış olan azizin cenazesi, ana yönü oluşturan sol alt köşeden sağ üst köşeye doğru hareket eden diyagonal hareketle vurgulanıyor. Ana yönü karşılayan ters açılı diyagonal ara yönlerden birisi, aziz ve iki yanındaki figürlerin portreleri ve arka plandaki din adamını işaret ediyor. Diğeri ise sağ kenarda diz çökmüş olan figürle sol kenarda ayakta duran figür arasında kuruluyor. Törene katılmış olan soylular ve din adamlarını tanımlayan figürler dikey ara yönleri, aynı düzlemde olmaları ise yatay ara yönü veriyor.

Kompozisyondaki asimetrik denge, sağ yarıdaki biçimsel ağırlığa karşın, azizin sol yarıya doğru hareket eden pozuyla ayakucunda bulunan kırmızı şapkaya ve beyaz giysili diğer figüre dikkat çekerek sağlanıyor. Dini konunun anlatıldığı betimlemede, resimsel mekândaki belirsizlikler ve aydınlık alanlarla oluşan dramatik anlatım, resmin genel atmosferinde mistik bir duygu yaratarak hem ışığın hem de biçimin içeriğe hizmet etmesini sağlıyor. Açık-koyu tonlarla oluşmuş olan resmin armonisi, genele hakim olan gri tonlara karşı vurgu noktası oluşturan kırmızı alanlarla dengelenmiş. Kaynağını göremediğimiz ancak sol kenardan resme giren ışık, özellikle görmemiz istenen alanları ön plana çıkartma amacıyla kullanılmış. Bir an öncesi ya da sonrası eylemini tahmin edebileceğimiz figürler, kompozisyona hareket kazandırıyor. Zurbaran, barok resmin estetiğini belirleyen belirsizlikler içinde ikinci plana itilmiş mekân yorumunu, yakın renk uyumunu veren daraltılmış renk skalasını, belli bir alanı aydınlatan ve genellikle idealize ettiği ışık etkileri ve özellikle dini konulara özgü mistik anlatımını sadece bu resminde değil, manastır yaşamını dile getiren portreleri ve natürmort konulu resimlerinde de ustalıkla gösterir (Resim 37).



Velazquez, "*Breda'nın Kuşatılması*", tuval üzerine yağlıboya, 307 x 367 cm, 1634-35.



Diego Velazquez *"Breda'nın Kuşatılması"*

Velazquez'in *"Breda'nın Kuşatılması"* adlı eseri, Madrid Prado Müzesi'nde sergilenmektedir. Resmin konusu, Hollanda'nın Breda kentine İspanyollar tarafından düzenlenen saldırı ve İspanya'nın zaferidir. Kalabalık figür gurubuyla açık kompozisyon olarak betimlenmiş olan resimde, sağ ve sol kenarlarda bulunan iki figürün izleyiciyle kurdukları göz teması, ilginin kadrajın dışına çıkmasını engelleyerek resmin merkezine yönlenmesinde önemli bir rol oynuyor. Resmin ön planına paralel konumda yerleştirilmiş figürler, yatay ana yönü işaret ediyor. Diğer yatay ara yön ise bu figür grubunun oluşturduğu kalabalık alanı, resmin mekânından ayıran planla veriliyor. Yatay ana yön üzerinde ön planda yer alan figürler, bayraklar ve mızraklar dikey ara yönleri oluşturuyor. Resmin ön planında, kuşatmadan yenik düşen tarafa ait kentin anahtarını teslim eden figürün duruşu ve sağ yarıda yer alan atın pozisyonu, sağ yarıdaki diyagonal ara yönleri gösteriyor. Sağ alt köşeden sol üst köşeye ve sağ alt kenardan sol kenara devam eden diğer diyagonal ara yönler, izleyicinin bakışlarını sağ yarıdan sol yarıya yönlendirerek yüzeyin çizgisel organizasyonunu tamamlıyor.

Kompozisyondaki ağırlıklar sağ yarıda toplanmakla beraber, sol yarıda koyu alanlar içindeki beyaz giysili figür ve ön plandaki sarı giysili figür asimetrik dengeyi kuruyor. Kentin sınırlarının genişliği ve savaşın yayıldığı alanın ip uçlarını veren resmin mekânı derinlik algısını güçlendiriyor. Ayrıca bu mekânın genişliği elde edilen zaferin de büyüklüğünü simgeler gibi. Gökyüzünü tanımlayan ışıklı maviler, resmin genel atmosferini etkileyerek ara tonların kullanılmış olduğu resme renklilik etkisi kazandırıyor. Koyu ve soğuk tonların hakim olduğu resimde, renk etkileriyle değil açık-koyu etkilerle sağlanmış bir uyum söz konusu. Doğal ışık kullanımı, eylem halindeki figürler ve olay anının veriliş biçimi hareketli kompozisyon izlenimi yaratıyor. Yenilgiyi kabul eden tarafın vakur duruşu ve yenen tarafın alçakgönüllü tavrı, içerik olarak resmin duygusal bir anlatımla ele alındığını ve kahramanlık duygusunun ön plana çıkarılmasının ötesinde bir belge niteliği taşıma görevi üstlenmiş olduğunu düşündürüyor.



Ribera, *"Aziz Philip'in Şehit Edilişi"*, tuval üzerine yağlıboya, 234 x 234 cm, 1639.



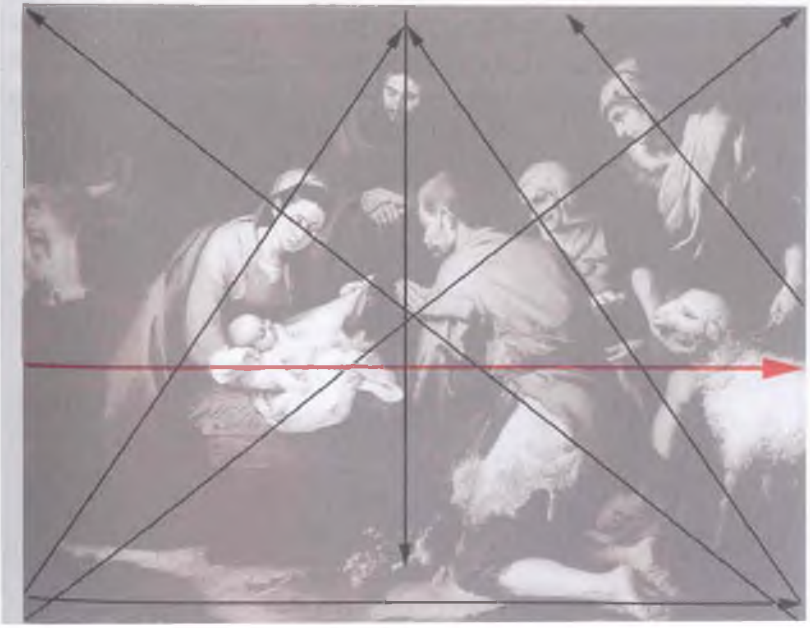
Jusepe de Ribera *"Aziz Philip'in Şehit Edilişi"*

Ribera'nın *"Aziz Philip'in Şehit Edilişi"* adlı eseri, Madrid Prado Müzesi'nde sergilenmektedir. Ribera, sağ ve sol kenardan resme dahil ettiği figürlerle yakın plan bir açık kompozisyon düzeni kullanmış. Aziz Philip'in sol ayağıyla resmin sağ alt köşesinden başlayarak sağ kol hareketiyle resmin sol üst köşesinde sonlanan diyagonal hareket, ana yönü oluşturuyor. Ters açılı diğer diyagonal yön ise sol alt köşeden başlayarak yine Philip'in sol kol hareketiyle resmin sağ üst köşesinde sonlanarak ana yönü karşılıyor ve dikkati resmin merkezinde tutuyor. Sağ önden sol kenarı işaret eden ve sırtı dönük figürle verilmiş olan ana yöne paralel olan diyagonal ara yön, ana yönü güçlendiriyor. Dikey ara yönler, azizin asılmaya çalışıldığı direk, sağ ve sol kenardaki figürlerle verilmiş. Dikey hareketi karşılayan yatay yönler ise azizin iki kolunun bağlı olduğu tahta parçasının oluşturduğu düzlem ve Philip'in beli ve kalçasıyla resmin iki kenarında yer alan figürler arasında oluşan düzlemlerle sağlanmış.

Güçlü açık-koyu zıtlıkları, kırmızı kullanımı ve Philip'i aydınlatan idealize ışık, ağırlığı sağ yarıya çekiyor. Philip'in bedeninde oluşan gerilimin ve duruşunun sol yarıya olan hareketi ve bu alanda oluşan güçlü açık-koyu zıtlık ilişkileri, asimetrik dengeyi sağlıyor. Konturlardan arınmış biçimler ve oldukça yakın tonlarla sağlanan hacim etkileri, sanatçının açık form tercihini açıklıyor. Değeri düşük koyu kahveler ve kızılların hakim olduğu armonide, daha güçlü mavi ve kırmızı alanlar, dengeyi sağlayarak izleyicinin ilgisini çekiyor. Resmin mekânında zayıf gün ışığının etkileri görülürken azizin bedenini aydınlatan içten dışa yansıyan güçlü idealize ışık, resmin genelinde okunurluğu sağlayan aydınlık alanlar yaratmış. Gökyüzünde ve figürlerde dağılan gün ışığının etkileri, azizin bedenindeki ışık etkileriyle zıtlık oluşturarak dramatik öğeleri daha da güçlendiriyor. Işık ve renk etkileriyle oluşan dramatik anlatım, figürlerin mimikleriyle son derece doğal bir anlatıma dönüşerek gizemli bir gerçeklik duygusu yaratıyor. Figürlerin bir an öncesi ya da bir an sonrası eylemlerini tahmin edebileceğimiz duruşları, resmi hareketli kılarken gerçeklik duygusunu da güçlendiriyor. İzleyicinin tahminiyle sonlanan biçim tasviri, güçlü açık-koyu zıtlıkları ve monokrom sayılabilecek armoni tercihi, resmin barok resim klasikleri arasında anılmasında etkili olmuştur.



Murillo, *"İsa'yı Tapınma"*, tuval üzerine yağlıboya, 187 x 288 cm, 1650-55.



Murillo *"İsa'ya Tapınma"*

Murillo'nun *"İsa'ya Tapınma"* adlı eseri, Madrid Prado Müzesi'nde sergilenmektedir. Sanatçı sıklıkla kullanılan ve İsa'nın doğumunu anlatan konuyu, ilahi kavramının dışına çıkardığı yorumuyla yansıtıyor. Rönesans resminde, İsa'nın doğumundan sonra inançlarını ispatlamak ve İsa'ya şükranlarını sunmak üzere gelmiş olan kralların ve din adamlarının yerini, Murillo'nun resminde, köylü sınıfından oluşan ve halkı temsil eden sıradan insanlar alır. Ayrıca Meryem figürü, Murillo'nun yorumuyla diğer kahramanlarla aynı statüye sahip, sadece bir anne olarak betimlenmiş. Kompozisyona Meryem, aziz ve ön plandaki figürü içine alan üçgen bir kurgu hakim. Kadrajın sağ ve sol kenarında yer alan figürler, açık kompozisyon düzenini açıklıyor. İsa'nın pozu ve kuzu arasında oluşan düzlem, yatay ana yönü veriyor. Resmin sol alt köşesinden başlayarak figürlerin duruşuyla tamamlanan ve sağ üst köşede sonlanan diyagonal ara yön, sağ alt köşeden sol üst köşeye uzanan diğer bir diyagonal ara yönle dengelenerek izleyicinin bakışlarını merkeze yönlendiriyor. Ayakta betimlenmiş olan figürler ise dikey ara yönü veriyor.

Resimdeki biçimsel yoğunluk sağ yarıda toplanmış. Ancak ilahi bir ışıkla vurgulanan bebek İsa, Meryem'in kırmızı elbisesi ve mavi pelerini dikkatleri sol yarıya çekerek asimetrik dengenin kurulmasına yardımcı oluyor. Genele hakim olan kahverengi tonlar ve koyu renklerle oluşan açık-koyu dengesinin hakim olduğu resimdeki renk uyumu, mavi ve kırmızı renk alanlarının kompozisyondaki renk etkilerini güçlendirmesiyle oluşuyor. Ayrıca, sıradan bir konunun sıradan kahramanlarla tasviri izleniminin yaratıldığı kompozisyonda, Meryem'in kırmızı elbisesi ve mavi pelerini içerikteki kutsallık kavramını sembolik anlatımla desteklemiş oluyor. Bebek İsa'nın Tanrısal ışıkla aydınlanmış bedeni, beyaz örtüsü ve İsa'dan Meryem'e dağılan ışık, resmin mekânında ve diğer figürlerde görülen barok ışık etkilerinden ayrılmaktadır. Resimsel mekânın belirsizliği, açık form kullanımı, ışık etkileri ve gizemli görünüm barok estetiği yansıtırken eylem halindeki figür yorumu, kompozisyonda hareketlilik algısının oluşmasına yardımcı oluyor.

17. Yüzyılda Kuzey Avrupa'da Barok Resim

Hollanda'nın 17. yüzyılda İspanya egemenliğinden kurtulması ve toplumsal yapıda özgür düşünce sistemiyle desteklenen Protestan inancın, Katolik inançla yer değiştirmesi, resim sanatına konu çeşitliliği ve sanatçının özgürleşmesi olarak yansımıştır. Ayrıca, deniz ticaretinin yoğun olarak görüldüğü bu dönemde, zenginleşen Hollanda'da sanat koruyuculuğu görevi saray ve kilisenin egemenliğinden çıkarak burjuva sınıfına geçmiştir. Zenginleşen tüccar sınıfı, soylu ailelerde olduğu gibi kendi yaşam

alanlarında resme yer verme şansı elde etmiştir. Böylece saray ve kiliseye hizmet eden geleneksel estetik beğeni, dönemin burjuvazisine ve onun beğenisine hizmet eden bir yapıya bürünmüştür. Böylece resmin siparişini veren artık din adamı değil tüccar olmuş, sanatçı kalıplaşmış konu ve biçimlerle sınırlı kalmamış, hayal edebildiği ölçüde özgürleşebilmiştir. Sanatçı bu dönemde burjuvazinin de tercihiyle portre, iç mekân ve manzara gibi konular aracılığıyla gerçekliği yansıtmaya devam etmiştir. Gene bu dönemde Flaman sanatı, Anvers Okulu'nun güçlü etkileri altında kalmış ve Rubens'le birlikte Kuzey Avrupa barok sanatının merkezi olmuştur. Barok sanatının doruğa ulaşmasında söz sahibi olan Rubens (1577-1640), Van Dyck (1599-1641) ve Rembrandt (1606-1669) gibi sanatçıların ön plana çıkması okulu güçlendirmiştir. Ancak Hollanda resim sanatı, 17. yüzyılın sonlarına doğru Fransız ve İngiliz resminin etkisinde kalarak özgün yapısını kaybetmiştir. 1663'te Belçika'da ilk kez Genç David Teniers (1610-1690) tarafından Anvers'te "The Royal Academy of Fine Arts Antwerp (Antwerp Güzel Sanatlar Kraliyet Akademisi)" kurulmuştur. Halen eğitim vermeye devam eden okul, kurulduğu dönemde diğer Avrupa ülkelerinde verilen eğitimin tersine bir tavır sergiler. Özellikle İtalya'daki sanat okulları o dönemde loncaların karşısında yer alarak usta ve sanatçı ayrımının yapıldığı bir platform olur. Ancak Antwerp'te kurulan bu yeni okul, loncaları destekleyen ve uzantısı niteliği taşıyan bir yapıyla eğitim verir. Bu durum, bölgede tür resminin gelişmesinde ve konuların çeşitlenmesinde etkili olurken yeni uzmanlık alanlarının gelişerek çeşitlenmesine de neden olmuştur.



Hals, *"Hadrian Halkını Koruyan Komiser ve Memurları"*, tuval üzerine yağlıboya, 207 x 337 cm, 1633.



Frans Hals *"Hadrian Halkını Koruyan Komiser ve Memurları"*

Hals'ın "Hadrian Halkını Koruyan Komiser ve Memurları" adlı eseri, Harlem'de Frans Hals Müzesi'nde sergilenmektedir. Sanatçının sipariş üzerine yaptığı bu grup portre resmi, dönemin kolluk kuvvetlerine mensup karakterleri tanımlar. Kadrajın sınırlarına kadar dayanmış olan yakın plan, açık kompozisyon düzenini açıklıyor. Ana yönü oluşturan yatay plan, masa ve masanın etrafına yerleştirilmiş olan figür grubuyla oluşuyor. Gökyüzünü işaret eden düzlem, yatay ana yöne paralel olarak verilmiş. Figürlerin duruşu, arka plandaki ağaçlar ve mimari eleman dikey ara yönleri oluşturarak ana yönü dengeliyor. Sağ alt köşeden sol üst köşeyi ve sol alt köşeden sağ üst köşeyi işaret eden diyagonal ara yönler, elemanlar arasındaki ilişkilerle kuruluyor. Bu yönlere paralel diğer diyagonal ara yönler, yine figürler arasında kurulan düzenle sağlanmış. Kompozisyonun alt kenar ortasından sağ ve sol kenarları işaret eden diğer iki ters açılı diyagonal yön, iki gruba ayrılmış izlenimi veren kompozisyonda dikkati her iki yarıda bulunan figüre çekiyor. Kompozisyondaki gruplaşma içinde dikkat çeken bu iki figür, diğer figürlerin bu figürleri işaret eden tavırlarıyla da belirginlik kazanıyor.

Kompozisyonda hem biçimsel hem de renk etkileriyle oluşan ağırlık, sol yarıda toplanmış. Sağ yarıda yer alan figürler ise soldaki figürler gibi izleyiciyle göz teması halinde değil, kendi aralarında oluşturdukları bir gruplaşma içinde. Grubun ortasında ve masanın önünde yer alan diğer bir figür, bu gruptan ayrılarak izleyiciyle göz temasına geçip bakışların sağ tarafa yönelmesini sağlayarak asimetrik dengenin kurulmasında yardımcı oluyor. Karanlık arka plan önünde ışık ve renk etkileriyle vurgulanmış

olan figürler, dikkatin ön planda toplanmasını sağlıyor. Ancak sağ üstte görülen gökyüzü ve atmosferik etkiler, mekânda belli oranda bir derinlik algısı yaratıyor. Flamalar ve askerlerin kostümünde bulunan sıcak renkler, koyu ve nötr tonlarla dengelenerek uyumu sağlarken hem derinlik etkilerinin oluşmasında hem de resmin tek düzelikten kurtulmasında önemli bir rol üstlenmiş. Figürlerin aralarında kurulan ilişki ve betimlenen kalabalık figür grubu, kompozisyona hareket algısı kazandırıyor.



Rubens, *"Paris'in Adaleti"*, tuval üzerine yağlıboya, 145 x 194 cm, 1636.



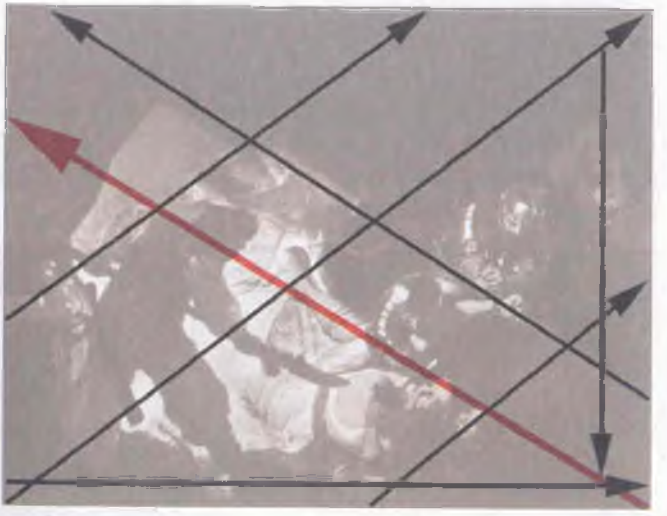
Rubens *"Paris'in Adaleti"*

Rubens'in *"Paris'in Adaleti"* adlı eseri, Londra Ulusal Galeri'de sergilenmektedir. Mitolojik bir hikâyenin betimlendiği resim, kapalı kompozisyon düzenine sahiptir. Ana yönü oluşturan yatay plan, figürlerin resmin ön planına paralel düzlemde yerleştirilmesiyle verilmiş. Ufuk çizgisi bu yatay ana yönün devamlılığını sağlarken kompozisyonda dik konumda yer alan figürler, dikey ara yönleri oluşturarak dengeyi sağlıyor. Kompozisyondaki diyagonal ara yön, ön plandaki tavus kuşunun kuyruğu, sağ kenarda yer alan Paris ve ağacın dalı arasında oluşuyor. Bu yönü dengeleyen diğer diyagonal ara yönler, sol köşedeki meleğin duruşu, ön ortadan başlayarak izleyiciye dönük figürle arkasındaki ağacın sola uzanın dalı ve Paris ile arkasındaki figürün duruşuyla veriliyor. Sol yarıda yer alan üç güzel ve vurguyu oluşturan güçlü aydınlık alanlar, kompozisyondaki ağırlığı sol yarıya çekiyor. Ancak güzellerden ikisinin izleyicinin bakışlarını sağ yarıya yönlendiren hareketi, sıcak-soğuk renk zıtlıkları ve atmosferik etkiler, izleyicinin bakışlarını sağ yarıya yönlendirerek asimetrik dengenin kurulmasına yardımcı oluyor. Ayrıca sol kenara yakın olan güzelin izleyiciyle kurduğu göz teması sonrasında, sağa doğru yönelen diğer iki figürün Paris ve arkasındaki figürle olan diyaloğu, izleyicinin bakışlarını yönlendirerek tüm yüzeyin okunmasında etkili oluyor ve ilgiyi merkezde topluyor.

Genellikle renkli bir paleti olan sanatçı, bu resminde soğuk renkleri ağırlıklı olarak kullandığı bir armoni tercihi yapmış olup, renk dengesini açık-koyu etkileriyle sağlamıştır. Rubens'in, resmin mekânını belirleyen peyzajda ve gökyüzünde kullandığı gün ışığı, mitolojik bir konuyu temsil eden ön plandaki figürlerde idealize edilmiş bir ışık kullanımına dönüşüyor. Resimdeki açık formlar ve hareketlilik duygusu, sanatçının barok üslup kriterlerine olan bağlılığını gösterir. Resimdeki hareketlilik duygusu; yoğun boya kullanımı, küçülen fırça darbeleri, açık form kullanımı ve renk ilişkilerinin etkileriyle artan titreşimlerle güçlenmektedir. Bu tutumuyla çağdaşları arasında izlenimci bir tavır sergileyen Rubens'in resimlerinin genel karekterini belirleyen coşku ve bu coşkuyu açığa çıkartan renk düzeni, kompozisyonlarına gerçeklik duygusu kazanırken aynı zamanda yaşayan görünümler izlenimi veriyor. (Resim 38).



Rembrandt, *"Samson'ın Kör Edilmesi"*, tuval üzerine yağlıboya, 236 x 302 cm, 1636.



Rembrandt *"Samson'ın Kör Edilmesi"*

Rembrandt'ın *"Samson'ın Kör Edilmesi"* adlı eseri, Frankfurt Stadel Sanat Enstitüsü'nde sergilenmektedir. Konusu İncil'den alınmış olan resim, izleyiciye teatral bir düzende açık kompozisyon olarak verilmiş. Hareketli figür grubu, olayın en çarpıcı anının canlandırılmış olması, ışık-gölge zıt-

lıklarıyla oluşan vurgu ve dramatik anlatım unsurları izleyiciye bir resme değil, sanki bir tiyatro sahnesine bakıyormuş izlenimi veriyor. Ayrıca devinim ve güç kavramını vurgulayan ifadeler ve tek noktadan dağılan ışığın güçlü etkileriyle oluşan açık-koyu zıtlık ilişkileri, konunun dramatik anlatımına yardımcı oluyor. Kompozisyonda ana yönü sağlayan diyagonal hareket, Samson'ın resmin derinlerine doğru yönelmiş olan duruşuyla sağlanıyor. Sol alt köşeden başlayarak sağ üst köşede sonlanan ters açılı diyagonal yön, hem ana yönü dengeliyor hem de izleyicinin bakışlarının merkezde kalmasını sağlıyor. Figürlerin üzerinde yer aldığı zemin yatay ara yönü verirken bu figürlerin duruşları ve aralarında kurulan ilişkileri işaret eden yönler, diğer diyagonal ara yönleri gösteriyor.

Hareketli bir görünüm sunan figürlerin duruşları ve olay anını yansıtan sahnede ağırlık sağ yarıda toplanmış. Sol kenarda gruptan ayrı duran ve aydınlık arka plan önünde koyu tonlarla betimlenmiş olan sırtı dönük figür, izleyicinin bakışlarını sol yarıya yönlendirerek asimetrik dengenin kurulmasını sağlıyor. Ağırlıklı olarak koyu ve sıcak tonların kullanıldığı resmin armonisi sarı ve mavi tonlarla güçlendirilmiş. Resmin derinlerinden ön planına doğru yayılan ve kaynağı belli olmayan yapay ışığın gücü, Samson figürünü ön plana çıkartırken Delila ve askerler üzerinde zayıflayarak etkisini azaltıyor. Açık form kullanımı ve yakın renk ilişkileriyle oluşan belirsizlikler ise resimsel mekânın ve figürler arasındaki ilişkinin okunmasını zorlaştırarak, yarattığı gizemli atmosferle izleyicinin zihninde tamamlanıyor. Kompozisyonda figürlerin olay anını yansıtan eylemleri, açık form kullanımı ve güçlü açık-koyu zıtlıklarının yardımcı olduğu hareketlilik algısı, izleyiciye sahnenin yaşandığı ana tanık olduğu izlenimi veriyor.



Van Dyck, *"İsa'ya Ağıt"*, tuval üzerine yağlıboya, 115 x 208 cm.



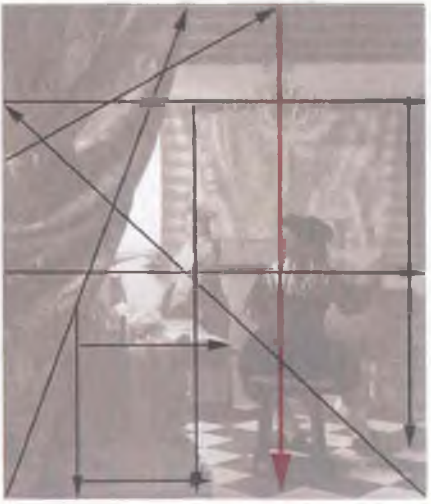
Van Dyck *"İsa'ya Ağıt"*

Van Dyck'ın *"İsa'ya Ağıt"* adlı eseri, Antwerp Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi'nde sergilenmektedir. İsa'nın çarmıhtan indirildikten sonra Meryem'in kucağında yaşanan dramın anlatıldığı kompozisyon, sağ kenardan resme dahil olan melek figürleriyle açık bir düzenlemeye sahip. Ana yönü oluşturan diyagonal açı, sağ alt köşeden başlayarak sol üst köşeye doğru devam ediyor. Ana yönü karşılayan ters açılı diyagonal ara yön ise Meryem'in iki yana doğru açmış olduğu kollarıyla veriliyor. Aynı zamanda Meryem ve İsa, duruşlarıyla bir haç plan oluşturuyor. Resmin sağ yarısında yer alan figürlerin duruşları, ana yöne paralellik sağlıyor. Meryem'in giysisi, zemin ve İsa'nın beyaz çarşafıyla oluşan yatay ara yön, Meryem'in dikey hareketi ile dengelenerek yüzeyin çizgisel organizasyonunu tamamlıyor.

Meryem'in acı dolu ifadesiyle oluşan duygusal yoğunluk ve İsa'nın ölü bedeni, kompozisyondaki ağırlığı sol yarıya çekiyor. Sağ arka planda yer alan üç figürün oluşturduğu grup, sıcak renk etkileri ve Meryem'in sağ yarıyı işaret eden baş hareketi, izleyicinin bakışlarını bu yarıya yönlendirilerek asimetrik dengenin kurulmasında yardımcı oluyor. Ayrıca İsa'nın aydınlık bedeni ve beyaz çarşaf resmin her iki yarısını bağlıyor. Sıcak tonların ağırlıklı kullanıldığı armonide mavi tonlar, renk dengesini sağlamış. Resimsel mekân ve figürler üzerinde dağılan gün ışığının etkileri, İsa'nın bedeninde tinselliği vurgulayan ilahi ışıkla bütünleşiyor. Serbest fırça vuruşları ve ışık-gölgeyle sağlanan hacim etkileri, sanatçının açık form tercihini açıklıyor. Eylem halinde betimlenmiş olan figürler ise kompozisyona hareketli bir yapı kazandırıyor.



Vermeer, *"Stüdyosunda Ressam"*, tuval üzerine yağlıboya, 120 x 100 cm, 1665-67.



Vermeer "Stüdyosunda Ressam"

Vermeer'in, günlük yaşamdan bir sahneyi izleyiciye aktardığı "*Stüdyosunda Ressam*" adlı eseri, Viyana Sanat Tarihi Müzesi'nde sergilenmektedir. Sanatçının kendisi olduğunu düşündüğümüz ressam, izleyiciye sırtı dönük olarak, modeli ve çalışma alanını ön plana çıkartan bir anlatımla betimleniyor. Sol üst kenardan aşağı doğru inen duvar halısı ve ön planda yer alan sandalye, izleyicinin zihninde tamamlandığından, resmin yakın plan açık kompozisyon düzenini veriyor. Tavanda ki avize ve ressamın duruşu, kompozisyondaki dikey ana yönü belirliyor. Model, duvarda asılı olan haritanın yan kenarları ve ön plandaki sandalye ana yöne paralel olan dikey ara yönleri oluşturuyor. Masa, sandalyenin minderi, duvardaki haritanın alt ve üst planı yatay ara yönleri gösteriyor. Kompozisyondaki diyagonal ara yön, sağ alt köşeden başlayarak ressam, modeli ve perdenin arkasında var olduğunu düşündüğümüz pencereyi işaret ediyor. Perdenin ters açılı diyagonal yönü ise bu yönü karşılayarak izleyicinin bakışlarını modele yönlendiriyor.

Kompozisyonda asimetrik bir denge kullanılmış. Vermeer, resmin sol yarısındaki perdenin ve gün ışığının etkileriyle oluşan ağırlığı, modelin baş hareketiyle birlikte avize, harita, ressam ve zemindeki karolara yönlendirerek tüm yüzeyin eşit olarak algılanmasını sağlıyor. Koyu ve ışıksız renkler, pencereden gelen güçlü gün ışığının etkileriyle birleşerek vurguyu güçlendiriyor. Sıcak ve koyu tonlardan oluşan armoni, modelin mavi giysisiyle dengeleniyor. Perdenin arkasında var olduğunu tahmin ettiğimiz pencereden içeri süzülen gün ışığı, odanın içinde dolaşarak nesneler üzerinden yansıyıp mekânda yumuşak bir atmosfer yaratıyor. Kompozisyondaki elemanlar arasındaki ara boşluklar, odanın genişliğini tanımlıyor ve resimdeki derinlik algısının oluşmasında da yardımcı oluyor. Çizgisel yapının açık-koyu etkilerle yumuşadığı biçimler, açık form algısı yaratırken poz vermiş izlenimi veren figürler, kompozisyona durağanlık kazandırıyor. Vermeer, barok üslup etkilerinin yoğun olarak görüldüğü bir dönemde yaşamış olmasına rağmen kendine özgü tavrını koruyan bir tutum sergiler. Konuları ev içi sahnelerine tanıklık eden ve çoğu kadın figürlerinin ön plana çıktığı günlük yaşam sahneleridir. Barok üslubun çoğu zaman kaynağı belirsiz ışığı, onun resimlerinde genellikle pencereden süzülen gün ışığı olmuştur. Bu ışığın resmin mekânında yarattığı yumuşak titreşim ve detaylar, resmin atmosferini belirlerken konuyla da bütünleşerek adeta aşk ve sevginin tınılarını dile getirir (Resim 39).

17. Yüzyılda Fransa'da Barok Resim

Fransa'da 15. ve 16. yüzyılda ön plana çıkmayan resim sanatı, 17. yüzyılda İtalyan sanatçı Georges de La Tour (1593-1652), Nicolas Poussin (1594-1665) ve Claud Lorrain (1600-1682) ile dikkat çekmiştir. Caravaggio'dan etkilenen La Tour, dini konu ağırlıklı eserlerinde, yalın biçim dilini ve güçlü ışık-gölge zıtlıklarını kullanmıştır. Çağdaşı Poussin Antik Yunan'a olan hayranlığının hissedildiği mitolojik konulu resimleriyle, Lourrain ise şiirsel romantik manzaralarıyla öne çıkar. Özellikle yüzyılın ikinci yarısından sonra Fransız resmi, antikçağın güzellik anlayışını yansıtan çizgisel ve kapalı biçim yorumu ve barok estetiğin ışık-gölge zıtlıklarıyla oluşan lekeci açık form yorumu arasında oluşan kutuplaşmadan dolayı, Poussin'ciler ve Rubens'ciler olarak iki kolda gelişmiştir. Ayrıca 14. Louis'nin (1643–1715) iktidar hırsı ve gücü elinde bulundurma tutkusu, dönemin politik yaşamını etkilediği gibi sanatsal ve kültürel yapıda da etkili olmuştur. Bu dönemde Fransız resmi, ülkenin ulusal değerleri ve beğenileriyle şekillenmiş, diğer ülkelerle olan etkileşimden uzak kalmıştır. Bu nedenle ulusal değerlere olan bağlılığın sanata olan yansımaları gösterişli bir beğeniyi de beraberinde getirmiştir. Fransa'da sanat eğitimi veren ilk okul "Academie Royale de Peinture et de Sculpture (Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi)", 1648 yılında Paris'te açılmıştır. Bu akademi, dönemin sanat beğenisinin şekillenmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Okul, 1661'den sonra 14. Louis'nin maliye başmüfettişi olan Jean-Baptiste Colbert'in yönetimi, 1683'de ise Charles Le Brun'ün yönetimi altına girerek "akademik sanat" eğitimi veren bir yapı kazanmıştır. Ayrıca bu okulun devamı niteliğinde, 1666 yılında yine 14. Louis'nin isteği üzerine Roma'da "Académie de France in Rome" (Roma Fransız Akademisi) kurulmuştur.



Poussin, "*Pan*'ın Heykeli Önünde Bakü Festivali", tuval üzerine yağlıboya, 100 x 142,5 cm, 1631-33.



Poussin "*Pan*'ın Heykeli Önünde Bakü Festivali"

Poussin'nin, "*Pan*'ın Heykeli Önünde Bakü Festivali" adlı resmi, Londra Ulusal Galeride sergilenmektedir. Mitolojik bir hikâyeyi konu alan sanatçı, kapalı kompozisyon düzeni kullanmış. Resmin ön planına paralel uzanan zemin ve aynı düzlemde yer alan figür grubu, yatay ana yönü belirliyor. Kompozisyonun iki yatay plana bölünmesini sağlayan

ve ön planla arka plan arasında sınır oluşturan figür grubunun içinde bulunduğu düzlem, ana yöne paralel yatay ara yönü oluşturuyor. Figürler kompozisyona, yatay ana yönü dengeleyen dikey ara yönler olarak yerleştirilmiş. Sağ kenardan başlayarak üst kenar sola doğru figürlerin hareketi ve ağacın dalıyla diyagonal ara yön oluşuyor. Bu yöne paralel iki ara yön, dans eden figürlerin hareketleriyle verilmiş. Bu yönleri karşılayan diğer diyagonal ara yönler ise sol kenardan sağ kenar üste ve alt kenar ortadan yine sağ kenar ortaya doğru devam ediyor.

Kompozisyondaki biçimsel yoğunluk sağ yarıda toplanmış olmasına rağmen, Poussin, güçlü aydınlık alanlar ve dans eden figürlerin yarattığı hareket algısıyla izleyicinin bakışlarını sol yarıya çekerek asimetrik dengenin kurulmasını sağlıyor. Sanatçı, açık-koyu zıtlıklarıyla elde ettiği derinlik ilişkileriyle uyumlu sıcak-soğuk renk zıtlıklarını ortaya koyan resmin armonisini, gün ışığının etkileriyle daha da güçlendiriyor. Sağ yarıda yer alan Pan heykelinin statik duruşu, dans eden figürlerle oluşan hareketliliği daha da vurguluyor. Poussin'in yalın fakat güçlü biçim yorumu, çizgisel desen anlayışı, ışık-gölge zıtlıklarıyla oluşan kapalı formları ve Antik Yunan'ın güzellik anlayışını sergileyen tutumu alegorik anlatıyla birleşerek özgün tavrının şekillendirir. Barok estetiğe yakın olmakla birlikte, sanatçının konuyu veriş tarzı ve biçim yorumu, neoklasik üslup sanatçılarını etkilediği açıktır (Resim 40).



La Tour, *"Aziz Sebastian'a Yas Tutan Azize Irene"*, tuval üzerine yağlıboya, 167 x 130 cm, 1649.



La Tour *"Aziz Sebastian'a Yas Tutan Azize Irene"*

Barok estetiğin Fransa'daki en güçlü temsilcileri arasında yer alan La Tour'un, "Aziz Sebastion'a Yas Tutan Azize Irene" adlı eseri, Paris Louvre Müzesi'nde sergilenmektedir. La Tour'un resimlerinde İtalyan sanatçı Caravaggio'nun etkileri görülür. Kadrajın sınırlarına kadar dayanan betimlemede sanatçı, kapalı kompozisyon düzeni kullanıyor. Kompozisyondaki ana yönü oluşturan diyagonal yön, sol alt köşeden Sebastian'nın dirseği ile başlayarak İrene ile birleşen eli ve arkadaki figürlerin omuzlarıyla devam ederek sağ üst köşede sonlanıyor. Resmin ön ortasından sağ kenar ortaya uzanan Sebastian'ın kalçası ve dizi arasında oluşan diyagonal ara yön, ana yöne paralel olarak veriliyor. Ana yönü karşılayan ters açılı diyagonal ara yönlerden birincisi, Sebastian'ın sağ alt köşede bulunan ayağı ile başlayarak Irene'nin ellerini ve meşaleyi işaret ederek sol kenarda sonlanıyor. İkinci diyagonal ara yön Sebastian'ın duruşuyla resmin ön ortasından sol kenara doğru devam ediyor. Üçüncü diyagonal ara yön ise arka plandaki figürün duruşuyla sağ kenardan başlayarak sağ üst kenarı işaret ediyor. Azizin zemine paralel duruşu ve İrene'nin elindeki meşale ile yanındaki figür arasında oluşan düzlem yatay ara yönleri veriyor. Sol kenarda yer alan sütün ve diğer figürlerin duruşlarıyla oluşan dikey ara yönler ise yüzeyin çizgisel organizasyonunu tamamlıyor.

Kompozisyonun biçimsel yoğunluğu sağ yarıda toplanmış olmasına rağmen, figürlerin sola doğru hareket eden duruşları ve meşaleden dağılan ışığın etkileri, izleyicinin bakışlarını sol yarıya yönlendirerek asimetrik dengenin kurulmasına yardımcı oluyor. Sıcak ve koyu renklerle oluşan resmin armonisinde mavi renk alanı, sıcak-soğuk renk zıtlığı ilişkileriyle dikkat çekerek uyumu sağlıyor. Resimde azizenin tuttuğu meşaleden yayılan ışık, güçlü bir açık-koyu zıtlığı yaratıyor. Açık-koyu zıtlık ilişkilerinin söz konusu olduğu dar bir alanda görünürlülüğünü koruyan biçimler, gölgelerin hakim olduğu resimsel mekânda görünürlüğünü kaybeden açık formları tanımlıyor. Biçim yorumu ve konunun veriliş tarzı, poz vermiş izlenimi uyandıran figürlerle birleşerek kompozisyona durağan bir yapı kazandırıyor. Sanatçının dar alanda kullandığı ışık tercihi, yalın anlatımı, anıtsal kompozisyon düzeni, biçim yorumu ve ideal güzellik anlayışı, özgün tavrının şekillenmesinde etkili oluyor. Sanatçının bu tutumu Fransa'da güçlenecek olan neoklasik estetiğin de habercisi gibidir.

Rokoko 1710-1780

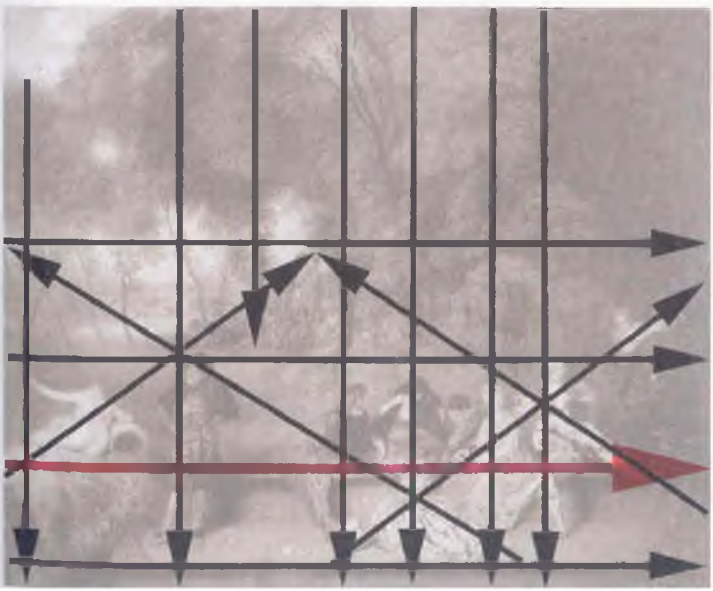
Fransa'da 17. yüzyılda barok sanatın ışık-gölge zıtlığına dayanan içe dönük dramatik anlatımı, 14. Louis'nin (1643-1715) ölümünün ardından zaman içinde kaybolarak 18. yüzyılda, 15. Louis (1710-1744) dönemi ile birlikte yerini süslemeci bir üslup olan rokokoya bırakmıştır. Yaklaşık olarak 1710-1780 yılları arasında özellikle Fransa'da etkin olan üslup, çoğunlukla sarayın ve aristokrasinin gösterişli yaşam biçimini yansıtır. Barok resim sanatına bir tepki olarak doğan rokoko üslubu, kilisenin koruyuculuğundan ve kuralcılığından ayrı olarak şekillenmiş, hem o dönem aristokrasinin hem de burjuvazinin beğenilerine cevap vermiştir. Böylece resim sanatında ilk defa dine hizmet etmeyen yeni bir dönem başlamış, sanat kişilerin zevk ve beğenileriyle şekillenen ve mekânları süsleyen bir yapıya bürünmüştür. Sanatı destekleyen kurumun kilise değil saray ve burjuva sınıfı olması ve Paris'teki siyasal ve ekonomik yapının bozulmasına sebep olacak dönemin sosyal yaşam biçimi, hem güzellik anlayışını hem de sanatın sınırlarını belirlemiştir. Saraya yakın duran ve ekonomik gücü elinde bulunduran sınıfın tekelinde olan bu dönem resim sanatının konuları, bu zümrenin arzu ve isteklerine göre şekillenmiş, bir anlamda sosyal yaşamı da belgelemiştir. Gösterişli malikaneler, peyzaj mimarisiyle bahçelere ve parklara olan ilginin yoğunluğu, opera, balo, tiyatro, konser gibi gece hayatının eğlenceli yönü ve sıradan bir günlük yaşam sahnesinde bile görünümlerle yoğun ve abartılı ancak içerikte son derece hafiflik duygusu veren

anlatımlar, dönemin beğenileri ve yaşam tarzını ortaya koymuştur (Resim 41).

Resimlerin sadece konusu ve içeriği değil aynı zamanda teknik ve estetik duruşu da bu beğenilerle şekillenmiştir. Gösterişli ve süslü izlenimler veren rokoko dönemi resimlerinde, çoğunlukla asimetrik dengenin tercih edilmiş olması dikkat çeker. Asimetrik denge ve diyagonal yönler içerikteki hareketliliği, gösterişli izlenimleri daha da güçlendirmektedir. Hafiflik duygusu veren zarif ve oldukça kıvrımlı açık form kullanımı, küçük fırça vuruşları, çoğunlukla hoşa giden duygular uyandıran sahneler ve konuyu daha da eğlenceli kılan renk ve ışık etkileriyle resimlerin genel yapısını belirlemiştir. Bu resimlerin konuları ve bu konulara sahne olan mekânlar, çoğunlukla saray çevrelerinin beğenilerine cevap veren ve onların yaşam tarzlarını açıklayan, eğlenceli ortamlar, parklar ve bahçelerdir. Bu ortamlarda güzel ve şık insanların bir araya geldiği günlük yaşam sahneleri, kadın ve erkek bedeninin cinselliğini vurgulayan anlatımları ve çoğunlukla yaşamın eğlenceli ve hoş taraflarını yansıtma kaygıları öne çıkmıştır. Bu nedenle rokoko, sadece izleyicide hoşa giden duygular uyanmasına aracı olan, yaşamın kolay ve hoş taraflarını gözler önüne seren, göze hoş gelen, ancak içerikte bir sorunsal bulundurmayan ve tinsellik kaygıları taşımayan bir beğeni üslubudur (Resim 42). Paris'ten Kuzey Avrupa, İspanya, İtalya ve İngiltere'ye yayılan üslup, her ülkenin kendi coğrafyası ve sosyal yaşam biçimi ve beğenileriyle değişime uğrayarak biçimlenmiştir (Resim 43). Barok döneme kıyasla fırça darbelerinin daha da küçülerek yüzeyde belirgin derecede çoğalması, biçimlere titreşim kazandırarak yüzeydeki hareketlilik duygusunun artmasında etkili olmuştur. Portre konulu resimlerde, kişinin iç dünyasına yönelik anlatım yerine sadece dış görünümüyle ortaya koydukları "hoş"luk duygusu yansıtılmıştır (Resim 44). Bu dönem eserleri arasında günlük yaşam sahnelerini anlatan konuların yanı sıra dönemin güzellik anlayışını açıklayan ve hoş duygular uyandıran manzaralar da dikkat çeker. Gerçekte var olmayan şehir görünümleri ya da gerçek mekânlarla hayali mekânların birleştirildiği kurgusal şehir manzaralarını tanımlayan "Capricco" (Resim 45, 46) ve gerçeğe bağlı kalarak betimlenmiş kent görünümleri olan "Veduta" lar (Resim 47, 48) daha çok İtalyan ve İngiliz ressamlar tarafından geliştirilmiştir. Bu dönemde sanatın dekorasyon amaçlı kullanılması ve sadece süsleme öğesi olarak zevke hizmet eden bir işlev kazanması, sanatı modanın bir parçası yapmıştır. Bozulmuş barok olarak da adlandırılan bu dönem, bazı sanat tarihçileri tarafından sanatın çöküşü olarak kabul edilir.



Watteau, *"Açık Havada Eğlence"*, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 75 cm, 1716-19.



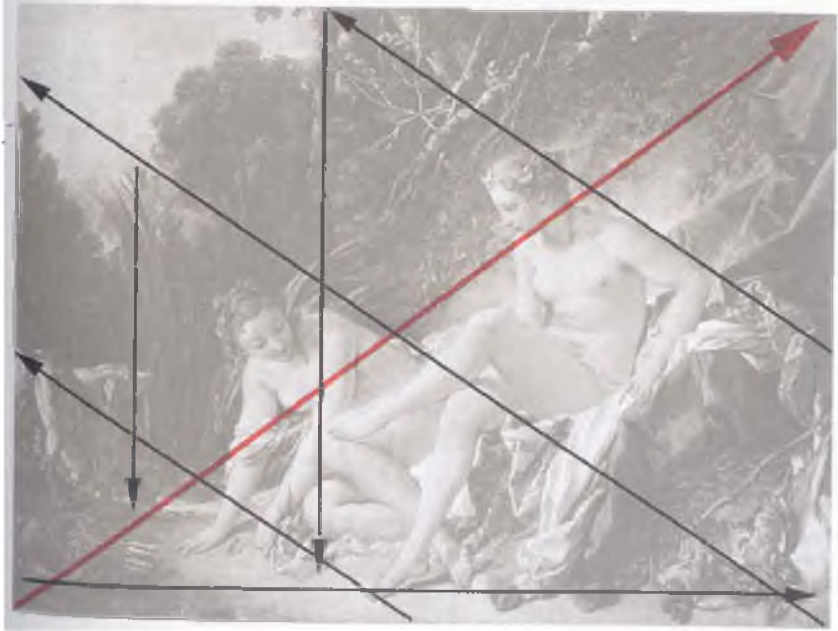
Watteau *"Açık Havada Eğlence"*

Watteau'nun *"Açık Havada Eğlence"* adlı eseri, Dresden Resim Galerisi'nde sergilenmektedir. Günlük yaşamdan bir sahneyi konu olarak seçen Watteau, kapalı kompozisyon düzenini kullanıyor. Kompozisyondaki ana yönü oluşturan yatay hareket, özellikle sağ yarıda gruplanmış olan figürlerin üzerine yerleştirildiği planla veriliyor. Orta planda figür grubunu işaret eden düzlem, ufuk çizgisi ve ön plandaki basamak, ana yöne paralel yatay ara yönleri oluşturuyor. Sol ön planda gruptan ayrı olarak betimlenmiş olan erkek figürü ve resmin orta planında yer alan ağaçlarla birleşen figürler, ana yönü karşılayan dikey ara yönleri veriyor. Sol alt köşeden resmin orta planına doğru derinlik veren bir açıyla yerleştirilmiş heykelle sağlanan diyagonal ara yön, sağ ön planda ve arkasında yer alan figürlerin duruşuyla sağlanmış olan diğer bir diyagonal yönle paralellik sağlıyor. Bu iki yönü karşılayan ters açılı diyagonal yönlerden birisi, sağ kenardan başlayarak arka planda yer alan figürleri işaret ediyor. Diğeri ise ön plandaki kadının elbisesinin etekleriyle başlayıp sol yarıda duran figürü işaret ederek sol kenarda sonlanıyor.

Sağ yarıda yer alan figür grubu, detaylar ve koyu renk kullanımı ağırlığı sağ yarıya çekiyor. Ancak Watteau, izleyicinin bakışlarını sol yarıya yönlendirmek ve asimetrik dengeyi kurmak için, soldaki izole edilmiş erkek figürünü, soğuk renk alanlarını ve beyaz mermer heykeli kullanıyor. Çoğunlukla yeşil tonlarının kullanıldığı armonide kahverengi, okr ve mavi tonlar, daha güçlü fakat az kullanılmış olan sarı ve turuncu renklerle uyum içinde. Sıcak renkler miktar olarak az olmalarına rağmen, soğuk renklere göre ışıklılık dereceleri daha yüksek olduğundan dengeyi sağlıyor. Watteau'nun gün ışığının nesneler üzerindeki yansımalarını kullanması peyzaj ve figürlerde görülen doğal izlenimlerin oluşturmasında etkilidir. Küçük fırça darbeleri, hızlı çalışılmış izlenimi veren teknik ile lekeci yaklaşımı sanatçının açık form tercihini ve izlenimci tavrını açıklıyor. Dönemin belli bir zümresine ait olan sosyal yaşamın konu alındığı resimde sohbet eden, yürüyüş yapan, şarkı söyleyen, gitar çalan ve çiçek toplayan figürler, kompozisyona hareketli bir görünüm veriyor.



Boucher, *"Banyodan Sonra Dinlenen Diana"*, tuval üzerine yağlıboya, 56 x 73 cm., 1742.



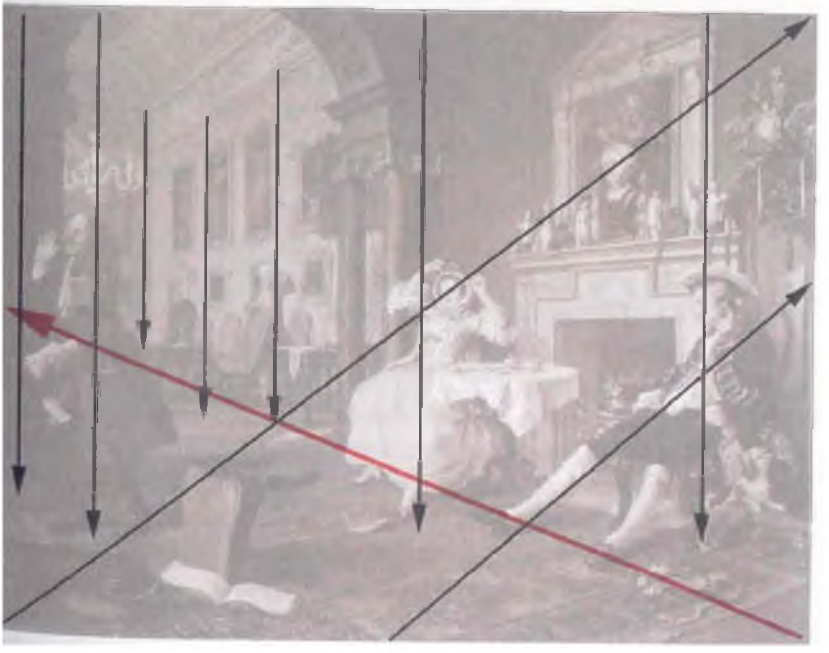
Boucher *"Banyodan Sonra Dinlenen Diana"*

Boucher'ın *"Banyodan Sonra Dinlenen Diana"* adlı eseri, Paris Louvre Müzesi'nde sergilenmektedir. Mitolojik bir hikâyeyi betimleyen Boucher, açık kompozisyon kuruluşunu tercih etmiş. Resmin sağ üstünden Diana'nın oturduğu yere doğru hareket eden mavi kumaş, sol altta yer alan kırmızı ok torbası ve köpeklerle kompozisyon, izleyicinin zihninde tamamlanıyor. Ana yönü oluşturan diyagonal, sol alt köşeden başlayıp Diana'nın duruşuyla devam ederek sağ üst köşede bulunan kumaşla verilmiş. Ters açılı diyagonal ara yön ise sağ alt köşede av hayvanları ile başlayıp Diana'nın yanındaki figürün duruşu ve sol kenardaki ağaç arasında oluşuyor. Bu yöne paralel uzanan diğer ara yönler, figürlerin sola doğru yönelen ve diğer elemanları işaret eden hareketleriyle verilmiş. Arka plandaki bitki ve ağaçlar dikey ara yönleri, ön planda figürlerin üzerinde bulunduğu düzlemi işaret eden zemin ise yatay ara yönü gösteriyor.

Kompozisyondaki renk ve ışık etkileri, resmin sağ yarısında güçlü bir açık-koyu ve sıcak-soğuk zıtlığı oluşturarak ağırlığı sağ yarıya çekiyor. İzleyicinin bakışlarını yönlendiren Diana'nın baş hareketiyle birlikte sol alt köşedeki kırmızı ok torbası ve biraz arkada koyu alan önünde ışıklı alan oluşturan köpek figürü, asimetrik dengenin kurulmasını sağlıyor. Daha çok mavi tonlarının yer aldığı soğuk renklerden oluşan resmin paleti, nü'lerde kullanılan ışıklı sıcak ten rengiyle sıcak-soğuk renk zıtlığıyla sağlanan uyumu açıklıyor. Gün ışığının etkileriyle oluşan resmin genel atmosferinin yanı sıra özellikle nü'leri aydınlatan idealize edilmiş ışığın varlığı, kompozisyona teatral bir görünüm kazandırıyor. Ancak figürlerin arasındaki diyaloğun hissedilmesi ve eylem halinde betimlenmiş olmaları, kompozisyonu hareketli algılamamıza yardımcı oluyor.



Hogarth, "*Moda Evlilik*", tuval üzerine yağlıboya, 70 x 91 cm, 1745.



Hogarth *"Moda Evlilik"*

Hogarth'ın *"Moda Evlilik"* adlı eseri, Londra Ulusal Galeri'de sergilenmektedir. Sanatçı dönemin sosyal yapısını ortaya koyan anlaşmalı ve mutsuz bir evliliği konu olarak seçmiş ve eleştirel bir dil kullandığı altı ayrı resimde betimlemiştir. Ekonomik gücünü yitiren bir kontun oğluyla zengin fakat cimri bir tüccarın kızının sevgiden yoksun evliliklerinin anlatıldığı bu resim, serinin ikinci parçasıdır. Oldukça gösterişli ancak dağınık bir mekânda mutsuz ve bezgin betimlenmiş olan çift, endişeli baba figürü ve alaycı tavrıyla arka planda yer alan uşak, aile içindeki huzursuzluğu ve vurdumduymazlığı yansıtıyor.

Hogarth, hikâyeyi kadrajın sınırları içinde sonlandırarak kapalı kompozisyon kuruluşunu tercih etmiş. Sağ alt köşeden başlayarak gelin ile damadın bulunduğu düzlemi ve sol kenarda yer alan gelinin babasını işaret eden diyagonal yön, ana yönü oluşturuyor. Resmin sol alt köşesinden başlayan ve sağ üst köşede sonlanan diyagonal ara yön ana yönü karşılıyor. Bu yöne paralel uzanan ve ön ortadan sağ kenar ortaya devam eden diğer diyagonal yön ise damadın duruşuyla veriliyor. Gelinin babası, arka planda yer alan uşak, sütunlar, duvarlardaki resimler ve şömine dikey ara yönleri tanımlıyor. Bu yönü karşılayan yatay ara yön ise gelinin babasının elindeki faturalarla başlıyor, çay masasıyla devam edip sağ kenarda sonlanarak yüzeyin çizgisel organizasyonunu tamamlıyor.

Resimdeki şömine ve üzerinde yer alan dekoratif objeler, duvar saati, köpek ve evli çifti tanımlayan figürler, kompozisyondaki ağırlığı sağ yarıya çekiyor. Çiftin sol tarafa yönelen duruşları ile iki tarafı bağlayıcı rol üstlenmiş olan kırmızı sandalye, gelinin babasının faturaları inceleyen şaşkın bakışları ve mimikleri, izleyicinin bakışlarını sol yarıya yönlendirerek asimetrik dengenin kurulmasına yardımcı oluyor. Odanın diğer bölümünde yorgun ve sıkkın betimlenmiş uşak, sahnenin alaycı tarafını güçlendirirken bulunduğu alan da mekânın genişliğini algılamamızı sağlıyor. Arka planda göremediğimiz bir pencereden süzülen gün ışığı, ön plan ile arka plan arasındaki derinlik etkilerini güçlendirirken aynı zamanda izleyicinin bakışlarını tüm yüzeyde dolaştırıyor. Kırmızı, sarı ve pembe tonlar, kahverengi tonlarının kullanıldığı armoniyi dengeliyor. Sandalyelerin kırmızı tonu resimdeki renkli alanları oluşturuyor, siyah ve beyaz alanlar açık-koyu dengesini ön plana çıkartıyor. Sol tarafta yer alan ve izleyicinin göremediği bir pencereden odaya süzülen gün ışığı, resmin genel atmosferini oluşturuyor. Kompozisyondaki hareketlilik, figürlerin bir an öncesi ya da bir an sonrasını tahmin edebileceğimiz duruşlarıyla veriliyor.



Gainsborough, *"Bay ve Bayan Andrews"*, tuval üzerine yağlıboya, 70 x 119 cm, 1748-49.



Gainsborough *"Bay ve Bayan Andrews"*

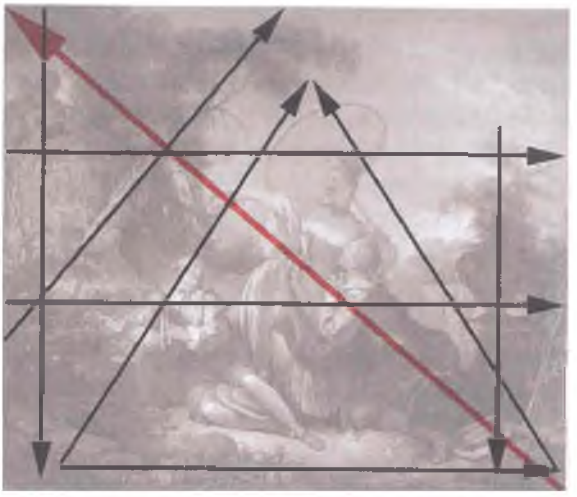
Gainsbourg'un *"Bay ve Bayan Andrews"* adlı eseri, Londra Ulusal Galeri'de sergilenmektedir. Sanatçı, konusu boy portre olan resimde açık kompozisyon düzenini kullanmış. Bay ve Bayan Andrews, oldukça büyük bir arazi içinde adeta mal varlıklarını gözler önüne seren bir bakış açısıyla betimlenmiş. Figürlerin arkasındaki ağaç, kadrajın dışında devam eden büyüklüğüyle izleyicinin zihninde sonlanıyor. Ağaç ve hemen önünde oturan kadının duruşu, dikey ana yönü belirliyor. Ana yöne paralel duruşuyla erkek figürü ve sağ kenarda yer alan diğer ağaçlar, ana yönü vurgu-

layan paralel ara yönleri oluşturuyor. Sağ kenardaki ağaçlar, kadının portresi ve erkeğin omuzları arasında oluşan düzlem, yatay ara yönü veriyor. Ufuk çizgisi üzerinde yer alan tepelerle bitki örtüsü ikinci yatay ara yönü, orta plandaki buğday tarlasının sınırı ve köpeği içine alan parçayı belirleyen düzlem ise üçüncü yatay ara yönü gösteriyor. Kompozisyondaki diyagonal yönlerden birisi, sağ alt köşeden başlayıp portreleri işaret ederek sol üst köşede sonlanıyor. Bu yöne paralel hareket eden diğer diyagonal ara yön ise figürlerin duruşlarıyla verilmiş. Bu yönleri karşılayan ters açılı diyagonal ara yönlerden birisi, sol alt köşeden başlayarak erkek figürün dizi, kadın figürün eteği, bankın kenarı ve bulutları işaret ediyor. Diğeri ise sol alt köşeden başlayıp figürlerin ayaklarıyla devam ederek sağ kenarda yer alan buğday demeti ve ağaçlar arasında oluşuyor.

Resmin kütlesel yoğunluğu ve ışık etkileri sol yarıda toplanıyor. Ayrıca sol yarıda ağacın önünde yer alan kadın figürü, ince bir fiziğe sahip olmasına rağmen gösterişli ve parlak renkteki giysisiyle vurgulanıyor. Ancak sarı buğday tarlası, yüzeyde kapladığı alan ve renk etkileriyle izleyicinin dikkatini sağ yarıya çekerek asimetrik dengenin kurulmasına yardımcı oluyor. Kadının elbisesi ve gökyüzündeki mavi tonlar, yoğun olarak kullanılmış olan sarı tonlarla uyum içinde. Gainsbourg, gün ışığını kullanmış olmasına rağmen, idealize ettiği daha güçlü ışık etkileri ile figürleri ön plana çıkartıyor. Kompozisyonun durağan bir izlenim vermesi, kişilerin portrelerinin yapılması için sanatçıya poz vermiş olmalarından kaynaklanıyor.



Fragonard, *"Müzik Yarışması"*, tuval üzerine yağlıboya, 62 x 74 cm, 1750-55.



Fragonard *"Müzik Yarışması"*

Fragonard'ın *"Müzik Yarışması"* adlı eseri, Madrid Thyssen Müzesi'nde sergilenmektedir. Fragonard, dönemin sosyal yaşamını işaret eden eğlenceli bir sahneyi konu edindiği eserinde, oldukça renkçi ve detaycı bir anlayış sergilemiş. Sanatçı, açık kompozisyon olarak düzenlediği resimde üçlü figür grubuyla oluşan üçgen bir kurgu tercih ediyor. Kompozisyondaki ana yön, sağ alt köşeden sol üst köşeye doğru devam eden ve figürlerin duruşuyla verilmiş olan diyagonal yöndür. Ters açılı diyagonal ara yön ise sol kenardan üst kenar ortaya doğru devam eden, orta plandaki ağacın eğik gövdesiyle veriliyor. Resmin sağ yarısındaki bahçe saksısı, sol yarıdaki melek heykelleriyle düzenlenmiş küçük bir şelale betimlemesi ve arkadaki diğer bir ağaçla birleşen müzisyenin duruşu, dikey ara yönleri oluşturuyor. Yatay ara yönleri işaret eden düzlemlerden ilki sol kenardaki melekler, kadının şemsiyesi ve sağ kenardaki bitkiyle veriliyor. Diğer yatay ara yön ise arka plandaki bahçenin korkulukları ve ön plandaki erkek figürlerinin portrelerini işaret ederek yüzeyin çizgisel organizasyonunu tamamlıyor.

Kompozisyondaki biçimsel yoğunluk ve koyu renk alanları, ağırlığı sol yarıya çekiyor. Fragonard, izleyicinin bakışlarını sağ yarıya çekerek tüm yüzeyin okunmasında etkili olan asimetrik dengeyi kullanıyor. Sol yarıdaki müzik aleti çalan erkek figürünün sağ tarafa yönelen bakışları ve sağ tarafa eğilen ağaç, izleyicinin bakışlarını bu yarıya yönlendiriyor. Ayrıca diğer erkek figürünün kadını sağ yarıya doğru çeken hamlesi, aydınlık arka plan önünde koyu tonlarla betimlenmiş olan saksı ve bitki,

gökyüzündeki aydınlık alanlar, sarı, turuncu ve mavi tonlar sol yarıdaki ağırlığı sağ yarıya çeken diğer unsurlar. Resmin ön planında yer alan natürmort elemanları, hem bakışların bu noktadan resme girmesini hem de orta plandaki figür grubu arasında oluşan espasla derinlik etkilerinin artmasını sağlıyor. Soğuk renklerin çoğunluğuna karşın daha güçlü ancak daha az miktardaki sıcak renkler, renk uyumunu tamamlıyor. Gün ışığı ve atmosferik etkiler resmin genel ışığını belirlemesine rağmen, figürlerin idealize edilmiş ışıkla ön plana çıkartılmış olması, teatral bir izlenim oluşmasında etkili oluyor. Dekor etkisi bırakan mekân ve ışık etkilerine rağmen sahnede yer alan figürler duruşlarıyla kompozisyona hareketli bir yapı kazandırıyor. Rokoko üslubunun doğal olandan uzaklaşan genel karakterini belirleyen süslemeci anlatım, kurgusal ifade ve ışığın sahne ışığı gibi yansıtılması, dış mekân resimlerinde de büyülü bir atmosfer oluşturmuş. Özellikle Fragonard'ın resimlerinde bu tutum, net olarak görülmektedir (Resim 49).

Neoklasizm (Neoakademizm) 1760-1820

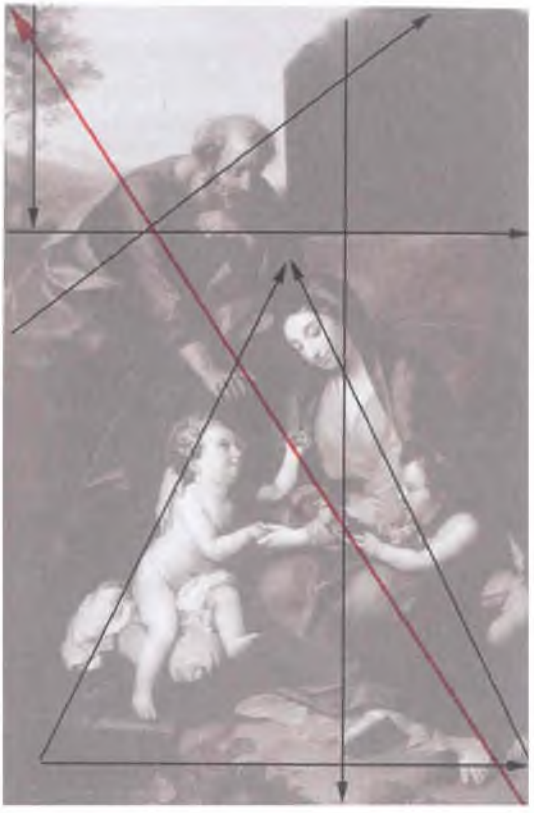
Yunan ve Roma sanatının güzellik anlayışının yeniden canlandırılması olarak kabul edilen neoklasik üslubun doğuşu (1760-1810), iki önemli etkene bağlanmıştır. Bunlardan ilki, Rönesans sanatçısının akıl yoluyla bulunan ve doğanın gözlemine dayanan güzellik anlayışının temelini oluşturan antikçağa ait sanat eserlerini örnek almalarıdır. İkinci önemli etken ise arkeolojinin bir bilim dalı olarak ele alınmasıyla Alman arkeolog Johann Joachim Winckelmann'ın (1717-1768), Antik Yunan ve Roma sanatını canlandırma çabaları olmuştur. Bu nedenle Winckelmann, barok ve rokoko üslubuyla sanatın özünü, saflığını ve soyluluğunu yitirdiği düşüncesini ortaya atmıştır. Sanatın tekrar eski gücüne ve değerine ulaşması için Antik Yunan'ın düşünce sistemi ve güzellik anlayışına geri dönülmesi gerektiğini savunmuştur. Neoklasik estetik olarak şekillenen bu yeni dönem, Yunan sanatının ideal güzellik anlayışını belirleyen çizgisel yapı, kapalı form ve denge prensibi üzerinde yükselir. Bu görüşleri benimsemiş olan sanatçılar, rokoko üslubuyla abartılı ve yapay olmakla beraber, yüzeysel anlatıma yönelen güzellik anlayışının karşısında yer alıp biçimde sadeliği, anlatımda ise mükemmeli yansıtmayı hedeflemiştir. Böylece konular genellikle mitolojiden alınmış, sıradan konular bile güç, iktidar, kahramanlık gibi üstün duygularla verilmiştir. Dönemin estetiği olarak beliren bu dünya gerçeklerinin ötesindeki ideal gerçeklik ve ideal güzellik anlayışı, sıradan konuların bile yüceltilmesini sağlar. Bu resimlerin kahramanları, ideal oranların sunduğu güzellikte kurulan sahnede rollerini oynayan mükemmel

oyuncular gibi betimlenmiştir. Resimlerin mekânı ise dekor izlenimi veren atmosferiyle idealleştirilmiş teatral görünümleri daha da güçlendirir (Resim 50). Önce İtalya, sonra Fransa, Almanya ve diğer Avrupa ülkelerinde gelişen neoklasik üslubun güzellik anlayışı, gerçekte olan dünyadan değil olması gereken ideal dünyadan beslenir. Daha çok Fransa'da güçlenen üslup, David'in titiz ve ısrarlı çalışmaları paralelinde kahramanlık ve yücelik duygularıyla pekişen görünümler sergiler. Sanatçının, dönemin İmparatoru Napolyon tarafından saray ressamı olarak görevlendirilmesi, bu etkilerin güçlenerek artmasında etkili olur. Bu dönemin estetik beğenisini sistemleştiren ilk sanatçı, Roma'daki Fransız Akademisi'nde eğitim veren Mengs olmuştur (1728-1779).

Neoklasik üslup sanatçıları için önemli olan, çizgisel bir anlatım, pürüzsüz boya sürüşü ve kapalı form kullanımı ile birlikte renkler ve ışık etkileri bu anlayışa hizmet eder konuma gelerek amaç değil araç olarak kullanılmıştır (Resim 51). Bu dönem resimlerinde biçimsel yorumlar, özellikle antik sanat dünyasının form anlayışıyla biçimlenmiştir. Dönemin sanatçıları, yalın fakat yüceltilmiş duyguları simgeleyen ve insanı merkeze alan ideal güzellik anlayışını, doğanın kusursuz olamayacağı düşüncesiyle antikçağ sanatçısının yaptığı gibi biçimin özüne inerek yalınlaştırmak ve kusurları ortadan kaldırmakla sağlanabileceğini savunmuştur (Resim 52). Mengs (1728-1779), David (1748-1825), Prud'hon (1758-1823), Guérin (1774-1833) ve Ingres (1780-1867) neoklasik dönemin önde gelen sanatçıları arasındadır. Neoklasik üslup, İmparator Napolyon'un sanatçı David'i desteklemesiyle zaman içinde, Fransız Devrimi'ni temsil eden bir yapıya bürünerek saraya özgü ve imparatorluğa hizmet eden bir konuma geçilir.



Mengs, *"Kutsal Aile"*, tuval üzerine yağlıboya, 200 x 136 cm, 1763.



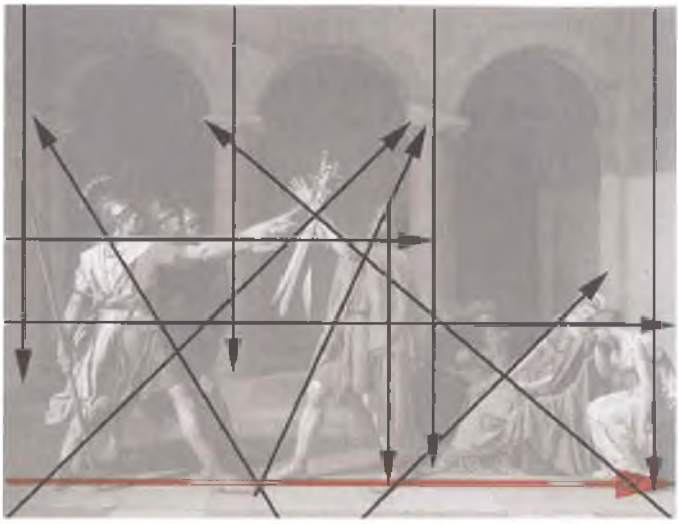
Mengs *"Kutsal Aile"*

Mengs'in *"Kutsal Aile"* adlı eseri, özel bir koleksiyonda bulunmaktadır. Rönesans resim sanatı örnekleri arasında sıklıkla rastlanan bir konu olan "Kutsal Aile" betimlemesi, Rönesans estetiğini hatırlatan biçim anlayışı ile Mengs'in idealize edilmiş ışığı kullanması ve figürlere yüklediği ideal güzellik anlayışının bir sentezi olarak şekillenir. Sanatçı, konuyu yakın planda ele almış ve resmi açık kompozisyon olarak düzenlemiş. Meryem, çocuk İsa ve melek figürünün duruşları üçgen kurguyu açıklıyor. Ana yön, figürlerin üzerine yerleştirildiği sağ alt köşeden sol üst köşeye doğru devam eden diyagonal yönle verilmiş. Yusuf'un duruşuyla sağlanmış olan ters açılı diyagonal yön, ana yönü dengeliyor. Meryem ve arkasında yer alan taş blok ve sol arka planda yer alan ağaç, dikey ara yönleri oluşturuyor. Zemine paralel yerleştirilmiş olan figürler ve Yusuf'un arkasındaki peyzaj ve taş bloğa dayadığı koluyla oluşan düzlem, yatay ara yönleri oluşturarak yüzeyin çizgisel organizasyonunu tamamlıyor.

Çocuk İsa, Meryem, diğer melek figürü ve taş blokla oluşan biçimsel yoğunluk kompozisyondaki ağırlığı sağ yarıya çekiyor. Ayrıca mavi ve kırmızı tonlar da bu ağırlık duygusunu güçlendiriyor. Ancak çocuk İsa figüründeki güçlü ışık ve sol arkadaki atmosferik etkiler, izleyicinin bakışlarını sol yarıya yönlendirerek asimetrik dengenin kurulmasını sağlıyor. Meryem'in giysisiyle oluşan renk alanları nötr ve koyu tonların hakim olduğu armoniyi güçlendiriyor. Gün ışığı resmin mekânında dağılırken ilahi ışık Meryem ve bebek İsa'da yoğunlaşıyor. İdealize edilmiş biçim anlayışı, ışık etkileri ve figürlerin poz vermiş gibi gösterilen duruşları kompozisyona durağan bir yapı kazandırıyor.



David, *"Hora Kardeşlerin Yemini"*, tuval üzerine yağlıboya, 330 x 425 cm, 1784.



David *"Hora Kardeşlerin Yemini"*

David'in *"Hora Kardeşlerin Yemini"* adlı eseri, Paris Louvre Müzesi'nde sergilenmektedir. Sanatçının, Fransız Devrimi'nden hemen önce yaptığı bu resimde, Horace ailesinin üç oğlunun, düşman saldırısına karşı ülkelerini savunmak için ölünceye kadar savaşacaklarına dair babalarına ant içtikleri tarihi bir olay betimleniyor. David, ülkesinin tarihinde önemli bir yeri olan bu konuyu, neoklasik estetiğin hem biçim hem de konu olarak net ve yalın anlatımını, vatanseverlik, özgürlük ve kahramanlık kavramlarını yücelttiği dramatik bir anlatımla ele alır. Resimde baba, genç oğullarıyla gurur duyan vatansever bir edayla oğullarına silahlarını teslim ederken kardeşler, hem birbirlerine hem de ülkelerine olan bağlılıkları ve verdikleri sözle gurur duyan bir ifadeyle ailenin kadınları ise yaşadıkları olay karşısında duygusal zayıflıkları ve güçsüzlükleri içinde acı ve hüzünle betimlenir. David, resmin sol yarısında erkeğin kahramanlık, güç ve iktidar yetilerini vurgularken sağ yarıda kadının zayıflık, boyun eğiş ve şefkat duygusunu dile getiren ifadeleri kullanır. Böylece iki cins arasındaki duygusal anlamda oluşan zıtlığın vurgulu anlatımı, resmin dramatik atmosferini güçlendirir.

David, üç kardeşin vatanları uğruna canları pahasına sonuna kadar savaşmaya ant içmelerini konu alan betimlemesinde, açık kompozisyon düzenini kullanıyor. Ana yönü oluşturan yatay plan, figürlerin üzerine yerleştirildiği zeminle vurgulanıyor. Ayakta betimlenmiş figürler ve binanın sütunları, dikey ara yönler olarak ana yönü karşılıyor. Sağ alt köşeden resme giren kadın figürünün ayaklarıyla başlayarak orta planda

yer alan baba figürünün yukarı kaldırmış olduğu kolları ve arka plandaki sütun başıyla bağlanan açıyla diyagonal ara yön oluşuyor. Bu diyagonal yönü karşılayan ters açılı diyagonal ara yön ise askerlerin arkaya uzattıkları ayaklarıyla ant içmek için kaldırdıkları elleri ve yine arka planda yer alan diğer bir sütun başı arasındaki açıyla verilmiş. Askerlerle baba figürü arasında ve yine askerlerle kadın figürler arasında oluşan düzlem, ana yöne paralel, yatay ara yönler olarak yüzeyin çizgisel organizasyonunu tamamlıyor.

Konunun vurgusunu oluşturan askerler, beyaz şal ve miğferlerle kaslı bedenlerden yansıyan ışığın etkileri, kompozisyondaki ağırlığı, sağ yarıya çekiyor. Ancak izleyici konumundaki kadın ve çocuk figürleriyle bir bütün oluşturan baba figürü, kırmızı renk etkileri, duvara yansıyan ışık ve sağ kenardaki kadının beyaz giysisi, izleyicinin bakışlarını sol yarıya çekerek asimetrik dengenin kurulmasını sağlıyor. Baba figürü ve elindeki kılıçlar ise sağ ve sol yarıyı bağlayıcı eleman görevi üstlenerek izleyicinin bakışlarının merkezde kalmasında yardımcı oluyor. Renk etkileri güçlü olmamasına rağmen, resimde belli oranlarda tekrar eden kırmızı tonlar ve beyaz anlatımı vurguluyor. Sol kenar üstten, izleyicinin göremediği bir pencereden süzülen gün ışığı, resmin genelini aydınlatıyor. Poz vermiş bir edayla betimlenen figürler kompozisyona durağan bir yapı kazandırıyor. Konunun yanı sıra yalınlık, çizgisel anlatım, kapalı form kullanımı, boya sürüşü ve ifadelerdeki netlik neoklasik üslubun tüm değerlerini gözler önüne seriyor. David, Napolyon'un başarıları, zenginliği ve ihtişamını anlattığı resimlerindeyse içerikle örtüşen biçimsel anlamdaki değişimlerle daha gösterişli bir yapı ortaya koyar (Resim 53).



Prud'hon, *"İmparatoriçe Josephine"*, tuval üzerine yağlıboya, 244 x 179 cm, 1805.



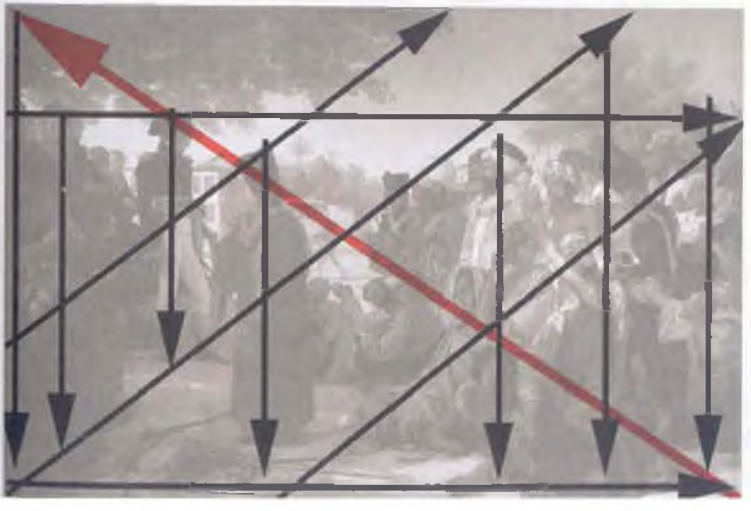
Prud'hon *"İmparatoriçe Josephine"*

Prud'hon'un *"İmparatoriçe Josephine"* adlı eseri, Paris Louvre Müzesi'nde sergilenmektedir. İmparator Napolyon'un eşi Josephin'in boy portresi olan resim, kapalı kompozisyon düzenine sahiptir. Kompozisyonun ana yönü, Josephin'in duruşuyla verilen, sol alt köşeden başlayarak sağ üst köşeye doğru devam eden diyagonal yönle oluşuyor. Josephin'nin sağ kolu ve baş hareketi arasında oluşan diyagonal yön ve bu yöne paralel olan diğer iki diyagonal ara yönle ana yön dengelenmiş. Ormanlık alan izlenimi veren peyzajdaki ağaçlar ise dikey ara yönleri oluşturuyor. Asimetrik dengenin kullanıldığı kompozisyonda ağırlık, modelin duruşuyla sağ yarıda toplanmış. Modelin baş hareketi ve gökyüzündeki ışık etkileri, izleyicinin bakışlarını sol yarıya yönlendirerek tüm yüzeyin okunmasına yardımcı oluyor. Romantik etkiler taşıyan resmin mekânında açık form etkileri yaratan monokrom armonisi, Josephin'in beyaz giysisi ve kırmızı şalıyla vurgulu bir ifadeye bürünerek modelin kapalı form anlatımını güçlendiriyor. Resimsel mekândaki atmosferik etkiler dramatik ve buğulu bir hava verirken idealize edilmiş

ışık, güçlü aydınlık alanlar yaratarak Josephin'in portresini ön plana çıkartıyor. Sakin ve soylu bir ifadeyle betimlenmiş olan figür, resme duraganlık kazandırıyor. Sanatçının yalın biçim tasviri, uyumlu renk seçimi, kullandığı ışık etkileri ve resmin mekânını ele alış tarzı, hem resimlerinin genel karakterini hem de neoklasik tavrını açıklıyor (Resim 54).



Guérin, "*Kahire'deki İsyancıları Affeden Napolyon*" tuval üzerine yağlıboya, 365 x 500 cm, 1808.

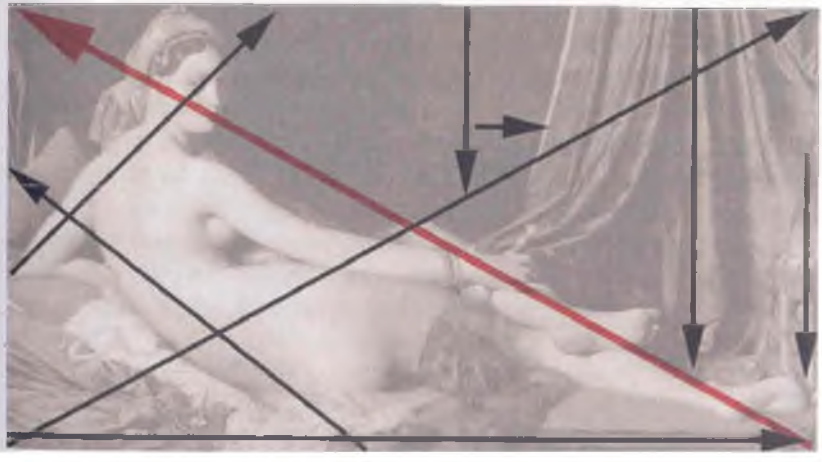


Guérin'in *"Kahire'deki İsyancıları Affeden Napolyon"* adlı eseri, Versailles Ulusal Sanatlar Sarayı'nda sergilenmektedir. III. Selim (1761-1808) döneminde Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde yer alan Mısır, 1798'de Napolyon'un saldırısına uğramış, ancak 1801 yılında yapılan bir anlaşma sonucu Fransa geri çekilmek zorunda kalmıştır. Guérin'in bu durumu konu alan betimlemesinde açık kompozisyon düzenini tercih ettiği görülüyor. Resmin sağ ve sol kenarında yer alan kalabalık figür grubu kadrajın dışında devam ederek izleyicinin zihninde tamamlanıyor.

Kompozisyondaki ana yön, sağ alt köşede yerde uzanmış olan esirin ayağıyla başlayıp hem Napolyon'u hem de Mısırlı lideri işaret ederek sol üst köşede biten diyagonal yönle veriliyor. Ayaktaki figürler, dikey ara yönleri, arka plandaki şehir görünümü ve zemin, yatay ara yönleri oluşturuyor. Figürlerin arasında kurulan bağlantılar ve duruşlarıyla oluşan yönler diğer diyagonal ara yönleri işaret ediyor. Asimetrik dengenin kurulduğu kompozisyonda biçimsel yoğunluk ve renk etkileri, kompozisyondaki ağırlığı sağ yarıya çekerken sol orta planda gruptan ayrı olarak betimlenmiş olan Napolyon ve ön orta planda yer alan Mısırlı liderle birlikte, izleyicinin bakışları sol yarıya yönleniyor. Ayrıca sağ yarıdaki ışık ve renk etkilerine karşın sol yarıdaki koyu alanlar, nötr tonlar ve belirsizlikler de izleyicinin dikkatini çekme konusunda etkili. Doğal gün ışının kullanıldığı resimde, figürlerin olay karşısında takındıkları tavırlarla yaratılan görünüm, kompozisyona hareketlilik kazandırıyor. Yöre halkı ve kostümleriyle oluşan oryantalist etkiler gerçeklik duygusunu yansıtırken Akdeniz güneşinin etkileri ve renk seçimi bu gerçeklik duygusunu güçlendiriyor. Guérin, genellikle imparatorun başarılarını taçlandırmış olmasına rağmen bu resimde, adeta mağlubiyetini taçlandıran bir tavır sergiliyor. Sanatçının konuyu vermek için seçtiği isim ve Napolyon'un kompozisyondaki yeri ve duruşu bu çelişkiyi açıklıyor. Guérin, Napolyon'u karanlıklar içinde mahzun ve mağrur bir ifadeyle diğer figürlerden daha yüksek bir konuma yerleştirerek hem ona olan saygısını göstermiş hem de yenilgiye uğramış olmasına rağmen güçlü ve onurlu duruşunu korumuş. Buna karşın zafer kazanan taraf olan Mısır halkını, güneşin ışığıyla aydınlanan ve değeri yüksek renk alanları içinde betimlemiş. Ancak bu figürlerde kahramanlık duygularını ön plana çıkartan, zafer kazanmış olmanın verdiği gurur ve mutluluk kavramlarını içeren bir anlatımda bulunmamıştır.



Ingres, "*Odalık*", tuval üzerine yağlıboya, 91 x 162 cm, 1814.



Ingres *"Odalık"*

Ingres'ın Paris Louvre Müzesi'nde sergilenen "O*dalık*" adlı eseri, Doğu kültürünün oryantalist etkileri ve sanatçının anlatım dilini oluşturan ideal güzellik anlayışının uyumlu senteziyle biçimlenmiştir. Ingres, modelin rahat tavrıyla bütünleşen umursamaz ve hafiflik duygusu yaratan bakışlarını, izleyicinin bakışlarıyla ustaca birleştirmiş. Sanatçı, yakın plan açık kompozisyon olarak düzenlediği resimde ana yön olarak, modelin duruşuyla belirlenmiş olan ve sağ alt köşeden başlayarak sol üst köşeye devam eden diyagonal yönü kullanıyor. Modelin kalçası ve sırtı arasında oluşan diyagonal yön, ana yöne paralel olarak veriliyor.

Figürün kalçası ve perdenin kıvrımlarıyla oluşan ve sol alt köşeden sağ üst köşeyi işaret eden diyagonal ara yön, izleyicinin bakışlarının merkezde kalmasını sağlıyor. Resmin alt planına paralel uzanan yatak ve arka planda yer alan pencerenin alt kenarı, paralel konumda yatay ara yönleri oluşturuyor. Modelin baş hareketiyle verilmiş olan dikey ara yön, pencerenin kenarı, perdenin kıvrımları ve ayakucunda yer alan dekoratif elemanla birlikte tekrar ediyor. Modelin kalçasıyla sol kol dirseği arasında oluşan diyagonal ara yön ise yine aynı dirsek ve modelin başı arasında oluşan diyagonal yönle dengelenerek yüzeyin çizgisel organizasyonunu tamamlıyor.

Kompozisyondaki ağırlık, figürün duruşu ve izleyiciye yönelen bakışıyla sol yarıda toplanmış. Ancak Ingres, sağ üst köşeden resmin arka ortasına doğru devam eden ve asimetrik dengeyi sağlayan mavi perde ve yatak örtüsüyle izleyicinin bakışlarını sağ yarıya yönlendirerek tüm yüzeyde dolaşmasını sağlıyor. Sanatçının detaylar ve yalın bir anlatımla sunduğu resimdeki dokusal zenginlik huzurlu ve sakin görünümle birleşiyor. Özellikle mavi ve sarı kullanımıyla oluşan sıcak-soğuk renk ilişkileri ve ışık oyunları, resmi çarpıcı kılıyor. Ingres, durağan kompozisyonda modeli vurgulayan idealize bir ışık kullanıyor. Sanatçının oryantalist etkilerin görüldüğü resimlerinde pürüzsüz boya sürüşü, desene verdiği önem ve ışık etkileri neoklasik estetiği ön plana çıkarır (Resim 55).

Sanatçılar ve Özgeçmişleri

Cimabue (1240-1302)

İtalyan sanatçı Cimabue, 13. yüzyıl Floransa Okulu'nun temsilcisi, Ön Rönesans (geç gotik) döneminin habercisi, ressam ve mozaik ustasıdır. Bizans resim geleneğinden tamamen uzaklaşmamış olan sanatçı, Giotto'nun da ustası olmuştur. Çoğunlukla mozaik eserler veren sanatçının, çağının ikon geleneğinin en iyi örnekleri arasında yer alan ahşap altar panoları bulunmaktadır. Çağdaşları fresk yapma geleneğini sürdürürken Cimabue, ilk kez çerçeve içine sokarak resmi duvardan ayırmış ve tek başına var olabilen bir yapı kazandırarak tuval resminin önünü açmıştır. Cimabue'yu çağdaşı olan sanatçılardan ayıran en belirgin özellik, duyarlı bir anlatım dili kullanarak duyguyu ön plana çıkartan psikolojik anlatım ve biçim-içerik ilişkileri üzerinde durmuş olmasıdır. Cimabue ayrıca, ilkel anlamda da olsa mekân, anatomi, perspektif, derinlik, proporsiyon ve ışık-gölge gibi kompozisyonun organik bütünlüğünün kurulmasında gerekli olan temel öğe ve ilkeleri resme kazandıran ilk sanatçıdır. Cimabue ve onu izleyen sanatçılar, yazı yerine biçimsel görselliğin kullanıldığı, sembolik anlatım içeren pano süslemeleriyle sınırlı ve durağan Bizans resim geleneğinden uzaklaşarak gerçeği yansıtma kaygıları içine girmiştir.

Giotto Di Bondone (1266-1337)

Giotto, 13. yüzyıl sonu 14. yüzyıl başlarında Floransa Okulu'nun en güçlü temsilcileri arasında yer almıştır. Giotto, resmi gotik unsurlardan, Bizans geleneğinden ve ortaçağın sembolik anlatımından kurtarmıştır. Bu nedenle Ön Rönesans (geç gotik) dönemi sanatçıları arasında Rönesans'ın hazırlayıcısı olmuştur. Giotto'nun, Bizans resim sanatı geleneğinin gelenekselleşmiş biçim anlayışını yıkarak, konturların yumuşadığı, hacimselliğin görülmeye başladığı doğalcı bir anlatıma yöneldiği görülmektedir. Sanatçı, Cimabue'nun başlattığı gerçeklik arayışını, doğalcı bir gerçeklik arayışı ortaya koyan yalın bir anlatıma dönüştürmüştür. Aynı zamanda belli oranda kullandığı çizgisel perspektif ve espas ilişkileriyle oluşturduğu mekânlarla resimde mekânın savunucusu olmuştur. Ayrıca sanatçının perspektif ve anatomi kavramları üzerinde durması, dönemin modern resim anlayışını belirlemiştir. Sembolik portre geleneğini yıkarak model kullanmış, figürlere kişilik kazandırmış ve resimde psikolojik ifadeyi ilk kullanan sanatçı olmuştur. Giotto doğalcı bir anlayışla hacim kazanmış figürlerini yan yana ya da üst üste sıralamak yerine farklı konumlarda ve farklı açılarda resmin yüzeyinde gruplayarak yüzeyde ara boşlukların oluşmasını sağlamıştır. Böylece resme derinlik etkileri kazandırarak soyut mekânlar yerine somut mekânlar yaratmıştır. Resme mekân kavramını ilk kazandıran sanatçı olarak fonda kullanılan yaldızı ortadan kaldırmış, konuyu her zaman gerekli ortam ve uygun atmosfer içinde başarıyla betimlemiştir. Ayrıca konuyu

seyircinin göz hizasında resmederek seyircinin kendisini olayın içinde hissetmesini ve resimle arasında bir ilişki kurmasını sağlamıştır. Sanatçının kompozisyon düzenine ve yüzeyin çizgisel organizasyonuna verdiği önem, çizgisel perspektifi kullanması, hacimsellik ve mimari öğelere ağırlık vermesi, akıl yoluyla doğayı anlama çabalarını açıklamaktadır. Doğaya ve canlılara, özellikle insan figürüne çözümleyici bir yaklaşımla bakmış olan sanatçı, aynı zamanda Floransa Okulu'nun da uzun yıllar göz önünde olmasını sağlamıştır. Giotto'nun resimleri, modern unsurları içinde barındıran ayrıcalığıyla resim sanatı tarihinin bir dönüm noktasını oluşturur. Giotto'nun gelenekten uzaklaşan modern tavrı; perspektif, mekân, anatomi, hacim, psikolojik anlatım gibi değerlerle çağının yeni sanat anlayışını belirlediği gibi kendinden sonraki dönemin estetik beğenisinin şekillenmesinde de etkili olmuştur.

Duccio Di Buoninsegna (1255-1318)

İtalyan sanatçı Duccio, 13. yüzyılın ikinci yarısı 14. yüzyıl başı Siena Okulu'nun kurucusu ve en güçlü temsilcisidir. Duccio'nun çağdaşı Giotto'nun doğalcı anlayışının aksine, ortaçağ Bizans resminin geleneksel değerlerinden fazla uzaklaşmadığı görülür. Sanatçı dini konulu eserlerini, sadece Bizans resim geleneğini değil aynı zamanda gotik estetiği de hissettiren bir sentezle yorumlar. Bu sentez, gotik estetiğinin çizgisel yapısı ile Bizans ikon resminin iddialı yalın renkleri, mistik anlatımını güçlendiren fondaki altın yaldız kullanımı ve stilize ederek istif düzeninde yerleştirilmiş figürleriyle oluşmuştur. Sanatçının resimlerindeki güçlü çizgisel yapı, mimari elemanların ayrıntılarında ve kumaş kıvrımlarında hissedilir. Duccio'nun derinlik etkileri ve hacimsellik duygusunu vermeye yönelik bir çaba içinde olmadığı, daha çok resmin yüzeyini değerlendirmek amacıyla hareket etmiş olduğu açıktır. Sanatçının, çizgisel üslubun en iyi örnekleri arasında yer alan resimleri ve renk kullanımı, Siena Okulu estetik beğenisini oluşturmuş ve ardından gelen sanatçıları da etkilemiştir.

Pietro Lorenzetti (1280/90-1348)

Duccio'nun öğrencisi olmuş olan İtalyan sanatçı Pietro Lorenzetti, 14. yüzyıl Siena Okulu temsilcisidir. Daha çok freskleri ve altar panoları bulunan sanatçının resimlerinde yer alan figürler, dönemine kıyasla daha gerçekçi bir anlatımla heykelsi bir ifadeye sahiptir. Sanatçının resimlerinde görülen mekân oluşumları, biçimlerin doğaya yakın yansıtılma çabaları ve perspektif arayışları, Giotto'dan etkilenmiş olduğunu gösterir. Siena Okulu'nun soylu ve yalın anlatım dilini kullanan Lorenzetti, konuyu genellikle öyküsel bir yaklaşımla ele alır ve rengi ön plana çıkartan bir uyum içinde işler. Sanatçı resimlerinde Duccio ve Martini'nin durağan figürlerine karşın hareketli figürler kullanmıştır.

Simone Martini (1284-1344)

Lorenzetti gibi Duccio'nun öğrencisi olmuş olan İtalyan sanatçı Simone Martini, 14. yüzyıl Siena Okulu temsilcisidir. Fransız minyatür ustalarının ka-

ligrafik çizgi dilinden esinlendiği düşünülen Martini'nin, dönemin resim sanatının portre türünde gelişim göstermesinde de önemli katkıları olmuştur. Sanatçının, doğayı yorumlama eğilimlerinin görüldüğü resimlerinde çizgi, yüzeysel anlatım, renk, ritim ve zengin kompozisyon düzeni ön plana çıkmıştır.

Masaccio Tomasso Di Giovanni (1401-1428)

İtalyan sanatçı Masaccio, 15. yüzyıl Floransa Okulu'nun kurucusu olarak kabul edilir. Masaccio, Giotto'dan yaklaşık yüzyıl sonra, hacimli ve anıtsal figür anlayışını, üç boyutlu izlenimini veren mekânlar kurgulayarak geliştirmiştir. Gotiğin ince zarafeti, özgür ve akıcı eğrileri, Masaccio ile birlikte yerini antikçağın güzellik anlayışına ve aynı zamanda gerçekliğe bırakmıştır. Resim sanatında doğalcı anlatımı savunmuş olan sanatçı, gotik anlayışa karşı çıkarak perspektif ve mekân konusunda büyük bir devrim gerçekleştirmiştir. Yerçekimi etkisinin açıkça görüldüğü resimlerinde, figürler zemine bağlanır. Kütlesel ve ağırbaşlı figürler, köşeli ve sağlam biçimler, ciddi ve görkemli bir mimari ile birlikte çizgisel perspektif, Masaccio'nun resimlerinde belirgin olarak öne çıkar. Resimlerinde dönemin matematikçilerinden öğrendiği perspektif kurallarını uygulayan Masaccio'nun, aynı zamanda ışığı çözümlemek için de çaba gösterdiği açıktır. Sanatçının resimlerinde kullandığı ışık, üzerine düştüğü tüm figür ve nesneleri sararak, doğal ve aydınlık bir atmosfer yaratmıştır. Resimlerinde temel öğe olarak renk ve ışık öne çıkmış, yanılsama duygusunu harekete geçiren çizgisel perspektifle resmin mekânı gerçeklik kazanmıştır. Ayrıca çağdaşları arasında modern bir tavır sergileyerek, yeni resim anlayışının yerleşmesine öncülük etmiştir. Resimlerinde yer alan kişilik kazandırılmış figürler, sanatçının model kullanarak çalışmış olduğu izlenimini verir. Figürlerinde belli oranlarda kullandığı deformasyon, anıtsal anlatımı destekler niteliktedir. Ayrıca antikçağdan beri kullanılmayan "nü", Masaccio ile birlikte tekrar resme geri dönmüştür.

Fra Angelico (1400-1455)

Fra Angelico, 15. yüzyıl Floransa Okulu temsilcisi, İtalyan ressam ve din adamıdır. Dini duyguları yücelttiği ve doğayı betimlediği resimleriyle bilinmektedir. İnsanlara doğruluğun ve iyi ahlakın önemini anlatmak için genellikle cennet tasvirlerinin yer aldığı ve Hıristiyan inancı anlatan resimler yapmıştır. Fra Angelico, dine olan bağlılığını göstermek ve insanları bilgilendirmek için, detaylara önem vermiş, rengi ve ışığı etkili kullanmıştır. Resimlerinin en belirgin özelliği; doğaya ait gerçekleri bile dinsel bir sembolizmle açıklamaya çalışmış olmasıdır. Masaccio'nun doğalcı ışık kullanımı ve mekân anlayışını işaret eden eserleri, dönemin desen anlayışını ortaya koyan çizgisellik, gerçekçi görünümler sunan üç boyutluluk etkileri ve renk etkileriyle dikkat çekmiştir. Fra Angelico'nun resimleri anlatımdaki yalınlık, çizgisel yapısı, ışık ve renk kullanımı ile Hıristiyan sanatının en başarılı örnekleri arasında gösterilir.

Paolo Uccello (1397-1475)

İtalyan ressam Uccello, 15. yüzyıl Floransa Okulu temsilcileri arasında yer alır. Uccello'nun resimlerinde geometrik düzene ve perspektife olan ilgisi açıkça görülür. Sanatçı, Rönesans dönemi resimlerinin üç boyutlu mekân algısını geometri ve perspektifi kullanarak sistemleştirmiştir. Ancak kullandığı geometri ve abartılı perspektif Uccello'yu, doğalcı anlatımdan uzaklaştırmış, resimlerindeki estetiği biçimsel ağırlıklı ideal güzelliğe götürmüştür. Resimlerinin genelinde görülen perspektif, sanatçının tek kaçışlı yerine çok kaçışlı perspektif kullanmayı tercih ettiğini gösterir. Ayrıca sanatçının doğa gerçekliğini yansıtma çabalarından çok, ideal güzeli yansıtma ve yoruma dönük yüzey değerlendirmesini tercih ettiği söylenebilir. Uccello, optik gerçeği çizgi perspektifinin sistematik kullanımı ile vermeyi amaçlamış, bu nedenle güçlü rakursiler kullanmıştır.

Andrea Mantegna (1431-1506)

İtalya'nın Padova kentinde yaşamış olan Mantegna, 15. yüzyıl Floransa Okulu temsilcisidir. İtalyan Rönesans'ının şekillenmesinde büyük katkılar sağlamış olan sanatçının resimlerinde perspektife, doğa gözlemine ve resimsel mekâna önem verdiği görülür. Sanatçının kompozisyon düzenindeki yenilik arayışları, çizgisel perspektifi kullanma çabaları, antikçağa olan ilgiden kaynaklandığı düşünülen ve resimlerinde kullandığı antik şehir görünümleri ve Roma heykellerini hatırlatan figürleri özgün bir tavır koyma çabası içinde olduğunu gösterir. Donatello'nun üslubundan etkilenerek geliştirmiş olduğu heykelsi figürlerini, arkeolojik kalıntıların izlerini taşıyan mekânlarla birleştirerek görünümlerin kütlesel bir etki yaratmasını sağlamıştır. Perspektife bağlı kalmış olan sanatçının, duygusallığı içinde barındırmayan gerçeklik anlayışını çizgisel yapılarla yansıtma yolunu seçtiği görülür. Mantegna'nın perspektif ve kompozisyon sorunlarını irdeleyen bilimsel bulguları ve hümanist düşünce sistemiyle bütünleşmiş yapıtları, birçok sanatçıyı da etkilemiştir.

Hans Memling (1435-1494)

Gerçek adı Jan van Menninghen olan Alman sanatçı Hans Memling, daha çok Bruges'de çalışmış ve 15. yüzyıl Flaman Okulu ustaları arasında yer almıştır. Sanatçı, Flaman resim geleneğine uygun biçim anlayışıyla ele aldığı dini konuları, detaylarda kullandığı titizlik ve mistik anlatımla özgün bir yapı içinde vermiştir. Çoğunlukla din konusunu ele almış olan sanatçı, portre konusunda da ustalığını göstermiştir. Memling, gerçekçi portreleri, ışıklı renkleri ve güçlü kompozisyon kuruluşlarıyla dikkat çekmiştir.

Andrea Del Verrocchio (1435-1488)

15. yüzyıl Floransa Okulu temsilcilerinden olan İtalyan sanatçı Verrocchio, ressam, kuyumcu ve heykeltıraş kimliğiyle bilinir. Leonardo'nun ustası olmuş olan sanatçı, resimden daha çok heykel yapmıştır. Verrocchio'nun güçlü çizgisel desenleri, yumuşak renk ilişkilerini ortaya çıkaran armoni tercihi, figüre yükle-

diği soyluluk ifadesi ve kullandığı duygusal anlatım, çağdaşları arasında öne çıkmasında etkili olmuştur.

Antonella De Messina (1430-1479)

15. yüzyıl Venedik Okulu temsilcisi, olan İtalyan sanatçının gerçek adı, Antonello di Giovanni di Antonio Messina'dır. Sanatçı bu dönem Flaman sanatının tekniğini ve ayrıntıdaki titizliğini İtalyan Rönesans'ının değerleriyle birleştirmiştir. Ayrıca Messina'nın Venedik'te yağlıboya resim tekniğini kullanan ilk ressam olduğu bilinmektedir. Messina, kullandığı bu yeni teknikle Venedik'te güçlü bir sanat merkezinin oluşmasında etkili olmuş, daha sonra yetişecek olan sanatçıları da etkilemiştir. Ayrıca kullandığı ışık etkileri aracılığıyla biçimleri saran konturları yumuşatarak renklerin birbiri içinde erimesini sağlamıştır. Sanatçının resimlerinde görülen ve yüzeyin çizgisel organizasyonunu ortaya koyan geometrik alt yapı kuruluşları, detaylara verdiği önemden kaynaklanan kuzey duyarlılığını yansıtan ayrıntıcı anlatımı, perspektif ve konturları yumuşatan ışık kullanımı estetik anlayışını şekillendirmiştir.

Sandro Botticelli (1445-1510)

Gerçek adı Alessandro Di Mariano Filipepi olan İtalyan sanatçı Botticelli, 15. yüzyıl Floransa Okulu'nun Floransa Primitifleri tarafında yer almıştır. Botticelli grubun önde gelen diğer isimlerinden Benozzo Gozzoli ve Dominico Chirlandoja ile birlikte Floransa atölyelerine tepki göstermiştir. Floransa Okulu'nun biçime olan bağlılığı ve bilimsel yaklaşımına karşın, içsel olana ve duygulara ağırlık veren grup üyelerinin yer yer kullandığı deformasyonlar, şiirsel ve coşkulu bir anlatım oluşmasında etkili olmuştur. Botticelli'nin resimleri, genellikle şiirsel bir anlatım sergileyen duygulu, uçucu ve coşkulu figürleriyle lirik bir yapı kazanmıştır. Sanatçının desene verdiği önemle ön plana çıkan çizgisel anlatımı ve ritim duygusu, resimsel mekân kaygılarını da ikinci planda bırakmıştır. Mitolojik konuları ağırlıklı olarak tercih etmiş olan sanatçının, figür-mekân ilişkileri ve biçim-içerik ilişkileri üzerinde durduğu görülür. Özellikle kadın figürleriyle oluşan hafiflik ve incelik duygusunu, belli oranlarda deformasyonlar, yumuşak hacimler ve çizgisel ritimle yarattığı dekoratif etkilerle desteklemiştir. Kompozisyonlarında kadın figürlerinin duruşlarından kaynaklanan zarafet, aynı zamanda onların ince uzun bedenlerinin yorumuyla oluşan zariflikle birleşerek hareketlilik duygusunu güçlendirir. Sanatçının resimlerinde betimlediği kadın figürlerinin yorumu, gotik öğelerle Rönesans'ın güzellik anlayışının bütünleştiğini göstermektedir. Bu nedenle Botticelli, geç gotik üslubun son temsilcileri arasında yer almıştır.

Jan Van Eyck (1389-1441)

15. yüzyıl Flaman Okulu temsilcisi, Belçikalı sanatçı Jan Van Eyck, Masaccio'nun İtalyan resim sanatının gelişmesinde oynadığı rolü, Flaman resim sanatının gelişmesinde üstlenmiştir. Sanatçı, yağlıboya tekniğini geliştirerek

tempera tekniği ile elde edilemeyen gerçeklik duygusunun ve nesnel gerçekliğin mümkün olduğunca aktarılması konusundaki katkılarıyla resim sanatında önemli bir yer edinmiştir. Eyck'ın resimlerinde, doğalcı ve detaylı anlatımın yanı sıra, kompozisyonun bütünlüğü konusunda gösterdiği titizlikle resmin mekânına verdiği önem ön plana çıkar. Sanatçının resme dair perspektif ve mekân kaygıları, kompozisyonlarına derinlik ve zenginlik kazandırmıştır.

Roger Van Der Weyden (1399-1464)

Belçikalı sanatçı Weyden, 15. yüzyıl Flaman Okulu temsilcisidir. Sanatçının resimlerindeki belirgin özellikler; çizgisel desen anlayışı, kurgudaki ustalık ve renk seçimi olmuştur. Sanatçının erken dönem eserlerinde güçlü bir çizgisel anlatım dikkat çeker. Weyden'in olgunluk dönemi dinsel konulu resimlerinde kullandığı tinsel anlatım, Kuzey Rönesans'ının ilk büyük ustaları arasında yer almasını sağlamıştır. Sanatçının resimlerindeki ışık-gölgenin dengeli zıtlıkları yumuşak bir anlatım sergilerken, kullandığı zarif ve ince konturlar tinselliği güçlendirmiştir. Weyden'in kullandığı renk uyumu ve figürlerdeki ifadelerle sıcak ve duygusal bir anlatım dili tercih etmiş olduğu söylenebilir.

Konrad Witz (1400-1445)

Alman sanatçı Witz, resimlerindeki doğa ve figür ilişkilerinde gerçeklik duygusunu ön plana çıkarttığı doğalcı anlatım içeren yapıtlarıyla bilinir. Witz, geç gotik sanatın lirik, duygulu ve yumuşak çizgisel anlatımı yerine, güçlü bir çizgisel yapı ortaya koyan hacimli figür yorumuyla dikkat çekmiştir. Ortaçağ döneminde hakim olan derinliksiz kompozisyonlar, altın yaldız fon ve iki boyutlu figür anlatımını yıkan sanatçı, bilimsel temellere dayanan Kuzey Avrupa Rönesans estetiğinin oluşmasında öncü olmuştur.

Piero Della Francesca (1410/20-1492)

İtalyan sanatçı ve aynı zamanda bir matematikçi olan Piero della Francesca, 15. yüzyıl Umbria Okulu temsilcisidir. Francesca'nın resimlerinde hafif ve berrak bir renk duyarlılığı, yalın formalar ve dengeli kompozisyon kuruluşları dikkat çeker. Ayrıca yüzeyin çizgisel organizasyonunda belirgin olarak ortaya çıkan geometrik düzenler, sanatçının matematiğe olan ilgisini açıklar. Sanatçının resimlerinde duygusal ya da anlatımcı bir ifade yerine, gerçeği olduğu gibi yansıtma yolunu seçtiği görülür. Francesca resimlerinde genellikle kaynağı hissedilmeyen dağınık bir ışık kullanmıştır. Sanatçı kompozisyonlarının arka planında kusursuz bir perspektif ortaya koyan mimari elemanları, ön planda ise heykelsi görünüme sahip olan figürleri betimlemiştir. Sanatçının, doğanın ve doğaya ait unsurların geometri ve perspektif yardımıyla nasıl matematiksel bir düzene dönüştürülebileceğini araştırdığı teorileri, dönemin ünlü matematikçileri arasında yer almasını sağlamıştır. Francesca'nın 1474-82 yılları arasında yazdığı, "Resimde Perspektif Üzerine" isimli iki el yazması kitabı vardır.

Cosimo Tura (1430-1495)

İtalyan sanatçı Cosimo Tura, 15. yüzyıl Ferrare Okulu temsilcisi olmasına rağmen Padova'da yetişmiştir. Sanatçının resimlerindeki geç gotik estetiği yaşatan çizgisel anlatım, özellikle kumaş kıvrımlarında güçlü bir ifade kazanmıştır. Tura'nın çizgi kullanımındaki ustalığı, klasik desene olan bağlılığını da açıklar. Figürlerin vücudunu saran kumaşlarda görülen belirgin çizgisellik, mimari elemanların ağırlıklı kullanımı ve klasik değerlere olan bağlılığı, çağdaşı Mantegna'dan etkilenmiş olabileceğini düşündürür.

Hieronymus Bosch (1450-1516)

Hollandalı sanatçı Bosch, 15. yüzyıl Flaman Okulu temsilcisidir. Sanatçının resimlerinde, yaşadığı dönemin toplumsal sorunlarını, dinsel ve politik karmaşaların yarattığı baskıları ve ruhsal bunalımları eleştirel bir dil kullanarak anlatma yoluna gittiği görülür. Bosch'u çağdaşlarından ayıran en büyük özellik, eleştirel bir dil kullanarak fantastik bir anlatıma yönelmiş olmasıdır. Çoğunlukla dini konuları ele almış olan sanatçının, bu konuları gerçek yaşamla ilişkilendirip eleştirel bir dille aktardığı görülür. Bosch'un resimleri, dinsel içerikli fantastik efsanelerin görselleşmiş biçimi olmasına rağmen, yoğun bir alegorik ve simgesel anlatımla dikkat çeker. Bosch, insanoğlunun zayıf iradesini, işlediği günah ve suçlar nedeniyle güçsüzlüğünü, bazen yaşamın içinden bazen de öbür dünya kavramlarıyla bezenmiş sahnelerde yorumlamıştır. Güçlü yorumlarıyla yarı insan yarı hayvan biçimindeki fantastik figürleri, düşsel bir manzara ve mimari içeren resimsel mekânlarla bütünlemiştir. Sanatçının bilinçaltı dünyasının zenginliği, resimsel anlatımlarına yansımış ve gerçeküstücülüğün ipuçlarını vermiştir. Fantastik bir gerçeküstücülük sergilediği resimlerinde kullandığı figürler, biçim anlayışı, hareketlilik duygusu, içeriğin güçlü vurgusu ve renk seçimi aynı zamanda ifadeci anlatımını da destekler.

Joachim Patenier (1485-1524)

15. yüzyıl sonu 16. yüzyıl başı Flaman Okulu temsilcisi Hollandalı Patenier, dinsel konuları fantastik bir yorumla ele aldığı manzaraları ile ön plana çıkar. Patenier, kurguladığı fantastik mekânlar içinde yer alan figürlerinin doğalcı, titiz ve coşkulu anlatımıyla bütünleşen manzaralarla dikkat çekmiştir. Sanatçının dini ve mitolojik konulu resimlerinde kullandığı figürler, manzaraya ve atmosferik etkilere verdiği önemle olabildiğince küçülmüş, adeta manzaraların içinde kaybolmuştur. Eserlerinin çok azı imzalı olmasına rağmen manzaralarındaki özgün tavrı ve ustalığı, dönemin pek çok eserinin Patenier'in elinden çıkmış olduğunu düşündürür.

Quentin Massys (1466-1530)

Belçikalı ressam Quentin Massys, 15. yüzyıl sonu 16. yüzyıl başı Flaman Okulu temsilcisidir. 16. yüzyıl Flaman Okulu resim kriterlerinin oluşumunda öncü olan sanatçının, İtalyan Rönesans'ını özümsemiş olmasına rağmen Fla-

man geleneğinin doğalcı ve detaycı yaklaşımına da bağlı kaldığı bilinir. Sanatçı, dinsel konuların yanı sıra portre resmi geleneğine bağlı kalmış, günlük yaşam konularını içine alan resimler de yapmıştır. Sanatçının, Kuzey Avrupa resminin detaycı yaklaşımı, titizliği ve samimi duygularını ortaya koyan tavrı, resimlerinin belirgin özelliklerini oluşturur.

Pieter Bruegel (1525-1569)

16. yüzyıl Flaman Okulu temsilcisi Belçikalı sanatçı, Yaşlı Bruegel olarak da bilinir. Kuzey Avrupa resim sanatına özgü doğa gözlemi, eleştirel bakış, toplума dair konular ve detaycı anlatım, Bruegel'in resimlerinin belirgin yapısını oluşturur. Sanatçının resimlerinde, insan ve insana dair olan toplumsal düzen içinde yaşanan olayları, değiştirmeden ya da idealize etmeden, olduğu gibi iyi ve kötü yanlarıyla aktarmayı tercih ettiği görülür. Bu nedenle resimlerinin konusu, çoğunlukla günlük yaşamdan alınmış sahneler, kahramanlar ise sıradan insanlar olmuştur. Bruegel, hem konu seçimi hem de anlatım biçimi olarak yaşamın gerçeklerini olduğu gibi gösteren bir tutum ortaya koyarak toplumsal gerçekçi yaklaşımın da kapılarını aralamıştır. Bruegel'in resimlerindeki kahramanlar sakatlar, hastalar, yoksullar, köylüler, çocuklar olmuş, bu figürler düğün, bayram, eğlence, oyun gibi yaşama dair genel uğraşlar içinde betimlenmiştir. Ayrıca sanatçı, çağının toplumsal yapısını kimi zaman eleştirel bir dille kimi zaman da anlatımcı bir tavırla ele almıştır. Bruegel'in dönemin Flaman halkının yerel yaşamından kesitler verdiği ve gerçekçi gözleme dayanan yapı içinde şekillendirdiği resimleri belge niteliği de taşımaktadır.

Matthias Grunewald (1470/80-1528)

15. yüzyıl sonu 16. yüzyıl ilk yarısı Alman Okulu temsilcisi Grünewald, Dürer'in çağdaşı olmasına karşın üslup açısından oldukça farklı bir tavır sergilemiştir. Ritmik ve kıvrak çizgisel deseni ve kullandığı değeri yüksek renkler, gotik etkileri ve biçim bozmaları ile dikkat çeker. Sanatçı, Rönesans'a özgü perspektif ve mekân algısını teknik olanakları kullanarak değil, duygusal etkileri ön plana çıkartan tinsellik ve dramatik anlatımı güçlendiren renkler ve atmosferik etkilerle yaratmıştır. Renk ve biçim öğelerini tinsel etkinin güçlendirilmesi yolunda kullanmış olan sanatçı, bu tavrıyla Alman okulunun renkçi ve ifadeci sanatçısı olma özelliğine de sahiptir. Sanatçının resimlerinin genel atmosferini oluşturan düşsellik, yaratıcı gücünün göstergesidir. Dindar bir kişiliğe sahip olması ve kilise için çalışıyor olması, sanatçının gotik sanat geleneğini biçimsel yönüyle değil, düşünsel anlamda sürdürmesinde etkili olmuştur.

Albrecht Dürer (1471-1528)

Alman sanatçı Dürer, 15. yüzyılın sonu ve 16. yüzyılın ilk yarısında eserleriyle Alman Okulu'nun önemli temsilcileri arasında yer alır. Dürer sadece ressam değil kuyumcu, matematikçi ve matbaacı olarak da bilinir. Venedik Okulu'nun estetik kaygısıyla yakından ilgilenmiş olmakla beraber, Kuzey Avru-

pa Rönesans'ının detaylara verdiği önemi ve titiz anlatımı ile resim sanatının büyük ustaları arasında yer almıştır. Dürer'in resimlerinde kompozisyon kuruluşları, biçim anlayışı, detaycı açık ve yalın anlatım, ışık-gölge etkileri, rakursi ve perspektif üzerinde durduğu görülür. Kompozisyonlarının kuruluşunda kullandığı perspektif, ideal oran, mutlak güzellik ve uyum estetik kaygılarını gösterir. Dürer, estetik tavrını oluşturan yumuşak ama detaycı anlatımı ve duygulu ifadeleriyle çağdaşlarından ayrılmıştır. Bu nedenle sanatçının resimleri, Alman resim sanatının Rönesans dönemi başyapıtları arasında yer alır. Tuval resimlerinin yanı sıra baskılarıyla da tanınan sanatçı, eserlerinde din, günlük yaşam ve portre konularını ele almıştır.

Lucas Cranach (1472-1553)

Alman sanatçı Cranach, 15. yüzyılın sonu ve 16. yüzyılın ilk yarısında önemli eserler vermiş Alman Okulu temsilcisidir. Ressam olan oğlu ile aynı adı taşıyan sanatçı, Yaşlı Cranach olarak da bilinir. İlk dönem çalışmalarında peyzaj ve dini konulara ağırlık veren sanatçı, olgunluk dönemi çalışmalarında mitolojik konulara eğilmiş bir saray ressamı olarak sanat yaşamına devam etmiştir. Cranach, portre ve mitolojik konulu resimlerinde kullandığı nü'lerde özgün bir yoruma gitmiş, ifadeci bir anlam yüklediği figürlerdeki deformasyonla çağdaşlarından belirgin olarak ayrılmıştır. Sanatçının özgün anlatım dilini oluşturan unsur, kadın figürlerinde kendine özgü belirgin bir yapıda deformasyon anlayışı geliştirmiş olmasıdır. Bu figür yorumları ince vücutlu, uzun boyunlu, çıplaklığı vurgulayan transparan aksesuar ve takılarla bezeli, zaman zaman erotik izlenim veren kadın tiplemeleri olmuştur.

Albrecht Altdorfer (1480-1538)

Alman ressam Altdorfer, 15. yüzyıl sonu 16. yüzyıl başı Alman Okulu temsilcisidir. Altdorfer manzara resmine ağırlık vermiş olmakla birlikte din konulu resimlerinde de manzaraları aynı titizlikle ele almış, doğalcı bir anlatım sergilemiştir. Sanatçı günlük yaşamı anlatan sıradan konular ve portre konusunda da aynı tutum içindedir. İlk dönem çalışmalarında, Cranach'tan etkilendiği görülen sanatçının son dönem çalışmalarında duyguyu kullanarak figürlerine dramatik bir anlatım yüklediği görülür.

Hans Holbein (1497-1543)

Alman sanatçı Holbein 16. yüzyıl Alman Okulu temsilcisidir. Ressam olan babasıyla aynı adı taşıyan sanatçı, Genç Holbein olarak da bilinir. Sanatçı, özellikle portrelerinde kullandığı gerçekçi ifadeyle dikkati çekmiştir. Ayrıca kumaş ve halı dokularında ustalaşmış olan sanatçının resimlerinde yer alan son derece ayrıntılı kumaş ve giysiler, yoğun bir dokusal etki yaratır. Holbein, Türk halı sanatının bazı örneklerini bezeme öğesi olarak kullanarak resimlerine bir belge niteliği de kazandırmıştır. Sanatçının ilk dönem çalışmaları, ağırlıklı olarak dini konuları içerir. Ancak ilerleyen dönemlerinde özellikle portre konusuna ağırlık

vererek tüm yüzeyi gözleme dayanan doğalcı ve detaycı bir gerçeklikle betimlemiştir. Işık ve gölgeyi, formu ortaya çıkarmak için bir araç olarak kullanan Holbein'ın gerçek amacının resimlerinde çizgiyi ve deseni olabildiğince ustaca kullanmak olduğu sezilir.

Gentile Bellini (1429-1507)

İtalyan sanatçı Gentile Bellini 15. yüzyıl Venedik Okulu temsilcileri arasında önemli bir yere sahiptir. Gelenekle bağlarını tamamen kopartmamış olan sanatçı, çizgiyi öne çıkartan desen anlayışı, doğayı en doğru biçimde yansıtma çabaları ve uyumlu güzellik anlayışıyla biçimlenen dengeli kompozisyonlarıyla dikkat çeker. Daha çok portre ressamı olarak bilinen sanatçı, 1479-81 yılları arasında İstanbul'da bulunmuş, Fatih Sultan Mehmet'in de portresi yapmıştır. Bu portre, Türk resim geleneğinin minyatürden uzaklaşarak Batılı anlamda tuval resmine geçişinde öncü olmuştur. Ayrıca Bellini, İstanbul'da kaldığı süre içinde şehrin çeşitli görünümlerini konu aldığı manzara konulu resimler de yapmıştır.

Giovanni Bellini (1430-1516)

İtalyan sanatçı Giovanni Bellini, resimlerinde renk ve ışık gibi iki güçlü öğeyi etkili kullanarak oluşturduğu kompozisyonları ile Venedik Okulu'nun öne çıkmasında etkili olmuştur. Venedik Okulu sanatçıları arasında figürü ustaca manzara içine yerleştirdiği bilinen sanatçı, kullandığı modellerin iç dünyasıyla da yakından ilgilenmiş, bunu yansıtmak için anlatımcı bir tavır kullanmıştır. Ayrıca figür yorumunda kullandığı duygu, resimlerine şiirsel bir ifade kazandırmıştır. Sanatçının dış mekânda ele almış olduğu konularının gerçeğe yakınlığı, doğayı olduğu gibi yansıtma çabası gösterdiğini açıklar. Messina'dan öğrendiği yağlıboya tekniğinin inceliklerini kullanarak elde ettiği ışık etkileri, resimlerinin mekânını oluşturan manzaralara güçlü bir gerçeklik kazandırmıştır.

Giorgione (1475-1510)

Gerçek adı Giorgio Barbarelli da Castelfranco olan İtalyan sanatçı, 15. yüzyıl Venedik Okulu'nun gelişimine katkıda bulunarak 16. yüzyıl Venedik Okulu'nun dönüm noktasını oluşturmuştur. Sanatçının özgün tavrını belirleyen temel unsurlar, yumuşak ton geçişleri ve şiirsel anlatımdır. Giorgione'nun resimlerinde mekânda ve perspektifte açık-koyu etkileri yerine, renk ve ışık etkilerini kullandığı görülmektedir. Giorgione figür, mekân, renk ve ışık gibi resmin temel elemanlarını atmosferik etkilerin ağırlık kazandığı doğalcı bir anlatımla bir araya getirir. Sanatçının resmin problemleri olarak ele aldığı bu değerler, 16. yüzyıl Venedik Okulu estetiğini de belirlemiştir. Ayrıca resimlerindeki manzaralar, figürler için mekân oluşturma görevinin dışında konunun kendisi olmuştur. Resimlerindeki doğa etüdü, doğanın bir parçası olarak yorumladığı figürleri ve tekniği, Giorgione'nun izlenimci sanatçılara örnek oluşturduğunu düşündürür.

Vittore Carpaccio (1460/65-1526)

İtalyan sanatçı Carpaccio, 15. yüzyıl sonu 16. yüzyıl başı Venedik Okulu temsilcisidir. Sanatçı, renk uyumunu ustaca kullanması, dinsel konuları hikâyeci ve eleştirel bir anlatımla ele alması ve ışık-gölge etkilerine önem vermiş olmasıyla çağdaşları arasında öne çıkar. Günlük yaşam sahnelerini yansıtan konuların yanı sıra dini içerikli resimleri de bulunan sanatçının, resimlerinde kendine özgü biçim dili yaratarak anlatımcı bir gerçeklik kullanmayı tercih ettiği görülür. Resimlerinin genelinde görülen sembolik anlatım unsurları, konudan ziyade içeriğin ön plana çıkmasını istediği izlenimini vermiştir. Carpaccio'nun sembolik anlatımı öne çıkartan kompozisyon düzeni ve konuyu ele alış biçimi, çağdaşları arasında fark yaratmasında etkili olmuştur.

Antonio Allegri Da Correggio (1490-1534)

İtalyan sanatçı Correggio, 16. yüzyıl Venedik Okulu temsilcisidir. Correggio, Floransa ve Roma Okulu'nun plastik değerlerini ve biçime yüklediği anlamı Venedik Okulu'nun renkçi yaklaşımıyla birleştirir. Sanatçının dinamik ve duygulu bir anlatım kullanmış olması, perspektifi ve ışığı kullanım tarzı, barok resim sanatının öncüsü olmasında etkili olmuştur. Correggio'nun bazı resimlerinde baroka geçiş dönemi olarak kabul edilen Maniyerist dönem etkileri de yer yer görülür. Bu etkiler; hareketli ve içinde belli bir enerji barındıran kompozisyon düzeni, tek renk armonisine kayan bir renk uyumu, özellikle kahverenginin aşırı kullanımı, renklilik etkilerinin azalarak açık-koyu etkilerinin ön plana geçmesi, özellikle resmi aydınlatan ışığın yapay bir kaynaktan çıkıyor olmasıdır. Correggio, resimlerinde Leonardo'nun keşfettiği sfumato tekniğini kullanarak resimsel mekân ve figürler arasında yumuşak geçişler de sağlamıştır. Ayrıca kullandığı ışık etkileri ve farklı kompozisyon kurguları ile çağdaşları arasında ön plana çıkmıştır. Sanatçının resimlerinde genellikle yoğun bir hareketlilik duygusu hakimdir. Correggio, konularını çoğunlukla duygusal anlatımın ön plana çıktığı mitolojik hikâyelerden seçerek, lirik ve duygusal anlatımın içerikle olan bağlantısını güçlendirmiştir.

Tiziano Vecelli (1487/90-1576)

Tiziano, 16. yüzyıl Venedik Okulu temsilcisi, İtalyan ressam ve mozaik ustasıdır. Giorgione'nun öğrencisi olduğu bilinen sanatçının, şiirsel bir anlatımla sergilediği ışık ve renk etkileriyle oluşan lekeci tavırla konturu tamamen yüzeyden kaldırdığı görülmektedir. Tiziano, genellikle sıcak renklere ağırlık verdiği yakın renk uyumu, atmosferik etkiler ve yumuşak bir anlatımla dikkat çeker. Sanatçının ışık ve rengi kullanarak oluşturduğu biçimler, kompozisyonlarının atmosferik etkilerini desteklediği gibi izlenimci bir anlayışla betimlenmiş olan bu biçimlerin birer renk lekesine dönüşmesini de sağlar.

Paolo Caliari Veronese (1528-1588)

İtalyan ressam Veronese, 16. yüzyıl Venedik Okulu temsilcisidir. Veronese'in resimleri, Venedik Okulu'nun özellikle renk öğesiyle ön plana çıkmasında etki-

li olmuştur. Sanatçının ilk dönem çalışmalarında, ağırlıklı olarak Maniyerist etkiler görülürken olgunluk dönemi çalışmalarında renkçi tavrı ve özgün anlatımı dikkati çeker. Veronese'in, resimlerinde gün ışığının yansımalarıyla oluşan göz alıcı etkileri, renkçi bir tavırla yansıtma yoluna gittiği görülür. Resimlerinde kullandığı ışığa kompozisyonu bütünleştirici bir anlam yüklemiş olan sanatçı, tamamlayıcı renk zıtlıklarıyla oluşan titreşim duygusu, rakursiler, hareketli figür yorumu ve alçak noktalı perspektif kullanımı ile özgün bir anlatım sergilemiştir. Sanatçının dini konuların yanı sıra daha çok güncel yaşamın içinde yer alan ve yaşamın güzel taraflarını yansıttığı günlük yaşam sahnelerini, eğlenceleri ve kutlamaları seçtiği görülür. Sanatçı bu konuları, Venedik kentinin eşsiz manzaraları ve mimarisi ile gösterişli ve ihtişamlı bir dekor izlenimi veren mekânlarıyla birleştirmiştir. Venedik'in gösterişli mimarisiyle bütünleşen süslü giysiler içindeki genç ve güzel kadınlar, zengin ve yakışıklı erkeklerin zevk ve eğlence dolu yaşamı, Veronese'in resimlerinde hayat bulmuştur. Resimlerinin mekânı, anıtsal mimari öğelerle güçlenirken bu mekânda yer alan hikâye, perspektif kullanımı, rakursiler ve kalabalık figür grupları ile son derece hareketli bir yapı kazanır.

Leonardo Di Ser Piero Da Vinci (1452-1519)

Leonardo, Rönesans'ı hem bilimde hem de sanatta doruğa ulaştırmış olan İtalyan mimar, mühendis, bilim insanı, matematikçi, müzisyen, heykeltıraş ve ressamdır. Leonardo, resimlerinde daha çok ışık-gölge sorunu üzerinde durmuş, figür ve mekân arasında bulunan geçiş alanlarını ışık-gölge etkilerini en aza indirdiği ve sfumato olarak adlandırdığı yarı gölgeli alanlarla çözümlemiştir. Bu teknik, sanatçının resimlerinde yumuşak bir anlatım sunarken resmin zamanını durdurarak sonsuzluk duygusunun oluşmasında etkili olmuş ve tinselliği güçlendirmiştir. Leonardo, kullandığı bu tekniğin nedenlerini ve sonuçlarını açıklamak için yazdığı notlarında, "aydınlık gölge ve karanlık ışığın yetkin bir güzelliği yansıtacağı" ifadesini kullanmıştır. Verroccio'nun öğrencisi olmuş olan sanatçı, Floransa Okulu'nda yetişmiş olmasına rağmen, Michelangelo ve Raffaello ile birlikte Roma Okulu'nda anılır. Leonardo'nun resimlerinde kullandığı teknik ve anlatım dili, figürlerinin dış görünümüne verdiği değer kadar onların iç yaşantısı ve duygularının yansıtılmasını hedefleyen, nesnelerin ve figürlerin özünü bulmaya yönelik çabalarla şekillenmiştir.

Michelangelo Bounaroti (1475-1564)

Michelangelo, 16. yüzyıl Roma Okulu temsilcisi olan İtalyan sanatçı, şair, mimar, ressam ve heykeltıraştır. 14. yüzyılda Giotto'nun başlattığı doğalcı ve gerçekçi anlatım yolunu, 15. yüzyılda Masaccio'nun keşfettiği derinlik, mekân ve perspektif kullanımıyla birleştirerek Rönesans'ın klasik güzellik anlayışının ötesinde, kendine özgü bir ifade ve ideal güzellik anlayışı geliştirmiştir. Sanatçı özgün estetiğinde ve güzellik anlayışında Antik Yunan ve Roma sanatını idealleştirmiş, insan bedeninin tasvirinde yoruma giderek kendi gerçekliğini ortaya

koymuştur. Sanatçı, kendine özgü deformasyonlarıyla sergilediği güzellik anlayışını, cinsiyet ayrımını ortadan kaldıran bir bakış açısıyla yorumlar. Kadın ve erkek figürlerinde görülen yumuşak ve güçlü ifade, heykelsi bir yapıda biçim bulmuş; incelik ve güzellik olgusu, güç, kuvvet, enerji ve kahramanlık kavramlarında sembolleşmiştir. İtalya'da olgunluk dönemini yaşayan Rönesans üslubu, Michelangelo'nun resimleriyle sükunet ve huzur yerine heybetli bir gücü sembolize eden figürler, anıtsal kompozisyonlar ve anlatım biçimi ile ifadeci ve sorgulayıcı bir yapı kazanmıştır. Son dönem çalışmalarında görülen iç dünyaya dönük ifadeci anlatım, sanatçının ruhsal yapısının eserlere yansıması olarak Maniyerizim'in şekillenmesinde de etkili olmuştur.

Raffaello Sanzio (1483-1520)

İtalyan ressam ve mimar Raffaello, 16. yüzyıl Roma Okulu temsilcisidir. Raffaello, Michalengelo ve Leonardo gibi görünenleri idealize etmeden, yalınlaştırmadan ya da deforme etmeden, olduğu gibi tüm çıplaklığıyla ve sahip olduğu kendi güzellikleriyle yansıtmayı tercih etmiştir. Kompozisyonlarında kullandığı insan figürleri doğalcı ve duygulu bir anlatım sunarken aynı zamanda son derece hareketli ve dinamik bir görünüm verir. Raffaello, resimlerinde çoğunlukla dini konuları ele almış, anlatmak istediği hikâyeyi yalın, dinamik ve uyumlu bir bütünlük içinde aktarmıştır.

Tintoretto Jacopo Robusti (1518-1594)

İtalyan ressam Tintoretto, 16. yüzyıl Venedik Okulu sanatçısı ve Maniyerist üslup temsilcisidir. Tiziano'dan sonra Venedik Okulu'nun en güçlü sanatçısı olarak kabul edilir. Sanatçının resimlerinde, Tiziano'nun renkçi yaklaşımı ile Michalengelo'nun desen ustalığını birleştirdiği görülür. Erken dönem resimlerinde, Venedik Okulu'nun renkçi yaklaşımı görülürken olgunluk dönemi resimlerinde, Maniyerist etkiler ön plana çıkmış ve nötr renkler ağırlık kazanmıştır. Tintoretto, aynı zamanda İtalyan barok sanatının da hazırlayıcısı olmuştur. Tintoretto'nun, Maniyerizim'in biçimsel anlayışını kendine özgü dramatik bir anlatımla yorumladığı görülür. Sanatçının özellikle kompozisyon kuruluşlarında getirdiği yenilik, Rönesans resmi estetiği ile barok resmi estetiği arasında bir köprü olmuştur. Sanatçının genellikle derinlik duygusunu ön plana çıkartan kompozisyon kuruluşlarını tercih ettiği görülür. Resmin düzlemine diyagonal açıda yerleştirdiği figürler ile oldukça derinlikli kompozisyonlar betimlemiş, karanlık içinde aydınlık, aydınlık içinde karanlık sahneler kurgulamıştır. Tintoretto kullandığı farklı kompozisyon kuruluşları, hareketli figür kullanımı, figürlerinde sergilediği deformasyon ve mistik anlatımla çağdaşlarından ayrılır. Ayrıca güçlü çizgisel perspektif ve rakursi, resimlerinin alt yapısını oluşturur. Çizgiden çok lekenin ön plana çıktığı resimlerinde sanatçının kullandığı açık form ve yapay ışık konuyla bütünleşerek mistik bir anlatım oluşmasında etkili olurken biçim-içerik ilişkilerinin güçlenmesine de yardımcı olur.

El Greco (1541-1614)

Gerçek adı Domenikos Theotokopulas olan El Greco olan, Yunan asıllı İspanyol sanatçıdır. Sanatçının Venedik Okulu'nda eğitim aldıktan sonra 1577'de Toledo'ya yerleştiği bilinmektedir. El Greco, özgün tavrı ile İspanya resim sanatının en güçlü temsilcilerinden birisi olmuştur. Sanatçının kullandığı rakursiler, ışık-gölge zıtlıkları, figürlerindeki deformasyonlar, farklı bakış açıları ve yerçekimi etkisinin ortadan kalktığı izlenimini veren resimsel mekân anlatımı, resimlerindeki Maniyerist tavrı açıklamaktadır. El Greco manevi duyguları ön plana çıkartan tinsellikle hayal gücünün olanaklarını zorlamış; figürleri olabildiğince uzattığı resimlerinde mekânlar gerçek dışı bir uzam konumunu almıştır. Greco'nun resimlerinde doğadan uzaklaşarak kendi iç dünyasına yönelmesi, psikolojik anlatımı da beraberinde getirir. Ayrıca etkili biçim bozmaları, asimetrik kompozisyon düzenlemeleri, izleyiciye farklı bakış açıları vermesi, tinsel anlatım ve armoni tercihi, sanatçıyı çağdaşlarından ayıran belirgin özellikleridir. El Greco'nun kullandığı ışık ve renkler de kompozisyonlarının hem dramatik hem de mistik bir atmosfer kazanmasında etkilidir. Greco'nun duygulu ve anlatımcı tavrı, biçim bozmalarıyla da birleşerek çağdaşları arasında fark yaratmasını sağlamıştır. Sanatçının anlatımcı estetiğin önünü açtığı dışavurumcu ifadeyi kullanması, öncü ve modern duruşunu açıklar.

Annibale Carracci (1560-1609)

İtalyan sanatçı Annibale Carracci, ailesinin en fazla adı geçen sanatçısı olarak kuzeni Ludovico (1555-1619) ve kardeşi Agostino (1557-1602) ile beraber Bologno Okulu'nu temsil eder. Carracci'lerin Maniyerizim'in gerçek ötesi ve içsel anlatımını aşırı ve yapay bularak bu tavırdan uzak, akılcı bir yaklaşımla elde edilen doğalcı anlatımı, barok etkilerle birleştirdikleri görülür. Din, mitoloji, günlük yaşam ve portre konularında eserleriyle bilinen sanatçının ilk dönem çalışmalarında Correggio ve Tizianodan etkilenmiş olduğu, olgunluk dönemi çalışmalarında ise duygusal anlatımı ön plana çıkartan betimlemelere yöneldiği görülür. Carracci'nin resimlerine genel olarak, barok estetiğin ışık-gölge zıtlıkları ve hareketli kompozisyon kuruluşları ile Rönesans estetiğinin renkli ve manzarayla bütünleşmiş olan konularının bir sentezi olarak bakılabilir. Barok dönem resimlerinde, hikâyenin geçtiği mekânı tanımlayan elemanter ilişkiler, çoğunlukla göz ardı edilmiş olmasına rağmen, Carracci'nin resimlerinde mekânlar kolaylıkla okunabilir.

Michelangelo Merisi Da Caravaggio (1571/73-1610)

İtalyan ressam Caravaggio, güçlü ışık-gölge zıtlıklarıyla betimlediği kompozisyonlarında kullandığı dramatik anlatımla ön plana çıkarak barok üslubun önemli isimleri arasında yer alır. Sanatçı, Maniyerist estetiğin iç dünyaya yönelik gerçekliğinin karşısında durarak görünen gerçekleri doğalcı bir üslup ve ışık-gölge ilişkileri içinde vermeyi tercih etmiştir. Günlük yaşamdan seçtiği konularda kullandığı modeller gibi din konulu resimlerinde de sıradan insanları

model olarak kullanması, din adamları tarafından saldırgan bir tavır olarak görülmüş ve kilise tarafından siparişi verilmiş olan eserlerinin geri çevrilmesine neden olmuştur. Sanatçının bu tutumuyla ele aldığı konu anlatımı ve biçim yorumu, kendine özgü bir yapı oluşturarak çağdaşları arasında dikkat çekmesinde etkilidir. Erken dönem çalışmalarında hocası olan Tiziano'dan etkilendiği, Venedik Okulu'nun detaycı ve renkçi tavrını kullandığı görülür. Olgunluk dönemi eserlerinde gösterdiği özgün tavrıyla hem çağdaşları arasında hem de gelecek kuşaklarda derin izler bırakarak "Caravaggioculuk" ekolünün doğmasında etkili olmuştur. Sanatçı, ışık-gölge zıtlıklarıyla vurguladığı güçlü ve hacimli figürlerini, genellikle hikâyenin geçtiği mekânı yok sayan karanlık bir fon önünde betimler. Caravaggio'nun konuyu olayın en çarpıcı anında ele alması, resimlerine dramatik bir anlatım kazandırmıştır. Gerilim duygusunu yaratan güçlü ışık altındaki biçimler, gölgeler arasında görünürlülüğünü yitirirken oluşan belirsizlikler, dramatik anlatımı daha da güçlendirir.

Francisco De Zurbaran (1598-1662)

İspanyol ressam Zurbaran, çağdaşı Ribera gibi barok resmin estetiğini İspanyol resminin gerçekçi anlatımıyla birleştirerek dinsel mistisizmi başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Genellikle dinsel konulu resimler yaparmış ve manastır yaşamının tinselliğini en iyi yansıtan sanatçılar arasında yer almıştır. Sanatçı bu resimlerinde yalın bir anlatım ve güçlü bir gerçeklik anlayışı ortaya koymuştur. Sanatçının ilk dönem çalışmalarında görülen özellikle ışıksız, karanlık ve nötr renk seçiminden kaynaklanan yumuşak ve yalın anlatım, özgün tavrını belirler. Ancak daha sonraki eserlerinde görülen romantik tavrın, Murillo ile olan rekabetten kaynaklandığı tahmin ediliyor. Zurbaran'ın dini konuları ele aldığı, manastır yaşamını anlattığı aziz ve rahip portrelerinin yanı sıra ölü doğa konulu resimleri de bulunmaktadır.

Diego Velazquez (1599-1660)

İspanyol ressam Velazquez, barok üslup temsilcisidir. Sanatçının ilk dönem yapıtları, gündelik yaşamdan alınmış konuları içerir. Bu resimlerinde Maniyerist tavır etkileri görülürken ilerleyen yıllarda gerçekçiliği ve doğalcılığı ön plana çıkartan detaylarla anlatımının değişime uğradığı görülür. Portre konusunda güçlü olan sanatçı, günlük yaşam sahnelerini simgesel bir yaklaşımla ele aldığı sosyal içerikli resimleriyle de bilinmektedir. Ayrıca dinsel ve mitolojik konuları günlük yaşam sahneleri içine ustalıkla yerleştirmiştir. Velazquez'in kompozisyonlarının kurgusunda bütünlük ve anıtsallık hakimdir. Zamanla ışık-gölge zıtlıkları yumuşamış, renkler donuklaşmış, fırça vuruşları özgürleşerek izlenimci bir tavır almıştır.

Jusepe De Ribera (1591-1652)

İspanyol ressam Ribera, barok dönem estetiğini ve İspanyol gerçekçiliğini birleştirmiştir. Bir süre İtalya'da bulunmuş olan sanatçı, Caravaggio'dan etkilen-

miştir. Çoğunlukla dinsel konuları ele aldığı yapıtlarında, güçlü bir gerçeklik arayışıyla yalın bir anlatım dili tercih ettiği görülür. Bu resimlerinde sanatçının daha çok duyarlı fırça vuruşlarıyla elde ettiği duygusallık ön plana çıkar. İnsanların umutsuz ve zor yaşam koşullarını, figür ve portrelerinde kullandığı güçlü ışık-gölge zıtlıkları ve kompozisyonlarının dramatik atmosferiyle yansıtmıştır. Sanatçının yaşamının son yıllarında ışık-gölge zıtlıkları yumuşamaya başlamış, atmosferik etkiler gölgelerin aydınlanmasıyla güçlenmiştir. Bu dönem eserlerinde Velazquez'in etkisinde kaldığı düşünülür.

Bartolome Estaban Murillo (1617-1682)

İspanyol ressam ve barok üslup temsilcisi Murillo, ilk dönem eserlerinde Maniyerist etkilerle biçimlenen dini konulu resimleriyle bilinir. Sanatçı olgunluk dönemi eserlerinde portreye ağırlık vermiş, duyguyu ön plana çıkartan doğalcı anlatımla sıradan insanların günlük yaşamlarını konu alan resimler yapmıştır. Dini konuları ele aldığı resimlerinde, halkın sosyal yaşamını anlatan gerçekliği yansıtmak için, kahramanlarını sıradan insanlardan seçerek inancı ve kutsal olanı yaşamın gerçekleriyle bütünleştirdiği görülür. Portre ağırlıklı resimlerinin yanı sıra, sokak çocuklarını konu aldığı toplumsal içerikli resimlerinde, genellikle yaşam sevincini ön plana çıkartan bir duygu anlatımı kullanmıştır.

Peter Paul Rubens (1577-1640)

Belçikalı sanatçı Rubens, Kuzey Avrupa barok resim sanatının önde gelen isimleri arasında yer alır. Barok dönemde eserler vermiş olan sanatçının resimlerindeki açık form kullanımı, yumuşak biçimleri, yüzeydeki hareketlilik ve ışık kullanımı barok etkileri açıkça ortaya koyar. Rubens resimlerinde, anlatmak istediği hikâyeyi, figürlerindeki deformasyonlarla dramatize ederek abartma yoluna gitmiştir. Ayrıca, kullandığı fırça vuruşları, duygulu anlatım, renk seçimi ve kullandığı ışıkla insan teni ve dokusunu tuvale ustaca yansıtan önemli bir isimdir. Seçtiği konular arasında din, mitoloji, peyzaj ve portre yer alır. Rubens, dinsel ve mitolojik konuları coşkulu bir anlatımla sunarken günlük yaşam sahneleri ve peyzajlardan oluşan resimlerinde, doğalcı bir anlatım sergilemiştir. Sanatçının renkli bir palet kullanmayı tercih etiğini gösteren resimleri, aynı zamanda oldukça hareketli izlenimler sunar. Rubens Köln, Venedik ve Roma'da bulunmuş; Tintoretto, Veronese ve Tiziano'dan etkilenmiştir. Bu nedenle Venedikli sanatçılardan rengi, Raphaello'den çizgiyi, Michelangelo'dan ifade gücünü, Corregio'dan ise doğalcı anlatımı öğrendiği düşünülür. Rubens'in resimlerinde görülen tavır, 17. yüzyılda Fransa'da beğeniyle karşılanarak ardından gelen sanatçıları da etkisi altına alan ve "Rubenizim" adı verilen yeni bir tarz olarak şekillenmiştir. Sanatçının Watteau ve Fragonard'ı etkileyerek rokoko üslubunun teknik anlamda oluşumunda katkısı olmuştur.

Rembrandt Harmenszoon Van Rijn (1606-1669)

Hollandalı ressam Rembrandt, barok üslup temsilcisidir. Işığın ve gölgelerin ressamı olarak bilinen sanatçı, yaşadığı dönemde yapıtlarıyla Hollanda resim sanatını doruk noktasına ulaştırmıştır. İspanya'nın sömürge yönetiminden kurtulduktan sonra Hollanda'da hakim olan koyu Katolik inanç, Luther'in de çabalarıyla Protestan görüşle yer değiştirmiştir. Ortaçağdan beri süregelen dinsel baskılar, hem toplum hem de sanattan üzerinden kalkmıştır. Bu dönemde yaşamış olan Rembrandt da kilisenin koruyuculuğu olmadan sadece kendisi ve halkı için sanatını sürdürmüştür. Rembrandt, konularını kendi belirlediği resimleri ve kırmızı, sarı, kahverenginin tonlarını kullandığı dar bir renk skalasıyla rengin değil ışığın ressamı olmuştur. Sanatçının din, tarih, portre ve grup portrelerini konu aldığı yapıtları, dönemin sosyal ve kültürel değerlerini yansıttığından tarihsel bir belge niteliği de taşır.

Antony Van Dyck (1599-1641)

Belçikalı ressam Van Dyck, Rubens'in öğrencisi olmuş, ancak onun renk düzeni ve ifadeci üslubundan etkilenmemiş, kendi özgün tavrını ortaya koyan bir barok estetik kullanmıştır. Sanatçının resimlerinde görülen az renklilik ve atmosferik etkiler, figürlerine soylu bir anlam kazandırmıştır. Sanatçı, yapmış olduğu portrelerle İngiliz portre resmi geleneğini ve portre ressamlarını etkilemiştir. Van Dyck'ın portrenin yanı sıra mitoloji, ölü doğa ve dini konulu çalışmaları da vardır.

Frans Hals (1580-1666)

Hollandalı sanatçı Hals, yaşadığı dönemin estetik beğenisini oluşturan barok üslup temsilcisidir. Hals'ın resimlerinde dikkat çeken unsur, ışığın yüzeydeki dağılımı konusunda gösterdiği titizliktir. Sanatçı, çoğunlukla portre resmi yapmış ve portrelerini yaptığı kişilerin sadece fiziksel yapılarıyla değil, ruhsal durumlarıyla da ilgilenerek iç dünyalarını yansıtmıştır. Günlük yaşam sahnelerini konu aldığı resimlerinde gerçek modeller kullanarak duygusal ve ifadeci bir anlatım sergilemiştir. Kullandığı uyumlu renkleri ve portrelerindeki anlık ifade izlenimleri, sanatçının gerçeği yansıtmadaki ustalığını gösterir.

Johannes Vermeer (1632-1675)

Hollandalı sanatçı Vermeer, barok dönemde yaşamış olmasına rağmen bu üsluba tamamen bağlanmamış, tersine gün ışığını olabildiğince gözlemleyerek kendi güzellik anlayışını sürdürmüştür. Daha çok iç mekânda yer alan kadın figürlerinden oluşan konulara ağırlık vermiş, bu mekânları çoğunlukla bir pencereden gelen gün ışığıyla aydınlatmıştır. Kullandığı renkler, saydam görünümler, ustalıklı tekniği ve ışık kullanımı sanatçının özgün anlatımını biçimlendirmiştir. İç mekân ve günlük yaşam sahnelerini konu alan eserlerini, genellikle yakın çevresinden aldığı siparişler üzerine yapmıştır.

Nicolas Poussin (1594-1665)

Fransız ressam Poussin, barok üslubu temsilcisidir. Sanatçı, güçlü bir desen anlayışı, sağlam yapısal kuruluşları ve renk kullanımıyla neoklasizimin esin kaynaklarından birisi olarak kabul edilir. Resimlerindeki devingenlik duygusu ve güçlü ışık-gölge zıtlıkları, barok etkileri taşımasına rağmen klasik güzellik anlayışını yansıtan biçim dili, özgün bir tavır göstermesinde etkili olmuştur. Poussin'in bu tavrı, Fransa'da barok resim üslubunun, İtalya ve Kuzey Avrupa'ya göre farklı bir yorum kazanmasını sağlamıştır. Venedik Okulu'nun renkçi duyarlılığından etkilendiği düşünülen sanatçı, manzaraları ile bütünleştirdiği figürlerinde kullandığı şiirsel anlatımla ön plana çıkmıştır. İlk dönem çalışmalarında dini konulara ağırlık veren sanatçı, olgunluk döneminde mitolojik konulara eğilir. Poussin'in resmin mekânı ve desene verdiği önemle ön plana çıkan kurguları, çağdaşı Rubens'in resimlerindeki hareketli görünümlerle karşıtlık oluşturarak dönemin sanatçılarının "Rubensciler" ve "Poussinciler" olarak iki gruba ayrılmasına neden olmuştur.

Georges De La Tour (1593-1652)

La Tour, barok üslup temsilcisi Fransız ressamdır. İlk dönem çalışmalarında çoğunlukla günlük yaşamı konu alan sanatçı, olgunluk dönemi eserlerinde dinsel konulara yönelir. Caravaggio'nun ışık-gölge anlatımından etkilense de bu etkileri, kendi figür yorumu ve konu anlatım tarzıyla birleştirerek özgün yapıtlar üretmiştir. Sanatçının, kullandığı ışık-gölge etkileriyle idealleştirdiği figürlerine heykelsi bir anlam yükleyerek iç dünyalarını ve duygularını aktarmaktan uzak durduğu görülür.

Antonie Watteau (1684-1721)

Watteau, rokoko üslubu temsilcisi Fransız ressam ve şairdir. Sanatçının şair kimliği resimlerindeki şiirsel anlatımı da açıklar. Sanatçının Correggio, Veronese ve Rubens'in renkçi yaklaşımından etkilendiği bilinir. Resimlerinde genellikle, teatral bir anlatım içeren, gösterişli sahneler ve kır yaşamını anlatan konulara yer vermiştir. Bu nedenle eğlence ve aşkı konu alan kır yaşamının ressamı olarak da bilinir. Ancak, resimlerinde yaşamın ve eğlencenin gelip geçiciliğini vurgulamak için melankolik bir ruh hali kullanmıştır. Watteau, Fransız resmini "İtalyan Akademizmi (Akademikleşmiş İtalyan resmi)" etkisinden kurtararak dönemin estetik beğenisini en iyi yansıtan sanatçılar arasında yer alır.

Francois Boucher (1703-1770)

Watteau'nun öğrencisi olan Boucher, Fransız ressam ve rokoko üslubu temsilcisidir. Boucher'ın resimlerinde genellikle, kurgulanmış gösterişli mekânlarda cinselliği ön plana çıkartan konularla lüks ve zevki tanımlayan bir tavır görülür. Ayrıca mitolojik konulara da değinen sanatçının kullandığı modellerle bu konuları günlük yaşam sahneleri gibi yorumladığı dekoratif etkiler ortaya koyan bir anlatıma yöneldiği görülür.

William Hogarth (1697-1764)

Hogarth, rokoko üslubu temsilcisi İngiliz ressam ve gravür sanatçısıdır. İngiltere'de resim sanatı diğer Avrupa ülkelerinin etkisi altında kaldığından, uzun yıllar kendi geleneğini oluşturma şansı elde edememiştir. Ancak Hogarth, özgün bir anlatım yolu seçerek ülkesinin resim sanatı tarihi için önemli bir dönüm noktası olmuştur. Resimlerinin konusu, dönemin yaşam tarzını ortaya koyan portre ve iç mekânların yanı sıra, eleştirel bir tavırla ahlak değerlerini sorguladığı toplumsal olayları içerir. Hogarth, dönemin süslü ve gösterişli ev içi yaşamını, giysilerini ve dekoratif elemanlarını belgeler nitelikte betimlediği konularını, karikatürize edilmiş eleştirel bir anlatımla yansıtır. Sanatçının mizahi bir eleştirel dil kullanması, özgün tavrını belirleyerek çağdaşlarından ayrılmasına imkan tanımıştır.

Thomas Gainsborough (1727-1788)

İngiliz ressam Gainsborough rokoko üslubunun önemli temsilcileri arasında yer almıştır. Genellikle konu olarak portre ve manzarayı tercih eden sanatçı renkçi, ışıklı ve desene önem veren şiirsel bir anlatım kullanmıştır. Manzara içine yerleştirdiği boy portreleri, aynı zamanda dönemin sosyal yaşamını ve estetik beğenisini belgelemiştir. Gainsborough'un manzara betimlemeleri, daha sonraki dönemde İngiliz manzara resmi geleneğinin oluşmasında etkili olmuştur.

Jean Honore Fragonard (1732-1806)

Chardin ve Boucher'ın öğrencisi olan Fransız sanatçı Fragonard, rokoko üslubu temsilcisidir. Sanatçının tercih ettiği konular ve dönemin estetik beğenisi, resimlerinin genelinde görülen bir tavır olarak ortaya çıkar. Genellikle soylu sınıfı tanımlayan figürlerle yaşamın sadece eğlenceli tarafını dile getirdiği resimlerinde, çoğunlukla dönemin aristokrat yaşamını konu alır.

Anton Raphael Mengs (1728-1779)

Alman sanatçı Mengs, İtalya'da bulunmuş fakat Fransa'da yükselişe geçmiş olan neoklasizimin ilk öncüleri arasında yer almıştır. Sanatçının çağdaşları arasında ön plana çıkmasının nedenleri, hem Rönesans'ın estetik değerlerini hem de antik sanatın etkili, yalın ve dingin anlatımını sentezlemiş olmasıdır. Konuları ve resimlerinin mekânı Rönesans estetiğini simgelerken figür yorumu ve ışık kullanımı neoklasik estetiği oluşturmuştur. Mengs'in resimlerinde görülen soylu, yalın, sakin ve yüce kavramlarının anlatımı, neoklasik üslubun estetik anlayışı ile bütünlük sağlamıştır.

Jacques-Louis David (1748-1825)

David, 1776-1781 yılları arasında Roma'da kalmış, Roma antik sanatını, Roma'da bulunan Fransız Akademisi'ni ve Mengs'i inceleme fırsatı elde etmiştir.

Fransa'ya döndüğünde ise neoklasik üslubun hem kurucusu hem de en büyük temsilcisi olmuştur. Resimlerinde Antik Yunan sanatının desen geleneğini, Raffaello'in figür yorumunu, Correggio ve Tiziano'ın renkçi anlatımını birleştirerek özgün bir anlatım dili geliştirmiştir. Akademik resim anlayışının savunucusu olan David'in tarzı, o dönemde Fransa'nın içinde bulunduğu durum ve siyasal yapıyla bütünleşir. Kişiliği ve sanatı ile dönemin politik hayatında büyük bir yer edinmiş olan sanatçı, önceleri özgürlük, vatanseverlik, kahramanlık duygusu ve ahlak değerleri ile devrim sürecinde önemli yapıtlar vermiştir. Daha sonra pek çok ulusal zafere damgasını vuran, dönemin kahramanı Napolyon'un savunucusu ve destekçisi olarak her fırsatta onu ve yaptıklarını yücelten imparatorluk ressamı olmuştur. Bu dönemde yaptığı resimlerde daha çok süslemeci bir tavır görülür. Kahramanlık duygularının yerini, Napolyon'u yüceltme çabalarının aldığı, duru ve yalın anlatım özellikleri, imparatorun görkemini vurgulayan süslemeci bir anlayışa dönüşmüştür. Akademik anlayışı savunmasına rağmen bu dönem resimleri, duygusal ve romantik etkilerden uzak kalamadığını da gösterir.

Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823)

Prud'hon, resimlerinde Leonardo ve Correggio'nun etkilerinin hissedildiği kendine özgü tavrıyla Fransız resminin neoklasik döneminde önemli isimler arasında yer almıştır. Sanatçının özgün tavrını şekillendiren biçim anlayışı, Mengs'e yakınlık gösterir. Eğitimini İtalya'da alan sanatçının resimlerinde ağırlıklı olarak portre ve tarihi konuları betimlediği görülür. Duygusal anlatımı ön planda tutan Prud'hon, yumuşak bir anlatımla zarif bir neoklasik tavır sergilemiştir. Ayrıca, dramatik öğelere de ağırlık verdiğinden romantizme geçiş döneminde bir köprü görevi üstlenmiştir.

Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833)

David'in estetik yaklaşımını benimsemiş olan Fransız sanatçı Guérin, çoğunlukla tarihi ve mitolojik konuları ele almıştır. Sanatçının neoklasik üslubun ideal gerçekliği yansıtan yaklaşımı ile duyguyu aktaran dramatik etkileri birleştirdiği, özgün bir anlatım dili geliştirdiği görülür. Guérin figür, renk, resimsel mekân ve konu yorumuyla da neoklasizim ve romantizm arasında bir köprü görevi üstlenmiştir. Roma'daki Fransız Akademisi'nde ders vermiş olan sanatçı, Gericoult ve Delacruex'nın da hocasıdır.

Jean- Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)

Ingres'nin, Fransa resim sanatı ve neoklasik üslup temsilcileri arasında önemli bir yeri vardır. David'in öğrencisi olan sanatçı, akademik ilkelere bağlı kalmasına rağmen, figür yorumunda duygulu bir ifade kullanarak David'e göre daha yumuşak ve samimi bir atmosfer yaratmıştır. Sanatçı dönemin ideal güzellik anlayışıyla biçimlenen duygulu figürlerini, günlük yaşam sahneleri içinde abartısız ve yalın bir anlatımla yansıtmıştır. Bu nedenle biçimlerinin alt yapısını

oluşturan deseni önemsemiş, rengi ve ışığı desene hizmet eder konumda kullanmıştır. Daha çok portre ve nü'leri bulunan sanatçının, çoğunlukla Doğu kültürüne özgü mekânlar ve nesnelerle kurguladığı resimlerinde, günlük yaşama dair konuları neoklasik estetiği koruyan bir tavırla yansıttığı görülür.

Resimler



Resim 1: Bilinmiyor, "Madonna-detay", ahşap üzerine tempera, 1123, Barselona Katalan Sanat Müzesi, İspanya.



Resim 2: Bilinmiyor, "Doğum-detay", ahşap üzerine yağlıboya, 12.yy, Barselona Katalan Sanat Müzesi, İspanya.



Resim 3: Bilinmiyor, sunak resmi, 96 x 132 cm, 12.yy, Barselona Katalan Sanat Müzesi, İspanya.



Resim 4: Bilinmiyor, sunak resmi, 100 x 129 cm, 12.yy, Barselona Katalan Sanat Müzesi, İspanya.



Resim 5: Bilinmiyor, sunak resmi, 94 x 165 cm, 12. yy, Barselona Katalan Sanat Müzesi, İspanya.



Resim 6: Bilinmiyor, "Vladimir Bakiresi", 1131, Moskova Tretyakov Galerisi, Rusya.



Resim 7: Bilinmiyor, "Madonna", ahşap üzerine tempera ve altın yaldız, 185 x 97 cm, 1290-1300, Floransa Akademisi Galerisi, İtalya.



Resim 8: Bilinmiyor, "Madonna", ahşap üzerine tempera ve altın yaldız, 33 x 16 cm, 12. yy, Dresden Sanat Tarihi Müzesi, Almanya.



Resim 9: Barone Berlinghieri, "Aziz Francis'in Hayatı", ahşap üzerine tempera ve altın yaldız. 13.yy, Floransa Santa Croce Bazilikası, İtalya.



Resim 10: Bilinmiyor, "Çarmıhta İsa", ahşap üzerine tempera ve altın yaldız, 93 x 51,2 cm. 1335, Barselona Thyssen Bornemisza Müzesi, İspanya.



Resim 11: Taddeo Gaddi, "İsa Çarmıhta", fresk orta panel, yaklaşık olarak 1340, Floransa Santa Croce Bazilikası, İtalya.



Resim 12: Broderlam Melchior, "Bildiri", ahşap üzerine tempera, 1393-99, Dijon Güzel Sanatlar Müzesi, Fransa.



Resim 13: Bartolo di Fredi, "Meryemè Secde", panel üzerine tempera, 195 x 163 cm, 1385-88, Siena Ulusal Galeri, İtalya.



Resim 14: Fra Angelico, "Aziz Cosmo ve Aziz Domian'ın Mezarları", ahşap üzerine tempera, 7 x 45 cm, 1438-40, Floransa San Marco Müzesi, İtalya.



Resim 15: Botticelli, "Venüs'ün Doğuşu", tuval üzerine tempera, 172,5 x 278,5 cm, 1485, Floransa Uffizi Müzesi, İtalya.



Resim 16: Limburg, Herman-Jean-Poul, "Ağustos Ayı", Les Tries Riches Heures du Duc de Berry 206. sayfa, 21,6 x 14 cm, 1413-16, Conde Müzesi, Paris.



Resim 17: Eyck, "Van der Paele ile Madonna", ahşap üzerine yağlıboya, 122 x 157 cm, 1436, Brüj Groeninge Müzesi, Belçika.



Resim 18: Giovanni Bellini, "İki Melek tarafından Götürülen Ölü İsa", panel üzerine tempera, 74 x 50 cm, 1460, Venedik Correr Müzesi, İtalya.



Resim 19: Leonardo, "Kayalıklar Meryem'i", panel üzerine yağlıboya, 189,5 x 120 cm, 1495-1508, Londra Ulusal Galeri, İngiltere.



Resim 20: Michelangelo, Giuliano Medici'nin Mezarı, mermer, 630 x 420 cm, 1526-33, Floransa San Lorenzo Kilisesi, İtalya.



Resim 21: Michelangelo, "Çıplak", fresk, 1509, Vatikan Sistine Chappel, İtalya.



Resim 22: Giorgione, "Kırda Konser", tuval üzerine yağlıboya, 110 x 138 cm, 1508-09, Paris Louvre Müzesi, Fransa.



Resim 23: Giorgione, "Uyuyan Venüs", tuval üzerine yağlıboya, 108 x 175 cm, 1520, Dresden Gemaldegalerie, Almanya.



Resim 24: Cranach, "Eros'un Venüs'e Şikayeti", ahşap üzerine yağlıboya, 81 x 55 cm, 1526-27, Ulusal Galeri, Londra.



Resim 25: Holbein, "Tüccar George Gisze'in Portresi", ahşap üzerine yağlıboya, 96,3 x 85,7 cm 1532, Berlin Staatliche Müzesi, Almanya.



Resim 26: Bosch, "Aziz Antonyus'un Günahları", triptik panel üzerine yağlıboya, 131,5 x 119 cm (orta pano), 131,5 x 53 cm (yan panolar), 1505-06, Lizbon Ulusal Sanatlar Müzesi, Portekiz.



Resim 27: Patineir, "Mısır'a Yolculuk Sırasında Mola", ahşap üzerine yağlıboya, 62 x 78 cm, 1515-24, Berlin Müzesi, Almanya.



Resim 28: Bruegel, "Çocukların Oyunu", ahşap üzerine yağlıboya, 118 x 161 cm, 1559-60, Viyana Sanat Tarihi Müzesi, Avusturya.



Resim 29: El Greco, "İsa'nın Vaftizi", tuval üzerine yağlıboya, 330 x 221 cm, 1608-28, Toledo Tavera hastanesi, İspanya.



Resim 30: Parmigianino, "Uzun Boyunlu Meryem", panel üzerine yağlıboya, 216 x 132 cm. 1534-40, Floransa Uffizi Müzesi, İtalya.



Resim 31: Michelangelo. "Son Yargı", Fresk, 1370 x 1220 cm, 1537-41, Vatikan Sistine Chappel, İtalya.



Resim 32: El Greco, "Bildiri", tuval üzerine yağlıboya, 315 x 174cm, 1596-1600, Madrid Prado Müzesi, İspanya.



Resim 33: Balthasar Van der Ast, "Meyveli, İstiridyeli ve Böcekli Natürmort", ahşap üzerine yağlıboya, 75 x 104 cm, 1620, Hermitage Müzesi, St Petersburg.



Resim 34: Rembrandt, "Joseph'in Rüyası", ahşap üzerine yağlıboya, 20 x 27 cm, 1645, Staatliche Müzesi, Berlin.



Resim 35: Rubens, "Savaşın Sonuçları", tuval üzerine yağlıboya, 206 x 342 cm, 1637-38, Floransa Pitti Sarayı Galerisi, İtalya.



Resim 36: Caravaggio, "Emmaus'da Son Akşam Yemeği", tuval üzerine yağlıboya, 141 x 196 cm, 1601, Londra Ulusal Galeri, İngiltere.



Resim 37: Zurbaran, "Natürmort", tuval üzerine yağlıboya, 46 x 84 cm, 1660, Madrid Prado Müzesi, İspanya.



Resim 38: Rubens, "Müneccimin Secdesi", panel üzerine yağlıboya, 447 x 336 cm, 1624, Antwerp Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Belçika.



Resim 39: Vermeer, "Aşk Mektubu", tuval üzerine yağlıboya, 44 x 38,5 cm, 1667-68, Amsterdam Rijksmuseum, Hollanda.



Resim 40: Poussin, "Sabinli Kadınların Kaçırılışı", tuval üzerine yağlıboya, 154,6 x 209,9 cm, 1634-35, New York Metropolitan Sanat Müzesi, ABD.



Resim 41: Fragonard, "Körebe", tuval üzerine yağlıboya, 114 x 190 cm, 1760, Toledo Sanat Müzesi, İspanya Louvre Müzesi, Fransa.



Resim 42: Boucher, "Pompadour Markizi'nin Portresi", tuval üzerine yağlıboya, 201 x 157 cm, 1756, Münih Alte Pinakothek Müzesi, Almanya.



Resim 43: Goya, "Güneş Şemsiyesi/Şemsiye", tuval üzerine yağlıboya, 104 x 152 cm, 1776-78, Madrid Prado Müzesi, İspanya.



Resim 44: Gainsbourg, "Mavili Kadın", tuval üzerine yağlıboya, 76 x 64 cm, 1780, St. Petersburg Hermitage Müzesi, Rusya.



Resim 45: Canaletto, "San Marco Meydanı'nda Atlar", tuval üzerine yağlıboya, 108x 129,5 cm, 1743, Windsor Kraliyet Koleksiyonu.



Resim 46: Canaletto, "Harabeler ve Binalarla Capriccio", tuval üzerine yağlıboya, 62 x 74 cm, 1750, Venedik Akademisi Galerisi, İtalya.



Resim 47: Canaletto, "Güney-Doğu'dan San Marco Meydanı", tuval üzerine yağlıboya, 114,5 x 153,5 cm, 1735-40, Washington Ulusal Galeri, ABD.



Resim 48: Canaletto, "Büyük Kanal ve Salute Kilisesi", tuval üzerine yağlıboya, 49,5 x 72,5 cm, Houston Güzel Sanatlar Galerisi, ABD.



Resim 49: Fragonard, "Salıncak", tuval üzerine yağlıboya, 81 x 64 cm, 1767, Londra Wallace Koleksiyon, İngiltere.



Resim 50 : David, "Sabinli Kadınların Kaçırılışı", tuval üzerine yağlıboya, 385 x 522, 1799, Paris Louvre Müzesi, Fransa.



Resim 51: Ingres, "İmparatorluk Tahtındaki Napolyon", tuval üzerine yağlıboya, 259 x 162 cm, 1806, Paris Ordu Müzesi, Fransa.



Resim 52: Guérin, "Morpheus ve İris", tuval üzerine yağlıboya, 251 x 178 cm, 1811, St Petersburg Hermitage Müzesi, Rusya.



Resim 53: David, "İmparator Napolyon'un İmparatoriçe Josephine'i Kutsaması ve Taçlandırması/Taç Giyme Töreni", 629 x 979 cm, 1805-07, Paris Louvre Müzesi, Fransa.



Resim 54: Prud'hon, "Aşkı Servete Tercih Eden Masumiyet", tuval üzerine yağlıboya, 243 x 194 cm, 1804, St Petersburg Hermitage Müzesi, Rusya.



Resim 55: Ingres, "Banyo", tuval üzerine yağlıboya, 146 x 97 cm, 1808, Paris Louvre Müzesi, Fransa.

Kaynakça

Kitaplar

Barnet Sylvan, "A Short Guide to Writing About Art", Printice Hall, 9th Edition, 2007, New York.

Batzner Nike, "Andrea Mantegna", Könemann, 1998, Koln.

Bell Julian, "Sanatın Yeni Tarihi", çev. U.Ceren, Ünlü-Nurçin, İleri-Rana Gürtuna, NTV Yayınları, 2009, İstanbul.

Berger John, "Görme Biçimleri", çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, 14.Baskı, 2008, İstanbul.

Berksoy Funda, "20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik", Bakışlar Matbaacılık, 1998, İstanbul.

Bozkurt Nejat, "Sanat ve Estetik Kuramları", Ara Yayıncılık, 1992, İstanbul.

Burke Peter, "Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları", çev. Zeynep Yelçe, Kitap Yayınevi, 2.Baskı, 2009, İstanbul.

Büyükişleyen M.Zahit, Özsezgin Kaya, "Sanat Eserlerini İnceleme", Anadolu Üniversitesi, Yayın No.578, 1993, Eskişehir.

Demir Abdullah, "Temel Plastik Sanatlar Eğitimi", Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi, Yayın No:576/270, 1993, Eskişehir.

Eco Umberto, "Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik", çev. Kemal ATAKAY, Can Yayınları, 2. Basım, 1999, İstanbul.

Ersoy Ayla, "Sanat Kavramlarına Giriş", Yorum Sanat Yayınevi, 2003, İstanbul.

Eti Sevim, "Rönesans Sanatı Tarihi", Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Yayınları: 2, 1974, İstanbul.

Ferrari Simone, "Van Eyck", Knack Kunstreeks, 2006, Milan.

Fischer Ernst, "Sanatın Gerekliliği", çev. Cevat Çapan, Payel Yayınları, 10. Baskı, 2005, İstanbul.

Fleckner Uwe, "Jean- Auguste-Dominique Ingres", Könemann, 2000, Koln.

Germaner Semra, "1960 Sonrası Sanat", Kabala Yayınevi, 1999, İstanbul.

Girardi Monica, "Rafael", Knack Kunstreeks, 2006, Milan.

Gombrich E.H., "Sanat ve Yanılsama", çev. Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, 1992, İstanbul.

Gombrich,E.H., "Sanatın Öyküsü", .çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi 13. Baskı, 1980, İstanbul.

Gombrich,E.H., "Resimde Anlam Sorunu", hazırlayan Uşun Tükel, Kabalcı Yayınevi, 1995, İstanbul.

Hançerlioğlu Orhan, "Felsefe Sözlüğü", Remzi Kitabevi, 7. Baskı, 1989, İstanbul.

Hauser Arnold, "Sanatın Toplumsal Tarihi", çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, 1995, İstanbul.

Hess Hans, "How Pictures Mean", Pantheon Books, 1974, New York.

Krausse Anna-Carola, "Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü", çev. Dilek Zaptcıoğlu, Literatür Yayıncılık, 2005, Könemann-Almanya.

Lauer David A., "Design Basics", College of Alameda, 3thEdition, 1990, California.

Levey Michael, "From Giotto to Cezanne", Thames&Hudson, 2003, London.

Levey Michael, "Rococo to Revolution", Thomas&Hudson, 1992, Singapore.

Lynton Norbert, "Modern Sanatın Öyküsü", çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, 1982, İstanbul.
Mcneill William H., "Dünya Tarihi", çev. Alaeddin Şenel, İmge Kitabevi, 14. Baskı 2008, Ankara.
Nash Susie, "Northern Renaissance Art", Oxford University Press, 2008, New York.
Passeron Rene, "Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi", çev. Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi, 1982, İstanbul.
Poore Henry Rankin, "Pictorial Composition An Introduction", Dover Publication, 1976, New York.
Rathus Lois Fichner, "Understanding Art", Prentice Hall, 4th Edition, 1995, New Jersey.
Read Herbert, "Sanatın Anlamı", çev. Güner İnal, Nurşin Asgazri, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1960, Ankara.
Refik Ahmet, "Fatih ve Bellini", çev. Önder Kaya, Yeditepe Yayınları, 2006, İstanbul.
Reichold Klaus-Graf Bernhard, "Paintings that Changed the World", Prestel, 2003, New York
Richmond Leonard, "Essentials of Landscape Composition", Dover Publication, 2008, New York.
Shiner Larry, "Sanatın İcadı", çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, 2004, İstanbul.
Sternberg Harry, "Composition: The Anatomy of Picture Making", Dover Publications, 2008, New York.
Stokstad Marilyn, "Art History: A View of the West, Combined", 3th Edition, 2008, New York.
Tansuğ Sezer, "Resim Sanatının Tarihi", Remzi Kitabevi, 1992, İstanbul.
Tunalı İsmail, "Felsefe", Altın Kitaplar Yayınevi, 1990, İstanbul.
Tunalı İsmail, "Estetik", Remzi Kitabevi, 10. Baskı, 2007, İstanbul.
Tunalı İsmail, "Felsefenin Işığında Modern Resim", Remzi Kitabevi, 1981, İstanbul.
Turani Adnan, "Dünya Sanatı Tarihi", Remzi Kitabevi, 1999, İstanbul.
Wölfllin Heinrich, "Sanat Tarihinin Temel Kavramları", çev. Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, 2. Baskı, 1985, İstanbul.

Bailey Martin, "Dürer", Phaidon, 1995, London.
Bartz Gabriele, "Fra Angelico- Masters of Italian Art", Könemann, 1998, Koln.
Bätzner Nike, "Andrea Mantegna-Masters of Itallian Art", Könemann, 1998, Koln.
Bianchi Eugenia, Righi Nadia, Terzaghi Maria Cristina, "The Doge's Palace in Venice", trans. Richard Sadleir, Electa, 1997, Milan.
Bianchi Eugenia, Righi Nadia, Terzaghi Maria Cristina, "The Museo Corer in Venice", trans. Richard Sadleir, Electa, 1997, Milan.
Bischoff Cacilia, "Masterpieces of The Picture Gallery", trans. Andrea Schellner, John Winbigler, khm, Volume 5, 2010,Vienna.
Bertani Licia, "San Lorenzo The Medici Chapels", trans. Susan Scott, Scala, 1998, Florence.
Ferruccio Canali, "The Basilica of Santa Croce", trans. Julia Weiss, BET, 1997, Florence.
Chiarelli Caterina, Bietoletti Silvestra, Colle Enrico, Tenducci Elisabetta, "Masterpieces in The Pitti Palace Museum", trans. Julia Weiss, BET, 1999, Florence.
Ediçao Nova, Santini Loretta, "Miguel Angelo", Plurigraf, 1998, Narni.
Fiore Kristina Herrmann, "Borghese Gallery", trans. Felicty Lutz, Gebart,1999, Roma.
Hagen Rainer & Rose-Marie, "Bruegel", Taschen, 2000, Koln.
Kennedy Ian G., "Tizian", Taschen, 2006, Koln.
Lavin Marilyn Aronberg, "Piero Della Francesca", Harry N. Abrahams, Inc., Publishers, 1992, New York.
Lindemann Gottfried, "Die Welt der Malerei", Buch und Zeit Verlagsgesellschaft MBH, 1966, Koln.
Malaguzzi Silvia, "Botticelli", Giunti, 2004, Milan.
Mettais Valerie, "Louvre", artlys, 1989, Florence.
Miranda Rufino, "Toledo: Its Art and Its History", trans. Margaret McClafferty and David Fricker, Artes Graficas, 1996, Toledo.
Nerét Gilles, "Michelangelo", Taschen, 2005, Koln.
Papafava Francesco, "The Vatican", trans. Carol Wasserman, Scala, 1996, Milan.
Pescio Enrica Crispino, "The Museum of San Marco", trans. Julia Weiss, BET, 1998, Florence.
Puglisi Catherine, "Caravaggio", Prestel, Phaidon, 2003, Hong Kong.
Reichold Klaus-Graf Benhard, "Paintings that Changed the World", Prestel, 2003, New York.
Santi Bruno, "Leonardo da Vinci", Scala, 1978, Florence.
Schneider Norbert, "Vermeer", Taschen, 2000, Koln.
Suckale Robert, Wundram Manfred, Prater Andreas, Bauer Hermann, Baur Eva-Gesine, "From the Gothic to Neoclassicism-Masterpieces of Western Art", Taschen, 2002, Koln.
Supan Helmut Börsch, "Master of French Art-Antonie Watteau", Könemann, 2000, Köln.
Tomasello Bruna, "Museum of The Bargello", trans. Anthony Brierly, Becocci/Scala, 1997, Milan.

Torriti Piero, "Siena", trans.Rosalynd Pio, BET, 1998, Florence.
Van Soest Dominicus Marlen, "Rijks Museum Amsterdam", trans. John Rudge, 2003, Amsterdam.
Zöllner Frank, "Leonardo", Taschen, 2005, Koln.
Zuffi Stefano, "Vermeer", Knack Kunstreeks, 2006, Milan.

Ansiklopediler

"Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi",Yem Yayınları, 1997, İstanbul.
"Musei",Codex, 1968, Milan.
"Sanat Tarihi Ansiklopedisi", Görsel Yayınlar, 1981, İstanbul.
"The Art Book", Phaidon, 1994, Singapore.
"The Book of Art", Grolier, 1971, Milan.
"The Great Artists", Funk&Wagnalls, New York.

Dizin

A
açık form 83, 95, 123, 125, 140, 142, 146, 148, 149, 151, 152, 158, 160, 176, 193, 196
açık kompozisyon 119
açık-koyu 91, 131, 136, 157
Alman Okulu 58, 100, 188, 189
Altdorfer 100, 108, 109, 189
ana yön 23, 39, 53, 90, 93, 114, 171
asimetrik 158, 176, 178

B
barok 13, 95, 123, 125, 128, 129, 130, 136, 140, 142, 143, 146, 151, 152, 157, 158, 168, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198
biçimci eleştiri 15, 19
Bosch 113, 114, 115, 187, 223
Botticelli 56, 57, 58, 185, 213, 247
Boucher 161, 162, 198, 199, 235
Bruegel 113, 120, 121, 122, 188, 224, 247

C
Caravaggio 129, 132, 133, 152, 156, 194, 195, 198, 230, 247
Carpaccio 91, 92, 191
Carracci 129, 130, 131, 194
Cimabue 28, 30, 31, 33, 181
Correggio 89, 94, 191, 194, 198, 200
Cranach 100, 106, 107, 108, 189, 221

D
David 143, 169, 172, 173, 174, 199, 200, 240, 242, 245, 247
denge 22, 23, 42, 99, 114, 128, 136, 151, 158, 168
dikey 25, 53, 88, 102, 109, 125, 140
din 20, 194
diyagonal 26, 75, 90, 119
doğal ışık 24, 25
dönem 14, 16, 19, 20, 21, 27, 28, 29, 35, 43, 44, 45, 58, 66, 67, 73, 80, 87, 112, 122, 128, 134, 157, 158, 168, 169, 185, 186, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 200
Duccio 28, 35, 36, 42, 182
Durağan kompozisyon 25, 32, 48, 71, 117, 180
Dürer 100, 103, 104, 105, 188, 189, 247

E
El Greco 123, 126, 127, 194, 225, 228
Erken Rönesans 9, 43, 60
estetik 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 27, 28, 35, 42, 43, 53, 58, 61, 71, 73, 78, 100, 108, 119, 122, 143, 158,

168, 169, 182, 185, 188, 189, 197, 198, 199, 200

F
Ferrara Okulu 63
Flaman Okulu 58, 66, 67, 112, 119, 184, 185, 186, 187, 188
Floransa Okulu 28, 36, 44, 45, 73, 80, 89, 181, 182, 183, 184, 185, 192
Fra Angelico 48, 49, 183, 213, 247
Fragonard 166, 167, 168, 196, 199, 234, 239
Fransa 44, 127, 128, 152, 156, 157, 169, 178, 196, 198, 199, 200, 211, 220, 234, 240, 241, 242, 244

G
Gainsborough 165, 199
geç gotik 13, 27, 58, 66, 80, 103, 181, 185, 186, 187
Gentile Bellini 73, 76, 77, 190
Giorgione 89, 90, 97, 190, 191, 220
Giotto 28, 29, 33, 34, 35, 41, 45, 181, 182, 183, 192, 245
Giovanni Bellini 73, 78, 190, 216
Gotik sanat 27, 28, 35, 37, 58, 66, 73, 186, 188
Grünewald 100, 101, 102, 103, 188
Guérin 169, 177, 178, 200, 242
gün ışığı 168, 172

H
Hals 143, 144, 197
hareketli kompozisyon 25, 122, 129, 134, 138, 194
hareketli simetri 23, 37, 48, 51, 53, 88, 110, 114, 115
Hogarth 163, 164, 199
Holbein 100, 110, 111, 112, 189, 190, 222

I-İ
Ingres 169, 179, 180, 200, 241, 244, 245
idealize ışık 24, 58, 63, 65, 66, 69, 80, 88, 91, 108, 121, 127, 140
ikon 27, 28, 181, 182
İspanya 128, 129, 134, 138, 142, 158, 194, 197, 203, 204, 205, 209, 225, 228, 231, 234, 236
İtalya 27, 28, 35, 43, 44, 58, 61, 63, 66, 67, 88, 128, 129, 130, 134, 143, 158, 169, 184, 193, 195, 198, 199, 200, 206, 208, 210, 212, 213, 216, 218, 219, 226, 227, 230, 237
izlenimci eleştiri 15

K
kapalı form 23, 48, 53, 56, 58, 66, 69, 78, 103, 105, 108, 112, 119, 168, 169, 174, 176
kapalı kompozisyon 22, 65
kompozisyon 22, 77, 134
konu 39, 104, 127
kurgu 22

L
La Tour 152, 155, 156, 198
Leonardo 44, 56, 80, 81, 82, 83, 87, 184, 191, 192, 193, 200, 217, 247, 248

M
Maniyerizim 122, 123, 128, 129, 134, 193, 194
Mantegna 52, 64, 184, 187, 245, 247
Martini 35, 40, 41, 182, 183
Masaccio 45, 46, 47, 48, 183, 185, 192
Massys 113, 118, 119, 187
mekân 21, 22, 24, 25, 27, 29, 33, 37, 41, 45, 48, 51, 53, 56, 60, 63, 73, 76, 80, 103, 114, 123, 128, 136, 143,

149, 168, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 190, 191, 192, 194, 197, 200
Memling 67, 71, 72, 184
Mengs 169, 170, 171, 199, 200
Messina 73, 74, 75, 185, 190
Michelangelo 80, 84, 85, 87, 123, 192, 193, 194, 196, 218, 219, 227, 247
mimesis 17
mitoloji 168, 194, 196, 197
Murillo 134, 141, 142, 195, 196

N
natürmort 229, 231
neoklasizim 198, 199, 200

O-Ö
ortaçağ 26, 42, 186, 245
Ön Rönesans 13, 27, 35, 181

P
Patenier 116, 117, 187
perspektif 29, 32, 41, 44, 48, 49, 51, 53, 56, 58, 76, 93, 114, 123, 127, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 192, 193
peyzaj 21, 60, 69, 70, 71, 72, 157, 160, 171, 189, 196
Piero della Francesca 61, 62, 64, 186
Pietro Lorenzetti 35, 182
piramidal 80, 82, 87
plastik analiz 16
portre 158, 195, 196
Poussin 152, 153, 154, 198, 233
Prud'hon 169, 175, 176, 200, 243
psikolojik eleştiri 15

R
Raffaello 44, 80, 86, 87, 88, 192, 193, 200
Rembrandt 143, 147, 197, 229
renk uyumu 24, 48, 56, 58, 66, 76, 91, 97, 112, 133, 142, 186, 191
Ribera 134, 139, 140, 195
rokoko 13, 157, 158, 168, 196, 198, 199
Roma Okulu 44, 80, 89, 191, 192, 193
Rönesans 13, 17, 18, 25, 27, 28, 29, 35, 42, 43, 44, 55, 56, 57, 60, 62, 66, 67, 73, 80, 88, 96, 100, 112, 122, 127, 128, 129, 134, 142, 168, 171, 181, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 192, 193, 194, 199, 245
Rubens 143, 145, 146, 152, 196, 197, 198, 230, 231

S
sanat eleştirisi 14
sanat kuramları 12, 14, 16
Sıcak-soğuk 48, 66, 80, 115, 146, 154, 157, 162, 180
Siena Okulu 28, 35, 36, 73, 182
simetrik 23, 53, 88
sosyolojik eleştiri 14

T
tamamlayıcı 60, 69, 95, 112, 192
tarihsel eleştiri 14
Teatral 63, 65, 66, 129, 147, 162, 168, 169, 198
teknik eleştiri 22
Tintoretto 123, 124, 125, 193, 196
Tiziano 89, 96, 97, 191, 193, 194, 195, 196, 200
Tura 63, 64, 65, 66, 187

U-Ü
Ucello 50, 51
Umbria Okulu 9, 61, 186
üçgen 23, 37, 45, 47, 51, 55, 57, 62, 70, 72, 80, 83, 85, 87, 88, 90, 99,

102, 105, 109, 117, 129, 131, 142, 167, 171
üslup 13, 16, 21, 27, 28, 44, 73, 77, 122, 129, 146, 151, 154, 157, 158, 169, 188, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200

V
Van Dyck 143, 148, 149, 197
Van Eyck 67, 185, 245
Velazquez 134, 137, 138, 195, 196
Venedik Okulu 10, 44, 73, 77, 78, 80, 88, 89, 96, 100, 185, 188, 190, 191, 193, 194, 195, 198
Vermeer 150, 151, 197, 232, 247, 248
Veronese 98, 99, 191, 192, 196, 198
Verrocchio 54, 55, 56, 184

W
Watteau 159, 160, 196, 198, 247
Weyden 64, 67, 69, 70, 186
Witz 58, 59, 60, 186

Y
yansıtma 11, 14, 16, 17, 18, 43, 44, 66, 79, 122, 128, 129, 158, 181, 184, 186, 190, 192
yapay ışık 125
yatay 34, 37, 39, 51, 60, 111, 138, 167
yön 23, 75, 117
yüksek Rönesans 18, 43, 44, 80, 122

Z
Zurbaran 134, 135, 136, 195, 231


AYRINTI

James Wood

Kurmaca Nasıl İşler?

Sanat ve kuram/Ekin Bodur/160 sayfa/ISBN 978-975-539-582-1

Neden kurmaca eserler okuruz? Gerçekçilik gerçekliği acaba ne kadar yansıtır? Bir mecazı iyi yapan özellikler nelerdir? Karakter nedir? Kurmacada detayın isabetli bir biçimde kullanılıp kullanılmadığını neye göre ölçebiliriz? Bakış açısı nedir? Serbest dolaylı anlatım romana hangi anlatım özelliklerini kazandırmıştır? Yıllar boyunca edebiyat eleştirisi disiplinini meşgul eden bu ve benzeri sorular, James Wood'un *Kurmaca Nasıl İşler?* adlı eserinin çıkış noktalarını oluşturuyor. Edebi gelenek ve kanonlardan yola çıkan Wood, kendi yazınsal pratiğinden hareketle işte bu sorulara cüretkâr yanıtlar arıyor. Kendi deyimiyle, soruları bir eleştirmenin gözünden soruyor, bir yazarın gözünden yanıtlıyor.

Başka bir deyişle, Wood, kurmacanın bir "insan üretimi" olarak hem yapaylık konumunu hem de hayata uygunluğunu sorguluyor. Wood, kurmacanın diyalektik bir bütünlük içinde her iki özelliği de kendi içinde barındırdığı fikrinden hareket ediyor ve çalışmasında bir bütün olarak edebiyata ve edebiyat kuramına başvurarak bunu göstermeye çalışıyor. Anlatılabilimden biçimciliğe, modernizmden gerçekçiliğe, serbest dolaylı anlatımdan bilinç akışına, dil ve dünya ilişkisine kadar eski, yeni pek çok tartışmaya serbestçe girip çıkıyor. E. M. Forster, Barthes, Şklovski gibi edebiyat kuramının farklı dönemlerdeki yazarlarıyla eşzamanlı bir tartışma yürütmesinin yanı sıra, Wood'un üslubu, romancılarla da yoğun bir diyalog içinde yazmasına olanak sağlıyor. Yazar, tarih içinde her iki yöne doğru da hareket edebilen ve Cervantes'ten Flaubert'e, Dostoyevski'den Woolf'a, DeLillo'dan Saramago'ya kadar geniş bir romancı yelpazesini kapsayan cesur bir yolculuğa yelken açıyor.

Romancı, yazar ve eleştirmen kariyerinin yanı sıra, 2003'ten beri Harvard Üniversitesi'nde ders veren ve Edebiyat Eleştirisi Pratiği Profesörü olan James Wood, hem eleştirmenlik hem yazarlık hem de eğitmenlik deneyiminden yararlanarak edebiyat kuramına dair sözünü *Kurmaca Nasıl İşler?*'de bir araya getiriyor. Wood'un akıcı ve serbest anlatımı, pek çok kuramsal sorunu romanlardan çeşitli örneklerle somutlaştırarak edebiyat kuramına aşina olmayan edebiyat severler için de keyifli bir kuramsal serüvene kapı aralıyor.

Mehmet Güleryüz

Güleryüzlü Sohbetler

Sanat ve kuram/192 sayfa/ISBN 978-975-539-615-6

Neden kurmaca eserler okuruz? Bu, kelimelerin kitabı. Rengi, ışığı, sözü, aklı, aşkı, inancı sanata dönüştürüp, kendi yaşamlarını olduğu kadar çevrelerini de güzelleştiren insanların dilinden, yüreğinden dökülen kelimelerin...

Ressamdan yazara, gazeteciden tiyatrocuya, foto muhabirinden operacıya, mimardan iş kadınına Türkiye'nin önde gelen güçlü, duyarlı, yetenekli ve naif insanlarını bizimle buluşturuyor Mehmet Güleryüz kelimeler aracılığıyla. Aziz Nesin, Abidin Dino, Avni Arbaş, Ali Ulvi, Erol Akyavaş, Mualla Anhegger, Selim Turan, fiakir Eczacıbaşı ve genç yaşta yitip giden Zehra Yıldız gibi birkaçı aramızdan ayrılmış, sanata gönül koymuş pek çok insanı da bu sayede sevgiyle anma fırsatı buluyoruz.

Dostluğa ve sanata dayalı yakın ilişkilerinden hareketle sorduğu içten ve doğrudan sorularla Mehmet Güleryüz, onların bilmediğimiz pek çok yönünü, iş ve sanat yaşamındaki maceralarını kimi kez gülümseyerek kimi kez duygulanarak okumamızı sağlıyor. Bu birbirinden farklı yaşamlarda, satır aralarında hem kendimize ilişkin şeyler buluyor hem de ders niteliğinde, yol gösterici pek çok ipucuna ulaşıyoruz. Kitabın ismine de yakışır bir şekilde, sanki onlar karşımızdaymışçasına, gülen bir yüzle adeta onlarla sohbet ediyoruz.

Hal Foster
Zoraki Güzellik

Sanat ve kuram/Şebnem Kaptan/256 sayfa/ISBN 978-975-539-624-8

Princeton Üniversitesi Sanat ve Arkeoloji Bölümü öğretim üyesi olan Hal Foster, 90'lı yılların ikinci yarısı boyunca, özellikle October, Artforum gibi dergilerde yayımladığı makalelerle, çağdaş sanat kuramı için önemli bir isim haline gelmiştir. Zaman içinde kitaplarda bir araya gelen ve genişleyen bu çalışmalar, sanat tarihinin modern döneminden bugüne uzanan çizgiye getirdiği farklı yorumlarla olduğu kadar, sanat tarihi yöntemi açısından sunduğu öneriler ve çeşitlilikle de dikkatleri üzerine çekmektedir.

Zoraki Güzellik, yayımladığı ilk bütünlüklü çalışması olması bakımından Foster'ın kariyerinde özel bir önem taşıyor. Bir yandan sanat tarihi ve kuramı için günümüzün bu kritik figürünün arkaplanını görmemizi ve kavramsal temelinin gelişmeye başladığı ilk adımları sezmemizi sağlarken, bir yandan da, Türkiye'de şimdiye dek yanına hiç yanaşılmamış, bu yüzden de gerçek anlamıyla anlaşılması sürekli ertelenmiş gerçeküstücülük akımının bütün arka sokaklarını gözlerimizin önüne seriyor. Zoraki Güzellik'in sunduğu kavramsal şema, gerçeküstücülerin perspektifinden, 20. yüzyıl başında psikoloji biliminin sanatları ne kadar meşgul ettiğine ışık tutuyor. Freud'un önerdiği psikanalitik inceleme yöntemi, bilinçaltının serbest bırakılması, rüyalar ve sembollerin anlamı gibi unsurlar iki dünya savaşı arası döneme damgasını vuran gelişmeler olarak sanatçılar üzerinde eşine az rastlanır bir duyarlılık yaratıyor.

Foster, yüzyıl başının yıkıcı Dada girişiminin hemen arkasından ortaya çıkan ve bir kısmı Marksist harekete de destek vermiş olan Andre Breton, Max Ernst, Man Ray, Salvador Dali, Giorgio de Chirico, Alberto Giacometti, Antonin Artaud gibi farklı alanlarda ve çok farklı temalarda ürün vermiş sanatçıları, bu sanatçıların bizzat psikanalizden devralıp, şiddetli tartışmalara konu ettikleri ortak kavramlar aracılığıyla değerlendiriyor.

Hal Foster, güçlü bir sanat tarihi yazma girişimi örnekliyor; yeniliklere açık, kavramsal olarak can alıcı öneriler taşıyan ancak ayakları bastığı topraktan, yani sanatçıların yanı başından hiç ayrılmayan bir girişim. Büyük bir inançla aklın dışını aramış bu sıra dışı sanatçıları, Dada'yı ve "gerçeküstücülük"ü akıl aracılığıyla son defa kavramak için ilk kez bir şansımız olabilir.

Resmin biçimsel yapısı, organik bütünlüğünü oluşturan temel öğe ve ilkelerin kompozisyonda nasıl organize edildiğini cevaplarıyla ortaya koyan "yapısalcı (teknik-biçimci)" eleştiri ile açıklanır.

Sanatçının eserini yaratırken kullandığı temel öğe ve ilkeler, o eserin biricik olmasını sağlayan bütünün de parçasıdır. Bütünün parçası olan bu elemanların, kuramsal olarak belli açıklamalara sahip olmuş olsalar bile, sanatçının bu kavramlara yüklediği anlam ve/veya kullandığı imgelerle değişebileceği, yeni anlamlar ve alternatifler sunacağı açıktır. Her eserde yeni bir anlam ve biçim bulmuş olan bu altyapı elemanları, eserin kendi varoluşu içinde ele alınıp değerlendirilmeli. Bu nedenle resmin biçimsel olarak çözümlenmesi, her resim için aynı soruların sorulmasını gerektirirken alınacak cevaplar değişkenlik gösterebilir.

Kitapta çözümlemesi yapılan resimler, Ön Rönesans döneminden başlayarak Aydınlanma Çağı'na kadar geçen süreci kapsıyor. Bunun yanı sıra neoklasik dönem eserlerinden örnekler de yer alıyor. Yazar bu tarihsel çerçeveyi, eleştiri yöntemlerinin sanat kuramları ile olan bağlantılarını göstermek için kuruyor. Çözümlemesi yapılan resimler, uzun yıllar sanatın biçimlenmesinde söz sahibi olan "Yansıtma Kuramı"nın etkilerinin ve sonuçlarının görüldüğü örnekler arasında yer alıyor. Aralarında Giotto, Botticelli, Bosch, Dürer, Giorgione, Leonardo, Michelangelo, Raffaello, El Greco, Caravaggio, Zurbartan, Rembrandt, Poussin, Fragonard, Watteau, David ve Guerin gibi pek çok sanatçının eserlerinin yer aldığı çözümlemeler, üslupsal özelliklere dair gerekli bilgi akışının yanı sıra sanatçıların sanata yaklaşımı, onu aktarması ya da yorumlaması konusunda açıklayıcı bilgiler içeriyor.

Akademisyen ve ressam olan yazar, kitapta okura bir resmi biçimsel yapısından hareketle nasıl değerlendirebileceğinin ipuçlarını veriyor. Her ne kadar kitabın anateması, resimle karşı karşıya gelen izleyicinin estetik duyumunun biçimsel nedenlerini ortaya koymak olsa da, sanat eğitimi alan bireylere bu konuda ışık tutacağı ve resim sanatına kazandıracakları yeni eserlerde yol gösterici olacağı da açıktır.

AYRINTI